

DOUTORAMENTO
ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS

Raul Brandão
Um escritor no *atelier*

Bruno Tiago Lacerda Anjos Cabral

D

2022



Bruno Tiago Lacerda Anjos Cabral

Raul Brandão
Um escritor no *atelier*

Tese realizada no âmbito do

Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos

Orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho Ferreira da
Cunha

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Bruno Tiago Lacerda Anjos Cabral

Raul Brandão
Um escritor no *atelier*

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários Culturais e Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho Ferreira da Cunha

Membros do Júri

Presidente:

Vogais:

Sumário

Declaração de honra.....	2
Agradecimentos.....	3
Resumo.....	5
Abstract	6
Índice de Figuras	7
Apresentação.....	9
I. Introdução	13
1.1 “Quem pinta com a caneta pinta com o pincel”	14
1.2. Uma obra em duas metades	20
1.3. Meditação sobre a intuição, o <i>fantasma</i> e o tempo.....	31
II. Entre a literatura e a pintura	51
2.1. As obras <i>negras</i>	66
2.2. Interlúdio Teatral	81
2.3. A confirmação de uma certeza	86
III. Pintura escrita: as obras luminosas.....	89
3.1. <i>Os Pescadores</i>	89
3.2. <i>As Ilhas Desconhecidas</i>	116
3.3. <i>O Portugal Pequeno</i> de Raul Brandão, Maria Angelina e amigos.....	138
IV. Literatura como Pintura	149
4.1. Impressionismo: pintura e literatura	150
4.2. A revolução e a arte	158
V. “O Pintor das horas perdidas”	172
Considerações Finais.....	219
Bibliografia	223
Iconografia	232
Anexos.....	234

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 27 de Dezembro de 2022
Bruno Tiago Lacerda Anjos Cabral

Agradecimentos

Por mais solitário que seja, não há trabalho que não seja devedor de muitos outros. Não há obra para a qual não contribuam muitas mãos, sobretudo no campo literário, ainda que só uma se lance à escrita (ou duas, no caso da escrita dos nossos dias, ao teclado de um computador). É por isso, com o sentimento da gratidão que agradeço a todos os que de algum modo contribuíram para a concretização desta dissertação.

Em primeiro lugar, agradeço à FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pela bolsa que me concedeu, acreditando que este seria um projecto válido.

À Câmara Municipal do Porto, nas pessoas do Dr. Manuel Azevedo Graça e da Dra. Mariana Jacob Ferreira, pela prontidão e simpatia com que disponibilizaram as imagens dos quadros de Raul Brandão.

À Sociedade Martins Sarmiento, nas pessoas da Sra. D. Ana Fernandes e da Dra. Salomé Duarte, pela disponibilização e abertura do seu arquivo à consecução desta obra. Estou especialmente agradecido pela solicitude e disponibilidade com que acolheram os meus pedidos e aos conselhos muito úteis relativos ao espólio de Raul Brandão.

Ao Museu Carlos Machado, nos Açores, na pessoa da Dra. Sílvia Massa, pelas sugestões relativas aos pintores açorianos.

Ao Arq. Manuel Vilhena Roque, que me acolheu no seu *atelier* e que comigo partilhou histórias de Raul Brandão, seu tio-avô. Como elo familiar do autor aqui estudado, o seu contributo foi importante como forma de estabelecer relação com as fontes orais por via familiar, contribuindo para o esclarecimento de dúvidas e hesitações, mas também permitindo contactos que se revelaram importantes na investigação.

Ao Vasco Rosa, ilustre especialista de Raul Brandão a quem recorri e cujas pistas de investigação foram frutuosas.

Ao meu amigo Gonçalo Zagalo, pelos conselhos e incentivo à realização desta dissertação.

Ao Manuel Vieira da Cruz, cujas indicações, pistas e encorajamento foram fundamentais, sobretudo na recta final da dissertação que, como saberão os que já passaram por ela, é uma recta batida pelo desalento e a angústia.

Na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, à Dra. Carla Amaral pelo providencial apoio burocrático. Ao Professor Doutor Carlos Borges de Azevedo, que foi

quem em primeiro lugar acolheu esta dissertação, ainda como um projecto incipiente, e acreditou que teria valor académico, indicando-me a minha orientadora. À minha orientadora, pois, a Professora Doutora Maria Luísa Malato, o mais profundo agradecimento. Não sendo isenta de divergências, a nossa colaboração ficará para mim como uma das mais proveitosas no campo intelectual. O facto de terminar este trabalho podendo afirmar que a minha independência foi sempre respeitada a todos os níveis, merece especial menção pela compreensão com que fui acolhido e pela liberdade em que pude trabalhar.

Enfim, à minha família, especialmente à minha mulher, Sandra, a quem, como força motriz e destino, cabe a parte válida do meu labor.

Resumo

[máximo 300 palavras]

Palavras-chave: Raul Brandão, Pintura, Literatura, Intermedialidade, Filosofia da Arte

Ao longo dos anos, inúmeros estudos e artigos realçaram a importância da obra literária de Raul Brandão. Poucos, porém, se interessaram pela relação entre o pintor e o escritor. Até hoje, e apesar das pistas lançadas nesse sentido, não surgiu ainda uma obra cujo fulcro da abordagem tome em consideração a actividade pictórica de Raul Brandão como uma actividade de importância decisiva para entender toda a sua obra literária.

Assim, propusemo-nos estudar a sua obra a partir da relação com a pintura. Começámos por estudar a dimensão poética e os processos verbais de Raul Brandão na sua articulação com a pictorialidade que lhes subjaz, sobretudo naquelas obras em que é perfeitamente visível a articulação literária e pictórica, como *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Aprofundámos a natureza e utilização desses processos, tendo por base os textos de Raul Brandão, recorrendo também às obras pictóricas da sua autoria e àqueles textos seus onde o autor se debruça sobre a pintura.

De seguida, considerámos a actividade de Raul Brandão enquanto pintor. Sabemos que a sua relação com a pintura foi passando por várias fases, até atingir a fase de maturação. A amizade que manteve com o grande pintor Columbano Bordalo Pinheiro – que o considerava um pintor na verdadeira acepção da palavra – permaneceu ao longo da vida como valor e influência para a sua obra, uma referência decisiva se quisermos estudar a obra brandoniana. O mesmo chegou a acontecer com o grande pintor Carlos Carneiro, que também via em Raul Brandão um pintor autêntico. Para melhor atestar a hipótese de que Raul Brandão foi realmente um pintor, estudámos de perto as obras que pintou e desenhou de que temos conhecimento. Só uma análise desse acervo pode ajudar a iluminar o modo como a sua prática pictórica influenciou a sua prática literária.

Abstract

[máximo 300 palavras]

Keywords: Raul Brandão, Painting, Literature, Intermediality, Philosophy of Art

Over the years, numerous studies and articles have highlighted the importance of Raul Brandão's literary work. Few, however, were interested in the relationship between the painter and the writer. To date, and despite the clues launched in this direction, a work has not yet emerged whose core approach takes Raul Brandão's pictorial activity into account as an activity of decisive importance for understanding all of his literary work.

Thus, we set out to study his work from the perspective of painting. We began by studying the poetic dimension and the verbal processes of Raul Brandão in their articulation with the pictoriality that underlies them, especially in those works in which the literary and pictorial articulation is perfectly visible, such as *Os Pescadores* and *As Ilhas Desconhecidas*. We deepened the nature and use of these processes, based on the texts of Raul Brandão, also using the pictorial works of his authorship and those texts of his where the author focuses on painting.

Next, we considered Raul Brandão's activity as a painter. We know that his relationship with painting went through several stages, until it reached the maturation stage. The friendship he maintained with the great painter Columbano Bordalo Pinheiro – who considered him a painter in the true sense of the word – remained throughout his life as a value and influence for his work, a decisive reference if we want to study Brandão's work. The same happened to the great painter Carlos Carneiro, who also saw in Raul Brandão a true painter. To better attest to the hypothesis that Raul Brandão was a true painter, we closely studied the works he painted and drew that we are aware of. Only an analysis of this collection can help shed light on how his pictorial practice influenced his literary practice.

Índice de Figuras

FIGURA A- RAUL BRANDÃO, <i>SIDÓNIO PAIS</i>	24
FIGURA 1- RAUL BRANDÃO, <i>RETRATOS A TINTA-DA-CHINA</i>	24
FIGURA 2 - RAUL BRANDÃO, <i>RETRATOS A GRAFITE, AGUARELADOS</i>	25
FIGURA 3 - RAUL BRANDÃO, <i>RETRATOS A GRAFITE</i>	26
FIGURA 4 - RAUL BRANDÃO, <i>RETRATOS A TINTA-DA-CHINA</i>	26
FIGURA 5 - FRANCISCO JOSÉ REZENDE, <i>FOZ DO RIO LEÇA</i>	51
FIGURA 6 - ARMANDO DE BASTO, <i>VISTA DA PRAÇA NOVA</i>	52
FIGURA 7 - ARMANDO DE BASTO, <i>TRASEIRAS DA RUA DO ALMADA</i>	53
FIGURA 8 - ANTÓNIO CARNEIRO, <i>CAPELA DE NOSSA SENHORA DA PEDRA</i>	97
FIGURA 9 - JOÃO MARQUES DE OLIVEIRA, <i>PRAIA DE VILA DO CONDE</i>	99
FIGURA 10 - JOÃO MARQUES DE OLIVEIRA, <i>PÓVOA DE VARZIM</i>	105
FIGURA 11 - SILVA PORTO, <i>BAIRRO DE PESCADORES, PÓVOA</i>	106
FIGURA 12 - JOÃO MARQUES DE OLIVEIRA, <i>À ESPERA DOS BARCOS</i>	107
FIGURA 13 - DUARTE MAIA, <i>LITORAL DE VILA FRANCA DO CAMPO</i>	117
FIGURA 14 - DOMINGOS REBELO, <i>SERRA DE ÁGUA DE PAU</i>	123
FIGURA 15 - DOMINGOS REBELO, <i>CAIS DO TAGARETE</i>	124
FIGURA 16 - DOMINGOS REBELO, <i>BARCOS NOS MOSTEIROS</i>	126
FIGURA 17 - DOMINGOS REBELO, <i>PAISAGEM DE S. MIGUEL</i>	128
FIGURA 18 - ALBERTO DE SOUZA, <i>CAPA DA 1ª EDIÇÃO DE PORTUGAL PEQUENINO</i>	139
FIGURA 19 - CARLOS CARNEIRO, <i>ILUSTRAÇÃO DE PORTUGAL PEQUENINO</i>	140
FIGURA 20 - CARLOS CARNEIRO, <i>ILUSTRAÇÃO DE PORTUGAL PEQUENINO</i>	141
FIGURA 21 - CARLOS CARNEIRO, <i>ILUSTRAÇÃO DE PORTUGAL PEQUENINO</i>	142
FIGURA 22 - CARLOS CARNEIRO, <i>PORTO, ILUSTRAÇÃO DE PORTUGAL PEQUENINO</i>	144
FIGURA 23 - CARLOS CARNEIRO, <i>LISBOA, ILUSTRAÇÃO DE PORTUGAL PEQUENINO</i>	145
FIGURA 24 - RAUL BRANDÃO, <i>O RETRATO DE TEIXEIRA DE PASCOAES</i>	173

FIGURA 25 - RAUL BRANDÃO, <i>PAISAGEM DE S. JOÃO DE GATÃO</i>	175
FIGURA 26 - JÚLIO RAMOS, <i>NUVENS DA TARDE</i>	177
FIGURA 27 - RAUL BRANDÃO, <i>PAISAGEM DO MARÃO</i>	179
FIGURA 28 - JÚLIO RAMOS, <i>PAISAGEM</i>	180
FIGURA 29 - SILVA PORTO, <i>APANHA DO SARGAÇO</i>	181
FIGURA 30 - RAUL BRANDÃO, <i>PAISAGEM DE GATÃO</i>	183
FIGURA 31 - RAUL BRANDÃO, <i>O POMBAL</i>	184
FIGURA 32 - RAUL BRANDÃO, <i>SALA DE TRABALHO DA CASA DO ALTO</i>	185
FIGURA 33 - RAUL BRANDÃO, <i>ESPIGUEIRO</i>	187
FIGURA 34 - COLUMBANO BORDALO PINHEIRO, <i>TORRE DAS CALDAS DA RAINHA</i>	189
FIGURA 35 - ABEL CARDOZO, <i>ERMIDA DE S. ROQUE</i>	192
FIGURA 36 - RAUL BRANDÃO, <i>PAISAGEM</i>	192
FIGURA 37 - ABEL CARDOZO, <i>BARCO EM REPOUSO (BEIRA LIMA)</i>	193
FIGURA 38 - ABEL CARDOZO, <i>RECANTO DA PRAÇA DE S. TIAGO, GUIMARÃES</i>	194
FIGURA 39 - ANTÓNIO CARNEIRO, <i>RAUL BRANDÃO</i>	195
FIGURA 40 - ANTÓNIO CARNEIRO, <i>RAUL BRANDÃO</i>	196
FIGURA 41 - CARLOS CARNEIRO, <i>RAUL BRANDÃO PINTANDO</i>	199
FIGURA 42 - <i>RAUL BRANDÃO A PINTAR</i>	202
FIGURA 43 - CARLOS CARNEIRO, <i>RAUL BRANDÃO A PINTAR OU A DESENHAR (?)</i>	203
FIGURA 44 – CARLOS CARNEIRO, <i>RAUL BRANDÃO</i>	204
FIGURA 45 - COLUMBANO BORDALO PINHEIRO, <i>RAUL BRANDÃO</i>	209
FIGURA 46 - COLUMBANO BORDALO PINHEIRO, <i>RETRATO DE RAUL BRANDÃO E DE SUA ESPOSA D. MARIA ANGELINA</i>	211
FIGURA 47- RAUL BRANDÃO, <i>O MESTRE COLUMBANO NO SEU ATELIER</i>	213
FIGURA 48 - RAUL BRANDÃO, <i>CRUCIFICAÇÃO DE JESUS CRISTO</i>	217

Apresentação

Esta dissertação, embora reflecta sobre a pintura e sobre a literatura de Raul Brandão, não tem por finalidade examiná-las *per si*. Não cabe neste estudo uma abordagem exaustiva nem da pintura nem da escrita do autor de *Os Pescadores*, mas tão só uma interpelação à relação entre ambas, o que em si é já bastante operoso. Perceber a natureza dessa relação e enquadrar os impulsos artísticos que lhe subjazem foi o que nos propusémos fazer. Para tal, foi essencial o conhecimento tanto da obra literária como pictórica do autor, bem como da problemática em torno dessa relação, elaborada quer contemporaneamente, quer posteriormente por alguns autores mais atentos.

De que Raul Brandão foi um escritor nunca se duvidou. Muitos se aperceberam, contudo, de que a sua obra prometia uma outra direcção e execução que o conhecimento da pintura nos parece explicar melhor. A natureza do extravio nessa direcção nunca foi averiguada em profundidade por nenhum estudo sistemático. Dizemos sistemático porque, embora muitos autores se tenham debruçado sobre essa dificuldade apresentada pela obra do escritor consagrado, poucos apontaram na direcção da pintura. Muitos outros investigadores procuraram nessa dificuldade saídas para universos e imaginários ainda mais fantasmagóricos do que o próprio autor, Raul Brandão.

Sem medo de parecermos originais, que não somos, afirmamos que a obra de Raul Brandão vai aparecer sempre como um enigma enquanto não encararmos o conflito de modos de expressão latente em toda a sua vida. Escritor que procurou na escrita uma saída para uma pintura a que se entregou tarde e timidamente, Raul Brandão foi alguém que não levou completamente a sério os impulsos pictóricos que o assediavam. Se da juventude nos legou retratos magníficos, miniaturas onde o pleno domínio de pintor é evidente, da maturidade chegaram-nos alguns quadros a óleo que mostram uma intuição pictórica mais do que manifesta. Em nosso entender, só uma perspectiva pode levar à dissolução da errância na interpretação da natureza de parte essencial da obra de Raul Brandão que é considerá-lo essencialmente um pintor. Assim, só encarando este escritor como também um pintor é que podemos aproximar-nos da sua obra como um todo, com as suas promessas, variantes e concretizações. E foi isso o que pretendemos fazer neste estudo.

Sempre que nos foi possível, procurámos pôr a pintura em diálogo com a literatura e com artistas e escritores coevos. Pensamos que um dos componentes que melhor justificam o nosso trabalho é mostrar como as obras de artistas contemporâneos permitem enquadrar a obra de Raul Brandão no contexto mais alargado da época. Ainda que limitada em quantidade, a obra de pintura de Raul Brandão deve ser vista no ambiente cultural mais lato a que pertence. Ela tem antecedentes e irmãos numa tradição que se desenvolveu ao longo de todo o século XIX e se prolongou pelas primeiras décadas do século XX. Devedora da Academia de Belas Artes do Porto, teve como representantes nomes como João Correia, Francisco José Resende, Silva Porto, Marques de Oliveira, Aurélia de Sousa, entre muitos outros. Não lhe daríamos o nome de escola, mas antes o de tradição, por se tratar mais de uma família de elementos que partilharam modos de expressão, ainda que não tenham dependido tanto de mestrados exercidos em contexto académico, embora essa dimensão tenha existido, revestida de uma superior qualidade e constância.

A pintura de Raul Brandão tem antecedentes nessa tradição e revela ainda uma influência – muito leve mas que se justifica pela proximidade – da obra de Columbano. Não é que a pintura de Brandão seja devedora ou copiadora da de Columbano, mas nota-se, sobretudo nas obras de interior, um leve toque que, embora encontrando em Columbano a inspiração próxima, tem na grande tradição ibérica a sua substância, uma tradição que parte de Nuno Gonçalves, encontra representantes supremos em figuras como Velázquez ou Murillo e tem na obra de um Eduardo Rosales e do próprio Columbano os grandes herdeiros dessa linhagem no século XIX.

O estudo das obras literárias de Raul Brandão ocupa um lugar central nesta dissertação, mas devemos realçar o interesse particular que consagramos às obras onde o elemento pictórico mais se evidencia. Constituem essas um grupo que foi definido por vários autores como contendo uma unidade própria, dado o seu carácter luminoso, por oposição a um outro grupo que se define por uma tensão e um negrume característicos. Livros como *Os Pescadores*, *As Ilhas Desconhecidas* e *Portugal Pequenino* destacam-se pela serenidade e por um evidente recorte pictórico, merecendo assim maior atenção quanto ao papel da relação entre pintura e literatura aí presente.

Também a reavaliação que Raul Brandão fez do papel do teatro no contexto da sua obra teve um papel importante na reapreciação sobre a relação que manteve com as

várias artes a que se dedicou. A preparação para publicação do teatro, corrigindo as peças que escrevera desde a juventude, coincide com a época em que começaram a surgir as obras luminosas e as primeiras telas de pintura, o que não é certamente um acaso.

Ao alcançarmos o termo deste estudo, esperamos que fique fora de dúvida que Raul Brandão não era somente um escritor, mas também um pintor por direito próprio. Aspiramos alcançar essa conclusão que por ora apresentamos como uma suspeita de forte cunho pessoal.

“Tudo na natureza são formas da minha alma. Minha alma passa como uma luz em frente da escuridão. Extinta só resta a treva.”

Raul Brandão, *Hímus* (1917)

“Raul Brandão tinha o amor da pintura e era um pintor: «Se pudesse recomeçar a minha vida seria pintor e não escritor», disse-me muita vez.”

Carlos Carneiro, *Raul Brandão – Homenagem no seu centenário* (1967)

1. Introdução

Um velho escritor, cansado e gravemente doente, vai de visita ao seu amigo poeta. Acedeu ao convite insistente do amigo, por se sentir bem na sua companhia. Talvez uma mudança de ares pudesse ajudar a aliviar os males de que sofria. Partiu então com a mulher, para uma visita que ia ser diferente das outras. Apesar de há muito serem íntimos, desta vez aguarda-o um encontro imprevisto: o encontro com a pintura. O escritor sempre conviveu com ela, tão de perto que chegou a escrever pintando, como dirão muitos. Admirou e conviveu com os grandes pintores do seu tempo, mas amava tanto a luz que não tinha ainda tido a coragem de a captar com o pincel. A arte é um mistério e a sua revelação depende de estranhas conjugações. Dá-se à nascença, mas pode viver adormecida durante toda uma vida. Por vezes, suscitamo-la e ela não nos ouve. Outras, por capricho, ou por uma distração que nunca iremos compreender, foge, e não se deixa tocar. Não gosta que a forcem. Mas eis que um dia, sem esperarmos, nos abraça, encantando-nos, para não mais nos largar.

Não conseguimos, todavia, conceber imagem mais verdadeira do que a do mistério do amor para nos referirmos ao acto amoroso que é a criação artística. Ao contrário da criação divina – acto verdadeiramente criativo pois tira algo do nada – a artística diz-se por analogia e é apenas um testemunho revelador da grandeza da criação de Deus. Por isso o mártir – palavra que em grego significa “aquele que dá testemunho” – é aquele que confessa Deus com a dádiva da própria vida. O artista não lhe anda longe, e no perseverante gesto a que se vai moldando a sua vida, não procura mais do que dar a ver a glória de Deus na Sua Criação. Pelo menos, assim é com os grandes artistas, e assim foi com Raul Brandão, um grande artista e um grande contemplativo. Embora tardio na vida, o encontro com a pintura era também inevitável, pois viveu latente em toda a obra de escritor. Foi assim que – ao chegar a casa do poeta Teixeira de Pascoaes, o grande amigo e irmão das andanças artísticas de toda a vida – o senhor Raul Brandão encontrou a irmã do poeta, a senhora D. Miquelina, que lhe pôs literalmente a pintura nas mãos. O episódio, narrado pela outra irmã, Maria da Glória, merece ser citado integralmente:

Uma das vezes que ele veio a Pascoaes, estava doente e neurasténico. Tinham-no proibido de trabalhar por algum tempo; minha irmã, que era pintora, meteu-lhe uma paleta nas mãos e disse-lhe: «O Raul vai hoje pintar comigo e vamos começar por uma

vista do Marão.» «Mas que ideia! Eu nunca pintei, nunca peguei num pincel.» «Vai começar hoje. Quem pinta com a caneta, pinta com o pincel.» Quando estavam os dois debaixo da ramada passou o jardineiro e, muito espantado de ver o Raul Brandão pintar, exclama: «Eu pensei que o Senhor era só escrivão, afinal também é trolha, como a Sr.^a D. Miquelina.» Esta gente simples e rude tem às vezes uma graça infinita. Essa pintura, a primeira do Raul Brandão, está hoje no escritório do Pascoaes.¹

Eis o relato do encontro do escritor com a pintura, enfim, da revelação de um verdadeiro pintor que colhe os frutos talvez inesperados desse encontro, ao concretizar o acto de pintar. E a primeira obra foi logo uma vista da Serra do Marão, esse *mito* da poesia do amigo Pascoaes.

1.1. “Quem pinta com a caneta, pinta com o pincel”

Ao evocarmos a figura de Raul Brandão à distância de um século, vemos a imagem de um grande escritor, lido por um público fiel, talvez pequeno, mas renovado a cada geração. O seu labor literário firmou-se nos mais diversos géneros. Desempenhou uma actividade periodística que se estendeu por inúmeros jornais e revistas durante toda a carreira de jornalista. Publicou obras de ficção que incluem desde pequenos contos até narrativas longas que podem, até certo ponto, ser designadas por romances. Elaborou curiosos e estranhos livros de história, cuja narrativa é dominada por um peculiar tom ficcional, nutrido por uma visão poética da História. Escreveu livros de memórias, aos quais imprimiu uma panorâmica impressionante da época em que viveu, ilustrada por uma galeria de retratos singulares de homens singulares. Tentou uma carreira de dramaturgo que, não fora a timidez do escritor e a estreiteza do público, poderia ter dado bem mais frutos do que aqueles que em número reduzido figuram como fundamentais no teatro português do século XX. Numa das suas obras mais famosas, *Húmus*, o imaginário fantasmático estende-se a toda a densa e obscura narrativa. Aqui e ali, vão emergindo perfis das sombras, mas a angústia do artista, na luta com o *fantasma*, permanece, em

¹ Vasconcellos, Maria da Glória Teixeira de – *Olhando para trás vejo Pascoaes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996, p. 45.

busca de luz. Referindo-se à obra de Raul Brandão na extensa e documentada biografia que lhe dedicou, Guilherme de Castilho perguntava:

Será legítimo julgar a obra de Raul Brandão – menorizando-a – não por aquilo que ela é, mas pelo que quase poderia ter sido?

Perante uma obra como a do autor do *Húmus*, tão rica de intuições esclarecedoras, de fundas sondagens aos mistérios da vida, creio bem que nenhum leitor crítico deixou de formular, aliás justificadamente, esta interrogação: que dons, que qualidades literárias ou filosóficas teriam faltado a Raul Brandão para nos legar uma obra verdadeiramente genial, isto é, uma obra que de genial na raiz – como é – se tivesse transformado em genial também pela concretização formal?

A interrogativa é não só legítima como necessária, uma vez que o exercício exegetico deve preocupar-se com ‘o que é’, como com ‘o que poderia ter sido’, sobretudo quando do ‘ser’ ao ‘poder ter sido’ há apenas uma ténue barreira de um ‘quase’, a solicitar explicação.²

Detectada por muitos outros autores, esta espécie de falha, de promessa não totalmente concretizada, também eu me confrontei com ela várias vezes. Como se o seu *génio criativo* não tivesse encontrado a saída adequada, ou como se algo essencial e clarificador faltasse a esta obra ímpar, dispersa, irregular, obscura...

Foi a leitura de *Os Pescadores* que me introduziu no universo de Raul Brandão. Esse livro, aberto e folheado ao acaso, provocou-me tão viva impressão que não pude deixar de o ler até ao fim, não de um fôlego, mas sim numa cadência lenta, de viagem em outro tempo e lugar. Uma viagem através da paisagem e da vida de um povo, amorosamente acolhidas, página após página. Essas impressões não eram mera literatura, o seu vigor não vinha, tal como costuma suceder na literatura ficcional, da alternância entre descrição e acção, do típico progresso narrativo que busca iluminar destinos de personagens. Aqui não havia trama, muito menos uma preocupação em fazer ficção, em romancear. E menos ainda em estudar os costumes do povo de um ponto de vista etnográfico. Não, não era nada disso que parecia mover o autor. Na verdade, o que o

² Castilho, Guilherme de – *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 153.

animava era uma certa mistura do ar frio que vem do mar, por vezes gélido, com um sabor a sal que a maresia põe em todas as coisas. A Raul Brandão encantava-o a lenta decomposição e recomposição da paisagem e o ar irreal que essa transformação transmite a todo o visível. Movia-o ainda, sem dúvida por compaixão e enternecimento, a angústia das vidas das gentes que sucediam nesse cenário imenso. Esse tom ou, para o dizer de um modo mais pictórico, esse modo de enquadrar, eu nunca o tinha visto em nenhuma outra obra. O equilíbrio entre a cor, a luz, a acção, a profundidade, resultava em quadros literários que pareciam mais dados em pinceladas do que em palavras. Aqui as palavras pareciam desfazer-se em cores, traços, sombras, dando vida a trechos que formavam autênticos quadros, impressionantes pinturas. Eu não sabia, nesse momento, que Raul Brandão também fora pintor, e não foi por isso surpresa anos mais tarde descobrir que também tinha pintado. A nota de abertura de *Os Pescadores* dá-nos logo a chave:

Quando regresso do mar, venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar.³

Só um pintor sabe que um quadrinho de ar livre inacabado é que é um verdadeiro quadro, porque a impressão pictórica não dura mais do que isso mesmo, o tempo de uma impressão, que tem que ser captada de imediato. E este desejo, expresso ao abrir o capítulo “Pequenas Notas”, entre outros de que o livro está polvilhado, não nos devia enganar, mas antes confirmar as suspeitas: “Se eu fosse pintor, passava a minha vida a pintar o pôr do Sol à beira-mar. Fazia cem telas, todas variadas, com tintas novas e imprevisas. É um espectáculo extraordinário”⁴. Quem assim se encanta com um espectáculo gratuito, quotidiano e vulgar como o pôr do sol, tinha que ter nascido com *entranhas* de pintor.

Assim, o que pretendemos é dilucidar a génese do acto artístico em Raul Brandão que consideramos ser eminentemente de natureza pictórica. É certo que há uma

³ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2014, p. 37.

⁴ *Ibid*, p. 63.

coexistência dos dois actos na sua obra, o poético/literário e o pictórico. O próprio autor nos deixou um testemunho literário proporcionalmente incomparável, é verdade, o que faz com que o conheçamos como escritor e como escritor tenha alcançado justa fama. Mas o que nós defendemos é que a natureza essencial do impulso artístico que movia Raul Brandão tinha uma natureza tão intensamente pictórica que é inescapável uma reapreciação da sua obra à luz da pintura que chegou a produzir. Embora pouco conhecido, esse itinerário deve ser tido em conta, e poderá servir para responder com maior clareza às interrogações formuladas acima por Guilherme de Castilho.

Ao longo das décadas, a obra literária de Raul Brandão foi recebida como a de um dos maiores escritores da sua época, referência central sobretudo para escritores e artistas das gerações que lhe sucederam. Foram muitos os que se deram conta da importância que a pintura tinha nessa obra, mas nunca se tentou um estudo amplo capaz de procurar respostas para o lugar que lhe cabe na compreensão do seu conjunto. Manuel Mendes deu os primeiros passos, atentando na relação entre Raul Brandão e Columbano Bordalo Pinheiro. Tendo sido testemunha privilegiada dessa relação e sendo destinatário de alguns quadros de pintura de Raul Brandão, o seu depoimento é de grande importância, ainda que Manuel Mendes não atribua ao escritor grande talento enquanto pintor. Vitorino Nemésio, ele que também foi contemplado com telas de Brandão, deixou alguns apontamentos dotados da perspicácia que o caracterizam, restringindo-se, contudo, ao território literário, que melhor dominava. Mário Cesariny defendeu a singularidade da obra pictórica de Raul Brandão aquando da primeira exposição pública na Biblioteca Nacional, em 1980, e remeteu para um estudo mais vasto a reflexão profunda que essa pintura merecia, não chegando nunca a concretizá-lo. Vítor Viçoso, a pretexto de um prefácio à edição de *Os Pescadores*, mostra em profundidade a relação aí patente entre literatura e pintura, apelando para a afinidade desse livro com a pintura portuguesa da época e aproximando-a “dos ritmos da cenografia impressionista”⁵. Mais recentemente, Vasco Rosa tem escrito diversos artigos sobre a relação de Raul Brandão com a pintura e com os pintores, pondo em evidência o papel representado por essa arte na obra do escritor. Mas o que não houve até agora foi um estudo que reunisse essas visões e procurasse estabelecer a relação entre a atracção de Raul Brandão pela pintura e o papel

⁵ *Ibid.*, p. 15.

que ocupa na sua obra. Em nosso entender há motivo para o fazer, e por isso empreendemos este estudo.

Utilizámos um método simples. Como ponto de partida apoiámo-nos no estudo das obras literárias, apontando para o cruzamento entre o literário e o pictórico, quando ele sucede, como corolário de uma busca que desembocará na pintura. Tentámos mostrar como o conflito presente na obra literária de Raul Brandão tinha, em grande medida, raiz na dificuldade que encontrou em fundar os gestos artísticos que o animavam no seu temperamento de pintor. O que defendemos é que o conflito entre o literário e o pictórico é constante, ainda que por vezes se revista de luta com uma entidade metafísica que Raul Brandão apelidou sempre de *fantasma*. É verdade que a sua obra está permeada de drama, e em parte esse drama não é senão o carácter agónico que permeia qualquer obra humana. Mas, se no contexto da sua obra não existisse um livro como *Os Pescadores*, dificilmente chegaríamos a descortinar o ponto fulcral que nos interessa esclarecer: quando alguém vai tão longe num meio de expressão – a literatura – em busca de outro meio de expressão – a pintura, a ponto de quase transmutar um no outro, estaremos nós perante uma anomalia ou perante uma descoberta? A palavra nunca poderá alcançar a natureza da pintura, e vice-versa. Por isso, perguntamos: qual o sentido de escrever para pintar?

O símile horaciano “*ut pictura poesis*” atravessa os séculos, com muito diferentes interpretações. Se a literatura deve imitar a pintura, ou deve *ser como a pintura* e se, por sua vez, a pintura pode receber um influxo benéfico da literatura, foram questões que sempre apaixonaram teóricos e artistas. Não foi, contudo, o poeta latino o primeiro a aproximar as duas artes. Antes dele, já o grego Simónides teria dito que “a pintura [é] como poesia muda e a poesia como pintura que fala”⁶. Se ao longo dos séculos os artistas, os teóricos, os críticos, enfim, todos aqueles que se dedicaram ao estudo da relação entre as artes, assinalaram quer a irmandade, quer a exclusão mútua entre elas, é que o ponto

⁶ Vide “Poesia e Pintura” de André, Carlos Ascenso – *O Poeta no miradouro do mundo*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, p. 159-168, dedicado à relação entre pintura e poesia, com especial incidência na obra de Luís de Camões.

que as une (e ao mesmo tempo as separa) é misterioso e fecundo⁷. Uma arte alimenta a outra, uma vem em socorro da outra. Se a poesia (a literatura) nutriu a pintura de todos os tempos de temas, de assuntos e, muitas vezes, a ajudou a dispô-los no quadro, a pintura cedeu à poesia as noções básicas de como criar e sustentar uma imagem. Por isso se entende como foi fácil ao símile horaciano transformar-se em preceito, quer para literatura quer para a pintura.⁸

No início do tratado da *Poética*, Aristóteles mostra, por uma comparação sugestiva, que a pintura, tal como a poética e a música, recorrem à imitação:

Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas [a poesia e a música], todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas.⁹

Com frequência, o filósofo grego recorre à comparação entre a pintura e a poesia, para evidenciar a semelhança entre ambas:

⁷ Um estudo muito completo deste tema no contexto moderno encontra-se em Lee, Rensselaer – *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe*, Paris, Macula, 1991.

⁸ O capítulo “Ut pictura poesis?” da dissertação de doutoramento *D. Catarina de Lencastre (1749-1824)*, de Maria Luísa Malato, constitui um estudo aprofundado da relação entre a pintura e a poesia na obra poética da Viscondessa de Balsemão e, em perspectiva, no Séc. XVIII. A autora aborda a obra da poeta, marcada por um grande fascínio pela pintura, e analisa a relação entre pintura e poesia sob o ponto de vista dos processos criativos e à luz das poéticas setecentistas, realçando sempre que necessário o ponto de vista histórico dessa relação entre as artes. *Vide* Malato/Borrallho, Maria Luísa – *D. Catarina de Lencastre (1749-1824): Libreto para uma autora quase esquecida*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 411-431 (vol. I).

Uma outra abordagem bastante completa e valiosa no que se relaciona com a teorização e a prática da época posterior, ou seja, aquela em que se integra a obra de Raul Brandão, é o capítulo “*Ut Pictura Poesis? A teoria estética, a crítica de arte, a literatura, a poesia: escrever e pintar no final de século*”, da dissertação de doutoramento de Maria João Lello Ortigão de Oliveira. Centrada na época dominada pela vida cultural parisiense, o que nesse momento se escreveu e pensou sobre o assunto constitui o substrato mais importante para compreender a época e o contexto literário e artístico em que surge a obra de Raul Brandão. *Vide* Oliveira, Maria João – *Aurélia de Sousa em contexto: A cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa-Casa da Moeda, 2006, pp. 149-157.

⁹ Aristóteles – *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 37 [1447a, 18-20].

Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus [...] e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores: Polignoto desenhava os homens mais belos, Páuson mais feios, e Dionísio tal e qual eram.¹⁰

Entre o discurso literário e a pintura propriamente dita há, por certo, um abismo: os meios de expressão têm uma natureza diversa. A linguagem verbal depende de vocábulos, estruturas alfabéticas abstractas de que depende o sentido. Ela é em si mesma concreta e racional desde o princípio, no entanto o seu uso parte de elementos abstractos, os signos. É semelhante o que se passa com a pintura: a pincelada, o traço, o desenho, são em si mesmos abstractos, apenas o uso racional e concreto de todos os elementos que compõem a arte pictórica pode levar a um sentido pictórico. Quando um escritor procura dar sentido aos meios de que dispõe na sua relação com o real (ou seja, tendo como horizonte a realidade da vida), ele utilizará a linguagem verbal dando-lhe uma configuração literária.

Assim, aprofundaremos o modo como literatura e pintura coexistiram na obra de Raul Brandão, esperando mostrar o papel da pintura no itinerário deste escritor que era também um pintor nato. A apresentação da obra de pintura de Raul Brandão, a que chegou até nós, constituirá prova evidente do que defendemos. Com vista à devida contextualização, optámos por ilustrar este estudo com obras de pintores contemporâneos, sempre que se justificou. Consideramos que ver em conjunto a pintura da época, sobretudo a obra de pintores cuja afinidade é notória, pode ser uma ajuda preciosa para o leitor, ainda mais quando a área de estudos em que se insere esta dissertação é a do cruzamento entre as artes.

1.2 Uma obra em duas metades

Na quarta e última parte da *Vida e obra de Raul Brandão*, Guilherme de Castilho,

¹⁰ *Ibid*, p. 41 [1448a, 1-7].

procurando dilucidar o enigma dessa dualidade constante na obra de Raul Brandão – o fantasma e o desejo de luz, parece ter encontrado a solução na correspondência do autor:

Foi o próprio Raul Brandão quem, numa carta dirigida a Albino Forjaz de Sampaio, dividiu a sua obra em duas metades distintas que caracterizou do seguinte modo: uma em que dá conta da sua luta com o ‘fantasma’; outra em que se detém ‘com alegria a fixar a paisagem e a luz’¹¹.

Nesta carta, Brandão confessa esse aspecto duplo que assume a sua luta criativa, indo ao fundo da própria natureza do acto artístico, sem hesitações:

Considero-me um homem em luta com um fantasma. Quando é o fantasma que fala e me arrasta, às vezes aturdido, para onde não quero ir – apesar dos meus protestos – , escrevo talvez com certo interesse, com dor e grotesco, com piedade pelos humildes, mas quando sou eu que intervenho, não sei fazer uma carta de jeito [...] Às vezes aquela voz mete-me medo... É o fantasma a rir-se dos outros e principalmente de mim – e prega, fala, gesticula, passando-me para o segundo plano. A parte que lhe pertence discrimina-se perfeitamente da parte que me pertence, em que me detenho, com alegria, a fixar a paisagem e a luz. Porque eu adoro a luz esplêndida e o outro só gosta de névoas escuras; onde emprego azul, emprega ele negro, e dá-se muito bem só com uma tinta e dor, só com uma tinta e sarcasmo.¹²

Dois impulsos diversos, duas vozes, ilustradas por duas cores, o negro e o azul. Uma, a do fantasma que domina, que possui o escritor e o leva por paragens onde o grotesco e a desgraça suscitam a sua piedade, levando-o a escrever “com certo interesse”, mas sobretudo com sarcasmo. Outra, a voz do próprio autor, uma voz que não sabe “fazer uma carta de jeito”, e que prefere deter-se a “fixar a paisagem e a luz”. Depois, a confissão de que é a luz “esplêndida” que Brandão adora, enquanto o fantasma se compraz nas “névoas escuras”. Aqui encontramos traçada uma simetria entre dois fundamentos opostos da acção artística, correspondendo a duas visões distintas da realidade. Como se a visão negra do real fosse o resultado de uma possessão demoníaca, indistintamente

¹¹ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 429.

¹² *Ibidem*.

piadosa e sarcástica para com tudo em redor, enquanto a visão luminosa resultaria de uma alegria natural da contemplação da realidade. Dominado por uma visão pessimista do real, o homem, o escritor, o artista vê a sua própria obra em perigo. Se a vida não tem sentido, que sentido terá a obra? Se a vida é um *absurdo* – e Raul Brandão vai usar este adjectivo várias décadas antes de ele se tornar um lugar-comum no mundo literário –, se a vida não tem uma finalidade, qual o propósito de tudo isto?

Nascido na Foz do Douro em 1867, e tendo morrido em Lisboa no final do ano de 1930, Raul Brandão foi testemunha de um mundo cuja transformação sucedeu com uma rapidez e uma violência inauditas, uma época deveras turbulenta.

Em Portugal, o fim da Monarquia de mais de sete séculos, relatado nas suas *Memórias*, constituiu uma profunda ruptura na sociedade portuguesa. Dessa fractura brotou o caos da República que lhe sucedeu, relatado nas mesmas memórias de modo tão caótico quanto se lhe apresentava a realidade.

Na Europa, e no mundo, a Primeira Guerra Mundial, que abalou as fundações do velho continente tão fundo nas suas raízes, marcava decisivamente os contemporâneos que lhe sobreviveram, enquanto o espectro do comunismo ia em breve alastrar a todo o mundo a partir do epicentro do terramoto provocado pela revolução russa, em 1917.

Ecos da tumultuosa vida desses anos podemos colhê-los das suas *Memórias*. Delas se destaca a impressionante galeria de retratos das figuras da época, que o escritor vai surpreender em plena vida e captar em primeira mão. Aí vão figurar vultos do mundo das artes e das letras, figuras políticas destacadas, em suma, personalidades da cultura da época, constituindo uma galeria literária complementar à que o seu grande amigo, o pintor Columbano Bordalo Pinheiro, fará em pintura.

Datam certamente dessa época muitos retratos de inúmeras dessas personalidades esboçados por Raul Brandão. É bastante provável que tenham sido traçados ao correr da pena nos mesmos caderninhos de apontamentos onde também tirava notas um pouco sobre tudo. Muitas dessas notas hão-de servir como substrato das *Memórias* e torna-se assaz relevante para o nosso estudo lembrar que a génese de ambos se deu em simultâneo. São retratos a tinta-da-china ou a lápis, por vezes aguarelados, que figuram como preciosos testemunhos de uma época, alguns autênticas miniaturas. Poucos os conhecem, mas consideramos que devem ser vistos ao lado dos correspondentes

retratos literários que o escritor esboçou nas *Memórias*, pondo em evidência o talento pictural de um pintor em pleno domínio do retrato¹³.

Estes retratos permanecem inéditos nos arquivos da Sociedade Martins Sarmento e surpreende-nos que até ao momento não tenha surgido nenhuma publicação, pelo menos do nosso conhecimento, em que sejam mostrados, como testemunho das qualidades artísticas de Raul Brandão. A técnica utilizada pelo autor varia, dependendo provavelmente do tipo de instrumento que teria disponível no momento: um lápis ou uma pena e tinta-da-china ou um pequeno pincel que permitisse aguarelar o esboço a grafite. Em alguns casos é mesmo possível alinhar em paralelo o retrato literário das *Memórias* com o retrato desenhado. Seria muito interessante preparar uma edição das *Memórias* onde se pudesse contemplar os retratos destas figuras junto dos textos em que são evocados. Cremos que seria um passo importante na consagração da faceta pictórica de Raul Brandão, pondo-a lado a lado com a literária. Vejamos, por exemplo, o caso de Sidónio Pais, a quem o autor dedicou um capítulo no terceiro volume, *Vale de Josafat*. Ao descrever a morte de Sidónio, Brandão evoca o herói nacional em alguns trechos da sua prosa característica, como este:

Havia nele uma distinção que os outros não tiveram; não sei o quê, que atraía os homens e principalmente as mulheres – desprendimento de si próprio, arrojo, amor dos humildes (todos os pobres de Lisboa o choraram e eles bem sabem porquê). Metade príncipe, metade *condottiere*, seduziu, passou como um relâmpago e não deixou vestígios, porque a força que um momento o ergueu até ao alto, se não era fictícia, desapareceu ao primeiro sopro. Os monárquicos só podem desejar a monarquia – e ele teve a existência que têm sempre os homens que procuram conciliar forças adversas. Duram um momento. Desaparecem num momento.¹⁴

O retrato esboçado a tinta pelo mesmo Brandão, complementa o retrato literário das *Memórias*, de onde extraímos esta passagem. De perfil, vemos um homem cujo nariz foi traçado com exageros de caricatura (coisa rara nestes desenhos, deve dizer-se), de olhar franzido e um cabelo crespo. Sob o nariz aquilino, um bigode fino, que reforça o

¹³ Ver Anexo 1, p. 234. Estes desenhos têm um tamanho que varia entre 6,6x5cm, os de menor formato, e 25,3x16cm, os maiores.

¹⁴ Brandão, Raul – *Memórias*, Lisboa, Quetzal Editores, 2017, p. 482.

carácter de uma personalidade vincada. Mas algo se retrai no interior deste homem que parece assustado, ou pelo menos carregado, tenso. Empunha o que parece ser uma pena, ou será uma pequena vara? O que representará? Na maioria das figuras que se conhecem, o Presidente-Rei surge de uniforme militar, ao contrário do que acontece aqui, de traje civil. São perguntas a que um estudo mais aprofundado poderia responder e uma tal edição das *Memórias* com publicação destes desenhos viria lançar um novo olhar sobre estas figuras e a sua época.



Fig. A: Raul Brandão, *Sidónio Pais*, sem data

A existência destes retratos vem, pois, mostrar como a obra de Raul Brandão é uma obra em duas metades. Para ajuizarmos com mais propriedade, passamos a mostrar quatro séries de retratos, cada uma representando uma técnica utilizada, de modo a darmos uma ideia da sua variedade.

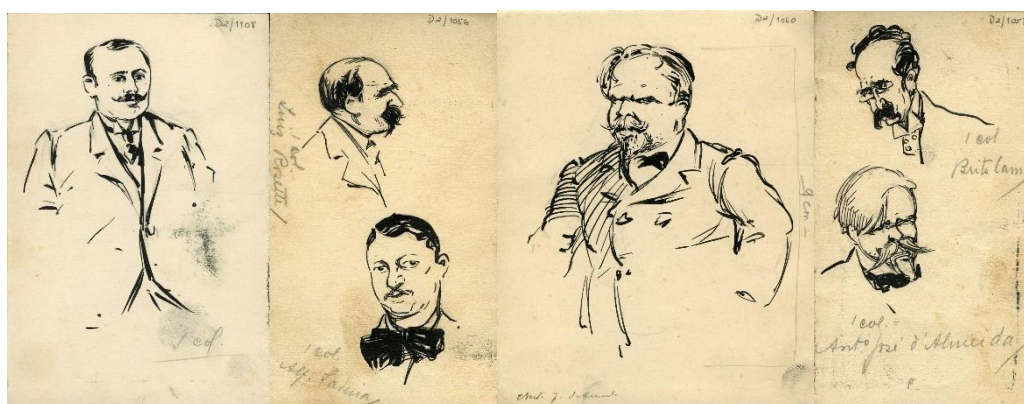


Fig. 1: Raul Brandão, *Retratos a tinta-da-china*, c. 1910-1920.

Esta primeira série de quatro retratos (fig. 1) é traçada exclusivamente a tinta-da-china. Caracteriza-se por um traço definido, preciso, em que a linha acompanha a forma do objecto, apresentando-a no seu aspecto nítido, quase escultórico. Notemos que, apesar da precisão, estes desenhos não se imobilizam na dureza de linhas em que pode cair facilmente um tipo de desenho como estes, mas sob a aparência do desenho sentimos o calor pictórico que anima o traço do autor. Embora se encontrem no espólio alguns raros casos em que o traço se torna caricatural, no geral os desenhos mostram bem que a intenção de Raul Brandão era captar a essência do retratado, e não captar alguma das suas características exagerando-a.

Na série seguinte (fig. 2), vemos três retratos a grafite, aguarelados. Apresentamo-los como um contraponto aos desenhos a tinta-da-china. Ainda que em ambos os casos estejamos em presença de retratos vivamente pictóricos, aqui a intenção é mais declarada e resolvida de outro modo. O traço a grafite conjugado com os apontamentos de aguarela permite uma maior difusão da forma, tornando-a mais imprecisa, conferindo ao contorno e ao preenchimento maior flexibilidade na captação da essência do objecto. Ainda que permanecendo no terreno da monocromia, as pinceladas a aguarela dotam o desenho de gradações e nuances próprias dessa técnica, realçando o seu carácter pictórico.



Fig. 2: Raul Brandão, *Retratos a grafite aguarelados*, c. 1910-1920.

Os três desenhos que constituem a figura 3 mostram o tratamento do desenho do grafite, sem qualquer outro acrescento. A eficácia deste tipo de desenho, na simplicidade do uso do traço e da gradação, mostra como o autor se sentia à vontade com qualquer técnica, por mais elementar, de que são prova os três retratos aqui exibidos.



Fig. 3: Raul Brandão, *Retratos a grafite*, c. 1910-1920.

Na figura 4 temos de novo retratos a tinta-da-china, mas aqui o traço é complementado pelo preenchimento da tinta a traços largos, e não apenas por linhas definidas. Aqui nota-se uma diferente abordagem no uso da tinta, conferindo ao retrato uma outra plasticidade pictórica.

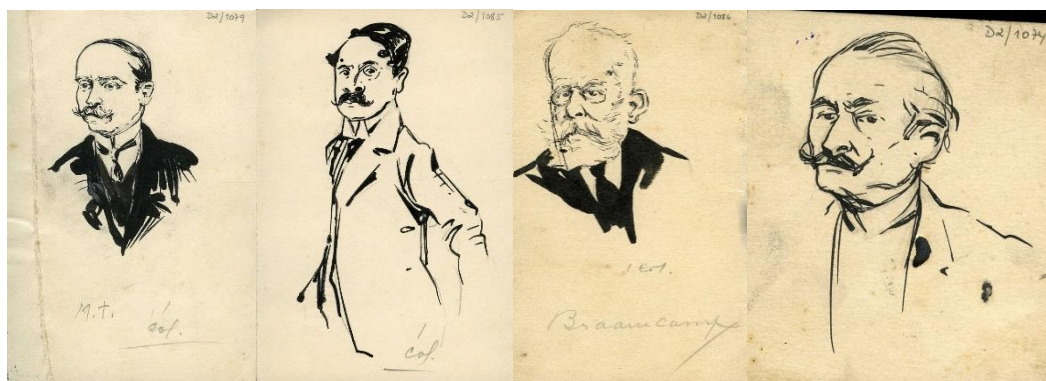


Fig. 4: Raul Brandão, *Retratos a tinta-da-china*, c. 1910-1920.

A leitura das *Memórias* ganha bastante com a apreciação destes magníficos desenhos que, tal como sugerimos, foram provavelmente captados nos mesmos caderninhos em que Raul Brandão tirava muitas das notas que deram origem aos três volumes das memórias. Produto da convivência do escritor com as personalidades que dominavam o panorama nacional, sobretudo o político, figuram como prova da capacidade pictórica já então em plena maturação: o jornalista e o artista conviviam lado a lado.

As memórias escritas dão uma panorâmica dos aspectos da vida social e cultural da época, em que o autor pode intercalar densos retratos psicológicos com pequenas notas vulgares sobre a política do dia, junto com indiscrições sobre a realeza; confissões cheias de vida ao lado de anotações sem interesse; breves esboços ao correr da pena e do fluir quotidiano seguidos de trechos de verdadeira prosa brandoniana, capaz de ombrear com o que de melhor escreveu. Muitas vezes o dito chega a invadir a privacidade do visado, opção arriscada que Raul Brandão defendia assegurando que o objectivo era garantir a verosimilhança dos factos.

Eis o propósito destas memórias nas palavras do autor:

Isso que aí fica não são memórias alinhadas. Não têm essa pretensão. São notas, conversas colhidas a esmo, dois traços sobre um acontecimento – e mais nada. Diante da fita que a meus olhos absortos se desenrolou, interessou-me a cor, um aspecto, uma linha, um quadro, uma figura, e fixei-os logo no canhenho que sempre me acompanha. Sou um mero espectador da vida, que não tenta explicá-la. Não afirmo nem nego. Há muito que fujo de julgar os homens, e, a cada hora que passa, a vida me parece ou muito complicada e misteriosa ou muito simples e profunda. Não aprendo até morrer – desaprendo até morrer.¹⁵

Aqui encontramos, no prefácio ao primeiro volume, uma “teoria da arte” de Raul Brandão pelo próprio, se assim o podemos dizer. O carácter caótico, não alinhado, da sua escrita, aliado aos elementos que da vida mais se sente impelido a fixar, tais como “a cor, um aspecto, uma linha, um quadro, uma figura”, remetem tanto para a tendência claramente pictórica dos seus escritos, como para um impulso intuitivo, ilógico e até

¹⁵ Brandão, Raul – *Memórias*, p. 17.

mesmo irracional. Continuando, confessa na mesma passagem:

Não sei nada, não sei nada, e saio deste mundo com a convicção de que não é a razão nem a verdade que nos guiam: só a paixão e a quimera nos levam a resoluções definitivas. O papel dos doidos é de primeira importância neste triste planeta, embora depois os outros tentem corrigi-lo e canalizá-lo.¹⁶

Esta tensão entre o valor e o papel da razão no mundo dos homens, e a força irreprimível do irracional que, desde as profundezas, mina qualquer veleidade de ordem no mundo humano, é uma das características da visão do artista Raul Brandão. Seria mesmo esta a sua convicção mais profunda? Como afirmar que não é a verdade nem a razão que nos guiam, reconhecendo que elas existem? Talvez, como em muito da típica expressão brandoniana, o ímpeto que o levava a escrever certos paradoxos e contradições encobrisse uma dificuldade de clareza. E, nesses momentos, quando a expressão pedia mais lógica, um maior rigor e uma acção mais decidida, o sentimento acabava por sobrepor-se em efusões líricas. Tanto assim que, quando o sentimento mais sincero é quando manifesta a sua incapacidade para a acção e a fuga à luta:

Nunca fui homem de acção e ainda bem para mim: tive mais horas perdidas... Fugi sempre dos fantasmas agitados, que me metem medo. Os homens que mais me interessaram na existência foram outros: foram, por exemplo, D. João da Câmara, poeta e santo, Correia de Oliveira, um chapéu alto e nervos, nascido para cantar, Columbano e a sua arte exclusiva, e alguns desgraçados que mal sabiam exprimir-se.¹⁷

O ambiente da época em que viveu, entre o assombro e o pavor perante as forças irracionais que entretanto se desencadeavam no seio da civilização, deve contar-se como um dos elementos responsáveis por essa fuga. E, no entanto, apesar de não crer na razão, há uma razão que o leva a acreditar no papel da literatura, da arte, que vemos enunciada um pouco adiante:

Por isso, repito, muitas folhas destes canhenhos serão mal interpretadas, talvez

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibid*, p. 11.

alguns tipos falsos. Só vemos máscaras, só lidamos com fantasmas, e ninguém, por mais que queira, se livra de paixões. No que o leitor deve acreditar é na sinceridade com que na ocasião as escrevi. Poderão objectar-me: – Então com que destino publico tantas páginas desalinhas, de que eu próprio sou o primeiro a duvidar? É que elas ajudam a reconstituir a atmosfera duma época; são, como dizia um grande espírito, o lixo da história. Ensinam e elucidam. Foi sempre com a legenda que se construiu a vida. Sei perfeitamente que a história viva tanto se faz com a verdade como com a mentira – se não se faz mais com a mentira do que com a verdade.¹⁸

Mentira e verdade, lenda e realidade, imaginário e real, estes pares encerram dualidades a ter em conta no posicionamento de um artista perante a realidade que pretende retratar, tal como, no sentido mais lato, na acção de um homem perante a realidade em que vive, a sociedade que integra. Para Raul Brandão, a sinceridade do escritor no momento da escrita é o critério fundamental em que deve assentar a crença de quem lê. E quem lê aquilo que Brandão vai resgatar como o “lixo da história” deve encará-lo como uma mistura composta de verdade e de mentira, que dará origem não à História, mas sim à lenda. Cabe ao artista, ainda que não ao historiador, compor a lenda ou o mito com esses restos que vai recolhendo da História.

A gente nunca sabe ao certo se da infâmia poderão nascer coisas belas... A mentira, o boato, o que se diz ao ouvido, o que se deturpa, e que tanta força tem, a meada de ódio, de ambição e de interesses, que não cabe na história com H grande, tem o seu lugar num livro como este de memórias despretensiosas. Eis uma razão. Tenho outra ainda: torno a ver e a ouvir alguns mortos. Recordo, o que é necessário a quem cada vez mais se isola com o seu sonho e as suas árvores. Isto aquece quase tanto os primeiros anos da minha velhice, como o lume que arde até junho na lareira desta casa.¹⁹

A extensa citação deste prefácio às *Memórias* justifica-se pelo que revela da arte poética (e pictórica) de Brandão. Em cada um dos prefácios às *Memórias* encontramos do melhor que o escritor escreveu, aí atingindo um perfeito equilíbrio da prosa, cujos conteúdo e forma se fundem em consumados exemplos de extraordinária literatura. Representativos da posição do artista face à realidade, aqui o escritor mostra-se consciente

¹⁸ *Ibid*, p. 18.

¹⁹ *Ibid*, p. 19.

de que a vida é feita de verdade e de mentira, de imaginário e real, de fantasmas e homens concretos, só lhe restando ir recolhendo com a máxima sinceridade fragmentos dessa realidade.

O plano da convivência entre os vivos e os mortos é o plano que o autor considera constituir a realidade. Da contemplação dessa convivência brotará uma obra cuja finalidade é mostrar o rosto do homem, e o mundo em que ele vive, na sua dimensão e real figura. Esta é a verdade do artista (e do homem?) Raul Brandão e é preciso tê-la em conta se quisermos abordar o universo da obra que nos legou. É também fundamental ponderá-la na sua essência para melhor esclarecer o conflito criativo do autor de que nos vamos ocupar.

“Só lidamos com fantasmas”, diz Brandão. Como sucederá, para um escritor e um pintor, a relação com esses fantasmas? Antes ainda, perguntamos: o que é um fantasma? Do grego *phantázein*, “fazer aparecer”, a palavra deriva de *fainein*, “mostrar”, que vem da raiz *phos*, ou seja, “luz”. Fonte do visível, a luz mostra, faz aparecer o que se vê, e nesse sentido, tudo o que se vê aparece por seu intermédio. Também a palavra *phainomenon*, que significava originalmente “tudo aquilo que é percebido pelos sentidos”, deriva de *phos* e se aparenta por isso com fantasma. Como percebemos nós o mundo dos fenómenos de que a realidade se compõe? A percepção de tudo “o que aparece” depende de mecanismos, por vezes inapreensíveis, mas que sabemos sucederem ao nível da relação entre o interior e o exterior de um sujeito.

Raul Brandão falava constantemente da luta com o *fantasma*, pelo que podemos inferir que se tratava de uma luta com o visível, ao nível da relação entre a interioridade do que podemos chamar de sujeito e a necessária exterioridade dos fenómenos e, por extensão, dos *fantasmas*. Assim, perguntamo-nos se na base dessa luta não estaria a procura de adequação do meio de relação com a realidade, ou seja, se a expressão literária e a pictórica não poderiam por vezes colidir no modo da sua percepção da realidade. Ao dividir a sua obra em duas metades não estaria o autor a aludir à dupla possibilidade de resposta a cada um destes impulsos, de natureza distinta? Mais ainda, não seria o campo da escrita o lugar onde a luta com o *fantasma* se dava de um modo mais evidente, enquanto, ao mover-se para o mundo da luz, onde fixava com alegria o que contemplava corresponderia claramente à parte de pintor?

Sabemos que a *intuição* desempenhava um papel fulcral no *modus operandi* do

artista Raul Brandão. Conceito em voga na época, a *intuição* dominava os meios intelectuais e correspondia, de certo modo, a uma reacção ao contexto cientificista predominante no panorama das ideias no século XIX. Assim, *fantasma* e *intuição* são dois conceitos que necessitam de uma elucidação para compreendermos melhor o contexto em que surge a obra do autor e o processo artístico que a define.

1.3 Meditação sobre a intuição, o fantasma e o tempo

Intuição era justamente um termo em voga, vulgarizado pela filosofia de Henri Bergson, referência intelectual nessa época de viragem do século. A tal ponto a influência do filósofo francês dominou o início do século XX que era impossível escapar-lhe, tanto por recusa como por acolhimento. Analisando o impacto da influência de Bergson na intelectualidade europeia, e particularmente na portuguesa, Artur Ribeiro Lopes escreve em termos contundentes:

Desde que um filósofo [Bergson] sustentou que a intuição nos conduz ao próprio interior da vida, que a intuição é o instinto desinteressado, consciente de si próprio, capaz de reflectir sobre o seu objecto e de o alargar indefinidamente, que o artista consegue adivinhar a própria intenção da vida surpreendendo, no próprio objecto, com o qual por simpatia se confunde, a discordância aparente... desde esse momento, estava criado o *intelectualismo* que convinha às possibilidades espirituais do português.²⁰

O tom duro com que o autor descreve a repercussão da “descoberta” de Bergson num certo mundo intelectual, embora prenhe de ironia, contém um elemento de verdade. Ele detecta desde logo, no abuso que se operou das virtualidades associadas à intuição, um relaxamento que facilmente conduzia a uma vaidade despreocupada e pouco inclinada ao duro labor intelectual: “veio daí a *divindade* do génio, o orgulho dos que supunham possuir a faculdade *divina* da intuição, pairando muito acima do âmbito material da inteligência”²¹.

²⁰ Lopes, Artur Ribeiro – *A inteligência na literatura nacional*, s. l., Edição de Autor, 1927, p. 76.

²¹ *Ibidem*.

A “descoberta” da intuição surgira, contudo, num contexto de reacção adversa às correntes intelectuais deterministas/racionalistas que tinham dominado o séc. XIX. Era necessário dissolver os mitos cientificistas que a geração anterior à de Raul Brandão tinha erigido em ídolos que agora entravam em falência, e as possibilidades entrevistas pela intuição serviam como uma luva esse desígnio.

Todavia, escrevendo sobre as mais recentes tendências intelectuais parisienses da derradeira década do século XIX, Eça de Queirós detectava nelas um preocupante espírito de revolta que tinha como alvo o todo social:

A gravidade e a estranheza, porém, crescem, quando se verifica que esta reacção não é somente tentada contra a política, mas contra a estrutura geral da sociedade contemporânea, tal como a tem criado o positivismo científico. Sob todas as formas da actividade pensante se revela, se alastra, na geração nova, esta reacção, de um modo inarmónico, a que falta o esforço e a convergência para a unidade, mas que vem fortemente caracterizado pelo propósito de mudar as fórmulas que governam.²²

Enfileirando na hoste desses intelectuais de fim de século, podemos afirmar que Raul Brandão correspondia sobremaneira ao tipo de escritor para quem a intuição era quase tudo. Também não podemos esquecer que, por influxo do magistério de Sampaio Bruno²³, o jovem escritor enveredou pelo caminho de um anarquismo libertário que o marcou para toda a vida. É evidente a influência desse magistério na prática literária, sobretudo no âmbito formal, ao nível da dispersão das ideias que leva muitas vezes à falta de sustentação na construção. Assim, Cruz Malpique afirma, certo, no texto de homenagem do centenário:

Raul Brandão foi mais – muito mais – um escritor de inspiração do que de transpiração, mais de intuição do que de raciocínio discursivo. [...] Não era escritor para

²² Eça de Queirós – “Positivismo e Idealismo” in *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1913, p. 256.

²³ “José Sampaio (Bruno), conversador extraordinário, corria altas horas as ruas denegridas e húmidas do Porto, com dois ou três amigos, falando, parando, discutindo até alta madrugada. Vinha tudo à baila: Deus, o universo, os filósofos e a política. Agregavam-se às vezes àqueles homens alguns rapazes que os ouviam fascinados. Eu era um deles.”, [Brandão, Raul – *Memórias*, p. 591].

planos prévios – de princípio, meio e fim – congeminados em madura reflexão. [...] Confiava muito no improviso, esquecido de que os improvisos felizes vêm, por via de regra, na sequência de um trabalho metódico em profundidade. Não foi homem para raciocinar a sua emoção. A coisa saía-lhe de jacto, espasmódica, com laivos de barroquismo.²⁴

Não devemos de nenhum modo excluir os bons frutos da intuição, mas sem lhe opormos a devida estrutura lógica no processo de joeirar as ideias, o mais certo é soçobrarmos sob o influxo do seu domínio. A obra literária de Raul Brandão constituiu-se sobre esta evidência, o que leva Cruz Malpique a acrescentar novos argumentos:

Brandão [...] era um escritor que escrevia de ímpeto. [...] E daí a sua obra não ser de solidez por aí além no respeitante ao travejamento das ideias. Foi homem de esboços, por vezes, geniais. Ficou-se, porém, no inacabado, nas pinceladas mestras, e mais nada. Propósito? Técnica pensada? Não. Incapacidade de ir mais longe. Ficou-se no borrão, na nebulosa, pela impossibilidade de resolver esta. [...] Pretendeu ser um escafandro do invisível e para tanto, a intuição, à maneira bergsoniana foi o seu instrumento de sondagem.²⁵

Relembremos que a filosofia intuicionista de Bergson foi acolhida com entusiasmo nos meios literários europeus da época, muito porque surgiu como tentativa de reacção à submissão que o criticismo kantiano – assente sobre uma razão absolutista dependente de uma falsa lógica – impunha ao pensamento. Esse criticismo era o campo onde frutificavam todos os cientificismos, cujas amarras impediam os bons princípios lógicos e filosóficos de operar, levando o pensamento a um cepticismo radical. Compreende-se, por isso, que essas novas gerações se entusiasmassem com a esperança aberta no caminho do pensamento. Mas se a atrofia provocada pela absolutização da razão deturpada impedia a salutar marcha do *logos* nos eixos da fé, o mesmo se poderá dizer

²⁴ Cruz Malpique in AA. VV. – *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*, Guimarães, Edição do Círculo de Arte e Recreio, 1967, p. 46.

²⁵ *Ibid*, p. 47.

quando se pretende fazer da intuição um absoluto²⁶.

