

Mágna Tânia Secchi Pierini

***OS PESCADORES E AS ILHAS DESCONHECIDAS, DE
RAUL BRANDÃO: ENTRE ITINERÁRIOS E PAISAGENS,
A MISÉRIA.***

**Araraquara – SP
2013**



MÁGNA TÂNIA SECCHI PIERINI

*OS PESCADORES E AS ILHAS DESCONHECIDAS, DE RAUL
BRANDÃO: ENTRE ITINERÁRIOS E PAISAGENS, A MISÉRIA.*



ARARAQUARA – SP
2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Mágna Tânia Secchi Pierini

***OS PESCADORES E AS ILHAS DESCONHECIDAS, DE RAUL BRANDÃO:
ENTRE ITINERÁRIOS E PAISAGENS, A MISÉRIA.***

Tese apresentada para a obtenção do título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara – SP.

Linha de Pesquisa:

Teoria e crítica da narrativa.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite.

Bolsa: FAPESP

Araraquara – SP
2013

Pierini, Mágnã Tânia Secchi

Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas, de Raul Brandão: entre itinerários e paisagens, a miséria / Mágnã Tânia Secchi Pierini – 2013
312 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Literatura portuguesa -- Séc. XX. 2. Literatura – História e Crítica.
3. Impressionismo. 4. Expressionismo. 5. Brandão, Raul, 1867-1930.
I. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Mágna Tânia Secchi Pierini

***OS PESCADORES E AS ILHAS DESCONHECIDAS, DE RAUL BRANDÃO:
ENTRE ITINERÁRIOS E PAISAGENS, A MISÉRIA.***

Tese apresentada para a obtenção do título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da F. C. L./UNESP - Araraquara – SP, sob a orientação da Profª. Drª. Guacira Marcondes Machado Leite.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora

Profª. Drª. Guacira Marcondes Machado Leite (UNESP/ F.C.L.)

1º Examinador

Profª. Drª. Renata Soares Junqueira (UNESP/ F.C.L.)

2º Examinador

Profª. Drª. Márcia Valéria Gobbi (UNESP/ F.C.L.)

3º Examinador

Profª. Drª. Norma Domingos (UNESP/ Assis)

4º Examinador

Profª. Drª. Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UNIFESP)

Araraquara, 07 de maio de 2013.

Dedico este trabalho...

Ao meu marido Fábio Lucas Pierini, pelo autêntico amor e pela cumplicidade.

Aos meus familiares, pela descendência portuguesa da ilha da Madeira.

MEUS AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Celso Luiz Secchi e Ana da Silva Secchi, pela herança mais valiosa transmitida, a educação, e por acreditarem todos os dias que este sonho se realizaria;

Aos meus irmãos, Nágila Sheila e Douglas Luiz, pelo carinho e pela admiração, porque sei que também chegarão longe em seus percursos, independente do caminho escolhido;

Ao Fábio Lucas, pelo suporte técnico e emocional;

À Professora Dra Guacira Marcondes Machado Leite, pela confiança de sempre e por me inserir aos meandros da pesquisa acadêmica;

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, pela viabilização e consequente aprimoramento desta tese de Doutorado;

À Prof. Dra Renata Soares Junqueira e ao Prof. Dr. Jorge Valentim, pela disponibilidade e pelas fundamentais contribuições apontadas no Exame de Qualificação e em diversos congressos;

Ao Prof. Dr. Otávio Rios, pela amizade, pelos diálogos sobre Raul Brandão e sobre a vida acadêmica;

Ao Prof. Dr. Pedro Eiras, pela recepção e pelas reflexões compartilhadas em solo português;

Ao Vasco Rosa, pela gentileza em dividir comigo muitas de suas preciosas e inéditas descobertas brandonianas;

Aos professores de Literatura Portuguesa da F.C.L./ UNESP - Araraquara, pela apresentação da obra de Raul Brandão;

A todos aqueles que foram meus professores, porque uma longa caminhada somente se conclui com satisfação se os passos foram bem realizados sobre uma base sólida;

Aos amigos, e, em especial, aos descobertos ao longo desse processo de pós-graduação, pelas angústias divididas e pela onipresença nos momentos mais necessários;

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/ Araraquara – SP, pela atenção e eficiência prestada ao longo do percurso;

A Deus, força incondicional que nunca me deixou desistir;



FIGURA 02: Medalha do Centenário de Nascimento de Raul Brandão.
FONTE: Pessoal. Adquirido em alfarrabista no Porto (julho/2011).

“Há livros que falam baixinho, há livros que falam alto. Uns têm por si o encanto, outros a força. Às vezes as palavras murmuradas impressionam mais: passado tempo ainda elas acordam em nós fibras adormecidas”.

(BRANDÃO, *Os Pobres*, 1984a, p. 90)

RESUMO

A presente tese selecionou *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* para compor o *corpus* de análise e propõe uma reavaliação da posição subalterna a que essas obras foram relegadas. Por muitas décadas, esses títulos vivenciaram o apreço fervoroso e emocionado dos leitores. Em contrapartida, parte da crítica literária brandoniana proferida no século XX rotulou-as de “menores” por se distanciarem do projeto literário ficcional de Raul Brandão. Edificou-se e perpetuou-se, então, a dicotomia e o silêncio. O objetivo deste trabalho é mostrar que essas obras não se distanciam das outras produções brandonianas justamente porque apresentam componentes temáticos e estilísticos similares às demais obras. Portanto, parte-se da hipótese de que há uma dialética das formas impressionistas e expressionistas que se coadunam e compõem espaços plástico-literários. Tal hipótese solidifica-se nas indagações acerca da utilização de gêneros literários tradicionais como a literatura de viagens, ou no emprego da descrição da paisagem nos dois títulos selecionados, publicados na segunda década do século XX. As ponderações concentram-se em torno das incursões da escrita brandoniana por linguagens artísticas distintas, por meio de uma perspectiva moderna diante da paisagem, do homem e da efabulação. No entanto, desdobram-se no estudo detido dessa perspectiva a partir da construção da figura dos pescadores, marinheiros, pastores e lavradores, além do registro das impressões poéticas e pictóricas, respectivamente, da costa portuguesa e do arquipélago dos Açores e da Madeira. Dessa forma, a aproximação entre as obras ocorre por meio da inovação na perspectiva da paisagem e da viagem, por configurar personagens pobres e vencidos a partir de reflexões de natureza ontológica e sociológica, conforme as delineações peculiares das configurações espaciais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa; Raul Brandão; Relações entre literatura e pintura; Paisagem; Perspectivas.

ABSTRACT

The actual research took *Os Pescadores* (“The fishermen”) and *As Ilhas Desconhecidas* (“The Unknown Islands”) to compose the analysis *corpus* and proposes a reevaluation of the less value given to these works. They obtained the appreciation of the great public for long decades, but a parcel of brandonian critics built in the 20th century labeled them as “minors” for being far from the literary fictional project of Raul Brandão. The dichotomy and the silence dominated since then. The aim of this thesis is to show that these works are not far from the other brandonian productions because they present thematic and stylistics components similar to the rest of the author’s works. Therefore, we part from the hypothesis that there is a dialectics between impressionist and expressionist forms combining to compose plastic-literary spaces. Such hypothesis become stronger through questions about the use of traditional aesthetic styles as, for example, the landscape description and the travel literature on the two selected titles, published in the second decade of the 20th century. The reflections focus around the brandonian writing incursions by distinct artistic languages, trough a modern perspective on the landscape, the men and the fabulation. However, the accurate study of this perspective enlarges the comprehension of the fishermen, sailors, shepherds and peasants figure construction, besides the registration of the poetics and pictorial impressions of the Portuguese coast and Azores and Madeira. Thereby the approach between the works happens through the innovation in the landscape and travel perspective, the setting of poor and subdued characters by reflections of ontological and sociological nature, according with peculiar designs of spatial configurations.

KEY WORDS: Portuguese literature; Raul Brandão; Literature and painting relations; Landscape; Perspectives.

RÉSUMÉ

Cette recherche a sélectionné *Os Pescadores* (« Les pêcheurs ») et *As Ilhas Desconhecidas* (« Les îles méconnues ») pour composer son *corpus* d'analyse et propose une réévaluation de la position inférieure à laquelle ces œuvres ont été reléguées. Ces titres ont connu l'appréciation du public pendant des décennies. Toutefois, une partie de la critique brandonienne disséminée au XX^e siècle les a labélisés comme « mineurs » parce qu'ils s'éloignaient du projet littéraire fictionnel de Raul Brandão. On a édifié et perpétué donc, la dichotomie et le silence. Le but de ce travail est de montrer que ces œuvres ne s'éloignent pas des autres productions brandoniennes, parce qu'elles présentent des composantes thématiques et stylistiques similaires à celles des autres œuvres. Pour autant, on part de l'hypothèse d'y avoir une dialectique des formes impressionnistes et expressionnistes qui se mélangent pour composer des espaces plastiques-littéraires. Une telle hypothèse se dresse dans les enjeux sur l'utilisation des styles esthétiques traditionnels comme, par exemple, la description du paysage et de la littérature de voyage dans les deux titres choisis, publiés dans la deuxième décennie du XX^e siècle. Les considérations se concentrent autour des incursions de l'écriture brandonienne par des langages artistiques distincts, au moyen d'une perspective moderne devant le paysage, l'homme et la fabulation. Toutefois, l'étude détaillée de cette perspective élargit la compréhension de la construction des figures des pêcheurs, des matelots, des bergers et des paysans, ainsi que du registre des impressions poétiques et picturales de la côte portugaise et de l'archipel des Azores et Madeira. Ainsi, le rapprochement entre les œuvres se fait par l'innovation dans la perspective du paysage et du voyage pour configurer des personnages pauvres et ratés à partir des réflexions de nature ontologique et sociologique d'après les désignations particulières des paramètres spatiaux.

MOTS-CLÉS : Littérature portugaise ; Raul Brandão ; Rapports entre littérature et peinture ; Paysage ; Perspectives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E MAPAS

	Capa	
FIGURA 01	Vulcão dos Capelinhos (adaptação)	
	Epígrafe	
FIGURA 02	Medalha do Centenário de Nascimento (1967)	
	Ilustrações: Telas, Esculturas, Fotografias e Mapas	
FIGURA 03	Monumento a Raul Brandão (1967), Henrique Moreira.....	247
FIGURA 04	<i>Raul Brandão</i> , Columbano Bordalo Pinheiro.....	247
FIGURA 05	<i>Retrato de Teixeira de Pascoaes</i> , Raul Brandão.....	248
FIGURA 06	<i>O mestre Columbano em seu ateliê</i> , Raul Brandão.....	249
FIGURA 07	<i>O caniço</i> , Raul Brandão.....	249
FIGURA 08	<i>Pintura</i> , Raul Brandão.....	250
FIGURA 09	<i>Paisagem do Marão</i> , por Raul Brandão.....	250
FIGURA 10	<i>O Pombal</i> , Raul Brandão.....	251
FIGURA 11	<i>Paisagem</i> , Raul Brandão.....	251
FIGURA 12	Monumento aos pescadores (1997), Celestino Alves André.....	252
FIGURA 13	<i>Os pescadores</i> (1962), Augusto Gomes.....	252
FIGURA 14	<i>O Grito</i> (1893), Edvard Munch.....	253
FIGURA 15	<i>Tragédia no mar</i> (2005), José João Brito (frente).....	254
FIGURA 16	<i>Tragédia no mar</i> (2005), José João Brito (costas).....	254
FIGURA 17	<i>Melancolia</i> (1894/95), Edvard Munch.....	255
FIGURA 18	<i>Homem do Leme</i> (1934), Américo Gomes (frente).....	256
FIGURA 19	<i>Homem do Leme</i> (1934), Américo Gomes (lateral).....	256
FIGURA 20	<i>Catedral de Rouen</i> (1893), Claude Monet (manhã).....	257
FIGURA 21	<i>Catedral de Rouen</i> (séries).....	257
FIGURA 22	<i>Pôr do sol num lago</i> (1840), William Turner.....	258
FIGURA 23	Arquipélago dos Açores.....	259
FIGURA 24	Arquipélago da Madeira.....	259
FIGURA 25	<i>As ilhas desconhecidas</i> (2009), Vicente Jorge Silva.....	260
FIGURA 26	Pico, Açores, (1992) Maurício Abreu	261
FIGURA 27	Cedro, Vale da Lagoa (2012), Jorge Barros.....	261
FIGURA 28	Anoitecer no Atlântico. Ilha das Flores (2012), Jorge Barros.....	262
FIGURA 29	Promontório do Cabo Girão (2012), Jorge Barros.....	263
FIGURA 30	<i>O Naufrágio</i> (1805), William Turner.....	264
FIGURA 31	<i>Pescadores no mar</i> (1796), William Turner.....	264
FIGURA 32	Justino Mendonça no regresso da ordenha (2012), Jorge Barros.....	265
FIGURA 33	Matias, Francisco e João. Vindimas. Criação Velha (2012).....	265
FIGURA 34	Ponta da ilha (2012), Jorge Barros.....	266

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. NO ALVORECER DO SÉCULO XX, UM ESCRITOR E UMA OBRA SINGULAR.....	19
1.1. Raul Brandão entre ecos da tradição e ressonâncias da modernidade.....	20
1.2. A divisão das obras em “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo”.....	41
1.3. O escritor do Douro e suas incursões pelas artes plásticas e pela pintura.....	52
2. LITERATURA E PLASTICIDADE EM PERSPECTIVA.....	67
2.1. Permeabilidades entre escritura literária e recursos pictóricos.....	68
2.2. Entre itinerários e paisagens.....	75
2.3. <i>Os Pescadores</i>	93
2.4. A saga dos pescadores costeiros.....	101
2.5. Gradações da costa portuguesa.....	122
3. MUDANÇA DE PERSPECTIVA E PERMANÊNCIA DA PLASTICIDADE.....	137
3.1. Perspectivas invertidas.....	138
3.2. <i>As Ilhas Desconhecidas</i>	143
3.3. Tonalidades do arquipélago: os Açores e a Madeira.....	149
3.4. Retratos dos habitantes ilhéus.....	171
4. PAISAGEM E ESPACIALIDADE: AFINIDADES E DESTOAÇÕES.....	186
4.1. Viagens em território nacional por percursos (des) conhecidos.....	187
4.2. Delineações dos espaços plástico-literários.....	193
4.3. Nuances e simbioses entre as paisagens literárias.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	226
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	231
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	240
ANEXO 1- ILUSTRAÇÕES.....	246

ANEXO 2 – REPORTAGENS.....	267
A- Raul Brandão, pintor da pena e do pincel (1932), Armando Gonçalves.....	268
B- O Anarchismo (1894), Raul Brandão.....	274
C- Rafael Bordallo Pinheiro (1900), Raul Brandão.....	289
D- Abel Cardozo (1923), Raul Brandão.....	292
E- Raul Brandão Pintor (1927).....	294
F- A pedra (1902), Raul Brandão.....	297
G- Raul Brandão e os seus dois últimos livros (1924), José Régio.....	300
H- O Caldeirão do Corvo (1925), Raul Brandão.....	303
I- Açores: fotografar com Raul Brandão no bolso (2012), Lucinda Canelas.....	305
J- O janota: Almeida Garrett (1903), Raul Brandão.....	306
K- A cor das velhas catedrais (1900), Raul Brandão.....	309

INTRODUÇÃO

A escolha por um determinado autor que nos acompanhará por anos de estudos acadêmicos e que, ao final de tal percurso, resultará em uma tese de doutorado não é fácil. Muitos dizem que é preciso “gostar muito” de tal autor, tema ou obra para que a escrita da tese não se torne um fardo quase que insustentável. Algo imensurável, visto que se localiza em um campo subjetivo e abrangente. Particularmente, acredito que a escolha de tal autor e obra é motivada por, pelo menos, duas forças de naturezas distintas: a ânsia intelectual por resolver tal problema ou situação inquietante que se tornará, provavelmente, a proposta da tese; e um sentimento de afeição, também de procedência do convívio intelectual, que se solidifica e se torna latente conforme cada leitura, releitura ou cada nova descoberta em torno da inquietação inicial.

O contato com Raul Brandão ocorreu nos primeiros anos do Curso de Graduação através de algumas das peças elencadas em *Teatro* e de *Os Pescadores*, leitura realizada “por engano”, acredito que o melhor dos meus enganos em meio acadêmico¹. Um misto de encanto e interrogação povoou minhas ideias quando se findou a primeira leitura de *Os Pescadores*. Mesmo sem notar efetivamente, surgia uma admiração e uma necessidade de estudar de maneira aprofundada as obras desse escritor português da Foz do Douro. Em seguida, o mesmo *corpus* para a confecção da Monografia de Conclusão do Curso de Especialização² e também para as ponderações na Dissertação de Mestrado³.

A divisão das obras brandonianas em dois grupos distintos, as “claras e azuis vagas” e o “claro-escuro pesadelo”, aumentou nossas indagações em torno das possíveis hipóteses acerca dessa segmentação. Posteriormente, conduziu-nos à proposta da presente tese e à escolha de *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926) para compor o *corpus* de estudo.

¹ Na ocasião de minha ausência, distribuíram-se os nomes de autores e respectivas obras aos grupos de alunos para a realização de seminários avaliativos para a disciplina Literatura portuguesa, no terceiro ano de Graduação. Ao procurar informação com os membros de meu grupo acerca do autor e da obra com a qual teríamos que realizar a leitura e o seminário, obtive somente a notícia de que se tratava de Raul Brandão. A obra que nortearia o seminário não havia sido anotada. Pensando na escassez do tempo para o estudo e desenvolvimento de tal atividade acadêmica, no contexto de conciliação entre as demais exigências de outras disciplinas em término de semestre acadêmico, a atuação profissional e a necessidade de deslocamento diário para a realização do curso, decidi realizar o mais rápido possível a primeira leitura de “algum” título brandoniano, no caso, *Os Pescadores*, já que somente após uma semana haveria a possibilidade de confirmar a obra indicada para o seminário e que foi *Húmus*.

² SECCHI, M. T. “A construção da espacialidade em *Os Pescadores*, de Raul Brandão”. (2005).

³ PIERINI, M. T. S. “As formas híbridas em *Os Pescadores* de Raul Brandão”. (2008).

Após verificação da dicotomia entre as obras de Raul Brandão e do contato com a escrita das produções consideradas por alguns críticos do núcleo mais notório da produção brandoniana, discordamos desse distanciamento e oposição entre os títulos. As justificativas comumente elencadas entre alguns dos críticos que reforçam essa divisão referem-se à presença de uma temática de dor, de morte e de angústia existencial de teor expressionista, considerada ausente nas obras indicadas como “claras e azuis vagas”. Contudo, partindo dessas premissas, a hipótese que lançamos para essa divisão é a de que ela se pautaria na predominância da utilização de recursos nomeadamente identificados com estéticas tradicionais. É o caso da descrição da paisagem e da literatura de viagens nessas obras, publicadas na segunda década do século XX, o que as afastaria, nesse aspecto, das outras produções ficcionais do autor português, consideradas de maior importância.

A partir desses apontamentos, apresentamos a tese de que não há divisão das obras brandonianas em dois blocos considerados distintos, visto que, apesar das especificidades estilísticas dos respectivos discursos ficcionais, há a aproximação entre os títulos por meio da identificação de elementos temáticos e estilísticos similares. Isso resultaria em uma dialética das formas impressionista e expressionista nos textos em estudo. Nosso objetivo, portanto, é comprovar essa tese por meio de ponderações acerca de pontos frequentemente criticados em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* em relação às outras obras do escritor. Trata-se da análise de uma escritura predominantemente plástica que se efetua por meio de impressões poéticas e pictóricas. Também da inovação na abordagem da paisagem pelo uso da personificação e da simbiose entre seus componentes e da releitura do cronotopo da viagem em terras portuguesas, já que o itinerário segue rumo a lugares não heroicos e se conta a história dos vencidos, a partir da vida humilde dos pescadores, marinheiros, pastores e lavradores.

Será possível notar que a retomada de pressupostos predominantes em estéticas tradicionais, como o Romantismo e o Decadentismo/ Simbolismo, por exemplo, adquire novas feições no seio da composição ficcional das obras em estudo. Acompanha também uma gradativa mudança de perspectiva diante das concepções artísticas e efabulatórias no contexto do início do século XX e, conseqüentemente, resultam em modernidade estilística. Sendo assim, apresentaremos citações de trechos das obras consideradas pertencentes ao grupo do “claro-escuro pesadelo”, aproximando-as, de maneira exemplificativa, da configuração de elementos temáticos e estilísticos semelhantes entre

elas e o *corpus*, a fim de indicar a presença da dialética das formas anteriormente mencionada.

Para melhor desenvolver e encadear os componentes de análise organizamos nossas reflexões em quatro capítulos introduzidos, respectivamente, por epígrafes condizentes com as ideias centrais apresentadas.

No primeiro capítulo, “No alvorecer do século, um escritor e uma obra singular”, refletiremos sobre a figura singular de Raul Brandão e de sua obra no período finissecular do século XIX e início do XX. Pensaremos sobre a presença de possíveis traços e elementos de estéticas literárias e pictóricas tradicionais como a romântica, a decadentista/simbolista e a impressionista, observadas na composição de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Em seguida, encaminharemos nossas considerações para as ressonâncias de uma modernidade na escrita dessas obras, pela proposta de inovação estilística e efabulativa que se verifica a partir de um exercício metatextual e pela presença desse escritor na narrativa ficcional portuguesa posterior, nomeadamente no segundo decurso do século XX. Apontaremos pontos comuns e divergentes da composição literária brandoniana a partir de exemplos de suas produções ficcionais, da crítica literária e de nosso posicionamento. Salientaremos a mobilidade dessa escritura entre diferentes estéticas e inovações discursivas que direcionaram sua produção tanto para a reflexão sobre o próprio fazer artístico como para a vida cotidiana dos humildes.

A divisão das obras é efetivamente enfocada a partir de algumas das colocações críticas daqueles que a instituíram, somadas aos posicionamentos opostos e similares a nossa proposta de tese. Refletiremos sobre a cristalização dessa divisão e sobre a necessidade de repensar a escrita brandoniana a partir do seu conjunto, que se integra a um projeto comum entre as obras, à reflexão em torno do homem humilde, sofrido, esfarrapado e vencido. Nesse momento, explanaremos a problemática e o objetivo que constitui a tese, bem como os motivos pelos quais escolhemos e delimitamos o *corpus*, a maneira pela qual conduziremos esse estudo e sua finalidade. Assim, estender-nos-emos para as incursões do escritor do Douro pelas artes plásticas e pela pintura, refletindo sobre a intensa presença de Brandão no contexto artístico de Portugal nos períodos compreendidos aproximadamente entre 1880 e 1930. Destacam-se a participação em

jornais e revistas da época, a crescente publicação literária, os laços amigáveis, intelectuais e ideológicos com importantes nomes desse contexto estético. A presença de uma escritura ficcional que se utiliza de recursos plásticos e pictóricos conduzirá a considerações acerca das concepções sobre a arte e a literatura no âmbito de uma mudança de posicionamento gradual dos artistas e escritores, ao longo do término do século XIX e início do século XX.

O segundo capítulo, “Literatura e Plasticidade em Perspectiva”, estende e solidifica as reflexões lançadas no capítulo anterior, partindo justamente das permeabilidades entre escritura literária e recursos pictóricos a partir de vários exemplos retirados das produções brandonianas. A versatilidade dos discursos nas obras é enfatizada a partir de ponderações acerca dos mecanismos constituintes da narração, das impressões que se constituem pelos elementos poéticos, pictóricos e memorialísticos e da descrição, a fim de indicar os possíveis entrelaçamentos dessas formas distintas nas obras estudadas.

Posteriormente, focalizaremos nossas considerações em *Os Pescadores* no que concerne a traços que configuram as peculiaridades da produção, publicação, circulação e recepção dessa obra, fazendo o mesmo acerca de *As Ilhas Desconhecidas* no capítulo seguinte. Em seguida, iniciaremos a análise da referida obra de 1923 pela constituição ficcional da perspectiva narrativa que se inicia a partir de um micro espaço, dos tipos, da paisagem e da memória que circundam a terra natal do narrador, e se estende, gradativamente, para um macro espaço, a costa litorânea portuguesa, seus respectivos tipos, os pescadores e paisagens. Dessa forma, enfocaremos a abordagem dos pescadores e as peculiaridades que envolvem o contexto cruel de sua vida cotidiana, marcado por perdas e sofrimentos que configuram a mácula da angústia e da dor entre os humildes pescadores em “A saga dos pescadores costeiros”. Já em “Gradações da costa portuguesa”, priorizaremos a configuração narrativa diante de um olhar que perspectiva a paisagem litorânea por meio de impressões poéticas e pictóricas ao longo de toda a sua extensão.

No terceiro capítulo, “Mudança de perspectiva e permanência da plasticidade”, concentraremos nossas reflexões em *As Ilhas Desconhecidas* a partir das mesmas ferramentas utilizadas no capítulo anterior. Apesar da notável semelhança entre a composição estilística das obras, é possível identificar uma perspectiva narrativa, e estritamente relacionada à focalização do narrador, que se efetua de maneira invertida na produção de 1926, ou seja, a partir de um narrador visitante em terras estrangeiras. Nesse momento, as relações que se estabelecem na abordagem narrativa daquele que visita o território serão ressaltadas e, em contrapartida, a contribuição de Raul Brandão para as

discussões em torno do conceito de açorianidade com a publicação de sua obra sobre o arquipélago. Utilizando-se dos mesmos recursos ficcionais da obra de 1923, porém, por meio de uma perspectiva narrativa oposta, em *As Ilhas Desconhecidas*, parte-se da caracterização de um macro para um micro espaço, respectivamente, das “Tonalidades do arquipélago: os Açores e a Madeira”, da visão que se tem ao aproximar-se das ilhas e da peculiaridade desse discurso pictórico e poético para os “Retratos dos habitantes insulares”, em que a reflexão recai sobre a vida humilde dos tipos ilhéus, nomeadamente, dos pastores, lavradores e marinheiros. Nota-se, nessa abordagem da paisagem e dos tipos sociais, que há a presença oscilante de elementos da técnica da pintura impressionista na escrita de alguns dos capítulos das duas obras, bem como também permeiam ecos agudos da angústia existencial de teor expressionista, já identificados em outros títulos do escritor portuense, também nessas obras em estudo.

Já no quarto capítulo, “Paisagem e Espacialidade: afinidades e destoações” concentrar-nos-emos em ponderações acerca da função do gênero literário como, por exemplo, a narrativa de viagem e do emprego da descrição da paisagem na segunda década do século XX por Raul Brandão. Assim, serão ressaltadas as nuances e simbioses entre as paisagens literárias (espaços físicos e personagens) que, por vezes, se imbricam nos referentes vegetais, animais, minerais e humanos no âmbito ficcional e plástico. Da mesma forma, refletiremos sobre as delineações de espaços plástico-literários que compõem as obras brandonianas, a fim de pontuar as peculiaridades das respectivas configurações espaciais de predominância marítima, campestre e urbana. Tais aspectos podem ser indicados como a única dicotomia possível entre os títulos, dicotomia aparente, já que nos entremeares das delineações desses espaços é possível identificar elos que se sustentam.

Há a presença de ilustrações que se referem, eventualmente, a trechos da tese. Trata-se de imagens a que fomos conduzidos após a leitura de determinados trechos das obras em análise, seja mencionado ou não no texto. Já as reportagens em anexo são, prioritariamente, matérias de jornais ou de revistas do início do século XX e, portanto, de difícil acesso.

Por fim, esperamos que esse percurso subdividido em capítulos a que se seguem as reflexões, as análises e os desencadeamentos argumentativos sejam agradáveis àqueles que

o lerem a ponto de (re)conduzir à (re)leitura das obras de Raul Brandão. Igualmente, esperamos que esse mesmo percurso reflexivo seja capaz de suscitar múltiplas e sempre renovadas indagações, questionamentos, ponderações e posições críticas opostas, pois, somente assim se assegurará que novos caminhos se construirão, com vigor e eco, em torno da obra brandoniana.

1. NO ALVORECER DO SÉCULO XX, UM ESCRITOR E UMA OBRA SINGULAR

Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e abortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até o fim – bateu num grande muro e parou. Que importam o princípio e o fim? Ora é exactamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a Verdade e o Belo – Deus. E todas as criaturas se puseram a cismar, e sentiram a necessidade do Ideal. A Fé cristã, porém, embotara-se. Era preciso inventar-se outra coisa... (BRANDÃO, 2005, p. 138).

1.1. Raul Brandão entre ecos da tradição e ressonâncias da modernidade

Poucos autores portugueses deixaram até nós um rasto tão visível (LOPES, 1969, p. 196).

Verídicas e indagadoras são as palavras de Oscar Lopes sobre Raul Brandão. Repetidas por um coro de vozes ensaísticas posteriores ao escritor, respectivamente, por Câmara Reys, José Gomes Ferreira, Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro, José Cardoso Pires e Vergílio Ferreira, para citar apenas alguns⁴.

Para Vitorino Nemésio, o escritor “[...] era a individualidade mais forte da literatura portuguesa, mau grado um estilo sem plano, um ideário desfeito em nebulosas sentimentais e um instinto que deformava a realidade para tratá-la a seu gosto” (NEMÉSIO, 1995, p. 142). O escritor de *Sob os signos de agora* afirmou conhecer as adversidades que se colocaram acerca da obra brandoniana e ressaltou que “São secundárias. É mercê delas que a personalidade do escritor avoluma e corrói o bronze da história com uma efígie indelével. Ele conquistou a notoriedade a palmo [...] e por isso o seu grito humano ecoará sempre com um timbre distinto entre nós” (ibidem). Nesse reconhecimento da obra de Raul Brandão, Nemésio destacou o erigir da “personalidade do escritor” (ibidem). Essa linha de concepção crítica concentrada no almejar da figura literária ligada a traços individuais da personalidade, deslocando, de certa forma, sua produção para um segundo plano, foi comum nas primeiras décadas do século XX e está relacionada às peculiaridades ideológicas da crítica dessa época. Se considerarmos que esse ensaio nemesiano foi publicado no início da década de 1930, podemos dizer que condiz com uma visão que se volta para a personalidade do autor⁵, ou, em outros momentos, julga a obra a partir dessas

⁴ Conforme as reflexões desses escritores, elencamos alguns dos excertos: “Raúl Brandão criou figuras e evocou estados de alma que mais ninguém, na literatura portuguesa, ainda atingiu” (REYS, 1942, p. 46); “Vi hoje pela primeira vez Raul Brandão. Existe.” (FERREIRA, 1966, p. 126, *grifos do autor*) e “O meu mestre secreto Raul Brandão [...] um escritor português de espécie nova – e que escritor! –, do tamanho de todos os problemas lancinantes da vida e da morte, estranho, misterioso, profundo, desconhecido, terrível...” (ibidem, p. 259, 262); “Estou sinceramente convencido de que seu espírito é único e excepcional, com um poder de visão dramática difícil de encontrar, em qualquer literatura” (BRANDÃO & PASCOAES, 1994, p. 48); “[...] com a ternura de velho lobo marinho, este mágico que no Inverno passeia pelo Chiado uma bengalinha de mestre-escola e na Primavera uma capa preta, majestosa, herdada de Hamlet ou do rei D. Afonso VI (RIBEIRO, 1949, p. 249, *sic*)” e “Estatuário de anjos e de monstros (ibidem, p. 263); “[...] poucos escritores portugueses foram tão registados em vida e com tanta unanimidade de traços como Raul Brandão” (CARDOSO PIRES, 1986, p. 10); “o escritor português cuja problemática está mais próxima da minha, é Raul Brandão” (FERREIRA, 1981, 167);

⁵ É necessário, também, aproximar, relativamente, essa visão à crítica literária desenvolvida em Portugal na década de 1930, explicitamente, à revista *Presença* e a José Régio.

características pessoais. Apesar de compreender o contexto histórico de produção dessa crítica, não concordamos com essa abordagem porque acreditamos que a obra de arte literária, apesar de produzida por um sujeito histórico e suas vivências, vai além dessa delimitação e torna-se atemporal.

Álvaro Salema (1982), ao realizar uma releitura das produções narrativas de sua época, dedicou um capítulo ao escritor de *Os Pescadores* e ressaltou que, entre os ficcionistas portugueses que se aproximam na contemporaneidade, destaca-se Raul Brandão como um “dos que mais caracteristicamente se tem visto surgir, afundar e ressuscitar para o mundo vivo da literatura que é o de ter um público” (SALEMA, 1982, p. 117). Reiterando essas reflexões, Álvaro Manuel Machado (1984) salientou em estudo que considera a obra brandoniana em uma transitoriedade entre o Romantismo e o Modernismo e que, “tal como a influência de Fernando Pessoa na moderna poesia portuguesa, também a de Raul Brandão na ficção portuguesa desde os anos 30 até a actualidade é verdadeiramente tutelar”⁶ (MACHADO, 1984, p. 117). Rastro visível da obra de Raul Brandão (1867 – 1930), apontado por muitos.

Nascido na Foz do Douro, “junta de freguesia” pertencente ao Porto, viveu por algumas décadas em Guimarães com sua esposa, e faleceu em Lisboa. Foi jornalista e cidadão atuante na sociedade lusitana do fim do século XIX e início do século XX. Escritor de ficções, memórias, peças de teatro e contos, teve a maioria de suas obras publicadas no alvorecer dos novecentos. Vestígios de suas produções e seu estilo se estenderam pela literatura portuguesa moderna e contemporânea, como se pode perceber, por exemplo, em entrevista de José Saramago a Carlos Reis (1998), em que afirma, acerca dos escritores e obras lidas na juventude: “Índo a esses escritores agora, vejamos o que foram leituras de forte impressão. Evidente que eu li o meu Eça, como toda a gente; além dele, uma das leituras que mais me impressionaram fortemente foi o *Húmus* do Raul Brandão” (REIS, 1998, p. 23); e inicia *Claraboia* (2011), livro escrito em 1953 e publicado postumamente, com a seguinte epígrafe, retirada de *Húmus*: “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido” (SARAMAGO, 2011, p. 08)⁷.

Apesar de influências posteriores notáveis e textualmente verídicas, as palavras de Oscar Lopes, tomadas como mote dessas reflexões, não deixam de ser indagadoras se

⁶ Trata-se da primeira edição do ensaio. Dentre os escritores que Machado elenca como proponentes de pontos de intersecções entre obras e produções de Brandão estão “Vitorino Nemésio, Irene Lisboa, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis e Domingos Monteiro” (MACHADO, 1984, p. 122).

⁷ Essa frase, escolhida como epígrafe de *Claraboia*, consta somente na 2ª edição de *Húmus*, conforme afirma Maria João Reynaud (2000).

pensarmos nas lacunas da recepção crítica da obra de Raul Brandão. Por muito tempo, as produções desse escritor não ocuparam espaço notável nos estudos acadêmicos e críticos, obtendo apenas comentários esporádicos em jornais e revistas da época. Somente a partir das comemorações em homenagem ao *Centenário de Nascimento*, em 1967, um grupo de intelectuais portugueses reuniu-se e evanesceu a obra de Brandão por ocasião do aniversário⁸. Considerando as ressalvas e peculiaridades que envolvem as reuniões dessa natureza, o evento merece um lugar na história da recepção literária do português, já que colaborou na divulgação e despertou maior interesse entre escritores e críticos, dentre eles, David Mourão-Ferreira (1992) e Vergílio Ferreira (1978).

Mourão-Ferreira iniciou seu ensaio sobre *Húmus*, escrito em 1969, afirmando: “[...] Mas do que não tenho dúvidas, desde já, é que se trata de ‘uma’ obra-prima da nossa literatura; ou melhor: de ‘uma’ obra-prima de qualquer literatura.” (MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 181). O escritor mostrou-se perplexo diante da crítica de até então, por não destacar a grandeza dessa obra. Também levantou a questão do gênero e concluiu que não se tratava de um romance nos moldes tradicionais, mas de uma narrativa imbuída de renovação do gênero. O crítico seguiu comparando a estrutura romanesca de *Húmus* com obras de Proust, Joyce e Kafka, em que há a reconfiguração dos papéis do personagem e da intriga, com uma estrutura que prioriza o tempo oscilante. Assim, concluiu acerca dessas obras, que

[...] se nos lembrarmos que tais autores costumam ser apontados como antepassados directos ou próximos parentes do ‘novo romance’ (e alguns deles até incluídos nesta designação), não teremos relutância em acrescentar – para desde já simplificar o problema – que o *Húmus* bem pode ser considerado um precursor do ‘novo romance’ ou mesmo um ‘novo romance’ *avant la lettre* (MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 184, *grifos do autor*).

Complementando e reforçando a opinião de David Mourão-Ferreira, Vergílio Ferreira também considerou *Húmus* um romance precursor do novo romance moderno. Para isso, Ferreira (1987) discorreu sobre a perspectiva de entendimento da arte moderna que deve se pautar na realidade em que a mesma está inserida. O escritor traçou um

⁸ Houve várias manifestações de comemoração em Guimarães e “Quase toda a imprensa da época, com especial relevo para as páginas literárias que a maioria dos diários de Lisboa e Porto então publicavam, se ocupou largamente da efeméride”. (CASTILHO, 2006, 477). No Porto, foi inaugurado um monumento ao escritor próximo a casa onde nasceu e em Guimarães e Lisboa, ocorreram sessões de homenagens organizadas por professores e outros estudiosos da época. Cf. FIGURA 03: Monumento a Raul Brandão (1967), por Henrique Moreira.

panorama da situação na passagem desse gênero do século XIX para o XX, utilizando-se, em seus exemplos, de grandes nomes da literatura europeia e russa. No ensaio “No limiar de um mundo, Raul Brandão”, Vergílio Ferreira (1978) apresentou reflexões aprofundadas sobre o autor em estudo e retomou as ideias de Mourão-Ferreira, afirmando que esse escritor se expressa “com uma coerência rara e exemplar na organização formal da obra que realizou. E eis, pois, que, decerto imprevisivelmente, Raul Brandão se antecipou, em larga medida, ao que veio realizar o chamado ‘novo romance’” (FERREIRA, 1978, p. 257).

Outro momento em que os holofotes portugueses voltaram-se para Brandão foi a comemoração do *Cinquentenário da morte*, em 1980⁹. A partir desse período, surgiram publicações e trabalhos acadêmicos de vigor que se debruçaram em torno da produção brandoniana ou uma de suas obras, especificamente. Dentre esses estudiosos destacam-se Guilherme de Castilho (1980; 2006), Álvaro Manuel Machado (1984), Vitor Viçoso (1999), Maria João Reynaud (2000) e Pedro Eiras (2005; 2009), cujos posicionamentos críticos serão apresentados no decorrer das análises, conforme a pertinência relacionada à proposta da tese.

Dentre os eventos que despertaram o interesse pelo autor do Douro, é preciso apontar o Colóquio “Ao encontro de Raul Brandão”, organizado por Maria João Reynaud, em 1999, na Universidade Católica do Porto. Vários professores e críticos de renome se reuniram, realizando conferências, mesas-redondas e comunicações acerca das produções¹⁰.

No Brasil, destaca-se o Colóquio “Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos”, realizado em 2012, na Universidade do Estado do Amazonas, que, assim como o colóquio realizado no Porto em 1999, reuniu estudiosos da obra brandoniana¹¹. Também os ensaios de pesquisadores brasileiros, tais como Luci Ruas Pereira (1999), Dalva Calvão Verani (2001), Jorge Valentim (2004; 2006) e Otávio Rios (2012) têm contribuído de maneira incisiva para a fortuna crítica do autor.

⁹ Sob a organização da Biblioteca Nacional, ocorreu a exposição biblio-iconográfica e a edição de um catálogo, organizado por Guilherme de Castilho e Mário Cesariny. Nele, estão presentes toda a produção artística do escritor, traduções, trabalhos monográficos e textos críticos sobre sua obra até 1980.

¹⁰ Por exemplo: Maria Alzira Seixo, Luís Mourão, Pedro Eiras, Álvaro Manuel Machado, Vitor Viçoso, Fernando Guimarães, Luís Mourão, António Cândido Franco. Tratou-se de um evento de grande repercussão e, em 2000, foram publicadas as *Actas do Colóquio: ao encontro de Raul Brandão*, pela Lello Editores.

¹¹ Por exemplo: Vitor Viçoso, José Carlos Seabra Pereira, Vasco Rosa, Jorge Valentim, Renata Junqueira e Otávio Rios, para citar apenas alguns. As conferências proferidas na ocasião desse evento serão publicadas em 2013.

Se considerarmos a extensa lista de títulos publicados entre ficções e peças de teatro, há ainda muito por investigar acerca das produções de Raul Brandão, tanto em Portugal como no Brasil. Vários dos títulos obtiveram poucos estudos acadêmicos, assim como aspectos das categorias efabulativas e dramáticas ainda estão por serem desvendados a partir de visões diferenciadas¹². Todavia, é preciso ressaltar que a crítica brandoniana avançou e se solidificou no âmbito de seu objeto de pesquisa ao longo dos anos com a publicação de cada novo ensaio.

Autor de uma obra paradoxal, Brandão apresenta-se por meio de uma escrita incapaz de ser decifrada em sua completude. Aliás, característica inerente a toda obra literária universal. Ao mesmo tempo, multifacetada pelos meandros dos gêneros literários, do lirismo, da memória, da pintura, da História, da metafísica, da sociologia e da teatralidade; e singular, única em uma época, capaz de carregar e disseminar as peculiaridades estilísticas do artista, intelectual e do homem português do fim dos oitocentos. Assim, confirmam-se as palavras de Maria Alzira Seixo: “como a sombra da árvore, a sombra da obra, é grande em Raul Brandão, cobrindo o passado e o presente, e também nos acolhe, ou nos recolhe” (SEIXO, 2000, p. 26).

O escritor do Douro foi um artista representativo do cenário artístico português finissecular e das primeiras décadas do século XX. Relacionou-se ativamente com as produções literárias, pictóricas e ensaísticas de sua época e de períodos precedentes. Dentre alguns dos nomes, com os quais estabeleceu contato pessoal, profissional ou ideológico, estão: Teixeira de Pascoaes, Manuel Mendes, Antonio Nobre, Júlio Brandão, Justino Montalvão, Fialho de Almeida, Vitorino Nemésio, Câmara Reis, Aquilino Ribeiro, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco, Augusto Casimiro e Columbano Bordalo Pinheiro. Vários desses nomes e suas respectivas produções foram mencionados pelo escritor portuense em jornais e revistas, e também nos volumes de *Memórias* (1919; 1925; 1933) ou em *Correspondências* (1994). Além da presença de elementos estilísticos, temáticos ou intertextuais que aproximam essas “singulares criaturas” (BRANDÃO, 2005, p. 138), destacam-se algumas produções literárias realizadas em parceria como a peça *A noite de natal* (1899), com Júlio Brandão; a peça *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), com Teixeira de Pascoaes e o livro de contos *Portugal Pequeno* (1930), com a esposa Maria Angelina Brandão, bem como as reportagens críticas acerca das obras.

¹² Dentre esses títulos estão, por exemplo, *Impressões e Paisagens*, *El-Rei Junot*, *Vida e morte de Gomes Freire*, *Os Pescadores*, *As Ilhas Desconhecidas*, os três volumes de *Memórias*, *Portugal Pequeno* e *O pobre de pedir*.

Apesar de colaborar em edições ou publicar em algumas das revistas das primeiras décadas do século XX, um dos principais meios de transmissão dos ideais modernistas, Brandão não se vinculou diretamente a esse movimento. Entretanto, verifica-se desde seus primeiros textos uma progressiva inovação estilística em suas obras. Em sua vasta produção jornalística e literária, por exemplo, é notável sua transitoriedade por valores estéticos distintos e oscilantes desde o deambular pelo Romantismo, passando pelo Naturalismo, Decadentismo, Simbolismo e Modernismo, conforme afirmou Álvaro Manuel Machado (1984). É possível pontuar traços de um ou outro ideal estético. Porém, enquadrá-lo em uma ou outra corrente seria reduzir o potencial expansivo de sua obra, marcada, preponderantemente pela modernidade da escrita e também pela influência verificada de suas produções na ficção portuguesa posterior.

Após décadas do romance realista conforme os modelos de Eça de Queirós, as ideias científicas e patológicas nortearam produções literárias naturalistas. Gradativamente, esses novos ideais passaram a dividir o cenário oitocentista com valores do esteticismo. Dessa forma, representaram “para o campo literário um período de substancial renovação que altera a correlação de forças entre os sistemas estético-ideológico” (PEREIRA, 1995, p. 19), favorecendo o surgimento de várias tendências que compuseram o cenário do fim do século XIX, como o declínio do Naturalismo, o surgimento e solidificação do Decadentismo e do Simbolismo.

Conforme verificaremos no decorrer deste capítulo, José Carlos Seabra Pereira (1975; 1995) e Fernando Guimarães (1988; 1992) subdividem e classificam isoladamente os termos “Decadentismo” e “Simbolismo” ao tratar dos contextos estéticos finiseculares do século XIX. Porém, é importante sublinhar que nem todos os críticos e estudiosos de história da literatura fazem essa distinção. Arnold Hauser (2003), por exemplo, denominou de “Naturalismo e Impressionismo” o período que se iniciou cronologicamente em 1830 e se estendeu até as primeiras décadas do século XX. Segundo o crítico,

Depois de 1890, a palavra ‘decadência’ perde o tom sugestivo e as pessoas começam a falar de ‘simbolismo’ como a tendência artística dominante [...] A nova terminologia está de acordo com a vitória de Mallarmé sobre Verlaine e a mudança de ênfase do impressionismo sensualista para o espiritualismo. É muito difícil, com frequência, distinguir o simbolismo do impressionismo; os dois conceitos são parcialmente antitéticos, parcialmente sinônimos (HAUSER, 2003, p. 923).

Na literatura portuguesa, António José Saraiva (1996) e Carlos Reis (2001) também se eximiram de denominar os respectivos movimentos estéticos preponderantes do fim do século XIX de Decadentismo ou Simbolismo, agrupando-os, respectivamente, nas subdivisões de “Romantismo” e de “Modernismo”. O fato é que as estéticas finiseculares e o contexto artístico da modernidade no início do século XX foram marcados por várias tendências que se apresentaram, paradoxalmente, como opostas e complementares, ocorrendo, muitas vezes, em um mesmo período histórico e estético. Sendo assim, apesar de considerarmos que essas estéticas não seguem uma cronologia estanque e não apresentam total negação dos valores anteriores, optamos pela subdivisão “Decadentismo” e “Simbolismo” de José Carlos Seabra Pereira (1975; 1995).

Impulsionados pelo contexto histórico e ideológico tumultuado das últimas décadas do século XIX¹³, os escritores desse período manifestaram esse sentimento de evasão, angústia e desespero em suas obras, caracterizando o “homem finisecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta” (PEREIRA, 1975, p. 22-23). Esse estado ou condição se estendia pelas produções artísticas como uma nova forma de conceber o contexto vivenciado, sendo verificado mais por meio de um novo estilo artístico do que como um movimento literário propriamente dito, conforme se pode verificar em:

[...] a arte decadentista é vivificada por uma nova e angustiada situação humana, sobretudo adveniente do contraste entre as ambições desmedidas da ciência positiva e a limitação dos resultados que – depois da corrosão provocada nos valores das multividências tradicionais, em particular no campo religioso – veio a oferecer, quanto à significação e finalidade da Vida, à origem do Universo, à especificidade do mundo espiritual (PEREIRA, 1975, p. 25).

Outra faceta estética na crise finisecular é a proposta dos simbolistas que se apoiara, preponderantemente, na ideia de síntese poética. Essa síntese reposicionou a definição de “símbolo” no contexto das produções artísticas simbolistas, atribuindo-lhe um caráter sugestivo, em vez de denominação previamente fixada¹⁴. Na renovação e ampliação desse conceito, em linhas gerais, qualquer palavra poderia exercer a função de símbolo no contexto estético, dependendo de sua utilização pelo poeta, o que reforçou a ideia de sugestão. Dessa forma, o Simbolismo tornou-se um movimento literário com longa influência artística, proporcionando, novamente, na história literária, uma reflexão sobre a

¹³ Cf. José Tengarrinha (Org.) (2001).

¹⁴ Cf. Anna Balakian (2000).

condição humana, agora por meio de uma revolução poética em que a palavra adquire valor simbólico sugestivo. Segundo José Carlos Seabra Pereira (1975),

Mais do que da arte decadentista, podemos dizer da simbolista que, se por um lado traz a marca da grande crise moderna da Moral e da Religião, como estruturas dogmáticas e confessionais, por outro lado, e complementarmente, é fruto de um espírito religioso, de abertura ao sagrado e heideggeriano pastoreio do Ser, sob a forma de auscultação das latentes simpatias cósmicas (PEREIRA, 1975, p. 64).

Com relação à vinculação ou não de Raul Brandão ao movimento decadentista ou simbolista, preferimos optar por não classificá-lo em termos de estéticas literárias e afirmar que em suas obras observam-se oscilações entre traços e elementos de estéticas diferenciadas, conforme já afirmou Álvaro Manuel Machado (1984). Ressaltamos as inovações e renovações desses elementos por Brandão que colaboram e encaminham seus textos para uma configuração de modernidade vinculada, cada obra à sua maneira, à própria modernidade da escrita literária e do gênero romanesco. Em *História dum Palhaço*, por exemplo, conforme afirma Otávio Rios (2012), um dos aspectos dessa inovação ocorre por meio de uma apropriação do conceito de barroco. Já em *Húmus*, é possível verificar que esse processo ocorre no nível da própria concepção de texto ficcional no início do século XX, como uma subversão de uma estrutura romanesca em favor de uma obra permeada pelo ensaio, por traços da filosofia existencialista e pela linguagem poética. No caso de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, verificaremos nos capítulos posteriores, dedicados à análise dessas obras, que há a utilização de traços simbolistas, como o caráter sugestivo das palavras dispostas por meio de elementos poéticos, dentre outros. Trata-se, portanto, de apenas um dos aspectos da apresentação dessa linguagem na obra, para o qual utilizaremos o termo “impressões”¹⁵, a partir do sentido atribuído por Giulio Carlo Argan (2004).

No contexto de declínio do Naturalismo e no limiar de novas expressões artísticas de caráter decadentista e simbolista surge, no Porto, em meados de 1890, o grupo dos “novos”. Composto por escritores e artistas plásticos como Raul e Júlio Brandão, Igo de Pinho, Celso Hermínio, Júlio de Montalvão, eles reuniam-se em um Cenáculo, defendiam e propagavam uma arte nova, desvincilhada dos modelos já pré-estabelecidos. Publicaram um opúsculo denominado “Os Nefelibatas” (nome pelo qual o grupo ficou conhecido),

¹⁵ Este termo será especificado posteriormente.

com textos assinados por Luiz de Borja, um pseudônimo, “uma *dramatis persona* que esconde e emblematiza [...] um provável criador colectivo (Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão)” (VIÇOSO, 1999, p. 73, *grifos do autor*)¹⁶.

Os Nefelibatas tiveram um papel importante no cenário estético do fim do século XIX português, principalmente por colocar em pauta e estimular uma revisão ou reflexão sobre a natureza e os rumos da arte. Observam-se, por exemplo, as menções aos poemas de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe por Luis de Borja (BORJA, 1988, p. 29). O grande mérito desse grupo foi, justamente, promover e instigar reflexões em torno da arte finissecular, tanto plástica como literária, além de deixar transparecer e defender um hibridismo de estilos. Borja expõe algumas coordenadas sobre esse grupo:

No interior de essa sala saudosa, eu ouvi discutir teorias de arte, sempre nobremente, sempre radiantemente. Não eram *nefelibatas*, nome que demos a este opúsculo, pois que o público assim deliberou classificar qualquer novo de talento, que em pouco que seja se afaste da rota banal, que seja mais subtil ou mais sincero, o que tanto basta para que o riso alvar escancare as guelhas vermelhas do indígena. [...]

Nefelibata é pois um nome *ad hoc*, mas que não reproduz de certo a ideia geral que dão a este vocábulo, de uma bizzarria e de um escolismo cantarolante: eram novos que ali se reuniam, amando e rezando à Arte, ao Amor, ao fugidio ideal... (BORJA, 1988, p. 28, *grifos do autor*).

Pensando nesses ideais nefelibatas, é possível observar a presença de muitas dessas preocupações em torno da arte na obra de Raul Brandão. Isso ocorre na própria aproximação almejada entre vida e arte e no interesse do escritor portuense pelas artes plásticas e literárias. Também na interação com o universo artístico do fim do século XIX e início do século XX, tanto diretamente – ao produzir as obras literárias e ao posicionar-se como crítico literário e de arte, como na qualidade de apreciador dessa renovação das representações da arte por meio de suas respectivas linguagens. No mesmo ano de 1890, o escritor portuense inseriu-se oficialmente no meio literário português com o livro de contos *Impressões e Paisagens* e sucessivas publicações estendidas pelos últimos anos do período finissecular¹⁷. Foi nas primeiras décadas do século XX, contudo, que ocorreu a publicação

¹⁶ Assim como o grupo dos “Vencidos da vida”, composto pelos escritores que defendiam ideais estéticos realistas da Geração de 70, os “Nefelibatas” era um grupo composto por escritores da geração de 90 e que se reuniam para discutir e defender os ideais relacionados aos novos estilos estéticos do período finissecular.

¹⁷ *Vida de Santos* (1891), peça teatral em parceria com Júlio Brandão; *O Arraial* (1893/1894), peça teatral; *História dum Palhaço* (1896), narrativa ficcional e *A noite de Natal* (1899), peça teatral em parceria com Júlio Brandão.

da maioria de suas obras¹⁸, cujas sementes foram lançadas na década precedente e os frutos estenderam-se pelas publicações posteriores entre os escritores portugueses.