Para Bergson, tudo está sujeito a um movimento vital e contínuo, que designou por *élan vital*, e “como a nossa inteligência é incapaz de perceber a *vida*, o *movimento*, a *continuidade*, por isso as nossas ideias relativas a objectos fixos e imutáveis, a verdades necessárias e eternas, são vãs e ilusórias”²⁷. Para Bergson, a única solução para uma objectividade possível seria a existência de uma faculdade que denominou de *intuição*. Thiago Sinibaldi refuta, com clareza, esta concepção:

A asserção que a nossa inteligência não perceba o *movimento*, a *vida*, a *continuidade*, é gratuita e contrária à experiência. – Além disso, é falso que as nossas ideias, relativas às essências e aos primeiros princípios, sejam vãs e ilusórias. Elas são tão fixas e imutáveis, como o são os objectos representados.²⁸

Rejeitando o “remédio” apresentado por Bergson, Sinibaldi vai mostrar que a *intuição* segundo o filósofo francês é uma contradição nos termos:

Nem pode ser admitido o remédio apresentado por esse escritor. A *intuição* seria para ele uma nova faculdade, substituída à inteligência, uma espécie de *instinto*

²⁶ João Ameal, que em diversos momentos analisou a obra de Henri Bergson e a influência que exerceu na sua época, comenta: “Contra uns e contra outros, Bergson veio reagir – e reagir vitoriosamente. Além de restaurar a metafísica [...] desfez os dogmas absurdos do determinismo – e declarou-o, no derradeiro capítulo de *Les donnés immédiates de la conscience*, «refutado pela experiência». Suprema ironia e suprema habilidade: refutar o determinismo, que se dava como a última palavra da ciência experimental – em nome da experiência!” [Ameal, João – *A verdade é só uma*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1960, p. 125]. No entanto, a promessa de que se revestia a filosofia de Bergson não chegou a consumir-se, pois tendo destruído “as algemas postiças que o positivismo e o mecanicismo do Século XIX tinham querido impor às conquistas do espírito e às disciplinas da consciência” [*ibid.*, p. 126], não foi capaz de levar a cabo a sua missão de renovador do pensamento, “ao relegar a inteligência para um lugar secundário de instrumento artificioso e matemático” [*ibid.* p. 127]. Conclui assim Ameal que “este repúdio da inteligência e das suas virtualidades máximas para o conhecimento das realidades substanciais decapitou a filosofia bergsoniana, tornou-a, como lho censurou Julião Benda, uma espécie de «*sensualização* da vida intelectual diminuída» ...” [*ibidem*].

²⁷ Sinibaldi, Thiago – *Elementos de Filosofia*, Roma, Subiaco – Tipografia dei Monasteri, 1923, p. 262.

²⁸ *Ibidem*.

consciente. Ora, repugna que possa existir um *instinto consciente*, uma faculdade dotada, ao mesmo tempo, de instinto e de reflexão. Uma intuição sem ideias é uma contradição; porque é uma visão que não é visão.²⁹

Se do ponto de vista dos princípios filosóficos, a *intuição* não pode considerar-se como existente, talvez seja possível, no entanto, perceber o que é que realmente Bergson teria em mente ao conceptualizá-la equivocadamente. Foi o que Cruz Malpique procurou fazer como conclusão do ensaio dedicado a Raul Brandão, tentando conciliar razão e intuição, se se entender esta como um modo de aprofundamento daquela, ou seja, se se entender que do aprofundamento da razão decorre um aprofundamento da visão:

Raul Brandão considerava a razão como insuficiente sonda para o conhecimento – sobretudo para o ontológico. Era todo bergsonista, conforme se pode verificar pelo seguinte passo: «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 de uma das mãos, tendo duas? Não será incompleto tudo quanto fizermos apenas com uma 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...»

Mas será que a intuição está fora do perímetro da razão? Aquilo a que ele – e Bergson – chama intuição não será apenas uma razão mais arguta na sondagem da realidade? Não será a intuição directamente proporcional ao longo e profundo trabalho da razão? Não será, outrossim, a inspiração directamente proporcional à transpiração? Lembremo-nos de que improvisos felizes só os tem aquele que tiver queimado as pestanas no estudo em profundidade.³⁰

Para uma avaliação da presença e influência de Bergson na obra de Raul Brandão, seria oportuno convocar o auxílio de um estudioso da obra do filósofo francês, o amigo Leonardo Coimbra. Eis o vértice que nos faltava e que dá forma ao triângulo literário integrado por Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra. Foi

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cruz Malpique in AA. VV. – *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*, p. 48.

grande a amizade entre os três³¹ e recorrer a reflexos que a obra de cada um provocou nos outros pode, certamente, enriquecer a nossa interpretação.

Leonardo Coimbra foi um estudioso da obra de Bergson, que constituiu uma das suas principais influências³². Essa relação com a filosofia do pensador francês, abordou a Leonardo Coimbra sobretudo nos ensaios reunidos em *A Filosofia de Henri Bergson*. Nela faz um périplo pelos vários títulos do autor, expondo a sua doutrina numa primeira parte – saída a lume em 1934, enquanto na segunda parte ensaia uma tentativa de crítica, dividida entre a epistemologia e a metafísica de Bergson – editada postumamente, apenas em 1992. É vasto o domínio de estudo em questão, mas a nós interessa-nos sobretudo averiguar o papel da intuição na obra de Raul Brandão e tentarmos, a partir daí, dilucidar o que seja o *fantasma* que tanto o obsidiava.

Significativamente para o objecto do nosso estudo, Leonardo Coimbra mostrou

³¹ Em carta a Brandão, Pascoaes menciona o desejo de Leonardo Coimbra vir a escrever um livro sobre a obra dos dois escritores, infelizmente nunca concretizada: “O Leonardo disse-me que ia escrever um livro sobre a nossa obra” [Vilhena, António Mateus *et* Mano, Maria Emília – *Correspondência de Raul Brandão/Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 202, carta 193].

³² Leonardo Coimbra foi também, em certa medida, uma das vítimas do intelectualismo “diminuído” em voga no final do século XIX, divulgado na obra de Bergson, tal como menciona João Ameal [cf. *supra* p. 34, nota 26]. Nota-o Domingos Gusmão de Araújo ao considerá-lo avesso à conceptualização intelectual: “À força de querer libertar-se do conceito – toma-o, decerto, por um *cliché* imobilizante – abandona-se ao *film* e desse modo vai perdendo a frescura clara e transparente dos espíritos afeiçoados para as contemplações serenas, em que a verdade é focada desde a superfície ao fundo” [Araújo, Domingos Gusmão de – “Leonardo Coimbra – Esbocetos de Crítica”, *Nação Portuguesa*, 2ª Série, nº4, Outubro de 1922, p. 168]. A hostilidade que Leonardo Coimbra manifestava ao necessário esforço intelectual funcionaria como a principal inimiga das suas qualidades: “Ora – ia eu notando – em Leonardo a fragilidade do vôo ideativo revela-se em todas as páginas da sua obra. Sente-se que esse entorpecimento de poderosas qualidades de criador se filia na inércia da inteligência, posta a um canto como uma inutilidade. Leonardo é uma vítima do seu anti-intelectualismo. Fugindo das posições claras do *cliché* em que a Vida é água marulhante e de maior valor dinâmico, afoga-se e dilui-se no *film* em que tudo se esfarela e desarticula” [*ibid*, p. 169]. Apesar dessa limitação, a penetrante argúcia de Leonardo Coimbra conseguiu por vezes supri-la, dando-nos interpretações e visões de qualidade que vale a pena meditar. Devemos ainda referir que, a partir de certo momento e até ao final da sua vida, a sua obra vai passar a conter marcas cada vez mais numerosas do contacto com a escolástica de feição neotomista, certamente por o filósofo sentir a necessidade de dotar a sua obra de uma rigorosa conceptualização.

como Bergson, superando as várias atitudes filosóficas modernas desde Descartes até Kant, tentou fazer da sua filosofia mais um método do que uma doutrina. Método esse que pretendeu ir “contra um *senso comum cientista*, [onde] nem ideia, nem ciência se garantem por si. Por si, só se garantiria o *dado imediato*, o contacto apresentado com a pura consciência da apresentação”³³. Para Bergson, esta pura consciência da apresentação seria dada por uma percepção pura, coincidente com o “plano de ser de cada realidade”³⁴ mas, sendo essa percepção sempre uma interpretação do dado apreendido, nunca poderia coincidir com a forma de que se reveste a percepção no senso comum. Leonardo Coimbra considera que a percepção é sempre uma interpretação e nunca uma informação directa, sendo que o dado original está sempre para lá desta percepção. Como a percepção é sempre interpretativa e socializável, é um erro “tomar como dado o que é afinal uma interpretação, uma profunda reconstrução”³⁵.

Estaria o dado autêntico para lá das contaminações que Leonardo Coimbra atribui aos elementos da interpretação e do social, ou seja, intervenções que necessariamente obstam à verdade no *dado*, por o transformarem em ídolo? Mercê da utilidade e do discurso, seria a virginal pureza do dado transformada numa interpretação «cousista» (para usar o termo tão do gosto do filósofo português)? Com vista a demonstrar o funcionamento deste complexo perceptual, Leonardo afirma que “o imediato da percepção seria o real exterior, como o imediato de uma duração concreta seria o real interior, a própria vida do nosso ser espiritual”³⁶. Mas interior e exterior, graças à acção da memória e da imaginação, acabam por misturar-se indistintamente, num nível mediano de atenção que o filósofo atribui ao homem médio. Para Leonardo, esta atitude é a atitude do senso comum, incapaz de ir mais fundo, de aperfeiçoar a atenção. Nesse pressuposto, só um esforço superior pode contribuir para alcançar a pureza original do dado:

Levemos a percepção à sua pureza, teremos um quase contacto com a matéria;
ponhamos a nossa atenção descendo com ritmo da nossa duração concreta, teremos uma

³³ Coimbra, Leonardo – *A filosofia de Henri Bergson*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 165.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

osculação permanente do ser e do conhecer – o próprio acto de viver é, por transparência, o mesmo acto de conhecer.

Coincidir com o dado, eis o segredo do conhecimento; mas não poderemos saber *a priori* o que é o dado.³⁷

Não será este o segredo e, ao mesmo tempo, a limitação da prosa de Raul Brandão? Não será que, por serem de natureza profundamente pictóricas, as impressões de que vive a literatura do autor de *Os Pescadores* só poderiam ter completa vigência numa obra de pintura? Ao deflectir permanentemente o impulso criativo de uma determinada natureza numa direcção que lhe é alheia, não estaria Raul Brandão a romper uma barreira, pela qual facilmente poderiam entrar “fantasmas”? Leonardo Coimbra afirmaria que só vivendo o dado na plenitude do ser é que ele se abre ao conhecimento. Ou seja, um dado pictórico exige um conhecimento e uma resposta pictórica. E para que o dado não se transforme em coisa, para que tenha vida depois de captado, é necessário dar-lhe a resposta adequada à sua natureza.

Não pretendemos aprofundar esta problemática de natureza ontológica, visto que pertence ao domínio da metafísica e não cabe no âmbito deste estudo, mas desejamos, seguindo de perto as investigações de Leonardo Coimbra, compreender melhor o problema que estudamos em Raul Brandão.

Diz o filósofo que o dado, ao invés de exigir de nós uma interpretação «cousista», fechada, idolátrica, talvez seja o sinal inequívoco de que a realidade precisa da nossa participação no Ser, e que o dado seria o mais elementar e virginal convite a essa participação. Continua Leonardo Coimbra:

Se o supomos um dado estático, completo, inteiramente realizado, o nosso conhecimento seria uma simples reprodução especular do que é.

O que é, seria em partículas dobradas! Em si e em imagens que o repetem.

Conhecimento de resto inútil, como inútil seria uma acção que em nós nada mais seria que um trânsito da *mesma acção dada* desde sempre.

E porque é esta a ideia mais vulgar do nosso conhecimento – simples duplicação luxuosa e inútil do que já é – é que o temos de supor uma miraculosa,

³⁷ *Ibid*, p. 166.

incoercível, imponderável e irreal actividade de produções fantasmáticas.³⁸

Seria possível aproximar estas produções fantasmáticas do *fantasma* brandoniano? Anotemos para já este diagnóstico que Leonardo faz da natureza fantasmática como duplicação – “reprodução especular do que é” – suposição equivocada de que o dado é completo, estático. Sem pressupor o dinamismo do dado, e uma acção capaz de lhe corresponder, ficamos presos na dimensão fantasmática da realidade. Eis como o mobilismo total que surge como consequência do *élan vital* de Bergson, exige uma dinâmica de sentido contrário, sob pena de ficarmos encerrados numa realidade fantasmática, e é justamente esse dinamismo que é proposto por Leonardo, quando afirma:

Ele [o dado] aparece desde logo como um dinamismo, uma interferência de movimentos onde o nosso corpo insere novas direcções e novos movimentos. [...]

Então tem sentido a nossa acção, que não é simples movimento transmitido, e tem significado o nosso conhecimento, que, antes de mais, é consciência da nossa acção actual ou possível.

O processo será sempre o alcance do *imediato*, em cada imediação autêntica as palpitações do ser ressoam e revivem nas pulsações do conhecimento.³⁹

O filósofo do criacionismo mostra a realidade de uma criação renovada a cada passo, cujo convite à participação imediata conduz ao conhecimento. E à pergunta, “como realizar esse conhecimento?”, Leonardo vai responder, parecendo-nos em diálogo com Raul Brandão e as suas paisagens, “esboços afinal que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar”⁴⁰:

Pela intuição, que mais não é que o acordo da nossa duração concreta com a própria duração das coisas. Essa duração concreta, real e viva, feita transparência do ser, é o próprio conhecimento da intimidade de cada ser, coisa ou realidade.

A percepção pura, purgada das contaminações do útil e do social, liberta o mais

³⁸ *Ibid*, p. 167.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 37.

possível da bordadura da memória que a cerca, daria uma primária imediação da matéria, se não fora o próprio utilitarismo da vida, que já nos fixou as canalizações perceptuais pelos limites dos sentidos e até pelo ritmo dos nossos mínimos de pulsação de consciência.⁴¹

Só a intuição seria propiciadora das condições para que o verdadeiro contacto com o dado imediato ocorresse. Operando como libertadora de todos os elementos passíveis de «cousificar» a relação com o dado, a intuição seria a chave para alcançar a verdade dessa relação essencial. Mas o que seria então a intuição? Qual a sua natureza e modo de acção? Leonardo Coimbra tenta uma resposta pela formulação de interrogações sugestivas:

Será então a Intuição um contacto de almas, uma presença e um imenso espectáculo invisível, cujo desenrolar se não pode evitar integralmente? Será antes o próprio segredo da vida, o correr das águas da vida cantando-nos ao ouvido e fugindo logo que as queremos colher para a posse do discurso? Eis o que também há na intuição bergsonista e o que dum lado seduziu o romantismo das almas vivas e do outro lado irritou as certezas graníticas dos obesos intelectuais.⁴²

Marcando os limites à noção de intuição em Bergson, Leonardo Coimbra mostra como o valor da intuição vem do fundo do fluir da própria vida, desse correr de águas inapreensível. É precisamente aí que iremos surpreender Raul Brandão, à procura de recolher esse canto das águas ao ouvido, usando a tal “sonda metafísica” já referida. Leonardo também alertará para a evasão desse fluir, para a dificuldade de o captar, dada a sua natureza ininteligível, inefável. Mas aqui deparamo-nos com uma fronteira, o limite do que pode ser dito sobre o real, sobre “o correr das águas da vida”. Não terá sido aí que sempre esteve o limiar da experiência da verdadeira mística? Onde as palavras começam a falhar e a pura contemplação dá para paragens inefáveis? Cremos que é no contacto com o real que essa fronteira se encontra, e não através de nenhum imaginário mais ou menos piedoso. E dizemo-lo, porque é precisamente daqui que nos parecem brotar a arte, a experiência mística, a visão contemplativa do ser. É por estas paragens que encontramos

⁴¹ *Ibid*, p. 167.

⁴² *Ibid*, p. 211.

Raul Brandão, sempre que paira sobre esse misterioso fluir e tenta plasmá-lo em literatura e finalmente em pintura, como veremos. Contemplativo que se considerava, tal como afirmou em tantos passos da sua obra, eis a natureza do melhor que nela encontramos.

Reflectindo sobre a influência que exerce sobre a dimensão temporal, Leonardo Coimbra reforça que, por meio da intuição, “podemos contactar o tempo, retrospectiva ou prospectivamente”⁴³. Ora, uma das exigências da intuição, segundo Bergson, é que haja uma coincidência do que se é com o que se conhece, sendo ainda necessário que haja coincidência do ritmo do que se conhece. A introdução deste elemento temporal vem tingir a intuição de um carácter necessariamente histórico, mas sobretudo de uma natureza que diríamos *musical*, pois a exigência da coincidência entre o *ser que se é* com o *ser que se conhece* deve ser acompanhada pela coincidência do ritmo, e aqui nós podíamos acrescentar, de uma melodia e de uma harmonia (ainda que, por vezes, dissonante). Prossegue o filósofo português, reforçando que a intuição é uma assistência ao ritmo da própria vida que irmana os homens, uma fé que se faz “consciência de tudo quanto existe”⁴⁴. Assim, reforçando o elemento musical, Leonardo Coimbra conclui que “o conhecimento é a transparência do ser que somos para o ser que é a consciência do que somos. O conhecimento é, pois, sempre intuitivo, porque, para conhecermos, temos de nos fazer uma *consciência* em *ressonância* com o que estudamos”⁴⁵.

Estendendo o trabalho da intuição do domínio do conhecimento ao labor artístico, é inegável que as obras de Raul Brandão comungam dessa necessidade de conhecimento da realidade, e podem, pois, ser vistas como o produto de uma consciência em ressonância com os seres e as coisas de que são compostas. Sem dúvida a intuição representou para Raul Brandão esse *instrumento* capaz de conhecer e ressoar ao contacto com o real.

Ao distinguir a noção de “intuição” do “dom da graça” dos místicos, Leonardo Coimbra pergunta:

É esta intuição um dom, uma graça por que se espera na passividade do místico,

⁴³ *Ibid*, p. 211.

⁴⁴ *Ibid*, p. 212.

⁴⁵ *Ibidem*.

que, depois de ter ligado as potências da alma, espera a graça do Alto? Assim interpretaram os antibergsonistas, incapazes da leitura da obra de Bergson.

Nada disto; a intuição é um esforço, é uma conquista e até uma dolorosa conquista pois que obriga a mudanças radicais nas tendências, apetites, inclinações e movimentos naturais da nossa vida mental.⁴⁶

Assentimos em ver na intuição o resultado de um esforço, uma conquista, implicada em inúmeras vias de conhecimento, e o seu uso dependerá do tipo de conhecimento em que se empregue. É certo que há um esforço, muitas vezes doloroso, na conquista da verdade intuída, mas isso aplica-se a qualquer uma das vias mencionadas, seja a mística, a artística ou a científica. No caso da mística, falamos de uma intuição que se entrega à revelação do ser de Deus pela contemplação imediata desse Ser (o que não implica a passividade mencionada por Leonardo Coimbra, pelo menos no sentido de inação). Já no caso da arte, lidamos com uma intuição que auxilia o artista na relação com o real, por meio de uma *recta ratio factibilium*, como diriam os escolásticos⁴⁷. A obra de arte é o resultado de uma operação que aspira a entrar em relação com a realidade, indo até mesmo ao ponto de captar a sua natureza transfigurando-a, levando-a a um outro plano. Quanto ao conhecimento científico, ele aplica-se a uma outra dimensão, a epistemológica, pois esse conhecimento não tem outra finalidade senão uma utilidade intermediária, a adequação dos meios de existência ao real. Pelo menos assim deveria ser, embora tantas vezes se tente apresentar a ciência como um absoluto. Aqui, a intuição funcionará como a procura do melhor caminho, ou da melhor solução, das possíveis, a um problema proposto. Um bom cientista será sempre aquele que intuir o melhor dos

⁴⁶ *Ibid*, p. 212.

⁴⁷ São Tomás diz na *Suma de Teologia*: “Ars nihil aliud est quam ratio recta aliquorum operum faciendorum. Quorum tamen bonum non consistit in eo quod appetitus humanus aliquo modo se habet: sed in eo quod ipsum opus quod fit, in se bonum est. Non enim pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus facit” (A arte não é mais do que a recta razão de acordo com a qual fazemos certas obras. E o bem destas não consiste em o apetite humano se comportar de determinado modo, mas em ser boa em si mesma, a obra feita. Pois o que conta para o louvor do artista, enquanto tal, não é a vontade com que faz a obra, mas a qualidade da obra feita. / Tradução nossa) [Aquino, Tomás de – *Summa Theologiae, Tomus II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1962, p. 354 (Prima Secundae, Quaestio 57, Art. 3)].

caminhos propostos. Por isso, a natureza do conhecimento científico não poderá ter nunca um carácter metafísico ou teleológico. Estão fora do seu âmbito, porque ele se encontra sempre a caminho: nem os princípios nem os fins lhe dizem respeito, o relativo é o meio que habita.

Leonardo Coimbra mostra como essa intuição intervém de uma forma singular na descrição da “vida”. Na conferência “Potências de Expressão”⁴⁸, o filósofo apresenta uma meditação sobre a morte, onde aponta duas visões distintas sobre o medo da morte. Para uns, a morte seria como “uma acção única simbolizada no golpe dum imenso cutelo [...], corte de um ténue fio que nos prende à Vida [...], como a vitória de um ser malévolos que nos agarrou”⁴⁹: dá como exemplo a poesia de António Nobre, “cuja poesia tem muito duma actividade catártica contra a Morte”⁵⁰. Para outros, “o sentimento da insubsistência, da tenuidade, do quase-milagre da vida, dá-lhes o horror da individualidade como um estremecimento ancestral de animal acoitado, tendo de viver sem ruído, na sombra e no esquecimento das grandes forças vitoriosas que conquistaram a Vida”⁵¹. Dentro deste segundo grupo, Leonardo identificaria dois tipos: o das filosofias nirvânicas e quietistas, vivendo no recolhimento de uma absorvente unidade; e um outro onde predomina, “não o sentimento de insubsistência individual, mas o sentimento da evanescência de si e dos outros, dos seres, dos mundos e das cousas”⁵². Aqui não encontramos a morte como um ser terrível, mas sim como um processo de passagem, que Leonardo explica, significativamente, deste modo:

É o complexo do *ir-se morrendo*, da transitividade incessante, da vida como epopeia da Morte nos Espaços e a alegria da morte nos corações: é o ruído do outro lado do tabique, como diria Raul Brandão, que em todos nós se está ouvindo.

Sim, em Portugal, o grande revelador da *evanescência* é Raul Brandão.⁵³

⁴⁸ Coimbra, Leonardo – *Dispersos I: Poesia Portuguesa*, Porto, Editorial Verbo, 1984, p. 144-148.

⁴⁹ *Ibid*, p. 145.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibid*, p. 146.

⁵³ *Ibidem*.

Revelador do passageiro, da vida transitória, eis o papel do artista. Segundo Leonardo Coimbra, Raul Brandão era aquele que em Portugal mais se tinha destacado como revelador desse carácter passageiro da vida. Daí o carácter espectral de muitos passos da sua obra, que surgem como que ditados pela acção do *fantasma*. Mas, quando a sua literatura mais se concentrava em mostrar a vida que passava à sua volta, logo surgia o recurso ao pictural, pois a pintura vive da revelação da evanescência da vida, feita duração. Como que assustado pelo espectro, o autor refugiava-se de imediato na contemplação do concreto, na concretização da sua imagem.

É na sequência da elaboração desta ideia que Leonardo vai procurar definir melhor o que é a arte e qual o seu papel radical, que no início não distingue a Pintura da Literatura, *v. g.*, ou o Escritor do Artista:

A Arte é a descoberta, a expressão e a revelação. [...]

A Arte é, após a descoberta do sentido mais profundo da vida, a construção do *objecto* artístico, onde se realiza a beleza, a perfeita harmonia da ideia com a matéria. [...]

O Artista vai ao complexo da vida, encontra nele a fonte, a seiva, que é o seu melhor alimento, toma-a em suas mãos unguidas e é, então, a Arte a redoma de alabastro em que se guarda para as gerações a própria essência do esforço de viver. [...]⁵⁴

E então é como se à arte coubesse o papel de grande libertadora, e ao mesmo tempo de grande conservadora na renovação: libertando o artista da angústia da morte, pelo próprio agir artístico – o que implica ir ao mais profundo da vida, a arte permite-lhe alcançar a forma, onde ficará conservada para as renovadas gerações a “essência do esforço de viver”. Nessa fase da argumentação, Leonardo pode por fim concluir, precisamente sobre Raul Brandão:

Raul Brandão liberta-se enquanto escreve, como o leitor enquanto lê, do sentimento da mortalidade permanente, da fragilidade quebradiça, da evanescência do seu ser, que, posta diante de seus olhos, como que se *objectivou* em realidade exterior de contemplação. [...]

Raul Brandão fica na aflição contada e, por isso, a sua obra é um grande grito

⁵⁴ *Ibidem*.

alargado em eco...”⁵⁵

A evanescência, a fugacidade, o efêmero... Com efeito, a melhor literatura de Brandão está marcada por essa aspiração de captar o inapreensível da vida que passa, libertando-se ao mesmo tempo dela. Também a sua pintura o estará, pois essa é uma característica essencial da natureza da pintura. Sabemos, porém, que a luta com o *fantasma* consome grande parte da força do escritor no caminho dessa aspiração. É que a natureza da evanescência de que fala Leonardo não difere da natureza fantasmática do *fantasma*, perdoe-se a redundância. Como distinguir a natureza de um e outra? Voltemos com Leonardo Coimbra, e por uma última vez, à obra de Henri Bergson.

Num passo importante d'*A Filosofia de Henri Bergson*, Leonardo Coimbra estuda a primeira obra do filósofo francês, o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, onde é posto o problema da liberdade humana. Aí, este problema “aparece como um problema de *dissonância consciencial*: ritmos diferentes da nossa consciência que se chocam sem encontrarem a superior harmonia de um acordo”⁵⁶. Para Bergson, “conhecer é fazer uma consciência apropriada ao ritmo da realidade”⁵⁷, mas dois lados se opõem nessa caminhada: um lado que é dominado pela consciência do senso comum e pela consciência *cientista* onde é afirmada a “*necessidade* do que acontece”; e um outro lado, o das “redes dos determinismos científicos [...], marcando a integral equivalência do futuro com o presente”⁵⁸. Desta dualidade nasce o conflito da liberdade humana, que para o filósofo francês só pode ser superado “depois da ascese purgativa, seja da travessia das tendências do senso comum e da ciência, pela intuição da *duração concreta*, seja a consciência de um *eu* contemporâneo, assistente dos seus próprios actos”⁵⁹. Sobre a natureza deste *eu* Leonardo Coimbra discorrerá com uma lucidez admirável:

O meu *eu* é a própria maturação dos meus actos, a mesma actividade que os

⁵⁵ *Ibid*, p. 148.

⁵⁶ Coimbra, Leonardo – *A filosofia de Henri Bergson*, p. 62. Interessante notar como a linguagem e o imaginário musicais são tão do agrado de Leonardo, que não se cansa de a eles recorrer nas suas meditações.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibid*, p. 63.

realiza, e estes não são como frutos maduros tombando da árvore, mas como frutos que a própria árvore reabsorvisse para um novo e imprevisível crescimento.

Mas deixemos o desinteresse marcar uma certa *distância* entre o acto e a actividade: então o *eu* efectivo, real, concreto, alegre e doloroso, vivo em suma, deixou de ser *presente* a este ou estes actos e eles vão sendo contados por uma consciência desatenta, como parcelas de uma realidade a refazer por adição.⁶⁰

Ou seja, quando entre o acto e a actividade ocorre um distanciamento do *eu*, haverá uma produção de actos refeitos por uma consciência cuja atenção é necessariamente deficitária, que terá de ser suprida de algum modo. Não será sob esse efeito de estranhamento que Raul Brandão afirma que “Só vemos máscaras, só lidamos com fantasmas, e ninguém, por mais que queira, se livra de paixões”⁶¹?

Leonardo Coimbra prossegue:

Eis como do *eu* real passamos para um *eu* reconstruído, fantasma do primeiro, sem vida interior, sem *omnipresença* de ser, apenas fingindo de vivo pelos *actos* ou *frutos*, que, de longe a longe, aparecem, implicando a existência da árvore que os produziu; mas árvore, que, em vez do rumor de uma fronde, é antes a conclusão de um silogismo.

E este fantasma do *eu* vai ainda esquematizar-se, fazer-se a sombra de uma sombra, com o trabalho do conformismo social que irá apor a cada acto uma etiqueta, que o faça um símbolo genérico de uma certa liturgia e de um certo significado social. Uma consciência distraída do seu esforço de *omnipresença* a si mesmo ou a uma dada realidade é uma consciência para a qual aparecem imediatamente distâncias entre o que *é* e o que *aparece*, distâncias geradoras de todos os sofismas, aporias e antinomias do pensamento desde Zenão de Eleia até aos nossos dias.⁶²

Começamos a ver melhor o que seja esse *fantasma* que *assombrava* Raul Brandão. A escrita é um processo marcado por um necessário distanciamento, sem o qual a obra literária não passaria de um mero desabafo ou repositório de opiniões mais ou menos pessoais. No entanto, o esforço exigido pela atenção (para que a consciência se mantenha *omnipresente* a si mesma) é muitas vezes desmedido, tanto maior quanto mais

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Brandão, Raul – *Memórias*, p. 17.

⁶² *Ibid*, p. 64.

alto for o vôo literário. Este é o grande desafio literário, submetido a um rigoroso exercício de despersonalização. Quando, neste processo, ocorre um desatendimento da atenção à consciência, o processo literário será susceptível de gerar as tais distâncias que Leonardo Coimbra diagnostica em toda a história do pensamento desde Zenão, ou seja, o processo literário vai gerar necessariamente “sofismas, aporias e antinomias”. É nesta zona nebulosa, confusa, que pairam os *fantasmas* – ou seja, etimologicamente as imagens que se apresentam ao espírito pelo efeito da luz nos objectos, simulacros de aparições à consciência desatendida – e onde podemos situar a luta que obsidiava o escritor Raul Brandão.

Cremos que assim era, precisamente porque a natureza da intuição de Brandão era muito mais pictórica do que literária (ou poética se quisermos), ou pelo menos tão pictórica quanto poética. A constante interferência entre estas duas dimensões provocava uma angústia de que o artista não conseguia libertar-se com facilidade. Já tarde na vida, quando descobriu a pintura, confessou que deveria ter sido pintor. Talvez a pintura o pudesse poupar ao assédio dos espectros, às insídias dos fantasmas, concedendo-lhe um silêncio apaziguador, calando as vozes interiores...

Julgamos indispensáveis estas digressões (ou meditações) introdutórias, necessárias no sentido de perceber a natureza do problema que a obra de Raul Brandão nos coloca. Para o resolver cremos que é importante tentar aceder ao *modus operandi* da composição das obras literárias de Raul Brandão. Se discernirmos as imagens obsessivas em redor das quais o autor urde as suas tramas delirantes, veremos como ele parte sempre de uma imagem imóvel (pictórica), para depois construir labirintos verbais, procurando consumir os seus elementos, carregando-lhe os contornos, os traços exagerados, as feições caricaturais. Essas imagens podem ser o retrato de uma figura humana, um quadro de conjunto de uma situação familiar, uma cena de interior ou uma paisagem. Em certo sentido, isso impede-o de cultivar tramas capazes de dinâmica, de acção lógica e de personagens verosímeis. O escritor fica como que fascinado pelas propriedades pictóricas das suas imagens mentais, que lhe dificultam qualquer movimento de progressão, de dinâmica. É o carácter de permanência – como se Brandão adivinhasse a eternidade por

de trás dessas imagens!⁶³ – que o impressiona vivamente. A sua natureza imaginativa vive presa à fixidez, à imobilidade que não chega a ser superada pela acção. Em vários momentos ficamos com a impressão de que a imobilidade até poderia ser superada, mas acontece que o escritor parece não *acreditar* nessa superação: haver muitos ou poucos sucessos na vida de uma personagem de Raul Brandão vai dar ao mesmo, porque tudo acaba por não sair do mesmo lugar. A repetição e a monotonia são, para o autor, a verdade da vida e, ao mesmo tempo, a grandeza e a mesquinhez que a caracteriza. E assim, a acção é desprezada como inexistente. Daí a impressão de estranheza que sentimos: esperamos dessas obras a presença de acção, que é uma das características literárias tidas como essenciais, mas como a imaginação do autor quase nunca chega a libertar-se da imobilidade, elas aparecem-nos como objectos estranhos.

Numa pertinente análise ao carácter de imobilidade do tempo no livro *Húmus*, mas que se pode estender a grande parte da sua obra literária, Maria Alzira Seixo, confessando logo à partida que não pretende averiguar se o livro é ou não um romance, procura encarar “a obra como uma narrativa, em sentido geral, [e conclui] que a «narração» não representa nela a parte predominante. Não se narra, não se conta; descreve-se, medita-se, discorre-se”⁶⁴. O predomínio vai todo ele para a imobilidade, que impede qualquer movimento:

Há pois uma atmosfera de imobilidade que nos colhe e que, sendo a negação do movimento, é também a negação do tempo. A narração é-nos feita quase sempre no presente verbal e este facto, que poderia estabelecer um contacto mais imediato com a vida à medida que vai sendo realizada, com o quotidiano, não o faz porque se situa numa atitude estática que, pelo contrário, conduz a uma espécie de eterno presente.⁶⁵

À procura da essência que constitui uma obra narrativa, a autora vai deparar-se

⁶³ Em *Portugal Pequenino* dirá: “A vida não são os nossos pobres instintos. O que nós vemos é uma fantasmagoria. A vida é uma coisa muito mais bela atrás das aparências. Donde a onde, dentre a dor e os gritos, escorre ternura e bate-nos à porta uma força desconhecida. O mundo é cego. Pobres homens! Pobres bichos!” [Brandão, Raul – *Portugal Pequenino*, Lisboa, Edição dos autores, 1930, p. 243].

⁶⁴ Seixo, Maria Alzira – *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 46.

⁶⁵ *Ibid*, p. 47.

com um confuso emaranhado incapaz de fluir: “A matéria romanesca, na verdade, aparece-nos, na sua estranheza de comunicação e confusão de contornos, mais como um reflexo de uma realidade pré-existente na mente do autor, uma sensação sonora, [...] que como transmissão imediata”⁶⁶. Deste modo, Maria Alzira Seixo identifica como processo principal de composição a ressonância em que o autor “faz afirmações que vai repetir mais adiante”⁶⁷ ou que coloca mais tarde na boca das personagens e, mercê dessa obsessiva repetição, “as afirmações modificam-se, outras, contradizem-se por completo e o eco produzido torna-se desta maneira uma distorção do som inicial”. Conclui a autora que “tudo se integra, portanto, numa espécie de fixidez que não pode ter existência no tempo”⁶⁸.

A suspensão do tempo é nessas obras a prova de que era a contemplação da realidade na sua permanência (ou duração), e não na sua mutação, o que mais profundamente interpelava o artista Raul Brandão.

Dessa contemplação surgiam imagens, muitas vezes obsessivas, é certo, mas capazes de ocuparem a totalidade do campo de visão que lhe interessava ou sobre o qual se debruçava. Em redor dessas imagens, quase sempre de carácter explicitamente pictórico, vagas de “surto constantes” irrompiam, sem que o autor conseguisse fazer-lhes face, sem lhes dar forma e muitas vezes sem sequer mostrar ter essa preocupação. Assim, monólogos interiores, divagações filosóficas, solilóquios mais ou menos poéticos confluíam nas suas páginas sem direcção aparente. Porque, de certo modo, Raul Brandão já intuía uma *verdade* por detrás das *imagens*, das *cenas*, que a sua imaginação de pintor captou⁶⁹. Se depois se esforçava por decompor, por divagar, por remoer, por cismar cada

⁶⁶ *Ibid*, p. 48.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Caberia aqui reter a ideia, sugerida por Pedro Eiras ao analisar a obra *Os Pescadores*, sobre a sabedoria necessária ao “sujeito” para chegar a ser capaz de descortinar o que jaz por detrás de um quadro: “Quando o sujeito detém esta sabedoria de ver, começa a adivinhar o elemento invisível sempre presente atrás do quadro. Por isso, a realidade não é (só) a tela, mas o que se vê através dela. O processo deve ser aplicado ao mundo, conforme o texto [de Raul Brandão] sugere” [Eiras, Pedro – “O mar é transparente – Raul Brandão: pintura e metafísica”, in AA. VV. – *Colóquio: Ao encontro de Raul Brandão*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Lello editores, 2000, p. 473].

uma dessas cenas, desses quadros, fazia-o com a sensação de derrota antecipada, rodeando-os de insatisfação, incredulidade, cepticismo – como alguém que viu a verdade, mas pretende dar-lhe uma forma definida, acabada, nítida. Um pessimismo ia tomando conta da cena e o *fantasma*, saído das profundezas do palco, vinha sussurrar-lhe ao ouvido palavras de desalento, contaminando a realidade de tristeza, desolação e morte. Era o triunfo da “mixórdia”, termo tantas vezes empregue por Brandão nas obras que podemos chamar *negras*.

2. Entre a Literatura e a Pintura

Na juventude, Raul Brandão conviveu com António Nobre, Alberto de Oliveira, Justino de Montalvão, entre outros poetas e artistas, e eram largos os passeios em que viviam os sonhos dos verdes anos. O tempo passavam-no de barco, ao longo do rio Leça, ou caminhando pelas margens até aos rochedos da costa, defronte do mar, ou ainda deambulando para os lados da Cantareira ou da Foz Velha, onde o escritor morava.



Fig. 5: Francisco José Resende, *Foz do Rio Leça*, 1887

Manhãs e tardes fruía-m-nas na tranquilidade dessas paisagens idílicas, onde então era natural sonhar e fazer versos. A vida corria sob uma impressão de leveza como a brisa que passava a afagar a foz do rio, ainda tão longe da fisionomia industrial que viria a tomar. A companhia de jovens poetas e literatos misturava-se à camaradagem de pescadores e marinheiros, nesses lugares que hoje, à distância, nos parecem de um encanto fora do tempo. Francisco José Resende captou com sobriedade o ambiente da foz do rio Leça dessa época. Um dos principais representantes da notável tradição de pintores portuenses que atravessou todo o século XIX e se estendeu às primeiras décadas do século XX, podemos considerá-lo como um dos precursores do universo pictórico a que virá a pertencer Raul Brandão, como adiante veremos.

À noite, o grupo de amigos tinha por costume reunir-se no Café Camanho, que ficava junto à Igreja dos Congregados, hoje Praça da Liberdade e na altura conhecida por Praça Nova. Era no salão desse café que a juventude culta de um Porto escuro e húmido discutia ideias e tendências, tomando posição face aos grupos literários em voga. Também

aí figuravam os mais velhos, como Sampaio Bruno e Basílio Teles, entre outros, e muitas vezes chegava a aparecer, altas horas, o próprio Eça de Queirós⁷⁰.



Fig. 6: Armando de Basto, *Vista da Praça Nova*, 1916

A pintura de Armando de Basto – um outro representante da grande tradição da pintura portuguesa – dá-nos vários testemunhos do Porto dessa época. Os preciosos quadros que pintou da zona da Praça Nova e ruas envolventes mostram, sob uma atmosfera luminosa e límpida, o centro de uma cidade cuja elegância se compunha de uma grande variedade arquitectural. Nela se conjugam em justa harmonia os elementos mais recentes com os mais antigos. Os edifícios públicos mais austeros, como o do Café Camanho, convivem com o casario da Rua do Almada (fig. 7) onde, mais tarde, o grupo de amigos se reunia no atelier do pintor Inácio de Pinho. Nessas reuniões adivinham-se apaixonadas discussões de rumo indefinido, entre o vago e o paradoxal, até ao inevitável regresso a casa pelo ar gélido da madrugada. Davam-se a si mesmos o nome de *Nefelibatas*, título do folheto saído a lume em 1893 (reportando-se a uns quatro ou cinco anos antes), onde, à guisa de manifesto literário a nova geração dava a conhecer as suas intenções a um público que desprezava. É sempre mais ou menos assim o fluir natural das gerações que decorre sob a típica sobrançeria dos novos sobre os velhos – e esses jovens “Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal” de final de século não fugiam à

⁷⁰ Cf. Brandão, Raul – *Memórias*, p. 527.

regra. Já Aristóteles asseverara, nos lugares-comuns da Retórica, que “quanto à maneira de actuar, [...] os jovens preferem o belo ao conveniente; vivem mais segundo o carácter do que segundo o cálculo”⁷¹ e acrescentara que “mais do que noutras idades, amam os seus amigos e companheiros, porque gostam de conviver com os outros e nada julgam ainda segundo as suas conveniências e, portanto, os seus amigos também não”⁷². O seu lema era uma Arte Livre, o que de certo modo consentia as incongruências, contradições e absurdos que compunham o *manifesto*. Editado sob pseudónimo colectivo de Luís de



Fig. 7: Armando de Basto, *Traseiras da Rua do Almada*, 1915

Borja, certamente que o que aí figurava não passava de um reflexo do habitual aglomerado de caos e desejo de ordem que faz da juventude um perigoso salto sobre o abismo, mais ainda da juventude dada às coisas do espírito. No entanto, haveria “verdade” e “sinceridade” (características da Arte Livre que defendiam) debaixo das aparências de rebeldia desses anos, e nesse folheto podemos encontrar, entre o fogo de artifício de propostas desconexas, laivos proféticos do que há-de vir. Atentemos, pois, na descrição que surge no folheto ao mencionar-se o nome de Raul Brandão:

Porque na compósita intelectualidade de Raul Brandão essas duas fases se

⁷¹ Aristóteles – *Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 195. Opondo o carácter do jovem ao do idoso, o filósofo grego mostra como a relação entre as gerações se apresenta argumentativamente de forma mais ou menos semelhante ao longo dos tempos.

⁷² *Ibidem*.

manifestam: na primeira, a das claras e azuis vagas, a esplanada das praias ardendo amarelas, às manchas de sol, a das frescas raparigas gráceis de cabelos de messe e sorrisos cheirando a camélias, lácteas e ainda impúberes ingenuidades aldeanas, lembrando Novenas e cravos, carnações de nêspers, fragâncias de pessegueiro, rubores de camoesa e flores de romãzeira – e no claro-escuro pesadelo da sua outra fase, a fase torcionada e alucinada da sua Nevrose, a paleta macabra de todos os *Sabbats da Cor*, verdes e repelentes de cancos, esbeçados de cristas roxeadas, de sinistras prostitutas que a Gangrena e a Lepra roeram, tintas de pus e de esgoto suando crime, chagas de lampeões sangrando no mistério formilhante de larvas dos becos crivados de fachadas e uivos de estupro.⁷³

Aqui está patente, em prosa *nefelibata*, e já em obsidiantes imagens pictóricas, a antecipação desse duplo carácter da obra brandoniana. As duas metades vistas em simultâneo⁷⁴ – as “duas fases [que] se manifestam” – serão uma constante daí em diante. A prefiguração do perfil artístico de um Raul Brandão em torno dos vinte anos de idade não nos deve surpreender: ao nascer já contemos *in nuce* as nossas principais características, ou potencialidades. No embrião já está predefinida uma certa natureza que se há-de revelar. Não queremos com isto dizer, de um modo fatalista, que não é possível intervir no nosso destino, decidir pela nossa própria vontade. Acreditamos no livre-arbítrio e nas suas consequências – e, portanto, na liberdade humana – mas o que pressupomos é que todos vimos à existência com uma determinada essência. Por definição, a essência é o que permanece, não se pode mudar, e um artista como Raul Brandão sabia-o muito bem. A cada passo, porém, ela pode tornar-se tanto uma aliada como um obstáculo, no incerto caminho que pressupõe toda uma vida.

A juventude de Raul Brandão situa-se, como mencionámos, numa época de ampla reacção idealista antipositivista do fim do século XIX. António Manuel Machado Pires mostra como se caracterizou esse contexto:

Se nos fosse pedido que sintetizássemos os traços fundamentais desse período, diríamos: *antipositivismo* (falência do ideal positivista cientificista), *anarquismo* (decadência do mito do progresso material, agravamento da Questão Social e surgimento

⁷³ Borja, Luís de *apud* Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia, 1963, p. 75.

⁷⁴ Cf. *supra* p. 20 e seguintes.

de manifestações de tipo anarquista), *degenerescência e decadentismo* (o comprazimento numa estética da decadência, da *nevrose*, do fim de raça, enfim, o querer vivê-la «em beleza»...), um novo domínio do *Imaginário*, do *Inconsciente*, do onírico, das profundezas e dos recessos do «eu», implicando as suas próprias contradições, enfim, uma *revalorização da subjectividade*, da percepção individual e momentânea, conduzindo à «impressão»: a *estética impressionista*.⁷⁵

Resumida em vários temas, eis a tópica que vai dominar a época. Como veremos, a obra de Raul Brandão contém necessariamente marcas de todos aqueles elementos. No entanto, em nossa opinião, embora influenciado por todos eles, de cujas marcas encontramos a presença um pouco por toda a obra, os melhores frutos virão da tendência que conduz à impressão, ou que, pela impressão, se condensará em grande parte da sua obra tanto escrita como pictórica.

A situação de desagregação de uma concepção de mundo é evidente, visto que de todas as tendências se destaca uma característica essencial, um processo que preside à actividade intelectual: a dissolução. Uma das consequências desse efeito dissolvente será a transformação que se vai operar ao nível da arte. Sob essa transformação, A. M. Machado Pires comenta: “a arte torna-se consolo para a dor, o resultado da vontade de fixar o momento belo que foge; já que a vida não compensa em si mesma, por efêmera e decadente, fica o eterno e imperecível consolo da obra de arte. A arte é vontade de fixar o momento belo que foge, vale mais que o próprio amor”⁷⁶.

A uma geração que assistira ao triunfo da ideia de ciência e do progresso, e consequentemente edificara uma civilização “artificial” dominada pela máquina e por um violento materialismo, sucedia uma outra, cujos ideais apontavam num outro sentido, despontando “uma nova espiritualidade religiosa e humanitarista, uma vontade de dizer que o Homem é mais do que simples matéria, e que a actividade intelectual não é só razão, mas também imaginação. [...] Raul Brandão pertence, pois, a «esta geração nova [que]

⁷⁵ Pires, António Manuel Machado – *Rouxinol e Mocho seguido de Ensaios: Raul Brandão e Vitorino Nemésio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 166.

⁷⁶ *Ibidem*.

sente a necessidade do divino» – como diz Eça de Queirós na [crónica «O Bock Ideal»]”⁷⁷ em 1893.

Em todos os domínios intelectuais se detectava o surgir de novos rumos de sentido oposto ao percorrido pelas gerações imediatamente anteriores. O mesmo Eça, no já mencionado⁷⁸ *Positivismo e Idealismo*, notava-o no que se referia à história, à literatura, ao teatro, à ciência e às artes plásticas. No campo destas últimas, emergia uma reacção que procurava diluir a solidez estrutural da pintura, por acção de uma tendência para a imprecisão e a nebulosidade, muito para além dos limites experimentados pelos impressionistas. Os princípios tradicionais da pintura, tal como das artes em geral, estavam a ser abandonados, como refere o escritor:

Nas artes plásticas, a reacção contra o naturalismo e o *pleno ar* é decisiva. Sobre a exacta, luminosa, sã e succulenta pintura da escola francesa vai-se espalhando, e cada vez mais densa, uma névoa de misticismo. Todas as formas se afinam, se adelgaçam, se esvaem em diafaneidade – no esforço de traduzir e pôr na tela o *não sei quê* que habita dentro das formas, a pura essência que conserva apenas o contorno indefinido do seu molde material.

Já muito raramente se pinta a paisagem tal como a viram os sinceros e claros olhos dos Daubigny, dos Th. Rousseau; e a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstracções, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma. Os próprios retratos nos aparecem esfumados, envoltos numa cinza esparsa do crepúsculo, como para desprender, tanto quanto possível, o homem da sua carnalidade, e não lhe perpetuar mais que a semelhança do espírito. Os temas preferidos são os que contêm o mais subtil simbolismo – e os mestres admirados e seguidos são Burne-Jones, Moreau, Aman-Jean [sic], que nos conduzem a imaginação para o turvo país dos mitos.⁷⁹

Embora contemporâneo desta reacção simbolista na sua juventude, Raul Brandão não irá reter esta lição em pintura. O mesmo não sucederá no caso da literatura,

⁷⁷ *Ibid*, p. 168. O autor cita erroneamente o título do artigo de Eça de Queirós, “O Bock Ideal”, pois trata-se de um trecho de *Positivismo e Idealismo*, ambos recolhidos nas *Notas Contemporâneas*. Cf. Eça de Queirós – *Notas Contemporâneas*, p. 261.

⁷⁸ Cf. *supra* p. 32.

⁷⁹ Eça de Queirós – *Notas Contemporâneas*, p. 258.

que se ressentirá profundamente da influência elencada por Eça. Se na pintura Brandão será devedor da tradição do *pleno ar* das gerações anteriores, assente nos princípios pictóricos da grande tradição que já vinha dos pintores ibéricos desde o século de Velázquez, já no caso da literatura teremos que admitir que o escritor é bem mais um filho do seu tempo. Claro que a discrepância entre a produção literária e a pictórica quase não nos dá margem para este tipo de juízos mas, ainda assim, e olhando mais à promessa da pintura do que aos seus resultados, cremos que não é um juízo assim tão arriscado.

Se a pintura foi uma promessa que veio a concretizar-se na obra de Raul Brandão, materializando-se nos desenhos e quadros que chegaram até nós, a literatura foi uma realidade muito mais concreta que merece a nossa atenção em primeiro lugar. No entanto, como escritor que pintava, a sua sensibilidade pictórica chegou a ser prevalente, em muitos aspectos, sobre a poética, como esperamos poder demonstrar com este estudo. Enumeramos de seguida alguns casos de antepassados artísticos que podem ajudar a situar o contexto e a natureza das repostas criativas em que se inseriu a vida e a obra de Brandão, para melhor apreciarmos o seu perfil. Nesse contexto histórico, surge-nos a figura do pintor que escreveu ao lado da do escritor que pintou. Há muitos matizes na profundidade com que uns e outros se embrenharam nas artes alheias, mas estes dois tipos são perfeitamente visíveis e definíveis.

Se, em primeiro lugar, procurarmos o tipo do pintor que também escreveu, encontraremos durante o século XIX e a primeira metade do século XX vários e conhecidos exemplos. No contexto alargado da Europa literária e artística temos, só para mencionar os mais famosos, Eugène Delacroix e o seu *Journal*, onde dia após dia o pintor anotava reflexões sobre pintura, a poesia ou a música⁸⁰; Van Gogh e as suas cartas onde se encontram inúmeros dos mais belos desenhos que traçou, ao lado de anotações sobre arte e pedidos de tintas ou pincéis ao irmão Théo⁸¹; James Ensor e os seus virulentos artigos, prefácios e discursos, defendendo a essência e o papel das artes⁸²; Ramón Gaya,

⁸⁰ Delacroix, Eugène – *Écrits d'Eugène Delacroix*, Paris, Librairie Plon, 1893.

⁸¹ Van Gogh, Vincent – *Les Lettres*, Arles, Actes Sud – Van Gogh Museum – Huygens Institute, 2009.

⁸² Ensor, James – *Dame Peinture Toujours Jeune*, Paris, La Différence, 2009. Na introdução a este volume de recolha dos escritos do pintor de Ostend, a editora Colette Lambrichs sugere a unidade de escrita e pintura, símbolo da unidade do ser: “Les écrits des peintres ont une place à part dans l’histoire. Ils renvoient à un temps où écriture et dessin étaient une seule et même chose – des inscriptions permettant aux hommes

o pintor que mais fundo pensou a pintura e a arte na nossa época⁸³, entre tantos outros que sobre a sua arte escreveram, ainda que nem sempre tenham tornado públicas as suas reflexões.

Se, num segundo momento, nos debruçarmos sobre os casos de escritores que também pintaram ou tiveram com as artes uma profunda relação, também os encontramos nessa época em abundância: sabe-se que chegaram a pintar, não tendo contudo deixado obra visível, Goethe, Pushkin, Musset, Baudelaire ou Tolstói, para citar apenas os nomes dos mais famosos. Poderíamos ainda dar como exemplo o caso de Victor Hugo⁸⁴ e as suas estranhas aguadas monocromáticas, que no entanto não passam de curiosos devaneios fantásticos. Numa outra vertente, onde a reflexão literária sobre a pintura assume o centro de uma meditação acerca dos limites entre as artes, temos o caso do escritor espanhol Azorín. Escritor em muitos aspectos parecido com Raul Brandão, a sua obra literária e a relação que manteve com os pintores apresenta-se como uma fértil reflexão sobre a autonomia da literatura face às outras artes, sobretudo face à pintura, numa época de desagregação. Segundo Gemma Márquez – autora da tese *Azorín y la figura del pintor: urdimbre de una identidad literaria (1894-1946)* – a luta pela autonomia do campo literário atingira no final do século XIX um ponto culminante, provocando reflexões sobre o papel da literatura em face das outras artes, nomeadamente da pintura, como é o caso da obra do alicantino:

La pugna por la autonomía del campo literario, que ha cruzado todo el XIX, tiene un repunte privilegiado a finales de siglo; lo que se manifiesta en tres fenómenos: la discusión acerca de las diversas modalidades de creador literario —del artista puro al intelectual—, el auge de la metaliteratura y el uso de la pintura como espejo mediante el que encontrar la especificidad y las limitaciones de lo literario. La relación de Azorín con la figura del pintor responde a estas tres tendencias, de forma que su identidad como escritor se construye en buena medida como fruto de su confrontación con los pintores.⁸⁵

d'affirmer et de transmetre les codes que régissent leurs relations. D'une certaine façon, ils nous ramènent à l'unité de l'être", p. 7.

⁸³ Gaya, Ramón – *Obra Completa*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2010.

⁸⁴ Ver o sítio de internet: <https://www.wikiart.org/pt/victor-hugo> (consultado em 31/08/2022).

⁸⁵ Cf. o *abstract* da tese de Márquez Fernández, Gemma – *Azorín y la figura del pintor: urdimbre de una identidad (1894-1946)*, Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Filologia Hispânica da

O elemento da reflexão sobre o papel das artes e seus limites não o encontramos tão abundantemente em Raul Brandão, embora ele exista, como iremos ter oportunidade de ver. Na sua obra detectamos antes a presença de um impulso de natureza pictórica que luta por brotar, por vir à superfície e manifestar-se por meio da própria pintura.

Se nos aproximarmos do contexto português vivido por Raul Brandão, encontraremos um exemplo de sentido inverso ao seu, ou seja, o do pintor que escreve. Falamos de um contemporâneo e seu amigo íntimo, o pintor António Carneiro, cuja fina sensibilidade poética cultivou num sentido lírico muito próprio⁸⁶. Pintor e desenhador dos maiores da sua época, louvado por Columbano como um mestre insuperável⁸⁷, António Carneiro destaca-se como figura singular, dotado de uma sensibilidade única de tons nostálgicos e idealistas. Os seus sonetos, editados postumamente, mostram um pintor que foi muito mais do que um poeta de ocasião, mas um verdadeiro cultor do género lírico. Os seus versos exprimem uma religiosidade enraizada num misticismo que é expresso numa linguagem simbolista *fim-de-século*. Uma poética feita de arroubos místicos onde a alma erra em busca da verdade pelos caminhos do mundo que tanto conduzem a claustros de conventos como a florestas densas ou paisagens marítimas. Guiada por uma fé de coloração franciscana, a alma do artista conclui, numa das suas meditações mais profundas, intitulada “Arte Redentora”, que a arte foi a consoladora e a mestra que lhe ensinou o sentido e o conhecimento do Amor:

Cri outrora nos homens. Um momento

Universidade de Barcelona, 2016, disponível em <https://www.tdx.cat/handle/10803/393854#page=1> (site consultado em 30/08/2022)

⁸⁶ Carneiro, António – *Soliloquios: Sonetos Póstumos*, Porto, Edição dos filhos do autor, 1980. No prefácio a esta recolha de sonetos, Júlio Brandão traça o retrato de um artista que era um pintor com alma de poeta: “Certamente, António Carneiro, para ser um altíssimo poeta, não precisava de haver escrito versos, nos quais se reflete, como num espelho de maravilha, a sua alma admirável. A vasta obra do pintor foi executada de colaboração com o poeta excelso. A mais leve vibração estética repercutia-se-lhe na gruta religiosa da consciência. [...] De sorte que é indispensável que o vejamos não somente nos valores extraordinários da sua técnica – mas nos reflexos da sua vida interior, de que ela foi tantas vezes expressão plástica, e que afirma vitoriosamente o poeta.” (p. XI do prefácio)

⁸⁷ *Ibid.*, p. XX.

Das suas mãos fiei o meu destino.
E enquanto isso durou, como um menino
Por atalhos errei, à chuva e ao vento

Um dia, já exausto, retomei
Abandonando tudo, o meu bordão;
E no Convento da Meditação,
Liberto e resoluto, professei.

Nesta paz delirante, a Alma em fogo
Ao apêlo da Alma acode logo,
E a Dor confidenceia com a Dor.

Arte, é na tua fúlgida clausura
Que aprendi a ser forte com brandura,
Que vejo Deus, porque entendi o Amor.

A amizade que manteve com Raul Brandão é prova de uma afinidade muito profunda entre os dois artistas, de cuja mútua admiração há testemunhos. Deles daremos conta mais adiante, tal como do laço de amizade que uniu o seu filho, Carlos Carneiro, a Raul Brandão, ele que foi a testemunha mais próxima e de maior crédito sobre Raul Brandão enquanto pintor⁸⁸.

Falando de poetas, o caso de Cesário Verde é modelar do tipo de poeta que pintou com palavras. Sem dúvida que se trata do autor que, em nosso entender, mais perfeitamente logrou a fusão entre pintura e poesia. É um caso que merece um estudo à parte, já sugerido por Maria João de Oliveira, na citada dissertação *Aurélia de Sousa em Contexto*⁸⁹. Referindo-se às incompreensões manifestadas por contemporâneos de Cesário perante a sua desconcertante obra, como foi o caso de Ramalho Ortigão e de Guerra Junqueiro, a autora deixa a seguinte sugestão:

Tintas e cores à parte, há um seriíssimo estudo a fazer sobre as sinestésias e as transposições estéticas na obra fascinante de Cesário. José-Augusto França não o faz

⁸⁸ Cf. *infra* p. 195 e seguintes.

⁸⁹ Cf. *supra* p. 19, nota 8.

ainda, em artigo sobre «A Lisboa de Cesário», embora lance o mote de forma perspicaz e sábia. Nós tão-pouco o faremos. Mas na pesquisa das analogias consentidas entre poetas e pintores, poucas terão a qualidade, o cromatismo e a justeza de adequação do poeta lisboeta.⁹⁰

É com certeza um estudo sério a fazer-se e esperamos que este que dedicamos à obra de Raul Brandão possa contribuir de algum modo para o seu surgimento. A obra de Cesário Verde, de natureza eminentemente poética, mostra como é possível, por uma “alquimia” única da palavra, dar a imagem pictórica das coisas em verso. Maria João de Oliveira aponta-o como um exemplo sem par na nossa literatura, o de uma poesia feita pintura:

Neste território exasperado e dilacerante da perda de referências [...] é dele a consciência acabada de que as musas afinal falam entre si, e por isso ele «pinta quadros por letras, por sinais». Naquelas e nestes, coexistem as descrições arcádicas de natureza solar de um quadro naturalista:

Numa colina azul brilha um lugar caiado.
Belo! E arrimada ao cabo da sombrinha,
Com teu chapéu de palha desabado,
Tu continuas na zinhaga; ao lado
Verdeja, vicejante, a nossa vinha.⁹¹

Em muitos aspectos, o verso de Cesário faz lembrar a cláusula da prosa de Brandão. Poderíamos dizer que os fundamentos de uma e outra escrita assentam numa simplicidade inimitável, característica de que somente cada um deles detinha o segredo. A associação entre ambos é óbvia e não é por acaso que a mesma investigadora, ao enumerar casos de autores da época em que ocorreu a contaminação ou a correspondência entre as artes, os cite lado a lado e nos seguintes termos: “Cesário Verde tem uma escrita

⁹⁰ Oliveira, Maria João – *Aurélia de Sousa em Contexto*, p. 186.

⁹¹ *Ibid.*, p. 188.

visual do mais apelativo que podemos encontrar; Raul Brandão rivaliza, nas descrições arrasadoras da luz e das cores, com qualquer pintor do seu tempo”⁹².

João Pinto de Figueiredo, ao evocar as reuniões do Grupo do Leão – conhecida reunião de artistas em redor de Silva Porto, figura maior da pintura portuguesa – alude à tímida presença de Cesário Verde como de um verdadeiro pintor:

[...] manietado pelo seu desconhecimento da pintura e a sua timidez de autodidacta, é natural que se mantivesse calado. O seu silêncio, porém, não traduzia ignorância. Era o silêncio de quem, nada conhecendo, tudo sabe, tudo adivinha por instinto – e é por isso que temos de considerá-lo o maior *pintor* ali presente.⁹³

A mesma timidez de Raul Brandão, o mesmo espírito autodidacta, a mesma penetração por instinto. O impressionismo, que há-de ser a melhor inspiração e sustento da prosa de Brandão, vive límpido em poemas de Cesário como *Num bairro moderno*, *Manhãs brumosas*, *De Verão* ou *De tarde*. João Pinto de Figueiredo considera *De Verão* “uma aguarela em que a natureza não tem a grandiloquência do romantismo” enquanto que o poema *De tarde* é um esboço de um passeio onde “a paisagem por ele *pintada* é ressentida como qualquer coisa de vibrátil, de cambiante, como é próprio do sentir impressionista”. Não podemos, por isso, deixar de reforçar a identidade de processos utilizada por ambos os escritores que partilhavam ainda comportamentos e atitudes artísticas.

Houve ainda, no mundo literário português da época, exemplares do tipo do escritor para quem a pintura representou um papel essencial. Gostaríamos de referir os nomes de Ramalho Ortigão e de Fialho de Almeida, pela vizinhança à obra de Raul Brandão, revelando, porém, atitudes diversas.

O primeiro foi um escritor que conheceu e amou profundamente a pintura e as belas artes não tendo manifestado, porém, nem interesse nem talento para pintar, mas a sua prosa destaca-se por um admirável recorte pictórico. Foi o seu amigo Eça, e irmão de armas nas *Farpas*, quem melhor definiu este carácter da prosa ramalhiana:

⁹² *Ibid.*, p. 143.

⁹³ Figueiredo, João Pinto de – *A vida de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 141.

Mas a glória de Ramalho é o seu estilo, e as suas concepções satíricas. É, sem dúvida alguma, o estilista mais poderoso de Portugal: tem uma linguagem viva, colorida, bem cunhada, de uma grande elasticidade e de uma grande solidez, ferindo admiravelmente, colando-se à ideia como um estofado, ao mesmo tempo prática e resplandecente. É um grande paisagista, por exemplo. Diz-se geralmente que Júlio Diniz é o *nosso paisagista*. Júlio Diniz, com efeito, faz sentir admiravelmente a impressão genérica da paisagem: sente-se bem a grandeza nobre da montanha, quando lá nos leva, sente-se bem o plebeísmo humilde do faval, quando no-lo faz atravessar. Mas Ramalho dá-nos o *realismo* da paisagem. O outro é um Fromentin, menos a cor. Este é um Corot, com mais relevo.⁹⁴

Este texto que citamos, inserto na substancial antologia elaborada por Beatriz Berrini, é um retrato finíssimo de Ramalho artista feito por Eça numa carta endereçada ao director da revista *Renascença*. Embora se trate de uma “carta”, ele contém em detalhe as qualidades artísticas do biografado, das quais ressalta esse carácter pictórico que impregna o seu estilo, marca inconfundível da sua arte literária. A associação com o pintor Corot parece-nos perfeitamente ajustada, a tal ponto o domínio literário de Ramalho sobre a paisagem se assemelha ao equivalente pictórico no caso do pintor francês:

Certas pequenas paisagens das *Farpas* são prodigiosas: é a natureza surpreendida em flagrante, com o tom, o verde, o luminoso, o esfumado ou o saliente, o fresco ou o tórrido; na sua pena há um pincel. [...] Linguagem viva, colorida, bem cunhada, de uma grande elasticidade e de uma grande solidez, ferindo admiravelmente, colando-se à ideia como um estofado, ao mesmo tempo prática e resplandecente.⁹⁵

Uma das facetas mais distintas da prosa ramalhiana é a sua aplicação aos domínios da crítica. No entanto, não se definindo nunca como crítico de arte, por modéstia, foi Ramalho dos melhores que tivemos. De facto, da crítica de arte tinha ele uma ideia tão elevada que dizia ser o género literário mais complexo, para o qual o escritor devia estar dotado de qualidades elevadíssimas e do qual deveria resultar uma obra de

⁹⁴ Eça de Queirós – *Literatura e Arte: Uma Antologia*, Lisboa, Relógio d’Água, 2000, p. 226.

⁹⁵ *Ibidem*.

arte em paralelo com a criticada⁹⁶. Não se considerando digno de ascender a alturas tão desmesuradas e de tão grande responsabilidade, Ramalho considerava-se, não um *crítico de arte*, mas antes um *artista de crítica*, “um comunicador de impressões pessoais, um viandante que passa, através do seu tempo, contando coisas que viu e dizendo os sentimentos que algumas dessas coisas lhe inspiraram”⁹⁷. Os grandes críticos de arte eram para ele Joaquim de Vasconcelos, Delfim de Almeida, Gabriel Pereira, Visconde de Castilho ou ainda Fialho de Almeida, a quem definia nestes termos: “estilista de um considerável poder de expressão e de uma rara intensidade de colorido, tem a sensibilidade e tem a intuição estética, que o ofício requer”⁹⁸.

Fialho de Almeida é, pois, o outro escritor para quem a pintura e as belas artes serviram de substrato e objecto da sua arte. Influência directa das mais notáveis em Raul Brandão⁹⁹, a vida e a prosa de Fialho marcaram fundamente o autor de *Os Pescadores*, que em vários passos o evoca como referência. Numa dramática página das *Memórias*, Fialho aparece como um génio desbaratador, uma figura sinistra ao modo do simbolismo e da sua decadência, que nascera no entanto para vôos muito mais altos:

⁹⁶ O duro ofício da crítica de arte define-o Ramalho assim: “A crítica de arte é o mais alto, o mais preeminente, o mais complexo emprego em que se pode exercer a capacidade de um escritor: demanda uma erudição profunda, abrangendo todos os domínios do saber humano; obriga a um longo e infundável estudo directo e comparativo de produtos e de documentos; e exige que essa cultura enciclopédica, que essa acumulação enorme de conhecimentos adquiridos, correlacionados e repartidos por todos os escaninhos da memória, se alie, no temperamento e na índole, na constituição física e moral do mesmo indivíduo, a uma saúde inabalável, a uma penetração e a uma retentiva visual de primeira ordem, ressaltando da lassidão da fantasia, proveniente do exercício simultâneo de tantas energias mentais, a leveza de espírito indispensável a um estilista, e uma delicadeza de sensibilidade, uma acuidade emotiva, e vibratibilidade nervosa tão fina e tão subtil como a de um artista de profissão.” [Ortigão, Ramalho – *Arte Portuguesa III*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, p. 162].

⁹⁷ Ortigão, Ramalho – *Arte Portuguesa III*, p. 163.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁹ O amigo Justino de Montalvão cedo caracterizou essa afinidade entre os escritores, numa penetrante passagem de um artigo intitulado “Raul Brandão”, saído a lume na revista *Arte* de 1 de Agosto de 1897: “Pelo arrepio de sensibilidade exacerbada que transmite, pela intensidade cerebral de visão febril que traduz, não conheço a quem o aparentar, entre os prosadores da nossa terra, senão a esse maravilhoso água-fortista que se assina Fialho de Almeida” [Justino de Montalvão em Rosa, Vasco – *Cinzentos e Dourados*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017 p. 13].

Fialho! Fialho!... Pronuncio este nome e diante de mim desfila o assombro, panfletos, a obscenidade e o génio – farrapos arrancados a ferro e tão vivos que mal ousou tocar-lhes. [...] Deu-lhe Deus o mais rico quinhão que imaginar se pode, a língua incomparável para exprimir a quimera e a dor, e esse macaco sem fé esbanjou-a com o mais absoluto impudor: serviu-lhe para a chacota. Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam a proporção, as figuras, a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco; a própria cidade ressurgiu a uma tinta lívida de antemanhã, com a casaria a escorrer vício e aspectos tétricos...¹⁰⁰

De repente, parece que Raul Brandão se vê perante trechos da sua própria obra e, como num jogo de espelhos, sem se reconhecer, arremete contra si próprio. A descrição de uma prosa onde se perdeu a proporção, onde dominam as tintas lívidas, onde a realidade aparece transtornada, poderia aplicar-se na perfeição à prosa de grande parte da obra do escritor português. E, no entanto, o que Brandão mais admirava nesse homem era precisamente o poder único de expressão, que tantas vezes, tal como a ele mesmo sucedeu, foi desbaratado e subvertido. Mas, assim como no caso de Brandão, o melhor de Fialho reside no modo como esse magnífico poder expressivo se vai concretizar numa outra dimensão luminosa, uma dimensão que se destaca pelo modo como ele incorporou na sua prosa as tendências impressionistas sugeridas quer pela influência de escritores franceses como os Goncourt, quer pela pintura que mais o fascinava. No prefácio a uma antologia de prosas de *Os Gatos*, José Lins do Rego descreve Fialho de Almeida como um “«aldeão contemplador» que se perdeu entre os homens da cidade, que leu os estetas, os psiquiatras, os requintados e que queria realizar a chamada prosa artística dos Goncourt”¹⁰¹. O escritor brasileiro destaca o carácter visual da sua prosa de artista como o melhor do que deixou escrito, em contraste com a dificuldade que o domínio das ideias lhe apresentava:

Ele era um visual, olhos que queriam se banquetear, que queriam faltar de ver.
Daí o carácter pictórico de todos os seus livros, de tudo o que de melhor nos deixou.

¹⁰⁰ Brandão, Raul – *Memórias*, p. 45.

¹⁰¹ José Lins do Rego em Almeida, Fialho de – *Os Gatos*, Rio de Janeiro, Edições Livros de Portugal, 1942, p. 21.

Quere levá-lo para o domínio das ideias, da abstracção, na análise, seria forçá-lo, seria procurar um Fialho que sempre fracassou quando pretendeu fugir do seu temperamento.¹⁰²

Por admirar esse lado pictórico e sadio da prosa de Fialho, Lins do Rego justifica, com ele, a sua escolha das páginas em que Fialho surge como um “artista de alma quente, de olhos e ouvidos abertos à natureza, às cores e à música da vida”¹⁰³, como “um intuitivo puro, o criador de formas que se guiavam mais pelos impulsos que pelas normas dos mestres”¹⁰⁴. Perguntamo-nos se não será esta uma descrição da obra de Raul Brandão. Os elementos fundamentais que a caracterizam encontramos-los todos aqui: a funda intuição, a natureza contemplativa, o carácter pictórico, a incapacidade para a abstracção. A quem, senão a Fialho de Almeida, teria ido Raul Brandão buscar o exemplo para os seus primeiros passos? Ainda que não o tivesse tomado como modelo de modo consciente, cremos que a familiaridade com a obra do alentejano serviu as aspirações do portuense que, certamente, nela se fundaram.

Justamente porque foi a escrita a principal actividade a que se dedicou toda a vida e pela qual é reconhecido, não poderíamos deixar de começar por lançar um olhar sobre a sua produção mais significativa. Ainda mais porque, como já referimos e veremos com maior detalhe adiante, o amor da pintura levou o escritor a forçar a escrita numa direcção tal que chegamos a perguntar-nos se tal trecho não será um esboço, se determinada passagem não será uma aguarela, se certo passo não se parecerá mais com um quadro inacabado do que com um parágrafo de obra literária.

2.1. As obras *negras*

Logo em K. Maurício, uma das suas primeiras personagens ficcionais, Raul

¹⁰² *Ibid*, p. 22.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 21.

Brandão, movido pelo desejo de investigar a duplicidade intrínseca do indivíduo, procurará sondar os mistérios que jazem no fundo da alma humana, antecipando vários rumos que virão a revelar-se em obras como as de Pirandello, Proust ou Hofmannsthal. Referindo-se ao *Diário de K. Maurício*, João Pedro de Andrade destaca que, no contexto da obra, “por enquanto a contradição é simples, se é permitida a expressão, mas envolve já uma inquietação que hoje diríamos existencial”¹⁰⁵:

A história dos amores e da morte do palhaço é, numa e noutra edição, banal e por vezes confusa. Funda-se nas antinomias fealdade-beleza, riso-lágrimas, e explora a situação do palhaço desajeitado e feio que ama a *écuyère* graciosa e gentil. No entanto, quando o jovem autor dá tréguas à filosofia avassaladora que tudo reduz a esquemas de pensamento e a motivos para frases que pretendem pôr o indivíduo a nu, mas que resultam muitas vezes de falsa profundidade – o niilismo programático da época denunciava-se amiúde – consegue traçar episódios de circo com fantasia e leveza.¹⁰⁶

É importante assinalar aqui a presença e o peso desta “filosofia avassaladora” que funciona como um entrave ao natural desenrolar da escrita. Ela manifesta-se como um dos instrumentos preferidos do *fantasma*, tema a que voltaremos mais tarde. Mas notemos, ainda assim, como esse “niilismo programático” não é alheio a um efeito como que de absorção do ar, tornando irrespiráveis essas atmosferas ultrarromânticas, decadentistas, *fin-de-siècle*¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, p. 82.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 83.

¹⁰⁷ A propósito da antecipação de um certo niilismo na obra de Raul Brandão, assinala José Carlos Seabra Pereira: “Já muito antes (*avant la lettre*, numa perspectiva tradicional de fontes e influências), a literatura portuguesa conheceu, com os inícios de Raul Brandão, um módulo particular de sincretismo (desequilibrado no peso dos componentes) entre as dominantes temático-formais derivadas da mundividência e da sensibilidade decadentistas e certos ímpetus aparentados a um Nietzsche decerto ainda então não lido pelo criador de K. Maurício. Com efeito, as elucubrações teóricas (sobre o anarquismo, por exemplo), as divagações impressionistas e as narrativas («Felicidade & Pita» e outras, logo convocadas à *História de um palhaço*) que Raul Brandão publica por meados dos anos noventa, na *Revista d’Hoje* e noutros periódicos, oscilam entre os assomos de visão da Vida como luta e como superação do Homem através das vitórias dos mais fortes, e, doutro lado, os retornos ao pessimismo de Schopenhauer e de Hartmann, a consagração dos avatares do sentimento religioso, a recriação do vício e da miséria, a atracção

Este processo vai adensar-se nas outras obras ficcionais que Raul Brandão há-de escrever. Em *Os Pobres*, assistimos a um enegrecimento das formas e a uma suspensão quase total do carácter romanesco, ou pelo menos da sua faceta dinâmica. Guilherme de Castilho chamar-lhe-á uma “metafísica da dor”, descrevendo o processo da sua elaboração nestes termos:

Raul Brandão é neste livro um ficcionista que não pode renunciar aos constantes surtos da livre divagação metafísica e poética e um filósofo incapaz de se exprimir no puro plano das ideias abstractas. Daqui o hibridismo d’*Os Pobres* e o hibridismo da maior parte da sua obra, porque este mesmo dualismo em quase toda ela se reflecte.¹⁰⁸

Hibridismo que vai tornar-se cada vez mais uma singularidade que fará do caso de Brandão um caso à parte. Apesar de tudo, *Os Pobres* acaba por ter uma unidade que não encontramos na maioria das outras narrativas do autor. São protagonistas os pobres, as prostitutas, os ladrões, os filósofos, acompanhados das suas histórias de desgraça. Gabiru, que voltará a aparecer no *Húmus*, é o retrato do “filósofo esguio que tem descoberto mundos e ignora as coisas mais simples da vida”: serve de alter-ego ao escritor como narrador, condutor de um pensamento que é um amálgama de divergentes filosofias mesclado de arrebatamentos geniais. É pela boca de Gabiru que o sofrimento de toda esta gente vai assumir uma forma de contornos vagamente *metafísicos* e poéticos, e ela aparece em capítulos intitulados justamente «Filosofia de Gabiru». Ao longo do livro, será difícil distinguir a voz dessa personagem da voz do próprio autor, o que provoca uma sensação de estranheza, como se para Raul Brandão não importassem as fronteiras entre o discurso de uma personagem e o do autor. Ao lado de Gabiru, surge em contraste Pita, o homem que se basta a si mesmo, na sua certeza material. Depois vêm a Mouca, Luísa, Sofia, Gebo...

Uma das cenas mais impressionantes do livro é a morte da Mouca. Confirmando a grandeza da arte brandoniana na pintura de quadros da vida comum, tudo aparece no seu

pelo sofrimento e sua promoção dolorista a fatalidade positiva.” [Pereira, José Carlos Seabra – *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 38].

¹⁰⁸ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 176.

devido lugar, em redor do leito de morte desta prostituta. Guilherme de Castilho sublinha a sua sacralidade: “Nesta emocionante cena de prostíbulo, pela nobreza do desenho das suas figuras, pelo sopro de piedade humana que o trespassa, há a grandeza sóbria de um retábulo religioso”¹⁰⁹. À cabeceira da cama onde a Mouca se finda, as prostitutas rodeiam-na, limpando-lhe o suor. O Velho, Sofia, o Pita, o Morto, todos aí figuram em redor do mistério da morte. Aproximam-se os soldados, os ladrões, os homens que até aí a usaram e vêm agora para se despedirem, formando um quadro que causa uma profunda impressão dramática. Eis um quadro literário que nos faz lembrar como a literatura pode ser uma pintura que fala, segundo a muito antiga e já aludida definição de Simónides¹¹⁰.

Também a história de Gebo merece menção pela representatividade que tem na obra. Toda a personagem é construída pelas ideias do dever e da honra. Tendo perdido o pouco de que se sustentava, Gebo vive agora para manter a mulher e a filha, no limiar de uma vida de pobreza para a qual não encontra saída. Cumprindo o seu destino, suportando as censuras e as exigências da mulher, compensadas pela ternura e o amor devoto que a filha, Luísa, lhe dedica, Gebo vive encerrado num êxtase de dor. Sacrificado ao dever e à honra, Gebo perde até a capacidade de sonhar, petrificado que vive perante a dor e o absurdo da realidade que o envolve. Raul Brandão parece querer mostrar com esta personagem um contraste entre a vida honrada, condenada ao sofrimento e à pobreza, e o mundo dos triunfadores implacáveis que passam por cima de tudo para atingir os seus desígnios. A história de Gebo será desenvolvida e ampliada mais tarde, servindo de base a *O Gebo e a Sombra*, marco indiscutível do teatro português do séc. XX. Fazendo da dor e do sofrimento das personagens os pólos em que se vai fixar o olhar perscrutador do escritor, Raul Brandão torna-se, em *Os Pobres*, um subtil inquiridor das entranhas sofredoras da humanidade.

A Farsa é talvez o único exemplo de obra de ficção brandoniana que se pode considerar um romance, porque a sua estrutura é mais definida e as personagens são mais bem delineadas e adquirem maior profundidade. Dois tipos de personagens podemos

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 185. A propósito desta associação que Guilherme de Castilho faz entre cena descrita por Raul Brandão e um retábulo religioso cf. p. 135, nota 264.

¹¹⁰ Cf. *supra* p. 18.

identificar em Raul Brandão: as que almejam uma superação espiritual, elevando-se pelo desprezo que votam ao mundo como caminho ascensional, e aquelas personagens rasteiras, que procuram a obscuridade do mundo inferior e aí fazem a sua morada, onde dominam o materialismo, a falsidade, o cinismo¹¹¹. No centro da obra está agora Candidinha, a personagem que encarna o mal como essência possível do agir humano. Para Candidinha, tudo vale na luta pela sobrevivência. O ódio, o rancor, o dano provocado ao próximo são os sentimentos de onde brotará toda a acção da personagem, sempre a coberto da falsa linguagem das convenções.

Dá-nos Raul Brandão, na figura de Candidinha, uma extraordinária personagem da literatura portuguesa que fez Miguel Torga exclamar no *Diário*: “Um romance articulado da Candidinha, talvez fosse, eu sei lá!, um grande livro. Mas não seria tão sugestivo como essa balbuciada *Farsa* que nos deixou, cósmica, protoplásmica, com portas para todos os horizontes da vida, e sem destino nenhum. [...] Uma coisa é um livro falhado e condenado à morte, e outra um livro falhado e condenado à vida”¹¹². O reconhecimento das falhas na construção da obra, da falta de articulação romanesca, da ausência de direcção narrativa, não impedem, no entanto, de considerar que a força criativa de Brandão é tamanha, que essas deficiências formais são incapazes de obscurecer a vitalidade da obra, a grandeza do espírito que a anima. É essa mesma sensação que trespassa o leitor de Brandão, descrita pela justa formulação de Torga, natural corolário da anterior: “Sempre que pego num livro de Brandão, estremeço. Como não sou capaz de o levar ao fim, como não é capaz de me possuir inteiro, parece-me sempre que eu toquei no grande corpo humano do autor, informe, mansarrão,

¹¹¹ Segundo a definição de Aristóteles na *Poética*, dois tipos de personagens configuram a epopeia e a tragédia, por um lado, e a comédia, por outro. Esta classificação define-a o filósofo segundo o conceito de objecto quanto ao processo de representação. Em Raul Brandão, porém, embora as personagens aspirem a diferentes finalidades, as características que as compõem acabam por fundir-se, dando origem a um único tipo, onde se encontram elementos de tipo trágico e cómico. A propósito da caracterização na tragédia, afirma Aristóteles: “Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos”. [Aristóteles, *Poética*, p. 69]

¹¹² Torga, Miguel – *Diário III*, Coimbra, Edição de Autor, 1946, p. 44.

aparentemente morto, e onde um raio de luz desencadeava uma tormenta”¹¹³.

A cena de abertura de *A Farsa* opera como uma autêntica sequência cinematográfica. Um grito – “ai que ma levam!” – seguido de uma sucessão de imagens espectrais, conduzindo o leitor até ao centro do burgo: “Uma nuvem desce da serra: arrastam-se os rolos pelas encostas pedregosas; depois as baforadas espessas juntam-se e abafam de todo a vila. E noite, cerração compacta, névoa e granito, formam um todo homogêneo: unem-se para construírem um imenso e esfarrapado burgo de pedra e sonho”¹¹⁴. Um fluxo de imagens de exteriores, de contornos mais definidos, situa o leitor num lugar concreto, a igreja, a Sé, e a casa ao lado, onde de seguida se entra e contempla uma cena dominada por um caixão e uma morta. No velório estão presentes aqueles que serão protagonistas e figurantes desta farsa.

O processo cinematográfico usado pelo escritor, identificado com argúcia por Guilherme de Castilho¹¹⁵, mostra como o interesse de Raul Brandão se estendia aos processos da arte nascente que dominou o séc. XX e que acabou por tomar, de algum modo, o lugar que a literatura – e em grande medida as outras artes – ocupava até aí. O cinema foi um dos interesses de Raul Brandão, que chegou a idear uma obra intitulada *Teatro Cinematográfico*, infelizmente nunca concretizada¹¹⁶. Muitas décadas mais tarde, o cineasta Manoel de Oliveira adaptou ao cinema a peça teatral *O Gebo e a Sombra*, e não conhecemos obra como essa à qual se possa atribuir o título de *Teatro Cinematográfico*¹¹⁷. A afinidade criativa entre os dois artistas portuenses consubstanciou-

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Brandão, Raul – *A Farsa*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, p. 51.

¹¹⁵ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 208-210.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 487.

¹¹⁷ Num artigo que dedicámos à relação entre a literatura de Raul Brandão e o cinema de Manoel de Oliveira, reflectimos sobre a noção de imagem e sua equivalência em ambas as obras: “Um equivalente da cena estática e contemplativa de Raul Brandão encontramos-lo num certo “olhar” estático da câmara de Manoel de Oliveira: e das obras de ambos parece chegar-nos uma imagem que é ao mesmo tempo reflexão literal e metafórica, isto é, uma imagem que reflete e representa e que, por isso, é também ela pensamento” [Cabral, Bruno Tiago – “O Gebo e a Sombra: Teatro cinematográfico: Do teatro de Raul Brandão ao cinema de Manoel de Oliveira”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 40, 2019, p. 238]. No caso do cinema de Manoel de Oliveira, o carácter estático será intrínseco ao plano: “Na verdade, a única coisa estática, ou que tende a sê-lo, no cinema de Manoel de Oliveira são os planos, ou seja, a câmara, o “olhar”. E para quem,

se já no século XXI, sobrevivendo encoberta em maturação por quase 100 anos. *Pro domo*, a inclinação cinematográfica de Raul Brandão é mais um indício do forte apelo artístico de pendor visual latente na sua alma. O recurso à técnica cinematográfica em algumas partes da obra acabou por contribuir para que a narrativa d'*A Farsa* se tenha mantido mais sujeita aos cânones do romance. Um outro recurso que volta a ser posto em acção pelo escritor é a concepção pictórica de cenas estáticas que funcionam como cenário sobre o qual se desenvolverão os monólogos interiores de personagens e autor. Neste caso são os quadros das velhas, que ganharão uma crescente preponderância, atingindo o cúmulo em *Húmus*. Felícia, Adélia, Teodora, Patrícia, as Teles, dão nome às velhas que, subjugadas pelas convenções sociais e dominadas pelo absurdo dos hábitos, compõem o quadro imóvel onde se joga uma eterna partida de “bisca lambida”. Serão elas o alvo do ódio e do instinto de destruição e vingança de Candidinha.

A aproximação destes quadros literários de cariz pictórico ao imaginário expressionista é frequente. Em nosso entender, a razão dessa associação percebe-se melhor quando verificamos que as influências literárias do jovem autor¹¹⁸ eram fortemente caracterizadas por traços que poderíamos considerar *expressionistas*. No

como ele, procurou sempre desaparecer nos seus filmes, o que nos chega é um olhar cinematográfico o mais objectivo possível. É o plano, e não o cinema, que procuram ser estáticos. Mas quem for capaz de compreender o plano no cinema de Manoel de Oliveira vai poder passar a contemplar (porque o cinema é sobretudo um acto de contemplação) uma outra dimensão de descoberta, diríamos até de descoberta vertiginosa”. [*Ibidem*] O plano estático encontra equivalente na palavra dramática de Raul Brandão, cujo carácter estático servirá de suporte a toda a desordem moral: “O mesmo se passa com a palavra dramática de Raul Brandão: em *O Gebo e a Sombra* é pelo facto de a acção ser subtraída à cena que ela ganha em profundidade, numa proporção tão grande que quando invade a cena, na personagem de João, a Sombra, ela transtorna toda a estabilidade até aí apresentada. [...] Só uma palavra segura, estável, contempladora, capaz de ver e dar a ver – e aqui falamos da dimensão que tanto encantou outros escritores – é que poderia ser capaz de arrancar uma visão à agitação do mundo”. [*Ibid*, p. 239]

¹¹⁸ Devemos seguir o rasto das influências literárias de Brandão, para percebermos que em todos eles pairava um imaginário expressionista característico da época. Segundo Maria João Reynaud, “Os seus mestres, além de Baudelaire, Hoffmann, E. A. Poe, referências maiores para os «nefelibatas», terão sido Dostoiévski e Gogol; mas também um Gomes Leal e um Fialho de Almeida.” [Reynaud, Maria João – “Raul Brandão e o expressionismo literário – Notas para uma leitura de *A Farsa*”, in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XVI, 1999, p. 121]

entanto, a utilização desses elementos acaba por se revelar externa à natureza do autor, tratando-se como que de uma apropriação de elementos heterogêneos, ou pelo menos provisórios na sua obra. A prova disto está em que nunca a sua pintura virá a cair em “expressionismo” de nenhum tipo, nem mesmo os desenhos já estudados que por vezes apresentam uma ou outra característica caricatural. O que sucede, portanto, nestas cenas pictóricas de carácter estático é a submissão de uma escrita pictórica a um imaginário expressionista lido nos autores cuja influência permaneceu viva. Nesse sentido podemos admitir com Maria João Reynaud a *vocação expressionista* de Raul Brandão, quando se refere à “hipertrofia do eu que se confessa – e se descobre, dividido e contraditório, em luta com o seu fantasma”¹¹⁹. No entanto, ressaltamos que nunca se estenderá à sua pintura e apenas terá vigência em algumas das suas obras literárias, sobretudo nestes quadros estáticos e na caracterização das personagens, momentos em que o olhar do pintor se submete à influência do literato¹²⁰.

A personagem da Candidinha, protagonista da obra, serve de móbil ao tratamento literário que Raul Brandão pretende dar aos extremos morais com que ele próprio, de certo modo, se confrontava. De que matéria se alimenta uma alma? Qual o motor de uma vida, seja ela triunfante ou vencida, rica ou pobre, amada ou desprezada? O que mantém uma pessoa de pé, apesar do absurdo que o escritor diagnostica em redor de qualquer existência, até a mais ínfima? No entender de Brandão é aquilo a que ele chamará “o sonho”, e que o perseguirá ao longo de toda a vida. A hábil concepção da personagem Candidinha parece sugerir qual a natureza do que para o autor significava esse “sonho”.

Por ocupar na ficção brandoniana um lugar de destaque, talvez porque, com esta

¹¹⁹ Brandão, Raul – *Húmus*, Lisboa, Relógio d’Água, 2015, p. 29. Ver *Prefácio* de Maria João Reynaud.

¹²⁰ Para Maria João Reynaud, a sua articulação como “princípio estético desestabilizador” tinha uma finalidade radical muito precisa, a da subversão completa da racionalidade: “Não é difícil admitir que Raul Brandão tenha visto no grotesco um princípio estético desestabilizador, que lhe permitia subverter os modelos literários vigentes e pôr radicalmente em causa a oposição entre o mimético e o discursivo, jogar simbolicamente com a ambivalência da caricatura, ora cómica ora trágica, abolir a oposição entre homem e natureza, entre a vida aparente e a vida oculta, entre o divino e o diabólico, negar, enfim, os princípios de identidade e de não contradição.” [Reynaud, Maria João – “Raul Brandão e o expressionismo literário”, p. 121].

personagem, Brandão quis ir ao mais fundo da raiz dessa obsessão, Candidinha tem algo de definitivo a dizer sobre o “sonho”. O “sonho”, em Raul Brandão, distingue-se da generalidade do processo onírico porque contém em si a noção de uma sequência perfectível. Ainda que, nesta obra, tudo seja, em certa medida, veladamente premeditado pelo seu autor, funcionando como pretexto para as suas indagações metafísicas, cremos que a voz de Candidinha atinge um grau de autonomia muito verosímil quando diz:

Eu é que não posso sonhar! eu já não posso sonhar! Porque a verdade é esta: quem me dera a mim sonhar. Quem me dera ser mais desgraçada ainda, mais injuriada ainda, mas poder, como outrora, tecer, sonhar, fartar-me... O pão não me faz falta; os risos, a piedade não me doem tão fundo que eu não pudesse viver; o meu filho – ouvi – podia passar sem ele... O que me é necessário é o sonho; são aquelas noites em que aquecia o meu frio imenso com o imenso e delicioso sonho!...

Que me importava calcar? que me importava afinal ser rica ou ser pobre? Tudo na verdade era insignificante, sem valor, mesquinho e estúpido, ao pé do que sonhei. Reconheço-o tarde...¹²¹

O “sonho” é assim, para Raul Brandão, o alimento da fantasia humana, na procura da saída do absurdo que a rodeia. Sem “sonho” o humano desfaz-se, desintegra-se, e perde o único recurso à liberdade a que aspira. Mais do que à liberdade, talvez ao alcance de uma identidade mais profunda, o próprio ser, àquilo que define o humano na sua essência. “Todas as almas segregam sonho, como todas as flores exalam perfume... Morre um sonho – outro nasce. Para construir basta um simples nada – mas sem essa atmosfera é que ninguém pode viver”¹²², clama o autor num passo da sua obra, entre tantos outros que poderiam aqui figurar como exemplos.

Não é nosso propósito descrever a possível trama destas obras nem apresentar todas as personagens, elencando as suas características e motivações. Esse trabalho já foi muito bem feito em inúmeros outros lugares. O que de momento nos interessa é investigar os principais elementos constitutivos da arte de Raul Brandão, compreender os processos

¹²¹ Brandão, Raul – *A Farsa*, 1969, Lisboa, Jornal do Foro, p. 396.

¹²² Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 224.

de composição das suas obras de escritor e alcançar uma visão de perspectiva do seu labor enquanto artista. Há alguma unanimidade entre os estudiosos da obra de Brandão em considerar *A Farsa* como uma obra de antecipação relativamente aos universos ficcionais que vieram a brotar mais tarde, tanto na Europa como na América – em obras como as de James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, William Faulkner, entre outros – sobretudo no que se refere à renovação desse género literário. A desagregação da estrutura convencional do romance naturalista, com a conseqüente descontinuidade temporal, o aspecto fragmentário que a forma foi assumindo, a pluralidade de métodos na concepção das personagens, tudo isto foram transformações que de algum modo a obra de Brandão já prevê. Devemos, por isso, dar créditos ao poder profético de um autor dotado de uma *sonda metafísica*, que não deixou nunca de operar nas suas obras de modo latente. A arte, a literatura, e por consequência os géneros literários, reflectem o que se passa no âmago da vida humana, em termos religiosos, sociais, políticos, etc., e por excelência o romance acabou por desempenhar essa função, sobretudo no séc. XIX, em que a profusão de autores e perspectivas romanescas atingiu um nível nunca antes visto, abrangendo um público vasto, sempre crescente.

Todas essas transformações encontraram eco no romance da época, quando não se confundiram muitas vezes com a própria ficção. A lição de Cervantes em *Dom Quixote*, o arquétipo fundador do género romanesco, esteve sempre presente aos olhos dos melhores romancistas¹²³. Esse romance veio mostrar pela primeira vez que a fronteira

¹²³ Em “A herança desacreditada de Cervantes”, o romancista Milan Kundera empreende uma meditação sobre o legado do escritor do século de ouro espanhol, como fundador dos tempos modernos: “Talvez tenha sido ele [Cervantes] que os dois fenomenólogos [Husserl e Heidegger] negligenciaram tomar em consideração no seu juízo dos tempos modernos. Quero dizer com isto: se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, aparece tanto mais nitidamente que com Cervantes se formou uma grande arte europeia que não é senão a exploração desse ser esquecido” [Kundera, Milan – *A Arte do Romance*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 17]. Na apreciação desse legado, o autor checo analisa a crise moderna de onde o romance surgiu como resposta à perda radical de referência em Deus que tinha dirigido a civilização europeia até esse momento: “Quando Deus abandonava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e a sua ordem de valores, separado o bem do mal e dado um sentido a todas as coisas, D. Quixote saiu de casa e já não estava em condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, apareceu subitamente com uma terrível ambiguidade; a única verdade divina decompôs-se em centenas de verdades relativas que os homens partilharam entre si. Assim, o mundo moderno nasceu e o

entre a ficção e a realidade pode ser muito ténue, que a constante penetração entre os dois planos acontece a cada passo, sendo muitas vezes impossível dizer onde começa uma e acaba a outra. Não teria sido nessa obra que pela primeira vez fora captado, ou pelo menos como que identificado, o *fantasma* com que Brandão se debatia agora no dealbar do séc. XX? Não transparece do romance de Cervantes como que um pressentimento do agir do *fantasma* na história (e na História), tomando sempre novas formas? Não nos será até lícito afirmar que de algum modo ali se antecipa o subtil e brutal conflito entre as noções de real e de virtual em que vivemos mergulhados na actualidade? Sendo Brandão, em certa medida, um herdeiro dessa tradição, confrontava-se com os novos desafios resultantes das sucessivas transformações que vinham alterando em profundidade a fisionomia da civilização desde a época do grande escritor espanhol.

Uma das formulações conceptuais de maior fortuna crítica centrada nessa transformação funda-se na constatação da emergência, a partir da obra de Cervantes, de um novo tipo de ironia literária, que irá dominar o panorama da ficção até atingir no contexto romântico um cúmulo, a ponto de ter sido cunhada de “ironia romântica”. As marcas de auto-crítica começam a proliferar no interior das narrativas; a interpelação do leitor torna-se cada vez mais frequente e conferem à ficção um tom lúdico que vai ter diversas configurações ao longo da história literária. A sua presença nas *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, é talvez o mais conhecido exemplo na nossa literatura¹²⁴.

romance, na sua imagem e modelo, nasceu com ele” [*Ibid.*, p. 18]. Duas vias para tentar compreender o mundo surgiram nesse contexto, segundo Kundera, e ambas profundamente exigentes. Aquela que, segundo Descartes, se serve de um racionalismo absoluto, e a de Cervantes, por via de uma misteriosa arte: “Compreender com Descartes o *ego pensante* como o fundamento de tudo, estar assim sozinho em face do universo, é uma atitude que Hegel, e com toda a razão, julgou heroica. / Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma única verdade absoluta, um monte de verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *ego imaginários* chamados personagens), possuir pois como única sabedoria a *sabedoria da incerteza*, exige uma força não menos grande” [*Ibid.*, p. 19]. Eis o espírito do romance na visão de Kundera e que, em certa medida, sopra em algumas destas obras ficcionais de Raul Brandão.

¹²⁴ Cf. Ferraz, Maria de Lurdes – *A Ironia Romântica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. Centrando a sua análise no contexto português a autora escolherá – por considerá-los representativos – a obra maior de Almeida Garret e ainda em três livros de Camilo Castelo Branco, a saber: *Coração, Cabeça, Estômago*; *A Queda de um Anjo* e *A Mulher Fatal*. Maria de Lurdes Ferraz definirá *ironia romântica* nos

Marcas desses elementos proliferam, de modo mais ou menos evidente, nas narrativas de Raul Brandão que, embora não os utilize tanto num sentido lúdico, o faz como modo de aproximar o narrador do leitor, conferindo naturalidade ao tom narrativo.

Depois de *A Farsa*, haverá um considerável interregno e *El Rei Junot* sairá a lume quase 10 anos mais tarde. Considera-se este um período em que o escritor se dedicou à elaboração de obras de História, daí talvez a razão da longa interrupção que terá servido para fazer pesquisas e maturar ideias. É verdade que os temas vêm da História e que *El Rei Junot* e *A conspiração de 1817*, juntamente com a versão que fará para português do livro *O Cerco do Porto* do Coronel Owen, são obras que se confrontam com acontecimentos factuais. Mas é também verdade que o espírito de Brandão mais uma vez se sobrepõe à realidade histórica, e esses temas históricos servirão apenas de pretexto para as digressões do escritor sempre em redor das suas obsessões. Não os podemos considerar como livros de História no estrito sentido académico, onde vigora a recolha do facto e do documento, onde os autores se atêm às crónicas, às memórias e aos costumes. A disciplina da História, Brandão descartou-a e, ao pegar no passado próximo das lutas liberais em Portugal, e no contexto mais alargado da Europa, o que o autor quis fazer foi obra sua, de cunho puramente pessoal, obra que poderia perfeitamente ser lida como um dos seus

seguintes termos: “Em consequência do que tenho estado a desenvolver, diria que a ironia romântica, como ironia *do* romantismo e ironia *no* romantismo, abarca dois planos da manifestação literária oitocentista. Um envolve a reformulação do fazer literário e o questionar desse fazer: a atenção à criação (à produção mais do que ao produzido) e à obra enquanto permanente criação. O outro pressupõe a reformulação do conceito de «inspiração» tal como ele tinha atravessado os séculos e a tradição clássica iniciada com o *Íon*, de Platão. De *sopro* divino, de móbil de certo modo exterior ao poeta, a inspiração, *internando-se*, torna-se *sopro* vital por obra do tão apregoado centrar do eu. Breve, inspiração é dor provocada por essa concentração; facilmente se torna dor procurada – a arte passa a ser uma «forma pública de auto-análise»” [p. 39]. E logo na sequência desta definição, a autora mostra como os românticos serão vítimas dos seus excessos no uso da ironia, prática que virá a afectar a obra de um Raul Brandão: “E é no interceptar destes dois planos que a ironia joga o seu papel. Num subtil deslizar metonímico, a produção romântica quer-se a prática da verdade sentida, mas, vítima desse deslizar, excede-se na convicção de uma pretensão que, por vezes, mais não é do que o banalizar da inspiração-dor na obra-sentimento” [*idem*].

“romances”¹²⁵. Por isso os mencionamos aqui ao lado das obras que temos vindo a analisar, mas sem aprofundar o seu estudo, porque aí domina o mesmo espírito. Nesta incursão pela História, constatamos a mesma treva, a mesma angústia, as mesmas dúvidas, o mesmo pessimismo.

1917 é o ano de *Húmus* e este será, em nosso entender, um ano charneira. Talvez o interregno não tenha servido apenas para a composição dos livros ditos “históricos”, mas todo ele tenha sido consumido no apuramento desta que é a consumação do universo fantasmático de Raul Brandão. Estamos perante uma autêntica *ópera fantasmática*, em que as vozes surgem no palco, vindas da treva, para desaparecer em seguida, sem deixarem de carregar esse vestígio, essa marca do *fantasma*. Por vezes em coro, outras a solo, personagens, paisagens, figuras, ambiências, tudo aqui é convocado para um festim verbal de muito difícil digestão. João Pedro de Andrade advertira: “o leitor que, desejoso de conhecer a obra de Raul Brandão, começasse por ler *Húmus*, cairia de súbito no caos”¹²⁶. Classificando-a como “obra impetuosa, sem plano aparente, com uma matéria descritiva informe, em que as personagens surgem como sombras, arrastando cada uma o seu fantasma peculiar”¹²⁷, Andrade descreve bem um monumento literário que tem provocado repercussões contraditórias vindas de quase todos os quadrantes, não deixando ninguém indiferente: leitores, críticos, estudiosos, escritores, artistas têm manifestado a

¹²⁵ Neste mesmo sentido aponta Maria de Fátima Marinho, num artigo cujo título é significativo – “*El-Rei Junot e Vida e morte de Gomes Freire* de Raul Brandão: nem história nem romance”. Nas palavras da autora, o género a que pertenceriam estas obras é de difícil definição: “Ambos os textos constituem paradigmáticos casos de escrita, dificilmente catalogável num género rígido. Se se afastam do discurso romanesco pela ausência de características várias, também se distanciam do ensaio histórico propriamente dito, na medida em que se valem de ingredientes impensáveis numa obra rigorosamente científica, de acordo com os critérios normalmente utilizados pelos historiadores.” (p. 92) Por isso Maria de Fátima Marinho pôde concluir pela indeterminação que pauta essas obras: “Assumindo voluntariamente um estatuto ambíguo, entre o romancista e o historiador, Raul Brandão constrói um universo onde o factual e o apenas previsível andam de mãos dadas, dando lugar a um discurso heterodoxo, que foge a uma classificação unívoca e que o leitor sente dificuldade em situar.” [Marinho, Maria de Fátima - “*El-Rei Junot e Vida e morte de Gomes Freire* de Raul Brandão: nem história nem romance” in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XX, 1, 2003, p. 103]

¹²⁶ Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, p. 153.

¹²⁷ *Ibidem*.

sua opinião, ainda que muitas vezes discordante.

Considerando as duas vias possíveis já apresentadas acima – a do *fantasma* que aprisiona e a da luz que liberta – não temos alternativa senão afirmar que *Húmus* representa o ponto mais longínquo que o autor percorreu na via do *fantasma*. Ou melhor, poderíamos dizer que foi o ponto mais distante a que o *fantasma* o conduziu. Todos os processos até agora discutidos aqui os encontraremos. Na sua labiríntica concepção, *Húmus* toma a figura de uma súplica do absurdo. Gabiru regressa, com os seus papéis, para dar o tom: “A que se reduz afinal a tua vida? Algumas ideias mesquinhas – e a uma coisa que não cabe cá dentro”¹²⁸. E toda a obra vai pairar entre o nível das ninharias e a beleza inefável, a sublime beleza a que deveria aspirar todo o homem: “Se o sentimento da beleza é a única coisa humana que não nos engana – se a isto só ficamos reduzidos – como não procurar outra beleza maior?”¹²⁹ Por trás desta beleza, descortinamos Deus, para Quem tantas vezes o autor apelou como suprema ideia. Lembrá-lo aqui, é implicar a Arte no papel de auxiliadora e, muitas vezes, anunciadora da religião¹³⁰, desde logo baseado no que Raul Brandão nos deixou escrito¹³¹.

Não é fácil ler *Húmus*, porque neste livro convergem elementos que se

¹²⁸ Brandão, Raul – *Húmus*, Porto, Edição da Renascença Portuguesa, 1917, p. 79.

¹²⁹ *Ibid*, p. 161.

¹³⁰ Stanislas Fumet assinala: “Si la lumière a surtout favorisé les artistes qui ont élevé l’art jusqu’à la notion du divin, qui ont fait prier l’art et lui ont extirpé la déclaration des origines surnaturelles de notre âme, c’est qu’elle apparaît plus vive à mesure qu’on l’approche. De tout temps c’est le sens religieux qui a rehaussé le niveau de l’art” [Fumet, Stanislas – *Le Procès de l’art*, Paris, Librairie Plon, 1929, p. 155].

¹³¹ Num sugestivo texto dedicado ao complexo problema narratológico colocado pela obra, Maria João Reynaud convoca um conhecido texto de Vergílio Ferreira que remete para as realidades metafísicas que se assinalam nessa obra e procura compreender a essência do problema aí posto: “ele considera que ‘é em *Húmus* que o mistério se encarna de frente para todas as consequências, que se decide uma problemática metafísica’. Uma tal afirmação obriga-nos a pensar o *Húmus* a um outro nível de profundidade. Num outro passo do mesmo ensaio, Vergílio Ferreira observa com sagacidade que o problema da morte e o problema de Deus são indissociáveis em Raul Brandão, porque à ‘evidência da morte de Deus’ vem juntar-se ‘a evidência de que toda a vida se desorganiza com essa morte, ou seja, de que essa morte é impossível’, sendo ‘entre estas duas evidências contraditórias [que] se desenvolve toda a angústia de Raul Brandão, que expressivamente, humanamente, se decide no imenso grito que lhe atravessa toda a obra’” [“O narrador e a sua obra” in AA.VV. – *Colóquio: Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Lello Editores, 2000, p. 37].

encontram disseminados um pouco por toda a parte. É possível que uma obra assim, tão marcada pela psicologia singular do seu autor, tão carregada de referências à integralidade da sua obra, acabe por não ser acessível mesmo após grande perseverança e intimidade. E a impressão que fica da sua leitura é, em grande medida, a de uma obra que fracassou. No entanto, aqui confirma-se e acentua-se tudo o que vimos até agora no que se refere aos processos de composição: quadros, imagens estáticas, figuras esboçadas numa paisagem sombria que se esfuma a cada passo. Povoada de figuras caricaturais, a vila é como uma alma povoada de fantasmas. Passa um, fala, contorce-se, encolhe os braços e segue. É a galeria das velhas, agora ainda mais carregada, e cada uma é despachada com dois traços caricaturais: “Mora aqui a insignificância, e até à insignificância o tempo imprime carácter [...]. Mora aqui um chapéu, uma saia, o interesse e plumas [...]. Moram as Fonecas, e as Fonecas são como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias [...]. Mora aqui o egoísmo que faz da vida um casulo, e a ambição que gasta os dentes por casa”¹³². São a D. Engrácia, a D. Biblioteca, a D. Restituta, a D. Felizarda, a D. Hermengarda, a D. Penarícia..., enfim, nomes alegóricos ou de conotação anacrónica, que vêm simbolizar, pelo ridículo, as figuras de um tempo que parou, que se imobilizou para sempre num instante da “bisca de três”: “Desde que o mundo é mundo que as velhas se curvam sobre a mesma mesa de jogo”¹³³. Enfim, a monotonia de uma vida que fosse embalsamada ou emoldurada: “A vida é fictícia, as palavras perderam a realidade. E, no entanto, esta vida fictícia é a única possível. Estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até à cova sem dar por ela”¹³⁴. Em contraste, Joana é a “mulher da esfrega”, portadora da redenção pelo sacrifício e a humildade. E, de repente, são estas personagens que, de modo muito discreto, parecem abrir uma brecha de esperança no negrume em que o pessimismo do autor tudo envolve.

Húmus é o produto delirante de uma voz desesperada que não encontra saída do mundo tenebroso que a rodeia¹³⁵. Esta é uma obra literária que se reveste das

¹³² Brandão, Raul – *Húmus*, p. 12.

¹³³ *Ibid*, p. 19.

¹³⁴ *Ibid*, p. 20.

¹³⁵ Talvez a falta de uma saída desse mundo irreal se deva à ingénua incapacidade que Raul Brandão manifestava de não se dar conta de esse mundo ter sido forjado pelas suas próprias mãos, o mundo de ficção em que nunca se sentiu à vontade, como nota o agudo sentido crítico de Miguel Tamen: “[...] *Húmus*

características de um mal doentio que tudo ataca, como uma febre que toma conta de um corpo e o consome em ardor. Resta a desolação e sobre ela um grito cheio de tédio e pavor, num estribilho dissonante: “Estamos aqui todos à espera da morte! Estamos aqui todos à espera da morte!”¹³⁶, e cai o pano sobre o palco desta fantasmagoria operática.

2.2. Interlúdio Teatral

O teatro, inserto na obra narrativa que é *Húmus*, surge como mais uma das marcas de carácter intermedial a ter em conta na obra de Raul Brandão e, para compreendermos a importância que o teatro teve para o autor, devemos relacioná-la com a actividade especificamente dramática que ele levou a cabo. Ao fazê-lo, somos de algum modo levados a constatar a presença de um recorrente elemento dramático nos seus textos, onde as fronteiras entre o real e o imaginário se esbatem e se entrevê uma continuidade de limites indefinidos. Este elemento, que não está necessariamente associado aos elementos espaço-temporais, mas pode remeter para os limites entre a ficção e a realidade, entre o possível e o utópico, faz lembrar aquele teatro *continuum* sonhado e experimentado por alguns dramaturgos desde o século XVIII, como Diderot ou Manuel de Figueiredo¹³⁷.

ressente-se do pouco à-vontade que Raul Brandão geralmente sente diante das pessoas que foi forçado a inventar. Deu-lhes nomes desajeitados que confundem quem lê e sugerem alegorias e peças cómicas que não parece nunca ter sido sua intenção escrever; o que realmente escreveu são centenas de páginas tediosas e irregulares onde admiramos sobretudo o que podemos ler com maior interesse noutros lados. Regra geral, as pessoas com quem se sente mais confortável chamam-se, como o resto de nós, «Mãe», «Manuel» ou «José Maria de Alpoim» [Tamen, Miguel, “Raul Brandão” in AA. VV. – *O Cãnone*, Lisboa, Tinta-da-China, 2021, p. 432].

¹³⁶ *Ibid*, p. 64.

¹³⁷ *Vide* Malato, Maria Luísa – “Manuel de Figueiredo, lecteur-fantôme de Diderot. Pour une histoire fantastique de la réception littéraire” in Malato/Borrallho, Maria Luísa et Ana Clara Santos – *Diderot: Paradoxes sur le comédien*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2015, pp. 231-253. Neste artigo, a autora sublinha essa frágil fronteira explorada por ambos os dramaturgos onde o real se pode diluir num sonho, o verosímil

Desde as primícias literárias até *Húmus*, vimos como o lado sombrio – em que Raul Brandão se dizia em luta com o *fantasma*, e em que dominam o negrume, a dor e o grotesco – foi ganhando a luta, até triunfar em *Húmus*. Depois de *Húmus*, uma transformação começa a operar-se no íntimo do autor. Em primeiro lugar, o grande responsável por essa transformação foi o desejo de regressar ao teatro, que o encantara na juventude e que chegou a dar frutos, de parceria com o amigo Júlio Brandão (apesar do apelido, não eram familiares). *Noite de Natal* e *O maior castigo* chegaram a ser representadas¹³⁸ e poderiam ter-lhe franqueado as portas do meio teatral, o que não chegou a concretizar-se nessa época. Durante muitos anos fizera crónicas sobre teatro para os jornais, o que o levava a assistir a vários tipos de teatro e a confrontar-se enquanto crítico com uma arte que pretendia dominar como escritor. Nesses textos de crítica aproveitou muitas vezes para apresentar as suas ideias sobre a arte dramática, aí defendendo as concepções teatrais que adoptava¹³⁹.

no utópico, e que é tão evidente em Raul Brandão, mormente no seu teatro: “Le réalisme devient un rêve lucide. Soulignons l’importance de Goldoni, encore une fois. Manuel de Figueiredo lisant *Il mondo della Luna*, comme Diderot lisant *Il Vero Amico*, imaginent, à cause du réalisme de Goldoni, un théâtre utopique, pas encore possible, dite impossible, «injouable». La *Grifaria* de Figueiredo nous parle de l’apprentissage de deux femmes qui vivent sur la surface de la Lune, histoire et discours incompréhensibles aux habitants de Lisbonne. Il n’y a pas une intrigue: il y a seulement, entre les discours incompréhensibles des deux femmes, les lieux-communs des discours des femmes sur les hommes et des hommes sur les femmes. Où finit la vraisemblance et où commence l’utopie?” [p. 248].

¹³⁸ Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, p. 199.

¹³⁹ Uma boa antologia desses textos encontramos-la em Brandão, Raul – *A pedra ainda espera dar flor*, Lisboa, Quetzal Editores, 2013, p. 363-407. A propósito da “ressurreição” do teatro nacional, aplaudido em obras de medíocre calibre, escreve Raul Brandão: “Porque todos esses dramas e comédias aplaudidas são absolutamente nulos. Como sentimento, endoudecem um delicado; como análise, como fantasia, como observação... – eu creio que os senhores nunca ouviram falar destas coisas e que eu estou aqui a desorientá-los. / O teatro nacional – revestir com simplicidade assuntos trágicos da nossa história, ressuscitar os heróicos, fazê-los viver com alma portuguesa –, isto que se enuncia em ligeiras linhas, só quem o tentasse é que lhe mediria a dificuldade. O mesmo Garrett admiravelmente e completamente só o conseguiu no *Frei Luís de Sousa* [1844]. É preciso viver com a alma dos Grandes, sentir como eles sentiam, senti-los, e depois, com simplicidade, saber enunciar sentimentos. É mesmo quase impossível fazer uma ressurreição completa: a alma de um moderno só por excepção pode evocar completamente a alma antiga. Por isso, mais raros são os que fazem Arte sobre a antiguidade, e o drama histórico é quase sempre inferior como ressurreição...”

O interesse pela dramaturgia voltou a manifestar-se, contudo, mais tarde. Depois de *Húmus* Raul Brandão passou a acalentar a esperança de se dedicar a escrever teatro e, assim, intervir no panorama social português através de um meio que ele considerava de excelência para esse efeito. Disso temos testemunho, e também do apreço que o autor manifestava pela sua produção dramática, sobretudo pela correspondência com Teixeira de Pascoaes¹⁴⁰, onde vemos um escritor interessado em dialogar, em criar teatro em colaboração (de que a peça *Jesus Cristo em Lisboa* é o resultado), ou em reescrever para publicação em volume todas as suas peças de teatro.

Na verdade, o teatro que se fazia e representava na época, um teatro onde pontificava a vulgaridade, desagradava-lhe sobremaneira. Rapidamente percebeu que a tendência de ressurreição de um teatro nacional era acompanhada de verbosidade e falsa complexidade, que afastava o público. Por outro lado, a retórica empolada dos actores era outro dos problemas a resolver urgentemente se se quisesse renovar a cena¹⁴¹, sob pena

[“Do Teatro” em Brandão, Raul, *A pedra ainda espera dar flor*, p. 366]. A sua ideia de teatro e relação com o público, abre o artigo “Teatro e actores” publicado no *Correio da Manhã*: “O teatro aborrece e irrita. Em lugar de ser um espectáculo simples e que emocione, como o de uma árvore que se enche de flor, é uma coisa complicada e embirrenta. O público despreza-o e faz bem. Sempre que uma obra é humana, larga, grande, o público apaixonava-se. As coisas simples e trágicas dão-lhe emoção. Terá apenas duas ou três palavras duras como pedras para exprimir o que sente, mas essas bastam para quem tiver imaginação com elas criar... / O trabalho de teatro deve ser, mais que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma descarnada das coisas apenas e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples e cavado fundo no coração humano. Tenho esta imagem: a peça de teatro deveria ser como uma grande árvore sem folhas – nua e coberta de flor. No drama moderno, deve, além disto, discutir-se um grande problema psicológico ou social. Mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em palavras – actos seguidos como uma faca que se enterra” [“Teatro e actores” em Brandão, Raul – *A pedra ainda espera dar flor*, p. 369].

¹⁴⁰ Uma abordagem ao teatro de Raul Brandão em relação com a obra de Teixeira de Pascoaes, pode ler-se em Malato/Borrvalho, Maria Luísa, “O Doido e a Morte: de um poema de Teixeira de Pascoaes (1912) a um drama de Raul Brandão (1923)” in VV. AA. – *Raul Brandão: 150 anos*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2017, pp. 164-174.

¹⁴¹ “Mas não basta escrever: é necessário sobretudo educar actores, fazer compreender aos nossos grandes, aos nossos detestáveis actores, que a dicção retórica, tão conveniente nos dramas históricos desses senhores, não vai com o Teatro nem com a Arte. E é tão difícil aconselhar os génios!...” [“Sobre o Teatro” em Brandão, Raul – *A pedra ainda espera dar flor*, p. 367]. Uma outra crítica áspera aos actores dizia respeito

de apenas o efeito rasteiro vir a colher o agrado do público.

A falta de sucesso na colaboração com Pascoaes, sobretudo ao tomar consciência de que não fora sequer capaz de motivar um dos seus maiores amigos para esse projecto da renovação do teatro em Portugal, terá contribuído para o levar a afastar-se definitivamente do meio teatral. Sentindo-se só, o escritor refugiou-se na criação de dramas literários para um teatro sem público, um teatro da mente, levando a que a sua escrita para teatro se pareça mais com um diálogo interior e solitário do que com um teatro aberto ao mundo da representação. Daí que também quase nunca tenha sido levado à cena, marginalizado que foi pelo seu pendor estático, muito centrado na reflexão e pouco na acção.

O afastamento da possibilidade concreta de fazer teatro terá sido responsável por um novo fechamento em si, cujo resultado é um teatro da imobilidade. Fica-se com a impressão de que é um teatro que poderia ser descrito como um longo monólogo do autor consigo mesmo, um teatro ensimesmado, que não abre espaço para a acção, regressando sempre a esse lugar estático interior e um pouco sombrio da alma no exame de si mesma. É um teatro povoado por personagens a ponto de agir, com gestos desenhados de um modo impreciso, cenas em que a acção não é visível, acabando por acontecer de um modo invisível e com um impacto de estranheza, como se a verdadeira acção acontecesse algures, impossível de ver e decifrar. Daí que se aproxime do teatro estático ou do teatro simbolista em geral e mais uma vez confirme a preferência pela contemplação, por uma imobilidade característica da imagem pictórica.

Ainda assim, o volume *Teatro*, saído em 1923, vai recolher três peças, das mais importantes do teatro português do séc. XX: o monólogo *O Rei Imaginário*, a peça em um acto *O Doido e a Morte*, e a já mencionada *O Gebo e a sombra*, que é das três a mais completa e ao mesmo tempo a mais complexa. De colaboração com Teixeira de Pascoaes *Jesus Cristo em Lisboa* virá a lume em 1927. Foi um drama polémico que, pelo tema

a limitações graves ao nível da representação: “Os actores representam mal. Dizem, não sabemos porquê, o verso como se fosse prosa. Depois, tendo de ensaiar toda a semana uma peça, porque ninguém está para os aturar, nem tempo têm para aprender os papéis. De resto acontece que se afizeram àquele trabalho de nora e eles aí vão adormecidos, fazendo sempre o mesmo tipo, com os mesmos gestos e o mesmo tom de voz. Tirando um que é consciencioso, João Rosa, dos outros, Augusto há-de ser toda a vida D. César de Bazan e Brasão o Hamlet, etc...” [“Sobre o teatro”, *ibid*, p. 370].

abordado, provocou na altura algum choque no meio cultural e literário lisboeta, mas acabou por não deixar grande memória, sobretudo porque não chegou sequer a ser representado¹⁴².

Apesar da edição do volume de obras de teatro, em grande medida o seu teatro será votado ao esquecimento. O próprio ânimo de Raul Brandão terá esmorecido face às sucessivas frustrações. A fraca receptividade do público foi uma forte razão. Mas também teremos de considerar que houve uma falta de vontade ou circunstância para ir mais longe, já que, como afirma Maria Luísa Malato, “não podemos esquecer que Raul Brandão, segundo diz em 1926, projetava publicar quatro volumes de teatro”¹⁴³. Analisando a correspondência com Pascoaes, a autora elenca alguns dos momentos em que Brandão confessa a dura luta interior que travava para a criação de um universo dramático. Na carta de 8 de janeiro de 1921, Brandão escreve: “Cá estou enfronhado no Teatro. Sairá daqui alguma coisa? Às vezes, na febre, parece-me que sim... Adeus. Talvez vá descansar algum tempo a Lisboa, porque me sinto doente”¹⁴⁴. Alguns meses mais tarde, confessava-se torturado, por um género que considerava ser mais fácil de escrever: “O Teatro, que eu supunha fazer com relativa facilidade, tem-me torturado. A certa altura percebi que tinha de pôr aquilo tudo noutra plano – noutra superior. E daí quedas, dias inúteis, um inferno...”¹⁴⁵ Até que pelo final do ano, em 22 de Novembro, escreve desanimado: “Ando há uns dias desesperado com o Teatro. Tudo o que escrevi me parece uma banalidade. Será? O Teatro é um género que cada dia se me afigura mais difícil...”¹⁴⁶

Da produção dramática podemos concluir que integra algumas das características estudadas até aqui nas outras obras. O elemento estático predomina sobre o dinâmico – o que no género teatral provoca grande estranheza, já que por vezes as personagens são utilizadas pelo autor para as suas divagações, dando os diálogos lugar a grandes monólogos. As temáticas e as personagens brandonianas do romance são também recorrentes nos textos de teatro, mas o tratamento dramático acaba por libertá-las e

¹⁴² A este respeito ver a *Introdução a Vilhena*, António Mateus et Mano, Maria Emília – *Correspondência / Raul Brandão – Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 21-31.

¹⁴³ AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 165.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 166.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

conferir-lhes, ainda assim, um ambiente mais respirável do que o da prosa ficcional.

No período da concepção de *Húmus*, a saúde do autor já se debilitara, como reconhece o amigo Teixeira de Pascoaes em carta: “Compreendo bem que um tal livro o deixasse doente para algum tempo! // Deus permita que dentro em breve esteja de boa saúde”¹⁴⁷. Posteriormente, o *sonho* do teatro poderia ter resgatado Raul Brandão das angústias que o consumiam, mas acabou por não dar os frutos esperados e assim poderá ter contribuído para uma degradação ainda maior da saúde do escritor.

2.3 A confirmação de uma certeza

Tanta angústia, por acção do *fantasma*, cegava o homem e o artista para a certeza do real. O real é, *malgré tout*, uma certeza, um amparo concreto onde se pode assentar os pés e a arte é fruto da relação directa com a realidade. A dedicação à pintura vai manifestar-se em Raul Brandão significativamente quase em paralelo ao renovado interesse pelo teatro. O sentimento da pintura também brota de uma certeza, de um *conforto* de nos sentirmos dentro da criação, da segurança de vivermos no centro da criação de Deus. O que o *fantasma* quer roubar a cada passo é o vigor dessa certeza, enfraquecer a nossa relação com o concreto em que estamos imersos. Ele vive da descrença: tanto da ilusão como da desilusão. Por isso, a única cura para a doença do imaginário de que se alimenta o *fantasma* é o real, ou melhor, a aceitação de um real que não dominamos, uma realidade que nos escapa e ultrapassa, porque não fomos nós que a criámos, mas da qual nos sentimos parte central. Sem dúvida por isso, a descoberta da pintura seria como que a confirmação de uma suspeita de sempre e a cura para o espírito, num corpo ameaçado pela doença. Descoberta a que estaria ligado, como já referimos, o regresso ao interesse pelo teatro, que terá aberto novas vias às indagações do autor.

1923 foi um ano capital na sua vida. Nesse ano, vieram a lume a colectânea das obras teatrais – *Teatro* – e um livro fundamental, *Os Pescadores*. Depois de *Húmus* que, lembramos, saiu em 1917, o escritor apenas havia dado à estampa o primeiro volume das

¹⁴⁷ Carta de 6 de Maio de 1921 (n.º 30 da recolha) em Vilhena *et* Mano – *Correspondência / Raul Brandão* – Teixeira de Pascoaes, p. 71.

Memórias, em 1919, também ele um livro fundamental ancorado na realidade concreta, à semelhança de *Os Pescadores*. Em 1923, o estado de saúde do escritor agrava-se perigosamente, tal como no-lo relata a sua mulher, Maria Angelina Brandão, nas memórias que deixou escritas. Oportunamente intituladas *Um Coração e uma Vontade* e publicadas quase trinta anos após a morte do escritor, estas memórias graciosas e comoventes evocam a vida conjugal com o seu marido, sob um mesmo sentir e querer. No capítulo designado *Provações*, Maria Angelina narra esse período difícil, em que a doença ameaçou o escritor:

A doença que havia de roubar Raul Brandão ao meu convívio, ao meu carinho, tinha começado em 1923; foi avançando assustadoramente, trazendo ao nosso lar receios, incertezas, um sofrimento constante. Dores profundas, apertavam-lhe o peito sem piedade; quase o sufocavam. Não podia falar, não podia respirar, e o seu rosto ficava húmido, em gotas de aflição... Este sofrimento tão grande, como se obedecesse a um capricho, flagelava a sua e a minha alma.¹⁴⁸

Ansioso por saber o motivo da doença e encontrar uma cura, Brandão viajou sozinho para Lisboa onde visitou o seu médico, o Dr. Pulido Valente, que não conseguiu evitar dar-lhe a entender que ele corria perigo de vida. Durante este período, o escritor tentou ocultar a gravidade do seu estado de saúde à mulher que, no entanto, tudo compreendia. Na esperança de procurar algum conforto ao pobre doente, Maria Angelina escreveu a Teixeira de Pascoaes, que acedeu imediatamente ao pedido de uma visita ao amigo. O encontro entre os dois escritores foi marcado por uma profunda comoção, como se de uma despedida definitiva se tratasse.

¹⁴⁸ Brandão, Maria Angelina – *Um Coração e uma Vontade*, Coimbra, Oficina da Atlântida, 1959, p. 237. As palavras que dão o título a estas memórias foram recolhidas por Maria Angelina de uma das primeiras cartas que recebeu de Raul Brandão. Aí, o enamorado manifesta o seu amor, descrevendo o sentimento que lhe subjaz, numa confissão de entrega total que a vida veio confirmar: “Conheço-me muito bem para saber que sou capaz de te adorar eternamente. Exijo no entanto de ti, minha Maria Angelina, a mesma coisa. Dou-te a minha alma – hás-de-me dar a tua em troca. Não terás, como eu não terei para ti pensamentos reservados: – teremos só *um coração e uma vontade*. E seremos tão felizes que, quando passarmos na rua juntinhos, hão-de apontar-nos como exemplo de dois noivos até vélhinhos noivando.” Itálico nosso [Brandão, Raul – *Cartas a Maria Angelina*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento, 2019, p. 56].

O grande poeta, sob uma emoção bem visível, gracejou, conseguiu com a sua palavra e com o seu coração acalmar a grande excitação daquele a quem, com a amizade, veio trazer algum alívio.

Vendo a serenidade, pelo menos aparente, de Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, passadas algumas horas de descanso, convida, insiste para que Raul Brandão o acompanhe até à sua casa em Gatão. E o doente, porque se sentisse bem ao lado do amigo, perguntou visivelmente emocionado: – «quer que eu vá morrer a sua casa?» [...]

Partimos. No solar de Pascoaes aguardavam-nos carinhos, muita amizade, e o interesse que só almas nobres sentem pelas dores morais, que são as mais difíceis de compreender, e tanto mortificam o padecente.¹⁴⁹

Nos dias seguintes, Brandão teve a visita do Dr. Pedro de Macedo, um amigo da casa de Pascoaes que, tendo compreendido a gravidade da doença, conseguiu do doente o esforço de uma conversa todas as tardes e um pequeno passeio pelo “lindo vale de Gatão”. Até que Maria Angelina nos conta o episódio do encontro com a Pintura, com que abrimos este estudo, relatando-o segundo a sua perspectiva:

Foi nesta ocasião que uma irmã do poeta, pintora exímia e minha querida amiga, Miquelina, procurando distrair o doente, lhe sugeriu a lembrança de pintar, entusiasmando-o a acompanhá-la nos seus trabalhos de pintura ao ar livre. E ao doentinho, que nunca aprendera pintura, sorriu-lhe a lembrança, e com entusiasmo tomou o cavalete, a caixa das tintas e a paleta que a minha amiga lhe oferecera, para caminharmos os três à procura de um cantinho risonho, da paisagem cheia de sol dos poentes delicados que, com as suas cores de saudade, dão uma grande suavidade à imponência da grande serra do Marão. Estas distrações encantadoras e agradáveis, a amizade tão grande destes queridos e bons amigos, o ambiente carinhoso que sempre o acompanhava, tudo teve uma grande influência no seu espírito onde renasceu a esperança de viver, de concluir a obra que projectava ainda escrever.¹⁵⁰

Pouco depois da estada em casa de Pascoaes, Brandão dava mostras de uma franca recuperação. Misteriosamente, o encontro com a Pintura vem trazer-lhe um novo alento. O sorriso no rosto da Pintura apontava o caminho para um renascer da alegria.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 239.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 240. Cf. *supra*, pp. 13-14.

3. Pintura Escrita: as obras luminosas

A convalescença de uma doença grave pode conduzir a alma a um sentimento de regresso à infância, ou a um tempo de plenitude, em que a robustez da saúde confere à vida um encanto renovado. Talvez Raul Brandão tenha experimentado uma tal sensação, pois pela primeira vez é capaz de uma obra onde domina a luz, o brilho de uma esperança sem mácula, a crença numa realidade límpida. Não é esta uma realidade isenta de dor e de pecado, de dureza e de luta, de vida e de morte, não. Mas é uma realidade que contém em si o elemento da sua própria redenção. O olhar que se demora a contemplar a vida humilde dos pescadores é um olhar que crê firmemente na vida, que desvenda a secreta fé dos homens que vão ao mar em busca de vida e nele muitas vezes encontram a morte. Quem se põe a contemplar e a fixar os matizes azulados sem fim do mar e do céu, do verde “da outra banda”, dos tons que vão do ocre mais ou menos carregado até ao branco lívido dos areais intermináveis das praias, crê na realidade como criação. Esse homem, que regressava aos cenários da sua infância e de imediato entrava em contacto com as vozes e os rostos de outro tempo e revivia amorosamente o passado esquecido, esse homem acreditava na conservação da vida pela memória. Foi a crença na força de um passado que fecunda o presente que o levou a dedicar ao avô morto no mar – e que nunca chegou a conhecer – a obra luminosa que se veio a chamar *Os Pescadores*.

3.1. *Os Pescadores*

Com este livro concretiza-se pela primeira vez o espírito da tendência apolínea da obra de Raul Brandão, prolongada na sua vertente literária em obras como *As Ilhas Desconhecidas* e *Portugal Pequenino*. Mas assinalamos também este momento que coincide com o início da actividade verdadeiramente pictórica de Brandão. Lembramos, no entanto, que *Os Pescadores* integram páginas escritas muito antes – *A morte do Arrais* é de 1893 e a *Pesca da Sardinha* de 1900 – o que só vem confirmar a permanente convivência das duas tendências já detectadas no panfleto *Os Nefelibatas*.