Em *Impressões e Paisagens* (1890) e *História dum palhaço* (*A vida e o diário de K. Maurício*) (1896), é possível observar marcas entremeares de estéticas literárias finisseculares vigentes no período, como, por exemplo, na abordagem do tema da morte e da dor, sob o viés decadentista, no conto *O Homem do cancro*; ou de inspiração nefelibata, ao afirmar que “Ninguém notou a dor destas velhas criaturas, ressequidas e de boa crispada de amargura, que de noite rodam na cidade e a que a sede de bocas juvenis toca o olhar de loucura?...” (BRANDÃO, 2005, p. 82). O Naturalismo de tom patológico e por vezes grotesco é identificado, também, nos contos *Leonarda* e *A Maria Trolha*, ao nivelar diretamente a figura humana a uma animalização procedente de seus próprios instintos, conforme se observa em:

Era ele! Era ele! Sentiu um medo como nunca tivera. O maluco pousou-lhe as mãos nos ombros e os seus gritos eram carícias ardentes, exprimiam um amor de muito tempo, irresistível e grande, cheio de violências e de cóleras... [...] Apertou-a, e então a Leonarda, numa ânsia suprema, deitou-lhe as mãos à cara arranhando com raiva, sentindo os dedos cheios de sangue... Ele rugiu – e ninguém, ninguém ouvia! – rugiu, e numa raiva enorme afogou-a aos urros, apertando-lhe mais a garganta – e matou-a. E depois uivando mais – uivos em que havia alegria e lágrimas, uivos de contentamento e dor, lançou-se sobre ela como via fazer ao irmão, mordeu na face – mordidelas que eram beijos – e frenéticos, numa raiva colossal que nada pode descrever – possuiu-a morta, à claridade vermelha do incêndio que enchia o céu inteiro de sangue... (BRANDÃO, [19--]b, p. 80).

Apesar da declaração do próprio escritor na última folha de seu primeiro livro de contos: “Seja-me permitido, portanto, dizer singelamente que eles não representam a minha maneira actual de sentir nem de escrever” (BRANDÃO, [19--]b, p. 149), da refundição de *História dum palhaço* na publicação de *A morte do palhaço e o Mistério da*

¹⁸ *O Padre* (1901), opúsculo; *A Farsa* (1903) e *Os Pobres* (1906), obras ficcionais; *El-Rei Junot* (1912) e *A conspiração de 1817* (1914), obras ficcionais de caráter histórico; *Húmus* (1917), narrativa ensaística e ficcional; *Memórias* I (1919), II (1925) e III (1933 – póstuma), obras memorialísticas; *Teatro* (1923), conjunto de peças, *Os Pescadores* (1923), narrativa híbrida; *As ilhas desconhecidas*, *A morte dum palhaço* e *O mistério da árvore* (1926), obras ficcionais; *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), peça teatral em parceria com Teixeira de Pascoais, *Eu sou um homem de bem* (1927), monólogo; *O avejão* (1929), peça teatral; *Portugal pequenino* (1930), contos compostos em parceria com Maria Angelina, sua esposa; *O pobre de pedir* (1931 – póstuma), obra ficcional e *Os Operários* (1984), obra reunida, reescrita e publicada por Túlio Ramires Ferro. É importante ressaltar que a breve caracterização genealógica que sucede esses títulos refere-se somente a uma distinção formal entre peças de teatro e narrativas ficcionais ou memorialísticas, visto que em todas as obras brandonianas é possível encontrar uma miscelânea entre os gêneros literários, além de uma incursão pelas demais manifestações artísticas ou ensaísticas.

árvore em 1926, e por tratar-se de obras imbuídas por preceitos naturalistas, decadentistas ou simbolistas entrecruzados, é possível observar, já nessas duas narrativas ficcionais publicadas na última década do século XIX, a presença da transitoriedade¹⁹ entre estéticas, estilos, temas ou personagens que são encontradas em toda a produção literária de Raul Brandão. Para mencionar apenas alguns exemplos, há a presença estilística e reflexiva em torno de uma metaficcionalidade, por meio do diário de K-Maurício na obra de 1896 e na figura de Gabiru em *A Farsa* (1901), *Os Pobres* (1906) e *Húmus* (1917). Há, também, as incursões pelas demais manifestações artísticas como a pintura e a música, a abordagem de temas caros ao escritor como a morte, a dor, o sofrimento e a angústia humana, as primeiras memórias ficcionais e poéticas da infância na Foz do Douro, em contato com o mar, com os pescadores e com os marinheiros em contos de 1890, além da instauração conceitual da configuração espacial que permeará toda a sua obra: o espaço marítimo, o campestre e o urbano também indicando essa inovação.

Nos fins do século XIX e princípio do século XX, a literatura russa emerge com Dostoievski, Tolstói, Gógol, dentre outros, apresentando uma nova concepção romanesca em que se tentou transpor para o interior das narrativas a complexidade da mente humana, aproximando as categorias do romance de abordagens psicológicas. A novidade se espalhou pela Europa e, de certa forma, foi Dostoievski “quem, com os seus romances, veio mostrar que o homem não é apenas a sua face aparente [...], mas há nele, pelo contrário, zonas abissais, [...] recalcamientos de actos em potência cuja eclosão nem sempre a razão evita” (CASTILHO, 1989, p. 131).

Se observarmos os escritos críticos acerca da produção brandoniana, verificaremos que alguns desses ensaios alegam possíveis influências de Dostoievski na obra de Raul Brandão. Um dos primeiros a expor seu posicionamento a respeito, talvez tenha sido Armando Gonçalves (1932). Ele apresenta matéria em periódico decorrente de uma entrevista realizada na casa do Alto, intitulada “Raul Brandão, pintor da pena e do pincel”, em que menciona as preferências do escritor por alguns nomes da literatura russa, francesa e portuguesa²⁰. A respeito da relação entre Brandão e a literatura russa, Gonçalves afirma, ainda, que Dostoievski “exerceu uma poderosa influência na sua vida. Desde rapaz, adorara o extraordinário autor do *Crime e Castigo*. Foi Fialho quem lho revelou. [...] Em literatura preferia Dostoiwsky [sic], Tolstoi, Zola” (ibidem, p. 26, *grifos do autor*). Já

¹⁹ Termo inicialmente utilizado por Álvaro Manuel Machado (1984) para caracterizar a obra brandoniana.

²⁰ Cf. Anexo A: *Raul Brandão, pintor da pena e do pincel* (1932), Armando Gonçalves.

Câmara Reis (1942, p. 42) destacou que talvez Brandão seja o único escritor português em cujas obras se notam traços da literatura russa. Vergílio Ferreira (1976, p. 195) reiterou dizendo que os questionamentos metafísicos do escritor de *Memórias do subsolo* foram os que mais o influenciaram, seguidos das problemáticas de ordem sociológica e econômica. Álvaro Salema (1982), no entanto, afastou de Brandão as produções desses escritores no que concerne à filosofia metafísica e à abordagem das contradições humanas. Para ele, “A obra de Dostoiévski, no que é nela fundamental e perdurável, constitui uma metafísica das eternas angústias humanas. A de Raul Brandão é uma visão paisagística em desordem da maneira humana de estar na vida ou de ser espectador da vida” (ibidem, p. 121).

Ao continuar a aproximação entre o escritor português e o russo, Álvaro Manuel Machado (1984) ampliou de uma possível presença do estilo dostoiévskiano na produção brandoniana, para uma influência do romance russo na literatura portuguesa, dos fins do século XIX e início do século XX, com a valorização de temas como o niilismo e a menção ao anarquismo, aos sistemas socialista e comunista. Guilherme de Castilho (1989), contudo, salientou que há inconclusividade nas comprovações dessas influências e questionou o conhecimento da obra de Dostoiévski por Raul Brandão. Estabeleceu, porém, paralelismos quanto a aspectos morais e sociais entre as obras desses escritores e ressaltou que :

[...] as relativas semelhanças que existem entre uma e outra obra se devem menos a influências recebidas [...] do que a um certo parentesco de espírito, a uma certa similitude de organizações mentais, de temperamento, de concepções sobre o homem, sobre o mundo, sobre a vida, sobre Deus... (CASTILHO, 1989, p. 135).

Luís Mourão (1996), entretanto, reconheceu essa influência tanto no aspecto temático como no formal, e ressaltou que “uma das grandes qualidades do escritor Raul Brandão reside precisamente no modo como assimila essa influência formal, tornando-a estilo próprio e original” (MOURÃO, 1996, p. 43).

Acreditamos que é possível verificar traços dessa influência dostoiévskiana no âmbito do envolvimento social e político já em *O Anarchismo*, publicado pela *Revista d’Hoje* (1894) pelo teor da discussão e desenrolar de temas recorrentes à Revolução Russa ou às ideologias políticas da época, como em:

O anarquismo se exprime seccamente n'estas duas phrases: *a cada um segundo as suas necessidades, de cada um e a cada um segundo a sua vontade*. É simples como vêm. Mas a theoria tem sido pregada por homens de genio como Backonnine, Kropotkine e Reclus e espalhada por propagandistas enraivados. Todas as questões que interessam os pobres e os oprimidos tem sido estudadas por elles, com um vigor de lógica tanto maior, quanto é sentido, e o que sobretudo interessa nos escriptores do anarchismo, o que os faz lêr d'um folego, é o tom de convencidos e o grande amor de humanidade que enche as suas páginas (BRANDÃO, 1894, p. 16, *grifos do autor*)²¹.

Percorre por toda a obra brandoniana o clamor pelos oprimidos na figura do pobre. As injustiças decorrentes de contextos variados de exploração são apontadas, por exemplo, na situação miserável em que vivem personagens-tipo caracterizados pelos desgraçados, os mendigos e as prostitutas. Eles transitam entre as obras e carregam consigo as mesmas identificações da desgraça, como, por exemplo, a Candidinha em *O Gebo e a Sombra*, *A Farsa* e *Húmus*, o Gebo em *O Gebo e a Sombra*, *Os Pobres*, a Sofia em *O Gebo e a Sombra*, *A Farsa* e *Os Pobres*, conforme podemos observar em:

- [...] A desgraça pode mais que a gente.
- Goza a vida, filha, enquanto é tempo, e nada de aflições... Quantos te hão-de por aí dizer que és bonita?
- Oh isso não! Morrerei. As forças vão-se-me nesta luta de todos os dias. Ele nem se importa...
- O teu homem?...
- Despreza-me. Mas não posso mais! Sinto que não posso mais... (BRANDÃO, 1999a, p. 68).

Trata-se de um diálogo bastante significativo por abordar, em suma, a questão da miséria acrescida da desgraça. Além de terem nascido pobres, os personagens são desgraçados pela consciência de que sua nulidade humana se acentuará conforme o afastamento da mocidade. Ideia e trecho que se repete quase identicamente na peça *O Gebo e a Sombra*. Nela, o diálogo ocorre entre Candidinha e Sofia, enquanto em *A Farsa*, ocorre entre Candidinha e uma amiga.

Quando pensamos nas prospecções psicológicas dos personagens dostoieviskianos²² e traços dessa presença na obra de Raul Brandão, lembramo-nos da

²¹ Preservamos a ortografia da época de publicação. Cf. Anexo B: *O Anarchismo* (1894), Raul Brandão.

²² Apesar de uma aproximação entre a configuração de alguns dos personagens brandonianos e a densidade psicológica dos personagens dostoieviskianos, salientamos que se trata apenas de uma aproximação baseada em estudos de possíveis influências do escritor russo nas produções ficcionais de Brandão. Não nos aprofundaremos nessa análise nem nos adentraremos as especificidades que envolvem as categorias narrativas em foco nesta comparação porque não corresponde ao objetivo desta tese.

complexidade psicológica que Gabiru apresenta ao refletir sobre a realidade social e as circunstâncias ontológicas próximas aos personagens de *Memórias do subsolo*. Em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* acreditamos ser possível identificar essa aproximação na idealização de um projeto que se intitularia “A vida humilde do povo português”²³ e também na própria composição dos personagens-tipo que representam grupos sociais em sua coletividade, os pescadores, os marinheiros, os pastores e os lavradores. Veremos que essas duas obras apresentam uma configuração de personagens um pouco diferenciada das demais, justamente por conta das peculiaridades relacionadas ao espaço literário marítimo e campestre. Elas se aproximam, porém, quando observamos a predominância de temas como a relação entre morte e vida, a dor, o sofrimento e a angústia existencial.

Em *Os Operários*²⁴ (1984c), é possível notar os elementos dos temas russos, principalmente relacionados à crítica social exposta em *O anarquismo* e que se apresenta, nessa obra, em favor dos humilhados e oprimidos, a classe operária. Alguns dos ideais políticos defendidos na Rússia a partir da Revolução Bolchevista de 1917 podem ser identificados neste trecho que sugere o desenrolar de uma entrevista:

- O que pretende o Partido Socialista?
- Transformar individual e coletivamente a sociedade burguesa numa sociedade mais bela.
- Por que processos?
- Todos os meios são bons para chegarmos ao fim – desde a ação revolucionária à ação parlamentar [...] (BRANDÃO, 1984c, p. 279).

Muitas inovações temáticas e estilísticas compuseram um novo cenário artístico no início do século XX. Proust, por exemplo, foi um dos escritores que aprofundou a sondagem psicológica advinda de Dostoiévski, associando a ela o uso da memória na escrita do romance. A maioria das obras compostas nesse período foi marcada por uma estrutura que se afasta dos padrões romanescos anteriores. Houve a substituição gradativa da noção de causa e efeito na configuração do comportamento da personagem e a utilização da instabilidade, do fluxo de consciência e do tempo psicológico, manifestado

²³ Apresentaremos as pretensões desse projeto brandoniano nos capítulos seguintes.

²⁴ Publicação póstuma e que contém apenas uma edição. Envoltura por peculiaridades concernentes à sua produção e publicação, *Os Operários* obteve publicação inédita em 1984 a partir da reunião, atualização da ortografia e organização dos capítulos por Túlio Ramires Ferro. A polêmica consolida-se no fato de Ferro ter guardado esses rascunhos por cerca de trinta anos, e, também, por sua recolha e reescrita. Com certeza, é um texto que necessita de muitas ponderações, antes de qualquer afirmação. Para maiores informações, conferir Túlio Ramires Ferro (1984c).

também nas obras de escritores como Thomas Mann, Virgínia Woolf e Kafka. Outro aspecto relevante que pode ser observado na produção romanesca deste período é justamente a mistura entre os gêneros literários, presentes na literatura desde os primórdios, intensificada, porém, a partir do movimento romântico.

Com relação à produção literária portuguesa, David Mourão-Ferreira (1992) apontou a existência de duas tendências principais na escrita romanesca no início do século XX: uma nos moldes dos ideais modernistas e outra de manutenção do seguimento do período mítico e glorioso português. Foi o romance naturalista, contudo, que introduziu, ficcionalmente, os leitores na realidade da classe operária portuguesa “onde a degradação física e moral coabita com malogradas movimentações grevistas e com focos revolucionários, sobretudo de tendência anarquista” (VIÇOSO, 1999, p. 206).

Dialogando e complementando os escritos de Mourão-Ferreira, Vergílio Ferreira discorreu sobre a situação do romance em Portugal, partindo do fato de que as inovações da época na Europa chegavam a ritmo diferenciado em terras lusitanas. Logo no início do ensaio, Vergílio Ferreira pontuou que o gênero romanesco encontra-se em crise e essa condição é salientada pelos críticos: “Esta crise, porém, referindo-se ao romance como gênero literário específico vem a enquadrar-se na crise geral da Arte” (FERREIRA, 1978, p. 165). Ao contrário de algumas tendências da crítica de designar a culpa aos fatores sociais, econômicos ou políticos, Vergílio Ferreira encaminhou a discussão exclusivamente para a crise da arte e salientou, como um dos motivos dessa crise, a ausência dos mitos e da religiosidade. Para ele, a arte é o eixo que rege a vida e, sendo “criação do artista, ela é a descoberta da evidência, porque é a revelação do que profundamente somos e do que o mundo nos é” (ibidem, p. 169). Dessa forma, “como valor em si própria, a Arte vive em desespero, na ausência ou na morte de valores que a transcendam” (ibidem, p. 171). É nesse universo artístico de transmutação que desponta o gênero romanesco, apresentando-se como epopeia burguesa e fixando algumas estruturas em suas relações com o mundo. No entanto, Vergílio Ferreira (1978) ressaltou a necessidade dos críticos de arte e dos demais leitores de interrogarem e questionarem os rumos pelos quais o romance caminhava. O escritor indicou que o eterno “devir” desse gênero, conforme também comentou Lúkacs (2009), ocorre, entre outros fatores, pela própria impossibilidade de ordenação do mundo e da arte que lhes são inerentes, “porque na arte, como máxima expressão da liberdade humana, o homem sempre se reconhecerá [...]. Mas, em todo o interrogarmo-nos sobre o presente é o presente que devemos enfrentar” (FERREIRA,

1978, p. 207). Já em “Raul Brandão e a novelística contemporânea”, o ensaísta de *Espaço do invisível* refletiu especificamente sobre a obra brandoniana no contexto estético e histórico em que esta se inseriu, salientando que

[...] Raul Brandão se antecipou, em larga medida, ao que veio realizar o chamado ‘novo romance’. Estabelecamos desde já o *suum cuique*, anotando que se deve a David Mourão-Ferreira, e a despeito das objecções que lhe queiram opor, a melhor aproximação feita até hoje entre Raul Brandão e esse ‘novo romance’. E acrescentemos que o significado do mesmo ‘novo romance’, positivo para um Goldmann, numa dimensão política, e negativo para um Fischer, é em termos problematismo que o dá o próprio Robbe-Grillet, por mais que o assuma como valor progressivo, mas não sei se progressista (FERREIRA, 1987, p. 257).

Os ensaios de Eduardo Lourenço (1992) acerca de uma construção do imaginário mítico português, de reflexões em torno de uma identidade nacional pautada no passado glorioso das grandes navegações, também nos conduzem a ponderações acerca do projeto literário moderno português do início do século XIX. Segundo o crítico,

Não se tem reparado muito naquilo que parece constituir a motivação mais radical e funda (pelo que significa como *ruptura*) de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX. O que desde Garrett a estrutura em seu âmago, é o projecto novo de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*. E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a *escrita*, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos, como o autor das *Viagens* o fará com sucesso raro (LOURENÇO, 1992, p. 80, *grifos do autor*).

Ressaltamos a importância das produções garrettianas para a literatura portuguesa posterior, principalmente no que concerne ao olhar reflexivo voltado para o escritor e a escritura no cerne de um contexto envolto por inovações tecnológicas e artísticas do princípio do século XIX. Dessa forma, verificaremos, no decorrer das análises, como Raul Brandão se apropria dessas conceituações do Romantismo português e as redireciona de maneira aprofundada para uma reflexão que envolve todas as novidades e conceituações artísticas das primeiras décadas do século XX. E ele o faz por meio de uma experiência estética entre artes no escopo de um suporte literário flexível entre os gêneros e, mesmo assim, evocando o homem português em suas mazelas cotidianas e existenciais.

Luís Mourão também refletiu sobre a questão do romance português do século XX e ressaltou que não houve uma evolução romanesca, mas “uma dupla influência da poesia sobre o romance” (MOURÃO, 1996, p. 36). O escritor problematizou as ocorrências da narrativa finissecular portuguesa, utilizando-se como exemplificação dos textos de *Húmus*, de Raul Brandão, *Sem tecto, entre ruínas*, de Augusto Abelaira, *Finisterra*, de Carlos de Oliveira e *Signo Sinal*, de Vergílio Ferreira. Para ele,

O que Raul Brandão acrescenta a este eco, a sua (terrível) descoberta, é que *isto* dura desde sempre, para todo o sempre. É uma descoberta simultaneamente semântica e formal. Por isso ele insere, numa medida inoportuna para a literatura finissecular, a intensidade poética na durabilidade romanesca: a intensidade expande-se até explodir em gritos, a durabilidade intensifica-se até se petrificar em espanto – “sou o espanto aos gritos” (p. 181) [*Húmus*] (MOURÃO, 1996, p. 37-38, *grifos do autor*).

Mourão assinalou que a escritura de *Húmus* antecipou o que comporia posteriormente a “metáfora da ruína” na ficção portuguesa posterior. Ruína que se manifesta por meio de uma articulação peculiar e única dos componentes da linguagem e das categorias discursivas que beiram o ensaio, a ficção, a poesia, o diário; ruína de uma escritura moderna vista como tal se olhada a partir da perspectiva do romance realista-naturalista; ruína anunciada verbalmente em *Memórias* ao afirmar que “a nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro, nem alicerces existem. E aqui estamos nós, *sem tecto, entre ruínas*, à espera...” (BRANDÃO, 1998, p. 36, *grifos nossos*), também escolhida para compor o título da obra de Augusto Abelaira. Ruínas, como não se poderiam esquecer, decorrentes do contexto histórico, político, social e econômico dos finais do século XIX e início do século XX em Portugal. Estimulados pela “imagem da ruína”, Luci Ruas Pereira (2006) e Otávio Rios (2012) também discorrem sobre a presença dessa metáfora em produções predominantemente decadentistas e, em especial, estabelecendo relações entre os escritos de Fialho de Almeida e Raul Brandão. Para Rios, a “imagem da ruína” pode ser vista como “um princípio estético da escrita de Raul Brandão” (RIOS, 2012, p. 124).

Inseridas nesse contexto de transmutação do gênero romanesco do início do século XX, as produções de Raul Brandão são marcadas pela presença oscilante dos gêneros literários e, também, pela permeabilidade entre as diversas manifestações artísticas. Sendo assim, sua escrita literária instaura uma modernidade estilística ficcional condizente com a

própria necessidade metamorfoseadora com que o gênero romanesco se deparou nas primeiras décadas do século XX. Observa-se, portanto, que *Húmus* “permanece como obra-tipo da originalíssima confluência de tendências estéticas tão diversas [...], criando uma modernidade abrangente e única” (MACHADO, 1984, p. 112).

Apesar de não se filiar diretamente ao movimento modernista das revistas *Orpheu* e *Presença*, é possível identificar uma modernidade que corresponde a “uma concepção da escrita como evolução entre a estética e a ética” (EIRAS, 2005, p. 58), deixando “entrever que a obra brandoniana se caracteriza por uma pluralidade que interroga a ideia de unidade do texto” (ibidem). Dessa forma,

Se, como assinala Claude Mauriac, cada escritor escreve sempre o mesmo livro, no caso de Raul Brandão, este pendor radicaliza-se, pois todas as suas obras são, no essencial, a captação hiperbolizada do diálogo interior com a sua alteridade fantasmática e a cena grotesca de personagens convexos. Daí a recorrência de imagens, símbolos ou mesmo fragmentos textuais que transitam de obra para obra (VIÇOSO, 1999, p. 15).

Nas produções brandonianas, dramáticas e narrativas (ensaísticas, ficcionais e memorialísticas), a herança posterior entre os escritores portugueses assinala-se, seja pela miscelânea de gêneros literários, seja pelo caráter de reflexão existencial e social. É possível encontrar, inclusive, algumas marcas da dramaturgia nos textos ficcionais, como palavras do campo semântico do teatro, jogos de representação e de máscaras nas relações sociais e interpessoais, transformando a mentira em uma das principais protagonistas da vida dessas personagens. Desse modo, salienta-se um hibridismo de estilos e gêneros, da crítica aos problemas sociais e de fatos históricos deturpados que perpassam as obras, em maior ou menor grau. Porém, há sempre a ênfase nas questões que afligem a natureza humana. Há elementos predominantes de um ou outro aspecto, sendo que, em geral, todos aparecem comumente em um mesmo título. Portanto, é notável que “toda a obra de Raul Brandão tem sido até agora, e continuará a ser, uma repetida, insistente, ansiosa tentativa de esclarecimento dos problemas – dos mistérios na base dos quais se situa o homem” (CASTILHO, 2006, p. 319).

Paralelamente às publicações ficcionais brandonianas, o movimento modernista emergiu por volta dos mesmos anos de atuação das vanguardas europeias. Essas últimas, no entanto, mantiveram foco na negação de valores antigos e na construção de uma nova arte que fosse similar à realidade daquela época. Assim, correspondeu à solidificação da

situação contraditória humana iniciada com o paulatino crescimento urbano. Também com a ampliação dos equipamentos tecnológicos e científicos expostos através das manifestações artísticas. Mais que um movimento artístico, o Modernismo procurou traduzir o homem moderno do início do século XX, seus anseios e angústias vivenciados no espaço urbano. As cidades foram comumente associadas ao paradoxo existencial da modernidade por transmitirem, simultaneamente, a sensação de bem-estar com as possibilidades de realizações pessoais e profissionais e, paradoxalmente, de desconforto, com a solidão e angústia resultantes da aglomeração de pessoas. Desse modo, a materialização artística do início do século XX ocorreu por meio desses movimentos estéticos liderados por artistas que se utilizaram de processos revolucionários nas artes em geral e obtiveram grande repercussão na Europa e em vários outros países emergentes, como o Brasil, por exemplo.

As inovações do movimento modernista português foram conhecidas por meio das produções de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada-Negreiros. Importantes revistas surgiram nesse período com a finalidade de disseminar as tendências difundidas pelas vanguardas e, principalmente, estimular momentos de reflexão e discussão diante das diversas tendências estéticas que Portugal vivenciava nesse período. Dentre elas destacou-se como principais veículos de divulgação dos ideais modernistas, *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927)²⁵. Revistas como a *Águia* e a *Seara Nova* também publicavam textos que enfatizavam as inovações artísticas da época, além de reflexões acerca do contexto político tumultuado que Portugal vivenciava nas primeiras décadas do século XX, como a queda do Império e a Primeira República. Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro e Raul Brandão são alguns dos nomes que colaboraram nessas revistas, divulgando suas produções literárias ou emitindo suas opiniões críticas acerca da política e da arte do período.

Brandão foi diretor da *Seara Nova* e principal colaborador da revista entre 1921 e 1923²⁶. Publicou vários trechos de obras como *A Morte do Palhaço*, de *Memórias* (volumes I e II) e excertos completos de *Os Pescadores*²⁷. Além disso, expôs sua opinião

²⁵ Após as duas publicações de *Orpheu*, o modernismo português se desdobrou em diversas tendências. Com a revista *Presença* (1927) houve “uma acção estimulante e viva, que se caracterizou por um alargamento de horizontes, não só pela atenção que mereceu aos presencistas a literatura além-fronteiras, mas também pela diversidade de domínios culturais explorados [...]” (GUIMARÃES, 1992, p. 156).

²⁶ Raquel dos Santos Madanêlo de Souza (2008, p. 219) realizou um estudo comparativo entre os periódicos *Seara Nova* e *Terra de Sol* a partir da 2ª série da Revista *Águia*, ressaltando a presença atuante de Raul Brandão no cerne da primeira revista mencionada.

²⁷ Os excertos de *Os Pescadores* na *Seara Nova* são fundamentais para pensarmos a transitoriedades entre estilos que permeiam essa obra.

crítica acerca da obra de Teixeira de Pascoaes e dos problemas sociais da época, confirmando a atuação do escritor português no contexto político e estético desse período. Essa revista e, conseqüentemente, o período em que colaborou na mesma, foi de suma importância para Raul Brandão, conforme pudemos verificar ao ler o depoimento de Vitorino Nemésio (1995):

Com efeito, o escritor instituiu a *Seara Nova* legatária da propriedade de suas obras na falta de duas pessoas da família. Depois da senhora que foi a sua companheira de trabalho e o fogo de seu lar; depois da irmã carnal que ele amorosamente tutelava e em quem via uma projecção do mundo espectral da sua Foz, a Foz do Cabedelo, onde as suas *enfances* decorreram, lembrou-se da instituição cultural lentamente formada em torno de umas páginas de periodicidade vigilante (NEMÉSIO, 1995, p. 144, *grifos do autor*).

Após verificarmos as participações de Raul Brandão em algumas das revistas e jornais das primeiras décadas do século XX, surgem algumas indagações: Por que Brandão não se integrou ao modernismo da revista *Orpheu* ou da *Presença*? Não se ligando a esse movimento, suas produções remeteriam, conseqüentemente, a alguns dos ideais de estéticas finisseculares e seria Brandão, portanto, um escritor que, mesmo tendo vivenciado cronologicamente o modernismo, teria escrito obras de fundo simbolista ou decadentista? Essa característica se acentuaria ao tratarmos de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, já que a inovação da escrita romanesca em *Húmus*, por exemplo, já foi apontada desde 1969²⁸? Essas inúmeras questões nortearão, de certa forma, nossas reflexões ao longo deste trabalho ao pensarmos a presença de modernidade nas obras escolhidas como objeto de nossa análise, visto que as mesmas apresentam traços verificáveis de estéticas precedentes na literatura lusitana. Dentre elas estão o relato de viagens, o diálogo com ideais neogarrettianos²⁹ e elementos do Simbolismo de Antonio Nobre³⁰, além do uso de técnicas

²⁸ Estamos nos referindo ao pronunciamento de David Mourão-Ferreira (1992).

²⁹ O neogarrettismo ou neorromantismo foi uma das tendências estéticas do final do século XIX em Portugal. Decorrente de vários fatores, dentre eles a negação da importação cultural, essa tendência consistiu-se em uma retomada dos preceitos da literatura romântica de identificação nacionalista, diretamente relacionada a Almeida Garrett. Segundo José Carlos Seabra Pereira, o “Princípio sumamente distintivo do Neo-Romantismo lusitanista e de fundas consequências na sua poética, nos seus motivos de inspiração e na sua expressão formal, é o popularismo estético, isto é, a atribuição do supremo valor criativo à espontaneidade coletiva do Povo. Caldeados os pendores do Romantismo nesse sentido pela obra caudalosa e difundida de Teófilo Braga, é nesta obra que directa ou indirectamente vão beber os neo-românticos lusitanistas do fim-de-século” (PEREIRA, 1995, p. 30 – 31).

³⁰ Antonio Nobre foi um poeta estimado por Raul Brandão. Além de mencioná-lo em *Memórias I* (1998) e *III* (2000), o escritor do Douro direccionou uma crítica literária na Revista *Seara Nova*, nº 132 (outubro/ 1928),

da pintura impressionista na composição literária, exercício já executado por Cesário Verde, por exemplo, em suas poesias.

Dessa forma, procuraremos apontar que, apesar de conter esses elementos, a escritura de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* apresenta-se de maneira moderna e inovadora ao utilizar-se de combinações entre elementos da linguagem poética, da pintura e das artes plásticas de maneira peculiar, promovendo um diálogo que toma como ponto de partida os traços de estéticas tradicionais e se estende para além dos valores modernistas de sua época e atinge seus leitores. Isso ocorre pelo exercício da experiência de aproximação entre arte e cotidiano nacional. Sendo assim, afirmamos que, apesar de Raul Brandão não ter se filiado ao movimento modernista, o escritor português publicou obras inseridas no contexto da modernidade³¹ estética relacionada ao conglomerado de inovações artísticas concernentes às primeiras décadas do século XX, procedentes, em termos ideológicos, dos preceitos modernos que corresponderam ao “transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

Segundo Matei Calinescu (1999), o século XIX foi marcado por duas modernidades diferenciadas que se criticaram e se opuseram entre si, mas acabaram por completar-se, como mais uma das contradições características desse período. A primeira delas se relacionou à burguesia e a todos os avanços e progressos obtidos a partir da Revolução Industrial, apoiando-se no conceito de moderno. Já a segunda exprimiu aversão aos ideais burgueses de glorificação do progresso, direcionando-se, às vezes, para o anarquismo ou ao autoexílio. Essa oposição resultou no surgimento de movimentos estéticos como a “arte pela arte” e os decadentistas e simbolistas na França, que reagiam contra o crescente desenvolvimento das classes médias. Essas duas modernidades, simultaneamente opostas e paradoxalmente complementares entre si, podem ser consideradas como as metáforas desse período, no sentido de representar concretamente as contradições e ambiguidades.

presente em *Sonhos* (2004). Por vezes, citou o poeta do *Só* em suas produções ficcionais ou compôs trechos bem semelhantes ao estilo de Nobre, como em excertos de *Os Pescadores*.

³¹ Para maiores informações acerca do contexto estético da modernidade portuguesa conferir, por exemplo, José Carlos Seabra Pereira (1995), Carlos Reis (2003) e Fernando Guimarães (1992), (2004).

1.2. A divisão das obras em “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo”

Em literatura estou agora no género fácil que não me incomoda e tem sucesso (BRANDÃO, 1994, p. 120).

Esse trecho, com o qual iniciamos esta reflexão, foi retirado de uma correspondência de Raul Brandão a Teixeira de Pascoaes³². Apesar de tratar de informações contidas em um suporte de procedência particular, utilizadas a título de exemplificação, trata-se da visão do próprio escritor diante de sua produção. Em outros momentos³³, Brandão reforça o gosto por escrever sobre a paisagem e a luz, onde estaria livre dos fantasmas que “transitavam” pelas outras obras, além de saber da boa aceitação do público.

Em uma primeira leitura de *Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas*, é possível perceber diferenciações concernentes ao estilo e à constituição da categoria espacial marítima que se aproxima de experiências biográficas do autor, como as lembranças pessoais da Foz do Douro ou a viagem aos Açores e à Madeira, realizada em 1924, na companhia da esposa, Maria Angelina. Talvez³⁴ sejam esses laivos autobiográficos, a aproximação do ambiente e a situação apresentada ao público leigo que tenha conduzido o próprio escritor a denominá-las como “género fácil”, em oposição às especulações ontológicas perturbadoras encontradas nos textos literários precedentes. No entanto, é possível notar componentes identificados nas publicações anteriores, como a angústia existencial, a dor, o sofrimento e a sombra da morte, também nas respectivas obras de 1923 e 1926, apesar de uma composição estilística e espacial diferenciada. O que nos incomoda e se coloca como uma das justificativas de nossa tese é a divisão da obra brandoniana em duas faces distintas, associando-as a atribuições valorativas e, conseqüentemente, à posição de inferioridade dos títulos escolhidos para este estudo.

³² Trata-se da correspondência de nº 87. Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes eram amigos pessoais. Trocavam cartas com frequência e demonstravam admiração mútua pelas produções literárias, seguidas de sugestões críticas. Pascoaes colaborou na viabilização editorial das obras de Raul Brandão, tanto em Portugal como fora do país, conforme se observa nas palavras de Brandão “O que eu lhe agradeço o interesse por mim e pelos meus livros! Fá-los traduzir, dá-os a ler aos seus amigos e trata esses pálidos reflexos do meu ser como se tivessem uma grande importância” (BRANDÃO & PASCOAES, 1994, p. 235). Essas missivas, bilhetes postais e telegramas foram agrupados e publicados por VILHENA & MANO (1994), juntamente com um ensaio introdutório. Brandão também teria afirmado uma possível divisão entre suas obras “a sério” e obras que contém a “fixação da paisagem e da luz” em carta a Albino Forjaz Sampaio.

³³ Em *Memórias* (1999b) e em outros trechos de *Correspondências* (1994).

³⁴ Trata-se somente de uma especulação pessoal. Não pretendemos questionar, nem tomar como argumento ou justificativa a afirmação de Raul Brandão na carta pessoal a Teixeira de Pascoaes.

Várias são as denominações que são identificadas para caracterizar esses dois grupos nos quais, segundo grande parte da fortuna crítica, as obras de Raul Brandão são divididas³⁵. Em geral, são decorrentes de adjetivações em torno do campo semântico da luminosidade e da escuridão, resultando em uma diferenciação pelos críticos literários entre as obras escolhidas em nosso *corpus* e as demais obras brandonianas. Dentre os motivos, destaca-se a “classificação” pertencente a uma temática diferenciada em relação às comumente denominadas “obras principais” do autor, separando-as em dois grupos, conforme afirma José Augusto Seabra: “Assim Raul Brandão figura uma das faces – a face sombria – da multidivência utópica. Mas a essa face se contrapõe uma outra – a do sonho que irradia luminosa [...]”(SEABRA, 2000, p. 379).

Na face “sombria” são comumente elencadas as produções cujos enfoques remetem às temáticas que se constroem em torno da dor, da angústia existencial diante da vida mesquinha e miserável, da morte e do espanto, assim como das buscas eternas, tanto no aspecto social como no metafísico. Esses aspectos estariam presentes em *A Farsa* (1903), *Os Pobres* (1906), *Húmus* (1917) e no conjunto de peças reunidas em *Teatro*³⁶ (1923), conforme os críticos que defendem essa divisão. Já na face dita “luminosa”, as obras são geralmente classificadas pela presença frequente da descrição e da beleza das paisagens. Também por meio de uma linguagem poética e memorialística, pela literatura de viagens e pela recorrência na utilização de termos relacionados ao pictórico, direta ou indiretamente. São mencionadas como pertencentes a essa face *Os Pescadores* (1923), *As Ilhas Desconhecidas* (1926) e *Portugal Pequeno* (1930).

É bem provável que a primeira vez em que tenha sido explicitada essa divisão acerca da obra de Raul Brandão tenha sido em *Os Nefelibatas*, se considerarmos que a possível³⁷ publicação desse opúsculo ocorreu em 1891. A classificação partiria, no entanto, de duas possíveis vias de constatação: os contos da única obra do escritor portuense

³⁵ O crítico António Sérgio também designou de dicotômica a obra de Antero de Quental e assim, atribuiu-lhe uma classificação semelhante à que a obra de Raul Brandão viria a adquirir posteriormente.

³⁶ Trata-se de uma coletânea de peças compostas em gêneros diversos. Há um drama moderno em quatro atos (*O Gebo e a Sombra*), uma farsa (*O Doido e a Morte*) e um monólogo de difícil classificação, que se situa entre a farsa e o drama (*O Rei Imaginário*).

³⁷ Não há referência efetiva de que o opúsculo tenha sido publicado em 1891. Porém, há evidências aproximativas em “Dois livros deste ano, os *Versos* de Alberto de Oliveira e *Alma Póstuma* de D. João de Castro [...] fazem-me visionar, reviver, todo esse irial grupo dos Novos” (BORJA, 1988, p. 31).

publicada até então, *Impressões e Paisagens* (1890), e o convívio no grupo *Os Nefelibatas*³⁸. Assim, apresenta-se:

Porque na compósita intelectualidade de Raul Brandão essas duas fases se 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 nêspas, fragrâncias 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 *Sabats da Cor*, verdes repelentes de cancros, 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 fervilhante de larvas dos becos crivados de facadas e uivos de estupros (BORJA, 1988, p. 36, *grifos do autor*).

João Pedro de Andrade denominou *Os Pescadores* de “o primeiro livro da fase a que podemos chamar de apolínea” [...] a “das claras e azuis vagas” (ANDRADE, 1963, p. 177), em oposição às obras pertencentes à fase do “claro-escuro pesadelo” (ibidem). Para Andrade, essa divisão se constituiria porque as obras consideradas “luminosas” basear-se-iam, respectivamente, nas memórias da infância de Brandão pela Foz do Douro em um contato direto com pescadores da região e nas memórias da viagem feita aos Açores e à Madeira em 1924. Seguindo um caminho semelhante, Álvaro Salema (1982) também faz alusão a uma suposta divisão ao afirmar que “o desenho rigoroso dos caracteres, o entendimento claro das essências da dor e da alegria, a filosofia coerente da vida, essas não as atingiu Raul Brandão na sua obra de clarões desgarrados entre sombras” (SALEMA, 1982, p. 120).

Para Maria João Reynaud (2000), o escritor portuense procurou equilibrar em seus escritos a marca expressionista e sobressalente de seus textos com “o impressionismo que caracteriza a vertente solar de sua escrita, e a que se ligam obras que mais contribuiriam para imortalizá-lo: *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926)” (REYNAUD, 2000, p. 45). Apesar de admitir a importância desses títulos no conjunto das produções em literatura portuguesa, ressaltou que “Raul Brandão só atinge a plenitude de sua arte quando

³⁸ Em grande parte dos compêndios de História da literatura portuguesa verifica-se que o grupo *Os Nefelibatas* seria composto por Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão. No opúsculo, além das menções a esses escritores, acrescenta-se também H. Pereira da Cunha, Igo de Pinho, Celso Hermínio e “Alguns outros ainda, estranhos ao Cenáculo, novos pela instituição e uma técnica nova, e de que através de revistas literárias e as obras publicadas, várias afinidades os diziam comungando na mesma arte” (ibidem, p. 37).

leva às últimas consequências o seu obstinado antinaturalismo, revelando-se um expressionista *avant la lettre*” (ibidem, p. 46). Dessa forma, considerou-se, ao longo da recepção dessas obras, que esses títulos apontados se afastavam do núcleo temático dos questionamentos “importantes” das outras produções de Raul Brandão por focarem as impressões e paisagens observadas. Porém, ao atentar para os mecanismos específicos da efabulação das mesmas, podemos afirmar que, a partir do estilo dessa escrita, é possível notar diferenças como, por exemplo, quando tomada como ponto de partida uma ambientação predominantemente paisagística, essas obras apresentam reflexões em torno da existência humana expressas principalmente por meio da composição poética e pictórica, além de reflexões sociais pontuais acerca do homem português da época nas figuras do pescador, do lavrador e do pastor ilhéu.

Seguindo nessa explanação das opiniões críticas acerca dessas obras, há Guilherme de Castilho em *Vida e obra de Raul Brandão* (2006)³⁹, que inicia suas considerações acerca de *Os Pescadores*, lembrando que a diferenciação entre as obras teria partido inicialmente do próprio escritor portuense.

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’ (CASTILHO, 2006, p. 429).

Acreditamos que tal diferenciação indicasse somente um apreço pessoal de Brandão. No entanto, é bem provável que essa afirmativa tenha norteado o posicionamento de muitos críticos da obra brandoniana no decorrer do século XX. Observa-se, porém, mais uma marca de modernidade no fato do próprio escritor realizar uma autocrítica, mesmo que eximida de valoração estética. Já Castilho associou essas “duas metades distintas” como reveladoras “da sua personalidade literária” (ibidem, p. 430), em que a “A face nocturna, dramática, torturada, do auscultador dos enigmas e dos mistérios da vida e da morte, de Deus e dos homens, foi a que mais vulto deu à sua obra e ergueu o seu autor a um dos mais altos níveis da criação literária” (ibidem). Já a outra face, a de teor contemplativo, “ditou-lhe, tão naturalmente como se respira ou se cumpre qualquer função natural, uma obra que é espelho desse deslumbrado contemplar e desse fluir, visto e sentido por uma organização

³⁹ A primeira edição foi publicada em 1979. Importa destacar também que o critério adotado para a apresentação e discussão de tais posicionamentos críticos refere-se ao que denominamos de uma progressiva revisão em torno da dicotomia entre as obras brandonianas.

excepcional de artista da palavra escrita” (ibidem, p. 431). Porém, em outro momento, não muito distante dessas afirmações, Castilho amenizou essa divisão tão estanque pronunciada anteriormente ao afirmar que:

[...] se analisarmos atentamente a sua evolução literária, chegaremos à conclusão de que ambos estes aspectos estão nela mais ou menos patentes desde o início da sua carreira, quer simplesmente expressos em termos enunciativos, quer concretizados em realizações literárias, quer mesmo através de alguns dados da sua biografia (ibidem, p. 430).

No ano seguinte, em seu pronunciamento acerca do cinquentenário de morte de Brandão, Guilherme de Castilho solidificou a ideia já lançada anteriormente e registrou que é possível perceber “três facetas da personalidade literária de Raul Brandão” (CASTILHO, 1980, p. 7), referindo-se a três aspectos estilísticos das produções do escritor português que se inter-relacionam, “a do metafísico, a do ficcionista e a do poeta” (ibidem). O ensaísta salientou que há “a impossibilidade de transferir a experiência vivida a um plano de experiência ‘ampliada’, de experiência inventada de outras vidas que não a sua” (ibidem, p. 8), ressaltando o apego aos dados biográficos no ato de composição ficcional por Raul Brandão. Discordamos desse ponto de vista e acreditamos que, mesmo obras que mais se aproximam de elementos da biografia brandoniana, como é o caso de *Os Pescadores* e dos três volumes de *Memórias*, têm uma construção artística no âmbito de um “eu” ficcional, que se metamorfoseia no interior desse próprio universo ficcional das categorias efabulativas, e que referencia elementos do real. Isso ocorre por meio dos efeitos verossímeis proporcionados pelo uso de uma linguagem poética e pictórica, próximas do narrador-personagem de *O pobre de pedir*.

Posicionamento dicotômico que também se identifica tanto no ensaio de José Carlos Seabra Pereira (1995) e em seus Prefácios aos três volumes de *Memórias* (1998), (1999; 2000), no momento em que se pronuncia acerca da inserção de Brandão no movimento nefelibata e utiliza-se dos mesmos termos que pontuam o distanciamento entre as obras, como no estudo de Antônio Manuel Machado Pires (1998). No caso de Seabra Pereira, essa dicotomia é amenizada quando o crítico ressalta a “singular coerência temático-formal” (PEREIRA, 1998, p. 20) e “o cariz pioneiro dessa desestruturação das formas discursivas tradicionais na sua obra literária” (ibidem), englobando, assim, todas as produções ficcionais brandonianas. Porém, Machado Pires é enfático ao salientar que:

A obra de Raúl Brandão apresenta duas faces. Uma é a dos desgraçados, dos pobres, dos que sofrem, do mundo da Dor, do Sonho recalçado, dos ‘fundos de poço’ da natureza humana; a outra é a do escritor de viagens e paisagens, da luz e da cor, do azul que predomina e que ele ama acima de todas as cores (o pintor de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*). À primeira – e utilizando a célebre classificação de António Sérgio em relação à obra de Antero – chamar-lhe-emos *dionisiaca*, à segunda *apolínea*. Ou, se quisermos – a dos ‘fantasmas’ e a da cor, a dolorida e a álares (MACHADO PIRES, 1998, p. 15-16, *grifos do autor*).

Apesar de reforçar claramente a presença de duas faces opostas na obra de Raul Brandão, chegando também ao lugar comum desse estigma cristalizado, Machado Pires diferencia-se consideravelmente dos críticos precedentes por não subjugar a composição literária de *Os Pescadores*, *As Ilhas Desconhecidas* e *Portugal Pequeno* a *Os Pobres*, *A Farsa*, *Húmus* e *Teatro*. Pelo contrário, em seus dois estudos ensaísticos dedicados à obra brandoniana⁴⁰, o crítico deteve-se em apontamentos e reflexões a respeito da peculiaridade estética da escritura, preponderantemente impressionista, nessas respectivas produções ficcionais de 1923 e 1926. O condicionamento posicional é sobressalente em *Raúl Brandão e Vitorino Nemésio* (1987), em que o ensaísta, além de referenciar a composição artística de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, classificou-as como predecessoras de aspectos do estilo literário poético nemesiano, nomeadamente em publicações em décadas posteriores relacionadas às viagens e, assim, reforça-se a ideia de herança brandoniana entre os literatos do século XX. Nesse ensaio, Machado Pires aproximou e entrecruzou características estilísticas e efabulativas de *As Ilhas Desconhecidas* (1923) e *Corsário das ilhas* (1956), apontando a “exemplaridade da força criadora” (MACHADO PIRES, 1987, p. 36) que se aproxima, respectivamente, pela “visão encantada do visitante pela primeira vez” (ibidem) e pelas “ilhas revisitadas por um filho pródigo nostálgico” (ibidem).

Observando as colocações de Machado Pires, discordamos, conforme já pontuamos e conforme nossa proposta de tese, com a dicotomia entre as obras brandonianas. No entanto, concordamos e consideramos fundamental a retomada de uma abordagem exclusivamente voltada para as peculiaridades efabulativas de procedência impressionista em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, iniciada anteriormente por Manuel Mendes. Sendo assim, partiremos dessa inquirição de Pires e Mendes, aprofundaremos o estudo da presença pictórica nessas obras, procurando amplificá-la e apontar, também, alguns aspectos de natureza expressionista (comumente justificada em outras obras do escritor), a

⁴⁰ Cf. Machado Pires (1987) e (1998).

fim de diminuir a distância entre as cristalizadas conceituações de faces opostas e pontuar aspectos oscilantes que compõem uma dialética das formas em Raul Brandão.

É salutar, porém, que nem todos os críticos que se debruçaram em algum momento sobre as obras de Brandão concordam com essa divisão das obras e, em especial, no sentido de reduzir tematicamente *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Apesar de acentuar uma multiplicidade estética do escritor, como é o caso de Álvaro Manuel Machado (1984), ao estudar as obras brandonianas sob o prisma de uma transitoriedade entre estéticas e valores oscilantes desde o Romantismo até o Modernismo, o crítico não se pronunciou diretamente acerca dessa questão. Vitor Viçoso também seguiu nessa senda de uma multiplicidade estética ao afirmar que “a euforia apenas resiste nas imagens idílicas contrapontísticas que não ocultam, porém, um artificialismo luminoso pronunciado a contrastar com o regime noturno e funambulesco do meio urbano” (VIÇOSO, 1999, p. 117), e, assim, sugeriu que talvez houvesse uma superficial oposição entre as obras brandonianas no que concerne à concepção e configuração da espacialidade, se considerar que em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* a ambientação é predominantemente rural e piscatória, enquanto em *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro* a espacialidade é urbana. Também é possível observar esse posicionamento do crítico ao sublinhar em vários momentos de sua consistente reflexão que:

Em todas as obras de Raul Brandão é nuclear a oposição entre o *eu-social* (a máscara) e o *eu-profundo* (o sonho); a imposição do ser para consumo social (o domínio do parecer) e a vertigem do ser autêntico – uma latência obscura, apenas revelável socialmente em momentos de crise (ibidem, p. 225).

José Cardoso Pires, no entanto, em prefácio à edição de 1986 de *Os Pescadores*, parte da distinção de Castilho acerca da obra brandoniana, composta “a duas escritas e a duas cores, [...] as novelas e o teatro, por um lado, e *Os Pescadores* ou *As Ilhas Desconhecidas*, por outro” (CARDOSO PIRES, 1986, p. 12), e apresenta um elo temático entre essas duas supostas faces: “Mas quanto a mim talvez estes dois itinerários paralelos se encontrem no ponto infinito da Morte. A Morte, pois: com luz ou com fantasmas, a morte percorre as duas faces de Raul Brandão desde a primeira à última linha” (ibidem). Concordamos com Pires ao observar que as narrações em que há, direta ou indiretamente, o tema da morte como nos capítulos “A pesca da sardinha”, “A morte do Arrais” ou a “A pesca do atum” ou “A pesca da baleia” e “Homens e barcos” na segunda obra, apresentam

a crueldade e sagacidade encontradas em outras obras, mesmo que manifestadas em graus diferentes⁴¹. Desse modo, todos os sentimentos decorrentes da morte, como a angústia tenaz, o sofrimento e a tristeza, afetam a gama dos personagens envolvidos e corroboram para que se tenha cautela ao pontuar essas duas obras como “claras e azuis vagas”.

Oscar Lopes também diminuiu a distância muitas vezes imposta entre as obras afirmando que “estes dois livros de viagens formigam de tipos populares de homens e mulheres, tal como acontece nos livros que dedica à gente miserável ou pelindra dos meios urbanos, e nas reconstituições do tempo dos Franceses e das Lutas Liberais” (LOPES, 1987, p. 360-361). No decorrer de sua explanação, procurou indicar as marcas aproximativas no âmbito temático e acrescenta, acerca de *Os Pescadores*, que “o copejo do atum e a caça da baleia, são de um sadismo sem peias” (ibidem, p. 361, *grifos do autor*).

Pedro Eiras (2000), em ensaio sobre a presença da pintura na obra brandoniana de 1923, após apresentar exemplos de aspectos semelhantes entre as produções de Raul Brandão, afirmou que:

A dicotomia peca por simplismo, [...] uma obra como *Os Pescadores* não constitui um desvio em relação àquela primeira faceta, mas sim uma outra versão da mesma visão do mundo como palco de um sofrimento violento, baseada, de resto, nos mesmos processos de observação metafísica do homem que se encontram em todos os livros de Raul Brandão (EIRAS, 2000, p. 469).

Em 2009, Eiras retomou essa questão da divisão das obras e associou os termos “apolíneo” e “dionisíaco” às respectivas procedências dos deuses gregos Apolo e Dionísio. Novamente posicionou-se afirmando que “Diz-se de um certo Raul Brandão que é apolíneo, ou pitoresco, ou inocente ou clássico.” (EIRAS, 2009, p. 83) e depois de citar e polemizar a crueldade e sadismo que compõe a caracterização do capitão Celestino em *Os Pescadores*⁴², concluiu: “Apolíneo? Pitoresco? O que está Raul Brandão a dizer – senão a demonstração pela vida e morte do Capitão Celestino, de que os tratados de moral estão errados?” (ibidem).

Compartilhamos da mesma concepção dos críticos que pontuam que não há dicotomia na produção brandoniana. Consideramos, portanto, válidas as ideias que pontuam faces opostas somente se condizentes com temas ligados às peculiaridades humanas, pois “é a clivagem fundamental do homem que o autor [Raul Brandão] explora, a

⁴¹ Analisaremos essas ocorrências de maneira detida nos capítulos posteriores.

⁴² Cf. capítulo I: “Foz do Douro” In BRANDÃO, 1986, p. 31.

duplicidade intrínseca do ser no seu percurso existencial, alienando-se do autêntico, tricotando minuciosamente uma vida mesquinha” (RIBEIRO, 1990, p. 20-21).

Ao retomar a questão fulcral da divisão das obras em “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo” após a tomada de posição dos críticos brandonianos e de nossa opinião acerca desses posicionamentos, destacamos alguns pontos. Se a justificativa à denominação de “luminosas”, comumente mencionada acerca dessa divisão e do afastamento temático dessas obras, concentra-se no fato de que *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* afastam-se da temática central de Raul Brandão por tratar prioritariamente da paisagem portuguesa em um suporte de literatura de viagens, registramos a hipótese de que esse rebaixamento em relação às outras produções brandonianas está diretamente associado ao emprego da descrição da paisagem, conforme salienta Helena Carvalhão Buescu (1990), enquanto procedimento escritural predominante nesses dois títulos. Em estudo acerca da descrição da natureza e da paisagem em romances românticos de literatura portuguesa, inglesa e francesa, Buescu ressaltou já no início de suas reflexões que conforme progredia nas pesquisas, pôde notar que:

[...] a descrição (sentido lato) em geral e a descrição da paisagem em particular eram encaradas, algumas vezes de modo subentendido, outras de modo explícito, como relativamente ‘inúteis’, isto é, marcadas por uma certa marginalidade ou excedência em relação à constituição do texto, como não totalmente integradas (e integráveis) nele – do que seria prova a sua acentuada autonomia enquanto excerto antologizável. Daí que, mesmo em recente teorização, a descrição seja encarada como *ancilla narrationis*, redutível a duas funções: a ornamental e decorativa (fundamentalmente herdada da tradição clássica) e a informativa (em que o exemplo balzaquiano é apontado como paradigmático) (BUESCU, 1990, p. 22).