Com a publicação de *Os Pescadores* Raul Brandão vai tornar-se conhecido de um público mais vasto. É verdade que até aí o seu nome não era ignorado, mas as suas

obras eram lidas por um grupo restrito, mais erudito. O êxito deste livro veio mudar a relação do escritor com os leitores. O acolhimento positivo pode ser interpretado como uma resposta favorável de um público que se revia num livro de leitura acessível, que facilmente podia passar por uma espécie de guia turístico ou livro de viagens. Não é também alheio a este sucesso o motivo de o livro ter sido editado por uma das mais importantes editoras portuguesas da época, a Aillaud e Bertrand, onde Brandão passara a editar as suas obras a convite de Aquilino Ribeiro¹⁵¹.

Como surgiu a Raul Brandão a ideia de escrever uma obra sobre os pescadores da costa portuguesa? Parece-nos evidente que esta obra é fruto de um desejo de regresso às origens e à vida dos pescadores e da gente marítima com quem vivera na infância e juventude entre a Cantareira e a Foz Velha, onde o rio Douro desagua no Atlântico, e para os lados de Leça, onde tanto deambulava com os amigos. Os lugares e as pessoas da infância não se esquecem, são o que de mais profundo vive em nós. Recuperar o tempo perdido, na expressão do famoso romance de Proust, é um dos temas da literatura de sempre. Assim, uma das fontes desta obra são as memórias pessoais e o regresso a outro tempo e lugar através da recreação literária. Mas a outra fonte, que se conjuga na perfeição com o elemento memorialístico, é a contemplação da paisagem e das gentes do mar, a observação das suas vidas sob um ponto de vista amoroso. O método descreve-o o próprio Brandão nos dois singelos parágrafos que antecedem a obra, como um *incipit* onde diz ao que vem, recorrendo, realçamo-lo já, a metáforas pictóricas:

Quando regresso do mar venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal, que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar.

*Estas linhas de saudade aquecem-me e reanimam-me nos dias de Inverno friorento. Torno a ver o azul, e chega mais alto até mim o imenso eco prolongado... Basta pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar. Criou-se com ele e guardou-a para sempre. – Eu também nunca mais a esqueci...*¹⁵²

¹⁵¹ Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 431.

¹⁵² Brandão, Raul – *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio d'Água, 2014, p. 37.

Breves apontamentos, em meia dúzia de linhas, conservam a autêntica frescura do real, constituem os fragmentos vivos desta obra, como pequenas pinturas de ar livre que ficam por acabar... São como os esboços a que os pintores chamam *pochades*, feitos em pinceladas rápidas e ágeis, com que dão as primeiras e essenciais impressões dos motivos pictóricos que os atraem. Seja uma paisagem, um rosto, um pedaço de realidade enquadrado com o vigor de quem quer salvar algo de um instante preciso. Porque é o ímpeto da conservação, da preservação, que conduz o acto artístico. Assim o diz Brandão, para quem estes esboços eram como linhas de saudade que o reanimavam no frio de Inverno; assim a voz do gigantesco mar é conservada dentro do minúsculo búzio, que a guarda para sempre. Haverá outro *simile* tão feliz que evoque o desejo de perenidade da arte?

Reviver a memória para a conservar é o outro sentido que moverá o autor. A memória depende dos lugares, e ainda que viva em nós sem depender deles, o contacto com esses espaços desperta-a. Logo no trecho de abertura, Brandão demarca na geografia real as linhas da geografia afectiva onde situa a Foz da infância e aonde regressa, através da evocação da memória:

Só me interessa a vila de pescadores marítimos que cresceu naturalmente como um ser, adaptando-se pouco e pouco à vida do mar largo. 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 que não existe é o meu verdadeiro mundo.¹⁵³

O mundo que já não existe é o mundo em que o autor se sente viver. A infância perdida é recuperada por via da evocação, de modo que na obra se fundem memória da infância e realidade presente. E é assim que o escritor dá origem a um novo mundo, agora em forma literária, mas capaz de superar as duas realidades, transfigurando-as. Aí Brandão encontra a casa da infância, onde a sua avó tece rendas de bilros e espera o marido que nunca voltou – desde os vinte anos até à morte – aquele avô morto no mar a

¹⁵³ *Ibid*, p. 39.

quem o escritor dedica o livro. Depois, ao descrever o lançamento de uma catraia nova ao mar, volta a testemunhar esse ritual quase sagrado: quando os calafates terminam a construção, vem o Manuel Serrão da Póvoa e talha a vela; por sua vez o senhor abade, depois de tocar o sino, benze a embarcação; após a enumeração dos homens da companhia, de que consta o Nel – o pequeno pescador e amigo de infância “que me seguia com olhos de cão e que se perdeu no vasto mundo”, chega o momento em que as mulheres correm para a praia, a ver os homens, pela força dos seus músculos, lançar ao mar a *Senhora dos Navegantes*. Desses momentos que não voltam nasce a força da escrita, o impulso de erguer uma obra humilde, talvez insignificante aos olhos dos outros, mas que são como ouro para quem os rememora e compõe:

Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma. Muito tempo perdi-os no tropel da vida, impõem-se-me hoje com um relevo extraordinário. Vejo outra vez tudo; as fisionomias, as coisas, a cor e a luz. [...]

São nada que farão sorrir os outros. São efectivamente nada... E no entanto reconheço que essa foi a melhor parte da minha existência, minuto único de saudade em que a luz se suspende e o universo se entranha para sempre na alma. É a própria vida com um encanto que não torna, é o abrir dos olhos para uma manhã deliciosa.¹⁵⁴

De um modo muito semelhante, factos insignificantes como estes impressionaram a retina e a alma do poeta e amigo de Raul Brandão, António Nobre, outro íntimo destas gentes e lugares. Não é este mundo que, perdido no tropel da vida para sempre, é evocado na “Lusitânia no Bairro Latino” pelo poeta do *Só?* Vem das mesmas raízes que marcaram fundo a vivência do poeta, o convite que no poema faz ao amigo francês Georges, para vir ver o seu “país de Marinheiros”¹⁵⁵, de pescadores pobres e crentes, de uma costa com vistas admiráveis e de uma vida fervilhante.

Os nada evocados por Raul Brandão não são apenas despertados pelas imagens, por impressões visuais. Outras impressões detém a faculdade de despertar as lembranças, como aquela voz vinda do mar, gritando: “Está alguém fora da barra?”. E desperta o autor, aguçando-lhe o ouvido, num tom crescente: “A voz cresce... Ouço-a agora perto, ouço-a

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 42.

¹⁵⁵ Nobre, António – *Só*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1962, p. 33.

melhor. O que foi eco quase extinto, aumenta num clamor cada vez mais alto, chamando de novo por mim...”¹⁵⁶

Alma e retina, retina e alma. É entre estes dois limiares, chamemos-lhes assim, que decorre a experiência. A retina capta, ou melhor, pela retina passa o que vem de fora. E se dizemos retina podíamos também dizer tímpano, pele e por extensão todos os órgãos dos sentidos. Porque são eles que ligam o exterior com o interior, lançam uma ponte entre a vida de fora e a vida de dentro. A experiência sensível sempre foi e há-de ser a fonte da criação artística, por isso Brandão parte dela como de uma matéria-prima. Mas depois há o outro limiar, a alma, que recolhe e que se deixa impressionar, à semelhança de uma película fotográfica, num processo que permanecerá amplamente em mistério. Como selecciona a alma? Onde retém, como fixa, como conserva? É certamente a alma que permite o ressurgir da memória, e sob esse aspecto, acerca do instante misterioso em que isso se opera, o escritor tem uma intuição luminosa:

O que revivo mais profundamente? Revivo a expressão de uns olhos húmidos que me seguiam sempre, e compreendo que toda esta cor e este oiro que desapareceram e teimam em reluzir, correspondem a um momento único da vida em que se descobre o mundo que vai morrer e que se fixa por fim em saudade e ternura. É o que tenho mais pena de deixar quando sinto que me levam não sei para onde e cada vez para mais longe.¹⁵⁷

Em língua portuguesa acabamos sempre por associar a memória à saudade. Mas não é suficiente e por isso Brandão diz: “É saudade, mas não é só saudade. Isto vem de muito fundo. Os meus actos são guiados por mãos desaparecidas e a minha convivência é com fantasmas”¹⁵⁸. Curioso, de novo os fantasmas, mas agora estes fantasmas virão à luz e tomarão a forma e o ser das coisas, das pessoas, das paisagens: “Este cheiro a alcatrão vou levá-lo nas narinas para a cova; esta paisagem – mar, rio, céu – entranhou-

¹⁵⁶ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 43.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 45.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 44.

se-me na alma, não como paisagem, mas como sentimento”¹⁵⁹, feliz expressão que coincide quase literalmente com as repetidas palavras de Amiel¹⁶⁰ quando dizia que uma paisagem é um estado de alma. Sobre a paisagem o autor vai ainda realçar uma especial razão afectiva: “A própria paisagem só depois que a perdi é que a entendi bem, talvez porque a amo mais. Diante de mim têm desfilado as maiores e as mais belas, mas há uma humilde que faz parte integrante do meu ser”¹⁶¹.

Então, o instante em que a vida se transforma em morte é ao mesmo tempo o instante em que a vida fica conservada, preservada algures. Muitas vezes para não mais voltar, outras, raras e sublimes, para voltar em forma de arte, em forma de milagre. A etimologia ensina que *miraculum* é aquilo que é digno de *mirare*, ou seja, o que é objecto visual de admiração, de espanto, de maravilha. Esta imagem que permanece e é objecto

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 44.

¹⁶⁰ A famosa passagem de Amiel, citada por vezes de modo truncado e apressado, revela uma profunda compreensão do papel do poeta, do pintor, do artista, como revelador da alma da natureza, tão próxima da compreensão de Raul Brandão. Citamos, por isso, a entrada do diário onde ela surge na sua integralidade, datada de 31 de Outubro de 1852: “Promenade d’une demi-heure au jardin par une fine pluie. Paysage d’automne. Ciel tendu de gris et plissé de diverses nuances, brouillards traînant sur les montagnes de l’horizon; nature mélancolique. Les feuilles tombaient de tout côté comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables. Nichée d’oiseaux babillards s’efiarouchant dans les bosquets et s’ébattant sous les branchages comme des écoliers entassés et cachés dans quelque pavillon. Le sol jonché de feuilles brunes, jaunes et rougeâtres; les arbres à demi dépouillés, les uns plus, les autres moins, fripés de roux, de citron, d’amarante; les massifs et les buissons rougissants; quelques fleurs encore: roses, capucines, dahlias, égouttant leurs pétales; les champs nus, les haies appauvries; le sapin, seul vigoureux, vert, stoïque, éternelle jeunesse bravant le déclin; — tous ces innombrables et merveilleux symboles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à l’œil qui sait les voir, m’apparaissaient charmants et saisissants. Je tenais la baguette poétique et n’avais qu’à toucher un phénomène pour qu’il me racontât sa signification morale. *Un paysage quelconque est un état de l’âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail.* La vraie poésie est plus vraie que la science, parce qu’elle est synthétique et saisit dès l’abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat. L’âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu’à accumuler les matériaux pour sa démonstration”, itálico nosso [Amiel, Henri-Frédéric – *Fragments d’un Journal Intime*, Genebra, Georg & C° Libraires-Éditeurs, 1908, p. 61].

¹⁶¹ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 45.

de espanto, contido na essência do próprio ser, pode e deve ser conservada pela memória. O papel do artista é revelá-la, é mostrar esse milagre presente em cada momento da vida e que nos escapa, pela efemeridade de tudo o que nos rodeia, pela razão da natureza passageira das coisas e dos seres.

Para além de apresentar uma quase teoria da arte do autor, este primeiro capítulo da obra funciona como ponto de partida de um itinerário pela costa portuguesa, começando precisamente pela Foz do Douro, também ponto de partida da vida do autor. Termina o capítulo com uma descrição da primeira ida ao mar do narrador, que contempla com olhos fascinados a faina humana no seio da natureza. A narração inicia-se “na noite húmida e cerrada”¹⁶², dominada, não pelo que se vê, mas pelo que se cheira e se pressente à distância na escuridão. Sente-se um “hálito salgado”¹⁶³ e ouve-se “ao longe o clamor”¹⁶⁴ do mar, como um sinal da presença de uma imensidão mergulhada na treva. A obscuridade domina e à voz do moço que chama para o mar, os homens vão saindo de suas casas, um após outro, na direcção da embarcação e do duro labor que os espera.

A precisão do vocabulário marítimo modela a descrição: o arrais leva a criança pela mão “até à lingueta viscosa”¹⁶⁵; os homens vão entrando na catraia onde manobram os remos e a cana do leme na escuridão; a vela é içada, “a escota range no moitão e a vela triangular sobe”¹⁶⁶ e somos levados no cavername, entre baldes, batedoiros e as sombras indecisas dos homens à luz da pálida lanterna; há um ancorote amarrado a um cabo de oitenta braças, para lançar quando “a barra se fecha à entrada”¹⁶⁷, e o arrais fixa o olhar na agulha de marear à luz fraca do lampião que lhe ilumina a cara “rude e serena”¹⁶⁸. Vencida a escuridão e o medo, lentamente a luz vai surgindo, vinda de terra, num “lívoro indeciso”. Mas ao largo ainda é a noite que domina, o negrume aumenta. Para o nascente confundem-se névoas, neblina, véus com a água do mar, numa imagem confusa, onde se destaca um fio azul, primeiro, depois uma vaga verde, e lentamente a névoa rarefaz-se e

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 47 e seguintes citações desta página.

“o ar adquire uma transparência azulada” no seio de uma “matéria imponderável, cheia de frescura e vida, donde vai sair a nova criação”. Por ora ficamos suspensos no alto mar, a meio da faina e da escuridão. O processo descritivo entre o pictórico e o cinematográfico impressionam pelo tom de intimidade e pela riqueza de pormenor que oferece. A prosa demanda uma imersão total na leitura, e à atenção precisamos de aliar uma faculdade imaginativa capaz de acompanhar as gradações com que o escritor procura evocar o real.

A luta entre a luz e a escuridão trava-se naquela indecisão que anuncia o nascer de um novo dia, e de repente “luz a jorros – e o mar em ondulações verdes, cada vez mais transparentes e com reflexos metálicos”. Subitamente a visão consegue detectar os seres e as coisas, a realidade do barco, da vela e dos “homens estendidos nos bancos”. Boiam algas em redor e um bando de toninhas persegue a manta de sardinhas, o alvo da pescaria. Breve exclamam os homens, vozes de comando, preces a Deus que lhes dê sorte, instruções para lançar as redes. É o momento: “Agora! Agora!”, e polé, cadoiros, cabos, bicheiro, batedeiro confundem-se na frase com os peixes, que saltam de todos os lados. Descreve-se a técnica da marcação do peixe à navalha um a um, no cachaço e no lombo. São pescadas, “ruivos de dorso vermelho e cabeçorra cartilaginosa”¹⁶⁹, bonitos, raias, capatões, toninhas, peixes-rei, cações acinzentados, peixes-sapos, tremelgas cor de vinho, peixes-lixas, caranguejos, savelhas, linguados, solhões, rodovalhos, um sem fim de fauna marítima mistura-se no fundo da catraia, numa pesca feliz, enchendo o ar de “frescum”. É hora de voltar “à bolina para aproveitar o vento”. Sob o império da luz, “na poalha de ouro que cai do céu”, o pequeno narrador descobre a terra, ao fundo. Na aproximação à costa assistimos a uma descrição magnífica de como terra e mar se descobrem, primeiro, para depois se fundirem, num jogo de cores cambiante a cada passo. “Os traços deslavados” indicam uma terra “a princípio desvanecida e roxa e depois verde nos eternos pinheirais”, e diante, “um ponto branco” cintila mais forte no “areal doirado” – é o Senhor da Pedra, que António Carneiro fixou em tons de verde e rosa...

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 49 e seguintes citações desta página até à da nota 121.



Fig. 8: Antônio Carneiro, *Capela do Senhor da Pedra*, 1916

A toponímia torna-se mais precisa desvelando a pouco e pouco uma geografia real. Vindo de sul, a vista estende-se sobre uma “larga paisagem que renasce [...] com cores fracas de aguarela”¹⁷⁰, e logo após o narrador contempla “a terra voluptuosa” que assinala “o cabedelo de oiro, montes pálidos, que saem da água como seios”. A paisagem sensualiza-se, toma formas humanas, “os gigantescos braços de Leixões” são trespassados pela luz e, mesmo ao lado, “a penedia afiada de Carreiros” é o lugar “onde o mar escachoa”. Antes de entrar a barra um último vislumbre para sul, Lavadores e “o areal de Espinho” surgem mergulhados numa “bruma afastada e cor de cinza”. Passada a vaga, que vai e vem referendo “na areia molhada”, ouvem-se as mulheres, ansiosas por saber “quantas dúzias” trazem os homens, mudos às insistentes perguntas. De pé uma oração coroa o ritual, rezam o *Bendito* e “é o momento em que a luz desmaia, em que a cor é transparência e a natureza se esvai entontecida”. O pintor tem agora o motivo por excelência da sua fascinação, o entardecer, que se cumpre no pôr-do-sol:

As tintas são pó de tinta, os montes são fantasmas, e o rio um grande lago azul. Já sei: o mundo é azul... Fios de oiro perdidos na Outra Banda estremeçam e vão desaparecer. [...] O rio não tem consistência – voltou-se o céu, e nós vogamos numa poeira roxa que a todo o momento se transforma. Agora é lilás o mundo, é violeta, é um sonho que se some pouco e pouco e que a noite vai tragar. [...]

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 50 e seguintes desta e da seguinte página.

Olho... A Outra Banda, violeta, desapareceu na noite. O rio azul, depois diáfano e cor de cinza, desfez-se em violeta. No céu violeta, um resto de poalha vai sumir-se na bruma, onde só a jóia do farolim cintila. Os tons violetas afogaram tudo e a paisagem desfalece. O mundo não existe – o mundo é a luz.¹⁷¹

Aqui termina o primeiro trecho do livro. A paixão pela luz e a tentativa de a captar pela palavra raramente deu tão delicado fruto em língua portuguesa. Se não soubéssemos que Brandão tinha pintado, bastava este trecho para concluirmos que, pelo menos em potência, aqui estava um pintor. Pintura não é literatura, é uma verdade, mas quando uma arte se esforça tanto por ir ao encontro de outra devemos perguntar-nos se não será porque a paixão do artista contém em si a razão da própria arte, de toda a Arte.

À força de usar os meios literários para evocar a pintura, não estará o escritor equivocando o meio de expressão? As figuras retóricas empregues mostram uma clara opção pelos recursos de carácter visual: uma adjectivação aplicada a realçar as cores e as formas, comparações e metáforas centradas nos elementos visíveis, sinestésias cuja finalidade é realçar a realidade concreta visual. Por não ter ainda chegado a cultivar a pintura, mas depender tanto da sua influência, o escritor Raul Brandão servia-se da literatura como de um meio para “tentar” pintar.

Dispersos um pouco por toda a obra de Brandão – mas com uma muito maior incidência nestes três títulos em que nos detemos – os resultados da sua escrita pictórica situam-se no que de mais impressivo a literatura portuguesa pôde alcançar nesse campo. E aqui acontece que o instinto do artista é tão forte que a sobreposição das artes se dá de um modo quase insensível. Há momentos em que parece que algo se revelou com uma força evidente: a atenção fica de tal modo absorvida, que deixa de haver distância entre nós e a realidade. A coincidência entre o que somos e o que nos rodeia é quase total e a pintura busca esse instante, ou melhor, essa presença quase extática que nos arrebatava de nós mesmos e nos mergulha de pronto no mistério do instante, da vidência da realidade. Ser capaz de evocar esses momentos através da palavra exige tanto uma mestria literária como um conhecimento íntimo do acto de pintar. Mais, o dom de recriação de um processo pictórico através da literatura exige o profundo conhecimento e domínio de ambos.

¹⁷¹ *Ibidem.*

Partindo da Foz da infância, a que presta homenagem concedendo-lhe honras de abertura, o escritor vai empreender uma viagem pela costa portuguesa em busca dos pescadores. Mas lembremos que essa costa fora também *habitat* natural de pintores modelares como Marques de Oliveira ou Silva Porto, movidos pelo mesmo fascínio que atraía Raul Brandão. Acompanhamos estas páginas de alguns exemplos de quadros, não como forma de ilustração mas de modo a contextualizar a pintura da época de Raul Brandão.



Fig. 9: João Marques de Oliveira, *Praia de Vila do Conde*, 1884

O périplo vai estender-se do Minho ao Algarve, detendo-se a marcha em Sagres, de profundas ressonâncias históricas. Haveremos de nos deparar com o elemento histórico, suavemente disseminado por toda a obra, que embora não pareça é um decisivo componente da obra.

De passagem pelo verde Minho, o escritor confronta-se com uma realidade que lhe parece sempre fugidia, que “não tem existência real”, como “um sonho doirado” onde “sobre o esplêndido panorama diáfano e azul, sobre o cone imenso de Santa Tecla, sobre a povoação de Camposancos, sobre os pinheirais verdes e os campos verdes, sobre a água que não bole, passou agora mesmo um pincel molhado em tinta acabada de fazer”¹⁷². Desfilam as vilas costeiras, entre a Galiza e a Póvoa, onde se conjuga a faina marítima com o labor dos campos. Caminha, Moledo, Vila Praia de Âncora, Gontinhães, Montedor, com o farol de onde “melhor se abrange este quadro cheio de movimento e de luz, e ao

¹⁷² *Ibid*, p. 51.

mesmo tempo o panorama, azul para o norte até à Galiza, verde para o sul até Viana”¹⁷³.
Perante esta vista o escritor exclama, num refrão que se tornará recorrente:

Se eu fosse pintor dava isto com três brochas cheias de tinta – uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à linha doirada do areal – outra para o mar verde e raso dos milharais, na larga planície que vai de Montedor até Viana, – outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha à foz do Lima. Por fim dois ou três toques para os montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás, para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista...¹⁷⁴

Suspirando por alguém que seja capaz de a fixar, de a captar, a realidade não se sustenta por si, não existe, escapa-se fugidia e esvai-se: “A paisagem imensa a cada hora muda de cor, e o mar infinito acompanha ao longe esta sinfonia maravilhosa”¹⁷⁵. Se Raul Brandão fosse pintor...

Mas, nessa época, já estava a dar os primeiros passos na pintura. Segundo o testemunho do amigo Augusto Casimiro, com quem partilhou alguns dos passeios pela costa com a finalidade de recolher material e ideias para o livro, Brandão costumava pintar e desenhar: “Corríamos a praia, descalços íamos de barco pela lagoa, passávamos à ria. Raul Brandão preparava *Os Pescadores*. Pintava, conversava. Os de Mira sabiam que falaria deles. Consideravam-no uma pessoa sagrada”¹⁷⁶. Esta informação preciosa do testemunho de Casimiro mostra que eventualmente Brandão já pintaria no ano de 1922,

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 55.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 439. É muito interessante notar que a afinidade entre Raul Brandão e as gentes de Mira permanece viva ainda hoje. Recentemente foi editado um opúsculo em Mira da autoria de Manuel Coquim onde o autor relata essa relação de amizade e em que confessa ter procurado no espólio artístico algum quadro de Raul Brandão pintado na região, infelizmente sem sucesso: “Ainda acalentei a esperança de poder encontrar no seu espólio artístico algum quadro, quiçá um simples esboço, com motivos da Praia de Mira. Mas as minhas expectativas logo se dissiparam após uma exaustiva consulta ao mesmo” [Coquim, Manuel – *Mira e Raul Brandão: 100 anos de cumplicidades*, Mira, Câmara Municipal de Mira, 2022, p. 12 (nota 7)].

o que vem lançar alguma dúvida sobre a data de 1923 referida no testemunho de sua mulher como a do primeiro contacto com a pintura. Será certamente entre os anos de 1920 e 1923 que se consolidará a prática da pintura com regularidade. Segundo Guilherme de Castilho, que se refere ao trecho das memórias da irmã de Pascoaes mas não menciona as memórias de Maria Angelina, a data segura seria 1922:

A determinação desta – ou melhor: de uma data em que saibamos o escritor já praticando a pintura – vamos encontrá-la num dos escritos atrás citados, de Augusto Casimiro, que nos diz ser uma das ocupações estivais de Raul Brandão a de manejar os pincéis. «Pintava, conversava» – assim informa o seu amigo e companheiro de férias. Embora esta nota não seja também datada, refere-se porém à estada de ambos em Palheiros de Mira; ora, aos trechos referentes a esta parte do litoral, pôs Raul Brandão a data de «Julho de 1922», referência confirmada numa carta do escritor a Ribera i Rovira, enviada de Mira, em 30 de Julho do mesmo ano.¹⁷⁷

Conquanto Brandão já se tivesse aventurado pela pintura antes do encontro com a irmã de Pascoaes, não há dúvida de que esse encontro funcionou como um baptismo. O que é relevante neste testemunho é que, na altura da concepção do livro já o impulso pictórico lutava por brotar e vir à luz. Vemos, por isso, em *Os Pescadores*, dois desejos em constante conflito: o desejo de dar forma à memória, pela literatura, e o desejo de dar forma àquilo que vê, que contempla, pela pintura. É interessante notar como este conflito tem aqui uma natureza harmónica, fazendo deste livro um caso único em toda a literatura portuguesa. Aqui se reúnem intenções e circunstâncias diversas que, sob a força criativa do autor, adquirem uma forma aparentemente irregular e dispersa que é também a forma da costa portuguesa que pretende apreender. O que em nosso entender faz deste um livro único é que ele concilia as facetas de livro de viagens, de narrativa ficcional, de reportagem jornalística, de livro de memórias e de diário de descoberta de uma vocação, a vocação da pintura. Aqui acedemos, em estado nascente, aos primeiros passos de um tímido pintor que, sob a forte impressão provocada pela contemplação da natureza e das gentes, esboça a medo quadros literários como se *fossem* quadros pictóricos. De novo Guilherme de Castilho constata deste modo a essência pictórica de *Os Pescadores*,

¹⁷⁷ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 445.

mencionando pelo menos outros dois escritores que já haviam apontado nessa direcção, António Sérgio e João Pedro de Andrade:

Pintor de facto, como o será já ao escrever parte destas páginas, ou pintor apenas no desejo inconsciente de vir a vê-lo, em relação a outros trechos – em todos, porém, é com a óptica do artista plástico que Raul Brandão encara, interpreta e reproduz o céu, o mar, o sol e a neblina, os rochedos e os montes. É esta uma constatação de tanta evidência que a ninguém poderá deixar de se impor. Tanto João Pedro de Andrade como o próprio António Sérgio, para só citar dois nomes, a ela aludem. O primeiro, nos seguintes termos: «Não é difícil, aliás, encontrar no livro o processo descritivo afim da pintura, que Raul Brandão, *pintor das horas perdidas* (segundo a classificação feliz de Manuel Mendes), se deleitou em usar»; o segundo, afirmando: «O processo característico, neste livro, é descrever a paisagem como se fosse já uma pintura, pintada pelo Criador.»¹⁷⁸

No entanto, a compreensão da natureza da obra tem, em João Pedro de Andrade e António Sérgio, valores de sentido oposto, como veremos.

Escrita em 1924 na *Revista Lusitânia*¹⁷⁹, a crítica de António Sérgio ao livro de Raul Brandão é o texto mais citado e, em muitos aspectos, o mais importante dedicado contemporaneamente a *Os Pescadores*. Das recensões à obra, a de Sérgio é sem dúvida a mais exemplar, por revelar a probidade do seu autor aliada a uma profunda incompreensão. Nutrido da filosofia das Luzes, apetrechado do arsenal iluminista, António Sérgio lança-se numa análise crítica de uma obra que não chega a compreender. Abre o texto crítico com a divisão dos espíritos em duas classes: um primeiro tipo a que dá o nome de musicais, ou nebulosos, e um segundo que apelida de ideológicos. Nos primeiros, predominam “turbilhões abismais de sentimentos e de visões”¹⁸⁰, enquanto nos segundos, os ideológicos, “se destaca um núcleo do pensar definido, do encadeamento lógico, das ideias nítidas...”¹⁸¹ Aparentemente, os nebulosos julgam que não há “música” nem “canto” nos ideólogos, acreditam que os “sacerdotes da ideia clara” não têm o dom

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Publicada no Volume I, Fascículo II de Março de 1924, p. 255-259, posteriormente incluída no III Volume dos *Ensaios*.

¹⁸⁰ Sérgio, António – *Ensaios: Tomo III*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1972, p. 82.

¹⁸¹ *Ibidem*.

do “idealismo” porque são superficiais. Por meio de um complicado razoar cartesiano, que o autor nunca consegue ou nem quer disfarçar, estabelece-se uma espécie de inimizade e incompreensão entre estes dois tipos de espíritos. E então, pondo a pessoa de Raul Brandão ao abrigo dos seus característicos ataques “filosóficos” – confessando uni-los uma amizade de muitos anos, opõe a sua natureza de espírito “ideólogo” à obra de carácter nebuloso *Os Pescadores*, pois nebuloso é o carácter do autor Raul Brandão, na sua definição. O problema coloca-o António Sérgio nestes termos:

[...] isso a que à falta de melhor termo demos o nome de «musicalidade» – ergue imediatamente este sério problema: [o de saber] se não transcende a natureza das cousas o teimar em exprimi-la *extensivamente* pela arte da literatura, e se não é susceptível tal teimosia de levantar por si um mal-entendido entre o autor e o leitor, porque evoquem as frases em quem as escreve um vasto mundo de reminiscências que não sugerem a quem as lê. [...] Por outros termos: não será a escrita, a literatura, o natural meio de expressão de sentimentos *intelectualizáveis*; a pintura, o do visualizável; e a música, enfim, o verdadeiro meio de transmissão dos turbilhões sentimentais, dos sentimentos associados a *pequenas* doses de intelecção?¹⁸²

António Sérgio aceita que se possa substituir uma arte por outra, que uma certa música possa ter um carácter pitoresco, que uma pintura contenha um elemento simbólico ou ideológico, que uma obra literária manifeste uma musicalidade própria. Mas esta transposição, se assim podemos exprimir-nos, deve ser sempre subsidiária, “sem nenhum prejuízo da arte própria”¹⁸³. Deste modo, cada arte deve conservar-se dentro do seu campo de expressão, da sua essência própria: “Essencialmente, música é música, e deve ser *música*; pintura é pintura, e deve ser *pintura*; prosa é prosa, e deve ser *prosa*”¹⁸⁴. Assim, o crítico adverte que o elemento dominante na obra literária deve ser o “elemento ideativo”, aquele sobre o qual se estabelece a continuidade da obra. Se esse elemento não tiver uma natureza forte, se não for capaz de sustentar o edifício literário, a obra não se

¹⁸² *Ibid*, p. 83.

¹⁸³ *Ibid*, p. 84.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

“impõe como *uma obra*, em todo o rigor desta expressão”¹⁸⁵. Partindo deste pressuposto, António Sérgio descreverá a obra típica do escritor Raul Brandão:

Uma série de desenhos, muitos dos quais inacabados, em atraentes colecções mais ou menos fantasistas, donde se destacam, de quando em quando, águas-fortes alucinadas, impressivíssimas e goiescas, as quais se nos cravam na sensibilidade – na medula do nosso ser – como estudos de mão de mestre para um grande quadro que nos não quis dar; um longo monólogo interior, donde se elevam de espaço a espaço alguns trechos hamléuticos de humanidade: assim nos aparece por via de regra um livro de Raul Brandão.¹⁸⁶

Se aplicarmos esta interpretação às obras estudadas anteriormente, consentimos que António Sérgio é certo. Não há dúvida de que a maioria das obras de Brandão nos aparecem como uma sucessão de quadros, ou de desenhos se quisermos, mais ou menos definidos, mais ou menos capazes de gravarem imagens no nosso espírito, deixando impressões semelhantes às provocadas por uma pintura ou um desenho de Goya. Passando depois a analisar a obra em questão, o crítico mostra-se agradecido pela primeira impressão da obra, louvando Raul Brandão por ter contado “numa língua simples, transparente, clara – muito expressiva – sem falsos brilhantes nem preciosismos, aquilo que viu e que sentiu”¹⁸⁷. Considera-a uma “obra-prima impressionante de literatura descritiva”¹⁸⁸, onde “muitas manchas de paisagem [...] são aguarelas primorosíssimas”¹⁸⁹. Mas, estando ele à procura da verdadeira vida dos pescadores, da vida humilde do povo, Sérgio encontra só praias e panoramas; à espera de uma análise filosófica do povo, à maneira de Michelet, depara somente com “um álbum com aguarelas [...] dos mil recantos da beira-mar”¹⁹⁰. Em seu entender, esse livro vigoroso, esse quadro

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

definitivo da vida do povo, teria ficado apenas esboçado, para dar lugar a uma “série de marinhas em aguarela, cheias de frescura, de luz, de graça, de originalidade”¹⁹¹.

Ainda que tivesse sido essa a intenção, o propósito mais íntimo do autor, ainda que fosse este um livro cujo objectivo fosse analisar *filosoficamente* a vida dos pescadores, não é verdade que este não seja um livro com essa preocupação. Bastaria apenas mencionar o retrato do poveiro que, entre tantos outros, imprime a estas páginas uma força de *análise* da verdadeira vida sofrida e ganha pela pesca, para não considerarmos este um bom argumento de Sérgio. Eis a vida do poveiro segundo Brandão:

Só tendo a morte quase certa é que o poveiro não vai ao mar. Aqui o homem é acima de tudo pescador. Depende do mar e vive do mar: cria-se no barco e entranha-se de salitre. Desde que se mete à terra, o poveiro modifica-se: perde em agilidade e equilíbrio, hesita, balouça-se, não sabe onde há-de pôr os pés.

Conheço esses homenzarrões brancos e espessos, de cara rapada ou suíças, barrete na cabeça e calça branca de lã, desde que me conheço. Iam dormir à Foz dentro das lanchas e todas as tardes o moço passava à minha porta com o barril da água à cabeça. Dormiam no rio cobertos com a vela, e primeiro que pegassem olho era um falatório que se ouvia em toda a vila. Minha mãe, quando as criadas falavam alto na cozinha, repreendia-as sempre nestes termos: – Então isto aqui é alguma lancha de poveiros?¹⁹²



Fig. 10: João Marques de Oliveira, *Póvoa de Varzim*, 1884

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 58.

Será possível ser-se mais íntimo do motivo sobre que se escreve, mais próximo no sentir do objecto que se tenta captar e compreender, mantendo ao mesmo tempo a necessária distância criativa? Na sequência do retrato ficamos a saber que o poveiro não usa faca, mas que é manualmente hábil com as pedras, que é exímio em descobrir os bancos da sardinha, ignorando tudo o que não se relaciona com a sua profissão. “Sabe a palmas” todo o mar onde pesca, em que lugar está a pescada, a raia, o cação e sabe, essencialmente, que acima de tudo está Deus e que “o Senhor do Mar é que dá a fome e a fartura”¹⁹³.



Fig. 11: Silva Porto, *Bairro de Pescadores, Póvoa, 1885?*

Ficamos também a saber que o poveiro se divide em homem livre, em homem empregado e em mestre, dependendo de ter redes próprias ou de outrem, e se pesca por sua conta ou não. Este homem é somente pescador, ao contrário dos outros pescadores da costa que vivem também da lavoura. De seu tinha apenas o areal, que lhe era ainda disputado pelo fisco, pelos homens de negócio, mas até isso lhe tiraram, quando a pesca se industrializou com redes de arrasto:

No mar, com a rede de arrasto, mataram a criação. Vi eu muitas vezes os vapores deitarem fora sacos de peixe por criar, que a rede de malha miúda rapava nos fundos. Conseguiu-se assim destruir uma comunidade com carácter e vida própria. O poveiro era um tipo com individualidade, como o soldado e o lavrador são tipos criados

¹⁹³ *Ibid*, p. 59.

à custa de acumulações seculares. Estragámo-lo como estragámos as nossas vilas, as nossas aldeias, os nossos costumes, para os substituímos pela fealdade e pelo incaracterístico horror. Todas as povoações de pescadores que conheço estão arruinadas. Façamos as contas: os de Valbom mortos, os de Esposende mortos; mortos os da Foz; os de Mira com quatro companhas em vez de quinze, e os da Póvoa, que perderam todos os seus costumes, arruinados e fugindo para o Brasil e para a África. E por toda a costa portuguesa a pesca rareia. Como temos o condão de estragar tudo, empobrecemos as populações da beira-mar, para enriquecer meia dúzia de felizes. Cultivar o mar é uma coisa – é ofício de pescadores; explorar o mar é outra coisa – é ofício de industriais.¹⁹⁴

Destruía-se assim o equilíbrio “ecológico” entre o homem e a natureza.

Na povoação contemplamos a roupa a secar entre trapos e redes, aspiramos o cheiro a podre de barcos abandonados, vemos mulheres que passam a escorrer salmoura, entrando e saindo dos casebres minúsculos, e por toda a parte “restos de sardinha e filharada”. Eis como vivem estes homens, diz Brandão, mas quem dizia como morriam eram as placas do cemitério que já não existe: um simples nome seguido sempre por uma simples inscrição – “morto no mar”.

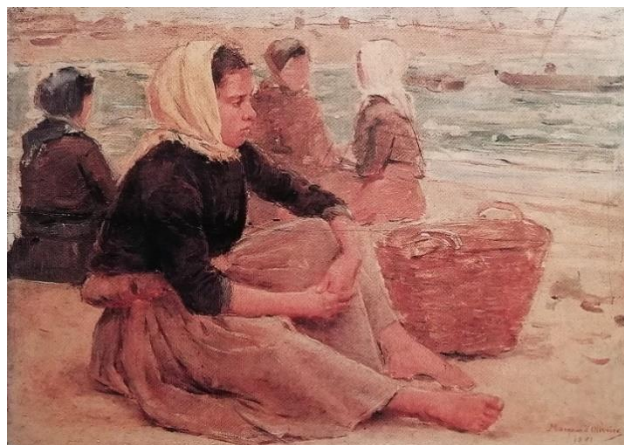


Fig. 12: João Marques de Oliveira, *À espera dos barcos (estudo)*, 1891

Brandão não quer fazer estatística com as vidas muito próximas do sagrado desses seres marítimos, não demonstra ter por finalidade mudar o mundo para melhor,

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 60.

limita-se a dar-nos as imagens do ponto de vista humilde do observador amoroso, encantado e ao mesmo tempo ferido com o doloroso espectáculo da vida simples, elementar, inclemente.

António Sérgio não encontra aí a substância que desejaria para os seus planos de intervenção sobre o mundo, para esses planos de transformação da realidade para melhor e, por isso, acaba por não encontrar nele o livro que esperava. Nem sequer aqui encontramos os elementos habituais que compõem uma obra literária ficcional, ou romanesca, em que as personagens são animadas em torno de um conflito central, neste caso a luta pela sobrevivência. Ainda que esse tema esteja presente e os pescadores sejam considerados, até certo ponto, um protagonista colectivo em luta com as forças obscuras que rodeiam a sua vida, este livro não narra essa condição de vida como um drama literário. Escreve Sérgio que “os quadros são [...] uma maravilha [...] porém, a pintura por palavras é fatigante. Magnífica como pano de fundo, para acompanhar; mas se fica no primeiro plano, – passadas uma ou duas horas o nosso espírito, asfíxiado, reclama ideias e pede acção”¹⁹⁵. A descrição é fatigante, mas as cenas de acção considera-as o crítico “do melhor que há”, pois como encontra aí um elemento dinâmico, ligado a “um fio de actos”, o espírito do leitor sente-se mais aliviado, por ter material de onde pode “deduzir uma regra”¹⁹⁶.

Este processo de intelectualização do elemento literário é característico do tipo de mente analista, que sente uma ânsia constante de decompor a matéria com que se depara. Por isso, é natural que perante uma obra compósita como esta, o crítico se sinta impelido a fazê-lo até ao mais ínfimo dos quadros e das cenas, por não encontrar o apoio habitual que oferecem os géneros literários canónicos. Os dois motivos, o do leitor frustrado e o do reformador social, encontram-se unidos nesta crítica. Citando Santa Catarina de Siena, “l’intelletto nutrica l’affetto”, António Sérgio pede ao autor que seja capaz de, em próximas obras, contribuir com esse elemento intelectualivo, que ele não encontra neste livro, de modo a poder juntá-lo ao elemento afectivo, que aqui abundaria, “para nos dar [...] os grandes *livros* (e não somente as intensas páginas) que dos seus

¹⁹⁵ Sérgio, António – *Ensaio: Tomo III*, p. 86.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

dotes excepcionais devemos esperar”¹⁹⁷. António Sérgio pede, em suma, uma verdadeira história humilde do povo português, feita não apenas pelos “olhos e o colorido de um grande artista”¹⁹⁸, mas também “com aquilo que o assunto exige: o exame generoso de um verdadeiro apóstolo, *o sentir pensado* de um reformador.”¹⁹⁹

Torna-se patente que, apesar da boa intenção, António Sérgio não entende a verdadeira essência do que sucede neste livro. Talvez se conhecesse o labor pictórico do autor pudesse encarar o livro sob um outro prisma, mais compreensivo e benévolo. Iria perceber que estava diante de uma obra muito particular, onde precisamente ocorre uma estranha contaminação de uma arte por outra, uma luta oculta entre dois modos de expressão diversos e, acima de tudo, iria ser testemunha do nascimento de uma vocação pictórica num autor que, apesar de tudo, era visto apenas como um escritor. Iria, se possível, enfim perceber, que o papel de um artista não é o de um reformador, que o papel da arte não é o de mudar o mundo, que o propósito de um artista não é a transformação da realidade, mas a sua elevação.

Outros escritores foram sensíveis a este carácter plástico da obra de Brandão, referindo-se-lhe mais ou menos nos termos em que Sérgio se expressa. E em muitos desses casos o juízo que emitiram sobre a obra denota a mesma incapacidade de sondar a razão por detrás de uma literatura pictórica, a mesma frustração perante uma plástica deslocada do seu âmbito. Castelo Branco Chaves, por exemplo, afirma que os livros de Raul Brandão “são constituídos por séries de quadros, idênticos de livro para livro, executados uns à vigorosa maneira da água-forte, outros, especialmente as marinhas, como aguarelas de tintas suaves que muitas vezes têm o doirado e o azul leve de Turner”²⁰⁰. Em *A Farsa*, destaca a água-forte de abertura, com o cadáver rodeado de tipos grotescos, sobre os quais ressoa o grito lúgubre “Ai que ma levam! Ai que ma levam!”²⁰¹.

Já em *El-rei Junot* associa com frequência essas páginas “a certos quadros ou esboços de Goya”²⁰². Acrescenta ainda Castelo Branco Chaves, confirmando a sua tese:

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 87.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 87.

²⁰⁰ Chaves, Castelo Branco – *Raul Brandão*, Lisboa, Seara Nova, 1934, p. 16.

²⁰¹ Brandão, Raul – *A Farsa*, Lisboa, Relógio d’Água, p. 51.

²⁰² Chaves, Castelo Branco – *Raul Brandão*, p. 17.

Repare-se, porém, que o que Brandão possui é especialmente a *visão plástica* das suas descrições – não a imaginação literária delas; e daí a sua obra ser, como já se disse, uma sucessão de quadros em que os personagens se imobilizam. Aquele que não cria almas nem engendra acção não possui aquela espécie de imaginação que é uma das primeiras qualidades a exigir no escritor que, pelo menos, pretende criar uma obra da natureza da que Brandão quis ser o criador.²⁰³

Ao apresentar deste modo o processo criativo do autor de *Os Pescadores*, o crítico identifica a falha que lhe encontra ao nível do processo imaginativo, ideativo. A falta de um certo tipo de imaginação de carácter literário seria a razão pela qual Raul Brandão apenas nos deixou “uma série de alucinações, mais fantásticas na forma do que no movimento, pavorosas pela monótona repetição mais que pelo imprevisto da sua dinâmica”²⁰⁴. Assim, também a paisagem sofre desta dolorosa monotonia, “nas duas maneiras – ambas falseadas, [...] pobres de tons, desprovidas de contrastes, sem perspectiva”²⁰⁵. Umas “são carregadas, todas a negro”²⁰⁶, pretendendo evocar o “mistério e pavor”²⁰⁷, já outras são “translúcidas, claras, azuis e oiro ou verde e dourado”²⁰⁸, inspirando os tranquilos sentimentos provocados pela serena contemplação.

Castelo Branco Chaves vê, e bem, em nosso entender, que os quadros históricos de Raul Brandão não “têm um carácter de verdade nem de verosimilhança”²⁰⁹, que não passam de “desenhos fantásticos, onde a multidão é mancha e o movimento turbilhão”²¹⁰, onde as figuras são deformadas pelo exagero, “que lhes tira toda a verdade humana e significado social que podiam ter”²¹¹. À semelhança de António Sérgio, porém, não chega a descortinar o motivo desta limitação literária, deixando a crítica pendente entre o elogio de dotes excepcionais e o desalento perante o modo como são exercidos.

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ *Ibidem.*

João Pedro de Andrade foi, em nossa opinião, um dos primeiros intérpretes de Raul Brandão a ver para além das aparências. Com um agudo sentido das realidades artísticas, também ele dramaturgo e novelista, compreendeu a natureza do *modus operandi* brandoniano e procurou iluminar-lhe os recessos mais obscuros. Na biografia que lhe dedicou em 1963, há um capítulo, intitulado “Mar, Terra, Gentes”, em que consagra penetrantes páginas a *Os Pescadores*. Considera-o, tal como nós aqui o consideramos, o primeiro livro da fase a que chama apolínea e evoca a distinção remota do folheto *Os Nefelibatas*, onde Brandão já era caracterizado como um artista entre duas naturezas de sinal contrário, salientando que já nesse texto se mencionava a fase apolínea como a «primeira». Esta faceta apolínea, contudo, só viria a revelar-se muito mais tarde, fruto do “deslumbramento da paisagem marítima [ligado] à mais remota infância do autor das *Memórias*, que no alvorecer da velhice confessaria ter conservado «sempre dois traços na retina, o cabedelo de oiro, a outra banda verde...»²¹², mas também “à adolescência, aos passeios no mar e no rio com Nobre e Montalvão”²¹³. Vendo nesta obra uma unidade de estilo que considera admirável, mesmo integrando o livro trechos antigos, o que João Pedro de Andrade procura é descobrir-lhe a essência:

O livro é todo ele uma viagem ao longo da costa portuguesa, de Caminha à ponta de Sagres, com uma paragem preliminar na sua encantada Foz do Douro. Era o homem – o pescador – o escopo final do estudo a que o escritor metera ombros; não podia, contudo, o artista sensibilíssimo alhear-se da paisagem, que desde sempre o enlevava, ou que os seus olhos bebiam sôfregos quando pela primeira vez a contemplava, e eis que nela transmite em quadros cheios de luz, aquela luz que o escritor confessa adorar e ser-lhe «mais necessária que o pão». Daí o óbice grave levantado à unidade do livro e à própria finalidade que o autor se propusera, pelo seu mais ilustre e também mais severo crítico, António Sérgio.²¹⁴

Ao destacar o carácter de “artista sensibilíssimo” do autor de *Os Pescadores*, João Pedro de Andrade vai mostrar como a crítica de Sérgio errara o alvo. É certo que, visto como parte do mais vasto projecto, nunca realizado, de uma *Vida Humilde do Povo*

²¹² Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, p. 178.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

Português, Os Pescadores peca por falta de unidade e de método, e isso António Sérgio o nota, com razão. Mas não era esse o livro que aí estava, como muito bem viu Andrade:

Todos sabemos hoje que Raul Brandão, poeta na expressão com que dava forma aos sonhos que nebulosamente constituem o fundo das suas obras, o era também na fase ideativa, presumindo da sua capacidade de construção literária uma persistência que estava longe de possuir. No «homem em luta com um fantasma» – fórmula com que ele próprio se definiu –, o fantasma venceu quase sempre. Não é, pois, a essa luz que um livro como *Os Pescadores* deverá ser hoje apreciado. A crítica de Sérgio padece, a nosso ver, do facto de ter sido demasiado imediata, analisando o livro não como aquilo que ele é, mas como o deveria ter sido para corresponder às intenções do autor... e do próprio crítico.

Estamos, pois, diante de uma reflexão que vai ao âmago da questão, mostrando a singularidade desta obra. Avaliando a crítica de António Sérgio, João Pedro de Andrade não deixará de lhe atribuir o mérito que lhe é devido. Nesse sentido, chega até a citar em nota um trecho de um ensaio que tinha publicado no *Diário de Notícias*, em consonância com a doutrina de Sérgio:

Já um dia escrevemos: «... se pretendêssemos isolar no escritor o artista, o esteta puro seria, em Literatura, o artista perfeito. E então a arte literária seria tanto mais arte quanto mais despojada de conteúdo (...); e defrontaríamos uma alternativa: ou seria assimilada à Música – que, aliás, pode ter um conteúdo, embora convencional –, ou a veríamos relegada à triste condição de imitadora das artes plásticas, procurando dar pelo descritivo o efeito dum quadro ou dum grupo escultórico. A palavra, conquista do homem, seria utilizada como elemento da natureza – som, linha, cor ou volume –; o seu encanto rítmico exercer-se-ia na medida em que fosse privada do seu maior título de nobreza: o sentido; à sua função dinâmica substituir-se-ia uma função meramente extática.»²¹⁵

Eis aqui uma verdade tantas vezes esquecida: é que a literatura, pela palavra, procura o sentido do discurso, um sentido necessariamente lógico, ou pelo menos tendencialmente lógico (de *logos*). Poderá convocar elementos característicos das outras

²¹⁵ *Ibid*, p. 240.

artes, decerto, mas correrá sempre o risco de se diluir na música ou na imitação da natureza estática das artes plásticas se não se tiver por finalidade a construção do sentido, com o verbo como centro articulador das relações entre os nomes dos seres e das coisas. Assim, porque sujeita a um influxo pictórico, raramente a obra de Raul Brandão pode concretizar-se plenamente no campo literário. É isto uma anomalia? Sim, se considerarmos a finalidade da obra literária. Não, se aceitarmos que cada artista é singular e a visão que nos dá da vida e do mundo é sempre única e insubstituível e pode não obedecer, por diversos motivos, a finalidades objectivas²¹⁶. Podemos lamentar-nos de que os livros de Raul Brandão não tivessem atingido a “perfeição” literária que prometiam ou que deles se esperava, mas não podemos deixar de procurar as causas dessa limitação. João Pedro de Andrade considera que *Os Pescadores*, sendo um livro típico de Raul Brandão, é-o como “anverso luminoso da obra nocturna do seu autor”²¹⁷. Sendo necessariamente fragmentário na génese e no intuito da sua execução, nunca poderia dar o “grande quadro” esperado por António Sérgio. Não podia sê-lo, por não ser essa a intenção e porque era composto, tal como a maioria dos outros livros, por uma série de pequenos quadros. Verdadeiros quadros de verdadeiro pintor em gestação. Por isso pergunta João Pedro de Andrade:

Mesmo considerando válido o projecto de Raul Brandão de dar em livros sucessivos *A Vida Humilde do Povo Português*, seria intenção sua «uma análise filosófica do viver do povo», à maneira de Michelet – outra das exigências do grande ensaísta –, ou tão-somente uma série de descrições objectivas do viver do povo português, a que não poderia deixar de juntar-se a subjectividade apaixonada do grande prosador? Dada a primeira hipótese, não há dúvida que *Os Pescadores* seria um livro frustrado. Mas trata-se de um livro de impressões, no mais elevado sentido do termo; impressões humaníssimas, vividas, que se erguem até ao sentimento trágico, como se acordam por

²¹⁶ No entendimento de Pedro Eiras esta obra ensina sobretudo a olhar: “*Os Pescadores* ensinam a olhar, ensinam o olhar. Obrigam a não passar depressa pela vida. Porque aqui se fala de um amadurecimento essencial, cujo custo é marcado pelo próprio texto. O mar é transparente, mas os olhos nem sempre vêem. Precisam de demorar sobre a superfície, de a atravessar. Assim, só o mar pode dar uma alma ao homem. E esta história, é o próprio mar que no-la conta, se o soubermos ver. Ou, neste caso em especial, ler.” [Eiras, Pedro – “O mar é transparente” in AA. VV. – *Colóquio: Ao Encontro de Raul Brandão*, p. 476].

²¹⁷ Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, p. 183.

vezes com notações de ordem prática (há no livro notas prosaicas de economia social e política, de quem procura, interessadamente, contribuir para o melhoramento dos males que põe a nu).²¹⁸

Não deixa, contudo, de ser um livro de quadros que evocam mais do que discorrem, um livro que retrata figuras humanas vivas, convivendo com as suas angústias e misérias, que lutam num mundo duro, mas pleno de beleza:

Não vemos, desse aspecto, que a disjunção entre a paisagem e o homem seja a tal ponto grave que elimine a validade estética e humana do livro. Os pescadores estão presentes nas páginas de evocação e nas de descrição da faina piscatória, com a sua miséria e os seus problemas, as suas aspirações quase inconscientes e o seu sacrifício quotidiano, partilhado e muitas vezes superado pelo das companheiras. [...] Com tudo isto, não se vislumbra decerto a «análise filosófica do viver do povo», tarefa a tentar por um tipo de escritor diferente, que, supomos, ainda não apareceu. Mas, se a abundância de praias e panoramas cansa a capacidade receptiva de um escritor de ideias como Sérgio (o que, evidentemente, é um caso individual que não pode aferir-se como padrão), afigura-se-nos que roça a injustiça o sugerir que «são mais pescadores vistos por fora, – e desde a praia, – que na sua pesca e na sua alma».²¹⁹

Ao concluir a justa apreciação da obra, João Pedro de Andrade reitera a sua certeza de que a *alma* do pescador aí se encontra bem visível, “ao longo das páginas onde os momentos de repousada bonomia alternam com as impressionantes e dramáticas evocações”²²⁰.

No prefácio que escreveu à edição crítica de *Os Pescadores*, Vítor Viçoso analisa o carácter da prosa que dá corpo à obra, entrevendo “na relação emotiva do autor com a costa marítima atlântica [...] um corpo embriagado com o espectáculo da paisagem, nos seus matizes luminosos, neblinas e gradações cromáticas (a cor tem «uma alma delicada e extática»)»²²¹. Sob o efeito desta embriaguez perante a realidade o escritor colheria, como um pintor, impressões frescas que dão forma a uma escrita pictórica, “como se a

²¹⁸ *Ibid*, p. 185.

²¹⁹ *Ibid*, p. 186.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Vítor Viçoso em Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 15.

sua escrita se orientasse em função de um gesto pictórico de matriz impressionista e cada fragmento de escrita fosse um quadrinho ao ar livre”²²². O gesto por demais evidente, de associação da literatura à pintura nos seus processos e no âmbito do seu campo de acção, leva Vítor Viçoso a concluir, categórico:

Esta redução extremada do mundo aos efeitos luminosos e cromáticos aproxima portanto a sua escrita dos ritmos da cenografia impressionista. Poderíamos então falar da viagem dum olhar errante que capta o espaço litoral num enquadramento paisagístico segundo os moldes da imagem pictórica ou mesmo fotográfica. Por isso as suas paisagens escritas incluem por vezes um simulacro de perspectiva, projectando-nos de um primeiro plano, onde se salienta a nitidez das figuras, para a cada vez maior imprecisão dos seguintes planos até se atingir a turbada linha do horizonte.²²³

Não caindo numa redutora classificação da obra de Raul Brandão derivada de uma falsa dualidade entre um impressionismo caracterizador da fase luminosa e um expressionismo que se aplicaria como uma luva à fase dominada pelo *fantasma*, Viçoso admite que o luminoso e o tenebroso convivem ao longo da obra, o que varia é o modo de tratamento artístico. Se em obras como *Os Pescadores* ou *As Ilhas Desconhecidas* o autor manifesta uma predilecção por uma expressão luminosa, isso deve-se, também em nosso entender, a uma opção artística. Mas o que está na base dessa opção e deve ser perscrutado, é que a relação com a realidade se opera nesses casos de um modo mais efectivo sob o signo da pintura. É como se, num ambiente e condições ideais, o gesto artístico de Brandão tendesse imediata e irremediavelmente para o pictórico. Nesses momentos, “as palavras distribuem-se no papel e organizam-se como se fossem tintas, das primárias às terciárias, trabalhadas previamente na paleta e posteriormente na tela dum pintor: nebulosidades, velaturas, ondulações, transparências, manchas, reflexos, estratificações, traços, poalhas, poeiras e escorrências”²²⁴, aproximando a tal ponto a escrita da pintura que se opera como que uma fusão entre as duas artes.

²²² *Ibidem.*

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ibidem.*

3.2. *As Ilhas Desconhecidas*

As Ilhas Desconhecidas e *Portugal Pequeno* formam, com *Os Pescadores*, o grupo que já integrámos na parte luminosa da obra escrita de Raul Brandão. O primeiro é um relato de viagem que o escritor fez ao arquipélago dos Açores, com passagem pela Ilha da Madeira, partindo a bordo do navio *S. Miguel*. O segundo, não sendo fácil de definir, podemos dizer que se trata sobretudo de uma fábula moral, escrita em colaboração com sua mulher, Maria Angelina, em que o pano de fundo são o território, a paisagem, as gentes e os costumes de Portugal continental. Estas duas obras o escritor consagrara-as à parte do país que melhor conhecia. No entanto, e com a finalidade de dar um quadro completo do Portugal do seu tempo, Raul Brandão tinha projectado escrever o título *Portugal Maior*, em que se dedicaria aos territórios do ultramar. Infelizmente, veio a falecer sem concretizar este seu último sonho, vindo a maior de todas as viagens a interromper os preparativos para a grande viagem pelo Portugal de além-mar²²⁵.

As Ilhas Desconhecidas tem como subtítulo sugestivo *Notas e paisagens* e logo na nota de abertura, denominada “Em três linhas”, o autor dá conta das suas intenções num estilo admirável já nosso conhecido, telegráfico e rigoroso:

*Este livro é feito com notas de viagem, quase sem retoques. Apenas ampliei um ou outro quadro, procurando sempre não tirar a frescura às primeiras impressões. Tinha ouvido a um oficial de marinha que a paisagem do arquipélago valia a do Japão. E talvez valha... Não poder eu pintar com palavras alguns dos sítios mais pitorescos das ilhas, despertando nos leitores o desejo de os verem com os seus próprios olhos!...*²²⁶

Mais uma vez, busca preservar a frescura das primeiras impressões e afirma a intenção de um verdadeiro pintor, que volta a lamentar não poder “pintar com palavras” os recantos mais pitorescos das ilhas. Mas Raul Brandão pintou com palavras. O que não chegou a fazer nos Açores, pelo menos que tenhamos conhecimento, foi pintar com o pincel. Teria sido sem dúvida um lugar que valeria inúmeras telas, esboços, desenhos. Embora nessa época já tivesse dado os primeiros passos na pintura, cremos que as

²²⁵ Cf. “Raul Brandão em África” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 122-129.

²²⁶ Brandão, Raul – *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, p. 29.

condições precárias deste tipo de viagem, aliadas à já conhecida timidez, não foram a ocasião mais propícia para pintar. Outros o fizeram por essa época. Foi o caso de Duarte Maia e Domingos Rebelo, pintores açorianos cuja obra merecia ser mais conhecida e de que damos conta nestas páginas, mostrando exemplos de obras que partilham com *As Ilhas Desconhecidas* o mesmo fascínio pela paisagem e seus habitantes e uma concretização pictórica que associamos ao universo artístico de Raul Brandão.



Fig. 13: Duarte Maia, Litoral de Vila Franca do Campo, 1913

D’*Os Pescadores* a *As Ilhas Desconhecidas* vai a distância que existe entre o deslumbramento ao revisitar o velho mundo conhecido e o deslumbramento perante um mundo nunca antes visto, ignoto. Por isso, João Pedro de Andrade acentua, uma vez mais, o valor das imagens pictóricas:

As Ilhas Desconhecidas, livro menos comunicativo, até porque o escritor se não abandona aos arroubos de um deslumbramento ante as *telas marítimas* que lhe vinha da infância, surge-nos como obra espontânea e sem compromisso.

É inteiramente compreensível que haja quem prefira o *colorista inigualável* ao autor de tantas páginas sombrias. Os homens e as coisas revelam-se ali sem complicações, focados por uma pupila simples e virginal. A confessada facilidade do escritor em captar os diversíssimos aspectos de que se reveste a paisagem, longe de resultar em menosprezo da forma literária ou em deformação da nitidez de visão, traduz-se numa *serenidade*

*clássica que dá às suas páginas de descrição um relevo que diremos pictórico, pela intensidade da cor e da luz, escultórico pela majestade marmórea do estilo.*²²⁷

A prosa brandoniana, revestida de um cunho pictórico luminoso e colorista, bem como de uma grandiosidade escultórica, logrará de novo, em *As Ilhas Desconhecidas*, inúmeras passagens marcadas pela “serenidade clássica” a que se refere João Pedro de Andrade. Refira-se, porém, que, se compararmos esta obra com *Os Pescadores*, nela encontraremos “implicações de raiz dramática, ocasionais intromissões do «fantasma», de que aquela estava quase liberta”²²⁸. O *fantasma* voltará para assombrar o autor e “a fruição da natureza é, em muitos passos, perturbada pela intromissão dos seus demónios interiores, lembrando ao embevecido contemplador que a luz é a outra face da treva, que a inquietação e a angústia não deixam de continuar existindo subjacentes ao mundo que tem diante dos olhos”²²⁹.

Entramos no livro pela mão do mesmo escritor deslumbrado com o mistério, encantado com a desmesura do tudo o que rodeia a fragilidade humana. A experiência da vida no mar alto toca fundo o ânimo de Brandão. Ao ver a terra desaparecer ao fundo enquanto penetra no desconhecido, o desamparo na escuridão desencadeia as reflexões que são o ponto de partida da viagem. Desamparo em parte atenuado pelo luxo a bordo, um luxo que não faz senão desfigurar o carácter intranquilo e apreensivo que caracterizava as antigas viagens à vela.

Enquanto a gente vê terra não tira os olhos – não pode – dum resto de areal, dum ponto violeta que desmaia e acaba por desaparecer na crista duma vaga. Um ponto e acabou o mundo. O nosso mundo agora é outro. Durante um momento calamo-nos todos a bordo. A abóbada esbranquiçada fecha-se e encerra o disco azul onde espumas afloram nos redemoinhos que nos cercam: só uma gaivota teima em nos acompanhar descrevendo círculos por cima do navio. O ruído da hélice e a vasta desolação monótona...

A vida a bordo dos vapores perdeu todo o interesse da antiga navegação à vela: é a vida a bordo do hotel Francfort com porteiro e tudo. Foi-se o encanto dos velhos navios com as vergas rangendo ao vento e o gajeiro sobe-que-sobe àquele mastro real. O

²²⁷ Andrade, João Pedro de, *Raul Brandão*, p. 189 / itálicos nossos.

²²⁸ Castilho, Guilherme de, *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 453.

²²⁹ *Ibid*, p. 455.

que vale é a agitação tremenda que não cessa, a água em vagalhões cada vez mais cinzentos e maiores, que as velhas de penante e plumas, sentadas de bombordo a estibordo, e que se atrevem com o oceano Atlântico, fazem o possível por amesquinhar.²³⁰

As velhas, que pairam como assombrações na obra de Raul Brandão e já vêm de *A Farsa*, de *Húmus*, reaparecem como uma degradação da realidade, com as suas misérias quase sem remissão. Mas elas são parte da moldura humana ambiente, encerrada no luxo do vapor, que se vai entranhando no mar. Em breve, a luz morre e dá lugar à escuridão, uma escuridão que tudo envolve e que tem o tamanho do mar.

Mas vem a tarde, vem a noite nesta desolação amarga: o mar carrega-se e cospe-nos salpicos, paira no céu uma tinta que se entranha nas águas e as escurece. Ar lívido, água revolta e uma grandeza com que não posso arcar. Mais escuro... Já não se vê a ondulação perpétua; só se ouve o ruído da hélice incansável e do esgoto rape-que-rape, como uma grande vassoura sobre as águas. Isto acaba por uma coisa negra e desmedida, por uma coisa ameaçadora e cheia de vozes, que o hotel Francfort não consegue fazer esquecer com toda a sua banalidade. As estrelas nos ares agitados parecem outras estrelas, o céu e as forças desencadeadas do caos nunca as senti tão perto como hoje, nesta voz monótona que sai do negrume, nesta massa que nos mostra os dentes no alto das vagas entre as chapadas de tinta na imensa solidão desolada. Isto acaba pela treva absoluta. Está ali – está ali presente toda a noite que não tem fim.²³¹

E uma tremenda solidão vem rodear o barco que voga, como ínfima partícula, na imensidão silenciosa e caótica do mar em redor. Esta solidão associada à escuridão, opõe-se sempre na obra de Raul Brandão a uma luz povoada de vida em comunhão, uma vida que, apesar de dura, muitas vezes cruel, encontra na luminosidade a essência da esperança. Sempre que a luz se ausenta, material e espiritualmente, é a morte que vem assombrar o autor e as suas criações, como que suprimindo as promessas da luz. Assim, mais uma vez o espírito do autor é assediado pela presença da morte, uma morte que vem cercar a embarcação, pairando sobre o destino de cada um dos passageiros.

²³⁰ Brandão, Raul Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, p. 31.

²³¹ *Ibidem*.

Nós bem fingimos que não vemos a solidão trágica, o negrume trágico, mas eu tenho-o toda a noite ao pé de mim. Toda a noite esta coisa complicada que é um transporte a vapor range pavorosamente como se fosse desconjuntar-se; toda a noite sinto a água bater no costado e a máquina pulsar contra o meu peito. A ideia da morte não nos larga: separa-nos do caos um tabique de não sei quantas polegadas.²³²

A preocupação fingida dos passageiros elegantes não ilude o narrador. Ao tom de mistério vem acudir o sentimento de compaixão, e são quase sempre os mais humildes a quem se sente ligado. Uma mulher do povo provoca-lhe uma ternura, tão característica da sua obra, irmanando-os no sentimento de terror provocado pelas forças obscuras que os rodeiam:

Todos os passageiros se fingem preocupados. Só acolá sob o castelo da proa (3.^a classe), embrulhada num xale e sentada sobre um baú de lata, aquela mulher do povo sente como eu o terror do mar – e não o oculta. Olha petrificada. Aqui só há uma coisa a fazer, é a gente entregar-se...²³³

Definitivamente no alto mar, entregues sem remédio ao profundo abismo aquoso, embarcamos com o autor, passageiros e tripulação para uma viagem ao desconhecido, às ilhas desconhecidas.

No dia seguinte, ao acordar, é a alegria que invade o escritor, que lentamente vai tomando “posse do barco” e afinando a percepção de perscrutador da realidade. A luz, mercê de um poder calmante sobre o agitado espírito do autor, vem insuflar nova vida ao seu trabalho, afastando a treva e conferindo à obra uma renovada esperança cheia da cor do mar e do céu.

Mas acordo hoje, subo ao convés e tenho uma alegria frenética. Tudo isto, todo este azul, toda esta frescura, me entra em jorro pelos olhos dentro e pela alma dentro. A tinta azul não só ondula – estremece em pequenos grãos vivos, numa acção extraordinária,

²³² *Ibid*, p. 32.

²³³ *Ibidem*.

e o mundo sempre novo que me rodeia penetra-me do seu bafo e comunica-me a sua vida.²³⁴

Os momentos de puro deslumbramento vão suceder-se ao longo da obra, procurando a cada passo enquadrar os fragmentos narrativos. Dir-se-ia que o autor vai “pintando” a paisagem envolvente ao mesmo tempo como pano de fundo e como eixo da acção dos personagens e das suas histórias. Uma constante alternância entre a sensação de proximidade e a de distância invade o leitor, que se sente a meio de uma autêntica viagem marítima, imóvel na sua contínua mobilidade, na imprecisão do panorama, na indefinição do campo visual. Assim, muitas vezes se fundem os planos e não sabemos definir contornos nem cores, imersos numa natureza fluida.

Ainda de noite, acordo, com o cheiro a terra. Salto do beliche e subo ao convés, que os marujos lavam a jorros de água. Luz cinzenta, luz doirada – transparência azul boiando cheia de cintilações ao longe, e depois mais luz viva que nasce e estremece diante da grande massa escura que sai do mar sob a magia do nascente: tenho diante de mim dois morros espessos, um mais próximo, recortando o negrume no céu doirado, e o outro ao fundo, todo roxo e picado de luzinhas como se lhe tivessem soprado faúlhas que se pegam e reluzem. A primeira luz ilumina a imobilidade cinzenta do mar, e, à medida que o vapor desfila na base do maciço negro e disforme, desdobram-se os planos e aparece intacto todo o pano do fundo. Um hálito azul... Mais claridade estremece – esta primeira luz delicada e viva, quando acorda a terra e acorda o mar com o céu todo doirado e virgem para as bandas do nascente e nos deita o bafo à cara. A frescura que nos trespassa torna-nos também etéreos. Para acolá está tudo ainda doirado e confundido, o morro maior e mais negro, e ao pé de mim cinzento e azul. Andam nas águas reflexos e espumas, e no fundo, donde o vapor saiu, ainda a luz do sol que se irisa nas águas se mistura com a névoa e com um pouco de fumo da máquina que ficou suspenso e imóvel no ar. Há um momento único, um momento doirado, mar e céu doirado e casto, e outro em que tudo fica pálido e cinzento²³⁵.

²³⁴ *Ibid*, p. 32.

²³⁵ *Ibid*, p. 34.

E culmina com a declaração dessa imobilidade do quadro: “Há um momento em que desejo que isto não mexa mais...”²³⁶

Eis a Madeira defronte! Curta abordagem à exótica ilha atlântica às portas de África, onde passam grande parte do dia. O jovem Vitorino Nemésio, que acabara de o conhecer ao embarcarem juntos, conta: “Desembarcámos na Madeira com um professor primário das Flores, o Sr. Florêncio, e comemos fruta no mercado, que ele fixaria depois com uma frescura colonial”²³⁷. No resto do dia Raul Brandão permaneceu a bordo, contemplando a ilha, mergulhado num fascínio carregado de cores, de impressões sempre cambiantes. É um cinzento que passa ao azul, um roxo em primeiro plano; é o mar que se torna diáfano e os montes transparentes; é o poente que arfa como um seio. Na partida da Madeira, posto o sol e chegando a noite, assoma ao espírito do autor aquela funda mágoa duvidosa, aquele sobressalto provocado pelo “negrume” que põe de novo tudo em causa e o leva a sentir-se como um fragmento de uma tábua à deriva no oceano:

Largamos e vem a tarde, vem a noite, e o cair da noite no mar é um espectáculo trágico. Este movimento que não cessa, das ondas avançando em colunas cerradas, umas atrás das outras, sempre, põe-me diante do que mais temo no mundo – do universo como mistificação e acaso... Lá vão as cores – as tintas – o doirado... Sou aquele fragmento de tabuada que as ondas levam sem destino, sempre no mesmo negrume, ao mesmo movimento perpétuo e inútil... Não é só a ameaça, a grandeza da noite, do mar, das vozes; é outra coisa pior que se afirma – a tragédia do universo descarnada e posta a nu diante dos meus olhos. Com todas as suas complicações e o seu génio, as suas máquinas portentosas, com as suas ideias e a arquitectura que tem erguido e que chega aos céus – o homem nestes momentos sente que vale tanto como um cisco para esta coisa imensa e negra, para esta agitação incessante. Isto é pior que implacável, é pior que ameaçador: – não nos conhece.²³⁸

Contemplando o desconhecido, no limiar que separa o homem da natureza imensa, incompreensível e inclemente, o autor volta a cair no sentimento trágico do “universo como mistificação e acaso”. Aqui a ordem desaparece, irrompendo o caos

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Nemésio, Vitorino – *Raul Brandão Íntimo*, Guimarães, Opera Omnia, 2017, p. 15.

²³⁸ Brandão, Raul Brandão – *As Ilhas Desconhecidas*, p. 35.

incompreensível, onde o homem vale tanto como um “cisco”. As cores desaparecem, fica o negrume e angústia, perante o incógnito, o mistério indefinível de uma obscuridade impossível de captar.

Ao contrário do que sucede nos livros dominados pela pulsão negativa, pela angústia e pelo negrume, aqui o ritmo da viagem não dará margem para extensas reflexões no sentido do absurdo. Os motivos de assombro vão suceder-se e com eles a resposta criativa vai elevar-se necessariamente ao esplendor da beleza em que o artista tropeçará. Assim, à noite trágica sucede naturalmente...

... Uma manhã transparente que hesita e flutua como um ser delicado, envolta em neblinas. Céu dum azul pálido, forrado no horizonte de nuvenzinhas claras. Mar desmaiado, que não foi feito para se ver mas para respirar, esparso, quieto e fundido. Ao fundo uma manchinha indecisa, envolta em névoa que logo se resolve em poeira esbranquiçada... Há nas coisas uma hesitação, uma mescla, um abrir, como no princípio do mundo quando a água, a luz e a terra não estavam ainda separadas pela mão de Deus. A tinta é muito pouca – quase nada de cor e de sonho. Santa Maria desvenda-se entre as névoas: um monte alongado com uma parte mais baixa e Vila do Porto saliente, tudo azul emergindo do azul.²³⁹



Fig. 14: Domingos Rebelo, *Serra de Água de Pau*, 1928

²³⁹ *Ibidem.*

Aqui, o movimento que caracteriza toda a cena aproxima-nos do cinema a que Raul Brandão não foi alheio, como já referimos. O cinema despertou-lhe, certamente, uma vontade de explorar meios de expressão até aí desconhecidos. Notamos, por isso, sem surpresa como por vezes aos olhos do pintor se associam os olhos do realizador. Esta sequência da abordagem à ilha de Santa Maria, o primeiro contacto com os Açores, desenrola-se como num plano sequência:

À medida que o *S. Miguel* se aproxima reparo que a ilha é doirada, com sombras a escorrer pelos montes abaixo. Alguns riscos mais carregados, algumas manchas roxas que pouco a pouco se acentuam. Fico perplexo e só quando chegamos quase à fala da povoação, Vila do Porto, é que compreendo: a ilha é um torresmo de pedra negra, de areia negra, como se tivesse passado pelo fogo do inferno, mas o torresmo está coberto de giesta rasteira e doirada, de giesta em flor, que cheira a uma légua de distância.²⁴⁰

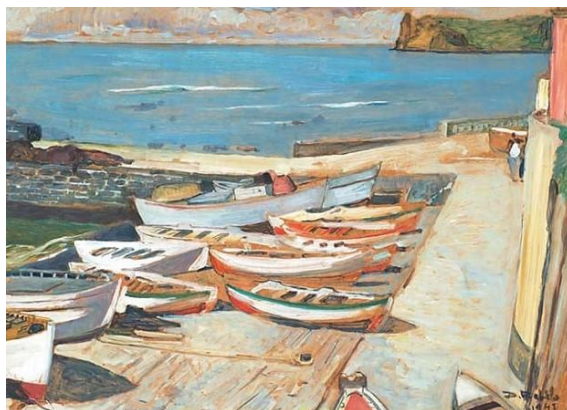


Fig. 15: Domingos Rebelo, *Cais do Tagarete - Vila Franca do Campo, 1947*

Para a frescura destes trechos contribuiu bastante o método a que Raul Brandão recorria ao elaborar estas obras de observação directa. Nemésio conta como se esforçava ardentemente por espiar esse processo, durante a viagem a bordo do *S. Miguel*, vigiando

²⁴⁰ *Ibid*, p. 35.

de perto o escritor enquanto ele registava as impressões que a viagem lhe ia imprimindo na alma de artista:

Em toda a viagem desenvolvi uma espionagem convicta em torno do seu vulto pernata, descoberto à popa para melhor se impregnar da largura salina e do vento, e desci com ele, o comandante Brito do Rio e o mestre Miguel às fornalhas, que lhe ditaram estas palavras de comiseração e de sarcasmo: “Enquanto lá em cima todos nós vivemos no hotel Francfort de Santa Justa, os outros cá em baixo vivem no inferno”.²⁴¹

O testemunho de Nemésio procura transmitir-nos não só a imagem do artista ocupado no seu labor, mas também a do homem de consciência torturada perante a questão social tão premente nas suas obras. Numa outra ocasião, Vitorino Nemésio volta a evocar com mais detalhe essa viagem e os esforços incessantes na busca do segredo da arte brandoniana:

Jamais consegui lobrigar-lhe o recheio das carteirinhas, de capa negra e cantos boleados, onde lançava escorços para o livro. E lembrava-me da confissão n’*A Morte do Palhaço*: «Esta maneira que tenho de escrever aos golpes, inquieta-me até. E há quem escreva tão bem!...»

As páginas das *Ilhas Desconhecidas* não fogem à regra, são até exemplos na maneira de repórter, um repórter inconcebível de precisão nos pormenores tenuíssimos, no diálogo seco e típico, justalinear. Este livro não adianta talvez as revelações d’*Os Pescadores*, mas é, como ele, uma aguarela, levando o estilo ao máximo da cor.²⁴²

Passando a analisar um trecho da obra em que o autor portuense se deixa levar pelo fascínio que as hortenses do Faial lhe provocam, Nemésio discute a validade do processo descritivo levado a um tal extremo:

Há quem entenda que este descritivo cansa, e na verdade a literatura é um jogo de faculdades para o qual a emoção não dá todas as pedras. Mas quando se atinge esta limpidez de arroio, esta claridade tão viva, eu chego a duvidar se a arte literária não é isto,

²⁴¹ Nemésio, Vitorino – *Raul Brandão Íntimo*, p. 15.

²⁴² Vide “Ilhas frescas de tinta” de Vitorino Nemésio em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 141.

este marulho subconsciente dos oceanos de cor do Raul Brandão paisagista. Tanto mais quando ele junta à naturalidade dos tons a humanidade com que os funde.²⁴³



Fig. 16: Domingos Rebelo, *Barcos nos Mosteiros*, c. 1924

Esta defesa da prosa impressionista de Raul Brandão por Vitorino Nemésio é das mais resolutas e concisas que se escreveram. Significativamente, no prefácio da edição de *As Ilhas Desconhecidas* de 1987 que vimos citando, António Manuel Machado Pires dedica-se ao estudo do livro considerando-o, juntamente com *Os Pescadores*, como um dos melhores documentos do impressionismo literário em Portugal. Aí, o escritor açoriano mostra como “n’*As Ilhas Desconhecidas* não é a luz que surge mais referida, mas sim a cor. No Continente a luz é «mais forte» que a cor; nas ilhas o que é facto, é a cor que impressiona”²⁴⁴. A luz das ilhas é mais cansativa, porque é atenuada pelas nuvens, como que “coada”, daí o escritor vir a ansiar, já no final da viagem pela luz continental. Mas a cor, essa marca-o de modo tão especial que cada cor poderá alcançar na sua “paleta” um sem fim de nuances.

Continuando a ser o azul “a cor por excelência”, na senda do que sucede n’*Os Pescadores*, o tratamento das outras cores alcançará um alto grau de refinamento. “Se o azul é obsessivo para Raul Brandão [...] não deixa de ser curioso como procurou captar a peculiaridade do cinzento «açoriano», no Pico como em S. Miguel”²⁴⁵:

²⁴³ *Ibid*, p. 142.

²⁴⁴ A. M. Machado Pires em Brandão, Raul – *As Ilhas Desconhecidas*, p. 17.

²⁴⁵ *Ibidem*.

Há aqui sobre tudo um tom que eu quero notar, porque nunca o vi assim em parte alguma: o cinzento graduado até ao infinito, o cinzento destes dias de sol e névoa misturados, que só pertence aos Açores, onde a terra toma as nuances do cinzento, desde o cinzento-roxo ao cinzento-cor de chumbo, com cinzentos-claros mais afastados. Cinzento composto de névoa e sol, que paira sobre a larga paisagem humedecida. Cinzento mais próximo que se pega às árvores e que varia constantemente de cor, desde a cor pérola ao laivo quase doirado, conforme as distâncias, a aragem, as nuvens que correm e se afastam, transformando a todas as horas o quadro e fazendo da planície uma larga cena movimentada onde estão sempre a aparecer novos motivos de decoração.

Não é o mesmo dos outros sítios. É mais rico. Nesta vasta planície cultivada o cinzento adquire outra vida, outros tons e outra variedade. Às vezes resolve-se em fios trespassados de luz. É quase nada, é um sopro que esmorece e logo aumenta e se derrete sobre a campina, toldando-a e enriquecendo-a. Nunca como aqui o vi tão movimentado e fundido no ambiente, tão cheio de efeitos e assimilando as cores até ao ponto de as afastar um pouco, avivando-as ao mesmo tempo. Delicado e vago, sonhador. Triste, é certo, mas possuindo um encanto esquisito de primavera que não chega a abrir.

É uma luz que me acaricia, uma série de cinzentos que entram uns nos outros e desmaiam, apanham não sei que claridade e ficam absortos e quietos, ou criam nova vida e recomeçam uma gama de tons que fariam o desespero de um pintor, porque a paisagem a esta luz extraordinária ganha sombras, variedade e frescura que os pincéis não sabem reproduzir...²⁴⁶

E se a decomposição do cinzento em tão diversas tonalidades aproxima as páginas d' *As Ilhas Desconhecidas* dos desenhos a grafite, que dizer dos verdes com que o escritor se vai deparar na Ilha das Flores? Que dizer do verde que impera um pouco por todo o arquipélago?

Será curioso notar como Raul Brandão matiza as cores e capta as variações e as adjectiva. O caso mais digno de nota é o de certo lugar na ilha das Flores, que lhe permite destringir que «todos os tons de verde aqui estão representados»:

verde azul [nos fundos]

verde escuro [dos lagos]

²⁴⁶ Brandão, Raul – *As Ilhas Desconhecidas*, p. 133.

verde macio [das relvas]

verde negro [das faias]

Tal destriça levou muito justamente Pedro da Silveira, açoriano das Flores, conhecedor completo das suas ilhas, a sublinhar que Brandão conseguiu captar como o verde dos Açores é feito de vários verdes... Mas os verdes continuam: «são verdes, árvores em borrão – são verdes molhados, quietos e adormecidos». Outra forma é o «verde casto».²⁴⁷

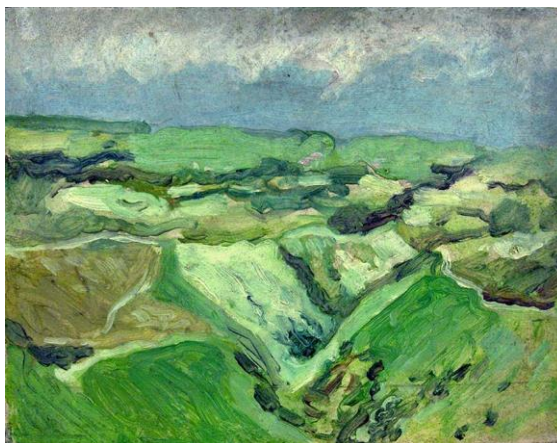


Fig. 17: Domingos Rebelo, *Paisagem de S. Miguel*, c. 1930

Na sequência do que já tínhamos notado a propósito da construção retórica n' *Os Pescadores*, os processos verbais n' *As Ilhas Desconhecidas* revestem-se da mesma carga realista, buscando os mesmos efeitos. Mas, mais uma vez, a sensação de diferimento entre o que a arte literária nos transmite e o que a pintura poderia dar-nos, é flagrante.

Edificado sobre os alicerces do real, o impressionismo literário de Brandão resulta da percepção de uma natureza contemplativa de pintor, que recorre ao olhar de quem já há muito sabia ver na paisagem o segredo da sua alma. António Manuel Machado Pires refere como na construção literária desta obra se encontra amiúde a técnica da prosa impressionista, aproximando as figuras retóricas (ditas literárias), dos procedimentos e técnicas pictóricas.

²⁴⁷ A. M. Machado Pires em Brandão, Raul – *As Ilhas Desconhecidas*, p. 18.

As sinestésias (em que entra o verde) abundam mais que n' *Os Pescadores*: «verde macio», «silêncio verde», «verdes molhados»; ainda outras sinestésias são «voz da paisagem húmida» e «cores húmidas». Comum n' *As Ilhas Desconhecidas*, o processo queirosiano da série adjectivo + substantivo + adjectivo, como em «vasta desolação monótona» (o adjectivo vasto é ele também queirosiano...). Como se sabe, este processo da dupla adjectivação contribui para uma prosa impressionista.²⁴⁸

A construção da prosa não deixa nunca de ter como referencial o real, procurando pela captação e fixação das sensações visuais, tácteis, sonoras, olfativas, dar um testemunho desse real na experiência imediata do escritor. Por isso, a penetração do real vai além da correspondência visual que o escritor recebe nas suas impressões frescas:

Às vezes, porém, Raul Brandão capta sons, de pássaros ou sinos, sons perdidos no fundo de uma paisagem, ajudando a fixá-la numa «impressão» de conjunto. «Espero, e de repente ouço... – ouves? – ... Do fundo do abismo branco chega até nós, nesta grande solidão, o tanger de um sino debaixo de água, chamando para a missa.» [...] E é ainda a propósito de sons (raros na sua obra de «visual») que escreve algumas das mais belas linhas sobre a paisagem edénica da ilha das Flores, «A floresta adormecida»: «Não distingo já o som da cor, o som da luz: tudo se funde no ruído de lágrimas que caem devagarinho no chão, porque as folhas não suportam o peso – tudo se funde na floresta verde e imóvel metida neste buraco formidável onde não há vivalma. [...] O vale fogue azul e húmido e se converte em som [...]. A isto vem juntar-se, à medida que avanço, a música das águas que se despenham lá do alto em grandes fitas azuladas [...]. É a música pastoril e sagrada, a voz da floresta adormecida, o seu sonho musical, que me extasia juntamente com o ruído das águas, o mais límpido e o mais belo que conheço para esquecer o tempo e a eternidade!...»²⁴⁹

A indistinção entre o som e a cor, entre o som e a luz, a música pastoril e sagrada escutada nessa floresta adormecida²⁵⁰, notam como a fronteira entre as artes é ténue, e é

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ Por uma dessas misteriosas associações entre as artes, que surgem sem explicação, parece que ouvimos brotar das águas a música de vários contemporâneos de Raul Brandão. Desde logo, o compositor açoriano Francisco de Lacerda, ele que também procurou expressar-se por diferentes meios artísticos, sobretudo a

nessa fronteira que podemos encontrar muitos artistas, e Raul Brandão entre eles. Foi por meio deste impulso de um verídico amor pela terra, fruto de uma comunhão dos homens sob o peso da existência, que surgiram as páginas brandonianas mais luminosas. Assim o reconhece João Pedro de Andrade:

Raul Brandão, nas suas pesquisas de geografia humana, preferiu sempre, e encontrou sem esforço, o pormenor humilde e revelador. A humanidade rudimentar atraía-o, não porque se sentisse superior, mas porque perscrutava nela o verdadeiro sentido da vida.

pintura e o desenho. Natural das fajãs de S. Jorge, estudou em Lisboa e viveu em Paris e na Suíça, onde conheceu bem o impressionismo musical em voga e transpô-lo para o seu universo musical tão peculiar, intraduzível, que reflectia em parte a sua insularidade. Lembramo-nos aqui da *Canção do Berço*, da *Canção Triste*, de alguns trechos das *Trovas* ou até do quadro sinfónico *Almourol*.

Aquela “música pastoril e sagrada, a voz adormecida da floresta”, também a escutou e transcreveu admiravelmente o minhoto Luiz Costa. Esta expressão de Raul Brandão parece evocar ecos desse universo pastoril que o grande artista nortenho, pianista e compositor, influenciado pela escola alemã e pelo impressionismo francês, soube forjar com o seu próprio idioma musical, a que nenhum outro se assemelha. Obras como as *Telas Campesinas*, *Poemas do Monte*, *Danças Rústicas*, *Pelos Montes Fora*, entre outras, revelam uma afinidade com a obra de Raul Brandão que merece ser realçada. O mesmo amor pela vida humilde e pelas paisagens naturais do Portugal rural e marítimo, irmana a obra dos dois artistas. Em ambos os casos, subjaz à concepção da obra um profundo desejo de evocação da impressão provocada pela contemplação da paisagem e da vida humana que nela se desenvolve harmonicamente, ainda que sob a pressão de duras condições.

O investigador Carlos Henrique do Carmo Silva analisa esta natureza sinestésica da obra de Raul Brandão caracterizando-a na sua essência visual associada aos outros sentidos: “Um sentir essencialmente visual a que a palavra acode ainda com a cor a valência sinestésica, frequente nos procedimentos simbolistas, mas que é pulverizada em Raul Brandão mesmo num dar a ver, sem quase nisso se falar, mais do que ao nó hermético de um impressionismo críptico (tal o de Eugénio de Castro...) afinal no reiterado *koinòn aisthetón* ou ‘senso comum’ aristotélico. E, se ainda um cromatismo aprendido nessa paralela arte de olhar ao labor pictórico que particularmente conhecia e apreciava em Columbano, a quem muitas vezes se refere, não menos uma musicalidade, um sabor, um cheiro... uma festa táctil de todos os sentidos, mesmo os interiores de um des-sentir a realidade em formas de desnudada e assombrosa aparência. ‘A vida que se imagina dentro de nós.’ Sobretudo um *sentir* purgado até à sua inocência, balbuciante, mística, ou primeira... Algo extraído ao escuro como em Rembrandt, dealbar de um puro sentir sem pensar nisso” [“O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão” em AA. VV. *Colóquio: Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Lello Editores, 2000, p. 59].

A paisagem surgia-lhe como um mistério, e amorosamente lhe inventariava os pormenores, ávido de encontrar nela uma significação para além da beleza. O sensualismo estético, que já se revelara nas descrições d’*Os Pescadores*, confirma-se e refina-se n’*As Ilhas Desconhecidas*, não já com o método simplista de fazer retornar à arte os aspectos surpreendidos da natureza, reduzindo-os a grandes telas picturais, mas antes vibrando agora, em êxtases e enlevos de que participam todos os sentidos.²⁵¹

O capítulo dedicado à ilha do Corvo permite ver com clareza que o modo como Raul Brandão perscrutava a natureza humana e a sua relação com o mundo natural se revestia de uma singular incindibilidade. Qualquer um poderia ter caído na tentação imediata de ver nessa “pedra isolada no mar com alguns seres agarrados às leiras”²⁵² tanto um paraíso como um inferno. O carácter extremo desse lugar e das gentes que o habitam é propício a que, movidos pela paixão, vejamos o ideal na natureza e sejamos cegos para a realidade da vida humana. Em todo o capítulo, único na produção brandoniana, sente-se a tensão visível dessa luta entre a realidade das condições de vida do humano e o ideal para que toda a vida aponta. Por isso o escritor pergunta, aturdido: “Que vim eu aqui fazer? Foi esta pedra isolada no mar com alguns seres agarrados às leiras que me levou à viagem? Foi este resto de vulcão, sem paisagem nem beleza, que me trouxe? Mas aqui não há nada que ver!”²⁵³ E o desafio posto pelo natural, aqui mais do que em qualquer lugar, levanta a dúvida: “O homem pode aguentar-se na vida natural, ou é na vida artificial que está a felicidade? Vestido ou nu?”²⁵⁴ Pergunta limite, de certo modo mal posta, porque assenta numa dualidade que força à decisão liminar entre um mundo onde o natural corresponderia a um estado de pureza e o mundo humano a uma artificialidade de que o homem algum dia poderia prescindir, como se não fosse intrínseca à sua condição.

Não se furta ao confronto e à dureza das dúvidas aquele que segue a linha do real e, neste livro, esse confronto vai dar-se sob a acção de uma resolução: enfrentar a treva recorrendo à luminosidade concreta do natural e à luminosa abstracção das ideias. Não é por acaso que, perante a visão da realidade da vida no arquipélago, e especialmente na

²⁵¹ Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, p. 193.

²⁵² Brandão, Raul – *As Ilhas Desconhecidas*, p. 46.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

ilha do Corvo, o escritor alcançará um poder de reflexão capaz de iluminar muitas das dúvidas que permanecem abstractas em outras obras. O caminho aberto às ideias nestes meios propicia um razoado de pura abstracção que, em face do concreto, ganha a carne que em outros momentos ficara apenas em esqueleto. Deixando-se guiar pelas evidências que encontrará na vida sofrida dos habitantes do Corvo, o embate com a consciência vai agudizar-se:

[...] reparo melhor e lembro-me daquelas palavras dum homem que debate com a própria consciência: – No Corvo, quando me sento à mesa, todos à mesma hora se sentam para jantar, e à noite não há desgraçado sem abrigo. – Na verdade, não vi andrajos nem miséria. Ninguém pede esmola. Se um adoce os outros lavram-lhe as terras.²⁵⁵

A vida daqueles que se entreadjudam na luta pela sobrevivência, aproxima-os no seu desamparo, na igualdade perante a dureza e a inclemência da vida face ao natural. É uma radical fraternidade que advém de ter pouco e resistir em comunidade. Lavradores cuidam da terra do seu semelhante, se este adoce. Pastores chamam outros pastores, e partem juntos para ir ordenhar as vacas em plena noite. As portas não têm chave, num lugar onde não há médico nem mercado, onde a pobreza e riqueza praticamente se igualam. A solidão é tremenda, e sem a íntima associação de todas as forças humanas, a sobrevivência não é assegurada.

No real, portanto, o autor vai encontrando os elementos de que necessita para responder às suas perguntas de fundo existencial. Os elementos que compõem a paisagem da vida da ilha virão convergir na resposta, como um coro ao qual não se pode suprimir nenhuma das vozes: são os boizinhos que puxam os carros e as encantadoras vaquinhas que produzem o leite sem par que todos os dias ele bebe; são os burros carregados, os porcos e as ovelhas, e todos os animais; são as plantas, as rochas, o mar e o céu; é enfim, “todo o povo que desfila, como [o autor viu] num grande retábulo de pedra esculpido a cinzel por um artista ingénuo – os pastorinhos, as moças com os cabaços ao quadril, as mulheres com os carregos e os velhos já gastos. Uma expressão arcaica e dura e ao mesmo tempo resignação e dor”²⁵⁶.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 47.

A imagem da redenção pela dureza do trabalho, da vida sem descanso, é rigorosa na resposta às perguntas do autor. A compreensão deste enigma, em que mergulha cada vez mais fundo, vai aproximá-lo sempre mais de um âmagô que pressente indecifrável: “Estas figuras despidas e trágicas, são tremendas como problemas insolúveis. Erguem-se diante de mim, e arredo tudo, esqueço tudo para as interrogar. Não que elas me saibam responder – eu é que hei-de responder a mim próprio, porque foi isto que me trouxe ao Corvo”²⁵⁷.

Não recuar perante a realidade, fincar no concreto da vida a ânsia da dúvida leva a que a cada pergunta as certezas do passado comecem a ruir, face às revelações conquistadas, levando à ruína de antigos ídolos:

A solidão é amarga – o homem é um bruto. Quando Rousseau se entranha na floresta, procura e encontra o quadro dos primeiros tempos da humanidade e, comparando o homem natural com o homem artificial e mostrando no seu pretendido aperfeiçoamento a verdadeira origem de todas as suas misérias – «Insensatos – exclama – que vos queixais sem cessar da natureza, sabeis que todos os males vem de vós próprios!» A natureza descarnada mete medo, a natureza só nos impele a actos horríveis de instinto. Ao contrário do que diz Rousseau, o que nós temos a fazer é arredar a natureza para confins ilimitados e tender o homem para o ideal. [...] Ora na vida o essencial não é o pão, é outra coisa sem a qual mais nos valia morrer. O essencial é o sonho que transforma o homem.²⁵⁸

Poderão certas perguntas, horríveis de sequer se imaginarem, conter um fundo de verdade?

Será então Chateaubriand que tem razão quando diz esta coisa horrível: – «É certo que ninguém pode gozar de todas as faculdades do espírito senão quando se desembaraça dos cuidados materiais da existência – o que só é possível nos países onde os ofícios e as ocupações materiais são exercidas por escravos» –? Toda a civilização é um produto de dor. Para manter a vida artificial sem a qual não podemos passar, é preciso que muitos sofram. Já não concebemos a vida sem arte, sem livros de capa amarela, sem bodegas de teatro – até ao dia do terramoto universal. Mas era preciso perguntar aos

²⁵⁷ *Ibid*, p. 51.

²⁵⁸ *Ibidem*.

desgraçados qual é a opinião, consultá-los e consultar a nossa própria consciência, para saber se o progresso material se não tem feito à custa do progresso moral e espiritual...

O que na solidão os livra da natureza e do inferno é a religião. É ela que, além da vida monótona, da vida horrível, lhes mostra outra vida superior. E ela os une e os salva.²⁵⁹

De limite em limite, a prosa vai-se tornando cada vez mais extática e o Corvo, na sua absoluta nudez, arrebatará o escritor, que contempla a existência desde cumes sempre mais inacessíveis, onde a compreensão começa a falhar e a expressão a rarefazer-se:

Cada vez compreendo menos a existência!... Então se a religião produz isto – este homem puro, que andamos nós a complicar a vida? Cristo está aqui – Cristo e a pobreza – Cristo mais descarnado do que eles – um Cristo que mete medo. Todos pobres, todos descalços, todos inexpressivos. E nem uma figura, nem um grito, nem uma revolta! Este homem é um produto do isolamento e da religião, e são as regras católicas que conseguem esta uniformidade e a monotonia das almas. Subordinar-se, obedecer, não discutir... Apesar da beleza do sacrifício falta aqui alguma coisa... Do rebanho não se destaca uma figura. Será o Diabo tão necessário no mundo como Deus para não abrimos todos a boca com sono e para que se esculpam a gritos certos seres de contradição e de desespero, que bradam aos céus e se dilaceram diante do universo indecifrável, atrevendo-se a levantar a cabeça – e dos quais não podemos arrancar os olhos atónitos?!...²⁶⁰

Enfim, o homem em face do enigma, contempla e conquista a paz. Uma paz vivida e conquistada no real, que ele sabe não ser capaz de viver, mas que tem a coragem de testemunhar e descrever. O Corvo abriu-se ao viajante sedento de uma verdade que nem sabia por que a procurava. A reposta encontrada neste destroço rochoso no meio do atlântico pode não ter mudado a essência deste artista vago e aéreo (“e no entanto, eu não suporto a ideia de ficar no Corvo”²⁶¹), pode não o ter convertido no mais íntimo (“também

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibid*, p. 52.

²⁶¹ *Ibid*, p. 60.

eu quero ser deus embora me dilacere e sofra”²⁶²), mas o testemunho que nos deixou é inequívoco da nitidez da imagem que contemplou:

Agora sei porque estes homens com fisionomias de painéis, ossaturas enormes e mãos gretadas, me metem medo... Sua expressão é diferente – a expressão de ser que vive sob o jugo de ferro do tempo e das necessidades primitivas. Também já sei o que há no Corvo de importante: não são os costumes toscos nem a vida grosseira – o que há aqui de importante é a Vida: mortos e vivos formam um corpo: Mortos, vivos e pedra. Mortos, vivos e Cristo. Somos completamente diferentes nas palavras, nos sentimentos, nas ideias. Qual de nós é o melhor? Qual é a verdadeira vida? a deles ou a nossa?... Noutra parte suprimo e arredo estas ideias – como suprimo e arredo o tempo. Mas aqui tenho sempre presentes a ideia de Deus e a ideia da morte e vejo o tempo medir minuto a minuto na ampulheta a vida que passa. A ilha é pobre e escalvada, o silêncio mete medo, e o isolamento completo e fechado em roda pelo mar atormentado. Na verdade eu não podia viver como estes homens, mas na hora da morte queria ser um destes homens.²⁶³

O extremo encarnado pelo Corvo corresponde a um cume de *As Ilhas Desconhecidas*, em muitos aspectos, de toda a obra de Raul Brandão. Não por acaso estas páginas nos lembram a cada passo o retábulo mais famoso da arte portuguesa, os famosos painéis onde Nuno Gonçalves retratou todo um povo em face do mistério da sua missão²⁶⁴. É nos painéis de S. Vicente que podemos contemplar a dureza desses rostos

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Vide supra* p. 69, nota 109, a associação feita por Guilherme de Castilho entre uma cena de *Os Pobres* e um retábulo religioso. Em alguns dos ‘quadros literários’ de Raul Brandão detetamos um realismo cuja feição é marcada por uma gravidade hierática temperada por uma singela humanidade com profundas raízes na tradição pictórica portuguesa, de que podemos considerar fundador o pintor quatrocentista Nuno Gonçalves. Não se trata, por certo, de uma influência consciente a mover um artista como Raul Brandão no sentido de emular características tão antigas. Mas a permanência de determinadas marcas, tais como as referidas, é prova de que a tradição vive encoberta naqueles que se nutrem das fontes antigas. A propósito das qualidades da pintura de Nuno Gonçalves, cujo realismo medieval é suavizado por uma visão espiritual particular e autóctone, escreve José de Figueiredo: “[...] graças à fusão do seu poder de sentir com o seu poder de observar, Nuno Gonçalves tem, com justiça, de ser considerado como um dos retratistas máximos de todos os tempos. [...] Vê com os olhos da alma, mas olha também atentamente a realidade com os do rosto, não esquecendo um traço, um plano, um só detalhe que seja, do modelo que tinha a reproduzir. / Por

que Brandão foi encontrar no Corvo, como sobreviventes de outro tempo, testemunhas de outra época. Volvidos séculos da mais importante e simbólica pintura portuguesa são os mesmos rostos, as mesmas almas, que contemplamos neste retábulo, desfile de “fisionomias de painéis” esculpidas pelo sofrimento, de “ossaturas enormes e mãos gretadas”.

A viagem pelo restante arquipélago, constitui uma parte substancial do mistério (do mistério que conduz a viagem, do mistério da própria vida das gentes...), embora num outro plano de maior placidez e serenidade mas, certamente, de menor densidade dramática.

Quando o *S. Miguel* aportou à Ilha Terceira, Vitorino Nemésio desceu, separando-se do companheiro de viagem com que tinha partido de Lisboa. Aí deveria quedar-se, na sua ilha natal. O escritor açoriano convidou Raul Brandão a visitá-lo, que lhe prometeu voltar à ilha, mas isso acabou por não acontecer. Uns anos mais tarde, mal o livro saiu, Nemésio escreveu uma resenha para os jornais, deslumbrado pela leitura dessas páginas acabadas de sair do prelo:

Acabo de ler duas centenas de páginas d’*As Ilhas Desconhecidas*, e confesso que nunca me senti tão comovido e deslumbrado. É o meu coração de escritor que se deslumbra, a minha alma de ilhéu que se comove. Está ali o Pico que toma todas as cores como um camaleão de pedra brava, o Corvo minúsculo e comunista, São Jorge dos inhumes e paseios. Está a Graciosa entre os dois montes, as Flores como um cestinho, a minha Ilha Terceira um pouco esfumada e delida. E quando me lembro que as pobres ilhas, para terem um pouco de nomeada e de justiça, tiveram de armar em arco e mandar

isso, as suas figuras, sendo todas maravilhosos retratos e dando-nos admiravelmente o modo de ser dos personagens, que, de acaso, conhecíamos já da história, não têm, entretanto, a vulgaridade das de João Van Eyck. Há, nelas, um idealismo, envolve-as um nimbo de um sentimento, o extasis de um religiosismo, a que o artista não sacrificou nada da realidade que tinha a reproduzir e marcar, mas que, entretanto, as adoça, suaviza e enobrece, dando-lhes, ao mesmo tempo, uma maior verdade, por que nelas vemos, flagrantemente, o misticismo que criou e animou todo esse esforço maravilhoso dos nossos primeiros descobridores” [Figueiredo, José de – *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, Typ. do Annuario Commercial, 1910, p. 88]. Esta caracterização dos elementos essenciais que constituem a arte de Nuno Gonçalves é, em nosso entender, extensiva a todo um veio comum da arte portuguesa mais autêntica que atravessa os séculos.

vir da metrópole uma missão estridente (de pessoas ilustres, é certo, mas que lá foram rogadas); quando me lembro disto e do modo como Raul Brandão lá foi, modesta e simplesmente, com o seu chapéu-carteira e a sua fobia de mensagens, não me posso conter que lhe não beije *in mente* a mão de velho e de amigo.²⁶⁵

Quando, anos volvidos, publicou *Corsário das Ilhas*, sabendo-o já pintor, não deixou de evocar o pendor contemplativo do mestre desaparecido há mais de vinte anos. Mas a esse pendor contemplativo aliava uma análise minuciosa da paisagem enquanto quadro:

Há escritores que fazem com os bicos da pena o que os pintores conseguem com pêlo de pincel e espátula. Raul Brandão era desses. *Levava uma hora, e mais, diante de paisagens, a notar cores e reflexos, tons e matizes de matizes...* Assim descansava dos seus solilóquios de poeta e de filósofo do espanto e do sonho.²⁶⁶

²⁶⁵ Vitorino Nemésio em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 142.

²⁶⁶ Nemésio, Vitorino – *Corsário das Ilhas*, Lisboa, Bertrand, 1956, p. 61 / *itálico* nosso.

3.3. O *Portugal Pequenino* de Raul Brandão, Maria Angelina e amigos

Raul e Maria Angelina não tiveram filhos e a publicação desta fábula moral, no último ano de vida do escritor, é uma melancólica despedida e o seu testamento. O livro abre com uma dedicatória generosa e triste: “Para os filhos dos outros”. Nesta obra de colaboração, o casal deixa às crianças de todas as idades as maravilhas de um pequenino país. Mas o legado mais profundo de *Portugal Pequenino* é o segredo do que leva à beleza: a bondade. Portugal será o cenário imenso da história da redenção de duas crianças, o Russo de Má Pelo, um rapazito endiabrado, e a rapariguinha do gado, a Pisca.

Este livro deve ser posto ao lado de *Os Pescadores* e de *As Ilhas Desconhecidas*, sobretudo porque prossegue nos mesmos trilhos luminosos. Mas relativamente àqueles dois, e no que respeita à forma, a novidade é aqui encontrarmos uma narrativa assumida, que se desenvolve com clareza. A criação de duas personagens, em redor das quais fluirá a narrativa, vai permitir a articulação de uma viagem pelo território e pela sua paisagem de modo mais estruturado do que nos outros livros do escritor. Depois, ao adoptar o género da fábula moral – ou apólogo, os autores procuram situar a história que vão contar nas imediações daquele manancial antiquíssimo que é o conto tradicional que encontramos em qualquer época. A grande vantagem desta solução é a intemporalidade de que se reveste este tipo de narrativas.

Na capa, da autoria do pintor, ilustrador e amigo Alberto de Souza, uma família de andorinhas. Símbolo central da obra, esta família de aves junto ao ninho, com as crias de bico no ar à espera de alimento, evoca a importância atribuída à família humana na fábula. Representam também a liberdade e a alegria de que essas aves primaveris são o retrato, liberdade e alegria vividas ao longo da aventura dos protagonistas humanos do livro. Remetem certamente para as famosas andorinhas de cerâmica que Rafael Bordalo Pinheiro, irmão de Columbano, moldou pelos finais do século XIX e depois se tornaram um dos maiores ícones da cultura portuguesa, até aos nossos dias.

Quanto ao título, lembremos que ele remetia para uma contraposição entre o Portugal pequeno, correspondendo ao território da metrópole, e o Portugal maior, que correspondia à parte dos territórios de além-mar, a que o autor pretendia vir a dedicar um outro livro.

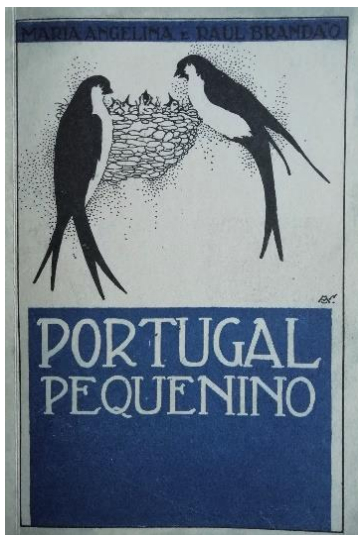


Fig. 18: Alberto de Souza, *Capa da 1ª Edição de Portugal Pequenino*, 1930

Não nos devemos esquecer que Raul Brandão colaborara no *Guia de Portugal*, escrevendo alguns verbetes para essa obra de labor colectivo que surgiu sob a égide de Raul Proença. Daí adveio em grande medida o impulso que conduziu a *Os Pescadores*, e o mesmo se terá passado quanto à inspiração mais imediata para este livro. Como refere Vasco Rosa, o capítulo d'*Os Pescadores* intitulado «Duas gotas de água» “parece o contraverso de «Ao Porto pelo rio Douro», escrito para esse guia”²⁶⁷. Mas não se encontrará a génese mais íntima de tal livro na necessidade de uma resposta terna à ausência de filhos que a dedicatória não esconde? Como se por um largo gesto de amor o casal adoptasse todas as crianças de Portugal.

Acontece também que na fatura da obra o escritor irá lançar mão a extenso material já utilizado previamente, sobretudo em *Os Pescadores*, e o material inédito que

²⁶⁷ “Andorinhas, Vida Frenética” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 143.

teria em arquivo e até guardado das primeiras obras, como *Impressões e Paisagens*. Em certos momentos, a adaptação desse material pode até retirar alguma frescura ao natural fluir da narrativa, impedindo-a de ser uma simples fábula tradicional, que à partida já não pretendia ser. Apesar de tudo, o equilíbrio entre as partes é alcançado num todo harmonioso que o afã criativo de Raul Brandão – auxiliado por Maria Angelina – infunde num “livro de amor à natureza, de bem-querer e de ternura pelos seres e pelas coisas humildes e puras da terra e do céu, por tudo que faz vibrar a sua comovida sensibilidade de franciscano, ainda não completamente embotada pelos desenganos de «velho filósofo» que não deixará de ser até ao último alento”²⁶⁸.

Começa em Março, a viagem. Não por acaso: é quando tudo na natureza nasce.

[Ao] sol pálido dos dias pequenos. Manhãs em que a geada não derrete nas sombras e sob as árvores vestígios de folhas, com um pouco de dourado que mal me atrevo a calcar. Sol enevoado, azul e névoa, e tudo despido até aos montes nus e amarelos de tojo. Fios de água reluzem nas leiras de linho e nos campos muito verdes. Árvores de enforcado, uma igreja, dois bois amarelos, de grandes hastes, conduzidos à sogá por uma pequena de palmo e meio – e campos, caminhos de serventia, sebes de amoras, tudo orvalhado de fresco. Minho.²⁶⁹

A prosa, num estilo que já reconhecíamos de outros livros, parece estar logo de início ao serviço da narrativa bem definida que se estabeleceu através desta descrição da paisagem. Mais uma vez somos situados no Minho, perante uma paisagem que podia ser



Fig. 19: Carlos Carneiro, *Ilustração de Portugal Pequenino*, 1930

²⁶⁸ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 469.

²⁶⁹ Brandão, Raul & Maria Angelina – *Portugal Pequenino*, Lisboa, Edição dos Autores, 1930, p. 9.

a de um guia turístico, sim. Mas a “pequena de palmo e meio” e o seu companheiro, que num guia turístico seriam um par anónimo na paisagem, aqui terão nome e serão personagens principais: a Pisca e o Russo estão disfarçados e são descobertos pelo leitor na paisagem.

Um azul que estremece, um doirado que se esvai, e fios de virgem ligando o mato espinho a espinho ou viajando nos ares todos molhados. Ouvem-se os rapazes do gado a aboiar de monte em monte. É, de um lado, a Pisca, um ninguém de gente, de olho esperto e narizito no ar; é, do outro o rapaz de Arronce, o Russo de Má Pelo, que sopra nas mãos geladas e depois responde:

Vai lá ou... anda p'raqui
P'ra ao pé de mim!

São dois pequenos. Ele é filho do amo onde ela serve.²⁷⁰



Fig. 20: Carlos Carneiro, *Ilustração de Portugal Pequeno*, 1930

O rapazito é um endiabrado que não sabe estar quieto, sempre a fazer traquinices, “tem bicho carpinteiro, [...] talvez não seja mau – mas quer ver tudo por dentro”²⁷¹. Põe visco à volta da poça para apanhar os pintassilgos, espalha ratoeiras onde caem os ouriços, saca os grilos dos buracos deitando lá para dentro “um líquido salgado e mal cheiroso”²⁷²,

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibid*, p. 17.

²⁷² *Ibid*, p. 16.

apanha bichos pegajosos por toda a parte, prende as aves com a uma linha, rouba a fruta da aldeia, até ao Sr. Abade... O efeito destas malfeitorias a Pisca tenta atenuá-lo quando pode, soltando os pobres bichinhos das ratoeiras. Mas, companheira do travesso Russo, é arrastada com ele para mil e uma aventuras: “Sempre crimes. Já era conhecido nas aldeias próximas; já as padeiras de Pedronelo, ao passarem pelo adro, gritavam com escárneo: – Zé do Maquinismo! Zé do Maquinismo! – Ele e a Pisca corriam-nas à pedra, mas a sua fama chegara à Lixa e a Felgueiras. / Nem o José do Telhado!”²⁷³. Até que, preparando-se para deitar abaixo o ninho das andorinhas, para ver quantos ovinhos tinha lá dentro, e tentando em vão a Pisca impedir o Russo de tamanha maldade, a Bruxa das Portelas lança-lhes um feitiço, transformando-os em saltões. Significativamente, a sua natureza impulsiva confunde-se com a mecanicidade das suas artimanhas.

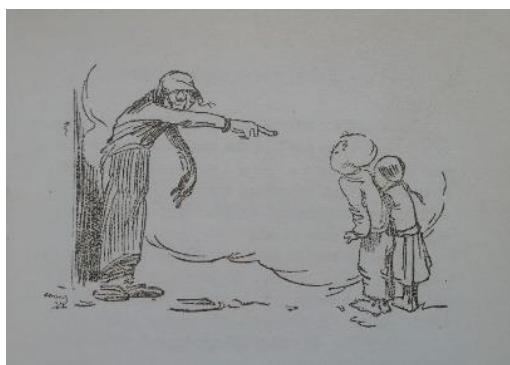


Fig. 21: Carlos Carneiro, *Ilustração de Portugal Pequeno*, 1930

E pelo país errarão, numa viagem redentora, onde hão-de aprender “o que é a vida”, aprender com a transformação. No Marão, antes de o Russo se transformar em penedo e a Pisca, por amor, em seixo, viverão algum tempo como formigas, e quando as andorinhas voltam a Portugal já não temem o desgraçado Russo.

Os autores, intercalando as aventuras da fábula com descrições da paisagem e da vida dos lugares, vão aproveitar amiúde para se dirigirem aos leitores adultos²⁷⁴, como é

²⁷³ *Ibid*, p. 21.

²⁷⁴ De referir que este público duplo a que a obra é dirigida, o infantil e o adulto, é ainda hoje uma das questões mais discutidas sobre a obra. Ana de Castro Osório publicou uma recensão ao livro na *Seara Nova* [nº 220, 18/9/1930, p. 56-57]. Nela saúda os autores e a obra e responde à dedicatória que Raul e Angelina

o caso da viagem das formigas Russo e Pisca, então às costas de uma libelinha, qual aeroplano:

O Marão visto dali é uma muralha de assombro, toda roída e roxa, e exalando silêncio. Entontecida e roxa, iluminada nos altos e com os fundos escuros onde alastra o fumo das ceias. Ao lado, o monte esguio da Senhora da Graça, como uma jóia recortada no violeta do céu. É um mundo desmedido. Mas o aeroplano voa e lá está Amarante com a igreja de S. Gonçalo, a ponte, e o fio do Tâmega escorrendo ao fundo dos montes; lá está à esquerda Pascoais e o Poeta a passear no caminho da Melancolia.²⁷⁵

Como duas gotas de água, andaram no céu, até que caíram feitos chuva em Bragança, descendo depois até ao Douro. Atravessaram o rio e a dureza das encostas onde é produzido um vinho sem par, vindo dar ao Porto, antes de desaguiarem no mar. A propósito das barqueiras morenas de Avintes que traziam à cidade o pão “em barquinhos leves de quatro tábuas de solho”²⁷⁶, surge uma reflexão, pouco usual na época, sobre a mulher portuguesa:

Este país não tem pelas mulheres a consideração que devia ter. A mulher portuguesa, a do povo, trabalha tanto como o homem e quasi sempre com mais inteligência. Conheço a do norte e a do sul. Conheço a das feiras e a que anda com o negócio de terra em terra. Conheço a da Coimbra, nas suas lindas cainhas alpendradas, respirando o ar do mar que ali está perto, e lavrando e semeando a terra movediça de areia, porque os homens vão para Lisboa, serradores e carpinteiros, e são elas que hão de trabalhar o torrão com os seus boizinhos – povoação encantadora só de mulheres, única talvez em Portugal. Conheço as da costa, que lidam com o peixe, o salgam, o carregam,

lhes fazem, esclarecendo, em sua opinião, porque é que o livro era tanto para os adultos como para as crianças: “Eis o motivo porque, ao recebermos a promessa do ‘Portugal Pequenino’ que o enorme talento e a preciosa alma de Raul Brandão e da sua delicada colaboradora Maria Angelina gentilmente ofereceram à ‘iniciadora da literatura infantil portuguesa’, respondemos, à sua tão modesta quanto injustificável dúvida “se realmente seria um livro para crianças”, com a afirmativa de que “sendo um livro de talento, como não podia deixar de o ser, era bem um livro para ser lido e escutado pelos pequenos, porque eles, menos ainda do que os grandes, não suportam o que é banal e pretende chumbá-los, como um castigo, à inferioridade da vida, de que estão saturados no dia a dia mesquinho que os rodeia”.

²⁷⁵ Brandão, Raul & Maria Angelina – *Portugal Pequenino*, p. 58.

²⁷⁶ *Ibid*, p. 83.

o vendem pelas estradas e caminhos – e às vezes também o pescam – e as raparigas da Afurada que todos os dias amargam na descarga do carvão, sujas e negras como negras; e as que vejo aqui a meu lado rudes, feias e encardidas, trabalhar como homens e às vezes mais que os homens. À mulher pobre em Portugal, pouco mais cabe na vida do que o quinhão de ter filhos e de trabalhar até à morte. Eu digo que o que há de melhor na nossa terra é decerto a mulher, e, como um meu amigo, estou quasi a jurar que Portugal não acaba enquanto tiver a mulher e a sardinha...²⁷⁷

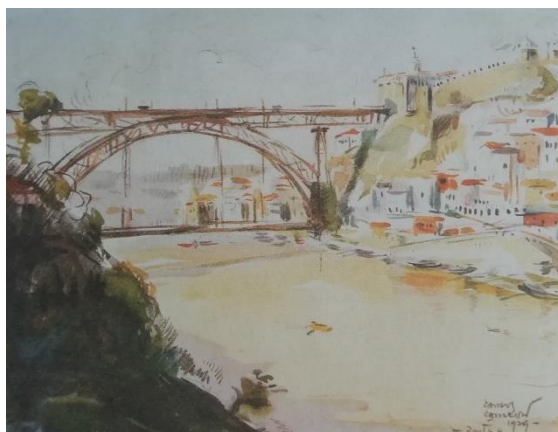


Fig. 22: Carlos Carneiro, *Porto, Ilustração de Portugal Pequeno*, 1930

Pisca e Russo, no estado de gotas de água, contemplam o Porto, que é dita a mais pitoresca cidade do mundo, só comparável à imagem do alucinatório Pequim descrito por Fernão Mendes Pinto. Outras paragens vão sucedendo no fio da história desenrolado ao longo do pequeno país que se estende do Minho ao Algarve, tão pequeno mas tão diverso na paisagem, tão cheio de passado que a cada passo transborda em digressões. De súbito, Russo e Pisca são duas gaivotas que avançam na paisagem (a palavra deriva de *país*, o horizonte abarcado pela visão do *paisano*), voando sobre “um reino encantado”, protagonistas de peripécias fabulosas, entre personagens fantásticas e envoltos no misterioso panorama cheio de simbolismo. O Algarve aparece com a vida da sua luz e a brancura das suas casas, com “estradinhas poeirentas orladas de piteiras, de figueiras do inferno com as mãos espalmadas para quem passa, pedindo misericórdia ou uma sede de

²⁷⁷ *Ibidem.*

água, um ou outro eucalipto, e sempre, sempre, casas imaculadas à beira dos caminhos, a que os donos se lembraram de cair os umbrais de azul”²⁷⁸.

Mais além, “era Évora, “sítio em que o granito deitou raízes como as árvores. Cidade extraordinária, onde a aspiração dos mortos está realizada em pedra escura – mas cidade decapitada, cenário que não foi feito para estes actores”²⁷⁹.

Novamente os lavradores, os pastores, os pescadores, enfim, o povo humilde, é mais do que um figurante de segundo plano. Ocupando com destaque as páginas deste livro, é como se Raul Brandão, ao pressentir já não ser capaz de escrever a “História Humilde do Povo Português” há muito projetada, se despedisse com uma última homenagem ao povo que tanto amava. O Russo e a Pisca *pousam* num monte alentejano...

Voando na direcção do rio Tejo, avistam o Ribatejo, “um pântano com todas as suas consequências. Com pequenos meios, das árvores e da água, extrai uma variedade de cores delicadas e transparências de aguarela que nunca mais se esquecem. A água é a essência desta paisagem e o Ribatejo um fantasma”²⁸⁰.

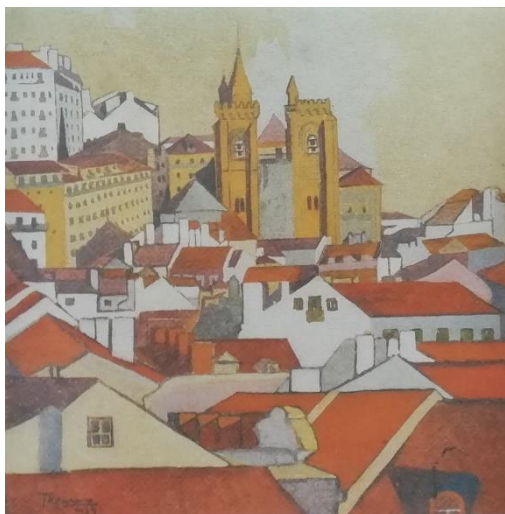


Fig. 23: José Tagarro, *Lisboa, Ilustração de Portugal Pequeno*, 1930

²⁷⁸ *Ibid*, p. 135.

²⁷⁹ *Ibid*, p. 150.

²⁸⁰ *Ibid*, p. 164.

Lisboa é vista pelos olhos dos pardais, felizes porque têm os telhados e, “pela comunicação das trapeiras, a convivência dos poetas”²⁸¹. Na praça de Camões, reúnem-se para ouvir o poeta ler os seus versos e aplaudem-no. Será também aqui inserida uma oportuna digressão sobre a história de Portugal, através da lição de um pardal erudito “muito frequentador do telhado da Academia e dos Arquivos”²⁸² num certo apontamento didático dirigido aos pequeninos.

Na Serra da Estrela são o pastor, o cão e as ovelhas os protagonistas de um mundo de solidão, sob o peso do céu estrelado, sob o silêncio do negrume do céu nocturno. A fusão entre o homem e o mundo dos bichos é aqui quase completa. As ovelhas seguem o homem e obedecem aos seus sinais, pois “sabem perfeitamente que é a inteligência que as conduz e defende”²⁸³. Não só os pardais podem ser eruditos. Os cães são comparados a poetas, e a fidelidade deste amigo do homem é louvada, como “um pacto que vem desde o princípio do mundo”²⁸⁴. E, lá perto, Coimbra vai ser palco do desfile dos poetas lusos, com Camões à cabeça, acompanhado de D. Dinis, Sá de Miranda, João de Deus, Gomes Leal, Castilho, Pascoaes, Nobre, Augusto Gil e acabando com a guitarra do Hilário. Uma homenagem à histórica cidade do saber e aos poetas que a cantaram.

No extremo desta viagem, o Russo e a Pisca voltam à aldeia, onde tudo tinha mudado. A rapaziada da idade deles já tinha crescido, eram agora homens e mulheres feitos. Bateram à porta de um o lavrador, o lavrador dos Sonhos que os recebeu e aceitou que eles servissem em sua casa. Recorrendo a um artifício típico do universo da fábula, a Pisca será capaz, com a ajuda do lavrador, de obter o anel de ouro, fruto da paciência, capaz de reverter o feitiço da Bruxa das Portelas. Este último acto de amor da Pisca pelo Russo fará com que o lavrador chame as aves, que virão perdoar “ao diabo do rapaz”. Mas, para que ele seja capaz de criar uma alma, terá que passar por uma última metamorfose: transformados ambos em andorinhas, vão migrar com o bando por África, Espanha e até aos Alpes, na Suíça, onde a Pisca morre. O Russo aprenderá enfim a lição

²⁸¹ *Ibid*, p. 177.

²⁸² *Ibid*, p. 192.

²⁸³ *Ibid*, p. 199.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 201.

moral da fábula: “Esta ternura que nos ligava e que é o melhor da vida, não dei por ela. Só depois de morta é que a amo como a devia amar. E passado tempo será pior: com os anos pega-se a saudade, o amor redobra – e não me deixará ser velho sem remorsos...”²⁸⁵

É preciso que o protagonista volte ao mundo real, pois estamos a chegar ao fim da fábula, e é o que acontece quando o Russo dá um grito e acorda, deparando com a mãe a fiar e a rapariguinha do gado a dormir. A cena final descreve a reconciliação com a vida e com as coisas: “Como sabe bem viver ali!”²⁸⁶. Tudo está nos seus lugares, “as coisas sorriem-lhe, ele sorri”²⁸⁷, e quando depara com o olhar da mãe, corre para os seus braços, a chorar.

Numa das apreciações mais justas ao livro, o escritor Álvaro Dória insiste no valor da bondade inerente à lição moral de um livro para todas as idades, intemporal, que por si só bastaria para consagrar o seu escritor:

Este livro não é apenas descritivo, porque pretendeu o escritor ilustre que transmitisse uma bela lição moral: a do poder da Bondade, que os dois heróis – o Russo de Má Pelo e a Pisca – ignoravam que fosse, mas que, pelos malefícios da Bruxa das Portelas, andaram muitos anos a cumprir seu «fado», penando na pele de vários bichos, como em metempsicose purgativa nesse estado se aproximando de todas as tristezas e de todas as desgraças, que depois os regeneraram.

É pois essa lição de Bondade que eu desejaria se gravasse para sempre no coração de todos os jovens, no coração de todos os homens, que deveriam ler este livro, porque da face da Terra vai aflitivamente fugindo essa Bondade que é (ou devia ser) a faceta mais distintiva do homem face aos semelhantes e a toda a Criação²⁸⁸.

Portugal Pequeno é ainda mais uma lição de uma colaboração artística entre pintura e literatura. Já vimos que a escrita esteve a cargo de Raul e Maria Angelina, mas não podemos esquecer que a parte gráfica adveio da contribuição de três artistas a quem Raul Brandão recorreu. Desde logo, a capa é da autoria do ilustrador e aguarelista Alberto

²⁸⁵ *Ibid*, p. 256.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Álvaro Dória in AA. VV. – *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*, Guimarães, Edição do Círculo de Arte e Recreio, 1967, p. 10.

de Sousa, tal como mencionámos. Os desenhos ficaram a cargo de Carlos Carneiro, sendo que o pintor contribuiu ainda com uma aguarela de uma vista do Porto e o pintor José Tagarro com um óleo de uma vista de Lisboa. Na proximidade que Raul Brandão mantinha com os artistas de todas as artes, aflora o permanente diálogo com o mundo dos pintores, como teremos oportunidade de desvendar melhor adiante. O momento criativo que presidiu à concepção de *Portugal Pequenino* mostra o apreço que Raul Brandão tinha também pela arte da geração mais jovem, que nele encontrou um protector. O convite feito a estes amigos pintores para ilustrarem o *Portugal Pequenino*, a contratação de Alberto de Souza para ilustrar a obra projectada sobre o *Portugal Maior*, que nunca veio a concretizar-se, a compra de obras a pintores como Abel Cardozo, entre outros actos, são evidências de um Raul Brandão também protector e incentivador da obra de artistas e amigos.

4. Literatura como Pintura

Verificar o que sucede nestes três últimos livros permite-nos ter uma ideia mais precisa de como a literatura e a pintura se articulavam na obra de Raul Brandão. As opções artísticas são fruto de uma selecção operada num limiar entre a consciência e a inconsciência perante o objecto que pretendem tratar. No entanto, essas opções provém, desde logo, de uma atitude fundamental que comanda a vida do artista, a que não são alheias as intenções, os propósitos, os afectos, as paixões, em suma, todas aquelas moções do domínio da vontade. É no seio da liberdade que caracteriza o acto artístico, que se operam as opções e é aí que se deve procurar as marcas que caracterizam um artista.

Num texto em que Vitorino Nemésio reflecte sobre a relação dos escritores portugueses com a terra, sobre o modo como descrevem a paisagem que os rodeia, a palma é atribuída a Raul Brandão, por ter entendido, melhor do que a maioria, “a cumplicidade secreta da terra com o «espanto» perpétuo que levamos”²⁸⁹. Para o escritor açoriano, o facto de a relação de Brandão com a paisagem – com a terra e com o mar, diríamos – ser de uma natureza singularmente excessiva, colocá-lo-ia numa posição por excelência para absorver o mistério dessa relação, menorizando tudo o que não lhe dissesse respeito: “foi o próprio excesso da sua absorção no mistério natural que o inibiu de o referir mais claramente às deslindadas peripécias da nossa vida interior. Era um *médium* em transe perpétuo na pele de um pintor discursivo”²⁹⁰.

Como se processou essa relação misteriosa entre o escritor e o meio? Que técnica, se de técnica se tratava ou, para usarmos o termo mais apropriado, que arte dominava Raul Brandão para ter alcançado semelhantes resultados? Cremos que um estudo mais atento do texto, sobretudo o de *Os Pescadores*, poderá dar-nos algumas pistas no sentido de compreendermos como se operou nas suas obras essa relação entre literatura e pintura.

²⁸⁹ Vide “O resto é paisagem” em Nemésio, Vitorino – *Viagens ao pé da porta*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 144.

²⁹⁰ *Ibidem*.

4.1. Impressionismo: pintura e literatura

Para conhecer as marcas características dessa prosa capaz de sondar o “mistério natural”, cujo domínio e segredo Vitorino Nemésio atribui a Raul Brandão, recorremos a um estudo muito oportuno e esclarecedor que Matteo Rei dedicou à retórica e à estilística em *Os Pescadores*²⁹¹. Procurando estudar “o núcleo temático que remete para a representação literária da paisagem”²⁹², o investigador italiano examinou em detalhe os processos retóricos que formam o “eixo central e estruturador”²⁹³ que nessa obra configuram a relação entre pintura e escrita. Sendo esta análise tão precisa e tendo como finalidade procurar as marcas da influência da pintura na escrita de Raul Brandão, tomá-la-emos como modelo na identificação dos processos pictóricos e literários, tanto em *Os Pescadores* como, por extensão, no restante da obra escrita.

O processo típico da obra, antes realçado por António Sérgio na sua recensão, é o da descrição da paisagem como se de uma pintura se tratasse, uma pintura cujo autor é o Criador. Esta relação entre pintura e literatura é fonte de insatisfação, a cada passo confessada pelo autor:

Da relação que assim acaba por se estabelecer entre as virtualidades da representação verbal e as da representação pictórica decorre a insatisfeita aspiração que leva o escritor a manifestar repetidamente, nas suas páginas, o desejo de se apropriar dos processos e das técnicas das artes plásticas. Uma aspiração que ecoa na recorrente fórmula «se eu fosse pintor».²⁹⁴

Neste sentido, Matteo Rei destaca a presença de abundantes termos relacionados com a pintura, e no elenco mostra como o léxico se relaciona sobretudo com instrumentos (pincel, tinta, brocha, espátula, paleta), suportes (quadro, biombo, tela), gestos (pinceladas, toques), marcas (riscos, manchas, traços, arabescos) e géneros, técnicas ou

²⁹¹ Rei, Matteo, “*Se eu fosse pintor: Raul Brandão e a paisagem escrita*”, in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, 2017, pp. 104-111.