Dessa mesma forma, os relatos de viagem também foram considerados inferiores por alguns críticos por apresentar somente “impressões” de viagem e não ser dotados do teor ficcional peculiar do texto literário. No cerne das produções brandonianas, a presença de duas obras como as selecionadas para este *corpus*, predominantemente abordadas a partir da descrição da natureza, da paisagem e do relato de viagem, justificou-se, como pudemos observar, como dois títulos aparentemente perdidos e díspares da produção central. No entanto, ao propormos o fim da dicotomia entre as obras de Raul Brandão, consideramos que todas essas produções apresentam a mesma temática de origem existencial e sociológica, bem como que todos os títulos brandonianos apresentam uma

linguagem predominantemente plástica que os aproxima, fazendo com que apenas o ponto de vista narrativo se diferencie. Com isso, analisaremos *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* a partir das perspectivas enunciativas que configuram as obras no âmbito espacial e temporal, na linguagem plástica e nas imbricações concernentes a narrações, memórias, impressões e descrições da paisagem e da natureza. Acreditamos que a escolha do itinerário de viagem em ambas adquire suma importância no conjunto da obra do escritor portuense já que seleciona “um certo tipo de paisagem preferencial” (BUESCU, 1990, p. 88), por meio de um ponto de vista de um sujeito errante. Todo o processo descritivo dos elementos naturais afasta-se dos modelos românticos porque resulta em significação e simbolização dos componentes e relações entre sujeito e objeto percebidos no universo ficcional das obras.

Então, reiteramos nossa proposta de tese de que *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* apresentam as mesmas temáticas brandonianas contidas em obras consagradas pela crítica e que são caracterizadas por uma dialética das formas, ora no uso de técnicas da pintura impressionista, ora em trechos próximos à manifestação expressionista de outras obras do escritor, havendo somente algumas diferenciações concernentes à espacialidade. Buscaremos apresentar essa dialética no interior das composições efabulativas do *corpus* em estudo, aproximando-o, em alguns momentos, de aspectos de *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*, como, por exemplo, a presença de recursos plásticos na ficção e na caracterização dos personagens. Assim como Otávio Rios (2012) propôs uma releitura da concepção de história em *El-Rei Junot*, *História dum Palhaço* e nos três volumes de *Memórias*, almejando o reconhecimento e a leitura dessas obras ao lado de obras consagradas do escritor portuense, propomos, também, uma reflexão e uma leitura de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* no sentido de amenizar o distanciamento já cristalizado entre essas obras e *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*.

Consideramos significativo o *corpus* selecionado no percurso e na trajetória do autor, pois ao retomar valores e elementos de estéticas tradicionais por meio da mistura de gêneros, também aponta para uma inovação que remete à reflexão em torno da composição da escrita literária. Preserva-se a temática da dor, do pessimismo, da solidão e da angústia existencial das produções brandonianas anteriores e ressalta-se o uso peculiar da linguagem com recursos poéticos e plásticos. Ambas tratam do tema da viagem em território português, assunto recorrente na literatura portuguesa. Nessas viagens, porém, a história contada não é a dos grandes navegadores ou dos heróis, mas a história dos

sofredores, ou melhor, a história a partir dos “desgraçados” na caracterização coletiva dos pescadores, pastores, marinheiros e lavradores, no caso das duas obras em estudo. Trata-se, portanto, de uma releitura da tradição da literatura de viagens nessas obras sob a ótica do escritor português. Em se tratando de viagens em solo português, há, então, uma revisitação a territórios que, historicamente, são conhecidos. Porém, ficcionalmente, são sempre dotados de visita única, de olhares e perspectivas únicas como o próprio curso das águas do mar que banha a costa portuguesa, itinerário presente em *Os Pescadores*, ou, o mar dos arquipélagos.

Ao expandir essa significação para a literatura portuguesa, retomamos todas as colocações já elencadas no início deste capítulo acerca desse aspecto, e salientamos que essa influência da produção de Raul Brandão ocorre principalmente relacionada “à vastidão de elementos estéticos, sociais, ideológicos que compõem a obra do autor de *Húmus* como escritor de transição” (MACHADO, 1984, p. 117). Assim, a partir da explanação de várias abordagens e tendências estéticas que convergem, simultaneamente, para as estéticas literárias tradicionais e para a modernidade dessa escrita, exalta-se a transitoriedade e a continuidade dessa obra que nos coloca “diante da constatação irrefutável de que o gérmen brandoniano encontra-se plantado nas mais diversas e diferentes tendências da poesia e do romance portugueses de nosso tempo” (VALENTIM, 2006, p. 86). Contudo, verificam-se obras posteriores que dialogam em alguns aspectos com *Os Pescadores* ou *As Ilhas Desconhecidas*, tais como *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira e *Corsário das ilhas* (1956), de Vitorino Nemésio.

A escolha dessas duas obras de Raul Brandão para compor este estudo ocorreu pelo fato de terem sido publicadas no início do século XX com elementos tradicionais, por se diferenciarem relativamente, na abordagem estilística, das outras produções do escritor, o que não as torna menores. Acreditamos e procuraremos defender a ideia de que os temas da dor, da angústia, o apelo de caráter sociológico perpassam toda a obra de Brandão. Nesta ocasião, optamos por não escolher *Portugal Pequenino* como componente do *corpus* por tratar-se de uma produção composta por contos e também pela escrita compartilhada com Maria Angelina, apesar de reconhecer a complementaridade deste título junto aos livros em estudo, na classificação em “claras e azuis vagas”. Mesmo assim, utilizaremos de maneira exemplificativa alguns trechos desses contos no decorrer de nossas análises.

1.3. O escritor do Douro e suas incursões pelas artes plásticas e pela pintura

Eu creio bem que para se ser grande na pintura ou no livro, na filosofia ou na música, é sempre preciso ser-se um poeta. As coisas que ficam eternamente são as que têm emoção. Quando, além desta emoção, se possui uma inteligência alta, fazem-se as obras superiores – poemas, óperas, construções filosóficas, espantosas decorações – cria-se, eis tudo; mas mesmo quando se tem um quinhão humilde de coração se escrevem ou se pintam belas coisas: arvoredos, águas correntes, trechos lindos e enternecidos... (BRANDÃO, 2004, p. 130).

Desde as primeiras produções literárias de Raul Brandão, é possível vislumbrar suas incursões pelas artes plásticas e, em especial, pela pintura, em maior ou menor grau, alternando entre tonalidades monocromáticas escuras do cenário finissecular e nuances policromáticas das lembranças da infância, das viagens e da paisagem da costa e do arquipélago português. Acreditamos que “a análise das relações entre a ficção brandoniana e a pintura revela-se, portanto, pertinente para a compreensão da génese da sua estética” (VIÇOSO, 1999, p. 102), e que esteja diretamente associada a uma dialética das formas, pautada por elementos oscilantes do impressionismo e do expressionismo pictórico, muitas vezes presentes nas mesmas obras. Otávio Rios (2012) já salientou a presença desses dois estilos na escrita brandoniana ao afirmar, acerca do excerto extraído de *Memórias* (Volume I):

Do traço ao quadro, do pontual à cena, Raul Brandão sublinha a própria vocação para a caricatura, desvelando a tênue fronteira que sua arte expressa entre distintas linguagens artísticas. O signo literário projeta-se rumo ao colorido suave e fractal do impressionismo e ainda em direção ao borrão claro-escuro do expressionismo (RIOS, 2012, p. 183).

Procuraremos, neste momento, apresentar e discutir as incursões de Raul Brandão pela pintura, seja como apreciador, crítico, pintor ou escritor que se utiliza de técnicas pictóricas em suas produções literárias, com a finalidade de apontar nuances dessa dialética das formas que será aprofundada no decorrer dos capítulos posteriores.

Uma proposta de averiguação das intersecções entre literatura e artes plásticas na ficção de Raul Brandão direciona, necessariamente, essas reflexões para a observação atenta da constituição das artes no cenário português no limiar do século XX. No entanto, encaminham também, paralelamente, às ponderações acerca das disparidades que

compuseram as definições e os estudos da estética e da arte ao longo dos séculos⁴³.

Para mencionar somente algumas das reflexões que emergiram acerca desse assunto na segunda metade do século XX, destacamos Luigi Pareyson (1989)⁴⁴ que discorreu sobre as questões polêmicas que envolvem a Estética e a Arte ao longo dos tempos e em especial, na Itália, levantando suas ponderações principalmente a partir da *Estética* de Benedetto Croce. Em toda essa obra, Pareyson conceituou termos a partir de suas oposições. Ao definir “estética”, menciona a extensão do termo inicialmente designado para um sentimento de satisfação diante do objeto de arte, ligado exclusivamente e primeiramente ao belo. Ressaltou todas as intervenções que surgiram a partir do início do século XX com os filósofos alemães na “tentativa de distinguir da estética entendida como filosofia do belo, uma ‘teoria geral da arte’, que pretende estudar a arte nos seus aspectos técnicos, psicológicos, éticos, sociais e assim por diante” (PAREYSON, 1989, p. 15). Estendendo-se em suas considerações, ele associa o termo à filosofia, à crítica e à poética. Na mesma década, Étienne Souriau (1969) apresentou um estudo sistematizado e já posicionado acerca da correspondência entre as artes, justificando-se por apoiar suas reflexões em uma “estética comparada”, decorrente de uma “literatura comparada”. Segundo Souriau (ibidem, p. 26), a conceituação e o emprego dado à estética comparada em sua obra referem-se a uma disciplina que fornece o suporte de comparação das diversas manifestações artísticas como a pintura, a escultura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança e a música.

Se observarmos as discussões em torno das conceituações artísticas, notaremos que, ao longo da história e crítica da arte, essas foram construídas por binômios opositivos que

⁴³ Estética e Arte foram, desde a Antiguidade, objetos de ponderações de filósofos e outros estudiosos. Para citar apenas alguns desses nomes, temos Aristóteles em *Arte Poética* e o conceito de arte que consistia na imitação da natureza, cuja função primordial era a catarse. Hegel em *Estética* também elencou reflexões acerca da questão. Por conseguinte, o termo “arte”, bem como a sua função, também passou por muitas variações tanto no âmbito da História da arte, como nas conceituações dos críticos. Por exemplo, na antiguidade clássica e renascentista, a arte mimética aristotélica compreendia como objeto artístico o “belo”, tendo como primazia a imitação da natureza. Já o Romantismo ampliou o conceito de “belo” em uma extensão que passou a abranger o “feio”, deslocando a importância do objeto artístico para o “fazer estético”, cuja beleza estava, conforme afirmou Victor Hugo (1988), no sublime e no grotesco, na harmonia dos contrários, e arte passou a representar a natureza. No entanto, o contexto estético realista e naturalista conduziu a uma arte de teor impressionista, focada na observação de um cenário “ao ar livre”. Essa nova acepção resultou em um impacto considerável nas produções da época. Dessa forma, no contexto estético conturbado do fim do século XIX e início do século XX, a arte passou por outra transformação acentuada, marcada pela modernidade peculiar desse período. De uma abordagem figurativa e representacional, a arte passou a priorizar a abstração da natureza, cujos principais objetivos giravam em torno da apresentação dos sentimentos e aflições humanas de uma forma completamente nova, apontada principalmente pelas expressões artísticas que caracterizaram as vanguardas europeias.

⁴⁴ A primeira edição dessa obra é de 1966.

estiveram presentes em estudos de gerações de críticos em busca do entendimento da complexidade artística. Esses “binômios opositivos”, conforme afirma Luigi Pareyson (1989), corresponderiam a todas as disparidades que compuseram as reflexões em torno do universo artístico, tais como: a arte mimética e a arte figurativa; a arte figurativa e a arte abstrata; o impressionismo e o expressionismo; a inspiração e o trabalho da arte; a especificidade artística e as correspondências entre as artes; a arte de evasão e a arte engajada; as artes consideradas maiores (plásticas, visuais, cênicas) e menores (artesanato).

O fim do século XIX e início do século XX foram marcados por diversos estudos sobre arte. Segundo Giulio Carlo Argan, esses estudos configuraram-se em duas principais tendências, a historicista, que priorizava a “reconstituição das personalidades históricas”, (ARGAN, 1995, p. 144), com prevalência para as reflexões italianas e francesas; e a “essencialmente científica” (ibidem), em que a obra é vista como “puro fenômeno e documento visual” (ibidem), abrangendo, predominantemente, os estudos alemães. Essas tendências estenderam-se pelas abordagens críticas de todas as manifestações artísticas, de acordo com suas especificidades. No âmbito da literatura, para citar apenas algumas das abordagens sobressalentes, podemos mencionar a interpretação literária pautada em peculiaridades biográficas e psicológicas do escritor, a partir de conceitos de Freud, Jung e Lacan; o enfoque na análise do objeto estético baseado exclusivamente em seus componentes da estrutura textual; o estudo das manifestações artísticas não verbais e seus diálogos com o texto literário; a abordagem sociológica que considerou a arte como produto do meio e do contexto social; a desmistificação da figura do autor como centro da criação artística e a valorização do papel do receptor como colaborador estético da obra. Devido à abrangência e à extensão dos conceitos e funções relacionadas à história e crítica da arte, adotaremos uma posição sincrônica e enfatizaremos, no decorrer deste estudo, os aspectos condizentes ao contexto artístico europeu compreendido entre a segunda metade do século XIX, nomeadamente a partir da década de 1870 e as três primeiras décadas do século XX, justamente por corresponderem ao período biobibliográfico de Raul Brandão. Sendo assim, sublinham-se as reflexões arganianas de que “já na segunda metade do século passado desaparece a diferença entre a figura do conhecedor e a do historiador, pela qual o primeiro era um empírico dotado de perspicácia e de experiência e o segundo era um puro erudito” (ARGAN, 1995, p. 143).

A arte pictórica também protagonizou esse cenário conturbado com suas próprias polêmicas. Inserida no universo da história e crítica da arte, a pintura carregou todas as

polêmicas mencionadas anteriormente acerca da Estética e da Arte. Porém, as principais discussões em torno do pictórico relacionaram-se aos binômios opositivos de pureza/especificidade e da correspondência entre pintura e literatura. Uma das primeiras instaurações dessa questão foi a *Arte Poética* em que Horácio destaca “*Ut pictura poesis*” ou “A poesia é como a pintura” (TRINGALI, 1994, p. 35, verso 360), seguido por uma série de poetas e estudiosos de arte que defendiam essa relação de correspondência, tais como, mais recentemente, Étienne Souriau (1969), Mário Praz (1982) e outros, como é o caso de Benedetto Croce e Lessing, no século XVIII, para citar apenas alguns⁴⁵. No entanto, consideramos pertinentes as afirmações de Argan no que concerne ao posicionamento da crítica de arte. Para ele,

[...] se a crítica é uma ponte entre a esfera “separada” da arte e a esfera social, essa ponte constrói-se partindo da esfera artística para a esfera social (e não inversamente), de tal modo que a crítica pode ser considerada um prolongamento, ou um tentáculo com o qual a arte tenta agarrar-se à sociedade, qualificando-se como uma actividade não somente contrária ou dissemelhante daquelas a que a sociedade dá crédito como produtoras de valores necessários, tais como a ciência, a literatura, a política, etc. (ARGAN, 1995, p. 130, *grifos nossos*).

Compreendemos a questão que abrange a especificidade das artes de um lado, e suas inter-relações, de outro. Conforme nossa proposta de análise, apoiar-nos-emos na relação de correspondência entre todas as manifestações artísticas e, mencionando particularmente as artes em estudo, pretendemos mostrar que, nos textos de Raul Brandão em questão, a matéria literária e a matéria pictórica se inter-relacionam. Porém, quando mencionarmos essas “matérias”, referir-nos-emos àquilo que particulariza essas formas de arte, a fim de esclarecer como ocorre a fusão entre a pintura e a literatura na ficção brandoniana e em especial, em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*.

Interessam-nos, neste momento, as peculiaridades concernentes à arte moderna e seus contextos antecedentes próximos, juntamente com as acepções literárias desse período, visto que, assim como se verifica o entrelaçamento dessas formas em alguns textos poéticos ou narrativos, em especial, na ficção brandoniana, as abordagens utilizadas no estudo da arte plástica também se estende para o estudo da literatura, salvo as particularidades de cada uma dessas artes.

⁴⁵ Cf. por exemplo, Giulio Carlo Argan (2004), Jaqueline Lichtenstein (Org.) (2004; 2005).

As acentuadas mudanças no contexto da modernidade da segunda metade do século XIX e início do século XX no âmbito da literatura, e que tiveram o poeta Charles Baudelaire como um dos precursores, também se estenderam para as artes plásticas e visuais. Em um contexto tecnológico com múltiplas inovações, fazia-se necessária uma arte que substituísse a representação da natureza por algo totalmente novo, capaz de manifestar os anseios dessas gerações do período transitório entre os séculos. Baudelaire apresentou

[...] todo o ideário da verdadeira estética, e que pode se expressar assim: todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem subordinar-se à imaginação, que as requisita simultaneamente (BAUDELAIRE, 1995, p. 809).

Nas artes plásticas e visuais, um dos fatores que marcou o início dessas profundas transformações ocorreu com o surgimento da reprodutividade técnica em massa, iniciada com a litografia no início do século XIX e estendida com o surgimento da fotografia. O fato é que, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 2011, p. 167), e isso conduziu a uma reflexão em torno do papel da arte e das inovações em suas formas de execução, já que havia sido criado um instrumento capaz de apreender determinado objeto ou cena em um instante que, além de produzir cópias idênticas, também reproduzia em massa. Consequentemente, resultou no que se denominou, segundo Walter Benjamin, de perda da aura da arte, já que a unicidade foi substituída pela reprodutividade. Ao mesmo tempo em que essa invenção marcou uma importante evolução tecnológica, colaborou, também, para a intensificação de uma crise na pintura, já que “muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo” (ARGAN, 2004, p. 78), afetando principalmente os pintores de ofício e condicionando a pintura “como arte, para o nível de uma atividade de elite” (ibidem).

No entanto, a partir do início da década de 1870, formou-se em Paris um movimento pictórico que, diante da situação de crise da arte, buscou recriar valores e substituir o paradigma de representação para uma nova concepção e perspectiva de arte, pautada principalmente no ato de transpor para a tela a primeira impressão, como uma apreensão subjetiva do objeto observado, em vez de copiar ou representar, conforme se

fazia nas manifestações artísticas tradicionais⁴⁶. Para tanto, os adeptos preferiam pintar fora dos ateliês para aproveitar ao máximo os efeitos da luz, da cor, da fumaça ou névoa nos objetos observados, além de cenários paisagísticos e cenas do cotidiano exterior. Tratou-se do Impressionismo, que teve início em 1874, com o quadro *Impressão: sol nascente*, de Claude Monet, e com a primeira exposição impressionista realizada em Paris. Dentre os participantes desse movimento, destacaram-se Monet, Cézanne, Bazille, Sisley e Renoir. Alguns dos ideais da pintura impressionista já vinham sendo executados por pintores como Goya e Manet em seus ateliês desde o início do século XIX, como o exercício de expor em tela a impressão subjetiva do objeto sob a decomposição das formas, causada pela luz, por exemplo. Nesse aspecto, a maior inovação dos pintores da geração de Monet foi a iniciativa de pintar “*en plein air*”, a pintura de cavalete, cujos cenários preferidos foram as florestas de Fontainebleau, os bosques e paisagens em que se pudesse “captar [em tela] as variações dos objetos ocasionadas pela variação da luz na qual estão imersos, o efêmero das coisas, os reflexos na água, a fugacidade da luz, o mutante e o eternamente mutável” (MENEZES, 1997, p. 59). Foi justamente nessa busca por captar o fugaz que os impressionistas desenvolveram uma técnica inovadora, já que “a rapidez das imagens não permitia que houvesse tempo para misturar cores na paleta” (ibidem). Assim, “os traços do pintor deveriam ter a velocidade da cena que se transforma. Cores rápidas, pinceladas rápidas. Os detalhes perdem a importância. O resultado final é o verdadeiramente significativo. A sensação sobrepõe-se à reprodução” (ibidem).

O movimento impressionista surgiu e solidificou-se na pintura. Seus pressupostos, porém, disseminaram-se pelas demais formas artísticas como a literatura, a música e a escultura. Contudo,

[...] não sabemos ao certo como entender um estilo impressionista na literatura. Talvez fosse mais exato falar de aspectos impressionistas, tendo como modelo a pintura impressionista, e admitir que podem aparecer em estilos com características muito diferentes (SCHAPIRO, 2002, p. 286).

⁴⁶ O impressionismo foi um dos movimentos que impulsionou modificações profundas na arte, resultando em uma mudança de perspectiva diante do objeto observado e conduzindo a uma arte moderna, conforme salientado por Giulio Argan (2004) e Meyer Schapiro (2002).

Divergências no interior do grupo de pintores conduziram a experiências artísticas individuais e a uma progressiva dissolução do movimento. A geração do fim do século XIX tendeu para uma busca acentuada da síntese, para a observação de aspectos não somente paisagísticos, mas também da vida cotidiana. E, assim, aos poucos, a impressão foi dando lugar à percepção do observado que culminou, no início do século XX, também impulsionada pelos ideais modernistas que circulavam pela Europa, a uma “*art nouveau*”, focada principalmente na abstração da natureza⁴⁷. Outra acepção dessa arte de caráter abstrato e que surgiu como forma de expressar os anseios da época apresentou-se por meio das vanguardas⁴⁸. A apropriação desse termo pelas artes pressupõe uma consciência de avanço “no seu próprio tempo. Essa consciência não só impõe uma missão aos representantes da vanguarda, mas também lhes confere os privilégios e responsabilidades da liderança” (COMPAGNON, 2010, p. 98). Essas manifestações artísticas alertaram para a necessidade de desprendimento da arte dos ideais do passado e trataram de temas modernos com visão crítica sobre o presente, resultando, portanto, numa modificação revolucionária, com o propósito de surpreender e, por vezes, chocar por meio da arte⁴⁹.

No centro das vanguardas europeias surgiu, para além de todas as ramificações, uma concepção de arte pautada em uma abordagem a partir da expressão. Giulio Carlo Argan (2004), na abertura de seu capítulo acerca da arte expressionista, conceituou os binômios opositivos “expressão” e “impressão”:

Literalmente *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à de Cézanne, assumida por Van Gogh. Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, o Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto,

⁴⁷ Além das transformações notáveis nas artes plásticas no campo da pintura, literatura e escultura, por exemplo, a arte nova influenciou consideravelmente a arquitetura.

⁴⁸ Segundo Antoine Compagnon (2010), a palavra “*avant-garde*” originou-se do latim *avant* e do germânico *garde*, *warten*, no sentido de espera, criação de expectativa. Foi utilizada inicialmente entre os militares, ou seja, com caráter estritamente político. Em meados do século XIX e início do XX, esse termo passou a ser usado nas artes francesas para designar determinadas manifestações estéticas unidas pelo desejo de mudança radical, resultando em muita polêmica na época.

⁴⁹ Esses ousados posicionamentos artísticos apresentaram-se por meio de diversos manifestos revolucionários cujas principais correntes foram o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo. Traçaremos ponderações acerca do Expressionismo devido à pertinência desses ideais na leitura da produção literária de Raul Brandão. Para maiores informações, conferir, por exemplo: Giulio Argan (1995) e Mário De Micheli (2004).

a abordagem direta do real, continua a ser fundamental (ARGAN, 2004, p. 227, *grifos do autor*).

Tratar-se-ia, portanto, de uma maneira distinta de entendimento da arte, pautado, prioritariamente, em uma nova perspectiva de olhar, sentir e apresentar a arte, baseada na oposição dos preceitos artísticos que regeram as décadas posteriores, ou seja, originou-se como sendo uma “tendência anti-impressionista” (ARGAN, 2004, p. 227) que surgiu “no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação do seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor” (ibidem). Ainda nesse sentido, reforçou também Jacques Aumont que o expressionismo emergiu e solidificou-se “como a arte da necessidade interior oposta à arte da realidade exterior, como a arte da projeção do Eu oposta à imitação da natureza” (AUMONT, 2010, p. 305). Sendo “projeção do Eu”, não cabe em definição alguma, visto que “não tem forma única, submete sua forma ao duplo desejo de expressão, expressão da alma, expressão do mundo, indissociavelmente” (ibidem, p. 309).

Apesar de identificar-se por dois centros distintos, o francês e o alemão, considerou-se que a arte expressionista surgiu na Alemanha, nas primeiras décadas do século XX⁵⁰. Segundo Ludwig Scheidl (1996, p. 8), o termo “expressionismo” surgiu primeiramente na França com Julien Auguste Hervé, em 1901, como forma de caracterização dos quadros de Matisse, no contexto da crítica artística, oposta à técnica utilizada nos quadros impressionistas, também na intenção de opor essas produções ao Impressionismo. No entanto, essa recusa às visões artísticas anteriores não deve ser compreendida como um elemento negativo, já que se observa um desejo de ir “além” do visível e atingir uma representação do transcendente. Nesse sentido, o Expressionismo pode ser considerado como “o sucessor direto dos movimentos estéticos do século XIX que, do romantismo ao simbolismo, tinham preparado os pintores (e seu público) para a ideia de que o quadro podia, através da figuração” (ibidem, p. 308), atingir diversos “mundos” como o divino, o sonho e o pesadelo. Tratou-se, então, de uma tendência artística que se manifestou primeiramente na pintura e se espalhou de maneira actancial pelas outras ramificações artísticas, mostrando-se sob a forma de uma reação aos acontecimentos da época: as guerras mundiais; o intenso avanço tecnológico e a sociedade

⁵⁰ Cf., por exemplo, Roger Furness (1990), Ludwig Scheidl (1996), Giulio Carlo Argan (2004) e Mário De Micheli (2004).

materialista; a mentalidade burguesa e a engrenagem capitalista. Essa reação apoiou-se em uma expressão da angústia humana em nível ontológico por meio do grito interior expresso nas telas, colaborando numa revolução da linguagem artística na época.

Na literatura, além da verbalização da angústia existencial, observou-se que os temas recorrentes são atemporais e que o Expressionismo priorizou “as construções de programas utópicos de regeneração do homem e do mundo” (SCHEIDL, 1996, p. 18), buscando novos paradigmas poéticos e ideológicos que respondessem à situação problemática do homem da época. O fato é que

[...] se a tradição renascentista se transformou em tal ao longo de quatro séculos, por lentos desafios constantes e sucessivos, a nova arte parece ter percorrido um caminho muito mais longo de questionamentos, derrocadas, academizações, recademizações, novos questionamentos, filiações e desafetos em pouco mais de vinte anos. Essa velocidade é uma das mais importantes características que surge com a derrocada do sistema de representação do espaço cúbico, vigente desde o Renascimento. O pensamento não é mais único e estável. O espaço e as teorias relativizam-se. As artes plásticas acompanham em seu campo essas mudanças que ocorrem no pensamento de toda uma época (MENEZES, 1997, p. 122).

Retomemos, então, o cenário artístico lusitano. Em Portugal, muitas das inovações artísticas, tanto plásticas como visuais, chegaram tardiamente em relação ao restante da Europa, como é o caso do Surrealismo, por exemplo, que obteve repercussão na segunda metade do século XX. José-Augusto França (1966; 1985) dedicou-se ao estudo da arte portuguesa no século XIX e XX. Dentre as principais manifestações nesse âmbito, o crítico destaca a formação do “Grupo do Leão”⁵¹, que “marcava a grandeza e a miséria do entendimento estético português dos anos 80 – os limites possíveis da pintura deste período ‘de transição’ da vida nacional” (FRANÇA, 1966, p. 24), as exposições esporádicas nas galerias de artes do Porto e de Lisboa e a aprendizagem na Escola de Barbizon, na França, por alguns dos pintores portugueses. Dentre eles, Silva Porto, Henrique Pousão, Marques de Oliveira e José Júlio de Souza Pinto. Assim, as técnicas pictóricas advindas da França e da Itália, por meio dos pintores que lá estudavam, encontravam terreno fértil em solo português. “Com Silva Porto, [por exemplo], entrou em Portugal aquela pintura ‘moderna’

⁵¹ Tratou-se de um grupo de pintores de meados da década de 1880 que se reunia e organizava as exposições de telas nas galerias portuguesas.

que se anunciava nos catálogos do Grupo do Leão, ‘moderna’ em anacronismo de duas gerações” (FRANÇA, 1966, p. 31).

Sem dúvida, as revistas *A Arte*, *Artes e Letras*, *Revista de Portugal* e *Arte Portuguesa*, publicadas entre 1879 e 1912, dentre outros títulos, além dos jornais, colaboraram na divulgação dos ideais estéticos do restante da Europa e propuseram reflexões acerca da situação da arte em Portugal nessa época. Dentre os principais colaboradores críticos dessas revistas, destacam-se, por exemplo, Ramalho Ortigão, Alberto de Oliveira, Fialho de Almeida e Raul Brandão que, inclusive afirma em *O Universal* (1893, p. 2):

[...] em vão se procuraria na última exposição uma tela que empolgasse e que fizesse bem ou fizesse mal. Até mesmo, num país tão lindo, onde parece que os paisagistas deveriam florescer, raras manchas se encontrariam verdadeiras e sentidas. *Onde a paisagem abacial e farta do Minho, a paisagem fina e doente dos arredores de Coimbra, e de todas as outras de meu país?*⁵²... (BRANDÃO, 2004, p. 144 – 145, *grifos nossos*).

Observa-se, por várias ocorrências, que Raul Brandão foi atuante no cenário estético português finissecular e das primeiras décadas do século XX. Sendo um artista participante do contexto estético de sua época, por vezes, escreveu prefácios de obras literárias⁵³, registrou opiniões críticas sobre a pintura decadentista e a pintura portuguesa em jornais e revistas⁵⁴ da época, conforme podemos observar no excerto abaixo, retirado de um suplemento da *Revista d’ Hoje* (1895):

Mal conheço Columbano e a sua obra e ignoro a sua vida: nas linhas que escrevo, apenas para acompanhar o magnífico desenho de Celso [Hermínio], é antes com a minha áspera maneira de enegrecer tudo o que toco e de tudo passar pela minha emoção, que vou dizer o que imagino... [...]

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

⁵² No trecho sublinhado podemos aproximar as colocações de Brandão com versos de Antônio Nobre que desfecham suas reflexões poéticas em torno da cultura, paisagem e peculiaridades da terra portuguesa em “Lusitânia no bairro latino”: “Qu’ é dos Pintores de meu país estranho,/Onde estão eles que não vêm pintar?” (NOBRE, 1950, p. 39).

⁵³ Conforme consta em Guilherme de Castilho (2006, p. 505).

⁵⁴ Por exemplo, no jornal *Correio da Manhã* (1893), em que colaborava quinzenalmente e na *Revista d’ Hoje* (1895), para citar apenas alguns.

Grémio Artístico. Mas é certo que, quem se puser na luz do *atelier* a olhar um modelo, para 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 de Columbano o maior de nossos pintores. Não é a 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... (BRANDÃO, 2004, p. 126, *grifos do autor*).

O escritor do Douro percorreu, em dois momentos distintos, sobre o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro. Inicialmente, dedicou-lhe um título de reportagem e salienta:

Na caricatura este homem é genial; é grande entre os maiores caricaturistas que conheço. Com traços de lápis fez uma obra imorredoura e que será consulada, quando um dia se fizer a história dos homens e dos costumes contemporâneos. Toda a formidável galeria dos seus tipos vive ainda, move-se, em uma revoada de risos (BRANDÃO, 1900, p. 02).⁵⁵

Na seção “Algumas Figuras” do volume I de *Memórias* (1998, p. 46), o escritor volta a referendar o caricaturista irmão de Columbano. Outra participação do portuense sobre a arte pictórica contemporânea de seu país destaca-se na abertura do Catálogo ilustrado da Exposição de Pintura, realizada no Porto, em 1923. Em suas colocações, Brandão ponderou sobre telas de Abel Cardozo e afirmou: “É este o caso do pintor que aparece hoje só e com uma grande parte de sua bela obra diante do público portuense. Como tripeiro que sou, tenho muito prazer em apresentá-lo aos meus patrícios” (BRANDÃO, 1923, p. 06)⁵⁶. Contém na capa desse catálogo a indicação: “Com uma apreciação pelo ilustre escritor RAUL BRANDÃO” (ibidem).

As relações do escritor com a pintura firmam-se, portanto, desde o fato de admirar a arte das cores e das paletas até o contato pessoal e profissional com pintores contemporâneos e experiências com tintas em telas e em textos. Foi contemporâneo e amigo de Columbano Bordalo Pinheiro, a quem direcionou duas reportagens⁵⁷ jornalísticas, denominou-o “mestre”, dedicou-lhe *Húmus* e também o evocou em seus volumes de *Memórias*⁵⁸, em que, em um dos trechos, Brandão deixa transparecer grande admiração pela obra desse pintor ao afirmar: “A Arte sucumbiu. Apenas raras figuras de

⁵⁵ Cf. Anexo C: *Rafael Bordallo Pinheiro* (1900), Raul Brandão.

⁵⁶ Cf. Anexo D: *Abel Cardozo* (1923), Raul Brandão.

⁵⁷ Trata-se de “Columbano” (1895), publicada pela *Revista d’ Hoje* e “Uma visita a Columbano” (1898). Ambas também foram publicadas em 1959, pelo *Jornal do Foro*, Lisboa, em uma edição de Manuel Mendes intitulada *Raul Brandão & Columbano*. Em nossa consulta, utilizamos a publicação reunida e editorada por Vasco Rosa (2004).

⁵⁸ Raul Brandão dedicou um capítulo a Columbano no Volume III de *Memórias* (2000, p. 197 – 202).

excepção, como o genial Columbano ou o admirável Teixeira Lopes” (BRANDÃO, 1999b, p. 70).

José-Augusto França traduziu a importância desse pintor no cenário português finissecular ao afirmar que Columbano, em sua descrição, passeava entre os contemporâneos e os retratava. Assim, “Uma galeria de ‘vencidos da vida’ (de ‘afogados’ – Raul Brandão) ganhou sentido debaixo dos seus pincéis; uma sociedade inteira, pensante e sensível, irônica até ao cinismo [...] Algo de espectral se evola dos seus quadros” (FRANÇA, 1966, p. 266).

Vitor Viçoso (1999) expôs comentários acerca da pintura de Columbano, proferidos por Raul Brandão na *Revista d’ Hoje* (1895), afirmando que:

[...] o seu elogio da pintura decadentista, exposta em Paris, contrastava com a crítica negativa que fazia à pintura portuguesa de então, desprovida de sentimento e alma. Ora, o que Raul Brandão exactamente sobreleva na pintura do retratista português é essa capacidade de fuga à ‘educação da cor’, [...] (VIÇOSO, 1999, p. 97).

Essa capacidade artística de Columbano de manifestar, por meio das cores escuras e monocromáticas, toda a angústia perante a vida finissecular e, assim, transpor sentimento em sua arte das tintas, tornou-o admirado por Brandão que o considerou um artista com uma arte pictórica além das até então produzidas no Portugal da época.

A afeição entre Raul Brandão e Columbano foi recíproca e foi explicitada, também, pelo pintor retratista, ao produzir uma tela do escritor de *Os Pescadores* com 29 anos⁵⁹, permeada pela leveza do olhar e harmonia do semblante, diferentemente de todos os outros retratos de escritores, conforme afirma Mário Cesariny (1980, p. 13).

Verifica-se que a atenção destinada pelo escritor à pintura pode ser rastreada tanto por meio das correspondências, como por suas opiniões críticas sobre a pintura da época e pelas manifestações nas obras literárias. Além de trocar informações sobre particularidades da arte pictórica com o pintor dotado de “uma arte exclusiva” (BRANDÃO, 1998, p. 31), o escritor portuense também pintou alguns quadros, como forma de distração, durante um período em que esteve doente. A seguir, transcrevemos um trecho em que há menções às pinturas de Brandão:

⁵⁹ Cf. FIGURA 04: *Raul Brandão*, por Columbano Bordalo Pinheiro.

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: ‘O Raul vai hoje pintar comigo e vamos começar por uma vista do Marão’. ‘Mas que ideia! Eu nunca pinte, nunca peguei num pincel’ ‘Vai começar hoje. Quem pinta com a caneta, pinta com o pincel’ (VASCONCELOS, 1971, *apud* CESARINY & CASTILHO, 1980, p. 10).

Em entrevista ao *Diário de Notícias*⁶⁰, Raul Brandão expôs como se tornou pintor e mencionou a irmã de Pascoaes como a mentora de seu contato com os pincéis e tintas. No entanto, ressaltou ao repórter que, apesar de várias pessoas apontarem a importância de seus quadros, inclusive o mestre Columbano, que havia a necessidade de que as opiniões fossem ponderadas. Escritores e artistas plásticos da época surpreenderam-se diante de tais novidades. Essas telas não receberam ampla divulgação e ainda carecem de estudos específicos⁶¹. O escritor do Douro também teve seu retrato pintado por Inácio de Pinho e Tazarro.

Jorge Valentim (2004) aproximou aspectos da pintura de Columbano com a ficção brandoniana, em especial e respectivamente, do retrato de Antero de Quental com *Húmus*, em ensaio acerca dessa inter-relação estética, apontando-os “como casos tutelares do cenário português finissecular” (VALENTIM, 2004, p. 33). Essa proximidade estética justificaria, então, a denominação mencionada e a dedicação da obra-prima de 1917. Assim, os diálogos entre pintura e literatura são notáveis pela utilização de técnicas pictóricas específicas na composição literária e por meio da aproximação com um estilo pessoal, conforme enfatizado nesse ensaio mencionado, ao refletir sobre a presença do estilo retratista desse pintor na composição de “imagens crepusculares” (ibidem) da vida e da vila decadente em *Húmus*. Assim, resalta que do “olhar cavernoso e catastrófico do Antero de Columbano, o autor de *Húmus* parece tirar o olhar grotesco, a atmosfera brumosa e a angústia ressentida do pensamento de Gabiru” (ibidem, p. 46).

No âmbito da manifestação de uma literatura de caráter expressionista em solo português, Eduardo Lourenço (2001) lembrou a procedência e o vigor “nórdico” dessa estética, atentando para as variedades de significação conceitual. O crítico ressaltou que,

⁶⁰ Trata-se de uma cópia datilografada da reportagem em “Diário de Notícias” – 7-1-1927 que se encontra no espólio do autor pela Cota D2 – 939. Otávio Rios (2012) faz menção a essa entrevista. Cf. Anexo E: *Raul Brandão Pintor* (1927), autor desconhecido.

⁶¹ Cópias dessas telas acompanharam a publicação do *Cinquentenário de morte de Raul Brandão* (1980) e estão digitalizadas em anexo. Cf. FIGURA 05: *Retrato de Teixeira de Pascoaes*; FIGURA 06: *O mestre Columbano em seu ateliê*; FIGURA 07: *O caniço*; FIGURA 08: *Pintura*; FIGURA 09: *Paisagem do Marão*; FIGURA 10: *O Pombal* e FIGURA 11: *Paisagem*.

apesar de designado preponderantemente à pintura, pode-se falar de um expressionismo que abarcaria todas as manifestações artísticas. Coerentemente, iniciou suas reflexões a partir das conceituações de José Régio (1940), opondo-se à visão regiana e considerando-a “a teorização mesma do antiexpressionismo” (LOURENÇO, 2001, p. 25). Em seguida, aponta para o fato de que essa estética é notável em Portugal somente a partir de Fialho de Almeida, com manifestação aguda de uma poética do dolorismo que se estende, com configurações peculiares, na “obra espectral de Raul Brandão” (ibidem, p. 33). Para Lourenço, esse peculiar expressionismo das produções brandonianas revelou-se, simultaneamente, como uma interpretação artística particular da angústia, do pesadelo e de tudo que circunda a morte, conforme os gritos mais agudos que a própria morte e sufocados pela consciência dos personagens ficcionais por não terem vivido⁶².

José Carlos Seabra Pereira (1995) atribuiu a Raul Brandão, de certa forma, o próprio legado expressionista da literatura portuguesa do início do século XX ao direcionar suas reflexões acerca das obras brandonianas para esse aspecto e ao concluir seu capítulo dedicado ao escritor portuense que as “[...] variações de temas e motivos, personagens, estilemas e lexemas: dor, ternura, bolor, absurdo, espanto e, sobretudo, grito” (PEREIRA, 1995, p. 281) fossem um indicativo recorrente de “expressão literária do seu poder omniformativo, à imagem e semelhança do que ocorre na pintura expressionista de E. Munch (*O Grito*, 1895)” (ibidem). Também compartilhando dessa associação da produção ficcional brandoniana (em especial de *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *O Pobre de Pedir*) ao expressionismo, Vitor Viçoso ressaltou que “para lá duma radicação idiossincrásica (o espanto e o pânico interrogativo face aos grandes mistérios da vida), assenta na sua génese [...] numa determinada imagética decadentista” (VIÇOSO, 1999, p. 99).

Conforme pudemos observar, é lugar comum, principalmente na atualidade, uma leitura da obra brandoniana pautada em reminiscências, ora decadentistas, ora expressionistas que direcionam e situam essas produções para uma modernidade da escrita literária que lhe é digna, associando-as, principalmente, às obras já elencadas há pouco. Trata-se de colocações inegáveis. Entretanto, também é reconhecido que em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* se estende a prevalência de uma plasticidade na linguagem que se apresenta de maneira impressionista. Manuel Mendes foi um dos estudiosos que mais enfatizou a presença da pintura na vida e na arte de Raul Brandão, denominando-o de “o pintor das horas perdidas” (MENDES, 1963, p. 33) e ressaltando que

⁶² Com relação às acepções temáticas nórdicas de teor expressionista da angústia, do pesadelo e da morte.

era “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” (MENDES *apud* CESARINY & CASTILHO, 1980, p. 10). No Prefácio a *Os Pescadores*, afirmou que “desde as manchas fortes às gradações mais finas do colorido, dos primeiros planos aos fundos distantes, tudo nos fala do sentido plástico que *enforma este livro de claridades deslumbrantes*” (MENDES *apud* MACHADO PIRES, 1987, p. 31, *grifos do autor*). Também Vergílio Ferreira registrou que o impressionismo nas obras de Brandão “resulta de uma observação do que é imponderável, infinitesimal, sutil e delicado, da luz ou da neblina” (FERREIRA, 1976, p. 222). Seguindo essa linha, António Manuel Machado Pires enfatizou a presença de uma prosa de caráter impressionista em um ensaio acerca dessa constituição. O ensaísta destacou a “atitude contemplativa impressionista” (MACHADO PIRES, 1987, p. 30-31) em *Os Pescadores*, por meio de enumerações dessa ocorrência. Porém, é somente possível identificar “elementos” ou “técnicas” desse movimento pictórico em escritas literárias. Sendo assim, se não é possível denominar um determinado estilo literário de estritamente impressionista, por outro lado, pode-se afirmar que em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, “Brandão agiu como um *pintor impressionista*: quis fixar, por processos verbais, as impressões, as emoções, os instantâneos que se tornam quadros de louvor da terra portuguesa e de fuga para o sonho” (MACHADO PIRES, 1987, p. 31, *grifos do autor*).

Ao retomar as colocações lançadas no início desta seção, é salutar a presença da pintura, ora impressionista, ora expressionista, evidenciando uma dialética dessas formas. Esse aspecto já foi apontado por alguns nomes dos estudos portugueses que estabelecem relações entre traços da pintura na escrita literária brandoniana⁶³. Entretanto, esses estudos não se estenderam de forma sistemática e peculiar a *Os Pescadores* e *As ilhas Desconhecidas*. Sendo assim, reforçamos nossa proposta de tese e ressaltamos que procuraremos mostrar e refletir sobre a apresentação dessa dialética das formas nas obras selecionadas para este estudo, a fim de diminuir ou até anular o distanciamento dicotômico entre as obras denominadas de “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo”.

⁶³ Dentre eles, Manuel Mendes (1963), Antonio Manuel Machado Pires (1987) (1998), Guilherme de Castilho (2006), José Carlos Seabra Pereira (1995), Vitor Viçoso (1999) (2000), Pedro Eiras (2000), Jorge Valentim (2004) e Otávio Rios (2012).

2. LITERATURA E PLASTICIDADE EM PERSPECTIVA

I

Nunca vi o invisível.

Diz aquele que escreve sobre aquele que pinta (empurra, arrasta tinta).

Nunca vi, nunca verei o invisível.

A ordem das palavras toca na desordem,

que é apenas o lado de fora da ordem das palavras, portanto moldado sobre essa ordem, como um negativo

(pode-se conhecer o lado de fora pelo lado de dentro?),

Nunca vi, não vejo, nunca verei o invisível, só

o que me seja dado ver, e de cada vez a luz baterá com força no invisível, varrendo-o para um vértice do espaço curvo.

Diz ele,

e toca no tabu.

Portanto, fica em estado de tabu, não pode ser tocado.

Mas basta abrir a boca para deixar correr o caudal do tabu.

Os ouvidos e os olhos também. O que uns ouvem – os outros vêem. Por isso a palavra cai na imagem como uma nódoa se alastra. Pegar a nódoa, aplicar as mãos, empurrar a tinta

(não até ao limite, mas pelo menos na direcção do seu destino – a invenção do céu, o movimento de íman das estrelas).

Por exemplo: um, dois lugares, duas tonalidades de cor.

Quer dizer: o infinito.

Ninguém faz o infinito (nem o destino) mas basta uma gota.

O infinito: um salpico de tinta.

Nunca verei o invisível, diz ele

(quem? Um de ambos),

mas verei um salpico de tinta, certamente verei alguma tinta caída na pele.

(BARROS & EIRAS, 2008, p. 49)

2.1. Permeabilidades entre escritura literária e recursos pictóricos

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 (BRANDÃO, 1998, p. 37).

Permeabilidades entre literatura e recursos pictóricos é um fator comum em toda a escritura literária brandoniana, conduzindo a uma “plasticidade verbal” (SEIXO, 2000, p. 21) e a uma “adjectivação diversificada e rica [...] onde se intensifica a convergência dos conteúdos, tendencialmente polarizados, na sua vertente positiva, para o Sonho (expressão do desejo) e para a Árvore (expressão do corpo ambivalentemente humano e cósmico)” (ibidem, p. 23). Subjaz, portanto, a necessidade de refletir sobre alguns dos conceitos norteadores de nossa tese que nomeiam este segundo capítulo, o componente literário, a plasticidade e a perspectiva. Em um primeiro momento, podemos defini-los como pertencentes, respectivamente, às matérias literária, à plástica e em ambas, no caso da perspectiva, apesar de ser um termo amplo e variável. Fato inegável é que são dotados de particularidades que os distinguem consideravelmente. Seria possível, então, aproximá-los em uma leitura de obras brandonianas? E na análise de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*? Haveria sobressalência de um desses aspectos sobre o outro nesses textos? Inúmeras são as questões que se sobrepõem ao se observar uma proposta de leitura literária pautada tanto no estudo de sua matéria constituinte intrínseca como em elementos de outras manifestações artísticas.

A abordagem da escrita literária coloca-se como diversificada em relação a uma estrutura linearizada no interior das produções brandonianas, visto que nas duas obras há uma permeabilidade recorrente entre as atribuições discursivas da poesia, da pintura, do relato de viagem e da narração que subvertem e alteram a dinâmica ficcional. Essa permeabilidade entre a mistura de gêneros literários e elementos plásticos resulta na “plasticidade verbal” já salientada por Maria Alzira Seixo no início desta seção e, também, em flexibilidade e a uma variabilidade que apontam para o exercício metaficcional cuja matéria-prima literária, a palavra em execução, é retomada frequentemente das mais variadas formas, aproximando-se da “escultura em particular, o estágio da escultura em que se faz um esboço em argila, em modificação incessante” (AUMONT, 2010, p. 275).

No que concerne à perspectiva, inúmeras foram as discussões ao longo dos séculos acerca desse termo no seio da arte⁶⁴ e da literatura. Nelson Goodman (2006) afirmou que a conceituação desse termo causou bastante polêmica ao longo da história da arte, pois a noção de perspectiva foi se transformando conforme a concepção de arte ao longo do tempo e das correntes estéticas vigentes. Para ele,

As regras da perspectiva pictórica não resultam mais das leis da óptica que quaisquer regras que exigissem que desenhassemos as linhas em paralelo e os postes em convergência. [...] A fonte de debates sem fim sobre a perspectiva parece assentar numa confusão com respeito às condições relevantes da observação (GOODMAN, 2006, p. 47-48).

Jacques Aumont, no entanto, não considerou a perspectiva como algo arbitrário. Pelo contrário, “cada período histórico teve ‘sua’ perspectiva, isto é, uma forma simbólica da apreensão do espaço, adequada a uma concepção do visível e do mundo” (AUMONT, 2010, p. 224). Já na literatura, a “perspectiva” normalmente foi vinculada à focalização narrativa e, a partir das produções modernas, alargou-se esse conceito para outros aspectos composicionais da obra literária como a espacialidade, por exemplo. Importa salientar que é justamente a nova tomada de perspectiva diante da escrita literária romanesca, diante da arte e da literatura da época em Portugal, que Raul Brandão inovou na composição de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Assim, trabalharemos com a presença da plasticidade e da paisagem por meio da construção de uma perspectiva brandoniana nas composições em estudo. Desse modo, resvalamos, obrigatoriamente, nas matérias-primas dessas constituições e em seus formatos apresentativos, respectivamente, o texto literário e a imagem plástica em que há uma série de outros pontos polêmicos⁶⁵, como a questão da representação e figuração, por um lado, e a iconografia, por outro⁶⁶. Estamos diante de

⁶⁴ Cf., por exemplo, Edward Lucie-Smith (1995).

⁶⁵ Essas conceituações polêmicas somam-se aos binômios opositivos a que nos referimos anteriormente.

⁶⁶ Diante de plurais significações de “representação” e “figuração” em vários campos de conhecimento, especialmente do primeiro na filosofia e do segundo nas artes plásticas, salientamos que estamos nos referindo à maneira de representação e figuração em que é possível identificar as intersecções entre literatura e pintura nos discursos preponderantes nas obras em análise. Nesse caso, afirmamos que há uma prevalência de figuras, nomeadamente, de metáforas, metonímias, personificações e sinestesias que conduzem esses textos brandonianos para um segundo nível de significação. No que diz respeito à iconografia, em linhas gerais, o termo associa-se, especificamente, à matéria pictórica, conforme destacam Giulio Carlo Argan (2004) e Jacqueline Lichtenstein (2004) (2005). Por isso, não utilizaremos esse conceito no decorrer de nossas análises, nem nos momentos em que mencionarmos telas, visto que nossa abordagem da perspectiva brandoniana não pretende discutir as peculiaridades de tais telas. Em vez disso, busca aproximar o registro da impressão da paisagem de tal tela, conforme será possível verificar.

palavras resvalares de conceituação, assim como a própria fragilidade da relação entre as artes e, consecutivamente, no próprio posicionamento, muitas vezes ambíguo, dos críticos.

Considerando que nos basearemos na relação de correspondência entre as artes⁶⁷ e, de maneira específica, nas atribuições das peculiaridades da pintura ao processo ficcional brandoniano, temos abordado aspectos peculiares a essas artes no decorrer das reflexões, priorizando a matéria literária, *corpus* de estudo, bem como as relações que se travam entre essa matéria e a pictórica. Por exemplo, a presença da metáfora, da metonímia, da personificação e da sinestesia como constituintes figurativos que conduzem o texto verbal a imagens poéticas e ao exercício metatextual por meio de constituintes de totalidade e fragmentação que serão observados no decorrer dos capítulos posteriores.

A menção à arte, ao aparecer associada diretamente aos personagens nas obras de Brandão exerce, comumente, uma espécie de canalização e redirecionamento da realidade miserável e sofrida em que se vive como em *O Gebo e a sombra*:

CHAMIÇO: Oh! A arte, não há nada que chegue à arte! O que eu queria era ter tempo para imaginar [*sic*] cá as minhas coisas à vontade, mas tenho os ensaios, o dia todo ocupado a tocar: *Ora ponha aqui o seu pèzinho...* É revoltante. Mas o público só gosta dessas coisas. O gosto perverteu-se, caminhamos para um abismo. Ah, meu amigo, a arte! Quando me ponho a pensar na arte... (BRANDÃO, 1970, p. 52).

Nessa citação observa-se, inclusive, uma reflexão metatextual acerca da situação da arte na época e dos interesses e gostos que vão mudando com o tempo. Ou então, associada à ideia de atividade não lucrativa e que não garante o sustento de uma família. Um dos desejos das mães é que: “não olhes para home [*sic*] que ande na arte!...” (BRANDÃO, 1986, p. 151).

⁶⁷ Conforme afirma Étienne Souriau (1969). Daniel Bergez (2004) também reforçou que há confluências entre a matéria essencial da arte literária e pictórica, expondo vários dos tipos dessas inter-relações. Para ele, ambas têm a capacidade de presentificar o real e é no ato da produção da obra (no texto ou na tela) que se aproximam. Divergem, no entanto, quanto às formas de simbolização. Assim, o mesmo termo “imagem” designaria globalmente uma obra plástica e um procedimento de escrita literária, sob a forma de metáfora ou comparação, visto que tudo ocorre no interior da língua como uma operação de ordem similar, apesar de os processos serem diferentes e os sentidos divergirem. Segundo Bergez (2004, p. 42), o termo “descrever” pode ser considerado uma intensificação do verbo “escrever”, reforçando que há compartilhamento do mesmo léxico entre literatura e figuração, ou seja, é uma atitude de revisão da mesma função essencial.

As obras brandonianas são permeadas por diversos recursos plásticos ou cênicos⁶⁸ procedentes da escultura, da música, da dramaturgia e da própria reflexão sobre a literatura. Além da presença de vocábulos dos respectivos campos semânticos peculiares, ocorre a troca e a interação entre artes como necessidade de transformar um instante em algo imutável, voltando-se para a própria matéria artística. Isso ocorre, normalmente, por meio de uma comparação, como em: “as fisionomias abertas a escopro por um escultor de génio que não chegou a concluí-las” (BRANDÃO, 2011, p. 35), reforçando a ideia de trabalho com a matéria-prima da linguagem.

Associações tanto entre o processo de escrita como a configuração dos personagens com a matéria escultórica é presença marcante em toda a obra brandoniana aproximando, assim, o ser humano da pedra como, por exemplo, “homem petrificado” ou na caracterização dos lavradores em *O Pobre de Pedir* (1931) pelo narrador: “Não sentem da maneira delicada que eu sinto. Se choram é num alarido descomposto e nunca lhes ouvi falar de afeição ou de tristeza – dum filho morto ou dum sonho morto. *São de granito. As figuras talhadas a foice olham-me com a indiferença duma pedra*” (BRANDÃO, 1984b, p. 182, *grifos nossos*). Pedra, escultura e homem são aproximados. Os personagens brandonianos assumem, comumente, no decorrer das análises de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, as características desse mineral pela frieza, estagnação e imutabilidade de suas vidas, além da inexpressividade e insignificância da vida dos humanos em oposição à utilidade e beleza da matéria-prima bruta, a pedra, após passar pelas mãos do escultor.

Em 1902, Raul Brandão publicou “A pedra” em *O Século*⁶⁹. Já nesse conto é possível notar a aproximação entre as características específicas desse mineral em associação ao ser humano como em: “Tive uma fisionomia devastada por todas as tempestades, sulcada por todas as angústias; lembra uma dessas cabeças toscas abertas por um ingénuo artista da Idade Média num madeiro bruto: o estatuário repartiu a sua emoção com o tronco” (BRANDÃO, 1902, p. 01), e que viriam a se estender nas obras posteriores. Conforme ressalta Eduardo Lourenço em um ensaio sobre pintura, “Assim o antigo ideal criador que na boca inspirada de Zaratustra significava ainda: buscar na pedra ‘a estátua da

⁶⁸ Apesar de apresentar algumas das formas de permeabilidade entre recursos plásticos e a efabulação literária em obras brandonianas, inclusive em trechos de nosso *corpus* no decorrer dos capítulos, concentrar-nos-emos nas reflexões entre literatura e pintura, por vezes a manifestações de campo semântico da escultura nas obras, a fim de delimitar nossas análises. Por conseguinte, faz-se necessário salientar que consideramos o resultado da combinação e apropriação de todos esses recursos por Brandão, um exercício metaficcional dotado de plasticidade.

⁶⁹ Cf. Anexo F: *A pedra* (1902), Raul Brandão.

estátua’, se converteu na crença de que ‘a pedra’ é a estátua suprema” (LOURENÇO, 1981, p. 70).

A música é, também, comumente relacionada a personagens funcionando como uma espécie de sublimação⁷⁰, como em *Os Pobres*, em que indica a entrada das mulheres nos prostíbulos ao cair da noite, conforme se observa:

[...] entre as pedras ressequidas e o ruído humano põem-se as prostitutas a cantar. São pobres seres de descalabro e piedade, lama que o homem gera de propósito pelo gozo. [...] – Nesta vida a gente não se deve lembrar. Toca a cantar, raparigas... Cantai! (BRANDÃO, 1984a, p. 63-64).

Outra forma frequente da música nas efabulações brandonianas ocorre por meio de trechos de cantigas populares como em: “Adeus, ó terra de Olhão,/Cercada de morraçais,/És a mãe dos forasteiros,/Madrasta dos naturais.” (BRANDÃO, 1986, p. 154), exercendo a função de pontuar e ressaltar a tradição oral de uma determinada região ou povo. Há, também, a própria musicalidade concernente à apropriação da linguagem poética na estruturação narrativa, subvertendo-a e atribuindo tonalidades líricas⁷¹.

Elementos da dramaturgia podem ser identificados em todas as produções ficcionais por meio da sugestão de cenas teatrais, como no caso dos “espetáculos extraordinários” da paisagem portuguesa costeira, por exemplo, ou em “Coloquem estas figuras num fundo discreto, numa luz delicada, num ambiente indefinido... Aqui o drama é o da humidade” (ibidem, p. 66) nas obras em estudo, conforme observou Vítor Viçoso: “A reiteração de certas notações deícticas (o advérbio ‘aqui’, por exemplo) reforça, por outro lado, a componente ‘teatral’ da obra” (VIÇOSO, 1999, p. 322).

Fazem parte também desses componentes da dramaturgia na ficção brandoniana as máscaras e representações de papéis sociais que somente revelam a superficialidade humana, a mentira repetida todos os dias. Essa discussão percorre toda a obra do escritor,

⁷⁰ Fazemos uso, neste momento, da seguinte definição de “sublimação”: “4. Rubrica: psicologia, psicanálise. Modificação da orientação originalmente sexual de um impulso ou de sua energia, de maneira a levar a um outro ato aceito e valorizado pela sociedade; transformação de um motivo primitivo e sua colocação a serviço de fins considerados mais elevados [A atividade religiosa, artística e intelectual são exemplos típicos de sublimação.]” (HOUAISS, 2009, verbete 1642).

⁷¹ A atribuição de “lírico” ao narrador fora mencionada desde Freedmann (1963). Rosa Maria Goulart (1990) denominou de “romance lírico” o percurso narrativo de Vergílio Ferreira. Em Raul Brandão essa liricidade é bem notável em grande parte de sua produção ficcional, conforme salientou Luzia Aparecida Berloff Tofalini (2001), ao afirmar que toda a composição romanesca brandoniana é lírica. Jorge Valentim (2006) destaca a presença de uma herança lírica da ficção desse escritor nas produções posteriores em literatura portuguesa. Em dissertação de mestrado denominamos de “narrador lírico” uma das abordagens narrativas de *Os Pescadores*.

assumindo em *Húmus* um teor de origem preponderantemente existencialista: “Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos. Construímos ao lado da vida outra vida que acabou por nos dominar. Vamos até à cova com palavras. Submetem-nos, subjugam-nos” (BRANDÃO, [19--]c, p. 15). Mas, como e para que finalidade o autor utiliza tais recursos? Procuraremos mostrar, a partir das relações com a pintura, que essas imbricações conduzem a reflexões sobre o próprio ato de escrita das narrativas ficcionais na modernidade do início do século XX, ou seja, como um exercício de metalinguagem dessa forma literária.

Dentre os recursos da pintura encontrados nas produções ficcionais brandonianas, estão a presença de um vocabulário específico do campo semântico dessa forma artística que envolve termos como “pincéis”, “tintas”, “paleta”, “borrões”, “retoques”, “manchas”, “jorros” e que são utilizados nos textos literários como em “[...] sôbre a população de Campozandos, sôbre os pinheirais verdes e os campos verdes, sôbre a água que não bole, passou agora mesmo um pincel molhado em tinta [sic] acabada de fazer” (BRANDÃO, 1986, p. 43). Ao entrelaçar tintas e palavras, Brandão retoma esse recurso já utilizado por poetas portugueses precedentes, como Cesário Verde, por exemplo, em: “Pinto quadros por letras, por sinais, / Tão luminosos como os do Levante, / Nas horas em que a calma é mais queimante, / Na quadra em que o Verão aperta mais.” (CESÁRIO VERDE, 1963, p. 132)⁷². Brandão, entretanto, inova e apresenta-se como singular e moderno ao transpor técnicas da pintura para o interior de textos compostos por uma “hibridação dos géneros discursivos na ficção narrativa” (VIÇOSO, 1999, p. 109). O escritor menciona inúmeras vezes o ato da pintura para, talvez, melhor compor literariamente o objeto ou a cena. Destaca-se, sobretudo, a utilização de técnicas dessa proposta estética na escritura das obras, aproximando a observação e o registro (do pincel e da pena) do estudo sobre as formas e das cores sob o efeito da luz e também da pintura ao ar livre. Com base nessas apropriações da pintura, afirmamos que há um tratamento pictórico da narrativa ou uma “literatura inspirada pela pintura”⁷³ (BERGEZ, 2004, p. 160, *tradução nossa*), pois consideramos que nos textos de Brandão a relação entre literatura e pintura ocorre⁷⁴

⁷² Segundo José Carlos Seabra Pereira (1995), esse poeta ao antecipar “o nexa entre a arte impressionista e a carência finissecular de adunação num Todo (em dissipação), [...] dá em verso a correspondente da técnica inaugurada pela pintura impressionista que não separa o homem do mundo e que, através da ‘touche’, reúne o ser e o universo numa mesma atmosfera vibratória” (PEREIRA, 1995, p. 85).

⁷³ “*La littérature inspirée par la peinture*”. Trata-se de um subtítulo da obra.

⁷⁴ Em oposição à técnica da *ekphrasis* (descrição da obra de arte, no caso, do quadro, pelo texto literário), ou a apropriação de um trecho literário por um pintor.

justamente como uma aproximação da literatura pela pintura não fortuitamente, é claro, mas encaminhando a uma reflexão em torno da própria arte literária de sua época.

Outro aspecto de manifestação da escrita pictórica em Brandão refere-se à predominância das cores, da luz, dos jogos de claro e escuro e dos planos semelhantes a pinturas em telas. Funcionam como condutores de uma apresentação discursiva como se fizesse uso de uma câmera que registra o instante e transpõe para o interior do texto por meio desses recursos e de figuras de linguagem. Dessa forma, a atividade pictórica torna-se o modelo interior de estilo para o narrador que escreve como se pintasse, visando o efeito de simultaneidade do quadro na linguagem verbal. Porém, “não chegamos a ver esse quadro, apenas temos acesso à sua descrição. A matéria pictórica é afinal matéria verbal [...] O texto pretende ser lido na sua textualidade. E a visão será a única forma de escrita” (EIRAS, 2000, p. 469) que promove o efeito de sugestão no leitor. Assim, os pontos de encontro entre tintas e palavras nessas obras referem-se à semelhança da técnica pictórica do Impressionismo em trechos da narrativa com elementos poéticos, principalmente na impressão poética das paisagens à beira-mar ou do arquipélago e dos espetáculos de luz e cor nesses espaços apresentados, enquanto os momentos de maior proximidade com a estética expressionista identificada em outros títulos brandonianos ocorrem nas cenas ou capítulos em que se narram o cotidiano dos pescadores em busca da sobrevivência diária.

2.2. Entre itinerários e paisagens

EM TRÊS LINHAS

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 da 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!... (BRANDÃO, 2011, p. 10).

Literatura de viagens? Registros de tipos e da paisagem, anotados ao longo da costa portuguesa ou do arquipélago português? Livros memorialísticos da infância? Saga sociológica dos pescadores portugueses? Traços simbolistas ou de um neorromantismo panteísta? Um pouco da essência de cada um desses questionamentos é encontrado na escrita de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, equilibrado, é claro, pelo trabalho artístico e literário do escritor. Porém, essas obras foram publicadas na terceira década do século XX⁷⁵. Mesmo sendo perceptíveis e notáveis as afinidades estéticas das obras em estudo com ideais e tendências literárias tradicionais, elas foram propagadas em meio a turbulentas instaurações de novos ideais na arte literária. Esses títulos seriam realmente (ou somente) literatura de viagem “quase sem retoques”, como alguns dos primeiros escritos dos grandes navegadores portugueses, por exemplo? Seriam obras que realmente se afastam dos “fantasmas” e das “nuvens negras” do restante da obra brandoniana e que, portanto, compõe outra face, um pouco inferior, a das claras e azuis vagas?

Após conhecer a profunda obra de Raul Brandão, desconfiamos que essas duas produções sejam apenas “relato de viagens”. Apesar da abrangência estética do escritor, já comprovada por vários estudos, inclusive recentes, não acreditamos que elas compõem uma face oposta e distante da obra de Brandão. Defendemos a ideia de que as características estéticas transitam livremente entre as obras e dispõem de traços da tradição literária portuguesa e, como as outras produções do escritor, encaminham e instauram-se na modernidade estética do início do século XX, por meio da utilização de recursos

⁷⁵ Conforme apontamos no capítulo anterior, Raul Brandão não foi vinculado diretamente ao movimento modernista. Porém, foi um escritor atuante na sociedade portuense e lisboeta da época. Publicou a maioria de suas obras nas primeiras décadas do século XX e participou, ora como redator, ora como colaborador, de importantes revistas da época, dentre elas, a *Seara Nova* e a *Arte*. Dessa forma, é fato que o escritor estava atento e conhecia a fundo as novas tendências e obras no âmbito artístico e literário em Portugal e na Europa, apesar de não ter se vinculado diretamente ao movimento modernista.

plásticos e da metaficcionalidade. Um de nossos objetivos neste trabalho é, justamente, apontar e discutir os elementos que contribuem ou permitem colocar *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* ao lado das demais obras brandonianas. Isso ocorre pela forma peculiar de utilização desses elementos no âmbito da escritura artística dessas obras, conduzindo a inovações estilísticas e reflexões em torno da própria linguagem literária que vai ao encontro dos postulados modernos de apreensão e registro da subjetividade, conforme os moldes da narrativa poética propostos por Jean-Yvès Tadié. Segundo o crítico, “a construção da narrativa poética utiliza, ao mesmo tempo, os recursos da prosa e os do poema, diluindo esses dois tipos de limitações, porque ela é menos partidária do encadeamento linear do que o romance e está livre, evidentemente, da versificação” (TADIÉ, 1978, p. 116, *tradução nossa*⁷⁶).

Alguns escritores e críticos literários portugueses, desde o início do século XX, já ressaltaram o aspecto poético dos textos de Brandão, e, dentre eles, destaca-se João Gaspar Simões (1931). Em um dos ensaios acerca da natureza estética da literatura, o crítico observou que o escritor transitou entre as fronteiras da prosa e da poesia, lembrando que “Raul Brandão era psicologicamente um poeta. As suas obras pertencem ao domínio da criação poética, embora o seu aspecto formal indique o contrário” (SIMÕES, 1931, p. 96). Simões considerou o aspecto poético de Brandão como decorrente de uma incapacidade para ser romancista como podemos notar na afirmação:

Raul Brandão era, porém, a antítese do romancista. Em vez de empregar *processos imitativos* e de descer ao conflito, ao drama (*A morte dum palhaço* ou *A Farsa*), apenas fica no êxtase, na comunicação directa de sentimentos, os quais não são propriamente dos heróis mas do seu criador. [...] Raul Brandão não tem qualidades indispensáveis de um verdadeiro romancista, por isso a inexistência de seus heróis, embora nisso consista sua grandeza e originalidade como poeta (SIMÕES, 1931, p. 105-108, *grifos do autor*).

Jorge de Sena (1988) reforçou o teor poético da produção de Brandão em *Estudos de Literatura Portuguesa*, ao afirmar que “Raul Brandão é um poeta em prosa” (SENA, 1988, p. 53). Fernando Guimarães (2000) segue nessa mesma esteira ao pontuar que a escrita brandoniana tem procedência poética em sua base, constituída, principalmente, pelo

⁷⁶ «La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose, et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte, parce qu’il est moins tenu à l’enchaînement linéaire que le roman, et qu’il est évidemment libéré de la versification » (TADIÉ, 1978, p. 116).

que denominou de uma ritmação da prosa, muito semelhante ao poema. Assim, ressaltou que:

A noção de musicalidade aproxima-nos de uma outra que lhe é de certo modo equivalente: a de ritmo. A noção de ritmo é fundamental quando se aborda a questão das relações entre poesia e prosa. Assim, ela não pode ser esquecida ou minimizada quando falamos de autores, como é o caso de Raul Brandão, que, não raro, são apresentados como “poetas em prosa” (GUIMARÃES, 2000, p. 29).

Trata-se da utilização de figuras de linguagem como, por exemplo, a metáfora, a metonímia, o ritmo e os sons, conforme suas especificidades em contextos da poesia. No entanto, em *Os Pescadores* como em *As Ilhas Desconhecidas*, as impressões de caráter poético não são apresentadas ao leitor na forma estrutural de poemas, mas em um suporte da prosa. Nessas constituições, os componentes da narrativa tradicional são preservados e recondicionados a uma utilização poetizada conforme enfatizada por Jean-Yves Tadié (1978), que discorreu acerca desse tipo específico de narrativa. Com base em seus estudos, podemos diferenciá-la da prosa poética, em que não é possível identificar esses componentes estruturais da narrativa.

José Carlos Seabra Pereira (1995) e Vitor Viçoso (1999), ao discutirem sobre o escritor português, ressaltam a transitoriedade finissecular e a presença dos ideais de várias estéticas da viragem do século XIX, como o Decadentismo e o Simbolismo, por exemplo, e localizam a obra, na maioria das vezes, como “pré-modernista” e “expressionista”. Concordamos com essas posições que, atualmente, têm sido uma das vertentes mais exploradas nos estudos da obra brandoniana.

A dissolução de fronteiras entre os gêneros literários sempre foi notável nas produções de Raul Brandão. Essa

[...] hibridação dos géneros discursivos na ficção narrativa resulta da convergência dum vetor sintético de natureza simbolista com a imagem e a estruturação romântica do amálgama – aliás, um lexema reiterado na ficção. Esta fixa-se e centra-se sobretudo, à maneira simbolista, numa dramatização universal e eternizada, em torno da qual gravitam os fragmentos narrativos. Dito de outro modo, nela os fragmentos duma temporalidade vectorial submetem-se constantemente à atracção dum eixo vertical e atemporal mítico-poético (VIÇOSO, 1999, p. 108-109).

A mistura de gêneros varia conforme o encaminhamento da perspectiva na efabulação de cada obra. Os questionamentos metafísicos, por exemplo, são prioritariamente enfatizados em *Os Pobres* e *Húmus*, tanto pela constituição das personagens-tipo, como pela construção peculiar da sintaxe que se apresenta por meio de fragmentos filosóficos e líricos, não deixando de abordar questões de ordem sociológica. No caso de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, a afirmação de Viçoso (1999) mostra-se, em nossa opinião, pertinente, se vierem acrescidas do teor e da influência do pictórico e do paisagístico na escrita dessas obras, visto que funcionam como articuladores das discussões sociais, metafísicas e históricas nesses textos. A imbricação e a presença da pintura e da poesia resultam na plasticidade que redireciona a construção da ficcionalidade para uma reflexão acerca da própria escritura brandoniana do homem português. Assim, a escrita literária, também nesse *corpus*, constitui-se por meio da “hibridação dos gêneros discursivos” (ibidem) e passa pelos aspectos sociais e ontológicos por meio da presença de recursos plásticos, como a escrita pictórica.

É notável o trânsito do escritor portuense entre valores de estéticas tradicionais como a presença de elementos poéticos dispostos segundo os moldes simbolistas, os recursos da pintura impressionista ou expressionista. O aspecto transitório entre estéticas aparece também nas obras em estudo, além do tom autobiográfico, sobretudo pelo fato de Raul Brandão ter nascido e vivenciado sua infância na Foz do Douro, no caso da menção aos pescadores dessa região. No entanto, não concordamos com leituras críticas que se utilizam somente de dados biográficos, desvinculando *Os Pescadores* de seus processos artísticos e tomando as informações da biografia como verdade justificadora da composição das obras. É o caso de João Pedro de Andrade (1963) quando afirma: “Na verdade, o deslumbramento da paisagem marítima, que anda ligado à visão do colorista nas páginas descritivas de *Os Pescadores*, prende-se a mais remota infância do autor” (ANDRADE, 1963, p. 178). Infelizmente, o fato de associar a escrita dessa obra com a infância do escritor ou da segunda obra com a viagem efetivamente realizada por ele aos Açores em 1924 acabou fazendo com que se acreditasse, na maioria das vezes, que se trata de obras menores por não apresentarem o teor literário desvinculado da vida do escritor⁷⁷.

De maneira geral, todos os aspectos relacionados à criação literária nas obras brandonianas se estendem a *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. O que as diferencia,

⁷⁷ Não pretendemos associar o artista literário com o sujeito social, pois, apesar de ter nascido e passado a infância na Foz do Douro ou ter viajado ao arquipélago, Brandão utilizou-se de recursos literários e artísticos, compondo obras de arte e não apenas obras de cunho biográfico ou de registros.

porém, é o emprego de alguns recursos estilísticos e a configuração espacial. Nas duas obras, há uma predominância do uso de recursos plásticos na composição efabulativa que se encaminha para uma reflexão sobre seu próprio processo criativo. Conforme já salientamos, as produções ficcionais de Brandão afastam-se do modelo romanesco pautado na narrativa queirosiana, por exemplo, e indicam uma modernidade da escrita e uma evolução da narrativa ficcional desde *História dum Palhaço*, culminando em *Húmus* e estendendo-se até os últimos títulos. Ao optar por uma abordagem sincrônica da noção de perspectiva a partir de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, confirmamos a convicção de que o autor, ao fazer uso da descrição de paisagens e da literatura de viagens, já bastante explorados, utiliza-os como matéria-prima de sua proposta de inovação da linguagem literária e reflexão humana. Portanto, a atribuição brandoniana de uma perspectiva aproxima-se das discussões de Michel Collot (1989) de que “a experiência moderna da paisagem direciona-se a um fundo insondável que não teria como ser o objeto de uma verdadeira percepção. O que o atrai no horizonte não é o que se apresenta visível, é o que abre espaço a perder de vista sobre o invisível”⁷⁸ (COLLOT, 1989, p. 27, tradução nossa). Dessa forma, o escritor portuense inserir-se-ia na produção literária do século XX nesses dois textos em análise, justamente pela retomada de temas tradicionais com perspectivas modernas no interior da teoria literária, visto que tanto a estrutura do horizonte como a noção de perspectiva destaca o caráter incompleto e inacabado de toda percepção e sua relação constitutiva com um ponto de vista limitado, porém encarnado, conforme afirma Michel Collot (1989).

Se voltarmos-nos, regressivamente, para as atribuições da “perspectiva” na tradição literária, veremos que esse termo é geralmente aproximado da “focalização”⁷⁹. O conceito de perspectiva está diretamente relacionado às particularidades que a configuração efabulativa e plástica conferem no interior ficcional dessas obras. Há a presença de três discursos, o poético, com elementos pictóricos, o memorialístico e o narrativo, com ênfase tanto no relato de viagens como na narração dos fatos conforme são observados e ficcionalizados pelo narrador ou pelos personagens. Porém, o que os diferencia é a perspectiva. Nas obras em estudo, nos momentos em que há a predominância de uma

⁷⁸ “L’ expérience moderne du paysage tend vers un fond insondable qui ne saurait faire l’ objet d’ une véritable perception. Ce qui l’ attire dans l’ horizon, ce n’ est pas ce qu’ il met en vue, c’ est qu’ il ouvre espace à perte de vue sur l’ invisible ».

⁷⁹ Cf., por exemplo, Olegário Paz & António Moniz (1997), Vitor Manuel Aguiar e Silva (1984), Gérard Genette (1972).

perspectiva narrativa, os narradores caracterizam-se, principalmente, por serem contadores de histórias, pois “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 2011, p. 205).

A vida dos pescadores nas aldeias, as histórias das preparações dos barcos e das redes, das chegadas e partidas para as pescarias, os costumes semelhantes dos povos da costa portuguesa, de Caminha a Sagres, e também as suas particularidades, conforme cada região, são contados em *Os Pescadores*. Assim como a vida dos habitantes insulares em suas proximidades e dicotomias, seus hábitos, suas necessidades e restrições, são mostrados na narração de *As Ilhas Desconhecidas*. Ambas empregam, em alguns momentos, trechos em discurso direto em que os narradores se utilizam da fala dos personagens. Esse recurso fornece maior verossimilhança à narrativa e, ainda, aproxima a construção moderna dessas obras, da própria modernidade da arte.

Na obra de 1923, esses elementos são apresentados a partir de um narrador que passou a infância na região Norte de Portugal e, portanto, familiarizado com a costa portuguesa. Assim, a narração é feita sob o ponto de vista de um conhecedor da região. O enfoque perspectivo inicia-se a partir de um micro para chegar a um macro espaço, ou seja, dos “tipos” para o “mar” e a “costa portuguesa”. Parte-se da caracterização do espaço físico da Foz do Douro, no primeiro capítulo, que é o local de nascimento e infância do narrador. Desse modo, inicia-se por caracterizações em que a memória, o poético e o narrativo se entremeiam. A partir da reflexão e apresentação dessa região e de seus pescadores, seus hábitos e costumes ampliam-se para o itinerário das cidades e aldeias ao longo da costa portuguesa. Em geral, a abordagem sempre se inicia a partir dos tipos, dos pescadores de cada região e segue para os componentes do espaço físico da mesma, as belezas da paisagem e do mar. Sendo assim, não há uma única perspectiva ou foco que caracterize um narrador, mas perspectivas plurais como a do narrador que narra a diegese, dos personagens e, conforme verificaremos posteriormente, da paisagem. Neste sentido, vale lembrar que,

Comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 2011, p. 215).

Walter Benjamin (2011)⁸⁰ discorreu sobre o papel do narrador, sua constituição e importância, considerando-o como basilar na história das narrativas. Segundo o filósofo alemão, a origem da forma narrativa remonta à tradição oral de contar histórias e faz parte do universo humano. Desde as comunidades primitivas de caçadores e coletores até os grupos mais modernos que conservam seus próprios costumes e valores culturais específicos, como o caso dos indígenas e dos africanos, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (ibidem, p. 198), seja das lendas, dos mitos, dos contos de fadas às formas dos demais contos, crônicas e novelas.

O crítico contrapôs dois momentos: a narração do romance e o narrador como modelo exemplar das narrativas tradicionais, com a prevalência da informação e da sua volatilidade, típica em muitos dos textos produzidos no início do século XX, e o pressuposto básico de contar histórias, como ocorre, por exemplo, na significativa trama de *Sherazade*. Segundo o pensador, há dois grupos ou duas fontes constituintes dos diversos narradores: “se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 2011, p. 199). O principal elemento desses protótipos encontra-se na experiência adquirida, respectivamente, durante a vivência por muito tempo de um morador local na mesma região e de um viajante ao conhecer terras novas. Assim, sobressaem-se duas perspectivas narrativas, a do ponto de vista do conhecido, aquele que é familiarizado com os componentes que narra, seja por ser nativo do lugar, seja por morar ali há muito tempo. Em oposição, há o ponto de vista do desconhecido, daquele que narra o que lhe é estranho, seja por ser estrangeiro, seja por total desconhecimento da região que, conforme já dissemos, apresenta-se por meio de narrações e de impressões poéticas. Em alguns momentos o narrador retoma lembranças da infância na região do Douro como em: “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 [...]” (BRANDÃO, 1986, p. 29).

Estudos sobre Raul Brandão, como o de João Pedro de Andrade (1963) e o de Guilherme de Castilho (2006), ressaltam a vivência da infância e da adolescência do escritor na Foz do Douro, região do Porto, e o fato de ter sido filho e neto de pescadores. Muitos desses dados aparecem nas narrações de *Os Pescadores*, associando, assim, o

⁸⁰ A primeira publicação deste ensaio é de 1936.

elemento memorialístico⁸¹ ao poético e ao narrativo. Portanto, não se pode desconsiderar que “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo.” (BENJAMIN, 2011, p. 211). Consideramos as obras em estudo os exemplos tutelares, ao lado dos três volumes de *Memórias*, em se tratando de ficções brandonianas, desse encontro e entrave, justamente por tratar-se de produções baseadas em laivos memorialísticos, respectivamente da infância e da viagem realizada aos Açores e à Madeira. Sendo assim, onde se encontram os limites entre as lembranças da infância e dos familiares do escritor à beira-mar e a literariedade da vida dos pescadores na costa portuguesa? E os limites entre lembranças da viagem pelas ilhas, realizada em 1924 por Brandão e Maria Angelina e todo o itinerário ficcional e poético? Trata-se de linhas tênues. Entretanto, apesar de considerar a importância da experiência vivenciada pelo escritor ao longo de sua vida como escopo, muitas vezes condutor de processos criativos, a memória humana é acometida por falhas e, conseqüentemente, ao ser transposta para o texto literário, é complementada pela ficção e assume características preponderantemente literárias. Por essa razão, abordaremos os dois textos em estudo no decorrer de nossa análise como matérias literárias constituídas de ficcionalidade, tratando o aspecto memorialístico como formas específicas de “impressões” dos narradores.

Com base na denominação de Benjamin (2011, p. 199) acerca dos dois grupos constituintes de narradores, aproximamos, respectivamente, os narradores de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*⁸² do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”, bem como as perspectivas narrativas do conhecido/nativo e do desconhecido/estrangeiro. Em *Os Pescadores* atribuímos a denominação “camponês sedentário” na acepção benjaminiana pelo fato de o narrador apresentar-se como conhecido e nativo e não pela acepção espacial do trabalho no campo. Apesar de os narradores percorrerem a costa portuguesa, por várias aldeias e cidades, a maioria das ações narradas ocorre no mar, com a preparação das redes e dos barcos, as partidas e chegadas dos pescadores em busca de sustento para suas famílias. Assim, instaurado o tema da viagem marítima, essa perspectiva narrativa do “camponês sedentário” nativo vivencia a dialética

⁸¹ Não trataremos prioritariamente do aspecto memorialístico neste trabalho. Conferir, sobre isso, Clara Rocha (1975), por exemplo.

⁸² Analisaremos essa obra no capítulo seguinte. Portanto, as menções e considerações acerca da perspectiva narrativa mencionada nesse momento referem-se apenas como exemplificação do emprego dos termos benjaminianos em oposição a perspectiva narrativa assumida em *Os Pescadores*, do narrador “camponês sedentário”.

do conhecer e do desconhecer simultaneamente. Ao mesmo tempo em que nasceu na região de sua narrativa e em que se repetem as atitudes ritualísticas da pesca, o mar sempre será um desconhecido para esse pescador por tratar-se de uma figura ambivalente já que, ao mesmo tempo fornece o alimento e mata os pescadores. A própria variação das perspectivas conduz à metaficcionalidade. Em todas elas encontramos a presença dos questionamentos metafísicos ou de crítica social que perpassam todas as obras brandonianas por meio de seus narradores.

São pertinentes as ponderações de Walter Benjamin e de Gérard Genette, mencionadas anteriormente, sobretudo no que concerne à nova tomada de posição das produções literárias em meados do século XX, com vistas para as significações construídas a partir da categoria do narrador no romance moderno. No entanto, não podemos desconsiderar que, juntamente com as inovações instauradas no âmbito do foco narrativo e do próprio exercício da linguagem literária, houve, também, simultaneamente, nesse período, uma profunda reformulação do conceito de espacialidade na prosa que passou a colaborar efetivamente em uma nova construção de significação no interior da obra. Dessa forma, alguns dos estudos posteriores acerca da “perspectiva”, como é o caso de Helena Carvalhão Buescu (1990) e Michel Collot (2010), redirecionaram e estenderam essa abordagem do “ponto de vista” para a compreensão da paisagem na constituição de um espaço e tempo literário. Em decorrência, “toda paisagem é percebida a partir de um ponto de vista único descobrindo, para o olhar, uma extensão, a qual corresponde apenas a uma parte do país em que se encontra o observador, mas que forma um conjunto imediatamente abarcável” (COLLOT, 2010, p. 205-206). Essa afirmação complementa as colocações de Walter Benjamin acerca dos narradores, visto que parte da ideia já tradicional do “camponês sedentário” e do “marinheiro viajante”, e se estende pontualmente para a abordagem da paisagem sob um viés moderno, conforme poderemos verificar ao longo das análises do *corpus*. Dentro dessa categoria benjaminiana de contadores de histórias, é possível, também, identificar o narrador/personagem e o narrador lírico que apresenta “cenas” da paisagem como se fizesse uso de uma “câmera”⁸³. Desse modo, múltiplas são as vozes⁸⁴ que se entrecruzam em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* e que serão destacadas durante as análises. Há a voz do narrador que segue o itinerário de viagem, a

⁸³ Conforme observou Norman Friedmann (1967).

⁸⁴ Conforme as acepções genettianas e bakhtinianas acerca das vozes no romance.

dos personagens-tipo que encontra em cada região, a dos mortos e das lembranças que perseguem o narrador e a voz da paisagem.

É fato, contudo, que as obras não são somente constituídas por narradores e laivos memorialísticos. Se os itinerários de viagem ao longo da costa portuguesa e dos arquipélagos lusitanos são inerentes à menção narrativa das obras, o tema da paisagem aparece no centro do ato descritivo. Assim como a literatura de viagens remonta à tradição das grandes navegações, a prática da descrição aparece associada ao interesse pela natureza e pela paisagem como sendo temas literários de procedência primordialmente pré-romântica rousseauiana.

Para os românticos, a paisagem se definia como “estados de alma”, sendo associada a “elementos da natureza”. Porém, com as metamorfoses em torno da estrutura romanesca e dos estudos acerca da espacialidade e da paisagem na obra literária, essa definição deslocou-se gradativamente do paradigma estritamente natural e estagnado e caminhou em direção a uma mobilidade no interior da própria narrativa, adquirindo flexibilidade. Michel Collot iniciou suas ponderações acerca da paisagem a partir da definição da palavra conforme se apresenta dicionarizada⁸⁵. Em seguida, salientou que, partindo dessas definições, destaca-se um determinado ponto de vista percebido que se constitui a partir da parte, da extensão e do conjunto, resultando na caracterização do “horizonte”, justamente por ser habitado e vivido, em oposição ao “panorama”, denominação vinculada a uma visão estática da paisagem.

Para Helena Carvalhão Buescu (1990; 2011), a noção de paisagem refere-se à criação de uma área conceitual que apreende a realidade sob a forma de paisagem. O conceito teria aparecido, inicialmente, em italiano “*paesaggio*”, *landshapen* em neerlandês, de onde passam para o inglês por volta do século XVI, assim como as primeiras aproximações da “paisagem” como objeto cultural que se aproximaria da representação de uma pintura semelhante ao cenário de fundo de uma tela. Já no que concerne à distinção entre “descrição” e “descritivo”, afirma que foi apontada por vários estudiosos e ressalta que:

⁸⁵ Definições “fornecidas respectivamente pelo Dicionário Robert (‘Parte de uma região [pays] que a natureza apresenta ao olho que a observa’) e pelo Littré (‘Extensão [sic] de uma região que se vê sob um único aspecto. Deve ser observada de um lugar bastante elevado onde todos os objetos anteriormente dispersos reúnem-se de um único golpe de vista’) (COLLOT, 2011, p. 12, *grifos do autor*).

[...] distinguia-se então entre a *descrição* propriamente dita (unidade textual, “figura” de relativa aceitação enquanto “ornamento” e “decoração” do discurso) e o *gênero descritivo* (atacado e proscrito, entre outros, por Marmontel, Pierre Larousse, Furetière e Boileau). Se o sentido em que a oposição é hoje retomada não é este (excerto vs. Gênero), o certo é que ela está na base da consideração de que o registro descritivo não se esgota na produção de descrições, e que há outros modos através dos quais esse registo está efectivamente presente no texto (BUESCU, 1990, p. 20, *grifos do autor*).

Houve, então, uma disseminação da descrição da paisagem nas produções que aproximavam elementos narrativos e poéticos, visto que anteriormente aparecia associada especificamente ao poema. Contudo, foi no Romantismo⁸⁶ que se explorou a abordagem do exótico e do pitoresco fazendo, assim, que natureza e paisagem tivessem lugar notório, assumindo a posição de polo aglutinador da concepção do material narrativo, e com que a paisagem fosse abordada como forma de sentimento, sensação e estado de alma.

A disseminação do registro descritivo no narrativo surgiu mais notadamente a partir dos pré-românticos franceses e passou a compor textos permeados pela mistura entre as fronteiras dos gêneros literários, culminando na denominada narrativa poética, por Jean-Yves Tadié. Desse modo, a descrição adquiriu presença considerável nos textos românticos, sendo que, no entanto, acabou tendo papel subalterno diante do texto narrativo, uma vez que se aproximava da poesia. Nas estéticas literárias posteriores ao Romantismo, o conceito de descrição e a atribuição de registro descritivo adquiriu contornos diferenciados conforme as próprias mutações do gênero romanesco. Já no romance moderno, tornou-se complicado dissociar fragmentos descritivos de fragmentos narrativos, por sua grande imbricação. Normalmente dicotomizados pela caracterização espacial no primeiro caso (a descrição) e de tempo no segundo (registro descritivo), a descrição deslocou-se de um posicionamento quase pejorativo para um lugar ao lado das demais conceituações romanescas.

Raul Brandão retoma a utilização do tema da paisagem em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* não somente por sua presença nas obras, mas também pelas várias menções aos clássicos da literatura romântica. Porém, ao apropriar-se do tema da paisagem, Brandão desagrega a abordagem paisagística do viés romântico ao propor uma

⁸⁶ Segundo Michel Collot (2005), a abordagem da paisagem na tradição literária ocorreu de maneira alegorizante e moralizante na Época Medieval, bucólica e pastoral no Renascimento e Barroco, *locus amoenus* na herança clássica de Teócrito. A poesia descritiva do século XVIII, o exótico e pitoresco dos relatos de viagem tiveram concepções diferentes de natureza e paisagem.

inovação na ficção do início do século XX acerca de uma nova concepção da categoria espacial. Desse modo,

[...] a interrogação do espaço pensa-se em primeiro lugar pela sua figuração na noção de paisagem, não sendo pois a introdução desta no tecido narrativo nem casual nem marginal mas, pelo contrário, o centro a partir do qual se torna possível questionar a problemática dos elementos espaciais no literário (BUESCU, 1990, p. 77-78).

Em Raul Brandão, nota-se que a descrição da natureza se torna momento de interrogação de um sujeito que vê a partir de um ponto “zero”, já que o mundo está ao seu redor e não diante de si, nas palavras de Michel Collot (2011). Interroga todos os objetos e componentes do horizonte que o circunda e, simultaneamente, se interroga, visto que sujeito e paisagem tornam-se integrados nesse ambiente globalizante. Assume, automaticamente, caráter metafórico e metonímico diante do objeto que é percebido. Dessa forma,

[...] se a percepção é o único meio pelo qual o mundo se constitui *para-mim* (pelo qual a coisa se torna objeto), então a descrição seria, de um certo ponto de vista, local privilegiado para colocar a questão da hermenêutica: pelo registo descritivo, o sujeito perceptivo (personagem e/ou narrador) interroga o sentido do seu próprio acto de perceber, isto é, de ‘interpretar’ (BUESCU, 1990, p. 261-262, *grifos do autor*).

Observando as ocorrências de manifestações de elementos poéticos e pictóricos em Brandão, constatamos que a experiência lírica do sujeito/narrador ocorre a partir de uma espécie de êxtase⁸⁷ estético, proporcionado pelas belezas da paisagem litorânea portuguesa e dos arquipélagos lusitanos, conduzindo a uma simbiose entre homem, paisagem e animal. Em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* veremos que esse “êxtase” adquiriu atribuições puramente dinâmicas, humanizadas e culturais, referindo-se a uma combinação simbiótica entre impressões do narrador diante da paisagem que observa e com a qual interage. Muitos dos estudos partiram, em suas primeiras abordagens, do foco em seu

⁸⁷ O termo “êxtase” foi utilizado inicialmente por Rousseau indicando, de certa forma, uma progressiva presença de humanização do sentimento por meio das “implicações corporais que o ‘êxtase’ proporciona, desde que o misticismo seiscentista, em particular, dele tão largamente fez uso” (BUESCU, 1990, p. 84).

termo peculiar, o “*picturesque/pittoresque*”⁸⁸. Dessa forma, também já indicando o entrelaçamento entre paisagem e plasticidade.

Ao relembrar o subtítulo da obra, apontado na epígrafe, “Notas e Paisagens”, e o próprio título dessa seção, “Entre itinerários e paisagens”, propomos, justamente, estabelecer essa relação já intrínseca ao próprio ato narrativo e descritivo da literatura de viagens e do tema da paisagem que, no âmbito da escrita, nomeia-se de “notas” e anotações feitas ao longo de um determinado itinerário percorrido no espaço ficcional da obra. Dessa forma, destacamos as observações de Gustavo Rubim:

As notas são aqui [em *As Ilhas Desconhecidas*] matéria-prima do livro e princípio de escrita em viagem como inscrição (ou impressão) de “primeiras impressões”. É preciso não passar a correr por cima da palavra “impressões” através da qual se diz *ao mesmo tempo a marca da experiência de viajar no viajante e a escrita que capta essa marca na proximidade, dir-se-ia imediata da sua inscrição* (RUBIM, 2010, p. 11, grifos nossos).

Concordamos com Rubim quando este afirma serem as “impressões” a marca inerente ao próprio processo de registro dos itinerários de viagens nessa obra, e, também por isso, juntamente com a peculiaridade dos atos descritivos das paisagens, utilizaremos esse termo na abordagem de alguns dos trechos das obras em estudo.

Brandão já havia utilizado o termo “impressões” anteriormente em trechos dos volumes de *Memórias* e como título de sua primeira composição literária, o livro de contos *Impressões e Paisagens* (1890). Essa obra de contos apresenta textos com características simbolistas, decadentistas e naturalistas, conforme já salientamos anteriormente. Mesmo assim, é possível identificar a semelhança entre alguns desses contos de 1890 com trechos de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Partindo do fato de *Impressões e paisagens* (1890) ser a obra de estreia do escritor português no universo literário, podemos lançar a hipótese do uso de “impressões” no título funcionando como uma metáfora da forma metaficcional da escrita das obras. É possível relacioná-las ao conceito, também ligado ao senso comum, de primeiro contato com determinadas experiências, localizando a ação narrativa no presente. No entanto, a utilização de “impressões” nos volumes *Memórias* I, II

⁸⁸ Pitoresco. Etimologicamente, esse termo apresenta-se como sendo “relativo a pintor; a obras de pintura, espaço relativo a paisagem, a cenas particularmente expressivas” (HOUAISS, 2009, verb. 1833). Segundo Giulio Carlo Argan (2004), Alexander Cozens (1717 – 1786) foi um dos pintores responsáveis pela teorização do termo como “as duas categorias que se assenta a concepção da relação humana com a natureza” (ARGAN, 2004, p. 19), fortalecendo a corrente dos pintores paisagistas ingleses e holandeses, como William Turner e J. Constable, por exemplo.

e III já remete ao contrário, à ideia de volta às vivências passadas. Isso é mostrado por meio da busca por identificar lembranças de situações vivenciadas e fatos históricos ou pessoais relevantes para serem registrados: “Doutras impressões mais tardias não restarão vestígios, mas tenho sempre presentes os mesmos pinheiros mansos – que já não existem – acenando para a barra, e alta noite acordo ouvindo o rebramir do mar longínquo.” (BRANDÃO, 1998, p. 35); ou: “A certa altura da vida tive a impressão de que me despenhara num mundo de espectros. A face humana meteu-me medo pelo que nela descobriu-me de repulsivo e de grotesco” (BRANDÃO, 1999b, p. 43). Reconhece-se nesses volumes, publicados inicialmente em 1919, 1925 e 1933, um nítido traço ficcional por se tratar de uma escrita autobiográfica, conforme já salientara José Carlos Seabra Pereira: “[...] perante as *Memórias* devemos estar atentos a que, desde esse 1º Volume, mesmo o que à primeira percepção nos parece demasiado anedótico e caduco poderá ser revisto pelo prisma do narrador” (PEREIRA, 1998, p. 21)⁸⁹.

No decorrer de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* há a utilização frequente do termo “impressões”. Esse uso aparece vinculado tanto aos momentos de lembranças da infância, geralmente poetizadas, quanto à conceituação de sensação em que “[...] ainda hoje, depois de tantos anos, *tenho a impressão* da paisagem de areal e pinheiros, do hálito azul matutino molhando a vegetação e da claridade hesitando em pousar e o sol em aquecer (BRANDÃO, 1986, p. 57, *grifo nosso*); ou, de que “tudo se reduz a fragmentos, a quadros restritos e recantos de paisagem. Ansioso, rebusco aquela *primeira impressão* de conjunto e não a encontro” (BRANDÃO, 2011, p. 102, *grifo nosso*).

O vocábulo “impressão” destacou-se a partir do movimento impressionista, ao caracterizar os quadros de importantes pintores como Claude Monet em *Impressão, sol nascente* (1872), *Fumaça na bruma: impressão* (1874) e *Vétheuil na bruma: Impressão* (1879). Segundo Meyer Schapiro, “[...] a palavra ‘impressão’ em seus títulos era uma tática para ensinar o público a perceber que o método da nova arte se fundamentava na realidade do impreciso e atmosférico na natureza, e que possuía uma objetividade e uma precisão refinada própria”. (SCHAPIRO, 2002, p. 35). Monet também afirmou ter se baseado em títulos de relatos de viagem que continham “impressões”, pois despertava a atenção dos leitores em geral. O acréscimo do sufixo “-ista” para designar os pintores dessa nova arte “conservava algo do estigma do excentricamente doutrinário e subversivo, como em

⁸⁹ Para estudos detidos acerca dos volumes de *Memórias*, conferir os estudos introdutórios de José Carlos Seabra Pereira (1998), (1999), (2000) e Otávio Rios (2012), além de *Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão* (2000), sob a organização de Maria João Reynaud, por exemplo.

‘realistas’, ‘socialistas’ e ‘anarquistas’” (ibidem, p. 34). Entretanto, antes de ter uma definição associada à arte e de ser utilizada pelos defensores dos ideais impressionistas, esse termo já era usado com frequência na linguagem cotidiana, fisiológica, nos campos da filosofia, da ciência e da psicologia, apresentando sentidos variados e passando por adaptações de conceitos ao longo dos tempos⁹⁰.

Entre literatos e pintores, a palavra “impressão” também passou por mudanças de paradigmas de significação na história da arte. De maneira geral, o termo foi considerado inferior diante da experiência concreta e equiparado ao “aparente e ilusório” (ibidem, p. 51), enquanto na Renascença e nos séculos XVII e XVIII valorizava-se uma “metafísica dualista de aparência e de realidade” (ibidem), ou seja, a “impressão” era considerada como pertencente a um nível aquém na hierarquia do conhecimento e do espírito. Porém, no decorrer do século XIX, talvez por influências da filosofia empirista, os artistas passaram a rever esse conceito, o que inclusive influenciou na criação do movimento impressionista. Uma das definições de Baudelaire acerca do termo remete à capacidade humana de vivenciar as situações com a mesma curiosidade de uma criança:

Recuemos, se pudermos, por um esforço retrospectivo da imaginação, às mais frescas, às mais matinais de nossas impressões, e veremos que elas têm um singular parentesco com as impressões, tão vivamente coloridas, que recebemos mais tarde, após uma doença física, no pressuposto de que essa doença tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada (BAUDELAIRE, 2010, p. 25).

Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna* (2004), faz uma reflexão acerca das confluências e disparidades entre manifestações da arte como: a pintura, a escultura, a literatura e a arquitetura desde a época clássica até o denominado pós-modernismo. O

⁹⁰ No senso comum, atribuiu-se à “impressão” o sentido pessoal sobre algo para determinada pessoa, reforçando e “reconhecendo o subjetivo e o experimental nas descrições e julgamentos individuais” (SCHAPIRO, 2002, p. 35). É frequente a aproximação de significações entre “impressão” e “sensação” com relação à denominação de experiências vivenciadas pelos sentidos. Assumiu uma definição psicológica e até fisiológica. Já a interpretação científica baseou-se, grosso modo, principalmente nos princípios da óptica para conceituar o termo. Na filosofia, esse termo foi considerado principalmente como sustentação argumentativa de muitos filósofos empiristas. Eles defendiam que “as impressões são as primeiras experiências, ainda não retrabalhadas e revestidas pelo pensamento” (ibidem, p. 38), tidas como o contato puro da mente com o objeto observado, ouvido ou sentido. No extremo oposto da concepção empirista posicionaram-se os filósofos de orientação platônica. Eles consideravam “as impressões dos sentidos como falíveis, ilusórias até, fontes da notória instabilidade das opiniões” (ibidem), e que “o conhecimento não consiste nas impressões dos sentidos, mas em raciocinar sobre elas; somente assim e não na mera impressão, a verdade e o ser podem ser alcançados [...]” (PLATÃO, *apud* SCHAPIRO, 2002, p. 38).

crítico de arte considera os pressupostos impressionistas e expressionistas como opostos em seus direcionamentos, mas constituintes do mesmo princípio comum, a realidade. Na abertura de seu capítulo acerca da arte expressionista, Argan conceituou “impressão” a partir do seu oposto, “expressão”⁹¹. Diante das definições já elencadas, basear-nos-emos nessa conceituação de Giulio Carlo Argan para realizar o estudo da constituição dos elementos poéticos e pictóricos na escrita brandoniana das obras escolhidas, indicando uma permeabilidade entre a escritura literária e os recursos pictóricos.

No âmbito literário, encontramos similaridades com esses conceitos arganianos na definição de Charles Bally, Elise Richter e outros autores citados por Othon M. Garcia, conforme se observa:

[...] o impressionista se refere ao motivo ou motivo ocasional, o expressionista ao mundo interior; experiência objetiva e sua penetração subjetiva. Impressão é a percepção do objeto como tal; a expressão se refere ao que minha alma lhe empresta. De fora para dentro, de dentro para fora (BALLY, RICHTER et al. *apud* GARCIA, 1996, p. 236).

Consideramos que se trata da conceituação de “impressão” que mais corresponde à nossa proposta de análise nesse âmbito, devido ao fato de abranger, principalmente, aspectos pictóricos e literários. Também pelo fato de que, na perspectiva em que há a priorização das impressões, ocorre uma intercalação entre dois grandes momentos: o êxtase diante das belezas da natureza e a narração da vida dos pescadores da costa portuguesa na primeira obra; além de uma sensação de espanto e deleite diante das belezas dos arquipélagos, seguida da narração dos costumes dos povos ilhéus na segunda obra. Ao observá-las em sua totalidade é notável a presença da linguagem poética sobrepondo-se em alguns momentos aos mecanismos narrativos. Dentre os elementos frequentes que podem ser encontrados nessas obras estão: a sinestesia, a personificação, a comparação, a metáfora e a metonímia, além de composições semelhantes a versos e ao ritmo conforme aparecem em poemas, resultando numa permanência desses elementos conforme utilizados no contexto poético de subjetividade. Geralmente, o sujeito refere-se a elementos da natureza como “amanheceres e pores do sol”, proximidade e afastamento das ilhas (nuvem, névoa, mar, montes, paisagem, céu). Há a utilização de vocábulos predominantes das artes plásticas, em especial, da pintura, para descrever o observado. Nesse ato, o narrador

⁹¹ Cf. primeiro capítulo em ponderações acerca do movimento expressionista.

utiliza-se da metatextualidade e promove uma reflexão sobre o próprio ato criativo. Ao indicar foco como em: “momento único”, “instante”, “Olho”, aproxima-se da observação de uma cena, apresentando-a por meio de elementos poéticos e pictóricos, conforme verificamos nos planos discursivos que se assemelham aos planos de telas, transmitindo a ideia de registro de uma cena:

Momento único. Momento em que o branco desmaia e em que a luz do luar e a luz do Sol se entranham e misturam. O grande manto branco escorre sobre as águas e já o nascente lhe ilumina a esteira mágica, que estremece toda. *Olho para o céu:* no céu, azul às enxurradas, lavando-o do luar. Aumenta e alastra a claridade. A Lua teima, caem jorros brancos que não cessam, mas o nascente, num triunfo, enche tudo de luz. *Os grandes morros emergem* da tinta azul como colossos ensangüentados. Mais fragas além – *toda a costa recortada.* Cabos enormes e maciços e ao longe o Pombeiro entrando de rompante pela água dentro. *Panorama a vermelho.* O sol escorre sobre as palhetas do grande manto branco, que vibram como se fossem levantar vôo. E todo esse luar magnético reluz, doira. Doira um instante e morre... (BRANDÃO, 1986, p. 143, *grifos nossos*).

Os elementos que compõem a espacialidade são muito enfatizados nas obras e são apresentados por meio de recursos da pintura, apontando para uma estrutura semelhante ao poema. Observa-se que a cena é apresentada em “um instante” ou em “momento único” e não narrada linearmente. Essa escrita pictórica associa-se aos trechos que são apresentados por meio de impressões sobre a paisagem ou o mar, e amplia o diálogo entre discurso literário e outras artes nas dimensões de uma linguagem complementarmente artística.

Apesar de os planos de tela serem comumente recursos da arte pictórica que são aproximados do uso cartesiano da técnica durante o período da Renascença, verificar-se-á, por meio dos exemplos das obras no decorrer das análises, que Raul Brandão utiliza-se desse conceito da pintura de maneira aprofundada e reflexiva. Os trechos descritivos e poéticos da paisagem são “apresentados” ao leitor a partir de planos de telas em intercalação com manifestações simultâneas de impressões diante dos espetáculos observados. Dessa forma, acreditamos que o escritor de *Húmus* aproxima-se, na escrita das obras em estudo.

Voltemos, então, para a diferenciação notável da apreensão da paisagem em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Em vez de utilizar-se de imitações da natureza, como no Romantismo, Brandão registra a paisagem a partir de impressões poéticas, similares às técnicas da pintura impressionista de Claude Monet, por exemplo.

Ao retomar o conceito de perspectiva em âmbito literário e aproximá-lo às menções recentes acerca do estudo da Paisagem e de pontos de vista selecionados e privilegiados, expande-se a perspectiva para um ponto de vista “errante”, no sentido de “nômade” e que define o texto em sua globalidade e não apenas na instância narrativa. Essa abordagem distancia-se da focalização genettiana por generalizar-se a todas as categorias efabulativas. Por isso, pautar-nos-emos nas conceituações de Michel Collot (2010; 2011) e Helena Carvalhão Buescu que partem do questionamento: “quem vê?” e se expande para “quem vê o que é visto, tal como é visto?” (BUESCU, 1990, p. 73), já que os textos brandonianos caminham em direção a uma inovação na abordagem da paisagem que passa, necessariamente por sua configuração como uma forma perceptiva sobre o estar no mundo e também, na escrita literária.

Relembrando a hipótese lançada no primeiro capítulo de que o componente descritivo da paisagem nas obras *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* poderia tê-las conduzido à posição de subalternação diante de outras obras brandonianas, desvencilhamos essa hipótese na medida em que partimos do pressuposto de que o objeto da descrição não é unicamente a categoria espacial, mas espaço-temporal. Desloca-se, então, da permanência e transfiguração de uma determinada objetividade para a instauração da subjetividade, por meio da apreensão nômade e sucessiva do ponto de vista e, por isso, a partir de uma percepção que combina parte e todo numa relação de conjunto.

A partir de reflexões salientadas nos subtítulos iniciais desta pesquisa acerca da conceituação de arte que foi se alterando ao longo do tempo, pretendemos ao mesmo tempo em que trabalharmos no âmbito literário e espaço-temporal, aproximarmos-nos, também, das inovações da arte, visto que ambas as matérias (a literária e a plástica) são estreitadas na escritura nessas obras. Nossa escolha ocorreu devido ao interesse em analisar, de maneira aproximativa, as artes plásticas e visuais com os componentes efabulativos, pois, textualmente, elas já se apresentam próximas nessas obras por meio da plasticidade. No exercício de acompanhar criticamente o que os narradores traçaram pelos caminhos ficcionais por meio da matéria-prima da linguagem primordialmente poética e pictórica, ressaltamos que “tanto o poeta [o narrador com tonalidades poéticas, nesses casos] como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas, e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra a sua razão de ser nessa plurivalência estética” (CORTEZ, 2009, p. 360).