²⁹² *Ibid.*, p. 105.

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ *Ibidem.*

suportes artísticos (quadrinhos ao ar livre, aguarela, iluminura, *pochade*). Este vocabulário é quase sempre convocado para a descrição literária na sequência da “constatação da impossibilidade de empregar os meios próprios da técnica pictórica a servir de estímulo à representação da paisagem”²⁹⁵.

Na impotência da concretização da pintura, a escrita serve como intermediário diminuído de possibilidades entre o escritor e a paisagem, entre o observador e o objecto. Uma e outra vez este lamento vai sendo reiterado, conferindo muitas vezes ao texto um certo tom de insuficiência, de debilidade: o impulso de natureza pictórica provocado pela entusiasmada contemplação do natural, ao não encontrar o modo de expressão adequado, converte-se numa matéria de outra natureza. Este é, aliás, um tópico que, pelo menos, se pode encontrar já desde o século XVIII. Veja-se, por exemplo, a expressão insatisfatória da *mimésis* “Arrojei o pincel, rasguei o panno”, num poema da Viscondessa de Balsemão²⁹⁶. Da mesma época uma outra referência ecoa, remetendo-nos para aquele carácter inefável dos sentimentos e o “je ne sais quoi”, ou sublime, teorizado por autores como Edmund Burke ou Friedrich Schiller²⁹⁷.

Relembremos: logo na nota de abertura de *Os Pescadores*, Raul Brandão contava como ao regressar do mar, cheio das impressões aí vividas, tomava apontamentos rápidos, curtos, de um tipo ou de uma paisagem. Foram essas notas que estiveram na génese do livro e que o autor classifica como “meia dúzia de esboços que, afinal, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar”²⁹⁸. Estudando esses inúmeros “quadrinhos”, Matteo Rei mostra como eles são animados através de um processo de atribuição da “função de sujeitos gramaticais quase exclusivamente aos

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ No poema da Viscondessa de Balsemão, D. Catarina de Lencastre, a autora recorre a uma poderosa metáfora para descrever a frustração de um pintor de sentimentos: *Eu, qual outro pintor, tintas buscava / Para hum quadro fazer, que sem engano / Mostrasse o q' em meu peito se occultava. // Deitei as tintas, tive o desengano: / Sempre nas mortas cores me ficava; / Arrojei o pincel, rasguei o panno* [Malato/Borrvalho, Maria Luísa – *D. Catarina de Lencastre (1749-1824)*, p. 105].

²⁹⁷ Cf. Burke, Edmund – *Uma investigação filosófica acerca das nossas ideias do sublime e do belo*, Lisboa, edições 70, 2013; e Schiller, Friedrich – *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

²⁹⁸ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 37.

elementos cromáticos e atmosféricos que individualizam o cenário descrito”²⁹⁹, tais como “o negrume”, “a claridade”, “um fio azul”, ao mesmo tempo que “os verbos exprimem a mobilidade e mutabilidade deste mesmo cenário”³⁰⁰: uma nódoa *anda*, a claridade *dilui-se*, as neblinas *flutuam*. Um outro elemento característico da prosa é a preferência pela coordenação, em detrimento da subordinação. A coordenação adequa-se melhor à apresentação dos constituintes concretos de uma paisagem, ou de um retrato. Daí a preferência pelas frases nominais, pelo emprego de “substantivos abstractos que conferem autonomia às impressões sensoriais”³⁰¹, como “negrume” ou “claridade”, bem como de “expressões que sugerem a difusão e a indeterminação das formas percebidas pela visão”³⁰² de que são exemplo “farrapos e névoas esparsas” ou “cortina vaporosa”. Na sequência destas observações, Matteo Rei destaca as quatro marcas essenciais que definem esta “prosa descritiva”: a instantaneidade, o dinamismo, a subjectividade e a indeterminação³⁰³.

Desde logo a **instantaneidade** nos remete para um dos nomes que se dava à fotografia de rápida exposição – o instantâneo – característica também evidente numa atitude psicológica impressionista, segundo Charles Bally³⁰⁴. Esta atitude consistiria numa “tendência que levaria a considerar separada e autonomamente cada instante da experiência sensível, guardando a sua impressão primigénia e recusando inseri-lo numa sequência de causas e efeitos”³⁰⁵. Isto é atestado pelo uso frequente da *phrase-esquisse*, que Jacques Dubois descreve como um tipo de frase “«qui retient encore quelque chose de la perception première en modelant les étapes de la phrase sur celles de la

²⁹⁹ Matteo Rei in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 106.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Lembremos que, se a noção de duração em Bergson está intimamente associada ao conceito operativo de intuição, não deixa de permitir uma leitura capaz de integrar a instantaneidade e o dinamismo como elementos constitutivos dessa mesma duração. Pois se abstrairmos teoricamente a noção de tempo, facilmente entenderemos estes elementos como necessários componentes da duração. A duração seria então composta de instantes que alternam entre um certo dinamismo e uma certa imobilidade.

³⁰⁴ Charles Bally *apud* Matteo Rei in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 107.

³⁰⁵ *Ibidem*.

découverte»³⁰⁶. Matteo Rei cita inclusivamente um trecho em que Raul Brandão descreve esse processo com precisão:

As coisas são tão leves que a luz as atravessa... Vogamos. Seis horas, sete horas... Era preciso anotar a todos os momentos a aparência dos seres e das coisas, que a cada minuto se transformam. O mesmo panorama toma novos aspectos de sonho translúcido à medida que a luz esmorece e o barco se desloca.³⁰⁷

Concluindo, o investigador italiano assinala a instantaneidade no registo das impressões como uma característica da escrita diarística do autor indissociável da prosa de *Os Pescadores*, bem como dispersa um pouco por toda a obra, desde as *Memórias* às obras de ficção.

Quanto ao **dinamismo**, ele é obtido “através da convocação de elementos da paisagem que se demonstram capazes de acção e movimento”³⁰⁸, bem como recorrendo à personificação, humanizando a paisagem e os elementos naturais: “o mar *embala*”, “a Foz *vai doirando* lentamente”, “este luar que tem não sei quê de mulher”, entre outros. A aplicação a seres ou objectos inanimados de um tipo de adjectivação que normalmente se associa a seres animados é frequente: “*pensativa* Leça”, “claridade *carinhosa*”, “água *cismática*” ou “vila *adormecida*”.

A obra distingue-se por uma **perspectiva subjectivista** assente no ponto de vista do observador maravilhado, do contemplador que se detém nos seres e no mistério que os envolve. O uso da primeira pessoa, tão frequente, marca a prosa com um cunho pessoal indisfarçável, na procura de tornar o contacto com o real tão íntimo quanto possível. Esta atitude permite também que o leitor se associe à contemplação e à recolha das impressões na memória como um colaborador próximo, tomando parte dos estados de espírito do autor e do “trabalho” de consumação da obra. Vejamos alguns exemplos dados pelo autor do artigo:

³⁰⁶ Jacques Dubois *apud* Matteo Rei in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 107.

³⁰⁷ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 83.

³⁰⁸ AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 108 (esta citação e seguintes).

“É para sempre que quero fixar a imagem, a última, a definitiva, a essencial, do morro vermelho a emergir do mar imóvel, cheio de pedras escumantes”³⁰⁹;

“Este cheiro a alcatrão vou levá-lo nas narinas para a cova; esta paisagem – mar, rio e céu – entranhou-se-me na alma, não como paisagem, mas como sentimento”³¹⁰;

“Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma”³¹¹;

“Sento-me no planalto e olho. Olho, não é bem – trespasso-me de cor, de luz, de amplidão”³¹²;

“Tenho a alma a escorrer tintas estranhas”³¹³.

Por fim a **indeterminação**, a quarta característica enunciada e que tanto aproxima esta prosa da pintura *impressionista*, pela natureza indecisa provocada pela “combinação e o cruzamento do abstrato e do concreto”³¹⁴. São vários os processos pelos quais se opera este cruzamento. Desde logo, “o processo de conjugação e hibridação de âmbitos diferenciados pode levar ao cruzamento entre as distintas esferas sensoriais, propiciando assim o recurso à figura da sinestesia”³¹⁵, como em “silêncio húmido”³¹⁶ da ria de Aveiro, ou “uma luz que é silêncio ao mesmo tempo”³¹⁷, ou ainda “o figo preto de enxaire que se mete na boca e sabe a mel e a luz perfeita”³¹⁸.

O autor do artigo menciona a técnica pictórica muito utilizada pelos pintores impressionistas, denominada de «*tachiste*» ou o «*non finito* de pochade», como característica da prosa de Raul Brandão, onde a luz é pó, ou um borrão, que pode desfazer-se em espuma ou esvair-se na atmosfera. Este aspecto dissolvente é, de facto, uma particularidade do universo impressionista em que Matteo Rei insere esta obra. Fá-lo com

³⁰⁹ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 138.

³¹⁰ *Ibid*, p. 44.

³¹¹ *Ibid*, p. 42.

³¹² *Ibid*, p. 133.

³¹³ *Ibid*, p. 84.

³¹⁴ Matteo Rei in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 109.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Brandão, Raul – *Os Pescadores*, p. 79.

³¹⁷ *Ibid*, p. 135.

³¹⁸ *Ibid*, p. 182.

legitimidade e à semelhança de muitos outros críticos da obra de Raul Brandão, que detectaram desde a publicação a afinidade que a unia ao “mundo fragmentado e vaporoso dos impressionistas [...] apaixonados por tudo o que foge e desaparece”³¹⁹. Próximo do universo impressionista, Raul Brandão acolhe a influência de um espírito artístico que, proveniente de França (com uma ligeira antecipação em Itália, tal como veremos a propósito dos pintores denominados *Macchiaioli*) se disseminou um pouco por toda a Europa e era ainda vigente nas primeiras décadas do século XX. Por um lado, pode dizer-se de *Os Pescadores*, bem como de longos trechos de *As Ilhas Desconhecidas*, e ainda de passagens de *Portugal Pequeno*, serem obras *impressionistas*, pelo motivo de neles ser “a sensação produzida pela paisagem a constituir o objecto principal”³²⁰, como conclui Matteo Rei: “as peculiaridades da prosa de *Os Pescadores* que até agora fomos apontando dir-se-ia harmonizarem-se bastante bem com o rótulo que já foi reservado à obra por vários comentadores, que realçaram o seu carácter impressionista”³²¹.

Na análise que faz de *Os Pescadores*, Mágna Pierini também levou a cabo uma análise do carácter pictórico da prosa brandoniana, estabelecendo uma analogia entre o processo pictórico impressionista e o processo literário de Raul Brandão. No capítulo “Gradações da costa portuguesa”, a autora sugere uma semelhante aproximação técnica entre a rapidez da produção das imagens e a indefinição das formas:

Esse efeito pode ser observado na escrita dessas obras, ao se exprimir uma perspectiva efabulativa única e substituí-la por nuances cromáticas discursivas, a poética, a pictórica e a memorialística, que se compõem e se desenrolam no interior das perspectivas narrativas. Enquanto na pintura, o traçado é substituído pelas “Cores rápidas, pinceladas rápidas” (ibidem), nessas efabulações, esse processo ocorre pela permeabilidade entre os discursos e gêneros, pela disposição gráfica de frases, semelhante à sobreposição de cenas numa tela, e, também, pela linguagem poética.³²²

³¹⁹ Giovanni Macchia *apud* Matteo Rei in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 109.

³²⁰ *Ibid*, p. 110.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Pierini, Mágna Tânia Secchi – *Estudo de Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas, de Raul Brandão*, Saarbrücken, Novas Edições Académicas, 2015, p. 154.

As impressões que Raul Brandão registava nos cadernos conservam em termos literários/poéticos a frescura que na pintura encontramos num esboço, ou num rápido quadro de ar livre. A impressão está ainda como que viva, na impressão há restos do sentimento, da sensação, que proveio do contacto com a realidade. A mesma técnica que usa na escrita desses registos de impressões que procurou sempre que viajava ou que ia em busca de *tipos* do povo, ou de *farrapos* de paisagem, foi a que conservou na sua pintura, que de resto podemos encontrar em boa parte da tradição pictórica portuguesa da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX, tradição coeva da arte impressionista.

É certo que o pitoresco sempre povoou a literatura em todas as épocas. Desde a poesia mais remota que os poetas empregaram símiles, metáforas, comparações ou outras figuras, onde o elemento pictórico estava presente. Para narrar uma batalha ou um episódio dramático, um historiador “pintaria” com as cores adequadas os feitos que pretendia descrever. Um orador, desejando mover o seu auditório por meio de funda impressão, não hesitaria em usar imagens de contornos mais ou menos definidos, consoante o efeito a obter. Mas para compreendermos melhor a aplicação da designação de impressionismo literário à obra brandoniana teremos de retroceder obrigatoriamente ao início do século XIX para aí testemunharmos a origem de um novo processo literário. O que sucede a partir do início desse século é algo de novo. Gustave Lanson, analisando o que denomina a frase artística do séc. XIX, detecta nos escritos dessa época uma novidade relativamente aos processos empregues nos séculos precedentes e que se torna frequente, quase uma moda – ainda que já se encontre em germe em vários autores setecentistas:

Au XIX siècle, un phénomène nouveau se produit. Entre le modèle objectif ou subjectif et l'oeuvre, quelque chose s'interpose: non pas un idéal, mais l'idée d'une manière, d'un procédé d'art ou d'un effet d'art à obtenir, plus précisément l'idée d'un autre art auquel la littérature s'efforce de s'assimiler, dont elle veut exciter les sensations spéciales. Cela a commencé avec Chateaubriand, même, avant lui, avec Bernardin de Saint-Pierre. Celui-ci, visiblement, cherche à donner à sa description le caractère d'une notation de peintre; il ne veut pas seulement nous donner la sensation visuelle du lever ou

du coucher du soleil, mais celle des tons qui se fondent dans cette sensation, celle des couleurs qu'il prend comme sur une palette pour composer ces tons.³²³

Não se trata, portanto, de uma arte emular a outra, mas da tentativa de importar um processo característico de uma arte para outra. Para lá dos autores citados, muitos outros vão seguir os passos desses precursores, com vista a apropriarem-se dos processos que até agora caracterizavam a pintura, mostrando que não se tratava de casos isolados. Analisando um trecho de Flaubert, Gustave Lanson mostra que o escritor procede como se estivesse diante de uma tela e não de uma folha de papel: “Flaubert voit et rend comme s’il n’avait à sa disposition qu’une toile et des couleurs; il nous offre les effets que le peintre offrirait. C’est la lumière qui est l’objet de sa description, que en fait l’unité [...] La plume a voulu être, ici, un pinceau”³²⁴.

Mas a noção de “impressionismo literário” só veio a ser formulada e posta em circulação a propósito da literatura francesa das décadas de 70 e 80 do século XIX, nomeadamente pelos estudos de Ferdinand Brunetière, Paul Bourget e, mais tarde, do citado Gustave Lanson³²⁵. Estes críticos, já conscientes desse processo na pintura, foram em busca dos elementos característicos que definiam a nova “atitude dos escritores com respeito ao sensível”³²⁶, e eis os cinco principais elementos que detectaram: os objectos despertavam interesse já não tanto pela linha que os definia mas pela mancha pictórica sob a qual eram percebidos; o privilégio era dado ao adjectivo, invertendo a relação tradicional entre nome e adjectivo, vindo a “conferir uma certa autonomia à sensação com relação ao conceito, ele próprio assimilado à classe nominal”; esta autonomia provocou, em certa medida, uma “decomposição quase bárbara [no uso] do adjectivo e do substantivo”³²⁷; a narração impessoal; o discurso indirecto livre.

Com vista a explicar os motivos que levaram a esta transformação provocada pela influência da pintura sobre a literatura, duas foram as explicações representadas por

³²³ Lanson, Gustave – *L’art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 1908, p. 277.

³²⁴ *Ibid*, p. 278.

³²⁵ Vide “L’impressionisme littéraire, un mythe fécond” de Bernard Vouilloux disponível em <https://books.openedition.org/purh/868>

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

dois autores: Brunetière defendia que o impressionismo pictórico teria exercido “uma «influência» directa sobre a arte verbal”³²⁸. Por sua vez, Bourget postulava que “a literatura e as artes de uma época participam de uma tendência comum, devendo esta ser procurada, neste caso, num momento da psicologia colectiva tal como a literatura a sintomatiza”³²⁹. Estas duas vertentes explicativas ainda hoje vigoram, com algumas derivações. Percebemos desde já as implicações que lançam sobre o contexto em que surge a obra de Raul Brandão. É necessário, no entanto, conhecer melhor as transformações que se deram ao nível da arte da pintura neste período para podermos tirar algumas ilações sobre a relação entre essas transformações e a eventual influência que a pintura possa ter exercido sobre a literatura da época. É o que passamos a fazer.

4.2 A revolução e a arte

Quando em 1874 o crítico francês Jules-Antoine Castagnary escreveu no *Siècle* sobre a primeira exposição impressionista, referiu-se-lhes como “impressionistas” não por pintarem a paisagem, mas antes a sensação/impressão provocada pela paisagem³³⁰. Ele retomava deste modo o termo usado pela primeira vez por Louis Leroy, alguns dias antes na sua crítica de jornal, ao depreciar a obra de Monet, intitulada *Impression. Soleil Levant*, apresentada nessa exposição³³¹. Leroy considerava que essa nova corrente de pintores atentava contra os bons costumes artísticos, por não ver aí senão uma degenerescência das leis básicas da pintura, uma inflexão do processo artístico no sentido do culto da forma em *si*. Assumindo uma posição contrária, Castagnary, porém, defendia-

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Castagnary, Jules-Antoine – *Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes*. Este artigo, publicado no *Siècle* de 29 de Abril de 1874 está disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_du_boulevard_des_Capucines._Les_impressionnistes (consultado em 15 de Março de 2022).

³³¹ Leroy, Louis – *L'Exposition des impressionnistes*. Publicado no *Charivari* de 25 de Abril de 1874, disponível em: https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_I/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm (consultado em 15 de Março de 2022).

a por essas mesmas razões, por considerar esse deslocamento do processo pictórico simplesmente um novo “mode d’interpretation”. Vejamos qual a natureza dos motivos por debaixo das razões expressas nos juízos.

A peremptória recusa do movimento por parte de Leroy aparece-nos à partida como uma rejeição conservadora cujo motivo é a incompreensão e recusa do novo. Já desde o século XVIII se vinha acentuando a presença de sintomas de uma ruptura entre a tradição e a inovação com consequências também no campo da arte, mas a crise atingiu o seu auge durante o século XIX, e as imprevisíveis consequências estender-se-iam ao longo de todo o século XX. Diante da tela de Monet acima referida, Leroy comenta, em tom irónico, que deveria haver ali alguma impressão, certamente, porque ele sentia-se impressionado, juntamente com uma liberdade e uma facilidade impressionantes, mas o papel de parede tinha um ar mais acabado do que aquela tela. Vale a pena conferir o trecho no original: “Impression, j’en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l’impression là-dedans... Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture. Le papier peint, dans l’état embryonnaire est *encore plus fait* que cette marine là!”³³².

Sob o tom humorístico, porém, esconde-se uma crítica concreta à ambiguidade em causa. Se o pintor recusava a evidência do real, a sua imagem concreta, substituindo-a por uma interpretação subjectiva de algum modo vaga, por mais bem executada que fosse, estava aberto o caminho para a dissolução da pintura enquanto arte. Ao substituir o objecto pelo sujeito, ao passar para primeiro plano a sensibilidade da impressão do pintor, menosprezando o concreto observado, o que estava em causa era uma subversão. Daí a ironia do crítico que, perante esse gesto do pintor, detectava o espírito de revolução cuja finalidade era deslocar o significado da pintura no sentido da pura percepção artística.

De facto, também Castagnary percebera que havia ali uma mudança de rumo: “Par ce côté, ils [os impressionistas] sortent de la réalité et entrent en plein idéalisme”³³³. Mas considerava que a diferença que separava os impressionistas dos seus predecessores

³³² *Ibidem*, itálico nosso.

³³³ *Vide* Castagnary, Jules-Antoine – *Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes*: https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_du_boulevard_des_Capucines._Les_impressionnistes

não passava de uma mera tendência relativa ao *acabado*, ou seja, ao estado de consecução da obra:

Ainsi ce qui les sépare essentiellement de leurs prédécesseurs, c'est une question *de plus ou de moins dans le fini*. L'objet de l'art ne change pas, le moyen de traduction seul est modifié, d'autres diraient altéré.³³⁴

Considerando que não passa de uma nova tentativa, não vendo mudança no objecto de arte, Castagnary diz tratar-se apenas de uma “modificação” do meio de tradução ou, como dirão outros, de uma “alteração” desse meio de tradução. Assim, o que aparentemente estaria em causa era apenas a descoberta de uma maneira inovadora. Desvaloriza assim a existência de uma ruptura no movimento impressionista:

Maintenant que vaut cette nouveauté? Constitue-t-elle une révolution? Non, puisque le fond et dans une grande mesure la forme de l'art demeurent les mêmes. Prépare-t-elle l'avènement d'une école? Non, puisqu'une école vit d'idées et non de moyens matériels, se distingue par ses doctrines et non par ses procédés d'exécution. Si elle ne constitue pas une révolution et si elle ne contient le germe d'aucune école, qu'est-elle donc? Une manière et rien de plus.³³⁵

Se a alteração em questão se operava ao nível do meio de tradução, como refere o crítico, não é pouca coisa, e não se deve dizer que é de somenos. Uma mudança ao nível do meio de tradução, ou uma alteração sensível desse processo, como se queira, efectuava-se ao nível da raiz, por isso podia comportar de facto uma revolução no processo. Com o impressionismo saltaria para a ribalta do mundo artístico uma operação que pretende substituir a *pintura* pelo *pictórico*, ou seja, a arte da pintura pela percepção que lhe dá origem. Na verdade, Castagnary defende aquilo que viria a tornar-se o *pictórico*. Nesse sentido, operava-se um abandono progressivo da pintura em detrimento do seu carácter impressivo, da percepção que lhe está associada e não da sua consumação. Não era só questão do mais ou menos *feito*, de a obra estar mais ou menos acabada.

³³⁴ *Ibidem*, itálico nosso.

³³⁵ *Ibidem*.

Independentemente da qualidade das obras, que não está aqui em causa, e do caminho que cada um dos pintores trilhou, o que sucedeu nesse momento foi algo mais profundo, mais inapreensível do que Castagnary viu com bonomia e aprovação. Talvez Leroy, sob a capa de um sentido de humor ácido, tenha entrevisto melhor o que realmente estava a suceder: uma ruptura.

Interessante será escutarmos o veredicto de Fernando Amado, pela boca do “Crítico”, no seu *Segundo diálogo sobre a pintura*:

Assim procederam os impressionistas, numa época em que a Pintura era vaga colectânea de conhecimentos laboriosos. Pontificavam os “mestres”, afamados pelo cabedal de regras e receitas. O desenho, em que Ingres vira a alma da Pintura, degenerara numa espécie de camisa de forças da imaginação. Foi no meio dessa tristeza que o Impressionismo raiou, com um grito soberbo de alegria. Grito tão cheio de humanidade e penetrante, que imediatamente caíram em descrédito as ficções com que muitos entretinham a sede de verdade plástica: os assuntos de grandioso cenário, a anedota pitoresca, o simbolismo cor-de-rosa e flébil tirado duma mitologia de algibeira, e o resto. O pintor confiou no seu nervo óptico e na formosura misteriosa das coisas. Deu-se um regresso à Natureza com o Impressionismo, o qual merece, em todo o caso, que o tenhamos por uma revolução profundamente higiénica.³³⁶

Será importante aqui realçar que, cerca de duas décadas antes do florescimento do movimento impressionista em França, tinha surgido em Itália, mais concretamente em Florença, um grupo de artistas, que foi depreciativamente apelidado de “Macchiaioli”³³⁷. O motivo do descrédito deste colectivo artístico fora o mesmo que levaria depois Leroy às duras críticas lançadas aos impressionistas. O próprio nome o indica: “os manchadores”, ou seja, os pintores que pintavam por manchas, do italiano “macchia”. O que em França seriam as “impressões”, em Itália eram as “manchas”. Os pintores do grupo procediam dos mais diversos recantos de Itália e as suas reuniões, que aconteciam no café florentino Michelangiolo, contavam muitas vezes com a presença de figuras de renome internacional que ali vinham tomar conhecimento das mais recentes

³³⁶ Amado, Fernando – *À boca de cena*, Lisboa, & etc, 1999, p. 38.

³³⁷ Uma interessante recolha de correspondência deste grupo de pintores e artistas pode ser consultada em Giudici, Lorella (ed.) – *Lettere dei Macchiaioli*, Milão, Abscondita, 2008.

manifestações artísticas italianas, incluindo franceses, que certamente assimilaram as inovações e as levaram para França. As aspirações destes artistas centravam-se na luta contra o academicismo, contra aquilo que consideravam um artificialismo de formas, a que opunham o que chamavam “il vero”, ou seja, o verdadeiro³³⁸.

Não é difícil detectarmos na raiz deste grupo um espírito revolucionário, atestado pelo facto de muitos deles terem tomado parte activa nas revoltas que levaram à unificação da Itália, como partidários do movimento político conhecido por “Risorgimento”. O que nos interessa reter é que esse impulso de revolta, na base de todos os movimentos artísticos até ao século XX, foi um sentimento essencial para que o grupo tenha podido dar os primeiros passos contra a tradição dita “académica”. Em muitos aspectos tinham razão, claro. A tradição, como conservação pura e simples de formas e maneiras de fazer e conceber, tende para uma crescente *mumificação* do espírito e mata o que anima e insufla a obra de arte. Uma apreciação individual dos melhores de entre esses pintores demonstra até, que só por uma reavaliação da tradição, pondo-a em causa, é que a arte pode libertar-se do passado para, no presente, dar lugar ao novo. Não duvidamos disso ao olharmos a obra de um Giovanni Fattori, de um Giuseppe Abbati, de um Raffaello Sernesi ou de um Vito D’Ancona. E embora seja muito difícil encontrarmos nas obras do grupo a pura semente da revolta pela revolta, no entanto ela lá está. Se aqui ela foi vencida pela força criativa pujante dos artistas em questão, ela foi crescendo e ganhando proporções cada vez mais evidentes à medida que avançamos na direcção do século vindouro: como consequência houve um crescimento da revolta pela revolta e uma diminuição do conhecimento tradicional da arte.

Ao olharmos detidamente a obra destes pintores, constatamos essa estranha situação que vai pautar a criação pictórica das décadas posteriores: ao executarem a fuga da tradição, muitos deles, ao depararem com o surgimento da fotografia, vão cair na tendência contrária, entrando em competição com a nova técnica. Por um lado, a sedução de uma liberdade total na direcção do “vero” desemboca inevitavelmente na anarquia, de que teremos abundantes exemplos a partir do modernismo. Por outro, dá-se um caso extremamente curioso, que provém do mesmo fascínio, mas que tem outra roupagem: a tentação de ver na fotografia “il vero”, tentação que assediou os artistas durante todo esse

³³⁸ cf. Dini, Francesca – *Il sentimento del vero*, Milão, Electa, 2007.

século, o século do nascimento da fotografia. Muitos desses artistas ficaram estupefactos com o resultado da fixação da realidade fotográfica num suporte físico³³⁹.

Para nós, a fotografia é hoje tão banal e desprovida de novidade que quase não conseguimos dar-nos conta da magnitude do impacto que provocou quando apareceu. Para os olhos dos homens dessa época, uma imagem como a imagem fotográfica deve ter-lhes aparecido tal como ela é, um momento embalsamado, um instante congelado. Mas um instante que evoca a morte, e não a vida³⁴⁰, algo profundamente chocante. Se pusermos uma fotografia ao lado de uma pintura compreendemos imediatamente isto. Numa fotografia, a realidade aparece tão nítida, tão definitiva, tão congelada e fria, que parece um cadáver sem vida. Pelo contrário, uma pintura, ainda que das mais modestas, ainda que inacabada, transborda vida, mesmo com todas as imperfeições. Se o artista cumpriu com o seu dever de insuflar espírito na matéria, teremos uma obra viva, que da realidade tomou a substância e da arte a forma. O que sucede com o advento da fotografia, e em geral com a progressiva mecanização das sociedades, é um processo de reprodução

³³⁹ Roland Barthes assinala esse carácter de novidade que surge com a fotografia como uma novidade antropológica: “É precisamente porque a Fotografia é um objecto antropológicamente novo que, segundo me parece, ela deve escapar às discussões vulgares sobre a imagem” [Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 124]. Carácter esse que remete para um encantamento, um fascínio semelhante ao da magia: “Os realistas, nos quais eu me incluo e me incluía já quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código [...], não tomam, de forma alguma, a foto por uma «cópia» do real, mas por uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte” [*Ibid*, p. 125].

³⁴⁰ Tentando penetrar no mistério do advento da fotografia, diz Roland Barthes com agudeza: “Todos os jovens fotógrafos que se agitam no mundo, dedicando-se à captação da actualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como o nosso tempo assume a Morte: sob o alibi denegador do terrivelmente vivo, de que o fotógrafo é, de certa forma, o profissional. Porque, historicamente, a Fotografia deve ter alguma relação com a «crise da Morte», que começa na segunda metade do século XIX; e, pela minha parte, preferiria que, em vez de se colocar constantemente o advento da Fotografia no seu contexto social e económico, se pusesse também em questão a ligação antropológica da Morte e da nova imagem. Porque, numa sociedade, a Morte tem de estar em qualquer lado; se ela já não está (ou está menos) no religioso, deve estar em qualquer outra parte. Talvez nessa imagem que produz a Morte, pretendendo conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, uma espécie de mergulho brusco na Morte literal. *A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, aquele que separa a pose inicial do papel final” [Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, p. 129].

técnica em grande escala que acaba por *canibalizar* a realidade³⁴¹. Os artistas dessa época deram-se conta desta singular transformação e sentiram-se desorientados. A resposta artística é sempre individual, e se quisermos perceber como é que cada um reagiu a essa constatação teremos que o estudar caso a caso, mas não há dúvida de que o sobressalto colectivo sentido pelos *Macchiaioli* e pelos *Impressionistas* é um testemunho da reacção dos artistas às crescentes transformações³⁴².

Como um fantasma, a fotografia implantou-se no seio da vida e foi minando e desprovendo de valor a actividade artística, deslocando-a do seu objecto. Por isso, mais do que contra a tradição académica, ou simplesmente contra o passado e o que ele representava, no qual estes artistas viam a imobilidade e a estagnação, a revolta que sentiam era, sem o saberem, contra a oculta subversão favorecida pela técnica. Porque no passado, a pintura estava viva, intacta, mas com o nascimento da fotografia deu-se uma ruptura sem precedentes. Na ânsia de salvar os princípios artísticos, o que sucedeu foi uma crescente dissociação entre a impressão e a obra, entre a percepção e a substância. Louis Leroy, na sua crítica severa aos impressionistas, não erra o alvo: não se tratava de uma mudança ao nível do meio de tradução, o que se estava a operar era a dissolução dos processos artísticos na sua essência.

³⁴¹ Sobre este aspecto, Pedro Miguel Frade menciona a curiosa história do fotógrafo Alfred Stieglitz: “Já em 1895, Alfred Stieglitz em viagem fotográfica pela Europa, de passagem pela pequena aldeia piscatória de Katwick na Holanda, vira os seus trabalhos extremamente dificultados por uma ‘superstição que existe entre eles, de que deixar tirar os seus retratos é vender as almas ao Maligno. Um grupo de mulheres e crianças prometia algumas belas fotografias mas, ao primeiro estalido do obturador, levantaram-se de um salto e, pálidas e assustadas, abandonaram o lugar. De boa vontade, e na verdade isso parece agradar-lhes, posam para os pintores que visitam Katwick; e foi só depois de um artista amável lhes ter explicado que nós não estávamos ali para tirar retratos mas para fazer quadros (muito embora não usássemos tela nem cores), que elas deixaram que as utilizássemos no nosso trabalho’. Receio da perda do duplo no retrato que está inteiramente contaminado, nessa pequena aldeia de pescadores ainda perdida em relação à modernidade do seu século, por todos os medos da feitiçaria e dos encantamentos... desconfiemos de quem nos retira a nossa imagem e se apodera da nossa efigie, pois é provável que com ela seja uma parte de nós mesmos que nos é roubada, desviada para fins benignos” [Frade, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto*, Lisboa, Edições Asa, 1992, p. 81].

³⁴² Cf. Mazzocca, Fernando et Sisi, Carlo – *I Macchiaioli. Prima dell'impressionismo*, Veneza, Marsilio, 2004.

Raul Brandão foi contemporâneo desta violenta transformação que ocorria, não pela primeira vez, é certo, mas de modo radical como nunca antes visto. A arte, e a pintura em particular, ameaçada pelos novos dispositivos de produção de imagem, viu-se desamparada: já não servia como testemunha do real (aparentemente a fotografia cumpria muito melhor esse papel), nem detinha mais o poder de nos transportar, por via da evocação, para o mundo transfigurado que exibia (mais tarde, o cinema ia tratar de suprir essa necessidade com recursos prodigiosos). Assim, abandonada, posta de lado, passou a servir apenas como campo de luta de representação da arte, e não da sua actualidade. Esse campo, uma vez abandonado pelos artistas em debandada, foi invadido por hordas de impostores, falsários, especuladores ou simples curiosos.

Como sucessor e herdeiro dos grandes artistas do século XIX, Raul Brandão deve ser inserido neste grupo que lutou pela defesa da singularidade da arte. À semelhança dos melhores de entre eles, Brandão teve de enfrentar as tremendas transformações que se operavam na relação do homem com a realidade. Foi neste terreno ambíguo que Raul Brandão despertou como artista e, para compreendermos a sua obra, temos que perceber como é que ela se inscreve nas correntes desse século e que meios emprega, e relacionar as suas atitudes artísticas com as dos seus antecessores e contemporâneos. Se, em grande medida, o associamos ao Impressionismo é porque, de facto, encontramos uma tendência de características impressionistas em grande parte da sua obra, sobretudo na que apelidámos de apolínea. Tanto a literatura luminosa, como a pintura, responderão a este apelo da busca do real que levou alguns dos *Macchiaioli*, dos *Impressionistas*, e tantos outros artistas desta época, a procurar o real de um modo directo, a confrontar-se com a realidade sem intermediação, procurando o que os *Macchiaioli* chamavam significativamente “il vero”.

Esta busca radical da verdade assentava em fundamentos estéticos que aqui merecem ser investigados. As concepções medievais de *belo* e de *bom* coincidem, como sabemos, com a de *verdade*. O que é belo é bom e, por isso, verdadeiro. Ao referir-se à teoria do belo em S. Tomás de Aquino, Raymond Bayer comenta que a noção do belo se relaciona com o agrado ou desagrado perante os objectos. A nossa percepção encontra-se em relação com o real segundo uma atracção ou repulsa, mas mediada por um sentido, que é o *sensus communis*:

As formas sensíveis das coisas são percebidas por nós graças ao que os escolásticos chamam senso comum, segundo o princípio: *sensus communis est radix et principium exteriorum sensuum*. Mas estas formas das coisas exteriores, que estão ligadas em nós pelo senso comum, apenas são conservadas graças à memória e à imaginação. Uma vez que essas sensações entraram em nós e receberam uma primeira vida pela imaginação, consideramo-las uma força: *vis aestimativa*.³⁴³

Essa apetência, ou agrado, dos objectos, tem na vista o principal intermediário: “Os objectos agradam-nos ou desagradam-nos graças ao intermediário duma sensação visual: a vista é o sentido estético por excelência, ao passo que o gosto, o olfacto e o tacto são excluídos”³⁴⁴. Ora, segundo a teoria tomista há duas espécies de *vis aestimativa*: a *vis aestimativa naturalis* e a *vis aestimativa cogitativa*, correspondendo a primeira ao juízo natural e a segunda ao racional. A primeira encontra-se também nos animais, mas a segunda é exclusivamente humana. Prossegue o autor: “O prazer perante um objecto belo não é pois carnal, mas intelectual. Numa paisagem que nos agrada, há elementos carnis, mas é preciso, tanto quanto possível, suprimi-los: *pulchrum respicit vim cogitativam*. O belo diz respeito apenas à faculdade do juízo racional”³⁴⁵.

Tirando as conclusões necessárias destes pressupostos teóricos, Raymond Bayer chegará à definição do domínio que respeita à estética, segundo São Tomás:

O que acresce e confirma o carácter racional da estética de S. Tomás é que, para ele, toda a beleza é formal. No seu entender, todo o conhecimento se dirige, não ao conteúdo das coisas, mas às suas formas. Essas formas dão-nos um conhecimento adequado do objecto porque emanam de Deus. Deus criou as formas, mas, uma vez criadas, elas multiplicaram-se por si mesmas: é a *vis creativa* semeada por Deus nas formas; são as próprias forças da natureza ordenadas e postas em acção pela vontade divina, mas agindo sem a intervenção constante de Deus. O que constitui a beleza do real não é a aparência sensível das coisas, mas a forma inerente às coisas, e aqui aproximamo-nos das formas aristotélicas. As potências latentes da natureza que por sua vez se puseram

³⁴³ Bayer, Raymond – *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 88.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 89.

³⁴⁵ *Ibidem*.

a criar, é esse o domínio da estética: *omnis cognitio pertinet ad formam quae est determinans materiae potentiarum multitudinem*.³⁴⁶

Daqui podemos inferir que o domínio da estética se encontra no real, ou melhor, encontra-se necessariamente em relação com o real. O que em arte se tende a considerar realismo pode definir-se como o processo que não evita o real, ou seja, quando o caminho percorrido pela arte passa necessariamente pelo real. O realismo mais banal é aquele que acaba por naufragar no real, tantas vezes vítima da sua própria cegueira. Por outro lado, o realismo cujos resultados não deixam de nos encantar ainda hoje é aquele que, guiado por um ideal, por uma finalidade que transcende a realidade, a atravessa, conservando dessa passagem uma imagem capaz de se sustentar. Seria certamente esta a definição de ideal a que o teórico oitocentista espanhol Esteban de Arteaga se referia quando enumerava as causas da tendência dos homens para a beleza ideal:

La primera es la facultad de abstraer, propia del hombre, cuyo ejercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma a las propias sensaciones; en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una idea concreta, y los accidentes o atributos de la substancia a quien pertenecen; en transferir a un objeto las propiedades de outro, y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. La fuerza activa de que se habla no es más que un acto de la atención que presta el alma a sí misma y a las modificaciones que suceden en su cuerpo, ocasionadas por la acción de los objetos, de suerte que si no hubiera atención, tampoco hubiera ejercicio de actividad, y por consiguiente ninguna abstracción ni resultado alguno de ella.³⁴⁷

Neste mesmo sentido, Ferreira Deusdado, já na época de Raul Brandão, investigando as causas da crise do ideal na arte, podia definir esse ideal, que estaria em crise:

O vocábulo ideal vem da palavra latina e grega ao mesmo tempo, *idea*, que deriva do radical grego *eidos*, imagem. Ideal seria pois a imagem que se cria na própria alma, cujo conteúdo ela colocaria em frente como um tipo a realizar, surgindo como um

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Arteaga, Esteban de – *La Belleza Ideal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 119.

postulado que sai das profundezas do nosso ser, entrevendo-lhe a beleza que o cativa e cuja posse sempre fugitiva o levaria à felicidade.³⁴⁸

A literatura e a pintura de Raul Brandão mantêm uma relação muito próxima de um tipo de realismo cujo móbil é sempre um ideal capaz de o ultrapassar. E podemos ir ainda mais longe, no sentido de definirmos esse realismo literário, mostrando que a sua natureza se nutre de um inegável realismo pictórico. Não há arte que mais dependa da realidade visível e que nos dê melhor testemunho dela do que a pintura. Tendo sido Raul Brandão um pintor, como vamos comprovando à medida que avançamos, é natural que a sua literatura de cunho realista se nutra do realismo pictórico a que o escritor há-de aderir enquanto pintor. Mas é inegável que essa obra foi concebida num momento de crise. Crise do ideal na arte, segundo a fórmula de Ferreira Deusdado, crise das ideias que ao mesmo tempo é crise da imagem. Se as ideias se exprimem por palavras, as imagens por cores, manchas e linhas. Assim, esta crise que ao mesmo tempo afectava a palavra, sentia-se fortemente no campo das artes, atingindo profundamente a pintura.

Ao ponderar o valor da obra de Raul Brandão, o crítico Artur Ribeiro Lopes tem palavras duras para com o autor de *Os Pescadores*, mas sob a violência desse ataque, detectamos o melhor diagnóstico que conhecemos ao problema posto por esta mesma obra. Afirma o crítico: “a imagem – é necessário fixar bem estes princípios para a determinação rigorosa do valor da obra do sr. Raul Brandão – é comum a todos os homens. *Ela está para o espírito, como a célula para o corpo*”³⁴⁹. Estabelecendo a associação entre o mundo das ideias e o das imagens num organismo que denomina psíquico, o crítico defende que “a invenção poética exige [...] uma actividade verdadeiramente espontânea do espírito, que ponha com ideias novas, com emoções originais, todas as imagens que se exprimem”³⁵⁰. No entanto, há na imagem dada pela obra de Brandão, “a verificação de um fenómeno, que está fora do domínio da arte por

³⁴⁸ Deusdado, Manuel António Ferreira – *A crise do ideal na arte*, Angra do Heroísmo, Livraria Editora Andrade, 1917, p. 5.

³⁴⁹ Lopes, Artur Ribeiro – *A inteligência na literatura nacional*, p. 123. Itálico no original.

³⁵⁰ *Ibidem*.

lhe faltar a ideia nova ou a emoção original”³⁵¹. Mas qual o conceito de imagem que Ribeiro Lopes tem em mente? Vejamos:

A imagem é a criação por excelência, é vencer pelo instinto a dispersão aparente do universo, é obter, por momentos, uma visão conjunta no tempo e no espaço das coisas mais ocultas e mais distantes, é satisfazer a afinidade das coisas adivinhando a existência de outras que vivem sob a lei da mesma harmonia, é encontrar uma unidade profunda na antagónica dispersão dos sentidos, é amar tão entranhadamente as coisas que desse amor resulte, fatalmente, uma sucessão de coisas maior ou igualmente belas.

As imagens são a ponte lançada sobre o abismo que separa o artista do resto do Universo e permite a junção entre estes dois mundos que, sem eles, ficariam irreduzíveis. A imagem é a transfiguração e a ampliação do verdadeiro; uma imagem visual não é uma referência de tintas comparadas, como esta solução do sulfato do sr. Brandão, é uma analogia com outro fenómeno cuja beleza só pôde ser associada pela emoção causada inicialmente, é a revelação daquela unidade que existe para alguns filósofos no fundo das coisas: a íntima combinação do ser e do não-ser está no fundo de tudo, no desejo vago dos corações, no esforço impotente dos grandes arquejos em submeter o espaço, no esplendor atenuado e moribundo do último raio; e não é estranho que de todas as profundidades da natureza e da alma não saibamos o que de análogo irrompe por vezes que os sons, as claridades e os sonhos do coração traduzirão, à sua maneira, mas numa harmonia surpreendente.³⁵²

Eis o ponto fulcral da questão: se a imagem produzida não tem já contacto com a emoção imediata inicial, se a imagem dada não aponta para aquela unidade intuída por “alguns filósofos”, por melhor que seja o esforço no processo de recomposição dessa imagem, o ponto de contacto já falhou desde o início. E, no caso de Raul Brandão falhou, quando falhou, porque a natureza dessa imagem era pictórica e o escritor tentou forçá-la literariamente. Isto sucede porque:

O fenómeno físico, em toda a sua realidade, tem que se reflectir integralmente na direcção e na distância e com a cor, o som e a forma que o artista lhe quis dar, mas sem perda de fidelidade real ao pré-consenso humano.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibid*, p. 124.

Em conclusão: é necessário não confundir a imagem fenómeno de arte, com a imagem fenómeno biológico.³⁵³

Na sequência destas premissas, toda a crítica de Artur Ribeiro Lopes à obra de Raul Brandão vai incidir na inaptidão criadora de um artista que falha o alvo a que se propunha, justamente porque o equivalente verbal era insuficiente, inadequado à emoção geradora da imagem inicial. Por isso, Ribeiro Lopes não duvidava de classificar essa obra como um delírio pictórico, em que o “mais grave [...] é a desconexão interior, o ilogismo de observação, o lirismo duvidoso que nos faz supor que a arte do sr. Raul Brandão não passa de artifício e de literatura”³⁵⁴. Mas nós não duvidamos de que, se Ribeiro Lopes conhecesse a faceta pictórica da obra de Raul Brandão – à época completamente desconhecida do público, teria uma atitude crítica bem diferente. Sobretudo porque Ribeiro Lopes chega a pôr-se a pergunta de se não seria ele um verdadeiro pintor, equivocado no ofício. O seguinte passo, pleno de perspicácia, põe com toda a clareza o dilema do crítico perante o problema que a obra de Raul Brandão apresenta a todo o observador atento:

Com efeito, a arte tentada pelo sr. Raul Brandão, com lamentável infelicidade, pertence nas suas possibilidades estéticas à pintura. A sensibilidade humana é tão misteriosa que é possível haver organizações contraditórias entre a receptividade e a expressão.

Diante do espectáculo de beleza, a laboração íntima do artista pode ser toda de essência pictórica, e, por um destes desvios possíveis na natureza humana, o fenómeno na sua evolução adquire forma verbal.

Dar-se-á o caso de ser o sr. Raul Brandão um grande pintor perdido na bruma do verbo?

Escrevendo dá, de facto, a impressão de um pobre pintor que endoidecesse e tentasse, com oca e sulfato, dar o sol, o mar, o céu e a terra numa imortal sinfonia de cor.³⁵⁵

³⁵³ *Ibid*, p. 125.

³⁵⁴ *Ibid*, p. 130.

³⁵⁵ *Ibid*, p. 133.

Sim, cremos que Raul Brandão foi um grande pintor perdido na bruma do verbo, por vezes endoidecido, e dando o sol, o mar, o céu e a terra numa sinfonia imortal de cor. Isto não invalida a qualidade da sua obra literária, pelo contrário, faz dela um caso muito especial, único no contexto literário português. Os quadros que pintou, os testemunhos de pintores amigos e o itinerário artístico que percorreu, com a pintura sempre por perto, são a prova de que estamos perante um grande pintor.

5. “O Pintor das horas perdidas”

A revelação que Raul Brandão experimentou em casa do amigo Pascoaes, quando a irmã do poeta o levou pela mão a pintar, teve no seu estado de espírito efeito semelhante ao da satisfação provocada por uma conquista. Ao contacto com a Pintura, o pintor ganhou confiança e, tal como uma criança depois dos primeiros passos se sente cada vez mais segura até caminhar sem ajuda, assim Raul Brandão dedicaria crescente atenção à pintura. Ainda que já tivesse pintado, o que é bastante crível, e pondo de parte os desenhos da juventude, a partir deste momento ele não hesitou mais em dar resposta ao impulso da pintura e empreendeu uma obra que merece ser considerada como parte fundamental da sua actividade artística.

Crê-se que terá pintado, entre óleos e aguarelas, cerca de 30 obras, mas até aos dias de hoje apenas chegou pouco mais de uma dezena. Durante várias décadas, a Casa do Alto, situada no lugar da Nespereira, nos arredores de Guimarães, foi o lugar de abrigo da obra do pintor. Essa típica casa minhota, que Raul Brandão reconstruiu com a mulher depois do casamento, foi habitada por Maria Angelina até à sua morte, a 15 de Outubro de 1973. Fechada em seguida, a casa terá sido “vandalizada, com conseqüente roubo ou destruição das pinturas e artefactos ali existentes, um assinalável número de pequenos quadros a óleo e aguarelas, além de caixas de tinta, pincéis, cavalete e guarda-sol”³⁵⁶. É, pois, com pena que constatamos que se tenha perdido a maior parte da obra de um pintor que começou a pintar tão tarde e que produziu em modesta quantidade.

Quando se celebrou o centenário do autor, em 1967, o *atelier* e a obra de pintura estiveram em exposição na casa onde vivera e trabalhara, sendo possível contemplar os quadros e materiais de pintura que utilizara e que permaneceram conservados por Maria Angelina. Esta foi a primeira apresentação pública da obra pictórica de Raul Brandão que, em 1980, veio a ser exposta na Biblioteca Nacional³⁵⁷. Aí se “exibiu uma dezena de

³⁵⁶ AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 342. Segundo testemunho do sobrinho-neto, o Arq. Manuel Vilhena Roque, tal não terá acontecido. É possível que tenham desaparecido algumas obras depois da morte de Raul Brandão e de Maria Angelina, mas não esqueçamos que o pintor ofereceu a maioria das suas obras.

³⁵⁷ Castilho, Guilherme de *et Cesariny, Mário – Cinquentenário da Morte de Raul Brandão – 1930-1980*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1980. O Catálogo dessa exposição foi editado pela Biblioteca Nacional e inclui

quadros conservados por herdeiros de Teixeira de Pascoaes, Vitorino Nemésio e Manuel Mendes, a quem haviam sido oferecidos, em finais da década de 1920”³⁵⁸. Apesar da perda da maior parte da obra, a generosidade do pintor tinha-o levado a brindar vários amigos com as suas criações e foram, portanto, essas as obras que chegaram até nós pela conservação nas colecções particulares dos descendentes.

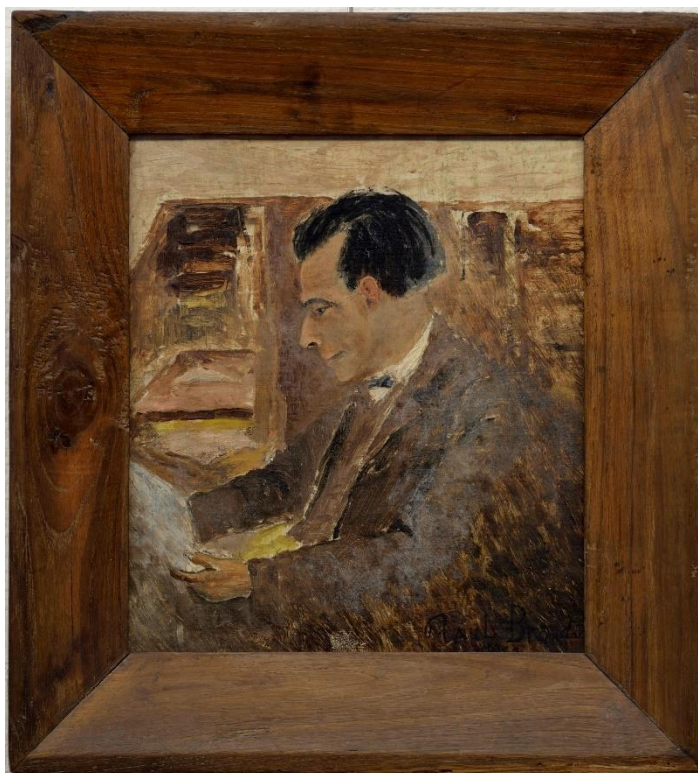


Fig. 24: Raul Brandão, *O retrato de Teixeira de Pascoaes*, 1922

Um dos mais antigos que chegaram até aos dias de hoje foi o retrato que Raul Brandão fez do amigo Teixeira de Pascoaes. É o único retrato a óleo da sua autoria de

dois textos: um, de Guilherme de Castilho, onde o escritor apresenta três facetas do Raul Brandão: a do metafísico, a do ficcionista e a do poeta; e outro, de Mário Cesariny, onde o poeta-pintor faz uma das primeiras defesas públicas da pintura de Raul Brandão, proclamando a necessidade de uma obra que se dedicasse a estudar essa obra de pintura, cujo objecto não caberia em tão curto texto.

³⁵⁸ AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, p. 342.

que temos notícia e mostra como a arte de Brandão na captação do modelo se mostra de alta qualidade. Para exemplar único de retrato a óleo, cumpre muito bem o seu papel. Apesar de alguma incapacidade na elaboração das proporções e na disposição da figura, a essência do retratado faz-se notar com graciosidade. Actualmente, pode ver-se esse retrato no Museu Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, tal como a “Vista do Marão” (fig. 25) pintada no Outono de 1928, com a aldeia de S. João de Gatão em primeiro plano. Essa tela, cuja dedicatória a Teixeira de Pascoaes está bem patente no canto inferior esquerdo do quadro, é mencionada pelo poeta em várias cartas: “Todos os dias fico parado e encantado, diante da sua tela cósmica, e imagino estar contemplando a aldeia da minha infância! Nem que vivesse mil anos, me esqueceria o interesse com que o Raul Brandão a pintou – interesse que representa a mais perfeita amizade”³⁵⁹. Testemunha da concepção da obra, o poeta tinha naquele quadro uma janela para uma paisagem da sua própria memória, paisagem que, pela imaginação, o conduzia à infância. Via ainda na génese da obra um acto de profunda amizade. Ter pintado a aldeia onde nascera o poeta era como que uma homenagem do pintor ao amigo, a quem o unia um profundo afecto.

³⁵⁹ Vilhena *et* Mano – *Correspondência / Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 193. Esta tela [Figura nº25] pertence ao acervo do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante, e sofreu um restauro em 2013. Vide https://www.signinum.pt/lab/2013/c_amarante/c_amarante.html (consultado em 22 de Maio de 2022)



Fig. 25: Raul Brandão, *Paisagem de São João de Gatão, Outono de 1928*

Das telas que chegaram até nós esta é a de maior formato. A vista mostra o vale de S. João de Gatão, com a capela e a sua torre, e um cipreste a ladeá-las. A igrejinha é como uma pequena jóia perdida na paisagem, que se estende desde o verde das leiras, em primeiro plano, até aos montes, lá ao fundo, em gradações de cinza que vêm confundir-se, harmoniosamente, com os cinzentos das nuvens. No céu, as nuvens dispõem-se como farrapos, tapando quase por completo o azul que teima em forçar a sua aparição, por entre nuvens tingidas de um carmim solar. No canto inferior direito, a árvore solitária – um pinheiro manso? – maior do que tudo o resto, destaca-se, como se fosse a assinatura do autor, que tanto amava as árvores.

Pascoas conservava esta tela no escritório onde trabalhava, junto a si, com um carinho especial. Detido a contemplá-la, confessava: “Distraio-me contemplando a sua tela da minha terra! Dir-se-ia que o seu espírito vem ocultamente dar-lhe novos toques, a cada instante, pois, de cada vez que a observo, me parece mais bela e perfeita”³⁶⁰. Nos momentos de abatimento, voltava o olhar para esse quadro, onde encontrava consolo: “o

³⁶⁰ *Ibid*, p. 191.

que me vale é o fogão; o fogão e a sua tela de Gatão, a recordar-me sempre a minha infância e a sua pessoa queridíssima”³⁶¹. São palavras de simpatia, é certo. Louvar o amigo e a obra dava com certeza prazer a Pascoaes. Mas não duvidamos da sinceridade dessa apreciação crítica.

A essência da imagem é apresentar-se-nos no instante da visão, por isso podemos dizer da pintura ser essencialmente presença. A pintura é a concretização do tempo em espaço: ao fim de um certo tempo, o tempo transforma-se num espaço fixado como que num puro instante. O mistério da pintura está na sua afinidade com a eternidade, ou melhor, em transformar o passageiro em algo imperecível. Claro que tudo isto acontece ao nível da vida perecível dos homens, porque toda a arte passa também, mas a verdade é que o sentimento que a grande pintura nos provoca é sempre o de que algo de eterno está como que suspenso por detrás daquela imagem material.

Há momentos em que, movidos por uma força misteriosa, somos conduzidos a um estado de progressiva concentração e, por vezes, a nossa atenção pode chegar a ficar totalmente imersa em contemplação. A tal ponto somos absorvidos que deixa de haver distância entre nós e a realidade e temos a sensação de que algo de único se revelou. A coincidência entre o que somos e o que nos rodeia é total. A pintura busca fixar esse instante, ou melhor, essa presença que nos arrebatava de nós mesmos e nos mergulha de pronto no mistério do instante, da vidência da realidade. Pode dizer-se que toda a grande pintura é mergulho no real. De facto, o que resta da pintura, o quadro, ou seja, a obra material, é como que o registo desse mergulho, o excedente desse contacto, dessa relação. Em cada obra de pintura estamos perante um pedaço de realidade revelada pelo pincel. Assim, a cada nova contemplação de um quadro de pintura devemos ser capazes de nos deixar penetrar do mistério que naquele encontro sucedeu entre o pintor e a realidade.

O artigo do jovem Raul Brandão – publicado no *Diário da Tarde* a 29 de Dezembro de 1900 – dedicado à obra do igualmente jovem pintor Júlio Ramos, indaga sobre o sentido de pintar a natureza, das razões para pintar a paisagem³⁶². De tonalidade

³⁶¹ *Ibid*, p. 195.

³⁶² Vejamos a afinidade entre estes motivos para pintar a paisagem apresentados na visão brandoniana e aqueles aduzidos pelo cientista e explorador Alexander von Humboldt: “La peinture de paysage est, non

claramente panteísta, o texto começa com uma meditação sobre a animação da natureza e o sofrimento que tudo envolve, por uma humanização da paisagem que tem raízes na própria relação dos pintores com a realidade natural envolvente:

Tudo na natureza fala, até as coisas mais simples. Que é necessário para se entender uma pedra? Sentir-se a gente pequeno e humilde, sentir-se a gente pobre. Que livro nos diz ou traz à alma o que uma árvore ou uma montanha nos dão? Prega o mar, o monte, o céu, falam os rios e mais baixinho, sem tanta grandeza, mas com maior emoção, o que na terra é mesquinho e mísero. Para se entender todo o universo basta que aconteça à alma o que se dá com certas penhas, que, feridas, todas se desfazem em água.³⁶³

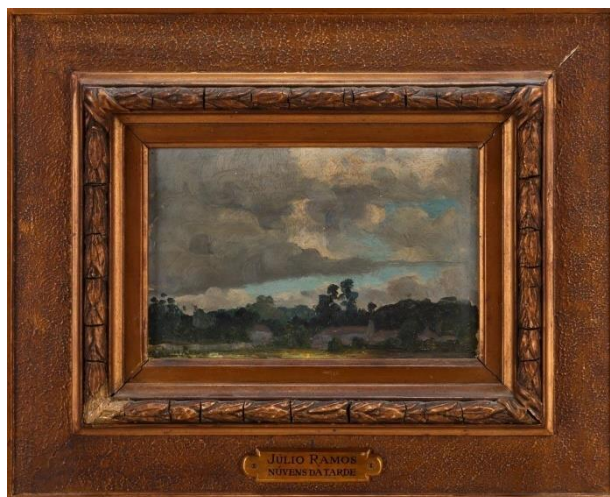


Fig. 26: Júlio Ramos, *Nuvens da tarde*, sem data

Desde logo note-se a presença de ecos da aprendizagem da Pisca e do Russo pela transformação e pela humildade, em *Portugal Pequenino*. Depois, colocando a emoção

moins qu'une description fraîche et animée, propre à répandre l'étendue de la nature. Elle montre aussi le monde extérieur dans la riche variété de ses formes, et peut, suivant qu'elle embrasse avec plus ou moins de bonheur l'objet qu'elle reproduit, rattacher le monde visible au monde invisible. Cette union est le dernier effort et le but le plus élevé des arts d'imitation" [Humboldt, Alexander von – *Cosmos*, Paris, Gide et J. Baudry, 1855, p. 85].

³⁶³ Brandão, Raul – *A pedra ainda espera dar flor*, p. 180.

no centro dessa misteriosa relação, apresenta-nos o papel de que ela se reveste na vida como na arte, sem a qual nada chega a viver completamente:

A emoção é uma força que vai de monte a monte, de coração a coração, e que tudo prende no universo. É ela que tira à vida a sua secura: tudo o que mergulha em lágrimas é sempre belo e durável, como o que se constrói em pedra viva. [...]

Não há mais profundo mistério do que este da emoção. Hás-de passar por criaturas, criadas ao bafo da desgraça, com o coração ressequido e hás-de, outras vezes, por veres certos olhos molhados, sentires nos teus lágrimas em fio... É um fluido que se não prende, que nos foge e que volta ao acaso.³⁶⁴

Eis aqui a marca da influência de Bergson no jovem Brandão. O tom deste artigo é todo ele marcado pelo papel atribuído à intuição e à emoção na criação artística. Se, pois, o pintor – o artista qualquer ele que seja – não chega a fundar a sua arte na emoção, acaba por não alcançar, nas palavras de Brandão, o objecto do seu trabalho:

Assim eu entendo que de nada serve pintar o que é vivo e eterno, as árvores verdes, o sol, os rios magníficos – se a arte não tem raízes fundas na emoção. De que me vale possuir na parede uma tela, quando, se abro a janela do meu quarto, tenho em frente de mim a natureza inteira?³⁶⁵

O facto diferencial que faria da arte mais do que uma mera cópia do natural seria então a fundação do gesto artístico na emoção. E aqui já não estamos apenas perante a ideia de uma “emoção” ligada ao gosto, à *aesthesis*, ou seja, à sensação, mas sim a uma potência da própria alma, potência essa que estaria na base de toda a expressão artística:

É até um crime pintar isto. O que o homem tem de pintar, se quer ser grande, mesmo quando copia árvores e sombras, é a sua alma. Compreendem? [...] Não importa pintar uma cor que é linda se com ela se não prende ao mesmo tempo alguma coisa de imponderável, poeira de lágrimas, poeira de astros, que sei eu?... [...] Que me importam as árvores que tu pintaste? O que me interessa é o que daquela pobre tela se põe em comunicação e empoalha de sonho o meu coração.

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Ibidem.*

Eis o que vale fixar-se: *a alma do pintor se ele é um poeta!* Então a emoção ouve-se correr e pacífica como o ruído das fontes. É duradoura. É mais fluida que as tintas e dura séculos. [...]

Portanto, *sendo necessário que um pintor saiba o seu métier, é sobretudo preciso que ele seja também um poeta*; que ouça bater na natureza um enorme coração – o seu próprio coração.³⁶⁶



Fig. 27: Raul Brandão, *Paisagem do Marão*, 1928

Pelo que, concluímos que esta potência da alma está fundada, segundo Raul Brandão, numa natureza poética necessária a todo o grande artista. Por isso, é um crime um pintor pintar por pintar, ou seja, reproduzir apenas o que vê, sem que esse visível não passe pela alma, onde jaz o espírito poético capaz de insuflar na sua obra o valor contido da expressão artística. Eis aqui patente, portanto, uma formulação teórica que procura e encontra uma raiz comum de todas as artes na sua “razão poética”.

Só depois de elaborar esta teoria da emoção na arte, que lhe ocupa mais de dois terços do texto, é que Raul Brandão apresenta, num único parágrafo, o pintor Júlio Ramos

³⁶⁶ *Ibid*, p. 181. Itálicos nossos.

e a sua obra, como um dos poucos pintores modernos que melhor mistura emoção à sua tinta:

Alguns dos seus quadros são cheios de saudade. Sobre tudo as manchas, as pequeninas telas, copiadas do natural, ao ar livre, numa madrugada toda oiro, ou nas tardes cinzentas, quando tudo se afoga em tristeza... O pintor sente essa quietação onde há lágrimas, que a certas horas erra no ar, pelos poentes. Será amanhã um paisagista ilustre, quando puder repartir com as coisas uma emoção mais funda.³⁶⁷

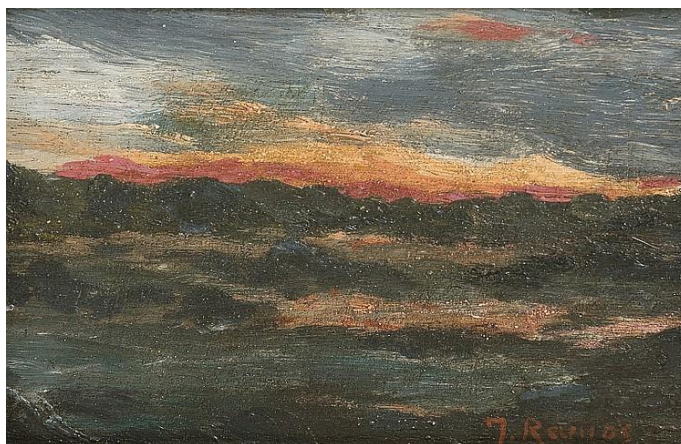


Fig. 28: Júlio Ramos, *Paisagem, sem data*

Assim, a obra de pintura de Júlio Ramos vem a servir de pretexto para a escrita de um texto que é em grande medida a confissão de uma teoria artística do próprio Raul Brandão. Embora marcada por uma valorização exagerada do papel da emoção na criação artística – lembremos que é o jovem Brandão que fala – não ficam dúvidas de que esta posição advoga que sem emoção a arte seca como uma planta sem seiva. Como fundamento da arte, a emoção tem decerto um papel a cumprir, mas sem o gesto que só a arte pode conferir, a obra dificilmente se ergue como obra de arte.

É muito interessante notar que, quase três décadas antes de pintar esta paisagem de S. João de Gatão (e outras vistas paisagísticas que veremos), Raul Brandão era, em certa medida, avesso à pintura de paisagem. Não que desprezasse o género em si, mas

³⁶⁷ *Ibid*, p. 182.

sim a convenção que, se não fosse vencida pela infusão da própria alma do pintor, geraria uma pintura destituída de grande significado artístico.

Num artigo de 1895, publicado na *Revista d'Hoje*, já Brandão manifestara essa sua irritação com a pintura de paisagem. Não era uma irritação propriamente com o género, mas com certa forma de o executar, análoga às suas exasperações com a pobre cena teatral da época, com os seus cenários “realistas”. Nesse texto, em que pela primeira vez evoca Columbano – a que voltaremos adiante, escreve: “A paisagem irrita-me. O mesmo Silva Porto, o grande paisagista, só o amo nos esboços ainda vagos, macieiras tocadas de luz e com flores a estremecer nos galhos, céus apenas pintados, tonalidades desbotadas – três broxadas, simples, de forma que me dêem a emoção e me deixem a mim evocar a paisagem”³⁶⁸.