2.3. Os Pescadores⁹²

Dos *Pescadores*, a gente relê e gosta mais (TORGA, 1954, p. 44).

Em nossa consulta ao espólio do escritor, encontramos muitas das anotações dos textos selecionados nos caderninhos de capa preta que foram digitalizados pela Biblioteca Nacional, além de outras obras, correspondências, postais, bilhetes, reportagens. Surpreendemo-nos com o volume de excertos das obras, notadamente de *El-Rei Junot*, *Teatro*, *Os Operários*, *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, além da quantidade de correspondências trocadas entre Brandão e os artistas da época.

Segundo José Cardoso Pires (1986), a obra *Os Pescadores* começou a ser escrita após uma visita a Palheiros de Mira em 1920, na companhia do jornalista Mário Casimiro. Vários trechos das correspondências trocadas com Teixeira de Pascoaes também apontam para uma composição do livro que se realizava no decorrer de viagens à costa portuguesa, além de reportagens de jornais da época⁹³. Entretanto, há trechos dessa obra “que fazem parte das páginas de jornalista do autor, como ‘A Morte do Arrais’, de 1893, e ‘A Pesca da Sardinha’, de 1900” (PASCOAL, 1995, p. 26, *grifos do autor*), além de publicações relacionadas à vida dos pescadores costeiros em diversas revistas e jornais das primeiras décadas do século XX, como em seções denominadas “Notas para um livro”, na revista *Brasil - Portugal* (1901), *O Dia* (1903) e *Seara Nova* (1921; 1923).

Vasco Rosa⁹⁴ reuniu várias dessas reportagens, contos e crônicas de Raul Brandão por jornais e revistas, encontrados na Biblioteca Nacional de Portugal, e os publicou em 1994 em forma de coletânea⁹⁵. Dentre esses textos, destacam-se, para nosso estudo de *Os Pescadores*, os dez contos publicados em datas diferentes em *Brasil-Portugal* (1901)⁹⁶. Alguns foram repetidos no *Vimaranense* (1917) e em *O Dia* (1903). Esses contos fizeram

⁹² Alguns dos trechos selecionados em nossas análises de *Os Pescadores* receberam uma primeira leitura nossa na ocasião da dissertação de mestrado. Cf. Mágnia Tânia Secchi Pierini (2008).

⁹³ Por exemplo, nos respectivos trechos de cartas: “De Âncora trouxe novas páginas para o meu livro *Os Pescadores* – uma coisa que vou fazendo aos pedaços, de recordações, saudades e notas colhidas à beira-mar” (BRANDÃO & PASCOAES, 1994, p. 77) ou “Depois vou para o Algarve acabar *Os Pescadores*” (ibidem, p. 97).

⁹⁴ Editor responsável pela recolha, edição e publicação de excertos ficcionais inéditos, reportagens jornalísticas ou críticas literárias e de arte produzidas por Raul Brandão nas últimas décadas do século XIX e início do século XX.

⁹⁵ Trata-se de textos que foram publicados inicialmente nos referidos jornais e revistas e que foram agrupados com os seguintes subtítulos: Histórias do batel “Vai com Deus” em *Brasil-Portugal* (1901), Cidade negra: reportagens em *O Dia* (1903), Sobre teatro em *O Universal* (1892), *Correio da manhã* (1895), *Lusa* (1919), *Theatro & Letras* (1925) e *Claridade* (1929), Junqueiro, Nobre e outros contemporâneos em *O Mundo* (1937) e *Seara Nova* (1967), *Almanaque do ‘Dia’* (1904), *Seara Nova* (1928), *Livros e Escritores* (1923).

⁹⁶ São eles: Partida para o mar; A mãe; O mar; Tirar as redes; A companha; Paramos; Inverso: os poveiros; As mulheres; A morte do arrais; O Vareiro.

parte de uma seção intitulada “Histórias do batel *Vai com Deus* e da sua companhia”, cujo título foi mantido pelo editor. Tratava-se de uma divulgação, na forma de folhetos informativos, relacionada à vida dos pescadores, pois a linguagem era predominantemente popular. É possível notar, na leitura desses contos, que, em geral, foram textos que precederam a composição da obra final, seja contendo textos inteiros ou apenas algumas partes, diferenciando-se na ênfase a uma linguagem cronista, enquanto na obra publicada há enfoque na construção efabulatória artística. Sendo assim, afirmamos que talvez a obra *Os Pescadores* tivesse surgido, inicialmente, com a pretensão de reportagens jornalísticas, cuja função seria a de informar sobre as atividades dos pescadores da costa portuguesa, visto que muitos dos trechos ou até de capítulos foram inicialmente apresentados em publicações do *Guia de Portugal*⁹⁷. Contudo, por meio da constituição estética da efabulação literária é possível dizer que o caráter jornalístico ou documental não permaneceu sendo primordial após a publicação da obra.

É possível, também, notar proximidades entre alguns dos trechos de *Os Pescadores* com contos de *Impressões e Paisagens* (1890), mais notadamente “À maneira de prefácio”, “Um marinheiro” e “No mar”, conforme podemos observar respectivamente: “A Foz está viva! Tenho-a diante de mim, a Foz de outrora, a Foz que já não existe, a Foz dos mortos, com o movimento, os tipos e a paisagem” (BRANDÃO, 1986, p. 34); e em: “E hoje, ao voltar à Foz do Douro – que recordações e que saudades eu sinto!... Meu Deus, como eu cerrando os olhos, vejo a nossa vida inteira e esta banda de costa, onde as povoações emergem nevada da areia fulva que o mar azul, debaixo do céu azul” (ibidem, [19--]b, p. 14). Essa proximidade está vinculada, primordialmente, à menção da Foz do Douro, cidade natal de ambos os narradores mencionados há pouco, quando há uma retrospectiva memorialística ao passado e, conseqüentemente, aos momentos idílicos da infância no seio da família e da comunidade de pescadores. Nesses trechos, é possível identificar, simultaneamente, a rememoração da Foz que já não existe seguida da Foz recriada a partir dos elementos memorialísticos do passado. Portanto, esses contos podem ser considerados como uma das fontes procedentes dessa ênfase pautada na lembrança dessa região, ou seja, como uma das primeiras sementes que despontariam no registro literário da saga portuguesa, a partir do ponto de vista do humilde povo português e teriam surgido muito

⁹⁷ Raul Brandão participou de várias das publicações do *Guia de Portugal*. No segundo volume “Extremadura, Alentejo, Algarve” há trechos que posteriormente tornaram-se constituintes efabulativos de *Os Pescadores* como, por exemplo, “A pesca do atum”, “Algarve” e “Berlengas”. Cf. *Guia de Portugal* ([19--]a), p. 204 – 213 e p. 583 – 585, para citar apenas alguns exemplos.

provavelmente já em meados de 1890. Porém, apesar de uma nítida aproximação, inclusive pelo fato de a obra de 1923 ter começado a ser redigida na última década do século XIX e no início do século XX, conforme constam nas publicações de *História de Batel* e *Vai com Deus*, é possível verificar diferenciações estilísticas na escrita brandoniana de *Os Pescadores* com as habilidades e o trabalho poético e pictórico com a linguagem. Há uma espécie de sublimação do primeiro plano literário da transposição ficcional para a interiorização desse universo efabulativo permeado de lembranças memorialísticas e construções poéticas.

Raul Brandão esboçou vários planos de composição de obras⁹⁸. Alguns foram executados em partes, mas poucos foram concluídos. Três desses projetos chamam a atenção, seja pela preocupação com a nação portuguesa, e em especial, pelos pobres, seja pelo pouco tempo que faltou para completá-los. Trata-se de “A História Humilde do Povo Português”, 2 vol., “A Vida Humilde do povo português” e “Portugal Maior”⁹⁹. Se esse último caracterizou-se por ser o projeto melhor esboçado e calculado do escritor, “A Vida Humilde do Povo Português”¹⁰⁰ parece ter sido o mais almejado, conforme se pode conferir em trechos de cartas destinadas a Teixeira de Pascoaes: “Tenho os meus livros, Teatro, etc, quase prontos, e não queria morrer sem escrever *A Vida Humilde do Povo Português*. Para isso preciso viver na Torre do Tombo” (BRANDÃO & PASCOAES, 1994, p. 105). Esse projeto foi anunciado entre os amigos por meio de cartas e, oficialmente, pela primeira vez, conforme afirma João Pedro de Andrade (1963) e Túlio Ramires Ferro (1984), na contracapa da 3ª edição de *Os Pescadores*, em 1924, voltando a ser anunciado no segundo volume de *Memórias* (1925), seguido de várias indicações “no prelo” nas reedições. Porém, somente a primeira obra foi publicada em vida. *Os Operários*

⁹⁸ Cf. João Pedro de Andrade (1963), Guilherme de Castilho (2006) e Túlio Ramires Ferro (1984), por exemplo.

⁹⁹ Segundo Túlio Ramires Ferro, “A História Humilde do Povo Português” foi mais um projecto, entre tantos outros, que o escritor anunciou, mas não realizou. Quanto à “Vida Humilde do Povo Português”, Raul Brandão publicou “Os Pescadores”, escreveu a maior parte dos capítulos d’ “Os Operários” e alguns d’ “Os Lavradores”, obra de que traçou o plano (inédito) e para a qual reuniu muitos apontamentos durante as suas viagens, entre 1923 e 1925, a Trás-os-Montes, ao Alentejo e ao Algarve, apontamentos que se encontram dispersos em várias carteirinhas de difícil leitura (FERRO, 1984, p. 221). O projeto “Portugal Maior”, no entanto, envolveria um grupo de escritores e membros da política portuguesa dos fins da década de 20 e basear-se-ia em viagens com pesquisas específicas sobre as colônias portuguesas da África, documentando a vida e o cotidiano desses povos. Havia sido realizada a cotação financeira da viagem para a pesquisa que estava prevista para ter início no primeiro semestre de 1931. Porém, Raul Brandão faleceu em 05 de dezembro de 1930.

¹⁰⁰ Conforme esboço no caderninho de capa preta, o projeto consistiria em: “A Vida Humilde do Povo Português”: “Os Pescadores”. A seguir: “Os Lavradores”/ “Os Pastores”/ “Os Operários” (FERRO, 1984, p. 221).

recebeu edição póstuma em 1984 por Túlio Ramires Ferro, a partir da recolha e reescrita dos rascunhos reunidos a partir dos cadernos de capa preta de Brandão¹⁰¹, enquanto *Os Pastores* e *Os Lavradores* não passaram de rascunhos esparsos, apesar desse segundo ter sido esboçado sequencialmente por Raul Brandão¹⁰².

O interesse por uma pesquisa de teor documental e, por vezes, sociológica emerge na última frase da citação: “Para isso preciso viver na Torre do Tombo” (ibidem) e reforça a preocupação de Brandão com os humildes e explorados, já identificada tanto nas reportagens publicadas em jornais ou revistas da época, como em *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus*, *El-Rei Juntot* e nas peças teatrais. Portanto, esse projeto literário estaria atrelado a uma reflexão sócio-antropológica do homem português, tendo-o como o próprio narrador e protagonista. Também contemplaria os modos de subsistência preponderantes em Portugal até meados do século XX como a pesca, a agricultura, o pastoreio e o início do trabalho nas indústrias com tecelagem manual de linho, seda, lã, algodão que, aos poucos, chegaram à produção mecanizada¹⁰³.

A publicação de *Os Pescadores* ocorreu em 1923, juntamente com o conjunto de peças reunidas em *Teatro*, nomeadamente os títulos *O Gebo e a Sombra*, *O Rei Imaginário* e *O Avejão*. Apesar de apresentarem-se como gêneros distintos e com aspectos estilísticos opostos, essas obras contêm aspectos de confluências que serão mostrados no decorrer de nossa análise. A narrativa híbrida obteve êxito de publicação em seu lançamento e

[...] No ano seguinte, já a obra entra na quarta edição e durante ainda algum tempo as reimpressões sucedem-se, testemunho concludente do êxito que o livro tivera e estava tendo. O seu nome, até aí só conhecido e estimado, na sua verdadeira e total dimensão de grande escritor, por um reduzido núcleo de *élite*, passa a ter agora uma projecção mais ampla, a ser conhecido como escritor, embora na medida a que as características dessa obra a restringe (CASTILHO, 2006, p. 431).

Acreditamos que isso esteja associado ao fato de haver elementos de identificação do público com a obra pelo cotidiano dos pescadores e pela exaltação da paisagem da costa portuguesa. Tratou-se de um dos primeiros títulos do escritor a serem traduzidos para

¹⁰¹ Conforme mencionamos no primeiro capítulo.

¹⁰² Segundo Túlio Ramires Ferro, a elaboração mais antiga das anotações do escritor acerca dos lavradores é de 1919. Trata-se de anotações sobre a vida de trabalhadores rurais da região do Minho, Norte de Portugal. Posteriormente, publicou alguns trechos na Revista *Seara Nova*, intitulados *Sombras Humildes*, e no volume II das *Memórias*. O plano sequencial de *Os Lavradores* foi esboçado por Raul Brandão em uma de suas carteirinhas de capa preta, e foi transcrito por Túlio Ramires Ferro (1984, p. 222).

¹⁰³ Cf. José Tengarrinha (Org.) (2001), especialmente nos ensaios de Miriam Halpern Pereira: “Diversidade e crescimento industrial” e Jaime Reis: “Causas históricas do atraso econômico português”, por exemplo.

língua estrangeira, conforme dados contidos em catalogação¹⁰⁴. Grande parte da crítica literária reuniu-se em jornais e revistas da época ou em publicações contemporâneas, como verdadeiras exaltações à obra dedicada aos pescadores portugueses. Porém, apesar de ter sido uma das obras mais reeditadas do escritor e ter obtido boa aceitação do público da época, a crítica estigmatizou-a ao classificá-la como pertencente a uma fase “apolínea” por se apresentar como notas de viagem, das “paisagens, da luz e da cor” (MACHADO PIRES, 1987, p. 15), em oposição às obras “dionisiacas”, “a dos desgraçados, dos pobres, da Dor, do Sonho recalcado, dos ‘fundos de poço’ da natureza humana;” (ibidem, p. 15), conforme já explanamos no capítulo anterior, muito provavelmente pelas declarações do escritor portuense acerca dessa divisão.

Na tentativa de rastrear e pontuar laivos da recepção crítica de *Os Pescadores*, realizada em jornais e revistas da época ou em ensaios e trabalhos acadêmicos, pontuaremos traços da omissão de gerações de estudiosos que optaram por nomeá-la como obra “apolínea”. Assim, elencaremos e discutiremos, no decorrer deste capítulo, elementos de uma dialética das formas impressionistas e expressionistas, presentes também, em maior ou menor grau, em toda a obra brandoniana.

A valorização dos fatores sociais e utilitários da obra literária, tendo em vista somente a cultura e o progresso do país, em detrimento de valores artísticos e filosóficos foi o foco crítico de Antônio Sérgio e Castelo Branco Chaves, por exemplo. Tratou-se de uma crítica analítica e parcial por desconsiderar os componentes de construção estética das obras, conforme podemos observar em:

Os quadros são, na verdade, uma maravilha. Para nós, porém, a pintura por palavra é fatigante. Magnífica como pano de fundo, para acompanhar; mas, se fica no primeiro plano, - passadas uma ou duas horas, o nosso espírito, asfixiado, reclama idéias e pede acção. [...]. Nas Letras, a descrição material é acessória, e um acidente o gesto exterior. Discordamos, por isso mesmo, de quem eleve à primeira grandeza um escritor crítico cujas obras-primas são meras páginas de descrição... [...]. Cumpre mergulharmos na alma humana com todo o coração, mas também com o cérebro, para irmos arrancar ao seu fundo abismo a exuberância de formas que ali contém. (SÉRGIO, 1980, p. 86-87).

O trecho acima refere-se a *Os Pescadores* e foi publicado em uma das coletâneas sobre a literatura portuguesa¹⁰⁵. Nesse momento, Sérgio classificou o conjunto da obra de

¹⁰⁴ Cf. Guilherme de Castilho & Mário Cesariny (Org.). (1980).

¹⁰⁵ A primeira edição é de 1932.

Raul Brandão e concluiu que se tratava de “um escritor crítico cujas obras-primas são meras páginas de descrição” (ibidem). O crítico avaliou o título brandoniano exclusivamente por um viés sociológico, desconsiderando sua composição artística moderna. Exemplo disso são as menções que faz dessa obra em sua *Introdução geográfico-sociológica à história de Portugal* (1973)¹⁰⁶.

Castelo Branco Chaves (1934) seguiu por um caminho semelhante ao de Antônio Sérgio, acabando por reduzir nomes como Antônio Nobre, Raul Brandão, Manuel da Silva Gaio e Teixeira-Gomes. Em suma, ambos consideraram Raul Brandão um escritor estritamente jornalístico, um técnico, um descricionista e também crítico social. Porém, não um literato. Dessa forma, “[...] nunca a doutrina estritamente pedagógica e reformadora deu provas de tão grande cegueira” (SIMÕES, 1999, p. 56), visto que o posicionamento característico da época voltou-se inteiramente para a consideração do aspecto social, apresentando-se, por muitas vezes, de maneira depreciativa com relação à recepção da obra de Raul Brandão.

Mesmo após quase um século da publicação de Antônio Sérgio, ainda é possível identificar uma aproximação frequente e unilateral de *Os Pescadores* com a geografia, história, sociologia e etnografia¹⁰⁷. Não discordamos dessa aproximação, principalmente porque esse foi um dos ecos dessa obra. Tal aproximação, porém, não deve aparecer totalmente desvinculada do valor literário da obra.

Dentre os presencistas, José Régio foi quem mais pontuou opiniões críticas acerca de *Os Pescadores* ao afirmar que:

Com o seu génio eminentemente subjectivo e pessoal, Raul Brandão dá-nos, talvez, neste livro o livro mais objectivo e mais calmo que ao seu génio é possível; o que não quer dizer que o livro seja um livro de inquérito, de descrição, de análise fria. Voltados para o mar, e para a vida humilde, simples e grandiosa das gentes que com êle lutam, os olhos de Raul Brandão continuam a olhar através da sua alma. A paisagem que êle nunca chega a fazer ver, é bem um estado de alma que sempre chega a fazer sentir. Afinal, o que torna êste livro notável são ainda as qualidades que o autor já largamente tem afirmado: Fôrça de simpatia, ternura, poder de evocação dramática, intuição psicológica, especial compreensão de certos tipos, originalidade nos meios de expressão. [...] E... vá lá uma nota pessoal: o livro não me faz sentir o que eu esperava sentir, eu que tanto sinto Raul Brandão (RÉGIO, 1924, p. 07, grifos nossos).

¹⁰⁶ *Os Pescadores* são considerados por Antônio Sérgio um registro fiel da vida dos trabalhadores da pesca na costa litorânea portuguesa durante o período pronunciado por Raul Brandão, um exclusivo retrato sociológico dessa região.

¹⁰⁷ Por exemplo: Inês Amorim (2002).

Régio sempre demonstrou apreço e admiração pelas obras de Raul Brandão, não se eximindo de expor seu posicionamento diante das produções do escritor de *Teatro*¹⁰⁸. Nessa citação da *Revista Coimbrã*¹⁰⁹, Régio reflete sobre os dois volumes publicados havia pouco por Brandão, *Teatro* e *Os Pescadores*, quando havia a promessa de execução do projeto “A vida humilde do povo português”. Assim como vários dos críticos e estudiosos da época, Régio exaltou a publicação dos pescadores e da paisagem portuguesa de Brandão. Afirmou, porém, conforme pudemos notar no trecho sublinhado, que o livro não atingiu as suas expectativas literárias, conforme normalmente acontecia. Acreditamos que o teor expressionista de *Húmus* ou *A Farsa*, por exemplo, tenham criado expectativas diferenciadas quanto a todas as publicações posteriores do escritor do Douro, dificultando a percepção das mesmas características literárias nessa publicação de 1923, simplesmente por trazer à tona a abordagem dos pescadores e da paisagem na costa litorânea portuguesa, por meio de uma intensificação e simbiose do poético e do pictórico na apresentação dos cenários costeiros.

Os Prefácios que prescreveram algumas das edições dessa obra exerceram função somatória e reflexiva, sendo, muitas vezes, dos únicos materiais críticos em meados da década de 1960. Dentre os escritores que os compuseram destacam-se Manuel Mendes (1957), Luís Forjaz Trigueiros (1960), José Cardoso Pires (1986) e Izabel Pascoal (1995)¹¹⁰.

Em compêndios ou artigos já elencados anteriormente acerca da divisão das obras brandonianas em “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo”, há, também, a opinião dos respectivos estudiosos acerca dessa obra, conforme destacamos no primeiro capítulo. Para João A. S. Reis Ribeiro, *Os Pescadores* constitui-se por “telas da costa portuguesa” (RIBEIRO, 1996, p. 75) que, ao serem compostas, percorrem os caminhos da memória, do mar minhoto, dos pescadores e suas mulheres, do trabalho e das mortes no mar, da luz, da cor e dos sons, por meio de uma escrita impressionista e autobiográfica. Ao concluir, Ribeiro prolonga os ecos dos escritores contemporâneos a Brandão já mencionados em

¹⁰⁸ A respeito de *Húmus*, Régio discorreu sobre os aspectos de sua composição em artigo à *Revista Ler* (nº 8), enfatizando sua grandiosidade. Entretanto, viu como negativa sua difícil classificação com relação ao gênero literário por não se enquadrar nos padrões romanescos.

¹⁰⁹ Cf. Anexo G: Raul Brandão e os seus dois últimos livros (1924), José Régio.

¹¹⁰ Acreditamos ser dispensável a exposição de uma opinião crítica específica acerca de cada um desses prefácios, visto que os mesmos têm sido utilizados no decorrer de nossas análises e, portanto, consideramos de imensa importância no âmbito da fortuna crítica direcionada a *Os Pescadores*.

nosso primeiro capítulo e salienta: “Mestre secreto! Tão secreto quão espantosa foi a sua entrada na intimidade da escrita para fazer ouvir a voz do mar e fazer brilhar a voz dos homens que o ouvem...” (ibidem, p. 97).

Seguindo nessa senda, apresentaremos a nossa análise de *Os Pescadores* conforme nossa proposta de tese, juntamente com *As Ilhas Desconhecidas*, pois, mesmo após o aumento de estudos em torno da produção de Raul Brandão, essas duas obras, seguidas de outros títulos como *Portugal Pequenino*, *Vida e morte de Gomes Freire* e *O Pobre de pedir*, continuam na lista dos títulos ficcionais brandonianos menos estudados no meio acadêmico, quando se verificam as produções e publicações críticas em Portugal e no Brasil. Esse foi um dos motivos pelos quais escolhemos trabalhar com esse *corpus*, além das ponderações ressaltadas no capítulo anterior.

2.4. A saga dos pescadores costeiros

E é da gente ignorada que levo as maiores impressões da existência. Foram os pobres que me obrigaram a pensar – foi a série de figuras toscas que encontrei na estrada, duma realidade tão grande que nunca consegui afastá-las da minha alma. Ainda hoje desfilam diante de mim os mortos e os vivos... Não posso esquecê-los: parece que todos eles esperam alguma coisa de mim (BRANDÃO, 2000, p. 36).

Não podemos iniciar esta reflexão acerca de uma das figuras tutelares da cultura e história portuguesa sem evocar o pescador especial que o livro brandoniano homenageia: “À memória de meu avô, morto no mar” (BRANDÃO, 1986, p. 27). Os compêndios biográficos¹¹¹ sobre Raul Brandão registraram sua procedência de família de pescadores, cujo avô realmente não regressou de uma das partidas ao mar. A história pessoal da biografia de Raul Brandão (o cidadão e sujeito histórico) é também a mesma história trágica da vida da maioria das comunidades de pescadores ao longo de décadas de habitação dessas aldeias pela costa portuguesa. Quase toda, senão toda família que viveu da atividade piscatória tem esse mesmo enredo de história para transmitir às gerações. Enredo trágico não somente pelo desfecho comum da morte do pescador, da fatalidade em si. Na verdade, “é que a morte regula a vida. Está sempre ao nosso lado, exerce uma influência oculta em todas as nossas ações. Entranha-se de tal maneira na existência, que é metade do nosso ser” (BRANDÃO, [19--]c, p. 41). Mas, no caso das aldeias piscatórias, o que potencializa o efeito de tragicidade das mortes dos pescadores e que se torna mácula na história desse povo milenar é o fato de terem consciência de que a história se repetirá e, mesmo assim, é necessário que a rotina se repita nas épocas de safra ao saírem em alto-mar e passarem temporadas em busca do sustento diário para as famílias que os aguardam. Ou seja, apesar da consciência da tragédia anunciada no mar, o espaço que é simultaneamente a materialização da vida e da morte, os pescadores precisam partir sempre ao mar apesar de não saberem quando terão de travar embate em defesa da própria vida.

Ressaltamos, assim, a importância que o escritor do Douro dedicou às dedicatórias de suas produções literárias, nunca aleatoriamente ou de maneira desmerecida. Algum tipo de relação: amigável¹¹², artística, política ou ideológica estabelecia-se antes de uma obra ser dedicada a tal pessoa. No caso de *Os Pescadores*, é verídica a procedência biográfica.

¹¹¹ Cf. João Pedro de Andrade (1963) e Guilherme de Castilho (2006), por exemplo.

¹¹² Como ocorreu com Columbano e a dedicatória de *Húmus*, por exemplo.

No entanto, partindo da afirmativa de que a ficção é marca intrínseca da obra literária, sua própria literariedade, acreditamos que seria ingênuo considerar essa obra de 1923 como simplesmente ou somente uma homenagem ao avô de Brandão e a todos os pescadores portugueses mortos no mar. É claro que, após o narrador seguir pelo itinerário de viagem, de Caminha a Sagres, apresentando e registrando as peculiaridades da vida desse povo e das belezas¹¹³ da paisagem litorânea ao longo de toda a obra, acontece, consequentemente, uma homenagem a esse povo. Porém, não só isso. O escritor tinha pretensões de escrever a história da “Vida humilde do povo português”, conforme já mencionamos anteriormente. Escreveu a história contada pelos vencidos e trapeiros¹¹⁴ no decorrer de todas as outras obras e nunca escondeu que, para ele, “em Arte é mais que nunca necessário sofrer-se, para comunicar aos outros um pedaço de febre” (BRANDÃO, 2004, p. 144). O escritor de *Os Pobres* sempre buscou aproximar sua ficção de uma arte que fosse humana em sua essência. Dessa forma, o laivo autobiográfico evocado terá sua história recontada no decorrer de toda a obra e funcionaria como matéria-prima da produção ficcional que se constrói a partir dele, em um exercício de contar e recontar, num entrecruzar entre passado e presente, construindo a saga vivenciada pelos pescadores, esse povo humilde, muitas vezes esquecidos pela literatura portuguesa precedente que estava ocupada em contar a história dos heroicos descobridores e omitiu-se de registrar a história dos heróis anônimos que durante longas décadas sustentaram a economia do país, como o próprio Brandão salientou:

[...] é ela [a mulher] em toda a parte que nos salva, parindo filhos sobre filhos para a emigração, para a desgraça e para a dor. Creio que só assim, parindo e gemendo [...] é que se equilibra a nossa balança comercial, o que nos tem permitido viver como nação independente. Diz um amigo meu: - Portugal enquanto tiver a mulher e a sardinha, não morre. – E é verdade. (BRANDÃO, 1986, p. 134).

Os pobres sempre perfilaram a galeria das reportagens e, em especial, das produções ficcionais de Raul Brandão. Constituindo-se como personagens-tipo, eles são caricaturizações da miséria e da desgraça humana existencial e social. Assim sendo,

¹¹³ O termo “beleza” aparece associado à paisagem litorânea por diversas vezes na obra. Nesse estudo, basear-nos-emos em seu sentido ambíguo adquirido a partir do Romantismo: “[...] tudo na criação não é humanamente *belo*, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 1988, p. 25, grifos do autor). Notaremos, por exemplo, que na abordagem da paisagem por Raul Brandão, já se encontra latente a proximidade e fusão da paisagem natural, cultural e humana designada por Michel Collot.

¹¹⁴ Valendo-me da expressão de Otávio Rios (2012).

assumem suas respectivas funções sociais e transitam entre as obras como a prostituta, o mendigo, o sobrevivente, o filósofo, o comerciante, o doente, o velho, o trabalhador rural, sendo retomados em vários momentos de suas *Memórias*, conforme o trecho da epígrafe dessa seção.

Somente pelo título das obras a que o projeto “A vida humilde do povo português” se constituiria, já é possível notar o anseio pela homenagem aos pobres e desgraçados que se encontra presente em todas as suas obras. Acreditamos que, se esse projeto tivesse sido concluído, seria um diferencial na obra narrativa brandoniana pelo fato de os narradores contarem as histórias da vida dos pescadores, pastores, lavradores e operários em que eles, os humildes e menos favorecidos, são os protagonistas da história em seus momentos de sucesso e de dor, reiterando as considerações de Vergílio Ferreira, para quem “[...] tal povo existe na sua irrecusável realidade e não como pitoresco ou elemento perturbador de uma idílica paisagem. Menos, aliás (ou mais), que uma dimensão sócio-económica, é duma dimensão ‘moral’ que o ‘pobre’ surge em Raul Brandão” (FERREIRA, 1987, p. 255).

Ao retomar a citação que escolhemos na epígrafe, apontamos como um dos motivos pelos quais Raul Brandão demonstrou afeição pelos pobres, e não conseguiu afastá-los de sua produção literária, tenha sido a descendência de uma família de pescadores, ter passado a infância à beira mar e crescido em volta da realidade diária das partidas para as pescas, ter presenciado ao longo de toda a vida à espera da volta dos pescadores, a luta pelo sustento de cada dia, pelo peixe, pelo pão ou pelo leite. E, depois, quando jovem, ao ingressar na vida militar, e, num segundo momento, ao começar a colaborar com os jornais e revistas da época, teve contato com a situação dos assalariados no interior das fábricas e indústrias do início do século XX, em Lisboa e no Porto. Essas observações, porém, são apenas especulações que não serão utilizadas no decorrer de nossa análise, visto que não optamos por trabalhar com aspectos memorialísticos ou biográficos do autor.

Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza”, salienta o papel fundamental da experiência de vida transmitida de geração em geração como um dos principais valores a serem repassados, posto que “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN, 2011, p. 114), não está no valor do produto final, mas em dominar a técnica de como chegar a esse resultado e sempre obtê-lo. A experiência transmitida pelos mais velhos, pelos viajantes e contadores de histórias foi deixando de ser reconhecida como algo importante e a partir da modernidade do século XX, as pessoas passaram a libertar-se de toda experiência ao invés de cultivá-la. Segundo Benjamin, “ficamos pobres.

Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual” (ibidem, p. 119). Partiremos dessas reflexões para aproximá-las das atividades de subsistência presentes no cotidiano do pescador como a luta diária pelo seu sustento, por exemplo, em que transmite suas experiências às gerações, desde o conhecimento da época de safra, dos rituais de preparação para a ida ao mar, os preparativos com o peixe na volta da pescaria, as funções delimitadas entre homens e mulheres, ou, em *As Ilhas Desconhecidas*, a época da plantação e da colheita, os ensinamentos para melhor adubação e recepção do solo ou como se cuida do gado. Assim, pescadores, lavradores e pastores seriam pobres e humildes no âmbito financeiro, mas exponencialmente ricos, no entanto, por transmitir o valor inestimável da experiência.

A transmissão da experiência do trabalho com o mar, com a terra e com o gado, numa relação coletiva entre pescadores, marinheiros, agricultores e pastores era a maior riqueza que esses povos deixavam para seus descendentes. Nessa coletividade, havia uma relação social horizontal em que todos os membros tinham a mesma importância, e aos velhos eram destinadas maiores considerações, justamente pela longevidade e experiências acumuladas ao longo da vida. Por conseguinte, podemos afirmar que “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 2011, p. 205). Por meio das formas de trabalho desse povo, observaremos como ocorreu uma dessas passagens da riqueza para a pobreza de experiência entre os seres humanos. Assim, do trabalho artesanal realizado pelos pescadores, lavradores e pastores nativos de construir redes, preparar a terra para a plantação e para as safras de pesca, ou dos marinheiros ao prepararem os barcos e os instrumentos ou conhecimentos para realizarem boas viagens por terras desconhecidas, passou-se para a fabricação predominantemente industrial e em série.

Banhada pelo Oceano Atlântico e contendo uma terra propícia à plantação, a costa portuguesa foi durante muito tempo uma das maiores fornecedoras do sustento e da economia de seu povo, além de rota de saída dos grandes navegadores. Em *Os Pescadores*, o texto se constrói por meio de uma narrativa intercalada entre três planos discursivos principais que oscilam entre si. São eles: as memórias da infância na região da Foz do Douro; a poesia, conjuntamente com a escrita pictórica e o narrativo, diante das belezas e dos espetáculos naturais proporcionados pelo mar, pelos pores do sol, pela terra e pelas

paisagens da costa; a narrativa da vida humilde dos pescadores. Concentrando-nos nesse terceiro plano, neste momento, mencionaremos e agruparemos os elementos apresentados pelo narrador em sua função de “camponês sedentário”, conforme a acepção benjaminiana acerca da vida simples desse povo. Esse narrador segue um itinerário espacial, do Norte ao Sul da costa, em que intercala os três planos discursivos mencionados. Acreditamos que é justamente essa acepção de camponês sedentário enquanto função elocutória similar ao que poderíamos denominar de habitante nativo, aquele que conhece a região apresentada, matéria ficcional, como nenhum outro porque sua vivência soma-se à experiência transmitida entre as gerações, capaz de alinhar a caracterização do espaço litorâneo português com os três planos discursivos.

Em alguns momentos, o narrador apresenta a realidade local partindo de uma caracterização paisagística e humana da região, como nos capítulos “Óbidos” e “Sagres”. Em outros, por meio da predominância do poético e do pictórico das belezas naturais, como em “A ria de Aveiro”, ou por meio de narrações sobre episódios comuns do cotidiano dos pescadores, como os capítulos “A morte do Arrais”, “A Pesca da Sardinha” e “A Pesca do Atum”, e ainda por comentários peculiares sobre os povos dessa região costeira, como em “Mulheres” e “Alguns tipos”. Há um itinerário seguido pelo narrador, conforme acepções benjaminianas, que é marcado por oscilações no decorrer da escrita brandoniana. Inicia-se na Foz do Douro, segue para Caminha e Póvoa de Varzim, Aveiro, Mira, Foz do Douro, novamente, e outras regiões da costa: Berlengas, Óbidos, Peniche, Baleal, Nazaré, Lisboa, Setúbal, Sesimbra, Caparica, Alentejo, Algarve, Olhão, Tavira, Ponta da Baleeira e Sagres. As peculiaridades de cada região, os costumes e a própria localização geográfica e pesqueira, influenciam no trabalho dessa população, propiciando pescas de sucesso para sustento próprio da população costeira, como da sardinha em Mira¹¹⁵, a pesca industrializada do atum na região de Olhão, Algarve e Sagres, ou poucos peixes, como na região de Peniche. No decorrer de nossas colocações será possível perceber os processos ficcionais e a utilização dos recursos pictóricos em todo esse itinerário espacial físico.

Para melhor apresentarmos e analisarmos os aspectos que compõem o cotidiano da vida do povo português da costa, partiremos da própria perspectiva narrativa, de dentro para fora (a partir dos tipos, para expandir gradativamente à costa portuguesa). Iniciaremos pelos personagens, abordando-os a partir das categorias ficcionais de caracterização do

¹¹⁵ Cf. FIGURA 12: Monumento aos pescadores (1997), Celestino Alves André.

povo, tipos sociais e condições pessoais, em simultâneo com os aspectos da “vida humilde” identificados na obra, como as categorias de trabalho, moradia, hábitos, costumes, tradições e religiosidade. Isso se apresentará em uma espiral que partirá da configuração dos próprios personagens até as ocorrências que se referem a eles, visto que todo o universo que compõe essa “vida humilde” corrobora a configuração dos personagens-tipo caricaturais.

As habitações dos pescadores são simples. Em geral, são aldeias de moradias construídas e cobertas por palhas, casas ou barracas de madeira localizadas à beira mar, formando “vilas de pescadores e marítimos” (BRANDÃO, 1986, p. 29). Há poucas modificações nessa configuração das casas dos pescadores ao longo da costa, de Norte a Sul do país, e geralmente essas modificações estão relacionadas com as peculiaridades dessas regiões como é o caso do solo arenoso. Conforme afirma o narrador,

Tudo aqui é pobre e humilde mas não grosseiro. Os homens trigueiros, secos e fortes e as mulheres bem lançadas. Mesmo as feias têm um ar de distinção. A família é sagrada. O contacto com a terra obriga o homem a olhar para o chão, o convívio com o mar obriga-o a levantar a cabeça (BRANDÃO, 1986, p. 82-83).

A vida da população costeira de pescadores concentra-se, basicamente, na atividade da pesca como forma de trabalho e subsistência. Assim, a rotina cotidiana baseia-se em três momentos principais: antes, durante e depois da pesca, ou seja, o momento de preparação, com a confecção dos instrumentos de trabalho, as redes e os barcos adequados para lançarem-se ao mar; a ida ao mar e o ato da pesca; a volta do mar e o cuidado com os peixes. Essa rotina segue o período de safra, ou seja, orienta-se por meio de um tempo denominado por Benedito Nunes (1988) como “tempo físico”, transportando a relação cíclica dos fenômenos da natureza para a rotina desse povo que tem nessa atividade o principal meio de subsistência.

A preparação para a pesca inicia-se alguns meses antes do período de safra. Em geral, são os pescadores que confeccionam suas próprias redes, com diferentes linhas para cada tipo de peixe, e também para situações diversas das ondas do mar, mais altas ou mais baixas, fazendo com que as redes sejam “muito variadas” (ibidem, p. 56). Já os barcos são os meios de transporte por excelência desses povos e, por vezes, ultrapassam essa condição. É por meio dos barcos que os pescadores têm acesso ao cardume, sua alimentação de subsistência; mas também se tornam figura ambivalente, pois, tanto

aproximam os pescadores da manutenção da vida nas pescarias de sucesso, como podem levá-los à morte em momentos de mar feroz. Em alto-mar, os barcos são os mediadores da vida ou da morte. Assim, “durante a safra, que dura oito meses, de Abril ao Natal” (ibidem, p. 75), os barcos são os lares dos tripulantes. Deslocam-se as peculiaridades da vida pessoal no interior da família para uma vida em comunidade que luta pelo bem comum, uma pescaria de sucesso: “A sua casa é o barco. Metem-se em todas as anfractuosidades da costa. [...] Andam sempre em famílias de três e quatro barcos” (ibidem, p. 118). Os pescadores nomeiam os barcos para que possam ser identificados por tripulação, além de decorá-los para serem avistados de longe por aqueles que ficam em terra, tanto na ida como na volta “[...] *Vai com Deus, Senhora da Ajuda, Deus te guie*, as redes nos varais e os pescadores de agulhas na mão a remendá-las, as catraias e os batéis nas linguetas” (ibidem, p. 32, *grifos do autor*). Tanto a confecção das redes como a preparação dos barcos acontece sempre coletivamente. Esse ritual de preparação para a pesca e de ida ao mar, a confecção das redes e dos barcos em conjunto, bem como o hábito cíclico da distribuição das tarefas e do cuidado com os peixes na volta às aldeias podem ser considerados o “patrimônio cultural” (BENJAMIN, 2011, p. 115) desses humildes pescadores costeiros, visto que se compõe da rica experiência cotidiana, transmitida às gerações.

A ida ao mar bem como a volta são marcadas por atitudes que se repetem. Na partida, há uma figura masculina que chama pelos pescadores: “São três horas. O moço anda de porta em porta batendo com um seixo. E vai chamando na cerração: - Ô sê Manuel, cá pra baixo pro mar” (BRANDÃO, 1986, p. 36). Nessa narração identificada em vários momentos da obra, podemos aproximar essa figura masculina, que chama pelos pescadores, de uma personificação do homem com a paisagem, no caso, a paisagem marítima, “como se fosse o mar que os chamasse um a um: - Ô sê José... cá pra baixo prò mar!” (ibidem).

No mar, e com uma missão a cumprir, tudo passa a ser incerto e a luta é de todos, pois, “o areal e o mar ensinam e exigem a pesca coletiva – um grande barco, uma grande rede e uma forte companhia” (ibidem, p. 75). As circunstâncias variam frequentemente e o perigo é iminente, pois, no mar, todos são iguais. É nesse cenário de ambivalências que o pescador vivencia todos os sentimentos, desde a alegria numa pesca bem sucedida até a angústia, o sofrimento e o medo da morte.

Apresentamos, a seguir, a narração de um dos momentos de sucesso da pesca da sardinha que, no caso, ocorreu na região do Baleal:

- Ala! Ala!

Do fundo do mar continua a sair a sardinha, da onda cobalto a prata reluzente. Os homens gritam. É a gente morena de Peniche ou do Ferrel que acumula, e que, terminada a vindima, e recolhido o mosto nas cubas, vai, com as mãos ainda tintas do cacho, apanhar a sardinha, que salta ao lume de água, a sarda e a moreia, ou com o bicheiro fisgar os polvos, que se escondem nas pedras.

- Ala! Ala!

Isto dura horas, dura o dia. [...] constitui um manjar para pobres e ricos. Entra em todas as casas. Há quem goste dela de caldeirada e quem a prefira simplesmente assada deixando cair no lume a gordura que rechina (BRANDÃO, 1986, p. 61).

No interior dos barcos e diante de uma tempestade, por exemplo, o medo e a angústia são constantes diante da proximidade da morte. Na verdade, o que os separa é o barco já que “fica então um corredor estreito onde o mar não quebra, que é preciso atravessar a toda pressa, à força de remo, num curto espaço de tempo, entre a vida e a morte” (ibidem, p. 101). A cada minuto, vida ou morte podem se apresentar nas margens do mar, e o sentimento de angústia permeia todos os que esperam, unindo-os num único objetivo, o sucesso da pesca e seus tripulantes de volta. Quando os barcos retornam, comemora-se a vida dos pescadores que permaneceram em mais uma embarcação, a vida que se mantém sustentada pela pesca de sucesso e que, conseqüentemente, alimentará as famílias de pescadores, como pudemos observar na última citação mencionada. Mas, quando os barcos não voltam, vivencia-se por toda a aldeia, que aguardava pelo retorno dos mesmos, um luto geral. A ideia da morte dos tripulantes aterroriza os habitantes pela perda humana em si e, também, pelo sentimento de incerteza diante da vida ou da morte desses pescadores, já que o barco não voltou. Assim, como em todas as outras produções ficcionais brandonianas, morte e vida caminham lado a lado em *Os Pescadores*. Além da situação sempre iminente da morte em alto-mar, ou da morte certa em caso de insucesso na pesca pela falta de alimento, a morte em vida também, tema central de *A Farsa*, *Húmus*, *Os Pobres* e *Teatro*, se encena nessa obra, cuja (in)significância existencial consiste na repetição diária da rotina piscatória e na luta pela sobrevivência, transmitidas para as gerações posteriores.

Enquanto o homem está em alto-mar no período de safra, a mulher cuida dos filhos e “não muda de roupa nem de vestido e nunca mais se deita na cama onde dormia com o homem, que lhe leva para a enxerga para bordo: fica no chão com os filhos sobre esteiras” (ibidem, p. 135). Trata-se de um costume semelhante ao luto pelo falecimento de um ente querido. Nesse caso, como não é possível ter certeza da volta dos maridos, tal ritual de luto

é executado antes da volta. A espera pela embarcação também é outro momento de angústia entre os que ficaram. Várias mulheres perderam seus familiares no mar. Elas têm “o coração retalhado, correndo sempre a costa, primeiro pelos homens, mais tarde pelos filhos e depois, pobres destroços sem serventia, pelos netos, [...] e vendo-os desaparecer um a um naquele mar profundo” (ibidem, p. 102). Essa espera se torna definitiva para a vida dessas mulheres e assume rituais de chegada, de proclamação da vida (dos pescadores ao retornarem e da manutenção da vida com o alimento – os peixes para as famílias) ou de luto pela morte (quando os barcos não voltam). Assim, a ânsia pelo momento da volta é marcada pelos sentimentos de medo, angústia, vida e morte tanto entre a tripulação como entre as famílias que aguardam pelo retorno.

A ritualização é uma marca salutar nessa obra e aparece desde o momento da preparação para a pesca, ao utilizar-se de técnicas específicas de confecção das redes e barcos, até o ato de partida para o mar e regresso às aldeias. Esse processo acompanha tanto os que saem em jornada piscatória (peculiaridades de execução do ato da pesca) como aqueles que ficam à espera do retorno. A ciclicidade é inerente aos hábitos repetidos diariamente e aos rituais de vida e de morte, estendendo-se, também, aos trechos e capítulos da obra. Remete à própria constituição de uma efabulação de procedência e de ambientação preponderantemente primitiva, em que o enredo gira em torno da história dos pescadores costeiros. Essa ritualização cíclica prenuncia a configuração de um tempo em espiral, de um espaço por vezes itinerário e circular e de uma escrita não linearizada. Segue-se um percurso de Norte a Sul, tanto espacial como discursivo. Porém, a escrita ficcional que engendra elementos poéticos, memorialísticos, narrativos e pictóricos instaura a subjetividade literária e subverte a linearidade. Utiliza-se da ritualização como um recurso que marca tanto a circularidade dos acontecimentos narrados, como da disposição e entrelaçamento entre os capítulos, as formas e impressões apresentadas.

As personagens que compõem os tipos sociais costeiros em destaque são os marinheiros, os agricultores, as mulheres, os filhos e os pescadores, com maior predominância para essa última categoria. Sendo assim, concentrar-nos-emos no tipo social do pescador e nas caracterizações associadas diretamente a ele, como as mulheres de pescadores, os filhos e os Arrais, relacionando-os com condições pessoais culturais, hábitos e costumes sociais e a religiosidade. No exemplo a seguir, esses personagens-tipo

aparecem bem caracterizados com relação às respectivas peculiaridades e funções no cerne deste grupo social, conforme podemos observar nos blocos seccionados em I e II¹¹⁶:

(I) Anda aqui um velho com a cara enrugada e a boca entreaberta. A vida encheu-o de dedadas de um relevo extraordinário – amargura, resignação, dor e humildade: é um tipo este homem que não pode e há-de ir até ao fim curvado e exausto. Anda aqui um rapaz que mal chega à corda, e uma mulher com os braços estendidos e o filho ao colo, seguro pelo xaile traçado sobre o peito. E o pequeno de mama já sente na carne da mãe o esforço e a rudeza da vida trágica.

(II) - Arriba desta banda agora! [...]

E aí vem o saco pela areia acima por entre gritos e o derradeiro esforço das mulheres, dos homens, do pequeno que mal chega à corda, já entregue às mãos rudes que hão-de afeiçoar, da rapariga com o filho seguro pelo xaile, e do velho desdentado, que já não pode mais e que enterra os pés na areia – três figuras para um grupo de trabalho, todas três dobradas a arrastar a mesma cruz da vida.

(III) É noite, mas toda a noite se pesca. O peixe, trinta chalavaras, vai ser aleilado e vendido... Não tiro os olhos do quadro e vejo atrás destas figuras outras figuras e outras gerações. Foi sempre assim, com a nobre arte da chavega, *que os nossos pais tiravam o ventre de miséria*.

- Venha arriba, com o Corpo de Deus, homes!

(IV) Já se não distinguem os montes. Ficaram só aqueles fantasmas roxos e o paredão a pique que se recorta mais negro e mais compacto na última poalha esvaída do sol (BRANDÃO, 1986, p. 129 – 130, *grifos nossos*).

Os hábitos transmitidos por meio das experiências dos mais velhos, como, por exemplo, a pesca noturna, voltam a aparecer no segmento III sob a acepção vocabular da pintura: “Não tiro os olhos do quadro e vejo atrás destas figuras outras figuras e outras gerações” (ibidem). Emoldurando a cena corriqueira da pesca noturna às margens do rio Douro, o narrador “camponês sedentário” opta por contar-nos esse fato concernente do cotidiano piscatório por meio do recurso metonímico, muito frequente em toda a obra. Nessa delimitação em que costumes milenares são reduzidos a um quadro específico da vida humilde desse povo português, a condensação de sua narração funciona como uma espécie de congelamento dessa cena que protagoniza a pobreza em que “nossos pais tiravam o ventre de miséria” (ibidem). Há um direcionamento do olhar do leitor estritamente para esse quadro. Somos encaminhados a vê-lo para além de sua tela aparente e temos contato com as figuras das outras gerações onde esse hábito se repetia e se aprendia ritualisticamente. Esse exercício palimpséstico a que o olhar do leitor é conduzido aponta, paradoxalmente, a outro quadro, um quadro que se apodera das particularidades da

¹¹⁶ Recorremos a essa subdivisão dessa e de posteriores citações em blocos seccionados para melhor transpor nossas considerações acerca dos trechos selecionados.

cultura dos pescadores costeiros e se constitui como generalizante quanto às épocas e aos pescadores portugueses de toda a tradição portuguesa. Exercício esse que se constitui também no próprio processo de escrita, voltando-se para a (re)escrita da história da nação lusa, a partir do viés daquele que é o narrador mais habilitado para contá-la, o próprio pescador, feito protagonista em *Os Pescadores* pela bagagem da experiência.

O último parágrafo, no entanto, aproxima essa cena cotidiana e peculiar da rotina dos pescadores com os trechos predominantemente poéticos da obra. Intensificam-se o negrume e a compactação do cenário paisagístico da pesca noturna, que passam a ser povoados por “fantasmas roxos”, já presentes em *Os Pobres*, por exemplo. Somente o medo, a angústia existencial e a incerteza são perceptíveis nessa atmosfera de fantasmagoria que permeia as produções ficcionais brandonianas.

Há diferenças na caracterização do pescador, tanto na individualidade como nos modos de vida, pelas regiões Norte e Sul da costa lusitana. Em geral, eles se caracterizam por referirem-se a caricaturas e, conforme já comentamos, por concentrarem sua rotina diária na preparação para a pesca na construção das redes e barcos, na ida ao mar nas épocas de safra e na matança dos peixes no regresso à aldeia de pescadores. Dentro desse cenário, os pescadores são pessoas que não passaram por uma formação escolar, e tudo o que aprenderam ao longo da vida foi em decorrência do exemplo dos familiares e de pessoas próximas, da vivência cotidiana na luta pela subsistência, da observação e da experiência transmitida pelos mais velhos. Assim, primam por transmitir esses valores culturais de seu povo aos seus descendentes como, por exemplo, todos os rituais que precedem e sucedem ao ato da pescaria, o ofício de pescador ao menino, a confecção da rede e os cuidados com os barcos, a idade em que o menino pode ir ao mar, o comportamento que deve ter numa tripulação, pois,

Quando chegam a velhos e não podem trabalhar, como não há um simulacro de cooperativa, e a lei do seguro não os abrange, lá se socorrem uns aos outros como podem. A miséria é quase desconhecida neste pequeno povo de mais de duzentos fogos e de cerca de mil habitantes. Mira, punhado de casebres a apodrecer - é um mundo. A vida aqui não é uma mentira. E todos os dias a arriscam, porque quase todos os dias ouço as mulheres implorando Deus, quando o barco vai ao mar e se enche de água. E também não é uma exploração - esta vida pobre e humilde, sob a abóbada do céu, no grande areal deserto, com Deus e o mar (BRANDÃO, 1986, p. 84).

Trata-se de uma sabedoria sólida, adquirida com a experiência que fortalece os laços em comunidade e em busca do bem coletivo, muito próximo do pensamento que Walter Benjamin explicitará dez anos¹¹⁷ após a publicação de *Os Pescadores*, ao afirmar que “tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos. [...] Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens” (BENJAMIN, 2011, p. 114).

Apesar de também aparecer caracterizada conforme as peculiaridades de cada região da costa litorânea portuguesa, a personagem-tipo feminina é apresentada, preponderantemente, a partir das aproximações comuns conforme suas funções sociais. Ela acompanha todo o ritual de preparação, ida e volta do mar, cuidado com os filhos preparando-os para o destino semelhante que os espera. É incumbida de cuidar dos peixes após a chegada das embarcações às aldeias, pois “acabada a pesca, todo o trabalho cabe à mulher, que fabrica a graxa, que trata os filhos, que faz redes, as lava e as conserta, e que vai vender por esses caminhos fora” (ibidem, p. 93-94). Também está sempre à espera e aguarda ansiosa pela volta de seu homem no final das safras, tendo a vida marcada pela luta e pelas lágrimas incontidas pelos familiares que não retornam. Em seu cotidiano de perdas e lamúrias, a mulher “corre com as redes à cabeça, a cesta no braço, e os soluços represados na garganta, levando o neto atrás de si a rasto para o barco. – Tenho chorado tantas lágrimas como aquele mar salgado!...” (BRANDÃO, 1986, p. 87). Esse trecho e essa condição de dor entranhada no cotidiano e nas almas dessas mulheres, personagens-tipo, lembram o proferimento da Cega, personagem de *A Farsa*: “– A minha história é uma história de lágrimas. Pouco mais tenho feito do que sofrer e chorar” (BRANDÃO, 1999a, p. 88).

Três comparações se sobressaem quando se mencionam as mulheres no decorrer da obra: com os animais, com as flores e com as pedras. Ao contrário dos homens, essas aproximações não as distanciam da peculiaridade humana de teor divino que envolve a função de procriação, sustento e preparação dos filhos, perpetuando, assim, a tradição piscatória, conforme verificamos em outros momentos. Assim,

A mocidade dura-lhes o que duram as rosas [...] Conheço-lhes desde pequeno os extremos [sic] de dedicação e de força diante da desgraça. Esta pobre mulher, terra virgem de ternura – merecia um lugar à parte na

¹¹⁷ A escrita do ensaio “Experiência e pobreza” é de 1933.

nossa terra pela sua abnegação, pela sua energia, e até pela distinção de sentimentos (ibidem, p. 94).

Por toda a obra, a figura feminina é comparada aos animais, seja a das formigas por andarem em “bando”, seja a dos coelhos por terem “filhos às ninhadas” (ibidem, p. 90). Nessa senda, é caracterizada a Rata, uma espécie lendária da Foz do Douro, velha, corcovada, “cheirando a peixe entranhado nos farrapos e a sail [*sic*] da sardinha, vive na Corguinha entre pedaços de rede e de tábuas que o mar atira à costa [...] Não tem ninguém. Não fala nem pede” (ibidem, p. 95). Estendendo a sua proximidade ao animal, “vive num buraco que empesta a graxa de peixe e as raias escaladas” (ibidem). Desaparece no verão e é a primeira a aparecer no inverno, como se fosse um presságio da morte nos momentos de temporal e vento bravio na costa. “A voz é temerosa. Os homens estão em perigo. Aparecem as mulheres desesperadas. Já se sabe que vai morrer alguém” (ibidem) e, em instantes, estende-se a angústia generalizada, o vento é insuportável no farolim da praia.

Só a Rata está de pé, no meio do temporal, e ignora o clamor; não dá pela água que a açoita, nem ouve os gritos das mulheres. *Parece uma estátua sob o céu de chumbo*. Todas as outras rezam. Um momento de ansiedade. Corre-se ao salva-vidas. Vida ou morte? Todas ajoelham com os braços atirados para o céu – e a Rata continua impassível como o destino; seus olhos fixos não se despegam daquele espetáculo tremendo. Nem um estremeção, nem um gesto.

- O estupor da velha!... – murmurei.

E então aquele homem calado, de cachimbo na boca, disse-me baixinho ao ouvido:

- O mar levou-lhos todos... (ibidem, p. 95-96, *grifos nossos*).

Essa figura destemida e “descarnada” torna-se a própria durabilidade da pedra e edifica-se como uma “estátua sob o céu de chumbo”, como a solidez diante da morte iminente. A transformação dessa mulher em estátua é constituída sobretudo de dor e de sofrimento, conforme atesta a última frase da citação. Essa personagem é a própria materialização da dor, do sofrimento e da angústia de todos os tipos femininos, das esposas dos pescadores espalhadas pelas regiões da costa portuguesa, pois, ao sintetizá-las ficcionalmente na configuração concreta da Rata, essa é apresentada próxima a uma estátua. Considerando que o recurso plástico escultórico é comumente utilizado na literal solidificação de figuras heroicas e monumentais da história de um país¹¹⁸, edifica-se em Os

¹¹⁸ Segundo José-Augusto França (1966), no início do século XX, Portugal vivenciou o momento áureo dos monumentos. Construíram-se, principalmente em Lisboa e no Porto, estátuas de infantes, monarcas,

Pescadores, com a estátua da Rata (com contornos físicos bem diferenciados das estátuas do início do século XX em Portugal), o monumento em homenagem às mulheres portuguesas que fazem da miséria, do sofrimento e da dor que passam durante todo o curto curso de suas vidas, a matéria bruta capaz de se transformar, com o calejar da dor física e espiritual, em matéria revestida de dureza, lapidada pela esperança diante da vida, edificada por palavras, frases e plasticidade em um suporte de matéria literária.

Essa personagem aparece pela primeira vez em *Os Pobres* (1906), em contextos semelhantes:

Eis o enterro. Vão mulheres perdidas e a *Rata*, a tossir, vae o Astronomo, e na frente d'um caixão de passarito, comboiando a turba, lá marcha o gato pingado, de brandão em punho, chapeo alto e casaca a esvoaçar... A que irão elles deitar fogo na noite trágica, de lama e chuva? Mulheres perdidas, ralé, o velho tisico... Na volta vêm decerto a cair de bebados (BRANDÃO, 1906, p. 150, *grifo nosso*).

Nesse caso, diante da morte já ocorrida, a figura feminina da Rata acompanha o cortejo fúnebre. Em outras duas ocorrências da menção de “Rata”, nessa primeira edição da obra, há a substituição do nome por “uma velha”. Assim, atribui-se caráter genérico à situação ficcional dessa personagem dentro da narrativa, que se desenrola no espaço citadino. Nas edições posteriores de *Os Pobres*, suprimiu-se o nome “Rata”, apesar de terem sido mantidos trechos bem semelhantes, como em: “Eis o enterro. Vão mulheres perdidas e *uma velha* a tossir” (BRANDÃO, 1984a, p. 184, *grifos nossos*). Já em *Os Pescadores*, mantém o nome “próprio” nas várias reedições da obra. Acreditamos que isso ocorre porque, apesar do componente ficcional pautar-se, em ambas as obras, na figura feminina paupérrima, sofredora e marginalizada, essa personagem adquire vigor e especificidade ao ser distinguida e caracterizada de maneira peculiar na obra publicada de 1923. Nossa intenção na aproximação das duas obras a partir da personagem “Rata” refere-se, nesse momento, à manutenção desse nome próprio em *Os Pescadores* e sua função social e ficcional bem demarcada na obra em análise. Em *A Farsa* há a configuração da Candidinha que apresenta semelhanças com a Rata das Sobreiras em:

intelectuais e heróis nacionais das guerras e lutas históricas que completavam centenários, como é o caso do Monumento à Guerra Peninsular, por exemplo.

É de pedra e ódio. Nunca mais fala. Enorme, vestida de trapos, mergulha na trágica absorção, confundida com as fragas ásperas dos montes. Todos os dias se deita a caminho da vila para o casebre onde o filho morreu. Se lhe falam nem desvia o olhar. Com a mão afiada achega ao peito seco o xale esfarpado, empedernida como se fora talhada no bloco granítico da serra. Tem os cabelos negros. Não morre. Fita um abismo de ódio inútil. Os anos passam e ela queda-se a olhar cara a cara o Destino (BRANDÃO, 1999a, p. 142).

Voltando para *Os Pescadores*, a perda dos maridos e dos filhos é outra matéria-prima ficcional da configuração da morte por meio da figura das mulheres: “Andou toda a vida de luto. Viu-os *despedaçados nas pedras*, e deitou toda a ternura que tinha para deitar” (ibidem, 1986, p. 87, *grifos nossos*). Dessa frase sublinhada, emerge uma imagem plástico-literária de desmesura e deformação que remete ao grotesco, conforme salienta Vitor Viçoso (1999). O auge dessa matriz grotesca apresenta-se por meio de pinceladas próximas ao monocromatismo expressionista, por meio de cenas em que a luta pela sobrevivência no mar revela a morte materializada aos olhos dos que aguardavam na praia. Essa presença é notável em produções ficcionais brandonianas publicadas anteriormente, a partir de uma configuração predominante, já que “O grotesco – lexema redundantemente utilizado ao longo do texto [*Húmus*], sobretudo com valor adjectivo – constitui, portanto, uma das vertentes estruturadoras da obra, tanto no plano ideológico como no formal” (VIÇOSO, 1999, p. 315).

No capítulo “A morte do Arrais”, narram-se momentos angustiantes da espera pelo retorno dos barcos em várias cenas que se assemelham à simultaneidade: a própria espera das mulheres, das mães e dos filhos no cais, a luta pela vida contra a fúria das águas no interior dos barcos, a angústia dos que esperam e a visualização da pressentida e depois, real cena de morte:

É agora! É agora! O piloto-mor dá o sinal com a bandeira. Do seu olhar, do seu saber, da sua experiência, depende a vida daqueles homens. É agora! Os barcos, levantados no alto da onda ou arrastados para os abismos cavados entre vaga e vaga, avistaram-no lá de longe. [...] Lá vem agora a nossa catraia. Conheço-a e quase distingo um a um os homens curvados sobre os remos. São dezasseis vidas, contando com o moço, são dezasseis corações diante da morte, a dois passos das mulheres que lhes estendem os braços. À volta as ondas redemoinham. Sufocados, curvam-se e endireitam-se, mãos nos remos, pés nos bancos, num último esforço desesperado, fazendo parte do barco, corpo e tábua tudo ligado e unido numa só peça. Alguns remos partem. [...] *E os gritos no cais confundem-se num grito, e o rebramido ecoa nas almas*. Um segundo, dois segundos, e estão salvos... Mas a onda quebra. Desaba em catadupas

e outra enrodilha-os logo. *O clamor das mulheres confunde-se com o eco da tempestade e é disperso pela lufada*. O salva-vidas apanha um, outro acolá agarrado a um remo... O moço! O moço! O vento cresce, do mar mais escuro avança o negro torvelinho...

- Já não entra mais nenhum. Vão arribar a Leixões.[...] (BRANDÃO, 1986, p. 102-105, *grifos nossos*).

Cenas angustiantes de luta pela vida em alto mar estão espalhadas por toda a literatura portuguesa de viagens. No entanto, os protagonistas são, na maioria das vezes, os navegadores. Poucas são as obras que, como em Raul Brandão, voltam-se para o registro de um mesmo enredo milenar, alterando seus protagonistas para os pescadores, tipos comuns da costa e suas respectivas famílias que os aguardam. Como não ouvir e não sentir o grito desesperador e angustiante, semelhante ao grito do quadro expressionista de Edvard Munch¹¹⁹? O grito agudo que ecoa das almas daqueles que esperam no cais e daqueles que lutam no interior dos navios? A vida entrelaça-se com a morte e, por alguns instantes, são apenas um único fenômeno. A experiência ficcional dessas personagens-tipo na obra torna-se pura angústia existencial. Sentido ontológico, tão visível nesse capítulo, que o aproxima das incursões existenciais do teor de *Húmus*, por exemplo, quando Vitor Viçoso afirma a respeito dessa obra que “o tema do desengano existencial é o fulcro da condição trágico-grotesca do homem. Tal como no maneirismo ou no barroco, o expressionismo brandoniano assenta-se sobretudo na radicalização da natureza ilusória da existência humana” (VIÇOSO, 1999, p. 314). As cenas em que esse terror é explicitado em *Os Pescadores* vão se alternando ao longo do curto capítulo, passando para o foco das mulheres e mães no cais que compõem “um grupo petrificado” que grita e clama a Deus incessantemente pelos seus homens ou, em outro grupo que traz os filhos agarrados às saias. Há uma “que não chora – como quem sabe que as lágrimas são inúteis, ou porque não tem mais lágrimas para deitar. Continua a gemer baixinho, na última trituração da dor” (BRANDÃO, 1986, p. 103).

No último parágrafo de “A morte do Arrais” há uma das cenas mais belas, no sentido dúbio do termo,¹²⁰ de toda essa obra em análise:

¹¹⁹ Várias leituras aproximam a obra de Raul Brandão da tela *O grito*, de Edvard Munch, especialmente relacionando-o com *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* ou *Teatro*. Dentre elas, podemos citar, por exemplo, José Carlos Seabra Pereira (1995) e Renata Soares Junqueira em Conferência proferida no *Colóquio Raul Brandão: um intelectual no entre-séculos* (2012).

¹²⁰ Retomamos o conceito de belo que se constitui a partir da fusão dos contrários, o sublime e o grotesco, conforme salientou Victor Hugo (1988).

O arrais é encontrado ao outro dia morto no cabedelo. O mar partiu o barco pela quilha, enterrando na areia a carcaça intacta da ré, e torceu-lhe o braço como quem torce uma corda. Mas nem o mar nem a morte conseguiram arrancar-lhe o leme das mãos crispadas (BRANDÃO, 1986, p.105).

Emblemático, esse trecho narra o tema da morte tão agudamente como nas outras ficções brandonianas. Mesmo sendo encontrado morto no dia posterior, a vida e a circunstância literária coroam-no o herói daquela embarcação, que por horas lutou pela sobrevivência, com uma estátua de carne já fria no Cabedelo, segurando o leme nas mãos. Estátua de um vencido marcado pelo destino trágico já anunciado desde o princípio de sua vida, como tantas outras personagens em estátua que perfilam pelas obras brandonianas. Nesse caso, estátua do Arrais, do pescador, do homem, de mais um pobre vencido que se encontra na areia do Cabedelo e se sobreleva, ao lado da Rata, nas páginas de *Os Pescadores*. O arrais foi vencido pelo mar. Porém, edificado nessas páginas de homenagem sincera aos vencidos, como acontece com os pobres e trapeiros nas páginas de *História dum Palhaço*, *A Farsa* e *Os Pobres*, por exemplo. Mesmo vencido, “nem o mar nem a morte conseguiram arrancar-lhe o leme das mãos crispadas” (ibidem).

A religiosidade permeia toda a obra de forma peculiar. Há a invocação ao Deus cristão em momentos de angústia, como em “a igreja, a torre e a cruz” (ibidem, p. 45), na nomeação dos barcos como “Senhora dos Navegantes” (ibidem, p. 32), nas orações que são feitas em proteção aos pescadores em alto mar como em: “Então o arrais de pé dá o sinal dizendo: – Em nome do Santíssimo Sacramento, saco ao mar! – Toda a companhia se descobre. Larga-se a cuada de malha mais miúda, a manga, peça mais grossa, e por fim o cabo que se desenrola até a terra” (ibidem, p. 77) e em perigo e risco iminente de morte diante das fúrias das águas. Para os poveiros, por exemplo, “acima de tudo está Deus, e para eles o Senhor do Mar é que dá a fome e a fartura” (ibidem, p. 51). Também há a menção à mitologia pagã, como em “estou de muito alto e a luz é muito fraca... Mas já não tenho dúvidas: são as nereidas, filhas incestuosas de Dóris, no seu último domínio...” (ibidem, p. 121), além das crendices aprendidas com os antepassados como, por exemplo, ao se acomodarem na cama para aguardar a hora do parto: “Só têm o cuidado de que a luz da *graxa* fique acesa todo o dia e toda a noite no casebre, para que o *minino tenha alminha*” (ibidem, p. 92, *grifos do autor*). Todas essas variadas manifestações de crenças confluem na configuração ficcional de uma religiosidade em sentido amplo, para além de uma crença religiosa, uma religiosidade que crê em uma entidade superior com poderes

divinos, uma religiosidade multifacetada, assim como se apresenta no interior das aldeias piscatórias costeiras.

A crítica social não passa despercebida em *Os Pescadores*, como podemos notar em:

As nossas aldeias, os nossos costumes, para os substituímos pela fealdade e pelo incaracterístico horror. Todas as povoações de pescadores que conheço estão arruinadas. [...] E por toda a costa portuguesa a pesca rareia. *Como temos o condão de estragar tudo, empobrecemos a população 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* (BRANDÃO, 1986, p. 51 – 52, grifos nossos).

Geralmente, destaca-se a crítica à exploração desenfreada do mar por meio das pessoas que levam à degradação da natureza em vista de lucro pessoal. No início do trecho, ressalta-se o uso da “rede de arrasto” que, por ter cruzamentos de linhas próximos, acaba pegando todos os peixes de uma região, incluindo os filhotes que depois são jogados por não servirem para o consumo. Essa atitude é condenável porque interrompe tanto o ciclo da vida do peixe como o ciclo da própria pesca consciente, revertendo-se em malefícios para o próprio homem, visto que este também está inserido nesse ciclo vital. No momento em que o narrador se refere a esses pescadores inconsequentes e coloca o verbo no plural, estende a crítica da pesca irresponsável, em princípio localizada, para uma crítica ao homem e seu sentimento de ambição que se potencializou na modernidade do século XX, devido às confluências de descobertas tecnológicas. Como consequência, “por toda a costa portuguesa a pesca rareia”, a atividade de sobrevivência da população provida pela natureza e até meados do século seguinte, juntamente com a agricultura e o pastoreio, uma das principais atividades de sobrevivência do povo português. Nas últimas frases já se anuncia o problema que se acentuaria por todo o século XX, a questão da exploração da natureza em benefício de lucro financeiro para poucos, e a ponderação terminam com a contraposição de dois verbos, “cultivar” e “explorar”, que caracterizam esse período. Em “cultivar”, está implícita a ideia de cuidar e preservar para sempre, ter essa fonte de sustento, enquanto que em “explorar”, há a sugestão de adquirir o máximo possível de uma só vez, em escala industrial¹²¹.

¹²¹ Ao contrário de uma crítica negativa ao sistema de pesca industrializada no sentido de que, com ela, se extinguiu paulatinamente a pesca na forma abundante, como nos primórdios, ressaltamos a denúncia brandoniana em torno da exploração de caráter predatório e que não ofereceu subsídios para a subsistência qualitativa dos pescadores costeiros.

Outro ângulo dessa crítica social é a indicação da prostituição infantil, perceptível nas Berlengas, quando o narrador afirma:

Fui por uma rua fora e entrei por acaso num rés-do-chão, escola de rendeiras. Nenhuma teria mais de dez anos. Outras ainda menos. Algumas com dois palmos mal sabiam falar. E todas aquelas mulherzinhas, sentadas no chão e debruçadas sobre os bilros e piques, levantaram a cabeça e puseram-se a rir para mim... Elas hão-de ser mulheres, eu hei-de ser mais velho do que sou, e não me passa a impressão de ingenuidade e de pureza (BRANDÃO, 1986, p. 116).

A abordagem da prostituição é um problema social recorrente nas obras brandonianas cuja constituição espacial enseja-se nas cidades como em *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*. A degradação da imagem da figura feminina, aquela que garante o sustento das terras portuguesas pela sua “procriação”, com a mercantilização do seu corpo, é vista como um problema que se localiza no cerne das discussões sociológicas e ontológicas em suas obras. O problema se intensifica justamente porque se trata da prostituição na infância, como no exemplo mencionado acima e em *Os Pobres*: “Então Sofia, [...] sem gritos nem frases, o viu todo branco e com fome, [o Gebo, seu pai] de olhos aguados, no mesmo choro de aflição – alheada, mais alta, desceu as escadas e entrou em casa das prostitutas” (BRANDÃO, 1984a, p. 175).

Para finalizar essa seção de maneira semelhante à circularidade da obra, selecionamos outro trecho em que a morte e o sofrimento aparecem de maneira grotesca, muito semelhante à morte do Arrais, e em que também aparece o luto das mulheres enquanto aguardam a notícia definitiva da morte. Em um diálogo que se apresenta em discurso direto (como forma de garantir a verossimilhança) entre a mãe e seus filhos, o menor insiste para ir ao mar enquanto o filho, já homem, salienta: “_ Deixe-o ir comigo. Na minha salvação, que lho trago. Eu respondo por ele. E o pequeno, de olhos muito abertos, numa ânsia de ir ao mar, como o pai, como os irmãos, como os homens: _ Mãe, deixe-me ir” (ibidem, p. 110). Eles foram várias vezes até que um dia não retornaram, conduzindo sua mãe ao luto de corpo e de alma, fixando-se a esperá-los na beira do mar, pois “o mar acabava sempre por vomitar os mortos. Mais dia menos dia os *arrolados* vêm à tona e depois à praia” (ibidem). Assim, em um determinado dia,

Aparecem no cabedelo, unidos um ao outro. O mais velho erguia nos braços o mais pequeno procurando salvá-lo. Fui vê-los. *Os caranguejos tinham-lhes roído os olhos e as bocas. Metiam medo – mas havia naquele*

grupo de horror uma ternura tão profunda e indestrutível que nem a morte conseguira separá-los... Ainda tenho diante de mim o moço agarrado aos braços rígidos do irmão, que o levantava para o alto, sempre para o alto, num derradeiro e desesperado esforço.

*Um dia inteiro, cobertos com o lençol branco que o vento sacudia, estiveram os arrolados no areal, e ao lado deles, de joelhos e curvada, falando-lhes baixinho, aquele vulto escuro, que no auge do desespero não tinha uma lágrima para deitar (ibidem, p. 110-111, *grifos nossos*).*

E a cena trágica se repete no Cabedelo. Novamente de forma heroica, assim como no caso do Arrais, o irmão mais velho morre com os braços direcionados para o céu. Se o Arrais morreu segurando o leme, o irmão mais velho morreu tentando salvar até o último minuto o mais novo, morreu segurando-o e apontando-o para cima. Findou sua vida de maneira honrada. Em uma relação vertical que liga céu e terra, vida e morte, ambas as estátuas de carne edificadas na areia do Cabedelo, após longa batalha pela vida, são consagrações ficcionais de heróis vencidos e humildes. Trechos por vezes expressionistas, que ecoam o grito dos que esperam, o grito dos que lutaram pela vida e o grito existencial abafado pelas águas, mas elevado sobremaneira pela ficção brandoniana de *Os Pescadores*. Desfecho muito próximo ao da morte do Arrais, completo em sua tragicidade cênica. Os trechos sublinhados, porém, apontam elementos de um grotesco que se apresenta conforme as acepções de Vitor Viçoso (1999). Mesmo assim, essa cena grotesca é paradoxal e harmoniosa com a dialética das formas já anunciada anteriormente, pois, “nem a morte conseguira separá-los” (ibidem).

Buscamos mostrar que em *Os Pescadores* não se apresentam somente tonalidades impressionistas, as mais fortes e visíveis aos olhos das primeiras leituras. Há, também, cenas grotescas de morte, de sofrimento, angústia e dor em nuances expressionistas, muito semelhantes da configuração ficcional de *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*. Dessa forma, há, portanto, uma dialética entre essas duas formas (impressão e expressão), que se apresentam já em sua definição como binômios opositivos e que compõem as obras em estudo, aproximando-as das consideradas obras ditas “sombrias”.

Aproximamos, nesse momento, todos os trechos brandonianos comentados ao expressionismo dolorista, conceituação de Eduardo Lourenço (2001). Em *Os Pescadores*, nessas citações, o mar é o cenário actancial e marca a luta pela sobrevivência, lugar onde os gritos existenciais dos personagens, que se repetem circularmente nas outras obras, “Eu não vivi! Eu não vivi!”, tão agudos como a própria morte, estão presentes também, com a mesma intensidade, mas são sufocados pela fúria das águas e do mal tempo. Após a

batalha em alto-mar, o Cabedelo configura-se como o espaço da própria materialização do sofrimento, da dor, do luto daquelas mulheres à espera. É, também, o espaço da materialização e visualização da morte ao se encontrarem os corpos deformados na areia, como se fossem estátuas de vencidos. Toda a temática da cristalizada obra pertencente ao “claro/escuro pesadelo” está não somente apresentada e ficcionalizada, como também transformada em arte plástica à beira-mar. Dessa forma, em *Os Pescadores*, há, como nas demais obras, a glosa da “*presença substancial da morte [...] sonhando-a, mastigando-a, cansando-a*” (LOURENÇO, 2001, p. 33, *grifos do autor*). Porém, ao contrário do que afirma Lourenço na continuação da citação: “até que a sua sombra [da morte], de uma maneira incompreensível, se dilua” (ibidem). Não há diluição em *Os Pescadores*, há edificação do corpo na areia em estado de honra. Mesmo assim, concede “a ilusão de sermos *imortais* nela [na morte] e por causa dela” (ibidem), tanto que os princípios e as funções continuam sendo transmitidos e designados às futuras gerações de pescadores, apesar das mortes no mar¹²².

Concluiremos essa seção com uma citação do poeta Albano Martins extraída de *O Porto de Raul Brandão*:

São estes – a sua vida, a sua faina, as suas dores e as suas alegrias – que dão movimento e cor, vibração e autenticidade às páginas de *Os Pescadores*. Que fazem deste livro um monumento vivo ao trabalho duma classe a que nem sempre se presta a merecida homenagem e da qual, ao menos à hora de nossas refeições, quando no prato nos oferecem, fresquíssimo, o peixe do dia, devíamos lembrar-nos – perante a qual devíamos curvar-nos – com gratidão e respeito (MARTINS, 2000, p. 63).

¹²² Há, em anexo, algumas figuras, monumentos, esculturas e telas, que ilustram por meio da matéria plástica as palavras de Raul Brandão. Cf. FIGURA 13: *Os pescadores* (1962), Augusto Gomes; Cf. FIGURA 14: *O grito* (1893), Edvard Munch; FIGURA 15: *Tragédia no mar* (2005), José João Brito (frente); FIGURA 16: *Tragédia no mar* (2005), José João Brito (costas); FIGURA 17: *Melancolia* (1894/95), Edvard Munch; FIGURA 18: *Homem do Leme* (1934), Américo Gomes (frente); FIGURA 19: *Homem do Leme* (1934), Américo Gomes (lateral);

2.5. Gradações¹²³ da costa portuguesa

A Foz é para mim a Corguinha, o Castelo e o Monte com o rio da vila a atravessá-lo, e a rua da Cerca até o Farol. O que está para lá não existe... Só me interessa a vila de pescadores e marítimos que cresceu naturalmente como um ser, adaptando-se pouco a 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 (BRANDÃO, 1986, p. 30).

Os Pescadores se inicia com o trecho escolhido como epigrafe dessa seção. O primeiro parágrafo do capítulo “Foz do Douro” já assinala alguns dos principais mecanismos discursivos que serão utilizados no decorrer de todo o livro: a permeabilidade entre o memorialístico, o poético e o narrativo, já apresentados no início desse capítulo. Parte-se da caracterização da Foz, a cidade natal do narrador, e, em seguida, a reduz gradativamente a alguns lugares: a Corguinha, o Castelo, o Monte, o rio, a rua e o Farol. Muitos desses lugares, assim como as aldeias de pescadores, já não existem mais, transformaram-se, renovaram-se, ou, pelo menos, já não apresentam a mesma configuração espacial e humana no presente diegético da narrativa. Localizam-se nas reminiscências e lembranças da infância e habitam um passado que somente é possível ser resgatado por meio da memória, “com raízes cada vez mais fundas na saudade, e mais vivas à medida que me entranho na morte” (ibidem), o mundo da sua infância, o mundo do qual só restou, no presente, as lembranças e as saudades dos mortos que dividiram consigo a sua história, o mundo que se esvai por entre os dedos a cada novo dia que se finda, como se escorresse na ampulheta da vida. Dessa forma, “O mundo que não existe é o meu verdadeiro mundo” (ibidem), o mundo morto no presente, o mundo dos mortos do passado, perfeitamente possível de ser reconstruído com a evocação da deusa Mnemósine no interior do universo ficcional. Com o capítulo “Foz do Douro” inicia-se não somente o livro *Os Pescadores*, essa publicação de 1923, tão aclamada pelos leitores da época e responsável pela extensa

¹²³ A escolha de “gradação” está associada às dimensões da matéria plástica que se permeabiliza com a literária em *Os Pescadores* na menção à costa portuguesa. Segundo Jacques Aumont, essas dimensões seriam a “gradatividade” e a “materialidade” que se relacionam em “um *continuum*, com elementos que variam progressivamente, de modo gradativo: não se pode fazer um catálogo de todos os tipos de azul, mas ‘podem-se graduar os matizes de azul em determinada obra e atribuir-lhes valores, um em relação ao outro’” (AUMONT, 2010, p. 278 – 279, *grifos do autor*).

divulgação do escritor Raul Brandão em Portugal. Inicia-se, também, uma peregrinação do narrador pela costa portuguesa com a finalidade de contar a saga dos pescadores costeiros, narrada por eles mesmos, os protagonistas e os únicos heróis dessa história, pois só podem receber essa denominação aqueles que lutam diariamente há séculos pela sobrevivência e dependem do imprevisível mar, o princípio e o fim, já que “todos eles vivem no mar – e morrem no mar” (ibidem, p. 52).

No primeiro capítulo da obra, instaura-se a permanência de uma oscilação dinâmica entre memória, poesia e narrativa que conduzirá o leitor, no decorrer de todo o texto, além de apreciar as “telas da costa portuguesa”¹²⁴ com as mais variadas nuances de cores, luz e tons, a acompanhar as peculiaridades da vida humilde desses pescadores. Isso desenrolará, conforme cada região da costa, e, também, o conduzirá a um processo reflexivo gradativo sobre o próprio fim da escrita literária e sobre as próprias formas de se contar o romance no início do século XX. A obra não apresentou o impacto da escrita de *Húmus*, fragmentada e muitas vezes intitulada erroneamente de desconexa, e que demorou cinco décadas para conseguir o merecido reconhecimento de precursora do *nouveau roman* em Portugal, conforme destacou David Mourão-Ferreira (1992).

Os Pescadores, no entanto, fez caminho inverso, tornou-se popular rapidamente, atingindo rápidas reedições e foi etiquetada também com a mesma rapidez com a qual se difundiram suas reedições, como obra pertencente à categoria das “claras e azuis vagas” e, na opinião daqueles que a rotularam, distante de todo o conjunto de obra do autor, desprovida do teor fantasmagórico, cadavérico e angustiante. Consequentemente, vivenciou o marasmo do esquecimento pela maioria dos críticos nas décadas precedentes. No entanto, apresenta a inovação latente de uma escrita literária romanesca que se constitui por meio do artifício da metaficcionalidade ao apresentar, seja por meio de narrações, da memória ou de impressões poéticas e pictóricas, a humanidade da costa portuguesa, de seus habitantes e de sua paisagem.

Os capítulos “Foz do Douro” (I), “De Caminha à Póvoa” (II), “A Pesca da Sardinha” – Foz do Douro (V), “A morte do Arrais” (VIII) e os trechos espalhados pela obra em que se mencionam os tipos dessa região, apresentam uma imbricação entre as três formas discursivas já mencionadas e, também, são os capítulos em que há o exercício de um processo de rememoração da infância, do passado que não existe, do mundo que não existe e que é recuperado ficcionalmente na diegese. Nos capítulos I e II, essas lembranças

¹²⁴ Expressão que intitula o ensaio de João Reis Ribeiro (1996).

são apresentadas juntamente com uma carga lírica reluzente em comparação aos capítulos V e VIII, em que há uma aproximação intensa, do teor narrativo e até trágico, como no caso da morte do arrais. Assim, aproximamos o aspecto memorialístico do narrativo e poético das colocações benjaminianas cujas ideias teóricas, assim como os discursos, têm permeado nossas análises. Para Benjamin,

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. [...] Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração. Mas a esta deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. [...] A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos difusos (BENJAMIN, 2011, p. 211, grifos do autor).

As palavras de Benjamin soam harmonicamente com o texto brandoniano em estudo. Pudemos perceber, na seção anterior deste capítulo, que a reminiscência exerce papel fundamental na transmissão das experiências e dos costumes entre as gerações de pescadores, principalmente pelo ato de contar histórias. Os temas elencados anteriormente e presentes em todo o conjunto de obras de Brandão também povoam as reminiscências memorialísticas que evocam os mortos alojados no passado diegético ao afirmar “os meus mortos estão cada vez mais vivos” (ibidem, p. 34). Assim como em muitos outros trechos de obras brandonianas¹²⁵, os mortos de *Os Pescadores* também se apresentam como mais vivos que os próprios vivos.

Conforme já salientamos, em ambas as obras em estudo há a apropriação de termos utilizados no ambiente da pintura para a composição do texto literário, geralmente empregados por meio de elementos poéticos. O engendramento da efabulação assemelha-se a quadros e a telas, por apresentar verbalmente cenas da paisagem ou dos tipos e seus cotidianos, como se o fizesse por meio de uma câmera, como em:

Se fecho os olhos sinto logo esta mão áspera e enorme que me leva na noite húmida e cerrada. Não vejo o mar, mas envolve-me e penetra-me o hálito salgado e ouço-lhe ao longe o clamor. No primeiro plano ecoa o desabar ininterrupto, depois, lá no fundo, distingo outra voz mais rouca

¹²⁵ Como, por exemplo, em *Os Pobres*: “Por fim tudo se confunde na minha alma, os vivos e os mortos, o sonho e a realidade” (BRANDÃO, 1984a, p. 136).

e para além um lamento que não cessa, donde irrompe de quando em quando um grito (ibidem, p 36, *grifos nossos*).

Nesse trecho, identifica-se o efeito de planos de telas no próprio cerne do discurso memorialístico, conforme se observa nos trechos sublinhados. Ou, então, como em um quadro observado por meio de planos, conforme a disposição das frases em sobreposições, nas obras. Os recursos pictóricos são utilizados como modelos de estilo para os narradores no decorrer de toda a obra que, em alguns momentos dos textos, narram como se pintassem e, assim, conduzem ao efeito de simultaneidade da imagem do quadro, proporcionado pela linguagem verbal. A recorrência a um vocabulário específico da pintura destaca a linha tênue entre o literário e o pictórico, sugerindo “telas” variadas conforme o ofício do pintor:

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 imprevistas. É um espetáculo extraordinário.

Há-os em farfalhos, com largas pinceladas verdes. Há-os trágicos, quando as nuvens tomam todo o horizonte com um ar de ameaça, e outros doirados e verdes, com o crescente fino da lua no alto e do lado oposto a montanha enegrecida e compacta. Tardes violetas, neste ar tão carregado de salitre que torna a boca pegajosa e amarga, e o mar violeta e doirado a molhar a areia e os alicerces dos velhos fortes abandonados...

Um poente desganhado, com nuvens negras lá no fundo, e uma luz sinistra. Ventania. Estratos monstruosos correm do norte. Sobre o mar fica um laivo esquecido que bóia nas águas – e não quer morrer...

Há na areia uns charcos onde se reflecte o universo – o céu. A luz, o poente. Não bolem e a luz demora-se aí até ao anoitecer. E como o poente é oiro fundido sobre o mar inteiramente verde, que a noite vai empolgar não tarda, os charcos, entre a areia húmida e escura, teimam em guardar a luz concentrada e esquecida (BRANDÃO, 1986, p. 53, *grifos nossos*).

Esse trecho foi retirado do subtítulo “Pores do sol” e refere-se a um dos momentos em que há intercalação entre a narração do itinerário percorrido pela costa portuguesa, saindo da Foz do Douro para Caminha, Âncora, Viana de Castelo e Póvoa de Varzim, e o início do capítulo “Pequenas notas”. A presença da matéria pictórica aparece com tanta intensidade que a textualidade, a matéria literária, encaminha-nos a imagens de paisagem ou de pores do sol.

Na frequente evocação do ofício de pintor no decorrer do registro de suas impressões diante do “espetáculo extraordinário”, o narrador, ao invés de representar verbalmente o espetáculo observado, apresenta-o, torna-o único e imaculado, mesmo diante de todas as repetições cíclicas que compõem as partes de um dia. Nessa citação, ao

substituir a representação do por do sol pela sua apresentação lida e condicionada à visualização numa simbiose entre especificidade pictórica e suporte literário, somos direcionados a reflexões acerca do próprio processo criativo artístico e de seu papel no cenário moderno das primeiras décadas do século XX, em Portugal. A matéria literária volta-se para a reflexão metatextual ao salientar e questionar o papel da arte e do artista desse período. Todo o repertório de Raul Brandão gira em torno de uma metaficcionalidade. A própria consciência narrativa já é um indicativo da ficcionalidade e da intenção efabulatória. O convite à interlocução traz o leitor para uma representatividade cênica e poética – externo e interno – paisagem e alma, no âmbito da escrita literária, reiterando as pontuações de Pedro Eiras: “o vocabulário pictórico de *Os Pescadores* confunde descrição estética e interrogação ética e teoriza sobre o próprio acto descritivo” (EIRAS, 2005, p. 81).

Elementos temporais (tarde e noite) e espaciais (lá no fundo, na areia, no céu, no ar) combinam-se numa simbiose que, por mais que se repitam todos os dias de maneira circular, produzem efeitos únicos ao narrador e resultam em espetáculos subjetivos de poesia e pintura, fazendo com que o fim de mais um ciclo de vinte e quatro horas se fechar para que outro se inicie ao amanhecer. Nota-se que há a predominância de cores, tais como “violeta”, “doirado” e “verde”, que vão gradativamente se intensificando, enquanto a luz do sol poente vai se esvanecendo até o anoitecer. Essa luz que, concretamente, refere-se ao entardecer de mais um dia é personificada mudando de estados de apresentação. Primeiro, aparece “sinistra”, e, depois, “concentrada” e “esquecida”, já anunciando o fim de mais um dia. A sinestesia olfativa e gustativa também é identificada no momento em que se menciona o ar carregado de salitre e remete às impressões do narrador. É possível encontrá-la em vários momentos nas obras como em: “Este cheiro de 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” (BRANDÃO, 1986, p. 34).

O mesmo salitre das águas do mar permeia todo o ar da costa litorânea portuguesa fazendo parte da vida dos seus habitantes. Exerce, também, função de conservação dos peixes retirados do mar nas casas e funciona como elemento simbólico de ligação entre vida e morte, pois, em vários trechos, os homens, encontrados à beira-mar sem os sentidos vitais, recuperam-se após serem salgados, como em: “Quando tiram por mortos, para fora do mar, metem-nos no sal como as sardinhas, ‘para lhes apertar os ossos’. É grande

remédio, dizem. Ano passado, houve um que, depois de estar no sal quarenta e oito horas, ainda tornou a si...” (BRANDÃO, 1986, p. 85).

A ação do mar “violeta e doirado” de molhar o que contém próximo é mostrado como cenário basilar do poente observado. Nota-se que o fato de escolher elementos poéticos e pictóricos para narrar esse espetáculo potencializa-o em sua importância. Eles fazem com que essas cenas passem de impressões do pôr do sol nas regiões do Norte da costa portuguesa para a sugestão de imagens de pores do sol, ao dispor graficamente as cenas ou impressões observadas desse fenômeno natural em frases curtas, semelhantes a versos predominantemente nominais.

Não nos esqueçamos da frase de abertura da citação que funciona como um mote para o desenrolar de todo o espetáculo: “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 imprevistas. É um espetáculo extraordinário” (ibidem, p. 53). Ao evocar o ofício de pintor, o narrador fornece indícios de que se trataria de um pintor impressionista, ao apresentar alguns dos próprios pressupostos ideológicos desse movimento pictórico em “pintar o pôr do sol à beira-mar” e fazer “cem telas todas variadas, com tintas novas e imprevistas”. Conforme salientam Meyer Schapiro (2002) e Giulio Carlo Argan (2004), dentre os principais propósitos desses pintores estava a realização da pintura fora dos ateliês, ao ar livre. Havia uma preferência pelos cenários de paisagens para que, em contato direto com a natureza, fosse possível utilizar a técnica de transmitir na tela somente a “impressão” dessa paisagem por meio das cores e dos efeitos da luz. Observamos a escolha dessas técnicas no momento em que o narrador apresenta os pores do sol indicando, frequentemente, cor e luz diante da cena observada e em constante mutação à beira-mar.

A personificação do espaço também é frequente por toda a obra e, nesse trecho, há a personificação do mar em “fica um laivo esquecido que bóia nas águas – e não quer morrer...” e da noite que “vai empolgar”. A metáfora do poente como “oiro fundido sobre o mar” é bem recorrente, juntamente com a ideia de que alto e baixo se fundem. Aqui, no caso, a areia “onde se reflecte o universo – o céu”, reforçando a integração entre as extremidades do universo, recuperando a relação de correspondência inicialmente mencionada por Swedenborg e reformulada no Simbolismo com Baudelaire, conforme afirma Anna Balakian (2000, p. 30). Nessa obra, os elementos espaciais (mar, céu, paisagens, areia) são personificados por meio dos recursos poéticos e pictóricos. Nos momentos em que a perspectiva narrativa é apresentada em primeira pessoa, esses

elementos tornam-se protagonistas por adquirir vida semelhante à humana através do registro das impressões e também por fazer parte do cotidiano dos pescadores. Assim, o que seria mera descrição torna-se matéria literária por conta da forma como ele diz. O literário agrega-se ao plástico e dá um salto qualitativo sem perder o interesse social e etnográfico.

A “Ria de Aveiro” é um dos capítulos de *Os Pescadores* que mais contém técnicas do movimento impressionista. Sua disposição gráfica diferencia-se dos outros capítulos da obra por conter não somente identificação cronológica de dias e anos, como num registro diarístico. Apresenta, também, marcas cronológicas de horas como: “8 horas da manhã” (BRANDÃO, 1986, p. 64) e “4 horas da tarde” (ibidem, p. 69), pontuando os momentos do amanhecer e de proximidades do pôr do sol e transpondo, por meio de uma escrita pictórica, os instantes de êxtase diante desse cenário em Aveiro. Esse registro textual em horas acerca das mudanças de panorama de forma e de cor, sob os efeitos da luz diante do mesmo cenário aproxima-se à técnica das observações de dissolução das formas e variações de cor, utilizada por Monet “em relação às diferentes condições de iluminação [que] aparecem em suas séries” (MENEZES, 1997, p. 60). A série de quadros mais conhecida de Monet é *Catedral de Rouen*, mas também há pinturas sequenciais da *Estação St. Lazare* e do *Parlamento de Londres*. Nessas séries, “em cada tela uma forma e uma cor aparecem em função de ser a luz da manhã, a do meio-dia, a do entardecer. Essas séries expressam a multiplicidade de vários pontos de vista que, na arte moderna, não serão só relativos ao tempo, mas também ao espaço” (ibidem).

Monet retratou a catedral de Rouen sob os efeitos de luz refletidos sobre ela em vários momentos, utilizando, em média, quatorze telas no decorrer do mesmo dia. O pintor executou essa técnica de observação e registro dessas fases por aproximadamente vinte anos após sua primeira exposição, em um trabalho que se estendeu entre 1892 e 1894¹²⁶, conforme afirma Antonio González Prieto (2007).

Na intenção de articular técnicas de composição da pintura e efabulação literária podemos afirmar que, assim como Monet pintou a fachada dessa catedral em diferentes momentos do dia, mostrando variações do mesmo objeto observado, conforme as mudanças de ponto de vista decorrentes dos efeitos do sol, da névoa, do amanhecer e do poente, o texto brandoniano aponta para a afirmação de que “a ria é mágica e possui uma

¹²⁶ Cf. FIGURA 20: *Catedral de Rouen* (1893), Claude Monet (manhã); FIGURA 21: *Catedral de Rouen* (1893), Claude Monet (séries).

luz própria que a veste. [...] É este o momento em que começa a aparecer o azul e que convém anotar” (BRANDÃO, 1986, p. 66). Há, assim, a aproximação da técnica utilizada pelo pintor impressionista do próprio processo de constituição desse texto literário, ao salientar a necessidade de registrar todas as transformações da paisagem da ria diante da luz, como em “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” (ibidem, p. 69) e também em “o mesmo panorama toma novos aspectos [...] à medida que a luz esmorece e o barco se desloca” (ibidem). Essa aproximação entre a técnica impressionista usada por Monet e o registro narrativo e poético em “A Ria de Aveiro” resulta em inter-relações entre as técnicas e processos constitutivos da arte pictórica e da arte literária, por meio dos pressupostos da pintura impressionista de observação da natureza ao ar livre como, por exemplo, às margens do Sena ou no *Bois de Boulogne*. Revelou-se uma aversão pela arte das academias e salões entre os pintores pertencentes a essa estética.

No impressionismo, a “rapidez das imagens não permitia que houvesse tempo para misturar cores na paleta. Nem permitia tampouco uma elaboração desenhística como na pintura tradicional” (MENEZES, 1997, p. 59). 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.

Em *Os Pescadores*, a predominância de elementos dessa escrita pictórica ocorre principalmente nos capítulos intitulados “Pequenas notas”, “Foz do Douro”, “De Caminha à Póvoa” e em “A ria de Aveiro”. Ao contemplar a ria o narrador procura registrá-la:

É este o momento em que começa a aparecer o azul e que convém anotar. Dissolvem-se as névoas, mas deixam o ar carregado de humidade, deixam a luz reflectindo-se em milhares de gotas invisíveis, deixam a atmosfera impregnada de frescura e de vida. Esta passagem para o azul faz-se lentamente até o azul dominar de todo. Atenuam-se as neblinas e ficam ainda farrapos suspensos, derretidos nos agueiros, agarrados à terra e embrulhados nas ervas. Um grande lanço de água vem até mim em pequenas ondulações azuis e por camadas sucessivas, como essas manchas que os pintores acumulam nos quadros com a ajuda da espátula. Junto ao barco a água reflecte um azul vivo e fresco como nunca vi.

Longe azul desmaiado, perto azul como tinta. Vejo diante de mim a amplidão azul, num assombro. E todo esse azul se põe a estremecer nos milhões de gotas extáticas de que se compõe a atmosfera e que se impregnam agora e ao mesmo tempo da mesma cor... Azul, azul, azul... (BRANDÃO, 1986, p. 66-67).

A cor “azul” está no centro desse processo, juntamente com o efeito da luz. É como se pudéssemos ver na quarta frase a passagem do branco da névoa para o azul do céu sendo misturado numa paleta, bem como o trecho em que “um grande lanço de água” vem por “camadas sucessivas” e a comparação com as “manchas que os pintores acumulam nos quadros com a ajuda da espátula”. Nessa escrita pictórica, há uma interiorização das peculiaridades do ofício de pintor que se transforma em estilo, já que, segundo Bergez (p. 192) o ato de escrever como se pintaria permite reencontrar o efeito da pintura.

Voltando ao trecho citado, há um acréscimo à cena, o barco, responsável por ligar os pescadores ao mar e, no momento, parado à espera de mais uma partida. A cena desloca-se de um macro para um micro espaço, da amplidão à beira-mar para as proximidades do barco em que os efeitos do azul mudam conforme a intensidade da luz. Assim, nessa impressão das águas do mar “a água reflecte um azul” único que se torna intenso ou não conforme o distanciamento ou aproximação. É notável a personificação paradoxal dessa cor que “estremece” em “gotas extáticas”.

O azul é a cor predominante nessa obra, seguida pelo dourado, vermelho, verde e demais nuances, e “na sua caracterização cromática há como que uma decomposição espectral, passando das cores simples a todas as gradações dessa mesma cor” (CASTILHO, 2006, p. 450). Em cada época e corrente pictórica, a distribuição das cores apresenta-se conforme hábitos e códigos cromáticos particulares. Já a luz aparece em toda essa obra como sujeito pictórico e personificador por excelência, como em: “O mundo não existe – o mundo é a luz” (BRANDÃO, 1986, p. 41). Nessa frase, identificam-se, simultaneamente, a metáfora e a metonímia, figuras que permeiam toda a obra e que nessa dissolução de fronteiras entre mundo e luz, conduz à ideia de totalidade e de simbiose entre as paisagens.

Na continuação da observação da ria, após o pôr do sol, há a comparação daquele cenário de cores e luz com um quadro de Turner, conforme podemos observar mais ao final da citação:

Às oito horas estamos de novo perto da barra e o jorro que vem do mar parece lava fundida. O poente avermelha as areias e acende na água um rastro de estrelas. Ardem as janelas da Praia Nova e navego numa solução

de sulfato com reflexos sanguíneos. *Lá no fundo incendeiavam-se os borrões violetas das nuvens.* Outra vez a amplidão se modifica. A todos os instantes estremece e muda de cor, e a fantasmagoria aumenta com os espectros que saem da terra e dos boeiros. São neblinas em farrapos que ascendem dos fundos. *A humidade alapardada entra de novo em cena e engendra nova vida.* Reparo no céu... Como num quadro inverosímil [sic] de Turner as névoas esgarçadas embebem-se em reflexos vermelhos – cores delicadas de nácar, interiores de conchas, tons róseos bebidos pelas gotas de humidade (BRANDÃO, 1986, p. 69, *grifos nossos*).

Em constante modificação, a ria é apresentada a partir de elementos que poderiam corresponder tanto a um ambiente natural como a uma tela, conforme se observam nos trechos sublinhados, reforçando as relações de correspondência entre as artes que temos demonstrado. Trata-se de um trecho que funciona como síntese do que temos apresentado. Todo esse capítulo onde está inserido tem a mesma funcionalidade, sendo difícil seccioná-lo para analisar estritamente alguns parágrafos. Retoma-se a atribuição das técnicas impressionistas para a construção efabulativa já aproximadas há pouco, entre trechos da ria com as técnicas de Monet, ao se observar o espetáculo natural “Às oito horas”, onde “outra vez a amplidão se modifica” e “a todos os instantes estremece e muda de cor” (ibidem). Também os planos espaciais, semelhantes a telas, são recorrentes. O discurso poético não ofusca algumas das marcas que o aproximam das obras brandonianas, como em “[...] e a fantasmagoria aumenta com os espectros que saem da terra e dos boeiros. São neblinas em farrapos que ascendem dos fundos” (ibidem). Os fantasmas personificados nas neblinas saem das profundezas dos boeiros como em *Húmus* ou em *A Farsa*, por exemplo, apresentando uma espécie de personificação da morte, de maneira suavizada em *Os Pescadores*, pelo entrelaçamento entre o poético, o narrativo e o pictórico. Mas é no momento em que o narrador se volta para a observação do céu: “Reparo no céu...”, que ocorre a comparação com um “quadro inverosímil [sic] de Turner¹²⁷”. O exercício de observação feito por este artista é transferido em seu ato de pintar, tornando-se parte integrante da obra. Assim, faz com que sua arte seja peculiar na época com relação à abordagem da cor, luz e efeitos de movimento, lançando as primeiras sementes dos ideais impressionistas do final do século XIX, conforme afirma Bockemuhl (1993).

Ao mencionar suas impressões sobre o céu da ria após o poente, comparando-o a um quadro de Turner, o narrador aproxima poética e pictoricamente os efeitos

¹²⁷ William Turner (1775 – 1851) destacou-se, sobretudo pelo estudo e pela utilização das cores em cenas diversificadas, seja na pintura de elementos da natureza, seja na combinação desses elementos com objetos ou pessoas em suas telas. Paulo Menezes (1997, p. 55) afirmou que a obra do pintor inglês despertou a atenção dos impressionistas para a “dissolução das formas pela bruma, pela tempestade, pelo ar rarefeito”.

indescritíveis, resultantes das nuances de cor e de luz, combinados com elementos como a névoa e a umidade em telas desse pintor, da visão única que observa. Transmite-se a ideia de que, textualmente, seria inviável ou superficial, talvez, verbalizar aquele cenário, assim como também ocorre ao se tentar “explicar” obras de arte como as de Turner, pois se trata de experiências únicas e individuais¹²⁸. Dessa forma, a proximidade narrativa plausível diante do espetáculo em cenário celestial seria iniciar justamente com a citação, seguida de combinações poéticas. Essa aproximação propicia diálogos plurais entre a obra do pintor inglês e esse trecho de *Os Pescadores*, reforçando a afirmação de Bergez (2004, p. 179), segundo a qual o texto utiliza a pintura como uma mediação necessária para sugerir a verdadeira impressão dada pela paisagem. Nesse caso, pelo poente na ria de Aveiro. Nossa impressão, proporcionada pela aproximação do espetáculo do pôr do sol na Ria pelo narrador, conduziu-nos à tela *Pôr do Sol num Lago* (1840), de William Turner¹²⁹.

Seguindo no âmbito das permeabilidades entre literatura e pintura, notamos, novamente, a aproximação da cena apresentada por meio de “impressões” com um pintor, cenógrafo e arquiteto, no caso, com Luigi Manini. Texto e repertório de pintura de Manini dialogam entre si. Contudo, “[...] o texto não procura recriar o efeito de um quadro propondo uma transposição deste. Ele utiliza antes a pintura como uma mediação necessária para sugerir a verdade da impressão dada pela paisagem” (BERGEZ, 2004, p. 179, *tradução nossa*¹³⁰). Essa sugestão é fundamental na relação de aproximação, conforme podemos observar em “Sagres”, o último capítulo da obra:

Detenho-me um instante na cenográfica praia da Rocha, extasiado nos dois grandes penedos destacados e num fio de areia doirada ao pé da água azul – tudo pintado por Manini agora mesmo. A um lado a ponta do Altar entra decidida pelas águas; do outro, o esfumado Lagos mal se entrevê muito ao longe... (BRANDÃO, 1986, p. 169 – 170, grifos nossos).

¹²⁸ Michael Bockemuhl ressaltou, a respeito das pinturas de Turner, que “a natureza observacional dos quadros não se pode revelar, a menos que o observador se deixe envolver de uma forma activa [...] essa natureza não pode ser comunicada – em especial por palavras” (BOCKEMUHL, 1993, p. 07).

¹²⁹ Cf. FIGURA 22: *Pôr do Sol num Lago* (1840) – William Turner. É importante ressaltar que chegamos até essa tela específica de Turner por meio da impressão que tivemos após a leitura do trecho brandoniano. Portanto, um texto permeado pela subjetividade da poesia, mesmo que narrativo, conserva a função primordial dessa linguagem, abrindo-se assim, a diversas aproximações entre o referido trecho e outras telas desse pintor inglês.

¹³⁰ “[...] le texte ne tente pas de recréer l’effet d’un tableau en en proposant une transposition. Il utilise plutôt la peinture comme une médiation nécessaire pour suggérer la vérité de l’impression donnée par le paysage” (BERGEZ, 2004, p. 179).

Nesse trecho, nota-se a mobilidade da perspectiva do sujeito que observa a paisagem ao longo do horizonte nas praias localizadas no Sul português, nomeadamente na praia da Rocha e Lagos. Por meio da descrição de suas impressões diante dessa paisagem efetua-se a escrita pictórica. Identifica-se, mais uma vez, a alusão a um artista contemporâneo em: “[...] tudo pintado por Luigi Manini agora mesmo” (ibidem). Segundo José-Augusto França, ao cenógrafo italiano devem-se os cumprimentos pela “persistência do manuelino” (FRANÇA, 1966, p. 168). Ressalta, também, o “carácter decorativo, o seu empenho de fachada” (ibidem, p. 169). Viveu em terras lusitanas entre 1879 e 1913 e, apesar de ter sido pintor, arquiteto e cenógrafo, tornou-se mais conhecido pelos seus projetos arquitetônicos, como, por exemplo, pela Quinta da Regaleira e o Palácio Hotel do Buçaco.

Ao retomar a utilização de recursos peculiares do campo semântico da pintura em *Os Pescadores*, é possível verificar que há a despedida do narrador em “As Berlengas”:

Olho pela derradeira vez. 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 [...] Duas manchas bastam-me para toda a vida, uma etérea, a outra sangrenta, com um castelo queimado e requeimado como um velho cachimbo ao pé do vidro grosso da água. Duas manchas e um pormenor: um fio de areia onde ficou impresso um pé delicado de mulher... (BRANDÃO, 1986, p. 123).

Como se fotografasse uma cena selecionada, o narrador salienta que deseja fixar uma imagem definitiva das Berlengas. Essa “seleção”, ou melhor, essa escolha, é apresentada por meio de suas impressões. Para ele, “duas manchas” bastam “para toda a vida”. Duas manchas descritas por meio de metonímias pictóricas, “uma etérea”, “a outra sangrenta” que se constroem por meio de antíteses, recurso esse que perpassa toda a sua produção ficcional, conforme destaca Vitor Viçoso (1999). Na escolha da imagem definitiva em câmara que, por vezes, ficará registrada ficcionalmente, o narrador apresenta suas impressões de mais essa região costeira a partir da paisagem local, conforme ocorre em vários outros momentos do itinerário de Caminha a Sagres. Porém, com “um pormenor: um fio de areia onde ficou impresso um pé delicado de mulher...” (ibidem). A paisagem nunca está sozinha na obra, como cenário decorativo, ela integra-se ou é integrada ao elemento humano, seja diretamente, como nas mortes em alto-mar no capítulo “A morte do Arrais”, ou indiretamente, como ocorre nesse trecho. Normalmente, parte-se da paisagem enquanto elemento natural, espaço idílico da infância e a integra ao elemento

humano. A partir dessa fusão, toda a manifestação paisagística dessas duas obras brandonianas assume um caráter moderno, conforme as conceituações atuais dos estudiosos da paisagem como, por exemplo, Michel Collot (2010) e Helena Carvalhão Buescu (2011).