Fig. 29: Silva Porto, *Apanha do Sargaço*, c. 1881-1888

Com o que o escritor se enfurece é com a noção de feito, de acabado de um quadro, e não com a paisagem em si ou com a sua pintura, pois reserva a sua admiração para esses esboços vagos de Silva Porto, de que seguiria a lição muito mais tarde nos seus quadros. É que o próprio Silva Porto, sob a influência de uma época, tinha dois métodos: para si mesmo, naqueles momentos de liberdade em que pintava sem outra finalidade a não ser o amor da pintura, concebia obras inultrapassáveis, onde a pintura se revela no

³⁶⁸ Mendes, Manuel – *Raul Brandão & Columbano*, Lisboa, Jornal do Foro, 1959, p. 21.

seu maior esplendor. Já quando a finalidade era o mercado, era preciso dar um ar de acabado aos quadros que tinham que apresentar todos os elementos muito bem definidos, nítidos como as fotografias que começavam a dominar o panorama da imagem. Essa nitidez não é própria do olho do pintor. Quando está a pintar, o pintor não processa os elementos da paisagem tal como sucede no processo fotográfico. Das impressões reunidas, a imagem que alcança – dependendo do tempo que dedica ao quadro, e do modo como a própria natureza se vai transformando enquanto pinta – será sempre uma imagem aproximada de conjunto. Qualquer detalhe dos objectos que se apresente com nitidez fotográfica surgirá como uma superfluidade irreal para quem está a pintar, pois o olho humano não vê assim. No acto da pintura, a relação entre a observação e a fixação da imagem processa-se por uma reconstituição constante de um todo que não admite o isolamento de partes sem prejuízo da sua unidade.

Seguia o artigo nestes termos:

E no entanto eu adoro a terra, os pequenos recantos, um galho de árvore, desmaios de luz, sítios onde apetece noivar; mas a tinta, o quadro, irrita-me: acho falso, a cor grita, é duro. De forma que se amo de Silva Porto meia dúzia de esboçadas telas amorosas e que parece que beberam a luz como olhos extasiados, detesto em geral todos os fazedores de árvores, que me estragam a emoção e me fazem mal aos nervos. Tirando [António] Ramalho, que é pessoal e justo, todos os demais me enfurecem.³⁶⁹

Sim, era a convenção que o irritava. Em muitos aspectos, a pintura de paisagem sempre foi um género susceptível a convencionalismos e o aparecimento da fotografia veio constrangê-lo ainda mais, sujeitando-o aos ditames da objectividade impostos pelo realismo fotográfico. Na época de Raul Brandão, no entanto, muitos pintores portugueses pintavam a paisagem com admirável mestria, de que temos dado testemunho ao longo deste estudo, incólumes aos efeitos provocados pela transformação que se operava. Dir-se-ia que a perseverança de pintores os preservava no seu mundo, imunes às crescentes transformações.

³⁶⁹ *Ibidem.*

Para além da tela de S. João de Gatão que ofereceu a Pascoaes, Raul Brandão pintou uma segunda versão de enquadramento mais apertado deste panorama, onde vemos a igrejinha ganhar uma maior proporção no quadro. A tonalidade geral prescinde agora dos verdes vivos da tela anterior, procurando o pintor harmonizar os verdes e os castanhos, numa gradação mais homogénea e menos efusiva. Aqui quase não há céu, e os montes fecham o quadro como que oprimidos, sem ar para respirarem. Mas tudo isto para que a humilde aldeia possa destacar-se. As poucas casinhas que pontuam o vale, aparecem aqui e ali como manchas entre o rosa e o laranja, e a única edificação que conseguimos reconhecer é a igreja, ladeada pela torre e o cipreste. Era Outono, os caminhos ainda não seriam de lama, mas a terra parece revolvida. Pela lavoura, seria?



Fig. 30: Raul Brandão, *Paisagem de Gatão, Outono de 1928*

O movimento transmitido pelas pinceladas onduladas confere à paisagem um leve adejar das formas, como se um vento soprasse em sincronia com os movimentos do pincel. Se a primeira tela sugere aquela fase viva do Outono em que o Verão ainda não

se extinguiu, dando à natureza um frescor próprio da vida, nesta sente-se o Outono na sua resignação de estação preparada para a morte.

Vitorino Nemésio foi um dos inúmeros peregrinos à Casa do Alto, na Nespereira, e também ele foi contemplado com duas obras do pintor Raul Brandão. Procurando matar as saudades que sentia do amigo, já muitos anos depois do seu desaparecimento, mergulha nas memórias que possuía do “Mestre incomparável”. Metido entre as cartas e postais que conservava com afeição, lembra-se de repente de ir procurar os quadros que recebera das mãos generosas do pintor: “fui à cata dos dois quadrinhos que, na nossa visita ao Alto, nos deu, a minha mulher e a mim. *Pombal* e *Caniço*. Dois palmos de tela bem manchados. E um retrato que descaminhei, assinado: *Raul Brandão, pintor*”³⁷⁰.



Fig. 31: Raul Brandão, *O Pombal*, 1926

A simplicidade de um pombal metido entre as árvores e uma casita que serviria para armazenar instrumentos de lavoura, sob a luz de um sol a prumo, eis um modesto recanto cheio de valor para o pintor que aí encontrava um sentido mais fundo.

³⁷⁰ Nemésio, Vitorino – *Raul Brandão Íntimo*, p. 34.

Da visita que fez à Casa do Alto, Vitorino Nemésio deixou-nos o registo em “Raul Brandão Íntimo”, um descritivo e curioso apontamento sobre o lugar onde o artista vivia e escrevia. O cenário é de simplicidade e despojamento, sem luxos nem grandes confortos. O granito domina uma arquitectura onde de imediato se destacam o alpendre e a escadaria.

Existe um esboço da planta da casa feito pelo próprio Raul Brandão. O desenhador das miniaturas dos homens célebres era capaz de traçar com a mesma naturalidade um projecto de edificação. Certamente não era um especialista, nem este desenho o demonstra, mas é mais uma prova a confirmar a sua aptidão no campo da plástica.



Fig. 32: Raul Brandão, *Sala de trabalho da Casa do Alto*, 1922

Descrevendo o espaço de trabalho do escritor, Nemésio enumera os elementos pictóricos que o compõem:

A mesa de trabalho está em frente de um canapé de madeira tão pobre que podia ser do Pita. E talvez lhe fosse retirado do espólio a benefício de inventário... Acima dele parece um nicho o postigo, tanto mais que o remata a mancha a óleo de um cruzeiro. Gravuras e desenhos aos lados: *Elisabeth, Reine d'Angleterre; Typos das Ruas*, de Celso Hermínio, e um apontamento de António Carneiro sobre Raul Brandão fitando o lume. À direita, numa tela de metro, o *P.º M.º Fr. Raymundo da Piedade, Lente de Filozofia, e Theologia, Censor Régio do Patriarchado, Deffinidor, e Ministro Provincial da Prov.ª de S.º António, em 1794.*³⁷¹

Na intimidade daquela casa a pintura habitava um lugar central. Sobre este óleo retratando Frei Raimundo da Piedade, conta Nemésio que fora salvo por Raul Brandão da condenação a que a República o votara, condenação da qual ainda saíra com “uns rasgões”. O quadro tinha pertencido à Biblioteca Nacional e, como representava um frade, o director Faustino da Fonseca determinara a sua destruição. Gracejava o escritor sobre o rechonchudo frade que lhe dava a impressão de ter sido verdadeiramente um grande escritor bem alimentado, enquanto ele estava para ali “a emagrecer e a mascar as horas da morte...”³⁷².

Em 1952, também o Padre João Marques foi à Casa do Alto, ao encontro de Raul Brandão³⁷³. Já muitos anos depois do desaparecimento do “Sr. Barandão do Alto” – como era conhecido pelos vizinhos das cercanias – o sacerdote e escritor poveiro empreendeu a peregrinação àquela casa, onde foi recebido amavelmente por Maria Angelina. Passavam mais de duas décadas da morte de Brandão e a viúva mantinha uma fervorosa devoção à memória do marido e à sua obra, conservando-a e divulgando-a com denodo. Pelo agradável colóquio que se estabelece logo desde a chegada ao lugar, ficamos a saber um pouco do método de trabalho de Brandão, segundo o testemunho de sua mulher:

O Raul levantava-se ordinariamente pelas nove horas. E depois de fumar um cigarro, dava um passeio pela quinta. Regressava e mergulhava acto contínuo no gabinete de trabalho até à hora do almoço. Depois do almoço descansava um pouco no sofá que ainda poderá ver no escritório. Pela tarde adiante saía, coligia apontamentos para as suas

³⁷¹ *Ibid*, p. 10.

³⁷² *Ibid*, p. 11.

³⁷³ Título que o autor deu ao opúsculo em que publicou o relato dessa viagem.

obras, escrevia e lia. Não raro acontecia, principalmente quando começava a sentir-se um pouco saturado com o trabalho, tomar o cavalete, pôr na cabeça o seu largo chapeirão de palha e sair para o ar livre com o fito de pintar algum pedaço da paisagem. Sim, porque não sei se já sabia, ele era um amador entusiasta da pintura.³⁷⁴



Fig. 33: Raul Brandão, *Espigueiro*, sem data

Sob o efeito do deslumbramento, João Marques descreve-nos os recantos íntimos da casa, surpreendido com a faceta pictural da obra de um autor que conhecia somente dos livros. A casa conservava ainda a memória viva do seu ilustre habitante, e quase se podia dizer que ainda se respirava o mesmo ar, como se não tivessem passado mais de vinte anos desde o seu desaparecimento. Em vários aposentos encontrou João Marques testemunhos vivos da pintura de Raul Brandão:

Dispensas sobre as estantes vejo, em pequenas telas pintadas a óleo, a Igreja de Nespereira, um caminho rural, a casa de Pascoais, o vale de Gatão e um formidável Cristo crucificado entre os dois facínoras, tendo aos pés um vulto de mulher estendendo os braços para o madeiro – tudo muito nebuloso, esfumado em sombria paisagem,

³⁷⁴ Marques, João – *Ao Encontro de Raul Brandão*, Coimbra, Edição de Autor, 1952, p. 8.

impressionante nos seus meios tons escuros. No canto direito inferior da tela lia-se: Raul Brandão, pintou – 1929. Ao ver nesta sala, cheia de tantíssimas recordações, o que julgo o espólio pictural do autor de «Os Pobres» não escondo a minha surpresa e peço pormenores desta faceta do grande escritor a Dona Maria Angelina que, solícitamente, me informa:

- É verdade que o Raul Brandão gostava muito da pintura. Mostrar-lhe-ei uma série de quadros que colecionou com paixão. Mas não se detinha apenas a admirar. Ele também pintava por sua vez a óleo e a aguarela. Os trabalhos que acaba de ver são muitos dos que ainda restam da sua paleta. Pintava quase sempre ao ar livre, com um chapeirão na cabeça e à sombra de um enorme guarda-sol espetado em apropriado suporte. Muitas vezes o surpreendi num recanto da nossa quinta colorindo a tela com o que na realidade mais o impressionava.

Este é um dos mais precisos e preciosos testemunhos sobre o Raul Brandão pintor. Em primeiro lugar, destaquemos o coleccionador, amigo e patrono de artistas. Coleccionou com paixão, como diz a sua mulher, o que mostra um inegável amor pela pintura e pela arte. Mas, diz ainda Maria Angelina, esse amor não se deteve apenas na admiração da obra de outros, ele também pintava, e dá-nos de seguida a descrição de um pintor, sobretudo de ar livre, que se dedicou a figurar na tela os recantos da sua quinta.

A conversa prossegue e Dona Maria Angelina mostra a João Marques os artefactos e instrumentos que o pintor usara:

E, à medida que falava, Dona Maria Angelina ia colocando na minha frente uma numerosa colecção de pinceis, quadros, tintas de óleo e o grande cavalete de que Raul Brandão se servia quando resolvia passar a cores, em concretizações plásticas, um pedaço de natureza ou os objectos que o rodeavam. [...] Dispersas pelas paredes algumas aguarelas e fotografias. Dispunha-me a retirar quando a distinta Senhora me chama a atenção para um «óleo» de Columbano, representando um trecho panorâmico de Caldas da Rainha com a sua torre e o casario circunvizinho, pousado sobre a orla de uma grande lareira à antiga portuguesa. Trata-se de um original valioso e uma autêntica preciosidade porque é um dos poucos quadros paisagísticos que o célebre pintor deixou.



Fig. 34: Columbano Bordalo Pinheiro, *Torre das Caldas da Rainha*, 1886

Por vontade expressa de Raul Brandão, grande parte do seu espólio ficou à guarda da Sociedade Martins Sarmento, de Guimarães, guardiã da maior parte do espólio do escritor. Esta é uma das obras que integram a colecção. Representa um dos pouquíssimos exemplos de pintura de ar livre de Columbano, como realça João Marques. Magnífica luz sobre a torre da Igreja do Pópulo e dos telhados em redor, nas Caldas da Rainha, surge em primeiro plano o verde dos arbustos, opondo-se ao azul de um céu pontuado de farrapos de nuvens, dadas com mestria inigualável. Ao fundo, à esquerda, a dedicatória do autor ao amigo, Raul Brandão. Este maravilhoso trecho de exterior é um dos mais impressionantes da pintura da época e ficamos com pena, imaginando que quadros não teria pintado Columbano se tivesse saído mais vezes do atelier.

Voltando à sala onde conversara no dia anterior com Maria Angelina, João Marques continua a evocação das várias divisões da casa do pintor da Nespereira:

Voltei depois a rever a sala onde na véspera estivera conversando longamente com Dona Maria Angelina. Alguns móveis artísticos, outro candieiro lavrado em bronze e um elegante fogão aquecedor constituem o recheio da quadra. Pelas paredes vi, em formidável crayon de António Carneiro, o busto de Raul Brandão e, entre outras recordações familiares, a fotografia do poeta de *Tântalo*. A seguir, por um breve corredor em cujos muros pendiam gravuras de Bertalozzi, passei ao principal gabinete de trabalho do escritor. O mobiliário englobava uma grande mesa, colocada no centro e coberta com numerosas obras de Raul Brandão, oferecidas à esposa, e, formando ângulo, duas enormes estantes envidraçadas. A um canto, um magnífico *living-room* onde o escritor costumava

repousar alguns momentos. Aqui e além fotografias autografadas de Fialho, António Enes, D. João da Câmara, e desenhos de Sequeira, um busto de criança, modelado em gesso, de Teixeira Lopes, uma reprodução do S. Jerónimo de Rivera, feita por um discípulo de Columbano, e da autoria deste último, o retrato a óleo de Raul Brandão.³⁷⁵

Por meio deste relato, João Marques foi dos primeiros a revelar publicamente a faceta de pintor de Raul Brandão. O livrinho de apenas 16 páginas (que o escritor editou a expensas suas) foi, para muitos dos leitores de Brandão, um testemunho revelador da intimidade do seu universo criativo. É verdade que muitos dos intelectuais e artistas contemporâneos do portuense empreenderam a viagem que levava à Casa do Alto e ficariam a saber desta sua vertente artística, se ainda a não conhecessem. Mas para o público que conhecia apenas a obra escrita do autor de *Os Pescadores* este testemunho apresentava-o mais bem enquadrado na sua dimensão de pintor.

Vimos ainda que outro aspecto destacado por João Marques foi o de colecionador e protector das artes. Raul Brandão possuía algumas obras de pintura de amigos e de pintores e ilustradores que admirava. Esta dimensão de protector das artes e dos artistas manifestou-a em vários momentos da vida, como já vimos, por exemplo, a propósito de *Portugal Pequenino*, convidando artistas amigos para colaborarem na sua edição. Uma outra ocasião em que o fez publicamente e que gostaríamos de destacar, por revelar a relação com um pintor contemporâneo seu conhecido, foi a apreciação que escreveu para o catálogo da exposição de pintura que Abel Cardozo fez em Abril de 1923 no Átrio da Misericórdia, na Rua das Flores no Porto.

O texto que escreveu para esse catálogo, poderia Raul Brandão tê-lo escrito a propósito da sua própria obra de pintura, tal é a afinidade de temas e modos que irmana ambas as obras:

Percorro rapidamente a obra deste pintor: as suas manchas, os seus quadrinhos de figura e de género, as suas rápidas pochades de beira-rio ou beira-mar — e conheço-o como se lidasse com ele há muitos anos. É um elegíaco e um tímido, que me desvenda inteiramente a sua alma. Traduz-la em tintas, em cor, na maneira como interpreta um fio de água que reluz, uma mancha de sol amarela num campo, um caminho ignorado de

³⁷⁵ *Ibid*, p. 13.

aldeia. Mas conheço-o muito melhor se me deixo ficar durante uma hora em frente destas telas cheias de vida e de saúde, que contêm um fio de tristeza escondida, um nada, o bastante para molhar de poesia os pincéis ou a espátula com que Abel Cardozo às vezes nos dá os tons ásperos e violentos, necessários a certos quadros de movimento e vida. É quase nada, mas sinto-o. É o indispensável para que algumas das suas paisagens nos façam cismar...³⁷⁶

Tremenda afinidade entre dois mundos criativos, que leva “um elegíaco e um tímido” a elogiar um outro elegíaco e tímido. O que interessava Brandão na vida, na natureza como na arte, era esse quase nada, que encontrava nas telas do amigo Abel Cardozo³⁷⁷, que o punha “a cismar” durante horas. Quase nada, que muitas vezes só a pintura consegue revelar. Eis porque, embora curto, este é um dos textos mais importantes para compreendermos o seu autor, que surge quase como uma confissão ideal porque pode ser feita a pretexto da apreciação da obra de um outro artista. O Raul Brandão escritor desvenda, a pretexto da obra de pintura de um amigo artista, como seria o universo pictórico ideal do Raul Brandão pintor, antecipando a descrição da sua própria obra de pintura.

Árvores em fila, uma poça, um charco azul, e anda nestas águas translúcidas, uma alma a boiar, tão pequenina que é quase um reflexo, um sonho que vai desaparecer se não falamos mais baixo. Adiante... Adiante é uma série de motivos, todos nossos conhecidos, todos nossos amigos: uma eira cheia de sol, uma ermida muito branca, o monte esfarrapado e solitário, que no Inverno usa capa de remendos— manchas copiadas do natural, com a frescura das tintas passadas ao ar livre da vida para a tela. Às vezes são rápidas brochadas, e tão fáceis que me parece que as vou eu pintar, impressões simples mas vivas como a vida. É o Minho com a sua cor, as suas estradas, as suas choupanas, as

³⁷⁶ Brandão, Raul – *A pedra ainda espera dar flor*, p. 183.

³⁷⁷ A visão da obra de Abel Cardozo por Raul Brandão é o tema de um artigo valioso de António Amaro das Neves, ilustrado por vários quadros do pintor, que foi a fonte das imagens que aqui utilizamos. Disponível em: <http://araduca.blogspot.com/2018/10/a-obra-de-abel-cardoso-vista-por-raul.html> (consultado a 27 de Junho de 2022).

suas couves imóveis como bronzes, o seu ar e as suas águas, as suas figuras e os seus tipos.³⁷⁸

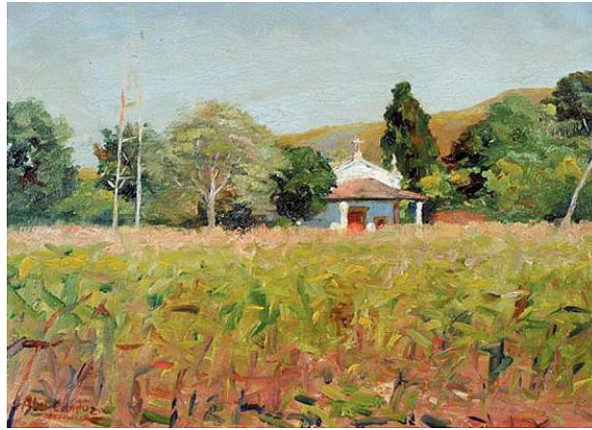


Fig. 35: Abel Cardozo, *Ermida de S. Roque*, sem data

“Parece que as vou eu pintar”, diz Raul Brandão. Uma empatia confessada com a certeza de quem procurava na pintura exactamente este gesto singelo mas sóbrio. Não foram as “impressões simples mas vivas como a vida” o que durante toda a vida verdadeiramente procurou?



Fig. 36: Raul Brandão, *Paisagem*, sem data

³⁷⁸ *Ibidem.*

Não faltou – como poderia faltar? – a esse breve testemunho a observação sobre os pobres e os humildes que o obcecaram em grande parte da sua obra e que também encontramos nos quadros de Abel Cardozo:

Deixem-me porém destacar de todos estes quadrinhos uma tela cheia de carácter: é a figura da velha pedinte, sentada numa igreja à beira do altar. Não sei se pede esmola — mas espera-a. Tem a saia pelos ombros e os seus cabelos, a sua fisionomia, são admiráveis de expressão. É uma pobre mulher do povo. O que ela tem sofrido a carregar, a lidar, dizem-no as mãos como cepos, a cara retalhada de rugas, e a boca que não grita porque estes seres humildes se resignam sempre. Este quadro é dum pintor de grande talento.³⁷⁹

Depois, meditando sobre as telas dedicadas às cenas da beira-mar da costa minhota, perguntamos se não poderiam ilustrar na perfeição uma edição de *Os Pescadores*:

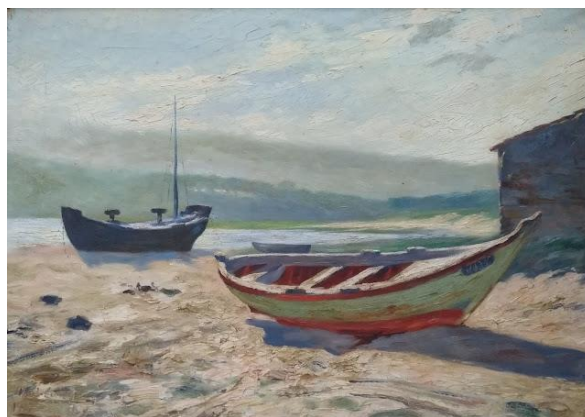


Fig. 37: Abel Cardozo, *Barco em Repouso (Beira Lima)*, sem data

Depois noto a série de telas de beira-mar, da beira-mar minhota, porque Abel Cardozo deitou de tal forma raízes na sua província que não pinta senão paisagens do Minho, figuras do Minho e o mar do Minho. Efectivamente é o pedaço maravilhoso da costa de Caminha a Viana que desfila diante de mim com os seus castelos, roídos pelo

³⁷⁹ *Ibid*, p. 184.

salitre e doirados pelo sol, as suas ondas dum verde que se trespassa de luz e a crista já cheia de espuma a desabar, as suas névoas que dão aos poentes uma amplidão e uma vida extraordinárias, as areias cor de oca molhada onde a tinta azul empoça, o farol de Montedor, e a larga paisagem, verde para o sul, roxa e diáfana para o norte — os mil aspetos, enfim, da praia, do mar e da costa minhota.³⁸⁰

É por demais evidente o elo de familiaridade entre a descrição que Raul Brandão faz destes quadros e o livro que por essa mesma altura dava à estampa. Não admira que a conclusão deste texto se possa aplicar tanto à obra do pintor Abel Cardozo como à do pintor Raul Brandão:

Em conclusão: é Abel Cardozo um pintor regionalista e um poeta, apesar do seu vigor e da sua vida forte e saudável. Ama e pinta a província onde nasceu. Às vezes sonha-a. Não digo que o seu canto atinja grandes proporções e chegue às estrelas. Mas não é quando se fala mais alto que se é melhor escutado. Quantas vezes uma voz amiga, num tom sentido e justo, nos penetra fundo na alma! É este o caso do pintor que aparece hoje só e com uma grande parte da sua bela obra diante do público portuense. Como tripeiro que sou, tenho muito prazer em o apresentar aos meus patrícios.³⁸¹

Para além deste texto de apresentação da obra do pintor vimaranense, Raul Brandão manifestou-lhe ainda o seu apreço adquirindo uma tela na exposição que Abel Cardozo fez em 1925 na Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães. Foi precisamente

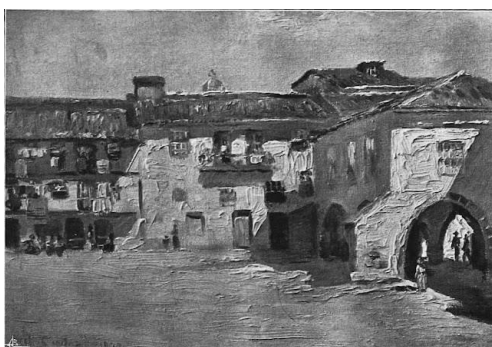


Fig. 38: Abel Cardozo, *Recanto da Praça de S. Tiago*, obra adquirida por Raul Brandão na exposição da Sociedade Martins Sarmento em 1925

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ *Ibidem.*

um quadro de um recanto da Praça de S. Tiago que o interessou – lugar emblemático da cidade de Guimarães.

A relação que Raul Brandão manteve com vários pintores ao longo da vida é reveladora da afinidade com a pintura de que temos vindo a dar conta³⁸². Este tipo de parentesco, de ordem espiritual, revela muito mais sobre a natureza de um artista do que praticamente quase todo o perfil social que compõe a sua vida. Então, se quisermos perceber quem é um artista é essencial descobrirmos com quem é que ele anda, já proclamava o adágio. A amizade que manteve, primeiro com o pintor António Carneiro, e depois com o filho, o também pintor Carlos Carneiro, demonstra na perfeição o que dizemos.

Pertencendo à mesma geração, Raul Brandão e António Carneiro coincidiram em círculos de amigos e de artistas e intelectuais na época da juventude. Os dois artistas partilhavam uma afinidade de temas e unia-os também o modo como abordavam e tratavam esses temas. Há dois retratos de Brandão feitos por Carneiro, um a carvão (fig. 39) e outro a sanguínea (fig. 40), que demonstram essa admiração mútua.



Fig. 39: António Carneiro, *Raul Brandão*, 1924

³⁸² Cf. Rosa, Vasco – “O mundo dos pintores” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 187 e seguintes, onde o investigador dá uma panorâmica da relação de Raul Brandão com pintores amigos.

No retrato a carvão o rosto de Raul Brandão surge destacado da sombra, encarando-nos com um olhar distante e de óculos, o que é muito raro na iconografia que dele se conhece.

Por sua vez, o retrato a sanguínea foi publicado nos *Grandes de Portugal*, obra constituída por textos do Visconde de Villa-Moura, que evocam diversos vultos da cultura portuguesa da época, todos ilustrados por retratos da lavra de António Carneiro. Este retrato foi também utilizado para ilustrar a capa do livro de homenagem do centenário, que é a única versão que conhecemos a cores.

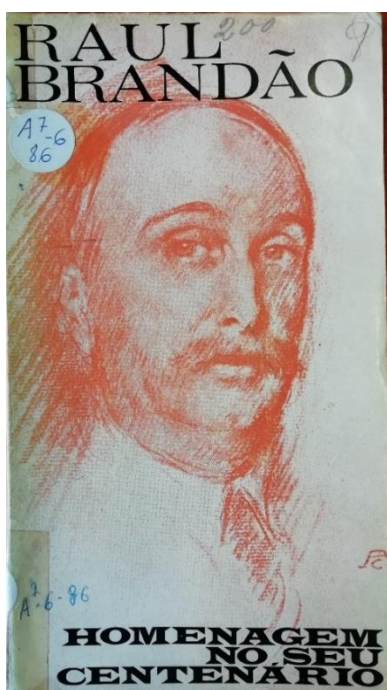


Fig. 40: António Carneiro, *Raul Brandão*, sem data

Com o tempo, a família Brandão tornou-se íntima da família Carneiro, e foi com naturalidade que as trajectórias artísticas de Carlos Carneiro, o filho de António, e de Raul Brandão se cruzaram. Mais do que com António, foi com Carlos que Brandão partilhou a intimidade de pintor. Numa crónica publicada poucos anos depois da morte de Raul Brandão, em 1935, o escritor gaiense Fernando de Araújo Lima advogava que os livros de Brandão deveriam ser ilustrados com as obras de Carlos Carneiro. Atento à relação artística que os irmanava, afirma considerar que “vêm o mundo pelo mesmo telescópio

fumado”³⁸³. A imagem curiosa aponta para uma familiaridade definida como “uma comunhão expressiva de temperamentos”³⁸⁴, que por si só justificava “que as futuras edições dos livros de Raul Brandão deveriam ser animadas pelo talento assombroso de Carlos Carneiro”³⁸⁵. A afinidade entre os dois pintores foi de facto uma verdadeira comunhão de temperamentos, uma rara relação de amizade entre artistas que se entendiam na perfeição, falando a língua da pintura.

O texto da homenagem do centenário que Carlos Carneiro escreveu é de tal modo revelador da amizade que unia os dois pintores, que o transcrevemos na íntegra, tanto mais sendo de tão difícil acesso a obra em que foi publicado.

Não me lembro como o conheci nem quando o conheci, mas tenho diante de mim a sua figura enorme, vejo-o caminhar, umas pernas imensas sustentando um corpo mais pequeno, andar um pouco desarticulado, apoiado à sua bengala. Todos os anos nos encontrávamos em Nespereira. Eu estava na Casa do Arco, pousada sobre um penedo, projectada e construída sobre a sua direcção, propriedade de uma cunhada viúva do seu irmão Armando, ele na Casa do Alto, mais acima, rodeada de videiras. Não esqueço mais o seu olhar infinitamente azul, a sua cabeça aristocrática, a sua voz a falar-me de coisas extraordinárias. Usava sempre um colete de esgrima todo branco, de gola redonda, abotoado de um lado: «Ficou-me este hábito dos meus tempos do Colégio Militar», dizia-me ele.³⁸⁶

Estamos perante um belo retrato escrito, prova de que também Carlos Carneiro sabia usar da palavra. Nesta descrição permeada de intimidade, transparece uma grande admiração pelo amigo mais velho, cuja postura aristocrática faz lembrar a de um antigo vate. Depois do retrato Carneiro passa a evocar os momentos passados juntos a pintar, as rotinas das saídas para as imediações da propriedade de Raul Brandão, onde se entretinham juntos a pintar:

³⁸³ Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 291.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Testemunho de Carlos Carneiro in AA. VV. – *Raul Brandão: homenagem no seu centenário*, pp. 30-33.

Vinha buscar-me ao Arco, ouvia os seus passos pesados no sobrado, acompanhados das pancadas da bengala em que se apoiava, e entrava, enorme, na varanda de madeira que circundava a casa: «Olá Artista...» e íamos pintar. Raul Brandão tinha o amor da pintura e era um pintor: «Se pudesse recomeçar a minha vida seria pintor e não escritor», disse-me muita vez. Na casa de Pascoaes existe uma grande tela do Marão, cheia de interesse, realização de um Homem que tinha a visão pictórica das coisas, visão que existe nas suas páginas de «Os Pescadores» porque era um pintor a escrever, sendo pinturas escritas algumas das suas páginas.³⁸⁷

Estas palavras, pronunciadas por Raul Brandão a Carlos Carneiro como uma confissão, e evocadas neste testemunho com a perfeita consciência do que representam, vêm confirmar e justificar o empreendimento a que nos lançamos no presente estudo. Juntamente com os quadros que pintou, esta confissão demonstra como Raul Brandão tinha a noção clara de que era um pintor, de que se sentia pintor e de que, se recomeçasse a sua vida, seria um pintor e não um escritor. Neste trecho, Carlos Carneiro demonstra ainda um entendimento perfeito dessa condição de Raul Brandão, apresentando-o como o autor das páginas pictóricas de *Os Pescadores*, livro que só poderia ser escrito por um pintor, sendo algumas das suas páginas autênticas pinturas escritas. E a evocação prossegue com a descrição da rotina dedicada à pintura:

³⁸⁷ *Ibidem.*

Vinha buscar-me seguido de um rapazinho, que transportava a sua pequena caixa de tintas, um enorme guarda-sol branco e um cartão recoberto de tela. E lá íamos, eu muito pequeno, ele, um gigante. Sentávamo-nos lado a lado, punha os óculos e pintava em silêncio. Depois, fazia-me perguntas de ordem técnica e eu ia lhe dizendo o que sabia do ofício. Feito o trabalho levantava-se do seu minúsculo bando de lona, levantava-se e parecia tocar o céu, e lá íamos, o rapazinho com os pincéis tingidos de côres, e ele com a sua obra numa das mãos carinhosamente, não a confiando a ninguém.³⁸⁸



Fig. 41: Carlos Carneiro, *Raul Brandão Pintando*, 1925

A par da descrição escrita destes momentos, onde está patente o interesse manifestado por Raul Brandão em aprender a técnica da pintura mesmo já em idade avançada, Carlos Carneiro também os reproduziu em desenho e pintura, de que damos aqui um exemplo e um outro mais abaixo.

Finda a jornada da pintura, regressavam a casa e reuniam-se na biblioteca, junto à lareira, ouvindo as histórias do velho mestre. Foi num desses momentos que Raul Brandão convidou Carlos Carneiro para ilustrar o livro *Portugal Pequeno*, que descreve o processo de colaboração na concepção da obra:

³⁸⁸ *Ibidem*.

Íamos então para a biblioteca da Casa [do] Alto, cheia de livros e sombras; à beira do fogo falava-me da Cantareira e do seu avô marinheiro, que nunca mais voltou. Um dia escreveu-me propondo-me uma ilustração do «Portugal Pequenino». Lá fui, num verão, cheio de papéis e entusiasmo. Almoçava com ele e depois, estendido num escaninho de castanho, com as pernas de fóra, porque não lhes cabiam no enorme banco, lia-me um capítulo do seu livro, enquanto eu ia apontando o que mais me sugeria uma ilustração. A Pisca e o seu companheiro transformados em seixinhos, junto de um penedo da serra, a ouvirem o diálogo das aves e dos lobos famintos, essa obra profundamente poética feita mais para os grandes que para os pequeninos... Foi assim que conheci esse livro, lido inteiro por ele, estendido no escaninho da biblioteca da Casa do Alto.³⁸⁹

Neste relato precioso, o pintor descreve ainda as actividades de administração da propriedade a que o seu amigo se dedicava, mencionando a história cheia de graça do caseiro, o bom Zé do Baço de Boi, história reveladora e exemplar de quão profundamente a gente humilde compreende a realidade artística:

Passava vários meses na sua casa de campo, vigiando sàbiamente a produção da propriedade e pintando. Respeitado, admirado pela gente do campo, o senhor Brandão... era um potentado naqueles sítios. O seu caseiro, o Zé de Baço de Boi, homem que parecia uma figura de Millet, agarrado à enchada (*sic*) desde a alvorada ao crepúsculo, habitava um velho casebre, cá em baixo, à beira da entrada. Fui uma manhã pintar os seus aidos de granito enegrecido. O bom homem trouxe-me cadeiras, procurou instalar-me o melhor que pôde, e abalou de enxada ao ombro. Daí a pouco voltava, olhou uma pequena aguarela que eu acabara de fazer, chamou os filhos e a mulher, apontou-lhes a pequena folha de papel colorida, e, gravemente, disse: Vós vêdes o que este senhor fez num instante? Pois é a mesma coisa que nós andamos, de sol a sol, a cavar a terra! Extraordinária compreensão do trabalho interior do Artista em relação ao esforço físico de uma jornada. Decerto, essa superior compreensão, era a resultante do contacto com o senhor Brandão, esse Homem-Deus para o bom Zé do Baço de Boi, cuja luz o tocou também.³⁹⁰

Então, Carlos Carneiro termina a evocação num tom emotivo de saudade pelo amigo que já não estava presente fisicamente, mas cuja presença jamais se desvaneceria

³⁸⁹ *Ibidem.*

³⁹⁰ *Ibidem.*

da sua memória e cujo convívio lembraria sempre como uma ventura. Mesmo a terminar, a menção ao projecto que deveriam levar a cabo juntos, o da viagem ao Portugal do ultramar, soa como a promessa de uma aventura não consumada, como a matéria de que são feitos os sonhos:

Assim passaram alguns anos em que tive a ventura de viver com esse Homem. Um dia soube da sua morte, e a solidão maior juntou-se à riqueza do seu convívio, à recordação dessas horas, à beira do fogo na lareira da sua sala rembrandtiana, daqueles olhos azuis a furarem a penumbra da biblioteca, da sua conversa: o mar que trouxe o avô marinho, a sua casa da Cantareira que parecia uma nau, toda a evocação de uma infância à beira mar, as nossas abaladas com as tintas e os cavaletes – eu minúsculo, ele enorme – pelos caminhos pedregosos de Nespereira, ali entre Vizela e Guimarães, e ouço os seus passos na varanda da madeira da Casa do Arco, e a sua voz: «Olá amigo...»

As últimas vezes que o vi propôs-me acompanhá-lo numa viagem às províncias do ultramar. Iríamos à Índia, à China, a Timor, às Áfricas, para que ilustrasse o seu novo livro, complemento do «Portugal Pequeno», que se chamaria «Portugal Maior»! A morte destruiu essa viagem maravilhosa, eu fiquei e ele partiu para uma bem maior, donde não mais se volta.

Quinta do Castelo, Fevereiro de 1967³⁹¹

³⁹¹ *Ibidem.*

Transcrição tão longa quanto valiosa de um depoimento que é marcado por uma ternura comovente, partilhada na vida e nas coisas da pintura. Por ele percebemos que Carlos Carneiro via Raul Brandão como um autêntico pintor. Temos o testemunho de que Raul Brandão se sentia pintor, ainda mais do que escritor. Tal como já confessara ao amigo Augusto Casimiro, ele não se sentia um escritor. E sabemos que este tipo de revelações só costuma surgir na intimidade, quando quem revela um segredo espera ser compreendido sem reservas. Vemos ainda o quão fecunda foi a amizade que os uniu. De igual para igual, os dois pintores empreendiam caminhadas para pintar juntos o panorama em redor da Nespereira, que se tornou num símbolo da amizade. Carlos Carneiro deixou testemunhos desses momentos, pelo menos em dois desenhos que conhecemos³⁹², e que mostram Raul Brandão a pintar.



Fig. 42: Raul Brandão a pintar, c. 1925

³⁹² A existência desta obra foi-nos gentilmente revelada por Vasco Rosa, bem como a ligação do site de internet em que se encontra, que pode ser consultada em: <https://www.cml.pt/leiloes/online/1218/lot/291/retrato-de-raul-brandao-a-pintar?fbclid=IwAR2KQmt-frQ3q7HVZqj-g0zb45uGP2GNkDhZqAHaP37V87HPc2E9dtApJWU>

Um deles (fig. 41) foi publicado na homenagem colectiva do centenário, o outro (fig. 43) apenas sabemos que esteve em leilão e tudo leva a crer tratar-se de Raul Brandão, tanto pelas semelhanças físicas como pela assinatura: *Carlos Carneiro, Alto, Set. 192?*. Carneiro faria ainda um retrato do seu amigo que de certa maneira surge como contraponto ao outro, a sanguínea, de seu pai. Do traçado aparentemente caótico surge um rosto definido, límpido nas suas linhas tortuosas. Este retrato também foi publicado na homenagem do centenário, acompanhando o testemunho.



Fig. 43: Carlos Carneiro, *Raul Brandão a pintar ou a desenhar* (?), 192?



Fig. 44: Carlos Carneiro, *Raul Brandão*, sem data

Dos testemunhos contemporâneos sobre Raul Brandão, o de Manuel Mendes tem especial interesse por se tratar de alguém que se tornou como um guia para o escritor no final da vida, permitindo-lhe um invejável grau de intimidade. Foram vários os escritos que dedicou a Raul Brandão, sobretudo artigos, onde expôs detalhes sobre a biografia do amigo e onde por vezes examinou a sua própria obra sob a influência do mestre.

Dois artigos de Manuel Mendes merecem aqui ser referidos por anteciparem o tema da relação da pintura com a literatura na obra de Raul Brandão. Já no ano de 1932, pouco depois da morte de Raul Brandão, Armando Gonçalves publicara no *Civilização Magazine* um artigo de título sugestivo³⁹³: “Raul Brandão, pintor da pena e do pincel”.

³⁹³ Gonçalves, Armando – “Raul Brandão, pintor da pena e do pincel” em *Civilização – Grande Magazine Mensal*, n.º 43, Janeiro de 1932, pp. 24-28.

No entanto, apesar da sugestão, a abordagem à relação entre pintura e literatura fica-se pelo título, pois a pintura não mais é mencionada em todo o artigo. Caberá a Manuel Mendes fazê-lo, quase 30 anos mais tarde, num artigo intitulado “O pintor das horas perdidas”³⁹⁴. Embora a relação entre pintura e literatura seja aí menorizada, sugerindo Manuel Mendes que a pintura não seria mais do que um mero passatempo para o escritor – visto que os seus dotes não alcançariam mais, a verdade é que o paralelo é aí bem explicitado. Num outro artigo, de 1962, Mendes estabelecerá ainda um paralelo entre a obra de Raul Brandão e a de Van Gogh, num artigo cujo significativo título será “Raul Brandão e Van Gogh”. O escritor vai centrar esta aproximação menos no teor pictórico de ambas as obras e mais na obsessão com os mesmos temas, “o gosto significativo e obstinado de certas particularidades, revelador das mesmas sombras e teimosas tendências”³⁹⁵. Mais uma vez Manuel Mendes perderá a oportunidade de avaliar a obra de Brandão sob o prisma da verdade pictórica nela contida.

Uma das funções que Mendes desempenhava junto do “mestre” era escrever o que ele lhe ditava, acompanhando-o a muitos lugares onde ele se encontrava com amigos do mundo das artes e das letras. Um desses lugares era o *atelier* de Columbano Bordalo Pinheiro, o pintor ao quem Raul Brandão estava unido por uma longa amizade. Foi pela mão de Raul Brandão que ele entrou pela primeira vez no *atelier* do pintor, no velho Convento de S. Francisco, onde mais tarde viria a instalar-se o Museu de Arte Contemporânea (ou, como hoje é conhecido, o Museu do Chiado). Evocando a memória dessa época, Manuel Mendes recorda:

[...] na mocidade fui para este escritor a modos como moço de cego. Para subir ou descer o Chiado, para atravessar as ruas, para ir onde quer que fosse – à Biblioteca ver o Proença, ao Museu falar ao Columbano –, ele deitava-me a mão ao ombro, e confiado em mim caminhava a ruminar os seus sonhos, distante do bulício que ia em nossa volta. Saíamos do café ou da livraria, e em qualquer rota era eu o timoneiro.³⁹⁶

³⁹⁴ Mendes, Manuel – “O pintor das horas perdidas” em *Gazeta Musical e de todas as Artes*, n.º 122-123, Maio-Junho de 1961, p. 255. Este artigo voltou a ser publicado mais tarde no n.º 26 de Dezembro de 1963 da *Colóquio: revista de artes e letras*.

³⁹⁵ Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 279.

³⁹⁶ Mendes, Manuel – *Raul Brandão & Columbano*, p. 13.

Foi assim que Manuel Mendes conheceu Columbano e se tornou testemunha privilegiada da relação que o pintor manteve com Raul Brandão. Desse encontro e dos que se lhe seguiram, realça o perfeito entendimento entre ambos, traçando-lhes o perfil:

Torno a vê-los agora. O Brandão era ruço e esgalgado, a falar com grandes gestos, naquela voz ao mesmo tempo ridente e angustiada, a espaços entrecortada não sei de que soluços de agonia e às vezes de inquietação e estouvamento alegre. O Columbano, pequeno e silencioso, faiscava o olhar debaixo das lunetas, sorria de espanto, enternecido ante aquele nervoso entusiasmo.

- Você, oh mestre, querido amigo!... – clamava o escritor.

E Columbano esperava, paciente, o momento de poder intervir, dizer de sua justiça em duas palavras sumidas e modestas.

No entanto, se com temperamentos e exteriorizações tão diversos ambos se entenderam à maravilha – um exaltado, o outro sereno –, foi decerto porque o mesmo sentimento escuro da vida e das coisas, a mesma índole elegíaca e pessimista os uniu.³⁹⁷

Na rara amizade que mantiveram até ao final da vida, as diferenças de personalidade e de temperamento foram mais um elemento de aproximação do que de separação. No centro das preocupações da vida de cada um estava a resposta ao apelo poético que os movia, em ambos existia uma vida devotada à arte. Referimo-nos a este apelo poético no mesmo sentido em que Raul Brandão dizia que “para se ser grande na pintura ou no livro, na filosofia ou na música, é sempre preciso ser-se um poeta”³⁹⁸. Foi a responsabilidade de ser-se grande na obra a que se dedicaram que os uniu.

Guilherme de Castilho, no estudo biográfico que dedicou a Raul Brandão, estudou de perto a amizade com Columbano, rastreando-a desde as suas origens:

As relações de amizade e de mútua estima entre o escritor e o plástico remontam a bem longe no tempo. É conhecida uma carta do primeiro ao segundo, escrita de Matosinhos e datada de 20 de Agosto de 1895 – tinha Raul Brandão 28 anos e Columbano 38. Do mesmo ano de 1895 é também o primeiro escrito de Raul Brandão

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 31.

sobre o pintor, publicado na *Revista de Hoje*, de que foi director e destacado colaborador.³⁹⁹

Neste artigo, a que já nos referimos⁴⁰⁰, Raul Brandão mostra o quanto admirava a obra do pintor, entendendo-a na perfeição desde o início. Para Brandão, o pintor fugiu sempre às modas e às maneiras, aproveitando das lições da época aquilo que servia à sua obra, pintando não de costas para os seus contemporâneos, mas acima deles, e isso é sempre imperdoável: “esta educação da cor a que Columbano fugiu, preferindo-lhe a sua visão pessoal, é uma das coisas que mais irritam neste pintor. A outra é o seu génio. Ter personalidade e ter génio – eis duas coisas que bastam – não é verdade? – para se ser odiado”⁴⁰¹. Mostrando como ficara impressionado por aquela galeria de retratos que não tem par nem na pintura portuguesa nem na europeia da mesma época, Raul Brandão descreve o primeiro contacto com esses quadros e, ao mesmo tempo, descobre-lhes o segredo da fatura e da permanência da vida neles:

Quem pela primeira vez vê os retratos tem esta impressão: parecem de afogados. A cor é escura, fundo negro, tintas que não estamos acostumados a ver, afeitos antes à alacridade dos pintores de imagens do Grémio Artístico. Mas é certo que, quem se puser na luz do *atelier* a olhar um modelo, logo vê a verdade da cor: a carne dá aquilo. Depois, ainda mesmo que a cor não fosse verdadeira, bastaria a alma e a vida, que ressalta de cada um dos retratos, para fazer Columbano o maior dos nossos pintores. Não é cópia banal e colorida do modelo: é toda a alma que ele conseguiu arrancar-lhe e estatelar na tela. Parece que cada um dos retratos foi surpreendido, quando sozinho tecia as suas ideias mais negras...⁴⁰²

Dá-se entre os dois uma imediata identificação desde o primeiro momento em que se conheceram e, de algum modo, Columbano foi para Brandão uma espécie de figura

³⁹⁹ Castilho, Guilherme de – *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 71.

⁴⁰⁰ Cf. *supra* p. 181.

⁴⁰¹ Raul Brandão *apud* Mendes, Manuel – *Raul Brandão & Columbano*, p. 24.

⁴⁰² *Ibidem*.

tutelar⁴⁰³. Mais velho dez anos, autor de uma obra já consolidada, o pintor será uma referência para o jovem escritor, e foi por isso com naturalidade que muitos anos depois dedicou o livro *Húmus* “ao mestre Columbano”.

A circunstância que levou ao estreitar de relações entre ambos terá surgido do impacto provocado em Raul Brandão por uma exposição de quadros de Columbano numa livraria do Chiado em Junho de 1894⁴⁰⁴. A iniciativa de levar os quadros do pintor ao Porto, que nunca tinha visto obras do lisboeta, difundiu-a Brandão através da *Revista de Hoje*, que dirigia. A exposição decorreu no Palácio de Cristal de 14 de Abril a 2 de Maio de 1895 e teve um enorme êxito. A partir deste momento a relação entre ambos consolidou-se.

Vasco Rosa aponta este período como aquele em que surgiu o retrato de Raul Brandão pintado por Columbano: “a campanha – sempre demorada em Columbano – do pequeno retrato (27 cm x 21,5 cm), firmando da melhor maneira possível a sua boa amizade, terá de ter ocorrido entre o término da exposição portuense e maio de 1896, quando Brandão, destacado para o Regimento 20, se instala em Guimarães.”⁴⁰⁵ O

⁴⁰³ Cf. Valentim, Jorge – “Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista” em *Gragoatá*, Niterói, n.º 16, 2004, pp. 33-49. Neste artigo, o autor esboça uma aproximação entre os dois artistas, apresentando um Raul Brandão admirador e em certa medida discípulo de Columbano sob o ponto de vista expressamente artístico, apresentando-os como representantes crepusculares de uma tradição em extinção, zelosos dos princípios artísticos que defendiam. Descrevendo um Columbano devedor do realismo peninsular, Jorge Valentim cita o juízo de alguns escritores e críticos apontando nesse sentido: “Para Júlio Dantas, poeta simbolista português, a pintura de Columbano compreende uma experiência de análise profunda dos retratados, configurando-se assim como uma espécie de interpretação plástica das máscaras humanas” enquanto que “segundo Nuno de Sampayo, Columbano transita da escola realista [...] à ‘intensidade dramática ou à transfiguração trágica’, herança direta de um Velásquez e da escola flamenga de um Rembrandt” [p. 37]. Neste sentido, e numa época sujeita a todo o tipo de ambiguidades, os exemplos de ambos erguem-se como testemunhos incólumes de uma atitude intransigente com as modas e ditames sociais, não se assumindo como meros tradicionalistas, defensores da tradição pela tradição: “Como então não perceber em Columbano a atitude de um artista totalmente focado numa época sob o signo da ambiguidade, de um atrevido academismo e uma ousada renovação?” [*ibidem*].

⁴⁰⁴ O contexto do surgimento da relação de amizade entre Raul Brandão e Columbano, bem como da preparação da exposição portuense e da feitura desse primeiro retrato, é detalhadamente narrado por Vasco Rosa no artigo “O primeiro retrato”, publicado em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, pp. 8-10.

⁴⁰⁵ Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, p. 9.

investigador conta ainda que foi neste período que Raul Brandão conheceu Maria Angelina, de quem ficou noivo e a quem entregou o quadro recentemente pintado:

Durante o noivado e por os contactos entre ambos não poderem ser tão frequentes quanto desejavam, Raul entrega-lhe o retrato feito por Columbano com uma carta datada de 22 de Agosto (de 1896) em que o designa como «um dos grandes pintores da Europa». E diz: «É feito à noite, no meu quarto de trabalho de Lisboa. Mandei-o vir para to oferecer. Põe-no no teu quarto e olha para mim algumas vezes. Ele te dirá decerto muitas coisas que lhe pedi te repetisse. De resto, o pintor procurou dar mais a minha fisionomia moral e espiritual, como de resto em todos os seus retratos, do que a física. De forma que tu, olhando-o, aprenderás a conhecer a minha alma».⁴⁰⁶



Fig. 45: Columbano Bordalo Pinheiro, *Raul Brandão*, 1896

A penetrante observação de Brandão, ainda que numa carta dirigida à noiva, revela bem o modo como via e entendia a pintura de Columbano. Era o retrato espiritual que o pintor fazia dos retratados e, para o compreender, é necessário um olhar que vai

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 10.

além do visível. Mário Cesariny escreveu sobre este retrato sob um mesmo ponto de vista, compreendendo a relação entre retratista e retratado na perfeição:

Se percorrermos a galeria de retratos que Columbano fez dos notáveis da hora, descobrimos esta coisa surpreendente: só o retrato de Brandão é pintado como uma sorte de dádiva de um a outro espírito bom. Dádiva limpa e fraterna dos olhos do pintor ao homem de 29 anos no qual, para além da inocência feita gravidade, descobre o desamparo e a solidão que são o lote dele próprio, Columbano.⁴⁰⁷

Dois anos mais tarde, Brandão escreve ao pintor solicitando o quadro para o mostrar a “uns poucos de rapazes amigos”. Sabe-se que Columbano mostrava uma grande dificuldade em se afastar dos seus quadros, pelo que o amigo lho teria enviado e agora vinha de novo pedir-lho:

Quero pedir-lhe um favor: no dia 13 reúno aqui uns poucos de rapazes amigos e queria ter por então o meu retrato para o mostrar. Se você já não precisasse dele, far-me-ia um grande favor em mo mandar por grande velocidade para aqui. Creia que se lhe for necessário imediatamente lho devolvo.

Além disto acresce que eu tenho imensas saudades dessa obra-prima. Há tardes em que me lembro dele, como de um remorso. Se há mais tempo lhe não tenho falado nisto é porque sei que você tem precisado dele.

Ao menos mande-mo para matar saudades. Outra vez lho recambio passados alguns dias – se você ainda precisar dele.⁴⁰⁸

Quando este retrato foi pintado, o *atelier* de Columbano ainda era no Pátio do Martel, “um recanto de aldeia, perdido na cidade – como uma árvore verde na desolação de uma pedreira”⁴⁰⁹, tal como o evoca Brandão. Deste lugar precioso perdido no meio da cidade, onde o pintor vivia e trabalhava como no silêncio de um claustro, diria ainda o escritor portuense:

⁴⁰⁷ Castilho, Guilherme de *et* Cesariny, Mário – *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, p. 13.

⁴⁰⁸ Raul Brandão *apud* Mendes, Manuel – *Raul Brandão & Columbano*, p. 47.

⁴⁰⁹ *Ibid*, p. 23.

Pois a habitação de Columbano tem ainda individualidade. Na Primavera, uma trepadeira, que corre as janelas, reverdece. As traseiras dão para um quintal ensolhado, para um jardim derrubado e triste, onde velhas fruteiras indiferentes continuam a reflorir e a crescer. Chegando a Agosto o pátio sombrio e fresco tem um ar conventual, e tudo aquilo, perdido no rumor de Lisboa, repousa, como um pedaço de campo, a seis passos da Avenida, quase o ideal de Silva Pinto: uma quinta com portas para o Chiado. Do próprio *atelier* se avista um poço, troncos, toalhas ao Sol...⁴¹⁰

O outro retrato será o que Columbano pintará do casal Raul e Maria Angelina, mais de 30 anos depois, somente a um ano da sua morte e dois anos antes da morte do retratado, ou seja, em 1928. Maria Angelina aparece de perfil enquanto Raul fixa o pintor, com um significativo olhar directo.



Fig. 46: Columbano Bordalo Pinheiro, *Retrato de Raul Brandão e de sua esposa D. Angelina Brandão, 1928*

A longa amizade e respeito mútuo entre os dois artistas como que se fecham neste quadro, ou melhor, consumam-se. Da longa galeria de figuras públicas retratadas por Columbano, talvez Raul Brandão permaneça como a mais íntima do pintor. O

⁴¹⁰ *Ibid*, p. 26.

percurso de ambos é marcado por uma intransigente recusa perante as modas ou as tendências. Nenhum se afastou da sua essência de “poeta”, da exigência de levar essa obra a cabo mesmo correndo o risco da solidão.

Este retrato poderá ter sido pintado já no *atelier* do Convento de S. Francisco, e é admirável podermos contar ainda com o registo dos dois momentos que marcam o início e a aproximação do final desta relação de amizade por parte do pintor. Numa das últimas cartas (talvez a última?) da correspondência entre ambos, Columbano menciona-o, regressado de uma exposição: “O seu retrato e o de sua esposa já voltaram da exposição, onde tiveram um lugar de destaque, e parece que agradaram. Poderei ter esse quadrinho aqui por alguns dias? A moldura que lhe mandei fazer é preta e doirada para o fazer destacar, creio que lhe vai bem”⁴¹¹. E é nessa mesma carta que o pintor interpela o amigo sobre as suas mais recentes andanças pela pintura, revelando um vivo interesse em saber se continuava a pintar: “O que tem feito o meu amigo? Tem continuado a pintar com o mesmo ardor? Estou morto por ver o que tem feito”⁴¹².

O registo do diálogo entre estes dois pintores não estaria completo sem o quadro que Raul Brandão pintou de Columbano no seu *atelier* de S. Francisco, diálogo a que faltaria uma peça fundamental, que é como a chave que encerra o sentido da relação entre os dois artistas.

Da parte do escritor já tínhamos todos esses textos elogiosos e plenos de penetrantes interpretações, escritos ao longo da sua carreira de jornalista e memorialista. No entanto, esta raridade – datada de 1928, o mesmo ano do retrato – para além de muito pouco conhecida, não atraiu ainda hoje a atenção que merece. Sobretudo porque é por este quadro, mais do que por qualquer outro, a nosso ver, que se pode medir a estatura de Raul Brandão enquanto pintor. Se as paisagens mostram o carácter de um pintor que superou a moda impressionista e adquiriu, no muito pouco que produziu, uma feição própria e um território que pode chamar de seu; se, no retrato de Pascoaes e nos desenhos a tinta da china e a grafite, estamos perante um grande retratista em potência; se, na vista de interior da sua sala de trabalho, vemos como captara com segurança e graciosidade o mistério de um recanto familiar, neste quadro do *atelier* de Columbano o que temos é

⁴¹¹ *Ibid*, p. 61.

⁴¹² *Ibidem*.

uma reflexão pictórica sobre a própria pintura, sobre o acto de pintar: dois artistas, um diante do outro, suspensos na eternidade de um momento de mútua contemplação.



Fig. 47: Raul Brandão, O Mestre Columbano no seu atelier, 1928

Do lado direito, quase no extremo do quadro, o pintor trabalha num dos seus quadros, sobre o cavalete. O que estará a pintar? Rodeado por vários retratos, tem atrás de si uma senhora elegante, de trajes claros. É o retrato de Maria Cristina Bordalo Pinheiro, sua sobrinha, que se encontra actualmente no Museu do Chiado. Ao centro, domina “o cavalete onde tinha sempre o grande Cristo crucificado, que de tempos a tempos Columbano voltava a repintar, a dar-lhe um retoque ou a acrescentar uma mancha, levado na ansiedade teimosa de fixar a inteireza daquele drama”⁴¹³, na descrição de Manuel Mendes. Em redor desse Cristo imponente há retratos vários, alguns inacabados.

Com uma simplicidade límpida, Raul Brandão capta o ambiente íntimo onde o amigo trabalhava, rodeado do silêncio das suas obras, dispostas como que para assistir ao

⁴¹³ Mendes, Manuel – *Raul Brandão & Columbano*, p.8.

labor do “mestre”. Da atmosfera ressalta um ar de humildade industriosa, reveladora de um sacrifício levado ao limite da devoção ao ofício da pintura.

Ao aplicarmos o termo devoção à arte, tocamos num ponto que é necessário dilucidar, levando em conta as transformações operadas naquela época que vimos registando neste estudo. A transformação mais profunda dava-se ao nível da tentativa de substituição da religião por domínios que lhe equivalessem. Aqui interessa-nos tratar aquela tentativa de substituir o culto religioso pelo culto da arte que, numa carta dedicada ao Padre Sena Freitas, intitulada *A Moral na Religião e na Arte*, o Visconde de Villa-Moura formula com nitidez. Citando e comentando trechos da obra *A Mentira Religiosa* de Max Nordau, Villa-Moura mostra como a esperança de que o papel desempenhado pela religião pudesse vir a ser ocupado pela Arte era uma falsa e deslocada esperança:

Ora eu abro, em algumas páginas, outras obras do autor e vejo que os romancistas, os dramaturgos, e os mesmos filósofos são os principais culpados dos grandes males do século.

Que a eles se deve a vida de requinte que degenera as classes!

E como conciliar aquelas esperanças com estes factos? De nenhuma forma.

Quando esperamos crer na possibilidade de melhores dias – à conta d’uma apostolização mais feliz – não devemos esperá-la da Arte. [...]

Entregar à obra poética, por exemplo, a missão de moralizar seria abrir campo a tantos cismas morais quantos os poetas. O mesmo com os demais artistas.

E ainda que nos objectem com tentativas feitas à inspiração d’uma arte mais sã que a dominante, nem assim hesitamos. Antes a lei dos bons costumes a cargo da Igreja, lida no Evangelho; que a moral leiga dos bons poetas e romancistas.⁴¹⁴

Raul Brandão e Columbano representam um modo de ser artista que não pactuou com essa tentação. Columbano não se deslocou nunca do lugar que lhe pertencia enquanto pintor e por isso nunca o vemos cair no desespero para que muitos dos pintores da época foram arrastados. Em arte, o “regresso à natureza”, feito de modo anárquico, pode conduzir a uma ida sem volta. Foi esse o caminho que empreendeu a arte moderna, conduzida em bloco ao abismo pelos pressupostos do “naturalismo filosófico”, na ânsia

⁴¹⁴ Villa-Moura, Visconde de – *A Moral na Religião e na Arte*, Coimbra, Casa Editora França Amado, 1906, p. 21.

de ocupar o lugar que cabia à religião. Salvam-se desse transe figuras como Columbano Bordalo Pinheiro e Raul Brandão, rigidamente ancoradas na grande tradição portuguesa e ibérica, herdeiros das obras de um Nuno Gonçalves⁴¹⁵, de um Vasco Fernandes, de um Velázquez ou de um Murillo.

Se alguma coisa se evola misteriosamente da pintura de Columbano é essa firme certeza da solidão do herdeiro escolhido por onde passa o hálito vivo de um legado antigo. Segundo Fernando de Pamplona, o grande crítico de arte José de Figueiredo “filiava-o na velha escola flamenga pelo vigor da observação e em Velasquez – filho de português e tão português na sensibilidade – pelo dom prodigioso de decifrar as almas e ainda pelo segredo das suas harmonias cromáticas”⁴¹⁶. No capítulo que lhe dedica no terceiro volume das *Memórias*, o amigo Brandão conta uma história curiosa que revela essa filiação:

Todos os artistas iam a Paris pintar modelos vivos para um grande *atelier* – portugueses, turcos, franceses, etc. Pagava-se um franco por dia. E todos no fim da sessão iam ver a pintura de Columbano, estranhando-a. O próprio mestre lhe disse: – *C'est du Velasquez*.

Ele nunca tinha visto Velasquez.⁴¹⁷

O mesmo mistério e a mesma genealogia envolvem a obra de Raul Brandão, a quem vemos dar passos sempre mais resolutos num caminho desconhecido, de uma vocação tardia, mostrando uma saúde de artista perseverante. As obras de pintura que nos

⁴¹⁵ Segundo José de Figueiredo, Columbano foi quem salvou e resgatou para o nosso tempo os painéis de S. Vicente, mérito simbólico a todos os níveis: “Foram os ilustres artistas Columbano, e sua exma. Irmã, a sr.^a D. Maria Augusta Bordallo, e ainda o sr. Alberto Henriques d’Oliveira os primeiros que, modernamente, segundo pude apurar, viram, com olhos esclarecidos, os quadros de S. Vicente. Depararam com eles casualmente, numa visita que, na primavera de 1882, fizeram ao Paço do Patriarca. As tábuas eram então *utilizadas* pelos operários que, nessa época, andavam a trabalhar no vasto casarão, e os três visitantes, se as não puderam examinar cuidadosamente e dar-lhes, portanto, todo o valor que mereciam, viram, entretanto, logo, que tinham direito a mais carinhosos cuidados, insurgindo-se por isso contra o vandalismo que o seu *aproveitamento* representava” [Figueiredo, José de – *O Pintor Nuno Gonçalves*, p. 21].

⁴¹⁶ Pamplona, Fernando de – *Um Século de Pintura e de Escultura (1830-1930)*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943, p. 123.

⁴¹⁷ Brandão, Raul – *Memórias*, p. 585.

deixou são a prova de uma crença na tradição e uma reserva de esperança no valor justo da arte como obra continuadora da natureza e não substituta da natureza, ou seja, confiança na arte como realidade, como vida.⁴¹⁸

O caminho percorrido por Raul Brandão em busca da pintura, tímido e silencioso, é um caminho que por ter sido tão solitário e quase não tendo chegado a consumir-se, tem por esse motivo mais valor. Se pensarmos que se trataria da sua verdadeira vocação, tal como é nossa opinião, esse caminho reveste-se da maior importância para compreendermos a sua obra. Todo o artista tem de passar pela prova da solidão, tem sem dúvida de fazer prova da verdade da sua vocação, que é aquela que lhe confere um lugar à parte, distinto do mero episódio. Por aí vai-se sozinho, subindo uma áspera e íngreme vereda. Mesmo repleto de dureza e cheio de momentos de desolação, uma funda certeza guiará o artista, que por fim alcançará o cimo do seu Calvário.

Pintado pouco tempo antes de morrer, o *Calvário* de Raul Brandão (fig. 48) fica como uma promessa digna de um grande pintor. A pintura europeia, em toda a sua história, procurou no Evangelho temas de que se nutriu e renovou. A crucificação de Jesus Cristo foi pintada por todos os grandes mestres e não há outra imagem mais elevada e mais sagrada a que os artistas tenham dedicado a sua arte. Lembremos, no contexto mais próximo da pintura espanhola, os Cristos crucificados de Velázquez, de Murillo ou de Greco, ou então, o *Calvário* de Vasco Fernandes, o mais impressionante da pintura portuguesa. Diante desse legado antigo e esplendoroso da arte europeia, Raul Brandão depõe a sua humilde contribuição, com um singelo óleo, de medidas modestas, mas pleno de significado.

⁴¹⁸ Ramón Gaya, notável pintor e escritor espanhol do século XX, distingue deste modo o sentido do que vem a ser arte: “Se pensó que el arte era una especie de *comentário* más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas – los artistas – hacen del espectáculo de la realidad. Ni siquiera es, como supone Bergson, una visión más directa de la realidad. El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo*” [Gaya, Ramón – *Obra Completa*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2010, p. 32].