A pesca também acontece no interior das ilhotas continentais, sendo recoberta de variedades. Enquanto narra sobre essa atividade que se apresenta de modo peculiar nas Berlengas, há uma comparação do interior de uma das cavernas com uma cena de *Os trabalhadores do mar* (1866): “Fisgam-se nas misteriosas cavernas polvos velhíssimos como os de Vítor Hugo, que vivem em buracos onde só chega uma luz amortecida e verde, atenuada pelas algas desconformes” (BRANDÃO, 1986, p. 121). O poeta e escritor romântico francês, bem como o enredo de luta do personagem Gilliat, é comparado aos “polvos velhíssimos” no capítulo “As Berlengas”. Essa aproximação pode ser associada ao sentimento de “desconhecido” que aproxima os dois contextos. Nessa obra de Hugo, a luta contra um monstro marinho simbolicamente demoníaco e, nas Berlengas, o mesmo sentimento de desconhecimento permeia o sujeito/narrador. É interessante ressaltar que, apesar de utilizar-se de uma comparação de procedência romântica, Brandão utiliza de maneira renovada a informação, dialogando com o contexto interno de *Os Pescadores* e estabelecendo tessituras que exprimem a modernidade de sua escrita narrativa e poética.

Em outro trecho da obra, no capítulo “De Caminha à Póvoa”:

Daqui até à Póvoa de Varzim a povoação mais importante de pescadores é a Lagarteira (Ancora) na segunda reentrância da costa. Deito-me a pé pela estrada, através do lindo Pinheiral do Estado, que, de cismático, me lembra António Nobre, e fico perdido de sonho no Moledo (BRANDÃO, 1986, p. 44).

O narrador compara o “lindo Pinheiral do Estado” presente na estrada, sua aparência misteriosa, enigmática, a esse poeta simbolista, pelo seu caráter apreensivo. Nessa personificação do pinheiral, ao atribuir-lhe uma característica humana de “cismático” e relacioná-lo a António Nobre, incompreendido em seu tempo e falecido em plena juventude, a narração traz para o interior desse texto brandoniano a lembrança desse poeta. Utilizando-nos da referência direta, vamos aproximá-la de outro trecho de *Os Pescadores* e ressaltar a sugestão metatextual explicitada:

Ao lado do areal onde se finca a população de Mira, há um resto da ria de Aveiro, que teve aqui noutros tempos uma saída para o mar e que se chama ainda hoje a Barrinha. É uma gota de água pensativa a cinquenta passos do mar... Canaviais e areais... Mas a lagoazinha bebe a luz do céu e parece ainda mais melancólica e pacífica ao lado do grande oceano atormentado. Não sei se faz versos – sei que sonha e que a certas horas fica estonteada, a contemplar-se. Ao pé do mar, ninguém a ouve, mas talvez seja essa a poesia superior; talvez a poesia íntima e ignorada seja a mais bela e única que Deus escuta. (BRANDÃO, 1986, p. 72).

A partir da comparação estabelecida anteriormente entre um elemento da natureza, um pinheiral e a lembrança de Antonio Nobre, optamos por permanecer com a imagem conduzida pelas impressões do narrador acerca da incompreensão desse poeta em seu tempo e também pelo caráter místico que envolve a poesia simbolista, aproximando novamente a imagem de Nobre ao “resto da ria de Aveiro”, mencionada nesse último trecho. Essa aproximação ocorre além da menção ao isolamento, tanto do poeta como da poesia simbolista, na figura da “gota de água pensativa” diante do emaranhado de propostas estéticas do fim de século XIX, também na figura do “mar” e do “oceano atormentado”. Assim, seus seguidores permaneceram melancólicos a contemplar-se em sua própria concepção de linguagem poética, pois, “os simbolistas enveredaram por um caminho que os afasta de uma estética da representação e os aproxima de uma estética da figuração [...] que transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas a libertarem-se” (GUIMARÃES, 1992, p. 21). Dessa forma, muitos foram incompreendidos em seu tempo. Mas, talvez esse caráter de sugestividade advindo dos poetas simbolistas tenha sido uma das maiores contribuições dessa estética, retomando a última frase da citação: “Ao pé do mar, ninguém a ouve, mas talvez seja essa a poesia superior; talvez a poesia íntima e ignorada seja a mais bela e única que Deus escuta” (ibidem).

Por fim, o narrador apresenta a última cena/tela da costa portuguesa no capítulo final “Sagres”: “É a realidade que nos mata. Este panorama é, na verdade, trágico. Não cessa dia e noite o lamento eterno da ventania e das águas. E os cabos, que são de ferro e escorrem sangue, obstinam-se em apontar o seu destino de dor a esta terra de pescadores” (BRANDÃO, 1986, p. 173).

Após pincelar várias das paisagens litorâneas, naturais, humanas e culturais, conforme afirma Michel Collot (2010), o narrador com tonalidades benjaminianas de “camponês sedentário” registra o desfecho dessa saga trilhada lado a lado com seus protagonistas. A luta diária pela sobrevivência que iniciara a obra acerca dos habitantes

revividos da Foz do Douro pela memória é retomada no final da obra. Funcionando como fechamento e síntese desse itinerário, os pescadores desfecham sua saga como os verdadeiros heróis humildes. Observam-se também, as marcas temáticas da dor e do pessimismo que resvalam por todas as obras brandonianas e “obstinam-se em apontar o seu destino de dor a esta terra de pescadores” (ibidem).

3. MUDANÇA DE PERSPECTIVA E PERMANÊNCIA DA PLASTICIDADE

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. (Mais uma cruz de pau na história dos viajantes e peregrinos literários da Madeira: Raul Brandão... 1924, *Ilhas Desconhecidas*) (NEMÉSIO, 1956, p. 61).

3.1. Perspectivas invertidas¹³¹

Pelo tocante a Brandão, por mim, creio que fica isto: *As Ilhas Desconhecidas* são o melhor livro que até agora um forasteiro escreveu sobre os Açores. Os outros terão olhos; este, tem olhos e alma (SILVEIRA, [19--], p. 10, *grifos do autor*).

Uma das peculiaridades concernentes à escritura de *As Ilhas Desconhecidas* refere-se ao fato de ser uma obra literária e conter informações etnográficas bem completas sobre os arquipélagos portugueses, além de ser escrita por um “forasteiro”, conforme afirma Pedro da Silveira na epígrafe dessa seção, retirada do Prefácio à publicação realizada pela Editora Perspectivas & Realidades. Um forasteiro perspicaz e atento a tudo e a todos os sentidos despertados ao longo da viagem. Um forasteiro que soube apreender de maneira humana todas as sensações olfativas e visuais proporcionadas pelos estímulos da paisagem do arquipélago que o rodeou com um véu de boas-vindas, muitas vezes ameaçador e tenebroso, é verdade. Um forasteiro que soube entender e transpor artisticamente as várias facetas repletas de angústia e de sofrimento da vida do homem ilhéu. Por meio de uma narrativa com configurações poéticas e pictóricas, como também se verificou em *Os Pescadores*, há um entrelaçamento entre discursos, gêneros, paisagem, dor, sofrimento, cotidiano e homem. Todavia, em *As Ilhas Desconhecidas*, as perspectivas narrativas são invertidas. Inicia-se pelo ponto de vista do narrador que relata a viagem pelo arquipélago dos Açores e da Madeira¹³². Trata-se de um viajante pelas ilhas e, portanto, daquele que desconhece as peculiaridades e hábitos de tal região, de um narrador “marinheiro visitante”, na acepção benjaminiana. Consequentemente, toda a apresentação da paisagem, em princípio, ocorreria de maneira invertida, visto que essas pontuações variam conforme a posição ocupada pelo sujeito perceptivo acerca do objeto perceptivado, conforme afirma Michel Collot (2011). No caso das duas obras brandonianas em análise, esse posicionamento se dinamiza na mesma proporção que a paisagem se movimenta e é

¹³¹ Nelson Goodman (2006) e Jacques Aumont (2010) lembram que se denominou de “perspectiva invertida” muitas das iluminuras do fim da Idade Média em que as retas, em vez de serem similares ao plano da imagem, eram desenhadas de maneira invertida. No entanto, nossa intenção na escolha desse subtítulo refere-se estritamente à inversão da perspectiva dos narradores brandonianos de *Os Pescadores* para *As Ilhas Desconhecidas* sobre as respectivas acepções benjaminianas de narrador “camponês sedentário” e “marinheiro visitante”, de uma obra em relação à outra.

¹³² Cf. FIGURA 23: Arquipélago dos Açores; FIGURA 24: Arquipélago da Madeira.

apresentada a partir de impressões poéticas e pictóricas. Importa ressaltar ainda a respeito desse posicionamento que,

[...] uma das modificações principais na apreensão do espaço, e em particular do espaço natural, tem a ver com uma indagação sobre os critérios e princípios que governam a própria noção de perspectiva ou ponto de vista. [...] seja quem for (narrador; personagem; narrador/personagem) que, no universo textual, assuma essa perspectiva se encontra a braços com uma determinada formulação do espaço. Essa formulação passará primordialmente por interrogações que têm a ver com o modo como esse sujeito se posiciona face ao objeto, de que maneira faz jogar a distância em relação a ele, e ainda como este pode pouco a pouco aparecer como transportando características que tornam difícil, se não mesmo impossível, essa mesma apreensão. É este conjunto de factores que vai conduzir a uma cada vez maior importância do trabalho sensorial como condição do modo de apreender e constituir o objecto (BUESCU, 1990, p. 73-74).

É nesse sentido que, apesar de se tratar de uma perspectiva invertida na abordagem de uma paisagem desconhecida nessa obra de 1926, não há distinção rígida, já que não se deve considerar somente a perspectiva narrativa porque a “apreensão simbólica do espaço” se estende por toda a obra. Resulta, então, no foco a partir de um horizonte em constante mutação e um ponto de vista “nômade” que considera a obra a partir de sua globalidade, não se restringindo ao âmbito narrativo.

Gustavo Rubim (2008) faz algumas reflexões que envolvem pontos importantes desse livro de Raul Brandão e se concentra no fato de ser escrito por um “estrangeiro” e também “amigo”, conforme atesta a dedicatória da obra: “aos amigos açorianos”¹³³. Nesse ensaio, Rubim trabalha com conceitos voltados para uma leitura antropológica¹³⁴ de *As Ilhas Desconhecidas*, aproximando o narrador brandoniano da dicotomia “estrangeiro e amigo”. Nesse caminhar paradoxalmente dicotômico e próximo, o narrador “marinheiro visitante” referendou a insularidade¹³⁵ do arquipélago por meio dessa obra, dotada de

¹³³ No capítulo anterior, mencionamos a importância das dedicatórias no contexto da produção literária brandoniana. Muitos ilhéus foram à Lisboa ou Coimbra completar os estudos e retornavam apenas para passeio como, por exemplo, Antero de Quental, Teófilo Braga e Vitorino Nemésio. Isso, de certa forma, justificaria a presença de amigos açorianos em solo lusitano.

¹³⁴ Gustavo Rubim dedica-se ao estudo aproximativo entre Literatura e Antropologia. Nesse ensaio, Rubim interpreta *As Ilhas Desconhecidas* a partir de diálogos com conceitos da “ciência do homem”. Para ele, “o texto de Brandão transporta a idiossincrasia açoriana para uma reflexão mais ampla, conduzida em boa parte por motivos e linhas temáticas profundamente familiares a tradição moderna do discurso antropológico” (RUBIM, 2008, p. 109).

¹³⁵ Insularidade refere-se a tudo o que concerne e que define uma ilha, às suas peculiaridades geográficas e dificuldades concernentes dessa situação. Também abrange fortemente o sentido denotativo de isolamento. Tal sentimento foi muito explorado pelos literatos da região dos Açores ao longo dos tempos.

humanidade. Observando os sentidos dessa insularidade no caso específico do arquipélago dos Açores e da Madeira, lembramos de um poeta que se destacou na abordagem de temas voltados para o isolamento, “emparedamento” e solidão insular foi o simbolista Roberto de Mesquita (1871-1923).

Poeta natural da ilha das Flores, Mesquita é considerado, segundo Pedro da Silveira (1977) e Machado Pires (1987), um caso paradigmático de expressão da insularidade associada aos pressupostos simbolistas de Baudelaire. O poeta saiu pouquíssimas vezes de sua ilha, considerada por muitos como sendo a própria metáfora do enclausuramento e da torre de marfim dos simbolistas franceses, no caso de Mesquita. Por muitos anos, seus poemas tiveram restrita divulgação, circulando apenas na ilha natal e, posteriormente, no jornal faialense “O açoriano”. A publicação de *Almas Cativas* (1931), reunião de notas e poemas, ocorreu somente oito anos após seu falecimento, por iniciativa de familiares. Com divulgação restrita sobre sua obra (somente 300 exemplares), Roberto de Mesquita obteve o primeiro reconhecimento com o ensaio de Vitorino Nemésio (1939) na *Revista de Portugal*. O sentimento de solidão e insularidade manifestados pelo poeta das Flores em seus versos não era conhecido por Raul Brandão na ocasião de sua viagem ao arquipélago. No entanto, ambos se encontram em um estudo aproximativo entre *As Ilhas Desconhecidas* e *Almas cativas*, em que Maria Margarida Maia Gouveia (2008) conclui suas reflexões afirmando:

[...] dizer-se que os versos ponto de partida – ‘inacabados espaços’/ ‘sobre-humanos silêncios’ – cabem bem aos dois escritores tratados? A Brandão, percebendo a infinitude, a policromia, os silêncios da ‘floresta adormecida’; a Mesquita, irmanando-se com as almas gémeas da natureza, espécie de seus duplos, que lhe falam em silêncio (GOUVEIA, 2008, p. 162-163).

Atento aos anseios e angústias desse povo, Brandão soube retratar como poucos¹³⁶, as aspirações resvalares entre a peculiar condição de ilhéu e o universal estado ontológico. Assim, o escritor do Douro corroborou, já em 1926, a reflexão sobre a açorianidade¹³⁷,

¹³⁶ Extensa é a lista de livros que mencionaram essas ilhas antes de Raul Brandão. Por exemplo: “as esfuzilantes páginas do Conde de Ségur sobre Angra, as de Chateaubriand sobre a Graciosa, o livro a muitos títulos precioso dos Bullar, o do americano J. W. Webster, certas páginas marítimas do Príncipe Alberto de Mônaco, o livro de Knud Andersen [...] de Juan Ramón Jiménez, de Lionello Fiumi e de John Updike”(SILVEIRA, [19--], p. 09), para citar alguns.

¹³⁷ O termo “açorianidade” surgiu com Vitorino Nemésio ao referir-se “a sua açorianidade, isto é, à sua condição de açoriano, mais sentida por estar ausente de sua ilha” (GOUVEIA, 2008, p. 152) e adquiriu grande importância a partir da segunda metade do século XX. Passou a ser vinculado a uma especificidade da

sendo, por vezes, mencionado por Vitorino Nemésio (1995) em seu ensaio “Os Açores e os açorianos” e também ressaltado por Machado Pires acerca dessa questão dos “autores *não* nascidos na região, mas que dela se ocupam”¹³⁸ ao afirmar que: “a língua, veículo ou carnalidade verbal do poema, não tem nada que ver com a ‘nacionalidade’ literária, antes lhe imprime nas conotações a própria ‘alma’ da língua escolhida sem excluir o valor do referente” (MACHADO PIRES, 1987, p. 57).

Se observada no âmbito de uma açorianidade possivelmente relacionada a uma identidade com o povo açoriano, a obra de Brandão sobre as ilhas encontra-se inserida numa controvérsia, visto que a produção de *As Ilhas Desconhecidas* foi realizada por um escritor da Foz do Douro. Apesar de ter amigos açorianos, Raul Brandão não tinha filiação hereditária com os arquipélagos. Porém, a capacidade efabulativa do escritor fê-lo compor essa obra-prima sobre os Açores e a Madeira, tornando-se, segundo Pedro da Silveira, “um dos melhores livros de viagens de todos os tempos na literatura portuguesa – e talvez não só nela. [...] Ao pé disso, o que outros forasteiros escreveram sobre os Açores, mesmo o melhor, empalidece” (SILVEIRA, [19--], p. 09). O narrador, tanto no momento em que se apresenta com tonalidades benjaminianas de “marinheiro visitante”, como quando esboça sentimentos e “impressões” diante do arquipélago, consegue transpor em sua escrita o sentimento do “ser-ilhéu”, conduz à identificação desse público leitor por meio da verossimilhança ficcional. Assim, “Vários o sobrelevarão enquanto documentos digamos sociológicos (é o caso de Bullar), mas na interpretação da paisagem, na comovida identificação com o humano assumido como parte dela (ou nela integrado), nisto, ninguém lhe põe a par, muito menos diante” (ibidem). Voltaremos, então, para os comentários de

“alma açoriana” manifestada nas produções literárias dos escritores dessa região. A busca por uma formalização de uma literatura nomeadamente produzida pelo escritor insular, justificando-se a partir da peculiaridade da vida em uma ilha, estendeu-se entre os poetas e escritores açorianos. Há, por exemplo, escritores que se dedicaram preponderantemente ao estudo dessa literatura peculiar ou à produção de uma literatura açoriana, como é o caso de Vitorino Nemésio, Roberto de Mesquita, Pedro da Silveira, dentre outros escritores. A questão da existência ou não de uma literatura açoriana tem permeado as discussões de importantes escritores tanto nos arquipélagos como em Portugal, no Brasil, Estados Unidos e Canadá, esses dois últimos por concentrarem grande número de emigrantes açorianos. Dentre esses estudiosos estão: João de Melo (1978), Onésimo Teotónio Almeida (1989), Urbano Bettencourt (1983), por exemplo. Pode-se dizer que a questão da açorianidade desencadeou, ou pelo menos levou a pensar sobre a existência de uma “literatura açoriana” que se diferenciaria da literatura produzida pelos portugueses nomeadamente “continentais”. Essa diferenciação estaria associada à peculiaridade dos temas e abrangeria tanto escritores nascidos nos arquipélagos como os residentes ou não no território insular. A ideia de uma literatura que se quer “independente” de Portugal resultou em muitas discussões e defesas de pontos de vista contraditórios ao longo das décadas do século XX. De qualquer forma, todos são unânimes em afirmar a presença literária de Vitorino Nemésio como actancial na reflexão e execução de uma literatura essencialmente açoriana. Para maiores informações, conferir a plataforma: http://lusofonia.com.sapo.pt/acoresh/literatura_acoriana.htm.

¹³⁸ Seção integrada ao ensaio “Para um conceito de literatura açoriana”. In: *Raul Brandão e Nemésio* (1987).

Urbano Bettercourt (1978) ao ressaltar que, independente da existência ou não de uma literatura estritamente açoriana, escrita ou não por nativos, devemos ler as produções relacionadas aos Açores sob a ótica estritamente literária e de seu valor estético. Nesse âmbito se enquadraria a escrita de *As Ilhas Desconhecidas* em nossa opinião.

Temos destacado no decorrer dos capítulos que as perspectivas narrativas de ambas as obras em estudo aproximam-se, respectivamente, da abordagem benjaminiana dos narradores “camponês sedentário” e “marinheiro viajante”. Isso resultaria em perspectivas opostas no âmbito de quem conta a história e, conseqüentemente, em visões antropológicas e sociológicas específicas, sobretudo no que concerne aos trechos em que há a caracterização de habitantes locais. Tal especificidade, no entanto, não é tão sobressalente em momentos de descrições e registros das impressões da paisagem natural açoriana. Há, é claro, uma dosagem de surpresa diante das peculiaridades insulares.

No decorrer das análises de *As Ilhas Desconhecidas*, ao longo deste capítulo, será possível notar que nos concentraremos em três aspectos centrais no que se refere à abordagem da perspectiva narrativa: da reflexão em torno de quem conta (a história ou a cena), do modo como este conta e da voz (do personagem ou do narrador), a instância narrativa. Partiremos da consideração inerente à composição da obra: notas e impressões; além de se tratar de uma narrativa de viagem de cunho diarístico entrelaçada com a ficcionalidade dessa obra de Raul Brandão. Verificaremos, também, se o uso e a permanência dos mesmos recursos plásticos mantêm as mesmas características mencionadas em *Os Pescadores*, por ter a mesma configuração espacial, a marítima. Dessa forma, podemos afirmar que a mudança de perspectiva narrativa no âmbito da abordagem do tema da viagem por Raul Brandão nas duas obras em análise, funciona como metáfora da própria modificação da perspectiva do discurso escritural de Brandão ao tratar dos mesmos temas ontológicos e sociais que dizem respeito ao homem em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, aspectos caros e que perfazem todas as demais produções do escritor portuense. Assim sendo, aproximam-se de títulos como *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*, salvo as devidas proporções impactantes dessa mudança de perspectiva discursiva. Sendo assim, a

[...] fome de regresso à luz brilhante continental não impede que o consideremos um contribuinte importante para a literatura identitária insular, pois que a surpresa e deslumbramento do visitante garantem uma visão nova que, sendo uma visão *de fora*, não contradiz e só completa a visão dos *de dentro* (GOUVEIA, 2008, p. 162, *grifos do autor*).

Desse modo, se *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* se aproximam pela hibridação entre os gêneros discursivos e literários, distanciam-se por meio de uma mudança de perspectiva narrativa ao abordar o tema da viagem em solo português¹³⁹. No momento em que se registra (por meio de impressões, descrições, narrações e memórias) a viagem ao longo do arquipélago, assume-se a posição de observador de fora para dentro, a partir do contato com algo desconhecido e estranho. Porém, no cerne desse mesmo processo de afastamento ou distanciamento, é possível reencontrar os elementos da plasticidade literária brandoniana já pontuados em *Os Pescadores*, sendo utilizados de forma semelhante em *As Ilhas Desconhecidas*. Elas aproximam novamente essas obras por meio da apreensão simbólica da paisagem, conforme ressalta Helena Carvalhão Buescu (1990). Neste capítulo, dedicar-nos-emos, especificamente, a essa segunda obra e refletiremos sobre a significação dessa inversão de perspectiva narrativa e permanência da plasticidade.

3.2. *As Ilhas Desconhecidas*

Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso (SARAMAGO, 1998, p. 39).

O trecho saramaguiano de *O conto da Ilha Desconhecida* (1998) servirá de mote para nossas constatações acerca do título da obra de Raul Brandão. No início do século XX, quando da viagem ao arquipélago, todas as ilhas portuguesas já haviam sido descobertas pelos navegadores lusitanos. Segundo Vitorino Nemésio, “O descobrimento português dos Açores em 1432 vale como prefácio das grandes devassas marítimas que culminaram no fim do século com a rota da Índia e o achado do Brasil [...] As ilhas fizeram-se viveiro de experiências políticas exteriores” (NEMÉSIO *apud* GOUVEIA, 2008, p. 153). Não é segredo que os arquipélagos portugueses exerceram importante

¹³⁹ Cf. o capítulo anterior especificamente em nossa apropriação dos conceitos benjaminianos de narrador “camponês sedentário” e “marinheiro viajante” acerca das perspectivas narrativas de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*.

função de território estratégico, principalmente durante os períodos das grandes navegações e das guerras liberais. Conforme salienta António Ventura: “A 18 de dezembro de 1830 chegavam a Angra dois barcos idos de Ostende, a bordo dos quais seguiam numerosos emigrados liberais entre os quais D. Pedro de Sousa Coutinho, filho do Conde de Alva” (VENTURA, 2000, p. 32). Dessa forma, “os liberais iam alargando o seu domínio às restantes ilhas do arquipélago açoriano” (ibidem, p. 33)¹⁴⁰.

Como articular, então, os pares dicotômicos “descoberta” e “desconhecida” no cerne do texto brandoniano? Apesar de mostrar-se como evidente a posição do escritor quanto ao fato histórico de pertença do território insular português e de assumir, ficcionalmente, a perspectiva de apresentação, algumas vezes versando por um discurso com laivos históricos¹⁴¹ das ilhas dos Açores e da Madeira, há a associação entre o descaso, muitas vezes demonstrado pela imprensa acerca das ilhas com a adjetivação “desconhecidas”. Isso ocorre na busca de uma combinação de uma proposta estética que, ao mesmo tempo abarcara o conhecimento da paisagem, do homem ilhéu e da própria escritura permeada entre tintas e palavras, conforme confirma Maria Gouveia: “As *Ilhas Desconhecidas* são a paisagem dos Açores, mas são também a condição humana nela moldada pelo tempo e pelo isolamento” (GOUVEIA, 2008, p. 158).

Raul Brandão e Maria Angelina seguiram de Lisboa, em 1924, a bordo do *São Miguel*, com destino aos arquipélagos dos Açores e da Madeira¹⁴². Também esteve presente nessa embarcação o escritor terceirense Vitorino Nemésio. Na época, era um jovem estudante que morava em Lisboa e seguia em viagem marítima para passar as férias em sua ilha natal. A experiência dessa viagem foi registrada no ensaio *Raul Brandão, íntimo*, em que demonstra grande admiração pelo escritor portuense. Em *O Açoriano e os Açores*, ensaio publicado juntamente com o anterior em *Sob os signos de agora* (1995), Nemésio faz frequentemente menções à obra brandoniana sobre o arquipélago em suas exemplificações. Machado Pires (1987) pontuou a importância desse contato:

Raul Brandão, o viajante das *Ilhas Desconhecidas*, também está como sombra tutelar do escritor do *Corsário das Ilhas*, não só quando evoca as suas tiradas impressionistas perante a ilha de Santa Maria, a “ilha

¹⁴⁰ Para maiores informações conferir, por exemplo, Avelino de Freitas de Meneses (1994) (1995).

¹⁴¹ Referimo-nos aos trechos principalmente localizados no capítulo “O Corvo”, em que a história de tal ilha é contada pelos habitantes locais, deslocando, assim, a perspectiva narrativa para as personagens.

¹⁴² No mesmo ano o jornal *Correio dos Açores*, sob a direção de José Bruno Carreiro, convidou e recebeu estudiosos de diversas áreas para visitarem o arquipélago. Dentre eles destaca-se o grupo composto por Luís Magalhães, Armino Monteiro, Teixeira Lopes, Antero de Figueiredo e José Leite de Vasconcellos.

torresmo”, mas também quando sente um eixo cósmico que passa pelas ilhas e na alma de cada açoriano... Brandão captou esse eixo, à volta do qual gira a obra nemesiana. Um, visitante da *insularidade*, outro expressão da sua peculiaridade (MACHADO PIRES, 1987, p. 09 – 10, *grifos do autor*).

Munido dos seus inseparáveis caderninhos de capa preta, Brandão anotou suas impressões da viagem desde o princípio até o fim do itinerário marítimo. Em nossa consulta ao espólio do escritor pudemos verificar rascunhos condizentes à viagem de 1924 que, provavelmente, referem-se às anotações mencionadas por Vitorino Nemésio¹⁴³.

Ao contrário de *Os Pescadores*, que contém vários excertos publicados anteriormente nos jornais e revistas da época¹⁴⁴, no caso de *As Ilhas Desconhecidas* houve somente uma única publicação precedente. Trata-se de *O Caldeirão do Corvo*, uma reportagem publicada no *Diário da Tarde* de Lisboa (31.dez.1925)¹⁴⁵. No entanto, a publicação da obra ocorreu em 1926, vislumbrando menos reedições posteriores que *Os Pescadores*. No mesmo ano, também foi publicada a edição refundida de *História dum palhaço* (1896) em *A morte do Palhaço* e *O Mistério da árvore*, a segunda edição de *A Farsa* e a segunda refundição de *Húmus*. O escritor do Douro tinha o hábito de fazer rascunhos, anotações e rabiscos precedentes da redação final e muitas vezes, de suprimir trechos inteiros de obras já publicadas anteriormente, como foi o caso de *Húmus*¹⁴⁶ e de *História dum palhaço*. No caso de *As Ilhas Desconhecidas*, não houve refundição posterior.

A obra obteve grande aceitação pelo público da época, já referenciado pelo texto da viagem pela costa portuguesa havia três anos. Machado Pires afirmou, acerca de *As Ilhas Desconhecidas*: “O livro, autêntica obra-prima, surgido em 1926, esteve longo tempo esgotado e só agora reaparece (ed. Perspectivas e Realidades, Lisboa, [19--])” (MACHADO PIRES, 1987, p. 57). A obra foi considerada um dos mais poéticos livros de viagens da literatura portuguesa e, talvez, o mais completo panorama literário e etnográfico

¹⁴³ Dentre as informações pertinentes a essa pesquisa e encontradas durante a leitura do espólio que seguem explicitadas no decorrer deste trabalho, consta o caderno de capa preta “notas açorianas” – viagem aos Açores e o subtítulo “ilha do Corvo”. A data do caderno refere-se a junho/ 1924. Essas informações constam na digitalização do espólio de Raul Brandão: Identificação D2 – Caixa 9 – 734 a 739/ Bobina 9, localizado na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. Apesar da pertinência desses manuscritos identificados no espólio do autor que precederam a redação de *As ilhas Desconhecidas*, não nos pautaremos nesses rascunhos, visto que se trataria de um estudo de crítica genética, afastando-se, assim, da proposta deste nosso trabalho. Dessa forma, focaremos nossas reflexões no texto publicado por Raul Brandão.

¹⁴⁴ Cf. segundo capítulo.

¹⁴⁵ Cf. Anexo H: *O Caldeirão do Corvo* (1925), Raul Brandão.

¹⁴⁶ Segundo Maria João Reynaud (2000), *Húmus* obteve duas refundições do texto publicado em 1917 que ocorreram, respectivamente, em 1921 e 1926, com alterações consideráveis.

sobre os Açores e a Madeira. Paradoxalmente, e também seguindo na mesma linha das demais obras brandonianas, obteve poucas recepções críticas após o falecimento do autor¹⁴⁷.

Conforme apontamos, vários outros títulos já haviam exaltado as belezas e peculiaridades etnográficas dos arquipélagos portugueses em publicações anteriores. Entre os portugueses, algumas obras também já teriam feito esse registro em diversas áreas do conhecimento¹⁴⁸. Contudo, Raul Brandão percorreu as nove ilhas e a Madeira, transformando suas notas de viagem em um documentário artístico-literário em que conseguiu mesclar díspares tonalidades e movimentos da pintura, o sentimento de humanidade entre os habitantes insulares e a realidade geográfica, social e ontológica peculiar, formando, assim, um mosaico humano que se mistura com o mosaico da arte literária e revela, pouco a pouco, o que há por traz do véu diáfano da paisagem e da vida nas ilhas portuguesas.

No arquipélago, a publicação brandoniana que, de certa forma, o homenageava, foi recebida com ressalvas conforme salienta Pedro da Silveira:

Raul Brandão foi atacado por certa imprensa das Ilhas quando apareceu o seu livro. Acusaram-no de escrever falsidades, de haver deturpado isto e aquilo, de ir às vezes ‘além do conveniente’. E é certo que *n’As Ilhas Desconhecidas* há aqui e acolá deslizes; mas tudo derivado, é evidente, aos informantes mal percebidos ou pouco explícitos, acaso deturpadores por pirraça tola [...] Mas, bem se calcula, as criaturas que o atacaram eram, ao cabo, dessas que em matéria de livros sobre os Açores sempre preferiram e irão preferindo a borundanga turisticóide (Oldemiro César, Maria Lamas) satisfazendo tolos deleites de que a nossa terra é um paraíso terreal (SILVEIRA, [19--], p. 09, *grifos do autor*).

Observa-se, nessa citação, algo recorrente na opinião crítica acerca de obras que se utilizam de um itinerário de viagem, a tendência de buscar em sua composição textual

¹⁴⁷ Em geral, poucos são os ensaios críticos específicos acerca de *As Ilhas Desconhecidas* nas principais publicações reflexivas sobre a obra de Raul Brandão. Machado Pires (1987) e (1988), Vitorino Nemésio (1995), os prefácios de Pedro da Silveira (s/d.) e Luís Forjaz Trigueiros (1960). Recentemente, Gustavo Rubim (2008) (2010) dedica-se ao estudo da obra de 1926. Guilherme de Castilho (1996) e António Manuel Machado Pires (1996) dedicam um capítulo ao estudo de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Registra-se, portanto, que não houve muitas recensões crítica sobre esse título de 1926 se compararmos com outros títulos do escritor portuense.

¹⁴⁸ Por exemplo, Gaspar Frutuoso. *Saudades da Terra*. (Livros I ao VI publicados na segunda metade do século XIX), Teófilo Braga. *Cantos populares do archipélago açoriano* (1869), Jaime CORTESÃO. *Romance das Ilhas Encantadas* [19--], José Leite de Vasconcelos. *Mês de Sonho* (1926), para citar apenas alguns. Cf. www.casadaleitura.org

somente ou exclusivamente informações que possam ser comprovadas histórica ou cientificamente. Porém, não se pode desconsiderar que uma produção que se pretendeu ser literária desde seu princípio precisa ser lida e entendida prioritariamente a partir de seus elementos literários e, dentre eles, de uma parcela legítima (ou seja, inserida na concepção do texto literário) de ficcionalidade dos fatos ou de poeticidade e plasticidade das sensações diante das paisagens insulares¹⁴⁹. Machado Pires (1987; 1999) soube valorizar e ressaltar o emprego de uma escrita estritamente impressionista em ambas as obras em estudo e será utilizado como uma das referências acerca de nossas constatações no decorrer deste trabalho. Conforme já comentamos, divergimos desse crítico no que concerne à divisão das obras, perpetuando *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* no grupo das obras “claras e azuis vagas”, pois nossa proposta de tese é contrária a essa dicotomia cristalizada.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo dessa obra de 1926, não podemos desconsiderar o posicionamento original de Gustavo Rubim (2008; 2010) diante de uma aproximação do texto literário brandoniano com textos da antropologia. Por meio de uma crítica que salienta a visão do narrador visitante, de um “estrangeiro e amigo” (RUBIM, 2008, p. 107), visto que é dedicado “aos amigos dos Açores”, o crítico discorre sobre a pertinência e o jogo entre um narrador que se posiciona inicialmente como estrangeiro, mas também faz as vezes do amigo. Dessa forma, pauta-se, entre outros, nos aspectos etnográficos peculiares do arquipélago, na presença de vários gêneros literários e em reflexões acerca da locução “estrangeiro e amigo” acentuadas na epígrafe inicial e no término da obra. O crítico ressaltou que “tal como *Os Pescadores* (de 1923), *As Ilhas Desconhecidas* não são mero álbum de curiosidades etnográficas esparsas, mas um projecto ambicioso, uma asserção do poder gnoseológico da escrita literária, uma afirmação da literatura como experiência de saber” (RUBIM, 2008, p. 110). Já no ensaio mais recente, Gustavo Rubim concentrou suas reflexões em torno das significações do vocábulo “notas”, abordando significativamente todas as relações que se estabelecem entre

¹⁴⁹ Apesar da obviedade dessa constatação acerca dos aspectos ficcionais que devem ser levados a cabo em uma abordagem de *As Ilhas Desconhecidas*, identificam-se ainda recentemente, leituras que buscam identificá-la quase, senão totalmente, com uma visão mais próxima da realidade local do arquipélago como, por exemplo, em trechos do Documentário de Vicente Jorge (2009) acerca dos Açores. Dessa forma, afastam, equivocadamente, o componente substancial e essencial da ficcionalidade e poeticidade da obra, que inclusive a caracteriza como “literatura de viagens”, em vez de manual histórico-geográfico das ilhas açorianas, por exemplo. O Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”, localizado na Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP receberá esse DVD “As Ilhas Desconhecidas” no término desta pesquisa de Doutorado. Cf. FIGURA 25: Capa da série: As ilhas desconhecidas (2009), Vicente Jorge Silva.

conceitos denotativos e conotativos no âmbito da literatura de viagens e das anotações registradas por Raul Brandão ao longo da viagem aos arquipélagos. Após refletir sobre a possível inserção (e, nesse momento, reafirmação por parte de Rubim) de *As Ilhas Desconhecidas* sob o viés antropológico, o crítico concentra-se no primeiro capítulo, “De Lisboa ao Corvo”, e realiza uma leitura essencialmente voltada para os aspectos econômicos e antropológicos que se propõe salientar inicialmente.

Consideramos original, pertinente e plausível a leitura antropológica realizada por Gustavo Rubim (2008; 2010) e concordamos com suas considerações em vários pontos como, por exemplo, na crítica realizada à recepção da obra e, principalmente, na valorização original do título. Porém, nossas análises acerca de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* concentrar-se-ão em reflexões em torno da constituição literária plástica e de sua imbricação e abordagem moderna acerca da paisagem e da escrita, por meio de um exercício metaficcional. Ressaltaremos, também, os aspectos dialéticos impressionistas e expressionistas, apontando proximidades estéticas entre essas duas obras e outras obras brandonianas, em especial, *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*, a fim de propor a fusão da dicotomia entre “claras e azuis vagas” e “claro/escuro pesadelo”.

3.3. Tonalidades do arquipélago: os Açores e a Madeira

TANTO MAR

A Cristóvão de Aguiar, junto
do qual este poema começou a nascer.

Atlântico até onde chega o olhar.
E o resto é lava
e flores.
Não há palavra
com tanto mar
como a palavra Açores.

Manuel Alegre

TEMPO NA ILHA

Não há azul nem verde nem vermelho
nem amarelo nem lilás nem cólera!
— Há o cinzento de ter estado e de estar...
De tal maneira tudo é cinzento que o futuro já parece museu!

[...]

Carlos Faria

Plurais foram as tonalidades acerca do arquipélago ao longo da história da literatura portuguesa e em todas as épocas. Movidos, muitas vezes, pelo deambular de um acontecimento histórico ou geográfico, essas manifestações artísticas apresentaram-se mais ou menos realísticas, seja nos poemas, seja nos textos em prosa ou nas artes plásticas. Na primeira estrofe selecionada de “Tempo na ilha”, de Carlos Faria, identifica-se a negação com relação às cores que compõem o arquipélago, enquanto o eu-lírico do poema de Manuel Alegre explicita um sentimento contemplativo diante do “mar”, da “lava” e das “flores”. Nesse sentido, observaremos que Brandão assumiu um posicionamento diferenciado, já em meados de 1926, de poetas com produções posteriores que apresentaram o arquipélago de maneira inóspita ou paradisíaca. O escritor do Douro mesclou sua paleta entre a aquarela policromática e os tons sombrios expressionistas. Dessa forma, podemos dizer que há uma *“subjectivação inerente à própria noção de ponto*

de vista” (BUESCU, 1990, p. 110, *grifos do autor*), que funciona e atua independentemente do fato de se tratar de um narrador “marinheiro visitante”, de um estrangeiro.

A obra *As Ilhas Desconhecidas* constitui-se a partir da oscilação de três perspectivas discursivas: o relato da viagem que se estende pelo itinerário marítimo e ao aproximar-se de cada ilha; a poesia e a plasticidade nas impressões da paisagem peculiar; a narração da vida cotidiana dos habitantes ilhéus. Todas essas perspectivas são permeadas pela ficcionalidade inerente à arte literária, mesmo considerando que o escritor pautou-se, em grande parte, pelo registro das anotações da viagem. Consideramos, também, a perspectiva norteadora da obra, a do narrador “marinheiro viajante”, na acepção benjaminiana.

A obra literária coincide, em termos ficcionais, com a partida rumo ao arquipélago. A bordo do *São Miguel*, o narrador vivencia e transmite suas primeiras impressões sobre os tripulantes, o barco, o mar, o céu e, também, a respeito de todas as sensações sinestésicas que vivencia no convés. É nesse cenário flutuante que o narrador “troca de mundo”, do mundo perfeitamente conhecido pela infância na região transmontana para o outro mundo, aquele encontrado por acaso pelos grandes navegadores conterrâneos no princípio dos quinhentos, território rapidamente batizado de lusitano e tão estratégico ao longo das batalhas nacionais e internacionais. Ilhas desconhecidas? Nem tanto. Território português além-mar que se configurou como palco paradoxalmente idílico de vegetações e beleza natural quase intacta, terreno ideal para tantas especulações literárias ao longo dos séculos (já anteriores à publicação de 1926)¹⁵⁰; ponto de parada dos navegadores e marinheiros em busca de novas terras no Brasil e na África. No entanto, diante de tão grande importância político-econômica para Portugal “continental”, o arquipélago dos Açores e da Madeira já havia sido retratado por estrangeiros. Porém, com Brandão, as ilhas portuguesas ganharam uma dosagem equilibrada entre eloquência e sensibilidade estética ao apresentar uma região pela primeira vez visitada, ao registrar as cores e a luz própria e ao traçar um perfil etnográfico, sociológico e humano dos portugueses insulares residentes em cada um dos torrões vulcânicos espalhados pelo Atlântico. Sigamos as impressões desse narrador visitante pelo convés do *São Miguel* e dessa narrativa ficcional...

¹⁵⁰ Conforme pudemos verificar na seção anterior acerca das manifestações de uma “literatura de expressão açoriana”.

Dentre os componentes da efabulação literária de *As Ilhas Desconhecidas*, há uma perspectiva narrativa diferenciada da primeira obra e, também, uma alteração na predominância ou frequência desses elementos. Por exemplo, enquanto a primeira obra em análise apresentou uma predominância de elementos poéticos e pictóricos relacionados à luz, ao mar, a metáforas e a comparações, ao homem e suas preocupações de caráter sociológico e a aproximação entre homem e animal, *As Ilhas Desconhecidas* apresenta a predominância discursiva desses elementos relacionados à cor, à paisagem terrestre e marítima, à plantações e vegetações, às metonímias, aos planos de telas com enfoque espacial e plástico, ao homem, às questões ontológicas e metafísicas e à aproximação entre homem e paisagem natural. Sendo assim, pautar-nos-emos na mesma abordagem crítica de análise, baseada prioritariamente nas predominâncias dos componentes anunciados.

Todo o primeiro capítulo “De Lisboa ao Corvo” refere-se à viagem marítima pelo oceano Atlântico a bordo do navio *São Miguel*. No itinerário, o narrador partiu de Lisboa aproximando-se do arquipélago pela ilha da Madeira, permanecendo sempre a bordo. Em seguida, passou pelas proximidades de Santa Maria, São Miguel, Terceira, São Jorge (onde avista pela primeira vez o Pico), Graciosa, Faial, Flores, chegando ao Corvo. O narrador “marinheiro viajante” oscila o discurso entre narrativo, ao apresentar o interior do navio, e o poético e pictórico, ao avistar o oceano e as ilhas. Todo esse trajeto é marcado pela predominância de impressões poéticas, da escrita pictórica e pela presença dos recursos plásticos. Na verdade, consideramos “De Lisboa ao Corvo” um capítulo completo no que concerne à manifestação textual das diferentes e paradoxalmente complementares, perspectivas discursivas da obra.

A caracterização do macro espaço literário se subdivide em três momentos na projeção discursiva em *As Ilhas Desconhecidas* a partir do ambiente marítimo: a viagem de Lisboa ao Corvo, a viagem da “ilha mais distante” às outras ilhas do arquipélago, e o retorno da Madeira para Lisboa.

Logo no início do primeiro capítulo, há a demarcação discursiva de um narrador que apresentará paisagens não familiares ou situações não habituais e que, assim, assume configurações de estrangeiro, conforme podemos observar:

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... (BRANDÃO, 2011, p. 11, *grifos nossos*).

Nessa “troca de mundos”, o visitante fica, necessariamente, devido às circunstâncias, com um “outro” mundo, o mundo desconhecido e imprevisível, cujo sentimento de angústia se materializa pela amplidão oceânica diante da pequenez do navio e, por conseguinte, dos tripulantes e, então, “Durante um momento, calamo-nos todos a bordo” (ibidem). O embate entre o eu e o outro é lançado já no início do primeiro capítulo e percorrerá toda a obra, assim como o sentimento de angústia existencial que a aproximará das outras obras brandonianas.

Na amplidão do Oceano Atlântico que caracteriza esse macro espaço na obra, os elementos “oceano”, “céu” e “estrelas” adquirem configurações diferenciadas. Toda a experiência é única e o narrador a transmite a partir de impressões poéticas e pictóricas, que misturam todos os elementos da natureza:

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 outro 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 noite que não tem fim. *Nós bem fingimos que não vemos a solidão trágica, o negrume trágico, mas eu tenho-o toda noite ao pé de mim.* [...] A ideia de morte não nos larga: separa-nos do caos um tabique que não sei quantas polegadas. Todos os passageiros se fingem despreocupados (BRANDÃO, 2011, p. 12, *grifos nossos*).

As fragilidades existenciais humanas são ressaltadas pelo narrador como a pequenez do homem, a solidão “trágica” e ontológica, além da sensação de impotência diante do desconhecido a bordo daquele navio. “Todos os passageiros fingem despreocupados” (ibidem) e colocam a máscara social da segurança de que tudo está sob controle e de que é desprovido de qualquer medo. No entanto, as máscaras são usadas socialmente, conforme é notável em todas as outras obras brandonianas, tornando-se um dos cerne do projeto literário do escritor português. Em *Húmus*, há uma das maiores alegorias dessa máscara social na deterioração humana das personagens, pois “há séculos que dura esta bisca de três – e os gestos são cada vez mais lentos. Desde que o mundo é mundo que as velhas se curvam sobre a mesa de jogo” (BRANDÃO, [19--]c, p. 11). Salvas

as devidas proporções contextuais nessa aproximação com relação à especificidade do discurso e a espacialidade nas obras e pensando estritamente nas figuras humanas em ambas as obras, a volatilidade, a aparência, o fingimento e a máscara imperam e tornam-se as leis maiores. Os narradores brandonianos apresentam situações diversas em que as mazelas existenciais humanas são escondidas por máscaras sociais e assim, “o que é grande, simples e profundo passa despercebido” (BRANDÃO, 1999a, p. 80). Reforça, além disso, que no interior existencial de cada indivíduo não há espaços para máscaras, elas não sobrevivem eternamente. Por isso, se percorrermos suas obras, identificaremos o grito final de busca de redenção da alma: “Não vivi! Não vivi!” (BRANDÃO, 1970, p. 173). Essa frase, já pontuada anteriormente como sintomática e notável em todas as produções brandonianas, foi indicada no capítulo anterior acerca de *Os Pescadores* e ecoa indiretamente nesse momento em *As Ilhas Desconhecidas*: “*Nós bem fingimos que não vemos a solidão trágica, o negrume trágico, mas eu tenho-o toda noite ao pé de mim. [...]* A ideia de morte não nos larga: separa-nos do caos um tabique que não sei quantas polegadas” (BRANDÃO, 2011, p. 12, *grifos nossos*).

A dualidade vida e morte, outro aspecto recorrente das reflexões ontológicas na escrita brandoniana, aparece nitidamente no trecho sublinhado e em toda a viagem ao arquipélago, principalmente quando o narrador se encontra no espaço marítimo ou nas proximidades das ilhas vulcânicas. Logo na sequência, há um trecho que também faz alusão a essa angústia dentro do navio, focando outro ângulo dessa angústia:

- Mas a alma do transporte é o fogo. É o fogo que faz girar os dois grandes veios de aço, que atravessam o barco em toda a sua extensão até às hélices. Entreabre-se uma pequena porta de ferro e recuo sufocado. A tragédia do navio que se transformou em máquina está aqui: para que o hotel viva, digira e se mova, é preciso que alguém sofra. [...] A luz vem de cima, claridade duvidosa e suja, e quando aqueles homens, que se agitam lá dentro, abrem a porta da fornalha, um jorro vermelho ilumina, cresta e deslumbra. No chão ardem escórias, um fogueiro negro e curvado atira lá para dentro pazadas de carvão, e logo a portinhola bate com estrondo contra a lata parede de ferro. Fujo. Enquanto lá em cima todos nós vivemos no hotel Francfort de Santa Justa, os outros cá em baixo vivem no inferno (BRANDÃO, 2011, p. 14).

Trata-se da vivência no interior do navio em que o narrador se deslocou do itinerário de Lisboa ao Corvo, conforme título do primeiro capítulo. Esse trecho ressalta as descobertas tecnológicas em torno da utilização do fogo para mover os meios de transporte. Esse acontecimento plausível é mencionado juntamente com um lamento, uma

crítica já anunciada em “A tragédia do navio que se transformou em máquina” (ibidem)¹⁵¹. O progresso trouxe os benefícios da praticidade e, em contraposição, subordinou pessoas humildes a um trabalho de sofrimento físico e mental em benefício daqueles que podem pagar pelo conforto¹⁵². Essa questão da hierarquia de classes sociais aparece de maneiras diversificadas nas obras. A citação selecionada assemelha-se a um trecho de *Os Operários*, por exemplo:

O forno é um poço aberto na pedreira. O respiradouro da grande chaminé fica no alto, à superfície da terra; em baixo, dentro duma barraca, a loca – é o sítio onde os homens reduzem a pedra, depois de cozida, a pó branco... [...] Lá fora, em cima, os outros vão carregando sempre o poço, camada de pedra, camada de carvão. (BRANDÃO, 1984c, p. 314).

Nesse trecho, também há a menção a um trabalho realizado no subsolo. A diferença está em que são os operários que trabalham tanto dentro como fora dos fornos de cal.

Em *Os Pescadores*, há alguns trechos no capítulo “Olhão” em que é notável a presença da pesca industrializada que, aos poucos, oprimiu os pescadores seculares da região. Aumentou, conseqüentemente, a desigualdade social, visto que a exploração e o lucro dos patrões não eram repassados em quantidades justas aos trabalhadores. Essa proximidade entre trechos ou frases dos livros reforça o diálogo entre os textos do escritor e a ideia de conjunto de plano de obras em que se apresentam os principais fatos relacionados às “virtualidades econômicas: agricultura, gado, pesca e indústria” (MOURÃO, 1996, p. 28) em Portugal.

¹⁵¹ Ressalte-se que o fato de o narrador pontuar o aspecto negativo da criação tecnológica, o navio a vapor nesse caso, não significa que Raul Brandão se opunha às inovações e descobertas acentuadas no século XIX e início do século XX. Pelo contrário, a importância dessas evoluções em todas as áreas e setores é considerada como imprescindível. Inclusive, foi a partir do navio a vapor e de suas escalas obrigatórias no arquipélago quando esses cruzavam o Atlântico da Europa para a América que as ilhas açorianas e da Madeira deixaram de ser tão isoladas. Distância que se reduz quando os transportes aéreos portugueses passaram a fazer voos para as ilhas. A crítica social nas obras brandonianas volta-se para os danos humanos que esse progresso tecnológico provocou e pela cristalização do distanciamento cada vez maior entre ricos e pobres, aumentando, assim as desigualdades sociais.

¹⁵² No capítulo “O Corvo”, o narrador “marinheiro visitante” volta a polemizar essa questão ao afirmar: “Será então que Chateaubriand 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 da 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 o dia do terremoto universal. *Mas era preciso perguntar aos desgraçados qual é a sua 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...*” (BRANDÃO, 2011, p. 38, *grifos nossos*). Nas frases sublinhadas procuramos destacar, além da importância dessas considerações e ideologias de cunho sociológico, o posicionamento do narrador na última frase que aproxima a abordagem dos desfavorecidos por toda a obra de Raul Brandão.

Os entremeares poéticos e pictóricos são mencionados, principalmente, nos períodos do iniciar e findar do dia, conforme observa-se:

Largamos e vem a tarde, vem a noite, e ao cair da noite no mar é um espetáculo 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 tábua que as ondas levam sem destino, sempre no mesmo negrume, no mesmo movimento perpétuo e inútil...* Não é só 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. [...] - 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* (BRANDÃO, 2011, p. 16).

O interior do navio torna-se lugar da introspecção do narrador diante da impetuosidade do cenário marítimo que se impõe ao findar o dia. As incertezas e o desconhecido permeiam as reflexões ontológicas do narrador. Suas indagações existenciais são identificadas em toda a obra. Porém, no momento em que se encontra à deriva, esses questionamentos intensificam-se e aproximam-se de trechos de outras obras brandonianas. Por exemplo, as últimas frases que estão sublinhadas na citação fazem-nos lembrar de umas das afirmações de *Húmus*: “O que tinha uma importância extrema passou a não ter importância nenhuma; o que parecia indispensável à vida, e sem o que se não dava um passo na vida, reduziu-se num minuto a zero” (BRANDÃO, [19--]c, p. 45).

O oceano torna-se, então, ícone de totalidade e metáfora do desconhecido, do medo, da solidão existencial, principalmente porque os deslocamentos e o itinerário que será percorrido por canais e travessias em águas oceânicas apresentam alto grau de perigo aos tripulantes. Se o Atlântico se torna a figurativização da incerteza e do risco, o homem sente que vale muito pouco diante de tal perigo iminente. Todos os canais açorianos contêm riscos, mas o canal que separa o Corvo das Flores é o mais recoberto de histórias fantasmagóricas e trágicas em que se somam também os abalos sísmicos e vulcânicos da terra, conforme se pode observar em:

Este oceano tem uma fisionomia concentrada e séria. Sai-se de manhã com o mar chão, regressa-se à tarde com o mar revolto e escuro. Quando menos se espera, levanta-se ventania, e de quinze de Agosto em diante pode aparecer o ciclone. O canal do Faial para o Corvo é perigoso e o do Corvo para as Flores está quase sempre de má catadura. [...] Há por aqui crateras escondidas sob as águas, e a lava vem de quando em quando à

superfície, se não é uma ilha inteira que aparece e desaparece logo. Ao carácter destas águas, sujeitas a cóleras súbitas, junta-se o da terra, que treme quase todos os dias (Faial) pondo os corações em sobressalto, o da fantasmagoria, produzida pelas costas vulcânicas, pela luz que hesita, pára, transforma-se, desvendando um píncaro, rochas dramáticas e terras que não existem e são o efeito mágico da própria claridade em neblina. (ibidem, p. 163).