Fig. 48: Raul Brandão, Crucificação de Jesus Cristo, 1928

Num tom sombrio, de um negro avermelhado onde o sangue parece tingir todo o visível, vemos Cristo crucificado. Não ao centro, como a tradição normalmente O mostra, mas ligeiramente à esquerda, no plano frontal, enquanto os dois ladrões surgem mais afastados, à Sua direita, um atrás do outro. Diante de Jesus, de joelhos aos pés da cruz, a Sua Mãe chora a morte do filho inocente, de braços abertos e envolta numa túnica escarlate. Do lado esquerdo, velando com discrição a alguma distância, uma figura resiste com Maria: é João, o evangelista que mais próximo ficou do mestre até ao fim e, na escuridão quase completa, é sobre ele que o céu mostra uma ténue claridade. Parece que o pintor quis deixar pairar sobre o apóstolo uma atmosfera de esperança. De todos os momentos em que procurou expressar a sua crença, talvez em nenhum outro Raul

Brandão tenha ido tão longe. Perante o cenário da cruz toda a palavra emudece e, talvez não haja outra arte que possa exprimir esse drama com tão funda verdade como a pintura.

Considerações Finais

Ao chegarmos ao termo deste estudo esperamos poder ter dado resposta ao principal problema que nos pusemos de início: saber se a obra de Raul Brandão pode ser considerada sob outro ponto de vista, assumindo que a sua faceta de pintor tem uma relevância até agora ignorada ou menorizada. Raul Brandão foi um pintor ignorado pela maioria dos seus contemporâneos, que apenas conheceram a sua obra literária. É certo que alguns escritores realçaram o carácter pictórico da sua escrita, e alguns foram até ao ponto de o considerar um pintor sem obra. Com o tempo, vários autores reforçaram o valor intrínseco da obra de pintura de Raul Brandão, como Vitorino Nemésio, Manuel Mendes, Guilherme de Castilho e Mário Cesariny. Mais recentemente, os trabalhos de Vítor Viçoso e Vasco Rosa voltaram a lembrar o interesse de averiguar o papel desempenhado pela pintura no contexto lato de uma obra a que sempre pareceu faltar algo, como uma promessa não cumprida. O desafio lançado por Mário Cesariny no texto do catálogo da exposição de 1980⁴¹⁹ para que se fizesse um estudo da pintura de Raul Brandão, ainda não tinha sido atendido. Dentro das nossas limitações, esperamos ter contribuído nesse sentido, reavaliando a obra de Raul Brandão sob o ponto de vista da pintura e elencando com a amplitude possível a bibliografia e a iconografia brandonianas, activa e passiva.

Devemos lembrar que esta tese não pretende, ou pode ser um estudo exaustivo da pintura de Raul Brandão nem da sua obra literária. Trata-se, tal como já afirmámos, de uma tentativa de abordagem da figura e da obra de Raul Brandão sob o prisma da pintura e na sua relação com a escrita. No entanto, em certa medida e apesar de todas as limitações, o nosso estudo acaba por analisar em profundidade algumas dessas obras, tanto literárias como pictóricas, levantando algumas questões e lançando alguns desafios a que de futuro se pode dar agora seguimento. Um desses desafios, talvez o mais significativo, será o de propor a concepção de edições das obras de Raul Brandão pondo-as em diálogo com a pintura da época, sobretudo de *Os Pescadores* e de *As Ilhas Desconhecidas*. Cremos que estas duas obras ganhariam em ser lidas acompanhadas pela pintura dos pintores que se dedicaram a pintar a vida do litoral português e das ilhas.

⁴¹⁹ Cf. *supra*, p. 172, nota 357.

Creemos ainda que, uma edição das *Memórias* ganharia muito em ser acompanhada dos desenhos que Raul Brandão fez das inúmeras personalidades que aí são evocadas.

Um outro desafio, este talvez ainda mais urgente, seria o de se elaborar um catálogo completo da obra pictórica de Raul Brandão. Sem esse catálogo, que aqui tentámos iniciar, com as limitações que tem o tempo de uma dissertação, dificilmente o legado de pintura e desenho poderá alcançar o público. Mostrando uma faceta muito importante e ignorada daquele que é já considerado como um dos maiores escritores do século XX português, esse catálogo contribuiria para o reconhecimento de Raul Brandão como pintor, podendo propiciar novas leituras da sua obra enquanto escritor e artista.

A consecução destas tarefas de divulgação da obra de pintura do grande escritor revelará certamente um grande pintor ao público, mostrando-o no contexto em que deve ser inserido. Enquanto pintor, Raul Brandão coincide em muitos aspectos com a tradição de pintura que ainda estava viva na sua época e que provinha, desde o início do século XIX, da actividade de pintores que mantiveram uma forte relação com a Academia Portuense de Belas Artes, desde a fundação por Passos Manuel em 1836⁴²⁰. O Porto viu surgir aí uma tradição constante de pintores cujo labor foi dando frutos de crescente valor. De início, um dos nomes que se destaca é o de João António Correia (1822-1896), discípulo de Augusto Roquemont. Foi João Correia uma figura decisiva dos começos da academia, que “fez da segurança e da pureza do desenho o princípio basilar da sua arte”⁴²¹. O seu magistério abriu caminho ao realismo, tendo sido mestre de grandes artistas como Soares dos Reis ou Silva Porto. Outro nome a ter em conta é o de Francisco José de Rezende (1825-1839), que se destacou como “desenhador vigoroso e colorista brilhante”⁴²², pintando “tipos nacionais e cenas de costumes portuguesas”⁴²³, assim como inúmeros retratos. Outros nomes, como os de António Tomaz da Fonseca (1822-1894), ou José Alberto Nunes (1829-1890), merecem destaque nesta primeira época da Academia. Mas coube ao pleno florescimento da geração seguinte o surgimento dos nomes mais insígnies no domínio da arte da pintura. Silva Porto (1850-1893) é um dos

⁴²⁰ Pamplona, Fernando de – *Um Século de Pintura e de Escultura (1830-1930)*, p. 56.

⁴²¹ *Ibid*, p. 57.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ibidem*.

grandes nomes de sempre da pintura, não só portuguesa, mas europeia. O âmbito da pintura de paisagem a que veio a dedicar-se predominantemente não o diminui em nada como pintor. Em seu louvor, Fernando de Pamplona afirma que enquanto “os seus antepassados haviam querido seduzir pela mentira, ele soube conquistar pela verdade”⁴²⁴. Foi o primeiro pintor a procurar uma “observação exaustiva e amorosa da paisagem em que a ciência do pormenor pitoresco ou impressivo não prejudicava os direitos do conjunto”⁴²⁵, pois “em vez da paisagem irreal e cenográfica, [pintou] a natureza autêntica, vista na sua verdadeira luz – maravilhosa e implacável”⁴²⁶. A arte pictórica de Raul Brandão e de todos os pintores que deram a paisagem com verdade, deve a Silva Porto o ter mostrado como percorrer esse caminho. Em menor medida, a obra de Henrique Pousão (1859-1884) aponta no sentido do realismo, ressentindo-se em alguns momentos de um certo hiper-realismo fotográfico. Morto prematuramente, não sabemos por que caminhos enveredaria o jovem pintor se lhe fosse dado viver mais larga vida. Por sua vez, João Marques de Oliveira (1853-1927) desempenhou um papel de relevo, tendo sido professor na Academia de Belas Artes do Porto, de quem foram discípulas Aurélia de Sousa (1865-1922) e sua irmã Sofia, e o pintor Júlio Ramos (1868-1945), sobre quem o jovem Raul Brandão escreveu o artigo elogioso que comentámos acima⁴²⁷. A este grupo não poderia faltar o nome de António Carneiro (1872-1930), amigo de Raul Brandão e discípulo do precursor João Correia. Mencionemos ainda Armando Basto (1889-1923), que embora tenha partido cedo para Paris e morrido com tuberculose com apenas 34 anos, foi também discípulo de Marques de Oliveira e deixou obra de relevo. É certo que poderíamos mencionar outros nomes, mas cremos que os elencados, sobretudo pelas suas obras e exemplo, constituem uma sólida tradição a que podemos juntar o nome de Raul Brandão com justiça, pois é desta família pictórica que a sua obra deriva. Cremos tê-lo demonstrado, ainda que por força perfunctoriamente.

Esperamos ter demonstrado com esta dissertação a importância dos Estudos Interartes como auxiliares fundamentais na abordagem às obras literárias e artísticas. A

⁴²⁴ *Ibid*, p. 88.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Cf. *supra* p. 177.

relação entre as artes e seu cruzamento constitui em muitas obras um desafio à hermenêutica ou à crítica literária, que muitas vezes se ressentem de limitações face à pluralidade de impulsos de diversa natureza aí presentes. Cremos que os estudos que fazem convergir saberes provenientes de áreas diversas – apresentando-se por um lado o domínio dos estudos literários e por outro o das belas artes ou dos estudos dedicados ao teatro e ao cinema – podem convergir em mútuo auxílio na finalidade comum de mostrar as obras a uma nova luz. Assim tenha sido.

Bibliografia

Activa

- Brandão, Raul – *A Farsa*, Lisboa, Jornal do Foro, 1969
- Brandão, Raul – *A Farsa*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001
- Brandão, Raul – *A pedra ainda espera dar flor*, Lisboa, Quetzal Editores, 2013
- Brandão, Raul – *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987
- Brandão, Raul – *Cartas a Maria Angelina*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 2019
- Brandão, Raul – *El-rei Junot*, Coimbra, Atlântida Editora, 1974
- Brandão, Raul – *Húmus*, Lisboa, Relógio d'Água, 2015
- Brandão, Raul – *Húmus*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917
- Brandão, Raul – *Memórias*, Lisboa, Quetzal Editores, 2017
- Brandão, Raul – *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984
- Brandão, Raul – *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2014
- Brandão, Raul – *Os Pobres*, Guimarães, Opera Omnia, 2017
- Brandão, Raul – *Vida e Morte de Gomes Freire*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988
- Brandão, Raul & Brandão, Júlio – *A Noite de Natal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981
- Brandão, Raul & Maria Angelina – *Portugal Pequenino*, Lisboa, Edição dos Autores, 1930
- Brandão, Raul & Pascoaes, Teixeira de – *Jesus Cristo em Lisboa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007

Iconografia de Raul Brandão

- Brandão, Raul – *Crucificação de Jesus Cristo*, 1928 | Óleo sobre tela | 43 cm x 37 cm | Coleção da Família Dr. Raul Roque Figueiredo
- Brandão, Raul – *Espigueiro*, Sem data | Óleo sobre madeira | 43 cm x 35 cm | Coleção Arq. Manuel Roque

- Brandão, Raul – *O Mestre Columbano no seu atelier*, 1928 | Óleo sobre tela | Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (em depósito no Museu Nacional de Grão Vasco, Viseu) | n.º de inv. 925.
- Brandão, Raul – *O Pombal*, 1926 | Óleo sobre tela | 15 cm x 27 cm | Coleção Francisca Nemésio
- Brandão, Raul – *O retrato de Teixeira de Pascoaes*, 1922 | Óleo sobre cartão | 27 cm x 24 cm | Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso – Câmara Municipal de Amarante | n.º de inv. 1279 MMASC
- Brandão, Raul – *Paisagem de Gatão*, Outono de 1928 | Óleo sobre tela | 60,5 cm x 69 cm | Coleção Família Dr. Raul Roque Figueiredo
- Brandão, Raul – *Paisagem de São João de Gatão*, Outono de 1928 | Óleo sobre tela | Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso Câmara Municipal de Amarante | n.º de inv. 1259 MMAS
- Brandão, Raul – *Paisagem do Marão*, 1928 | Óleo sobre tela | 25 cm x 36 cm | Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso – Câmara Municipal de Amarante
- Brandão, Raul – *Paisagem*, sem data | Óleo sobre madeira | 42 cm x 37 cm | Coleção Arq. Manuel Roque
- Brandão, Raul – *Retratos a grafite aguarelados*, c. 1910-1920 – Sociedade Martins Sarmiento
- Brandão, Raul – *Retratos a grafite*, c. 1910-1920 – Sociedade Martins Sarmiento
- Brandão, Raul – *Retratos a tinta-da-china*, c. 1910-1920 – Sociedade Martins Sarmiento
- Brandão, Raul – *Sala de trabalho da Casa do Alto*, 1922 | Óleo sobre madeira | 60,5 cm x 55,5 cm | Coleção da Família Dr. Raul Roque Figueiredo

Passiva

- AA. VV. – *Colóquio: Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Lello Editores, 2000
- AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 2017
- AA. VV. – *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*, Guimarães, Edição do Círculo de Arte e Recreio, 1967

- Andrade, João Pedro de – *Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia, 1963
- Brandão, Maria Angelina – *Um Coração e uma Vontade*, Coimbra, Oficina da Atlântida, 1959
- Cabral, Bruno Tiago – “O Gebo e a Sombra: Teatro cinematográfico: Do teatro de Raul Brandão ao cinema de Manoel de Oliveira”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 40, 2019
- Carneiro, Carlos – “Testemunho” in AA. VV. – *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*
- Castilho, Guilherme de – *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006
- Castilho, Guilherme de et Cesariny, Mário – *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1980
- Cesariny, Mário – “Raul Brandão e a Pintura” in Castilho, Guilherme de et Cesariny, Mário – *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*
- Chaves, Castelo Branco – *Raul Brandão*, Lisboa, Seara Nova, 1934
- Coimbra, Leonardo – *Dispersos I – Poesia Portuguesa*, Porto, Editorial Verbo, 1984
- Coquim, Manuel – *Mira e Raul Brandão: 100 anos de cumplicidades*, Mira, Câmara Municipal de Mira, 2022
- Eiras, Pedro – “O mar é transparente – Raul Brandão: pintura e metafísica”, in AA. VV. – *Colóquio: Ao encontro de Raul Brandão*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Lello editores, 2000
- Gonçalves, Armando – “Raul Brandão, pintor da pena e do pincel”, *Civilização: Grande Magazine Mensal*, n.º 43, Janeiro de 1932
- Lima, Fernando de Araújo – “Raul Brandão e Carlos Carneiro” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*
- Lopes, Artur Ribeiro – *A inteligência na literatura nacional*, s. l., Edição de Autor, 1927
- Malato/Borrvalho, Maria Luísa – “O Doido e a Morte: de um poema de Teixeira de Pascoaes (1912) a um drama de Raul Brandão (1923)” in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*
- Malpique, Manuel da Cruz – “Testemunho” in AA. VV. – *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*

- Marinho, Maria de Fátima - “*El-Rei Junot e Vida e morte de Gomes Freire de Raul Brandão: nem história nem romance*” in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XX, 1, 2003
- Marques, João – *Ao Encontro de Raul Brandão*, Coimbra, Edição de Autor, 1952
- Mendes, Manuel – “O pintor das horas perdidas”, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n.º 122-123, Maio-Junho de 1961
- Mendes, Manuel – “Raul Brandão e Van Gogh”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26 de Setembro de 1962
- Mendes, Manuel – “Raul Brandão: pintor das horas perdidas”, *Colóquio Revista de Artes e Letras*, n.º 26, Dezembro de 1963
- Mendes, Manuel – *Considerações sobre as artes plásticas*, Lisboa, Seara Nova, 1944
- Mendes, Manuel – *Raul Brandão & Columbano*, Lisboa, Jornal do Foro, 1959
- Mendes, Manuel – *Retratos de Alguns Portugueses*, Lisboa, Edições António Ramos, 1977
- Nemésio, Vitorino – “Andorinhas, vida frenética” em Rosa, Vasco – *Cinzentos e Dourados*
- Nemésio, Vitorino – “Ilhas frescas de tinta” em Rosa, Vasco – *Cinzentos e Dourados*
- Nemésio, Vitorino – *Corsário das Ilhas*, Lisboa, Bertrand, 1956
- Nemésio, Vitorino – *Raul Brandão Íntimo*, Guimarães, Opera Omnia, 2017
- Nemésio, Vitorino – *Viagens ao pé da porta*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988
- Neves, António Amaro das – “A obra de Abel Cardoso vista por Raul Brandão”, disponível em <http://araduca.blogspot.com/2018/10/a-obra-de-abel-cardoso-vista-por-raul.html>
- Osório, Ana de Castro – “Portugal Pequenininho”, *Seara Nova*, n.º 220, 18 de Setembro de 1930. Disponível em <http://ric.slhi.pt/visualizador?id=09913.010.004&pag=8> (Consultado em Julho de 2022)
- Pereira, José Carlos Seabra – *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979
- Pierini, Mágnia Tânia Secchi – *Estudo de Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas, de Raul Brandão*, Saarbrücken, Novas Edições Académicas, 2014
- Pires, António Manuel Machado – *Rouxinol e Mocho seguido de Ensaio – Raul Brandão e Vitorino Nemésio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009

- Rei, Matteo – “*Se eu fosse pintor: Raul Brandão e a paisagem escrita*” in AA. VV. – *Raul Brandão: 150 anos*
- Reynaud, Maria João – “O narrador e a sua obra” in AA.VV. – *Colóquio: Ao Encontro de Raul Brandão*
- Reynaud, Maria João – “Raul Brandão e o expressionismo literário – Notas para uma leitura de *A Farsa*”, in *Revista da Faculdade de Letras «Linguas e Literaturas»*, Porto, XVI, 1999
- Rosa, Vasco – “O mundo dos pintores” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- Rosa, Vasco – “O primeiro retrato” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- Rosa, Vasco – “*Os Pescadores*, pintura escrita” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- Rosa, Vasco – “Raul Brandão e os Açores” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- Rosa, Vasco – “Raul Brandão em África” em Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- Rosa, Vasco – “Raul Brandão, o Van Gogh da nossa literatura”, *O Tripeiro*, n.º 9, Setembro de 2020
- Rosa, Vasco – *Cinzento e Dourado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- Seixo, Maria Alzira – *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987
- Sérgio, António – *Ensaaios – Tomo III*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1972
- Silva, Carlos Henrique do Carmo – “O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão” in AA. VV. – *Colóquio: Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto
- Tamen, Miguel – “Raul Brandão” in AA.VV. – *O Cânone*
- Torga, Miguel – *Diário III*, Coimbra, Edição de Autor, 1946
- Valentim, Jorge – “Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista”, *Gragoatá*, Niterói, n.º 16, 2004
- Vasconcellos, Maria da Glória Teixeira de – *Olhando para trás vejo Pascoaes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996

Viçoso, Vítor – “A pedra a desfazer-se em espuma”, Prefácio a Brandão, Raul – *Os Pescadores*

Vilhena, António Mateus et Mano, Maria Emília Marques – *Correspondência de Raul Brandão/Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994

Geral

AA. VV. – *Colymbano*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado / Leya, 2010

AA. VV. – *Domingos Rebêlo: Pintura*, Ponta Delgada, Letras Lavadas, 2016

AA. VV. – *Museu do Chiado: Arte Portuguesa, 1850-1950*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994

AA. VV. – *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa 1850-1950*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1996

AA. VV. – *O Cânone*, Lisboa, Tinta-da-China, 2021

AA. VV. – *Silva Porto 1850-1893*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1993

Aldemira, Luís Varela – *Columbano: ensaio biográfico e crítico*, Lisboa, Livraria Portugal, 1941

Amado, Fernando – *À boca de cena*, Lisboa, & etc, 1999

Ameal, João – *A verdade é só uma*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1960

Amiel, Henri-Frédéric – *Fragments d'un Journal Intime*, Genebra, Georg & C^o Libraires-Éditeurs, 1908

André, Carlos Ascenso – *O Poeta no miradouro do mundo*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008

Aquino, Tomás de – *Summa Theologiae, Tomus II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1962

Araújo, Domingos Gusmão de – “Leonardo Coimbra – Esbocetos de Crítica”, *Nação Portuguesa*, 2.^a Série, n.º 4, Outubro de 1922

Aristóteles – *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

Aristóteles – *Retórica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005

Arteaga, Esteban de – *La Belleza Ideal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943

Barthes, Roland – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1982

- Bayer, Raymond – *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979
- Burke, Edmund – *Uma investigação filosófica acerca das nossas ideias do sublime e do belo*, Lisboa, Edições 70, 2013
- Carneiro, António – *Solilóquios: Sonetos Póstumos*, Porto, Edição dos filhos do autor
- Castagnary, Jules-Antoine – “Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes”, disponível em [https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes](https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_du_boulevard_des_Capucines_Les_impressionnistes)
- Coimbra, Leonardo – *A filosofia de Henri Bergson*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994
- Delacroix, Eugène – *Écrits d'Eugène Delacroix*, Paris, Librairie Plon, 1893.
- Deusdado, Manuel António Ferreira – *A crise do ideal na arte*, Angra do Heroísmo, Livraria Editora Andrade, 1917
- Dini, Francesca – *Il sentimento del vero*, Milão, Electa, 2007
- Eça de Queirós – *Literatura e Arte: Uma Antologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000
- Eça de Queirós – “Positivismo e Idealismo”, *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1913
- Elias, Margarida – *Columbano Bordalo Pinheiro*, Matosinhos, Quidnovi, 2010
- Ensor, James – *Dame Peinture Toujours Jeune*, Paris, La Différence, 2009
- Falcão, Isabel – *Pintura Portuguesa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2003
- Ferraz, Maria de Lurdes – *A Ironia Romântica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987
- Figueiredo, João Pinto de – *A vida de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença, 1986
- Figueiredo, José de – *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, Typ. do Annuario Commercial, 1910
- Frade, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto*, Lisboa, Edições Asa, 1992
- Fumet, Stanislas – *Le Procès de l'art*, Paris, Librairie Plon, 1929
- Gaya, Ramón – *Obra Completa*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2010
- Giudici, Loela (ed.) – *Lettere dei Macchiaioli*, Milão, Abscondita, 2008
- Hugo, Vítor – *Desenhos*, disponível em <https://www.wikiart.org/pt/victor-hugo>

- Humboldt, Alexander von – *Cosmos: Essai d'une description physique du monde*, Paris, Gide et J. Baudry, 1855
- Kundera, Milan – *A Arte do Romance*, Lisboa, Dom Quixote, 2002
- Lanson, Gustave – *L'art de la prose*, Paris, Libraire des Annales, 1908
- Lapa, Pedro (org.) – *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2007
- Lee, Rensselaer W. – *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe*, Paris, Macula, 1991
- Leroy, Louis – “L'Exposition des impressionnistes”, disponível em https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_I/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm
- Macedo, Diogo de – *Columbano*, Lisboa, Artis, 1952
- Malato/Borrvalho, Maria Luísa – *D. Catarina de Lencastre (1749-1824): Libreto para uma autora quase esquecida* (2 volumes), Porto, 1999 (Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto)
- Malato/Borrvalho, Maria Luísa – *O Império dos Sentidos. Do Sublime ao Melodrama no teatro arcádico*, Porto, Edição de Editor, 2007
- Malato/Borrvalho, Maria Luísa et Ana Clara Santos – *Diderot: Paradoxes sur le comédien*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2015
- Márquez Fernández, Gemma – *Azorín y la figura del pintor: urdimbre de una identidad (1894-1946)*, Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Filologia Hispânica da Universidade de Barcelona, 2016. Disponível em <https://www.tdx.cat/handle/10803/393854>
- Mazzocca, Fernando et Sisi, Carlo – *I Macchiaioli. Prima dell'impressionismo*, Venezia, Marsilio, 2004
- Melo, Duarte – *Domingos Rebelo, por ventura um pouco sonhador*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2016
- Melo, Duarte – *Duarte Maia: um fino pintor*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2017
- Nobre, António – *Só*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1962

- Oliveira, Maria João – *Aurélia de Sousa em contexto: A cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa-Casa da Moeda, 2006
- Pamplona, Fernando – *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal 1830-1930*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943
- Ramalho Ortigão – *Arte Portuguesa III*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947
- Schiller, Friedrich – *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997
- Simas, Rosa Maria Neves (coord.) – *Domingos Rebelo em 10 pinceladas*, Ponta Delgada, Letras Lavadas, 2017
- Sinibaldi, Thiago – *Elementos de Filosofia*, Roma, Subiaco – Tipografia dei Monasteri, 1923
- Van Gogh, Vincent – *Les Lettres*, Arles, Actes Sud – Van Gogh Museum – Huygens Institute, 2009.
- Villa-Moura, Visconde de – *A Moral na Religião e na Arte*, Coimbra, Casa Editora França Amado, 1906
- Vouilloux, Bernard – “L’impressionnisme littéraire, un mythe fécond”, disponível em <https://books.openedition.org/purh/868>

Iconografia Geral

- Basto, Armando de – *Traseiras da Rua do Almada*, 1915 – Óleo, Museu Nacional de Soares dos Reis
- Basto, Armando de – *Vista da Praça Nova*, 1916 – Óleo, Museu Nacional de Soares dos Reis
- Cardozo, Abel – *Barco em Repouso (Beira Lima)*, sem data – Óleo, Propriedade de Aida de Carvalho
- Cardozo, Abel – *Ermida de S. Roque*, sem data – Óleo, Colecção particular
- Cardozo, Abel – *Recanto da Praça de S. Tiago*, obra adquirida por Raul Brandão na exposição da Sociedade Martins Sarmento em 1925 – Óleo
- Carneiro, António – *Capela do Senhor da Pedra*, 1916 – Óleo, Centro de Arte Moderna Gulbenkian
- Carneiro, António – *Raul Brandão a pintar ou a desenhar (?)*, 192? – Tinta e guache, obra em leilão na Cabral Moncada Leilões
- Carneiro, António – *Raul Brandão*, 1924 – Carvão, Sociedade Martins Sarmento
- Carneiro, Carlos – *Ilustração de Portugal Pequenino*, 1930
- Carneiro, Carlos – *Ilustração de Portugal Pequenino*, 1930
- Carneiro, Carlos – *Ilustração de Portugal Pequenino*, 1930
- Carneiro, Carlos – *Porto, Ilustração de Portugal Pequenino*, 1930 – Aguarela
- Carneiro, Carlos – *Raul Brandão Pintando*, 1925 – Tinta, in AA. VV. (1967), *Raul Brandão – Homenagem no seu centenário*, Guimarães, Edição do Círculo de Arte e Recreio, p. 33
- Columbano Bordalo Pinheiro, *Raul Brandão*, 1896 – Óleo, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea
- Columbano Bordalo Pinheiro, *Retrato de Raul Brandão e de sua esposa D. Angelina Brandão*, 1928 – Óleo, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea
- Columbano Bordalo Pinheiro, *Torre das Caldas da Rainha*, 1886 – Óleo, Museu da Sociedade Martins Sarmento

<http://araduca.blogspot.com/2018/10/a-obra-de-abel-cardoso-vista-por-raul.html>

Ligação para a obra de Abel Cardozo disponível em linha:

Maia, Duarte – *Litoral de Vila Franca do Campo*, 1913 – Óleo, Museu Carlos Machado

Marques de Oliveira, João – *À espera dos barcos (estudo)*, 1891 – Óleo, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

Marques de Oliveira, João – *Póvoa de Varzim*, 1884 – Óleo, Coleção Privada

Marques de Oliveira, João – *Praia de Vila do Conde*, 1884 – Óleo, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

Ramos, Júlio – *Núvens da tarde*, sem data – Óleo, Coleção Particular (Leiloeira Renascimento)

Ramos, Júlio – *Paisagem*, sem data – Óleo, Coleção Particular (Leiloeira Marques dos Santos)

Raul Brandão a pintar, c. 1925 – Fotografia, Sociedade Martins Sarmento

Raul Brandão, *Crucificação de Jesus Cristo*, 1928 – Óleo, Coleção da Família Dr. Raul Roque Figueiredo

Rebello, Domingos – *Barcos nos Mosteiros*, c. 1924 – Óleo, Coleção Particular

Rebello, Domingos – *Cais do Tagarete - Vila Franca do Campo*, 1947 – Óleo, Museu Carlos Machado

Rebello, Domingos – *Paisagem de S. Miguel*, c. 1930 – Óleo, Coleção Particular

Rebello, Domingos – *Serra de Água de Pau*, 1928 – Óleo, Coleção Particular

Rezende, Francisco José – *Foz do Rio Leça em 1887*, 1887 – Óleo, Museu Nacional de Soares dos Reis,

Silva Porto, António – *Apanha do Sargaço*, c. 1881-1888 – Óleo, Casa-Museu Fernando de Castro

Silva Porto, António da – *Bairro de Pescadores, Póvoa*, 1885? – Óleo, Museu Nacional de Soares dos Reis

Souza, Alberto de – *Capa da 1ª Edição de Portugal Pequenino*, 1930

Tagarro, José – *Lisboa, Ilustração de Portugal Pequenino*, 1930 – Óleo

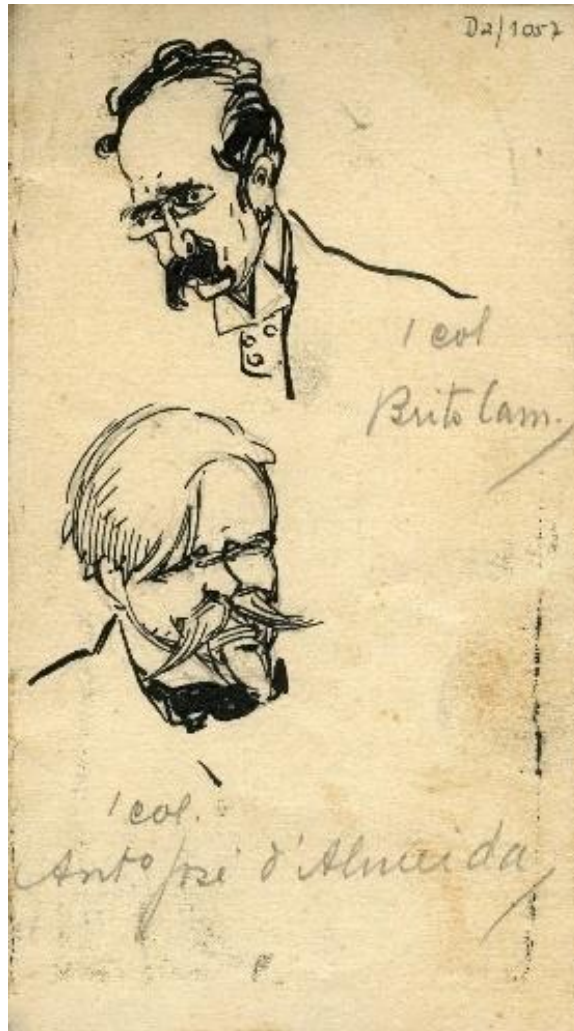
Anexo 1

Retratos da autoria de Raul Brandão em arquivo na Sociedade Martins Sarmiento

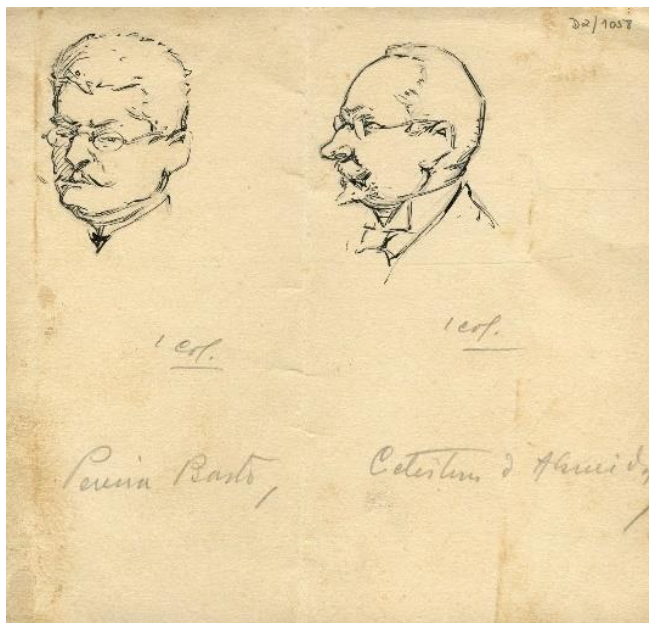
A legenda é constituída por: cota / título/ técnica / tamanho. As medidas são dadas em milímetros.



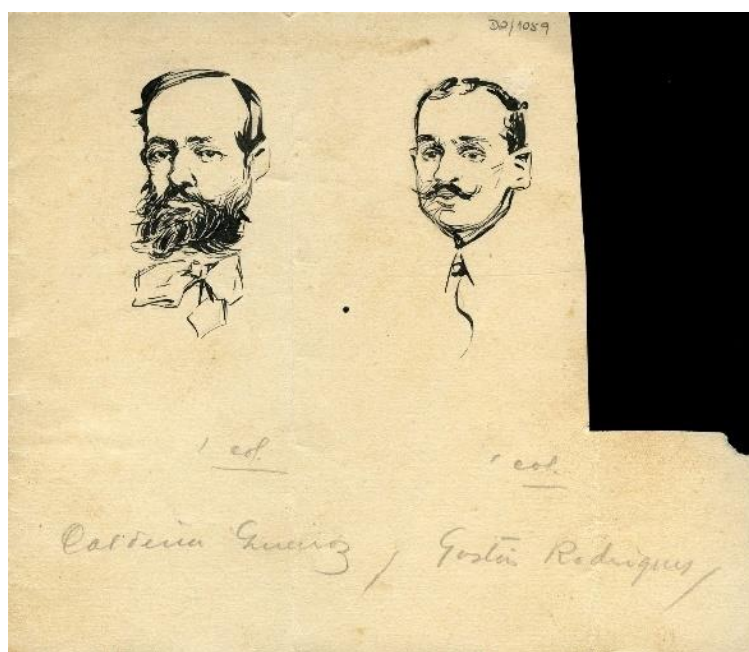
D2/1056 – Luiz Rosette / Alfredo Ladeira, tinta, 84x145



D2/1057 – Brito Camacho / António José de Almeida, tinta, 81x144



D2/1058 – Pereira Basto / Celestino de Almeida, tinta, 154x145



D2/1059 – Caldeira Queiróz / Gastão Rodrigues, tinta, 130x147



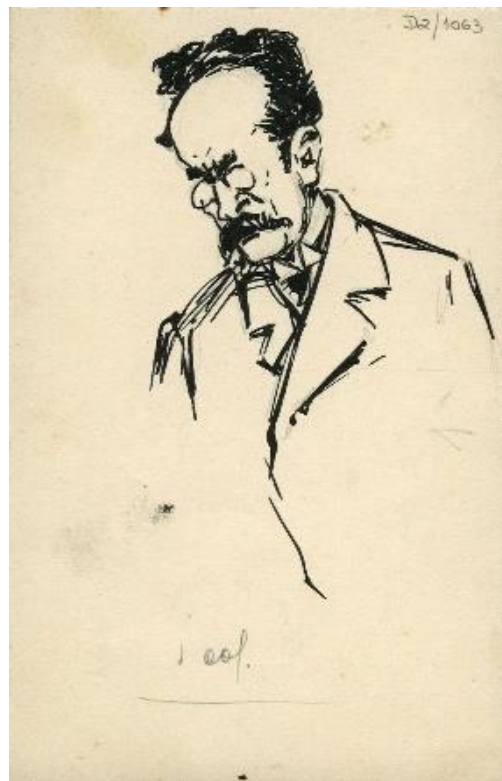
D2/1060 – António José de Almeida, tinta, 120x152



D2/1061 – Alfredo Ladeira, tinta, 120x152



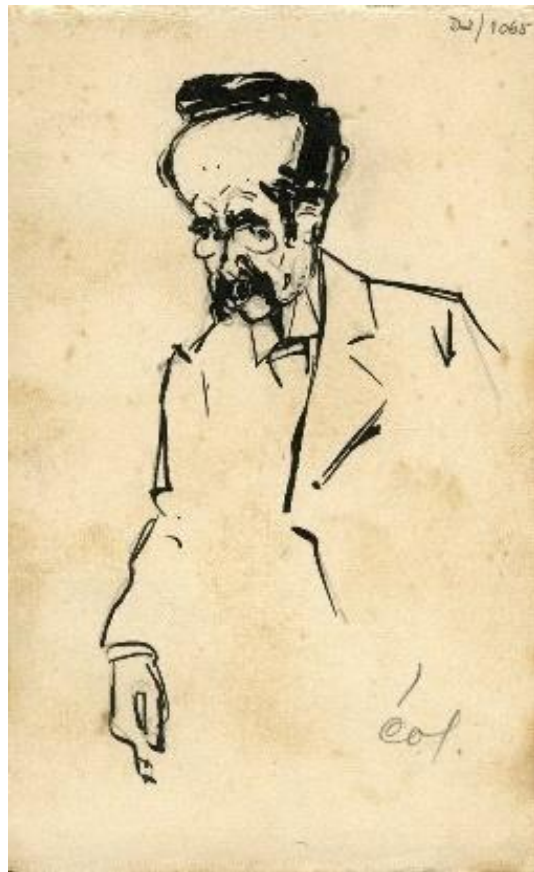
D2/1062 – Alfredo Ladeira, lápis e aguarela, 127x162



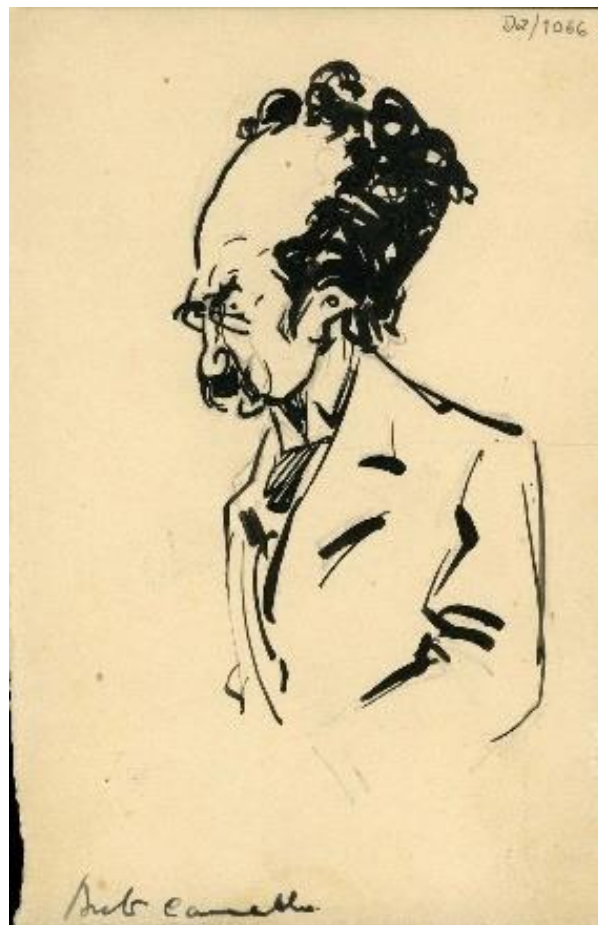
D2/1063 – Brito Camacho, tinta, 81x125



D2/1064 – Brito Camacho, tinta, 62x145



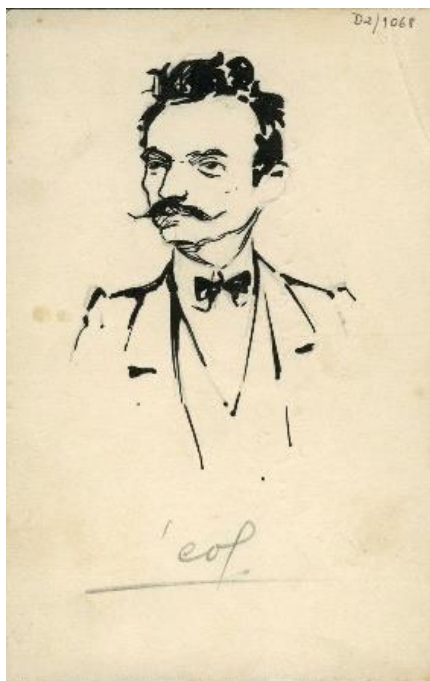
D2/1065 – Brito Camacho, tinta, 72x120



D2/1066 – Brito Camacho, tinta, 81x126



D2/1067 – Brito Camacho, lápis e aguarela, 125x162



D2/1068 – António Macieira, tinta, 81x125



D2/1069 – Brito Camacho, tinta, 82x126



D2/1070 – Eduardo de Abreu, tinta, 81x144



D2/1071 – Dr. Eduardo d'Abreu, tinta, 127x161



D2/1072 – João de Menezes, tinta, 82x125



D2/1073 – João de Menezes, tinta, 90x143



D2/1074 – Bernardino Roque, tinta, 65x80



D2/1075 – António Granjo, tinta, 70x116



D2/1076 – *Ramada Curto*, tinta, 81x125



D2/1077 – Ramada Curto, grafite, 105x125



D2/1078 – Ramada Curto, tinta, 90x145



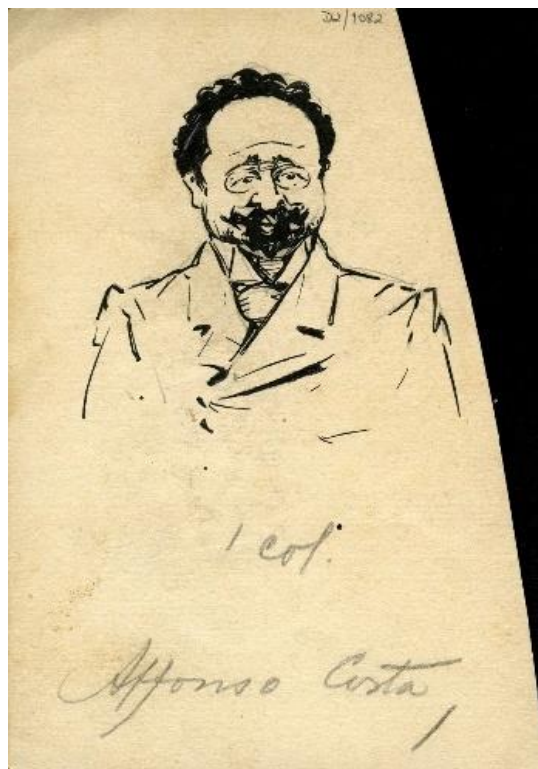
D2/1079 – Egas Moniz, tinta, 82x125



D2/1080 – Egas Moniz, tinta, 65x145



D2/1081 – Afonso Costa, tinta, 60/70x142



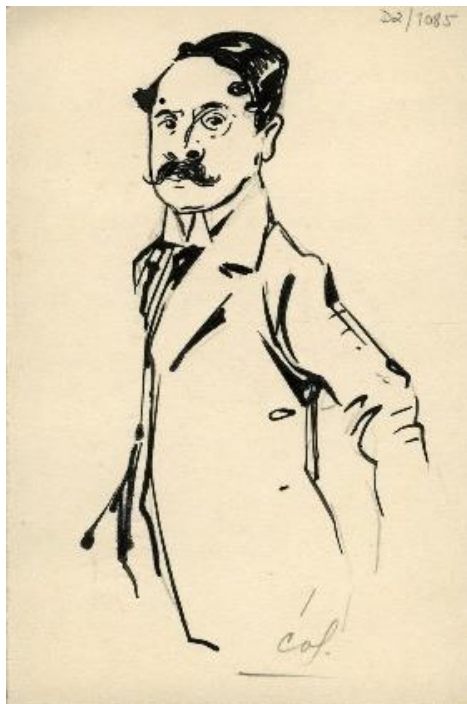
D2/1082 – Afonso Costa, tinta, 98/71x142



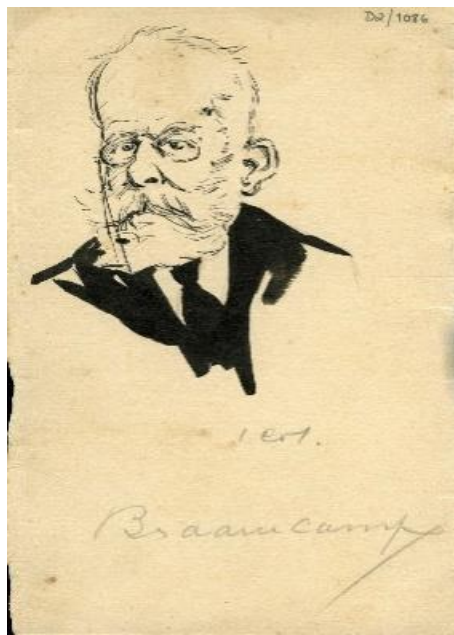
D2/1083 – Afonso Costa, tinta, 80x144



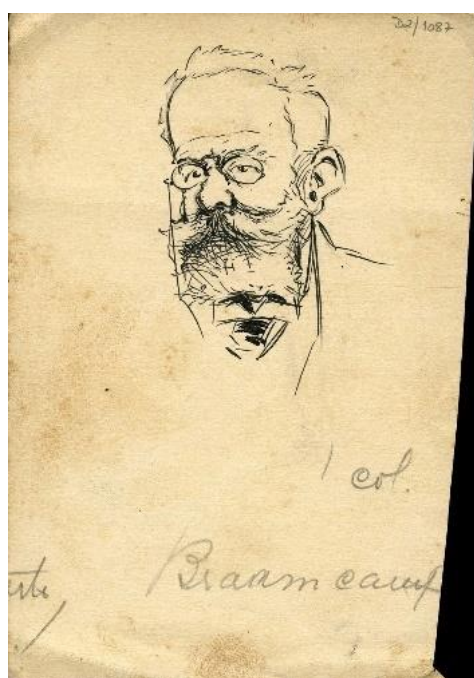
D2/1084 – Afonso Costa, tinta, 125x143



D2/1085 – Adriano Pimenta, tinta, 82x125



D2/1086 – Anselmo Braamcamp Freire, tinta, 92x143



D2/1087 – Anselmo Braamcamp Freire, tinta, 100x145



D2/1088 – Não identificado, grafite, 128x160



D2/1089 – Teófilo Braga, tinta, 160x252



D2/1090 – Sidónio Pais, tinta, 82x142



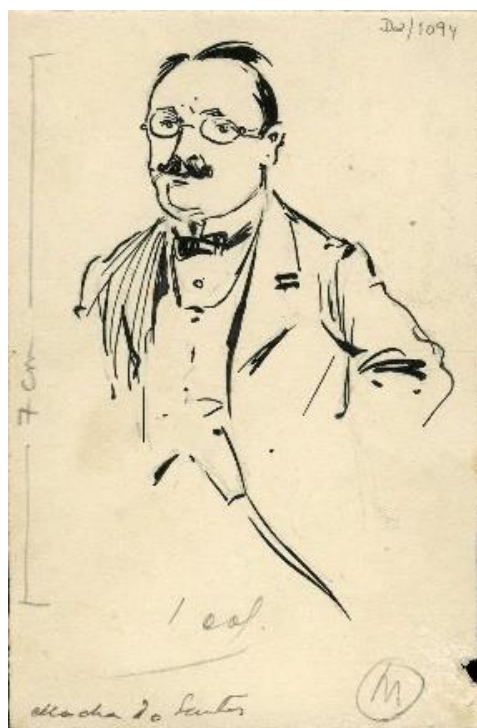
D2/1091 – Ladislau Piçarra, tinta, 70x145



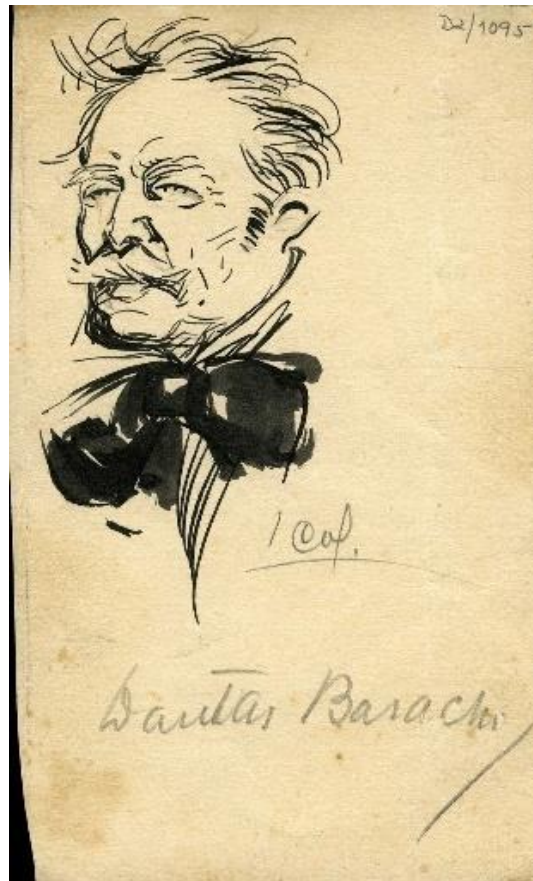
D2/1092 – Jean Jaurés, tinta, 80x145



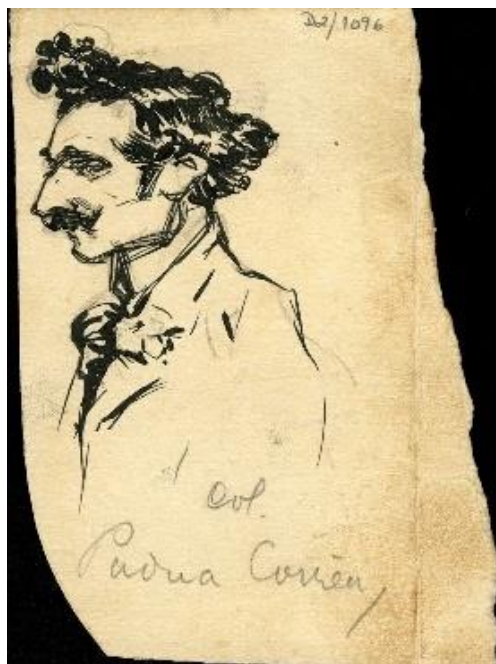
D2/1093 – Correia Barreto, tinta, 50/75x142



D2/1094 – Machado Santos, tinta, 82x125



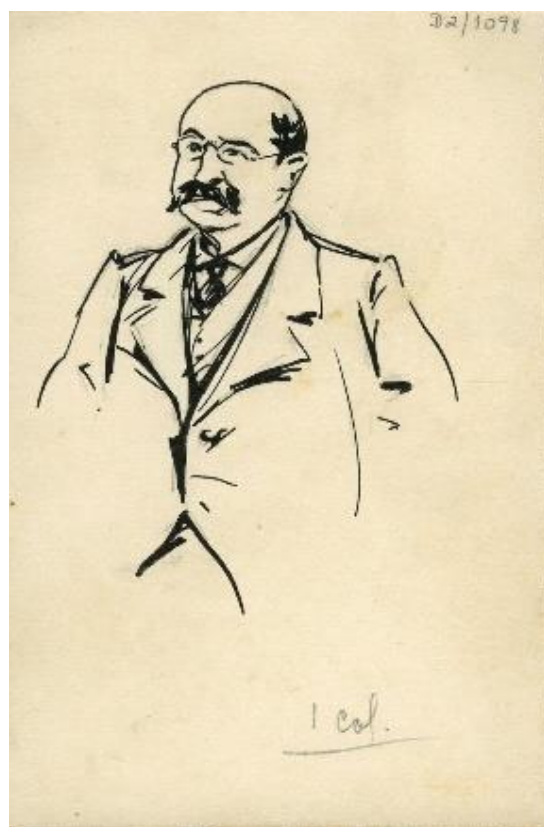
D2/1095 – Dantas Baracho, tinta, 85x144



D2/1096 – Pádua Correia, tinta, 64/70x104



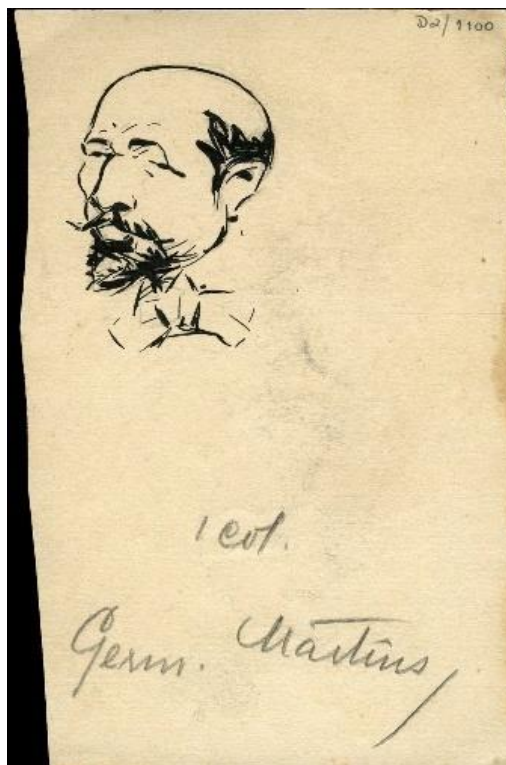
D2/1097 – Francisco Crús, tinta, 85x140



D2/1098 – *Manuel José da Silva*, tinta, 82x126



D2/1099 – José Relvas, tinta, 81x125



D2/1100 – Germano Martins, tinta, 94x145



D2/1101 – Albano Coutinho, grafite e aguarela, 130x161



D2/1102 – Baltasar Teixeira, tinta, 78x145



D2/1103 – Achilles Gonçalves, tinta, 95x142



D2/1104 – Ernesto Carneiro Franco, tinta, 80x85



D2/1105 – Afonso de Lemos, tinta, 70x145



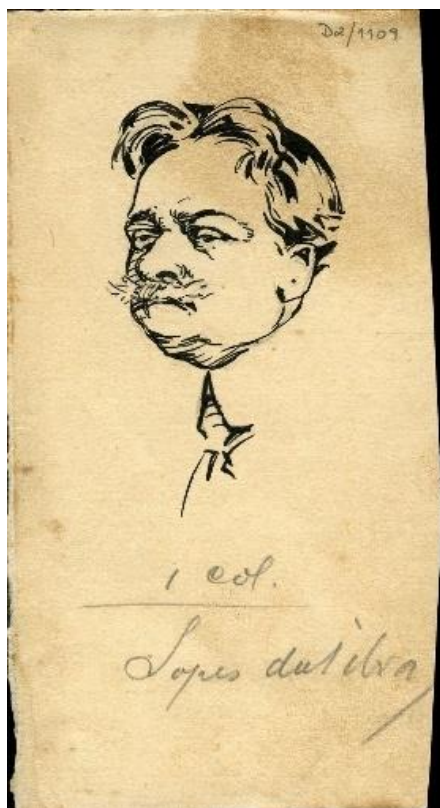
D2/1106 – Artur Costa, tinta, 80x143



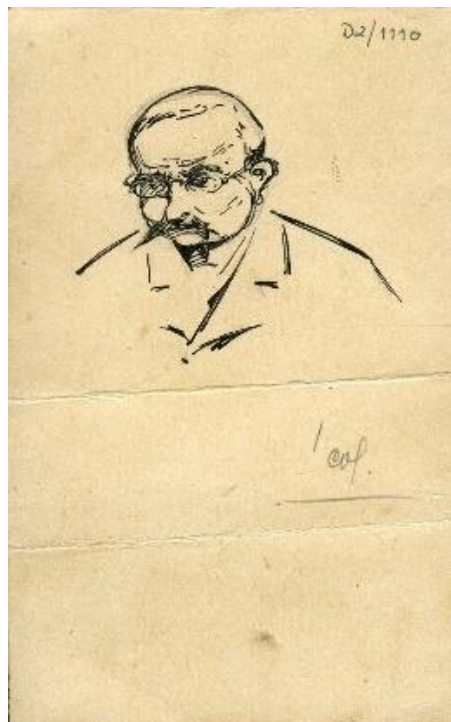
D2/1107 – José Maria Pereira, tinta, 65x143



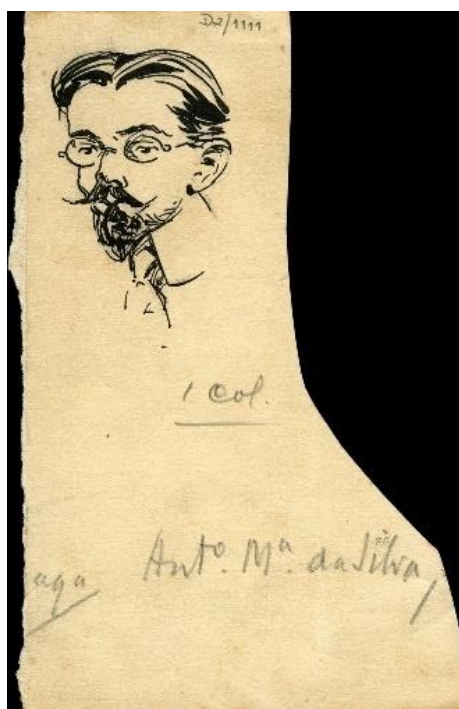
D2/1108 – Pedro Martins, tinta, 81x125



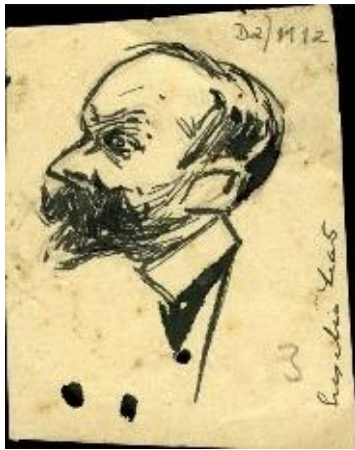
D2/1109 – *Lopes da Silva*, tinta, 78x145



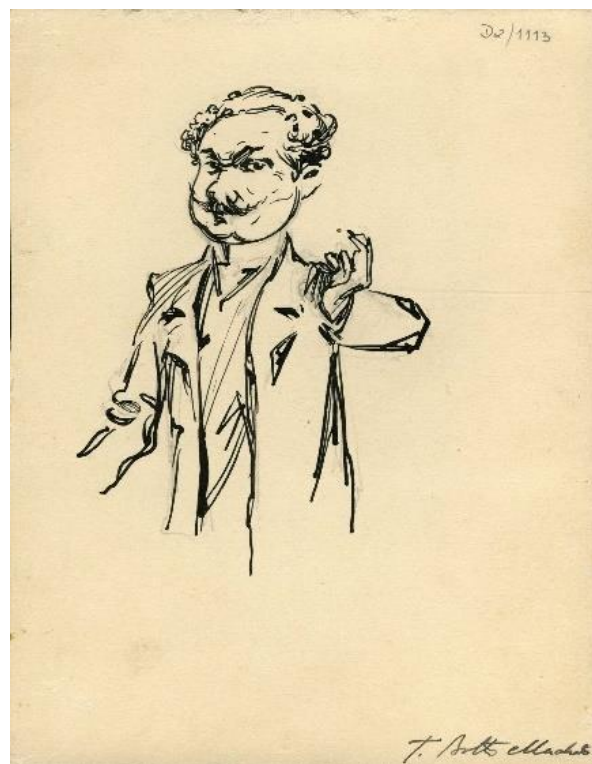
D2/1110 – Medeiros, tinta, 71x120



D2/1111 – António Maria da Silva, tinta, 54/90x144



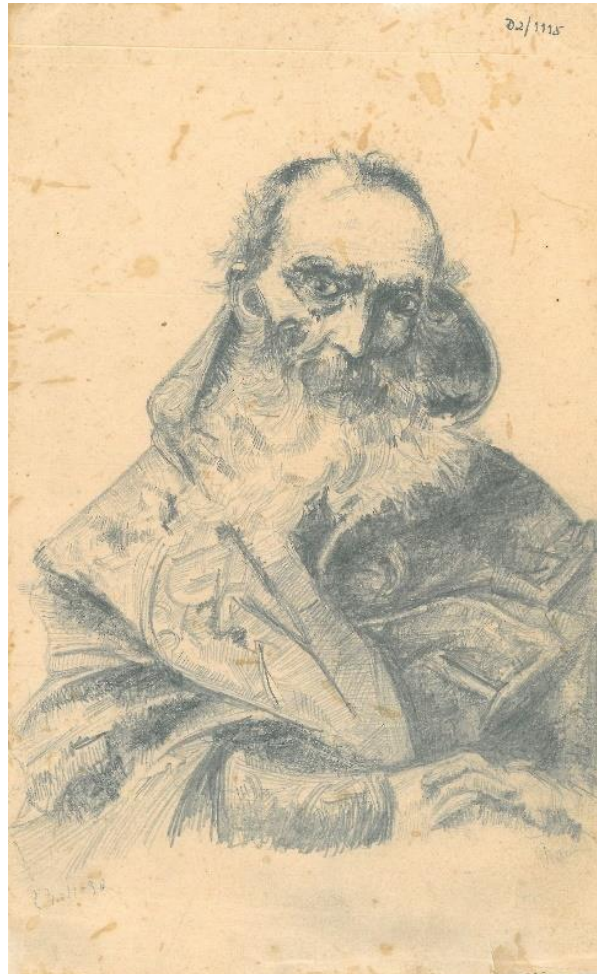
D2/1112 – Presílio Leão, tinta, 50x65



D2/1113 – T. Botto Machado, tinta, 125x163



D2/1114 – Teófilo Braga, grafite, 160x252

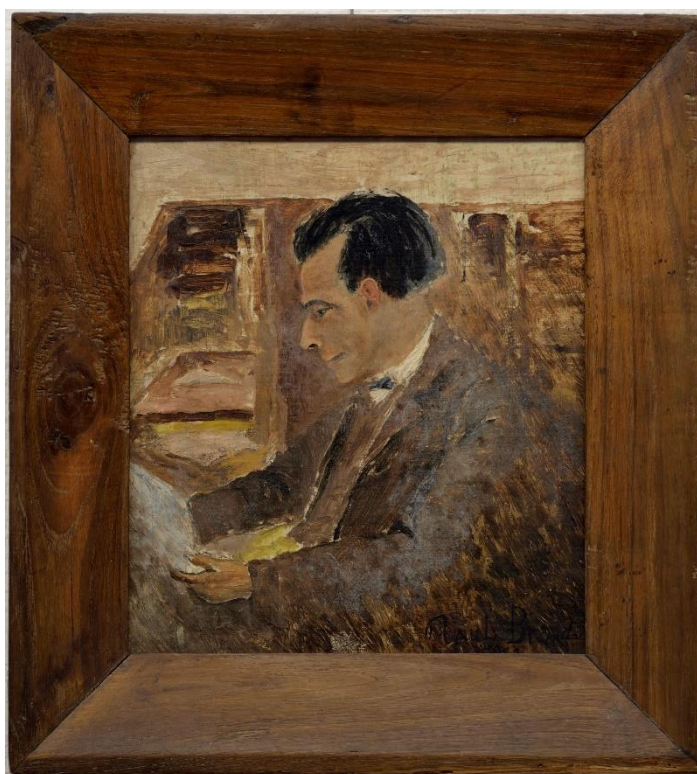


D2/1115 – Guerra Junqueiro, grafite, 139x228

Anexo 2

Pintura de Raul Brandão

As fotografias das pinturas foram gentilmente cedidas pela Câmara Municipal do Porto, que aqui devidamente creditamos: “Câmara Municipal do Porto | Fernando Noronha Soares | 2017”



Raul Brandão, O retrato de Teixeira de Pascoaes, 1922 – Óleo, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso



Raul Brandão, Paisagem de São João de Gatão, Outono de 1928 – Óleo, Museu Municipal Amadeu de Souza-Cardoso



**Raul Brandão, *Paisagem do Marão*, 1928– Óleo, Museu
Municipal Amadeu de Souza-Cardoso**



Raul Brandão, *Paisagem de Gatão*, Outono de 1928– Óleo, Coleção Família
Dr. Raul Roque Figueiredo



Raul Brandão, *O Pombal*, 1926 – Óleo, Coleção Francisca Nemésio



**Raul Brandão, *Sala de trabalho da Casa do Alto*, 1922 – Óleo, Coleção da
Família Dr. Raul Roque Figueiredo**



Raul Brandão, *Espigueiro*, sem data – Óleo, Coleção Arq. Manuel Roque



Raul Brandão, *Paisagem*, sem data – Óleo, Coleção Arq. Manuel Roque



Raul Brandão, *O Mestre Columbano no seu atelier*, 1928 – Óleo, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa



Raul Brandão, *Crucificação de Jesus Cristo*, 1928 – Óleo, Coleção da Família Dr. Raul Roque Figueiredo

Anexo 3

Alguma iconografia relativa a Raul Brandão e a pintura em arquivo na Sociedade Martins Sarmento



Raul Brandão, pintor: D2/1008



Raul Brandão, pintor: D2/1045



Raul Brandão, pintor: D2/1044



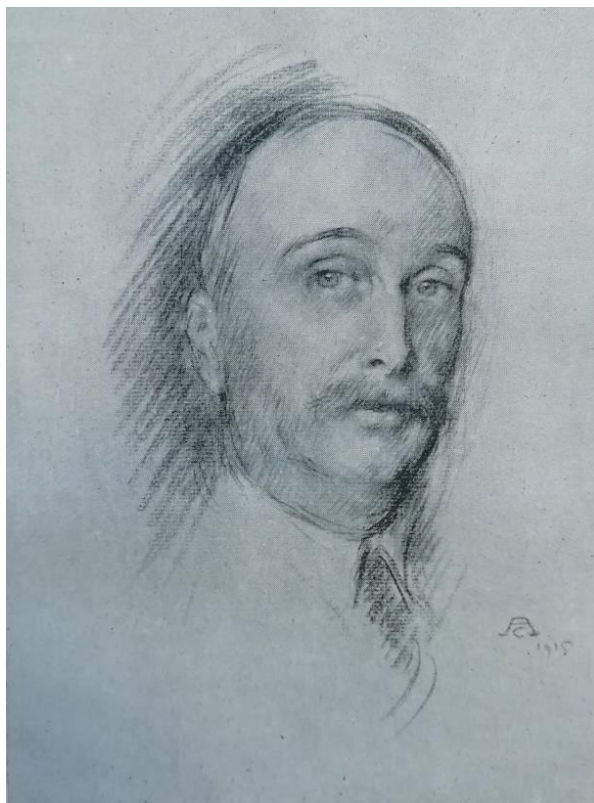
Raul Brandão, pintor: D2/1046



Lareira da sala de trabalho de Raul Brandão na Casa do Alto - D2/1030

Anexo 4

Retrato e caricatura de Raul Brandão



Carlos Carneiro, *Raul Brandão*, sem data, sanguínea publicada nos *Grandes de Portugal* do Visconde de Villa-Moura



Celso Hermínio, *Caricatura de Raul Brandão*, entre 1892 e 1914
disponível em <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/221450>