O aspecto visual torna-se sobressalente em todo o itinerário e em toda observação e registro da paisagem insular. Durante os dias de viagem, o narrador registra os momentos em que há maior predominância de impressões poéticas e pictóricas. Os trechos são comumente descritos em um único parágrafo que se desenrolam longamente a fim de transmitir o efeito da cena, da foto ou do quadro, manifestações artísticas assimiladas de uma única vez pelo espectador. No caso da última citação, na última frase sublinhada, há a menção ao ofício de artista pintor e um exercício metapictórico ao comparar o cenário céu dos Açores sob os efeitos da luz com uma cena que “um pintor imitaria na tela com pequenos toques horizontais cor de chumbo, carregando-os e amontoando-os cada vez mais até a linha do horizonte” (ibidem). Nesse exercício de registrar por meio da obra literária uma possível atitude de um artista, no caso, um pintor durante suas pinceladas em uma tela, o narrador aproxima e entrelaça, por meio de suas impressões poéticas, o fazer pictórico e o fazer literário, tornando-os partes constituintes da mesma raiz basilar, a arte. A aproximação atinge grau de veracidade tão similar e conduz o leitor à imagem do possível quadro, através do recurso literário da verossimilhança que, por alguns momentos, coloca-se em xeque se estamos diante da imagem de um quadro em processo de pintura ou de um texto literário. Isso ocorre devido à utilização da escrita pictórica, pautada nos efeitos da arte impressionista.

Nessa transposição, contudo, é preciso seguir a ordem cronológica da leitura e por isso, a disposição das frases, em geral, curtas, porém em parágrafos longos, são elencadas dessa forma a fim de obter o efeito de uma tela. As marcações de início do parágrafo ocorrem somente quando se registra a mudança dos períodos do dia, manhã/tarde/noite. A alternância de horas e consequentes mudanças de efeitos da luz, no entanto, não resultam em mudanças de parágrafos para que o efeito de simultaneidade seja mantido. Essa escrita utiliza-se da técnica da pintura impressionista, conforme pode ser observado nos trechos sublinhados a seguir:

A parte mais alta da ilha é o Morro Grande (novecentos e quarenta metros) que fica próximo duma cratera – a Água Branca. De lá se avista o mar à roda da ilha. É ele que limita a terra o horizonte. Pode-se seguir como numa carta relevo da terra – os chanfros, as ondulações da costa, os cortes, os baluartes. Nuvens aqui e acolá saem dos fundos, arrastam-se pelas encostas e evaporam-se. *O incomparável tablado está sempre a mudar de cor. Montanhas, gargantas profundas se abaixam gradualmente até ao mar – negras ou iluminadas; colinas em cataratas despenham-se – e com a névoa cria-se um panorama de sonho – um panorama de luz sempre a rarefazer-se* (BRANDÃO, 2011, p. 66, *grifos nossos*).

Os elementos da natureza são poetizados, personificados e dotados de ação e a cena é apontada como se fosse observada em um único olhar, seja fotografado, filmado ou na visualização de um quadro. Para obter esse efeito de “único olhar” e, também, de perspectiva na escrita, o narrador transmite suas impressões por meio de componentes da pintura, tanto com as cores como com a luz, utilizando-se de elementos coesivos que transmitem a ideia de simultaneidade, juntamente com a ausência de parágrafos, além de pouca pontuação. Essa articulação entre escrita e visualidade aproxima o leitor da função ideal na representação daquela cena, a do pintor, além de denominar o observado como “drama mudo e extraordinário” (ibidem). Trata-se de uma estrutura composicional que se utiliza de recursos plásticos como a menção da função do pintor ou a execução de uma das artes plásticas, como o drama. O emprego desses recursos refere-se ao próprio processo de reflexão em torno da escrita literária. Essas obras, mesmo sendo publicadas na segunda década do século XX, não contêm as modificações conteudísticas ou estruturais conforme o novo modelo estético em voga em Portugal. Brandão, no entanto, apresenta ao público uma reflexão diferenciada acerca da modernidade literária por meio de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, por meio da simbiose entre artes plásticas e escrita ficcional. Desse modo, o escritor aponta para uma modernidade que se verifica justamente no trabalho com temas ou gêneros tradicionais e que é inovado durante o desenrolar do próprio processo de configuração ficcional ao alternar os discursos poético, pictórico, memorialístico e narrativo.

Algo semelhante ocorre no registro das impressões sobre a luz das Flores:

(I) Tenho a impressão de que há nas Flores a **luz** mais delicada dos Açores, a luz vaporizada que se sensibiliza a todos os momentos. É talvez da cor, que é única, do pó roxo, do verde dos pastos sempre tenro e uniforme – é talvez da mistura dos nervos do mar, da chuva de Verão, do sol que se desfaz em oiro sobre tudo isto, e destas nuvens mágicas que

interceptam a luz ruborizando-se como grandes velários de cor – para logo se desfazerem diante de meus olhos em arabestos, em fios ténues, em farrapos... (II) Todas as **cores** se fundem e acabam por se apagar em cinzento, deixando só resquícios na atmosfera húmida. *Nunca assim vi ambiente tão rico em prestígio, sempre diverso e sempre em movimento.* É o cinzento que predomina – mas um cinzento colorido onde bóiam cores húmidas, principalmente o verde e o violeta – jorrando, atabafando em pardo e violeta montes verdes a escorrer. É o que dá prestígio a esta terra molhada, onde o próprio sol parece molhado – molhado e doirado, tão leve que mal trespassa o cinzento... (III) Então, **um momento iluminado**, o panorama respira, arfa devagarinho como um seio, ainda orvalhado do banho e aquecido pelo Verão, ruborizado e sorrindo por ter de despir a camisa diante da gente. (IV) **Outras vezes** tudo desaparece ou toma proporções fantasmagóricas e a água goteja doirada. *Água, ar e bruma intimamente se casam para produzirem esta impressão casta e cinzenta ou toda violeta como a obra de arte de uma individualidade estranha* (BRANDÃO, 2011, p. 55, grifos nossos).

A luz e os efeitos por ela proporcionados no cenário da ilha das Flores conduzem suas impressões para uma personificação, juntamente com as cores que se fundem tornando-se um ambiente sempre diverso e em movimento. Essa personificação concretiza-se na terceira e quarta parte que segmentamos, ao serem apresentadas versões dos efeitos da luz e da cor, como se fossem verdadeiras aquarelas insulares. É por meio de uma paleta de cores que as impressões são absorvidas e registradas literariamente.

Apesar de menos comuns, uma exemplificação diferenciada do emprego da cor são os “tons neutros” e o branco. Executado como processo metonímico das “névoas”, essa cor neutra é personificada e assume toda a ação do trecho apresentado por meio de impressões poéticas e pictóricas:

As manhãs são extraordinárias. Tons neutros – quase o mesmo tom apagado – névoas esbranquiçadas e moles... Neste ar parado o próprio som amortece: envolve o mundo numa pasta de algodão em rama, um vapor incorpóreo que apaga as cores, imobiliza a paisagem e faz do mar atmosfera. É um eterno dia de finados, recolhido e atento, em que o vento pára e não sopra. Branco e quieto, branco e mole, branco magoado, claridade tão íntima que eu próprio desfaleço (BRANDÃO, 2011, p. 19).

Assim, esses tons, mesmo neutros, “moles” e quase apagados ao adquirirem a força vital de tonalidades humanas, suprimem a força vital do humano que presencia a cena em “eu próprio desfaleço” numa espécie de isomorfismo entre homem e natureza. Também tem força suficiente para imobilizar a paisagem, o ar (que não emite mais som), o mar (tornado atmosfera) e o próprio dia (tornado um eterno dia de finados). Aproxima, então, a

ideia de impotência humana diante da vida e a questão da morte reaparece. Dessa forma, “essa convergência de seus elementos constitutivos também torna a paisagem apta a significar: ela apresenta-se como unidade de sentido, ‘fala’ àquele que olha” (COLLOT, 2011, p. 17).

Outra característica sobressalente em *As Ilhas Desconhecidas* é a presença dos elementos da natureza funcionando como ícones da totalidade ou da fragmentação, segundo Pedro Eiras (2005). A névoa ou o nevoeiro assumem, por excelência, a função homogeneizadora por exercer, em vários momentos, a fusão entre paisagem marítima e terrestre:

Lá no alto o nevoeiro estendido derrete-se, apegado às rochas, e quando nos afastamos desvanece-se os verdes dos grandes montes da ilha, [...] Arrasta-se pela terra uma nuvem pegajosa que engrandece e deforma. Ao lado, a sucessão de colinas azuladas do Faial vai-se tornando mais nítida. *Estas grandes rochas que mudam de sítio e de cor confundem-se no azul, enquanto outras se aproximam e avolumam; o espetáculo imenso que se desenrola diante de meus olhos atónitos dá-me a impressão de que as ilhas nascem do mar e se vão formando à nossa vista pela mão do criador. É com febre que assisto à geração do panorama largo e renovado.* [...] (ibidem, p. 26, grifos nossos).

O mito da Atlântida¹⁵³ é lembrado pelo narrador brandoniano nesse trecho, quando “dá a impressão que as ilhas nascem do mar e vão se formando aos nossos olhos”, complementando a poeticidade da visão registrada. Esse mito é relembrado, também, em vários outros momentos da obra e funciona como complementador da visão lírica do narrador, além das ideias de totalidade e fragmentação, enfatizando o fato de serem partes de um todo.

Há a presença de vocábulos que indicam espacialidade como, por exemplo, “em frente, atrás, ao fundo, ao lado” (esquerdo/direito), além dos indicadores de verticalidade “em cima, abaixo, no meio” e horizontalidade “a leste, a oeste, a norte, a sul, no horizonte, no panorama”. Eles aparecem nessas duas obras brandonianas. No entanto, em *As Ilhas Desconhecidas* esse vocabulário aparece frequentemente discriminado em “primeiro” e “segundo plano”, o que sugere a cena de um quadro, por exemplo, como de um suporte específico da pintura, conforme podemos observar em:

¹⁵³ Cf. PLATÃO. *Crítias* (2002) ou Lenda do Reino de Atlântida. Disponível em: Espaço Cultural/ Lendas Açorianas: <http://www.casadosacores.com>.

A costa para o nascente desdobra-se em cinzento, em roxo e em negro no *primeiro plano*, com uma grande nuvem cor de chumbo a desfazer-se-lhe *em cima* e um rasgão de céu mais *alto* e claro, de planície etérea cor-de-rosa. [...]. *Por baixo* a falésia alta derruba-se sobre o mar, com filamentos verdes derretidos nas águas. No *segundo plano* o azul mistura-se ao roxo e ao negro requeimado de grandes penedos. E *no fundo* anda pó verde do mar entranhado que dilui tudo na mesma tonalidade – as águas, o céu, as rochas aguçadas e dramáticas. (BRANDÃO, 2011, p. 59, *grifos nossos*).

Esse trecho corresponde ao capítulo “Floresta Adormecida”, em que o narrador apresenta as Flores por meio dos planos de visão e da disposição espacial de suas partes, conforme os grifos. A dinâmica da cena que, durante o registro das impressões está em constante transformação, é um aspecto interessante nessa alusão aos planos de telas. Fato possível somente pelos mecanismos da escrita e da arte literária imbricada de elementos poéticos, em oposição à característica estática do quadro, se nos lembrarmos de que, para se obter o efeito de dinamicidade das mudanças de cenário da catedral de Rouen ou das demais séries impressionistas sob os efeitos da luz em vários momentos do dia, Claude Monet pintou telas variadas, registrando assim, essa metamorfose da paisagem em diferentes horários do dia.

Por fim, “as águas, o céu, as rochas aguçadas e dramáticas”, que foram inicialmente apresentadas em partes distintas por meio de planos, são aproximadas e adquirem “a mesma tonalidade”, remetendo assim, aos principais elementos naturais constituintes dessa ilha e à ideia de totalidade após a fragmentação em planos. Dessa forma, podemos dizer, então, que:

O corpo torna-se eixo de uma verdadeira organização semântica do espaço que repousa sobre oposições, tais como: alto – baixo, direita – esquerda, frente – trás, próximo – distante... Esses pares antitéticos constituem-se como pares binários que estruturam a língua (COLLOT, 2011, p. 21-22).

É possível verificar nas recorrências em que há a presença de termos da espacialidade ou de planos de telas que Raul Brandão faz uso desse recurso que foi comum na pintura renascentista (os planos de telas). Entretanto, ao utilizá-lo em seus textos, o escritor atribui a eles uma visão moderna, já lembrada por Pierre Francastel¹⁵⁴. Ocorre a passagem da segregação de planos para a profundidade de campo. Há, conseqüentemente,

¹⁵⁴ Cf. Segundo capítulo, a partir de Helena Carvalhão Buescu (1990).

a desagregação da paisagem que aponta para a fragmentação do sujeito e nas duas obras em estudo, a desagregação da própria escrita.

A frequente abordagem do arquipélago através dos elementos que compõem a espacialidade aproxima a escrita de *As Ilhas Desconhecidas* de uma colaboração efetiva na construção da açorianidade, visto que, segundo Vitorino Nemésio,

[...] a geografia, para nós [ilhéus], vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos olhos mergulham no mar (NEMÉSIO *apud* GOUVEIA, 2008, p. 152).

O monte denominado Pico, que dá nome à ilha, é registrado como um espetáculo à parte na galeria dos registros das impressões poéticas e pictóricas desse narrador “marinheiro viajante”. A visão que se tem da montanha em variados ângulos, partes do dia, horários e distanciamentos diversificados, conforme a viagem de barco, torna os registros das impressões do Pico a cena que mais se repete por toda a obra. Por ser a altitude mais elevada do arquipélago, torna-se possível visualizá-lo através da maioria das ilhas. O narrador brandoniano explora poética e pictoricamente essas múltiplas perspectivas óticas. A seguir, o “espetáculo único” se desenrola diante do olhar atônito do narrador que apresenta suas impressões das ilhas como uma verdadeira paleta de cores e efeitos de luz utilizados instantaneamente pelas mãos do artista maior:

Na luz matutina e fria das quatro horas tenho *diante de mim* um espetáculo único, quatro ilhas saindo do mar ao mesmo tempo – *a Graciosa* dum verde muito tenro acabando *dum lado* e *do outro* em penhascos decorativos; *a Terceira* muito longe quase desvanecida *e ao meu lado, por trás do biombo violeta de S. Jorge*, que se estende ao comprido nas águas, *o cone do Pico aguçado até o céu, transparente como se fosse cristal*. Isto frio, nítido e ao mesmo tempo irreal, num céu de esmalte onde se destacam a buril as linhas regulares do Pico, com uma nuvenzinha quase pousada na extremidade. É só num ponto e passa num instante, porque o navio não pára (BRANDÃO, 2011, p. 24, *grifos nossos*).

Todos os componentes espaciais de localização do cenário em que o espetáculo se concretiza são demarcados, conforme os grifos. Salientem-se as identificações peculiares à espacialidade em que as quatro ilhas emergem diante dos olhos do narrador e são apresentadas metonimicamente por meio das respectivas tonalidades: a “Graciosa dum

verde muito tenro”, a Terceira “quase desvanecida”, o “biombo violeta de S. Jorge” e o cone transparente do Pico “aguçado até o céu”. Como se fosse o tablado do quadro ou o palco do desenrolar de um espetáculo cênico, o céu é “esmalte” e destaca as linhas regulares do Pico com uma “nuvenzinha” a decorar na extremidade. Assim como o espetáculo, o instante de observação também é único “porque o barco não pára” (ibidem). As impressões são condensadas e escritas como os instantes observados por um pintor impressionista.

Ainda no período matutino, outra cena é observada a partir do navio em águas atlânticas e também transposto por meio das impressões do narrador diante da visão do Pico, dessa vez, entrecortado por uma nuvem:

São dez horas: uma nuvem branca e esguia cortou o Pico pelo meio e o cone sai da nuvem suspenso no ar por milagre. Já se distinguem os montes do Faial envoltos em névoa como algodão em rama. Navegamos perto da muralha de S. Jorge, cortada a pique sobre o mar. Alguns paredões emborçam-se. No alto, campinhos muito verdes. (ibidem, p. 25, grifos nossos).

Nesse momento, observa-se que a nuvem exerce um papel ativo, executa a ação de cortar o Pico e dividi-lo pelo meio. Dessa forma, funcionaria como a própria metáfora do pincel, na pintura, do lápis ou da caneta na composição literária. O efeito poético é obtido por meio da combinação de recursos da linguagem poética e pictórica de cores e de luz. Outra apropriação dos recursos plásticos já observados na análise de *Os Pescadores* que se repete em *As Ilhas Desconhecidas* é o uso de técnicas da pintura impressionista. Pontuamos, em citações mencionadas anteriormente, a transposição da impressão do narrador a partir da condensação de frases.

As menções ao Pico contêm em comum o registro das impressões do narrador em determinadas horas do dia, sendo elencadas também as alternâncias resultantes da observação conforme os horários e os efeitos da luz, aproximando-se da técnica impressionista da pintura do mesmo objeto ou cenário em horários diferentes do dia para que seja possível visualizar os efeitos da cor e da luz, conforme pudemos notar nas séries de telas de Claude Monet. A seguir, observemos a imagem que se forma do Pico no período da noite, observando a dimensionalidade da cena:

A noite é irreal, a noite azulada dentro do porto, encerrado em chapadas de negrume com farrapos agitados. *Dum lado* aquela escuridão magnética cujo desconhecido me atrai – *manchas sobrepostas de colinas, que se fundem num borrão imenso, mais escuro à medida que as horas desfalecem. Ao fundo, do outro lado do canal, destaca-se na atmosfera esbranquiçada o triângulo imenso do Pico, que cada vez se me afigura mais solitário e maior, com uma gigantesca figura de guarda ao Atlântico.* A larga estrada do luar escorre, movendo-se num jorro de folhetas prateadas, que se sucedem e agitam até ao costado do navio. De quando em quando um chuva cai, numa profusão de jóias. *Ao longe ergue-se a vaga* – todo o cume cintila – *desfaz-se a vaga ao pé de mim* em riachos de luar que borbulham e se derretem por todos os lados na grande estrada de luar. Sucede-lhe e sobe logo outra vaga, sombria e enorme – e já a crista iluminada ascende, cintilando as pedrarias – para redemoinhar em luz, para se desfazer em luz. *Só no horizonte aquela grande estátua imóvel e trágica enche o céu de negrume e espanto.* (ibidem, p. 27).

A paisagem envolta em tons noturnos acentua a tragicidade de se estar à deriva em alto-mar. Contém em si a capacidade de criar uma ambientação de mistério e incerteza diante do desconhecido. No caso narrado, a angústia é sobrelevada justamente porque a viagem ocorre no período da noite no oceano Atlântico, próximo ao arquipélago português, região desconhecida pelo narrador. Os vocábulos que se referem ao campo semântico da pintura impressionista, mesmo que por meio de uma “atmosfera esbranquiçada”, corroboram para formar textualmente a imagem de um grande triângulo com o Pico visto ao longe, como se fosse o “guardião do Atlântico” e de todas as outras ilhas, a Leste e a Oeste. Todo o espetáculo visual é mencionado de maneira personificada e o triângulo que se forma a partir da visão do Pico recorre duplamente a uma proximidade com outras formas artísticas, no caso, a pintura e a escultura: “estátua móvel”. Desse modo, essas manifestações são referenciadas em relação ao próprio exercício de produção de tais artes. A variação da observação de acordo com as partes do dia e o registro do narrador diante dessas tonalidades diversificadas e únicas aproxima-se de técnicas da pintura impressionista. Trata-se do vislumbre das ilhas e da paisagem insular, nesse caso específico, do Pico, a partir do Atlântico.

Em outro momento, ao se atracar na “ilha azul”, o Faial, o narrador retoma o registro poético das peculiaridades observadas, como o azul das hortenses, encontrado por toda a ilha. Ao visualizar os arredores da ilha, o narrador remete, novamente, à visão estonteante e pictórica do Pico. Dessa vez, o monte é mencionado três vezes de maneiras distintas, conforme podemos perceber:

[...] quadros atenuados, passados pelo tempo ou surpreendidos de manhã quando a paisagem acorda. *Depois olho o extraordinário Pico irrompendo de entre nuvens magnéticas que parecem ilimitadas por uma luz forjada no seu seio.* E entranho-me mais neste azul parado, sob o céu um momento azul e a luz azul. E isto não tem fim. São quilómetros de hortenses carregadas de flor, onde apetece a gente entrar até acabar a estrada e acabar o mundo... Subo até à ermita de S. João. O mato é severo, escoras revestidas de mofedos, de junco de vassoura, de rapa, que dá uma flor roxa, de trevo bravo, de rosmaninho cheio de bagas vermelhas... *Tenho diante de mim, de um lado a cratera com duas léguas de circunferência e trezentos metros de fundo; ao outro, o amplo panorama – mar e terra, montes e vales – o mar e o Pico, um Pico estranho, suspenso no céu e pousado num oceano de nuvens brancas.* Só o cume, mas o cume é uma montanha enorme e esguia, porque, à medida que fomos subindo, o Pico foi crescendo também. [...] O espetáculo é sombrio e belo. Só a caldeira mais pequena, perfeita como miniatura, e uma nota de ternura neste isolamento: parece filha da outra. Está ali a criá-la, sabe Deus para que destinos, naquele buraco ao mesmo tempo poético e feroz. *Se arranco os olhos da cratera, encontro a amplidão infinita, o altar majestoso do Pico, as nuvens que ele apanha no céu e a que dá formas imprevistas,* e o mar liso até ao horizonte, fechado pela barra rocha de S. Jorge e pela mancha desvanecida da Graciosa (ibidem, p. 89-90).

Nota-se a presença da dualidade no pontuar que o “espetáculo é sombrio e belo” e ressalta-se o contraste da estonteante beleza com a volatilidade da condição de se estar em fronteiras líquidas.

No trecho final do capítulo “O Pico”, encontramos a materialização dessa utilização de elementos específicos da pintura durante a escrita da obra. A menção a um “espetáculo único”, tão repetido em todas as citações anteriores, pode ser aproximado ao espetáculo particular resultante de toda manifestação de arte. Assim como cada ato artístico é único, o efeito proporcionado em cada espectador ou leitor também é peculiar. É possível notar na exemplificação a seguir, no momento em que o narrador novamente se apodera de vocábulos da pintura e do ato de pintar em dois momentos distintos ao concluir o capítulo:

Agora completo o quadro: com os montes, hirtos e negros por trás, neste fundo extraordinário, neste panorama dilacerado, parto duma imaginação estranha, parado e cinzento é que fica bem aquela vida dum dia e duma noite, o cortejo grotesco de fantasmas vociferando de porta em porta, com as bocas escancaradas de riso. Esta ilha negra e disforme apoderou-se dos meus sentidos. Tudo o que a princípio me repelia, o negrume, o fogo que a devora, o mistério, tudo me seduz agora. O Pico é a mais bela, a mais extraordinária ilha dos Açores, duma beleza que só a ela lhe pertence, duma cor admirável e com um estranho poder de atracção. É mais que uma ilha – é uma estátua erguida até o céu e moldada pelo fogo – é outro Adamastor como o do cabo das Tormentas.

Apago todas as tintas do quadro: só quero o Pico diante de mim, negro e dramático roído da cinza que há-de acabar por devorar seres e coisas, deixando-o a prumo no céu, com a carcaça da catedral ao abandono da praia... (ibidem, p. 110).

Segundo o narrador, o quadro é completado com uma “imaginação estranha”. Todas as menções ao Pico ocorrem a partir da metaforização do ato de pintar e, no final do capítulo, dedicado ao monte mais alto dos Açores, essa metáfora transpõe de tal forma a escrita pictórica dessas impressões que, pautando-se na imaginação, único elemento até então não utilizado, resulta na fusão entre o que é visualizado, através da perspectiva do narrador e, apresentado por meio de impressões, e o que é imaginado, apresentado por meio de sentimentos angustiantes de teor existencial. Criam-se, então, ambientações diversificadas que se confluem em uma escrita dialética. Nota-se que os sentimentos proporcionados ora pela visão, ora pela imaginação do Pico, baseiam-se na ambivalência da beleza e do estranho, do desconhecido. A dualidade peculiar dessa ilha talvez seja o elemento de atração estética para o narrador brandoniano. Novamente o Pico é considerado “uma estátua”, dessa vez, “moldada pelo fogo”. Já fora moldada pela nuvem anteriormente, indício que enfatiza a ideia de um Pico desenhado pela própria natureza, pelos pincéis naturais. Dessa vez, é comparado ao Adamastor do cabo das Tormentas, possivelmente pela imponência com que a figura da montanha emerge em meio ao oceano Atlântico em regiões desconhecidas pelo narrador “marinheiro visitante”. Outra menção ao espectro de *Os Lusíadas* em obras brandonianas é identificada em *Os Pobres*, exercendo também a função de observação e introspecção diante de algo misterioso e desconhecido:

Tôdas as manhãs é como se pela primeira vez me achasse diante da monstruosa natura – verde, oiro, azul, com os seus rios, florestas, o mar a bramir e árvores que são sêres, vida que pressinto extraordinária e que nunca vi ao pé!... Por isso, sobretudo nestes dias de inverno, em que anda uma prodigiosa voz de Adamastor a prêgar à terra e às coisas dilaceradas, eu me ponho, escondido e só, a discutir o enigma... (BRANDÃO, 1984a, p. 74, grifos nossos).

Voltemos para a observação e registro das impressões do Pico. Ao concluir o quadro, o parágrafo e o capítulo, o narrador “apaga todas as tintas” e foca sua perspectiva somente no Pico, numa espécie de metonímia da cena visualizada. A descrição e a escrita poética do Pico fazem do monte mais alto dos Açores o próprio quadro impressionista aos moldes de Claude Monet. Em cada um dos trechos selecionados, há a observação do objeto

perceptivado e o registro das impressões. Esse registro ocorre por meio de frases sobrepostas e repletas de elementos poéticos. Conforme alterna ou varia a perspectiva do sujeito diante do horizonte da paisagem do Pico, faz-se necessário um novo registro, conforme tal hora e situação. A escrita pictórica, a partir da técnica impressionista do Pico, simula a pintura de uma tela do monte açoriano.

Dessa forma, a presença da disposição textual que se assemelha aos efeitos e planos de telas no universo da pintura destaca a perspectiva do olhar e sua fixação, além de apontar a influência e utilização desse recurso pictórico, em especial, nos trechos sublinhados:

Nas subidas o cocheiro salta a terra e fala ao bicho. O mar está espelhado e o céu tão espelhado como o mar, com brancuras de algodão, e nuvens meio adormecidas, orladas de cinzento. Tudo tão branco e parado que parece que o tempo suspendeu a sua marcha. *Olho para o mar*, com rastejados de caracol e pedaços brancos iluminados por dentro. *Ao longe* vai aparecendo e acompanha-me sempre outra ilha, S. Jorge, estirada a todo o comprimento. *Já percebi que o que as ilhas têm de mais belo e as completa é a ilha que está em frente – o Corvo, as Flores, Faial, o Pico, o Pico, S. Jorge, S. Jorge, a Terceira e a Graciosa...* (BRANDÃO, 2011, p. 95, grifos nossos).

Tanto a perspectiva visual como o registro das impressões pelo narrador “marinheiro viajante” em seu itinerário são apresentados ora do oceano, ora de dentro de cada ilha, conforme pontuamos com relação ao Pico. Cinco capítulos destacam-se na abordagem da perspectiva de dentro da ilha: “A Floresta Adormecida”, “A ilha Azul”, “O Pico”, “As sete cidades e as Furnas” e “Visão da Madeira”. No segundo dos capítulos elencados, há um trecho longo em que se podem identificar vários elementos de metaficcionalidade:

(I) Camélias e sombra por toda a parte, camélias admiráveis, brancas, vermelhas, róseas, flores geladas que amarelecem e de que as árvores se despojam devagarinho. Ergueu mais alto os muros, para que só a sombra se ceve nesta carne fria – de mortas, sem expressão. Este foi um sonho de um homem original... Querem-me dizer o nome, mas eu não quero saber o nome. *Foi o sonho dum homem que passou a vida a plantar camélias, chegando a obter camélias com cheiro, enxertadas em magnólias. Terminada a sua obra, morreu.* (II) [...] Palpo a fragilidade dos nossos actos, sinto a tristeza da vida efémera, parece-me que todo este jardim de camélias se transformou num cemitério de camélias onde se enterrou o sonho do poeta. (III) O que me vale é que saio e dou logo com o Pico, que é eterno. Encontro-o sempre: ao voltar duma esquina, ao sair de casa, ao saltar da cama. Hoje decidiu morrer em

violeta, mas, antes de morrer, passa por todos os tons de violeta. Desfalece-se e por fim envolve-se numa nuvem para o não vermos exalar o último suspiro. Desconfio que foi posto ali de propósito e à distância calculada para nos atrair e encantar. Nas noites de luar é um fantasma branco e imóvel. A gente espera que ele se mexa. Nas noites negras é um fantasma negro e trágico que vai pregar na escuridão. Passo dias a olhar para ele. No dia 19 está escondido por uma nuvem – por a nuvem – que lentamente se descerra, como a cortina dum altar onde se celebra todos os dias o mesmo mistério. No dia 26 à tarde corta-o a nuvem cinzenta pelo meio... (IV) Devo explicar que todas estas ilhas têm uma nuvem sua, uma nuvem própria, independente das outras nuvens e do céu, e com uma vida à parte no universo. Pode, por exemplo, estar o vento que estiver, vento que arraste todos os farrapos do ar, que a nuvem lá está presente tomando várias formas e feitios. Hoje é branca e pequena. À tarde muda de aspecto, ao mesmo tempo que o Pico muda de cor. Não sei que posição toma a nuvem, que em cima fica azul e na base doirada. (V) Espero a hora do assombro em que esta montanha enorme emerge toda vermelha do mar verde, num céu que empalidece e com a nuvem cor-de-rosa agarrada a um dos flancos. É um espetáculo extraordinário – delicado e extraordinário: a vida da nuvem e a cor da montanha. Na base, manchas roxas – verdura de pinhais, e no alto o barrete vermelho aguçado até a extremidade (BRANDÃO, 2011, p. 83 – 84)¹⁵⁵.

O trecho sublinhado da segmentação I destaca a plantação de Camélias por um homem que dedicou sua vida a essa plantação e “terminada a sua obra, morreu”. Esse trecho assemelha-se, salvo as devidas proporções estéticas e estilísticas, ao conto “O retrato ovalado”, de Edgar Allan Poe. O conto narra a pintura do retrato de “uma jovem de rara beleza e cheia de jovialidade” (POE, 1987, p. 128). Nas pinceladas finais de seu trabalho, o artista encantou-se com o resultado e “um minuto depois, quando o olhava extasiado, um estremecimento de terror percorreu seu corpo. Começou a gritar com voz aguda e destemperada: ‘É a vida, é a própria Vida que eu aprisionei na tela!’ E quando se voltou para contemplar sua esposa, *ela estava morta*” (ibidem, p. 129, *grifos do autor*). Nesse conto, o artista dá vida à sua tela a partir da vida humana que é observada e serve de matéria-prima para a obra de arte, enquanto na cena narrada em *As Ilhas Desconhecidas*, a plantação de Camélias, a paisagem composta por essas plantações de flores é a própria tela. O resultado profícuo do nascimento das flores funcionaria como as pinceladas finais e a vitalidade humana que a plantação de camélias adquire, é decorrente da vitalidade do próprio semeador.

A frase “Terminada a sua obra, morreu” (BRANDÃO, 2011, p. 83) aproxima o ato de plantar Camélias com a produção e dedicação diante de uma obra de arte. Toda a

¹⁵⁵ Devido à extensão do trecho selecionado, optamos por segmentá-lo para melhor abordar os componentes metaficcionalis.

energia vital do artista é transmitida para a obra e, no momento que esta adquiriu vida independente, seu criador morre, como se todo sopro de vida humana daquele que idealizou e se dedicou na realização desse produto tivesse sido transplantado para a obra de arte. Esta, ao adquirir vida, torna-se eterna porque serão plurais e peculiares as mensagens de vitalidade àqueles que a observam ou leem. Em seguida, na segunda segmentação, há a reflexão sobre a perenidade de nossos atos e a transformação do jardim de camélias em cemitério do “próprio poeta”. Ao tomar para si o sopro da vida, o jardim, a obra de arte, recebe o corpo de seu artista. A menção ao “poeta” novamente ressalta a proximidade entre as figuras e as relações entre pintor e escritor nessa obra, além de destacar a metatextualidade. Funciona como a metaforização de todo processo artístico em execução.

A terceira segmentação contém em si todas as peculiaridades ressaltadas anteriormente acerca do registro do Pico a partir de várias perspectivas visuais, os efeitos de planos de telas diante da luz e das cores em horários variados e partes do dia. Esse trecho, em especial, aproxima-se muito das técnicas da pintura impressionista utilizadas por Monet e já destacadas na análise de *Os Pescadores*, no momento em que salientamos o registro das impressões da ria de Aveiro. Assim como o lago, o Pico é registrado como se fosse uma pintura semelhante às séries de *Catedral de Rouen*.

A nuvem é personificada e executa a ação¹⁵⁶. Funciona como se fosse um pincel ou caneta que projeta planos de telas, cenas e cores “pelas mãos do criador”, do artista. Trata-se da proposta de uma reflexão sobre o processo criativo da arte. Nessa quarta segmentação da citação, ocorre a confirmação da personificação da nuvem por meio da explicação do narrador. Outra consideração importante é o fato desse elemento natural tornar-se actancial na composição do cenário sempre em modificação, aproximando-se, novamente, da utilização da luz e da cor na pintura impressionista. Por fim, na quinta segmentação, o narrador expõe que aguarda determinada hora para assistir ao “espetáculo extraordinário”. Todo esse longo trecho pode ser considerado exemplar no que concerne à proposta brandoniana de exercício meta-artístico ficcional da prosa moderna portuguesa.

As paisagens peculiares das ilhas açorianas e da Madeira estão presentes nas impressões com tonalidades poéticas e pictóricas em *As Ilhas Desconhecidas* com bastante frequência, da mesma forma que o mar em *Os Pescadores*. Em um dos momentos, na

¹⁵⁶ Vários são os momentos de destaque da “nuvem” na obra e, de maneira geral, exercem uma função ativa diante da paisagem do arquipélago. Por exemplo: “As nuvens nos Açores têm uma vida extraordinária; uma vida que não percebo bem! Hoje uma sobre o Corvo lembra uma auréola magnética. Amontoam-se no horizonte, surgem outras em bando, esguias nas extremidades, as que chamam baleotes e que indicam mudança de tempo” (BRANDÃO, 2011, p. 54).

apresentação da paisagem da Madeira, há uma intervenção narrativa por meio das impressões em:

Paro, assombrado, diante dos cenários uns atrás dos outros, erguidos no ar e dissolvidos no ar, dos valezinhos, que parecem ainda mais isolados e concentrados, mais fundos, que rochas temerosas defendem e esmagam, e por onde deve correr no inverno a torrente com um rebramir furioso. É a realidade ou a névoa?... São paisagens de Doré – sítios ao mesmo tempo atropelados, bravios e poéticos. Um caos com pormenores líricos. (BRANDÃO, 2011, p. 191).

Diante de tantos cenários, o narrador contempla e descreve, neste momento, um em especial, os “valezinhos”, que se apresentam próximos uns dos outros por alguns momentos, já que a todo instante há a dúvida, “É a realidade ou a névoa?” (ibidem). É a névoa, o símbolo da indeterminação das formas observadas, o elemento unificador promove a ambiguidade e que é encontrado por toda a obra, questionando a presença real desse cenário. Alguns trechos como “erguidos no ar e dissolvidos no ar” (ibidem), “mais fundos, que rochas temerosas” (ibidem) retomam, ou pelo menos remetem à questão paradoxal da própria situação etnográfica das ilhas em que, simultaneamente, apresentam fronteiras líquidas, voláteis, vales que se erguem e se dissolvem no ar, bem como se apresentam como “mais fundos que rochas” (ibidem), em um paradoxo nítido sugerido pela situação topográfica de uma ilha. Mas, perfeitamente possível no universo ficcional de *As Ilhas Desconhecidas*.

Ao aproximar as paisagens da Madeira das paisagens de Doré, novamente se estabelece um diálogo entre a cena narrada e elementos específicos da pintura desse artista, no caso, as paisagens. A partir dessa aproximação complementar das paisagens madeirenses com as “paisagens de Doré” (ibidem), e considerando o caráter sugestivo com que essas referências têm se apresentado, podemos mencionar que, na obra desse pintor, a paisagem ocupa lugar de destaque, como também ocorre na obra de muitos pintores do movimento impressionista¹⁵⁷.

Enquanto em *Os Pescadores* encontra-se, predominantemente, a menção aos pores do sol, à luz do dia e ao mar, em *As Ilhas Desconhecidas*, é notável a presença de menções

¹⁵⁷ Há, em anexo, algumas fotografias que apresentam, por meio da matéria pictórica, alguns dos trechos registrados por Raul Brandão na época de sua viagem ao arquipélago e que foram mencionados neste capítulo. Cf. FIGURA 26: Pico, Açores (1992), Maurício Abreu; FIGURA 27: Cedro, Vale da Lagoa (2012), Jorge Barros; FIGURA 28: Anoitecer no Atlântico. Ilha das Flores (2012), Jorge Barros; FIGURA 29: Promontório do Cabo Girão (2012), Jorge Barros.

à noite, à escuridão e às vegetações encontradas nas ilhas do arquipélago. O mar é enfatizado nas duas obras de maneira diferenciada. No primeiro caso, há uma narração que conserva a ambivalência desse espaço ressaltando, na maioria das vezes, seu aspecto benéfico, apesar das tragédias em alto-mar apresentadas no capítulo “A morte do Arrais”, por exemplo. Já na segunda, há a figura de um mar muito mais feroz, e, pela própria fronteira líquida que estabelece geograficamente, o isolamento da população insular. Assim, conforme comentou o narrador com tonalidades de estrangeiro e “marinheiro viajante”, “aqui acabam as palavras, aqui acaba o mundo que conheço; aqui neste tremendo isolamento onde a vida artificial está reduzida ao mínimo só as coisas eternas perduram” (BRANDÃO, 2011, p. 36). Dentre as peculiaridades dos Açores e da Madeira, que foram narradas e descritas poeticamente, seja por causa da estrutura geológica específica ou migração histórica, que resultou em costumes e hábitos peculiares no conjunto das ilhas, encontram-se as belezas e características únicas que as distinguem entre si.

3.4. Retratos dos habitantes ilhéus

Os homens são estátuas por concluir, as frases, rudimentares. Mas fisionomias e palavras exprimem outra vida que quer falar e não pode, outra vida que não compreendo... (BRANDÃO, 2011, p. 34).

Voltemos, neste momento, a outro ângulo da perspectiva narrativa do “marinheiro viajante”, à visão apresentada dos habitantes do arquipélago e suas vivências no ambiente insular. Os portugueses ilhéus seriam distintos dos continentais? E os personagens-tipo, componentes da extensa lista brandoniana da figura do pobre e do desgraçado ao longo de sua ficção, distanciam-se tanto desse protótipo a ponto de quase não serem reconhecidos como personagens dessa linha pelas especificidades desse texto de viagens? Acreditamos que não. Ao ler a epígrafe escolhida para a abertura deste subtítulo, notamos que há contornos de proximidades entre a configuração dos personagens de Brandão. O excerto selecionado poderia ser encontrado em qualquer outro título do escritor, visto que a incompletude e a inconclusão são aspectos inerentes à condição humana, cerne de toda literatura de Raul Brandão.

“Os homens são estátuas por concluir, as frases, rudimentares” (ibidem). Nessa aproximação metafórica dos homens com estátuas por concluir retoma-se, novamente, o recurso já identificado anteriormente em *Os Pescadores*, da analogia entre humano e elemento mineral, matérias-primas brutas a serem lapidadas pelas experiências decorrentes da vida em sociedade. Aproximação sem barreiras reaparece também entre as manifestações artísticas, nesse caso, entre a arte literária e escultórica. Homens portugueses insulares e todos os componentes que circunscrevem sua vida cotidiana: as restrições inerentes à peculiaridade da habitação em uma ilha, a luta diária pela sobrevivência, seja pelo alimento muitas vezes escasso ou pelo combate aos fenômenos naturais vulcânicos, sísmicos ou marítimos, são moldados, lapidados e pintados com variadas espessuras, formatos e tonalidades ao longo da escrita brandoniana de *As Ilhas Desconhecidas*. Dessa forma, notaremos que em cada capítulo da obra há a abordagem de aspectos que caracterizam e particularizam o habitante de tal ilha visitada. Em um âmbito geral, todos “são estátuas por concluir”. Porém, a combinação entre os elementos efabulativos, plásticos e paisagísticos na caracterização dos contornos desses homens resulta na

constituição de diversos retratos portugueses ilhéus que se formam ao longo do arquipélago dos Açores e da Madeira.

Ao contrário da abordagem específica da paisagem insular observada, normalmente a partir do oceano, e com enfoque dado às impressões poéticas e pictóricas no subtítulo anterior, no momento em que o narrador se concentra na delimitação da figura humana nas ilhas, numa espécie de registro com tonalidades etnográficas, apresenta múltiplos retratos dos habitantes ilhéus aos leitores. Sendo assim, há a predominância da perspectiva discursiva narrativa alternando-se tanto no itinerário da viagem, como na narração da vida cotidiana desses habitantes. Apesar de apresentarem características semelhantes e intrínsecas à vivência insular, há peculiaridades registradas e relacionadas à especificidade de cada uma das ilhas. Dessa forma, optamos por abordar e analisar todos os componentes desse cenário que envolve e também constitui essas figuras humanas inseridas em seus próprios contextos.

O Oceano Atlântico, nos Açores, adquire características particulares. Muitas das intercorrências que resultam da fronteira líquida totalmente imprevisível e instável de suas águas ferozes podem ser identificadas na composição do capítulo “O Atlântico Açoriano”. Nesse capítulo, reúnem-se desde informações relacionadas às características geográficas do oceano nas ilhas até o embravecimento dessa figura marítima personificada, conforme podemos verificar:

O Atlântico açoriano, na expressão de Reclus, atinge profundidades de quatro mil metros. Do Pico a S. Jorge, dezassete quilómetros, as sondas têm acusado mil e trezentos metros. Quando este mar embravece, vagalhões como montanhas despedaçam-se com fúria nas falésias maciças, ecoam nas grutas e ribombam com um estrondo que apavora. No Corvo atingem a povoação e o cemitério, que está a dezenas de metros acima do nível das águas, e vão acordar os mortos. A pequena ilha estremece, abalada nos seus fundamentos (BRANDÃO, 2011, p. 165).

A narrativa de viagens e toda a tradição literária portuguesa é rica no registro de monstros marítimos. O ambiente noturno torna-se propício para a criação simbólica de uma atmosfera de perigo, medo e angústia sobressaltados, como pudemos verificar no capítulo anterior, na apresentação semelhante das águas oceânicas da costa portuguesa durante momentos de naufrágio dos pescadores em “A morte do Arrais”, por exemplo. Em *As Ilhas Desconhecidas*, essa atmosfera tenebrosa que emerge da escuridão da noite torna-se cenário paisagístico frutífero para as emanções imaginativas de monstros marinhos,

bem como das angústias existenciais e medos interiores, aspecto notado também em obras como *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*. E, assim, o ambiente noturno mostra-se, mais uma vez, um itinerário de viagem, o grande cenário da aparição de monstros marinhos lendários e ameaçadores:

É à noite que o mar se me afigura mais extraordinário. Ascendem dos fundos os crustáceos, cobertos de armaduras transparentes, e os gelatinosos, que vogam ao lume de água devorando e devorando-se. Pelas largas avenidas do oceano bóiam monstros com crânio humano e cabelos que são tentáculos, e através de cemitérios de lama arrastam-se seres fosforescentes e polvos com ventosas de tal forma aderentes que é mais fácil cortar-lhes os braços do que arrancá-las. [...]

Que tenho eu com esta vida que me perturba e fascina?... É sobretudo o olhar dos monstros – olhos azuis, olhos verdes, olhos dum fogo extraordinário, inteligentes e dominadores – que me paralisa (ibidem, p. 170, grifos nossos).

No primeiro parágrafo, há a descrição grotesca desses monstros marinhos. Considerando que a narração se constitui a partir da observação de um “visitante” acerca do oceano em um período noturno, os trechos apresentados aproximam-se de laivos de uma manifestação expressionista do narrador, completadas, no trecho sublinhado, com reflexões existenciais desse narrador diante da cena monstruosa observada.

Aspectos da paisagem local das ilhas já foram tratados anteriormente. Neste momento, abordaremos componentes constituintes desse espaço micro, composto pelas casas, igrejas e demais componentes relacionados à habitação desses povos, conforme as peculiaridades. Observemos as primeiras palavras que o narrador registrou acerca do Corvo: “Não se vê uma árvore naquele enorme pedregulho batido pelas vagas. É com apreensão que desembarco no sítio mais pobre e mais isolado do mundo.” (ibidem, p. 27). O recurso metonímico é muito recorrente em toda a narração da chegada e caracterização das ilhas, geralmente associando-se à metáfora plástica: a ilha do Corvo é pedra, é negra, tem ruído incessante de tragédia. É apresentada a partir de um monocromatismo pictórico e discursivo:

Pedra negra, areia negra e um mar esverdeado, que de Inverno assalta, vagalhão atrás de vagalhão, este grande rochedo a pique, com fragas caídas lá no fundo e que as águas corroem num ruído incessante de tragédia. Céu muito baixo, nuvens esbranquiçadas. Braveza, solidão e negrume (ibidem, p. 29).

E segue-se a narração da paisagem isolada e angustiante do Corvo, que pode ser considerada o próprio emblema da situação de isolamento. Consequentemente, todo esse monocromatismo e sentimento de solidão profunda resultam em incursões reflexivas do narrador às profundezas ontológicas do ser humano, já que “o sentimento é de tragédia. Tudo se curva às leis da natureza neste rochedo vulcânico, erguido no meio do mar amargo, e com espigões de granito até profundidades desconhecidas” (ibidem, p. 50). Dessa forma, é possível notar que as considerações filosóficas e existenciais dos narradores brandonianos de *Húmus*, *Os Pobres* e *A Farsa*, por exemplo, são quase repetidas em vários momentos da caracterização insular do Corvo, aproximando essas obras de *As Ilhas Desconhecidas* nesse aspecto, conforme podemos observar principalmente nos trechos destacados:

Aqui acabam as palavras, aqui acaba o mundo que conheço; aqui neste tremendo isolamento onde a vida artificial está reduzida ao mínimo só as coisas eternas perduram. Não se pode fugir à monotonia da existência, à solidão que nos cerca, à sólida arquitectura dos montes que apertam e esmagam. Sempre presentes o plano revolto e amargo das ondas e a povoação isolada e denegrida.[...] É aqui que o Tempo assume proporções extraordinárias. Vejo diante de mim a figura monstruosa, que suprimimos da existência fútil, arredando-a e esquecendo-a, o que no Corvo preside a todos os actos da vida. O Corvo não tem peso no mundo, mas nunca senti como aqui a realidade e o peso do Tempo. Sob o seu domínio todos caminham, repetindo os mesmos actos e as mesmas palavras, e arrastando o mesmo fardo sem levantarem a cabeça nem desatarem aos gritos. (ibidem, p. 37, grifos nossos).

A impotência do narrador diante da solidão que o cerca, sentimento materializado pela própria “arquitectura dos montes que apertam e esmagam” conduz à reflexão da efemeridade do Tempo e da vida, chegando ao fim comum de vários narradores e personagens brandonianos, “aos gritos”. Através de mecanismos discursivos opostos de *Húmus*, por exemplo, obra predominantemente filosófica e poética, *As Ilhas Desconhecidas* chega a reflexões ontológicas similares. Nessa última, é o ambiente espacial que exerce influência decisiva nas ponderações existenciais. Em todo o arquipélago, é possível vivenciar o sentimento de insulamento encontrado no decorrer da obra. Optamos, no entanto, por abordá-las conforme sua particularidade e, no caso, devido

ao distanciamento geográfico do Corvo em relação às demais ilhas, esse sentimento de isolamento tornou-se mais expressivo na caracterização dessa ilha¹⁵⁸.

Com frequência, as moradias dos habitantes insulares são aldeias compostas por casas que variam quanto ao traçado arquitetônico, conforme as peculiaridades do solo de cada ilha. Há as “Casinhas negras aglomeradas” (ibidem, p. 108) e muito limpas no Pico, a “casa primitiva, com armação de cedro e canas entrelaçadas de junco” (ibidem, p. 47) no Corvo ou “as casas brancas e amarelas, de beirais caiados de vermelho e gelosias pintadas de verde, que dão ao Funchal um caráter familiar e íntimo” (ibidem, p. 181), por exemplo. Contudo, mesmo levando em consideração as particularidades do solo de cada ilha, é possível notar que o narrador “marinheiro viajante” se esforça para demarcar que a paisagem natural muda, enquanto as casas e os homens não passam pela mesma transformação, conforme podemos observar acerca da ilha de São Miguel:

As casas são sempre as mesmas, os homens os mesmos homens de toda a parte. Os jardins não. Nem os jardins nem o convento da Esperança, de que também não esqueço mais a torre enorme e maciça, construída para a eternidade, e as janelas tão gradeadas que metem medo. Mais forte, mais pesado que uma prisão, oprime o peito e tira o ar. Esta impressão talvez a sentisse Antero, porque foi aqui, num barco encostado à muralha, que, depois de olhar para todos os lados sem poder fugir, se libertou da vida (ibidem, p. 144).

Deparamo-nos, novamente, com a intensa influência da paisagem natural sobre a figura humana. A angústia decorrente do isolamento dos corvinos diante das demais ilhas do arquipélago, por exemplo, resultou em reflexões ontológicas já mencionadas anteriormente. Nesse momento, verificamos a projeção negativa desse cenário imbricado de casas e jardins em São Miguel, local de nascimento e suicídio do poeta e historiador português Antero de Quental.

Dentre os hábitos e costumes dos portugueses insulares identificados no texto brandoniano, destacam-se o uso do capote feminino, o “dia do fio”, a festa de São Marcos e o “dia do entruto”. Trata-se de tradições culturais advindas dos colonizadores portugueses que se fixaram e se enraizaram nas ilhas. Curiosamente, muitos desses costumes, que no continente já estavam quase desaparecidos, são notáveis ao longo de

¹⁵⁸ As peculiaridades geográficas e climáticas dos arquipélagos exerceram influência estigmatizada em alguns escritores. Conforme afirma Onésimo Teotónio Almeida (1989), trata-se de um erro afirmar que o clima deixaria o açoriano mais preguiçoso, por exemplo.

quase todo o arquipélago, além de se espalharem por regiões do Brasil e da América do Norte nos períodos de emigração.

O capote era utilizado tradicionalmente pelas mulheres para diferenciar o estado civil. Na Terceira, o narrador indica: “na rua andam mulheres de capote negro, apertado na cinta e formando concha sobre a cabeça, [...] com o lenço só com um nó e deixando as madeixas: - são as solteiras; as casadas escondem todo o cabelo e atam duas vezes o lenço no pescoço” (ibidem, p. 21). Trata-se de um antigo e respeitado costume entre os ilhéus. Ao mencionar as peculiaridades da “ilha azul”, o narrador complementa as informações acerca dessa tradição: “O capote herda-se, deixa-se em testamento e passa-se de mães para filhas. O capote numa casa serve às vezes para toda a família” (ibidem, p. 78). Assim como o capote, o “dia do fio” e o “dia do entruto” mantiveram-se solidificados em territórios insulares. No primeiro caso, trata-se de uma tradição de procedência comunista que ainda subsiste no arquipélago. Em linhas gerais, “na última segunda-feira de Abril e na última semana de Setembro, toda a população se reúne para tosquiá-las ovelhas, que distinguem pelos cortes das orelhas: cada família tem o seu sinal registrado nos livros da junta” (ibidem, p. 48). É possível notar, segundo as perspectivas narrativas, que pelos arquipélagos o costume do uso do capote foi instituído pelos colonizadores portugueses e manteve-se preservado inclusive no início do século XX. Já pela costa portuguesa esse costume se rareou, conforme é possível identificar em *Os Pescadores*: “Ainda há pouco tempo todas usavam cloques e bioco. O capote, muito amplo e atirado com elegância sobre a cabeça tornava-as impenetráveis” (BRANDÃO, 1986, p. 153).

O “dia do entruto”, no entanto, aproxima-se com o que foi denominado no Brasil de “carnaval”. Trata-se de outra tradição milenar procedente da cultura europeia, também denominada de Festa de São Marcos. A presença dessas tradições, além de preservar os costumes e hábitos adquiridos em épocas remotas, como os rituais de morte que são marcados pelo sentimento de igualdade, sublinham as lendas açorianas¹⁵⁹, embora na Madeira muitos dos costumes já tenham sido corrompidos, conforme destaca o narrador do capítulo “Visão da Madeira”. Essa permanência e preservação dos hábitos e costumes tradicionais são importantes na caracterização dos personagens-tipo na figura dos lavradores e pastores em *As Ilhas Desconhecidas* e indica o cultivo e manutenção de valores antigos no meio desse povo, conforme salientou Walter Benjamin (2011), no ensaio *Experiência e pobreza*. A religiosidade e, em especial, o catolicismo, devido à

¹⁵⁹ Cf. Lendas açorianas. www.casadosacores.com/espacocultural.

colonização, é muito marcada nos Açores. É “o que na solidão os livra da natureza e do inferno” (ibidem, p. 38). Numa região em que o isolamento é potencializado, assim como o risco iminente de abalos sísmicos, de erupções vulcânicas e de vendavais, essas adversidades fazem com que os tipos sociais dessas regiões se tornem resilientes e desenvolvam crenças numa entidade superior. Assim, a devoção presente em todas as ilhas “é o Santo Espírito, que tem por fim principal dar de comer aos pobres – culto remoto que vem do fundo dos séculos, desaparecido do continente, mas que, levado pelos primeiros colonos, perdura nos Açores” (ibidem, p. 61).

Dentre as principais atividades de subsistência dos povos açorianos e madeirenses estão a agricultura e o pastoreio, além das atividades complementares como a pesca da baleia e do bacalhau. Há, também, a presença de uma pequena indústria, próxima do trabalho artesanal, na fabricação de queijos e vinhos. A produção varia de ilha para ilha e depende das condições favoráveis do solo e do clima. Assim, a predominância do trabalho na agricultura ocorre, segundo Brandão (2011), nas ilhas do Corvo, do Faial, do Pico, da Graciosa e da Madeira, enquanto o pastoreio aparece como predominante nas ilhas das Flores, São Jorge, São Miguel. Em geral, há ajuda mútua e há a presença de ambas as atividades. A Terceira e São Miguel também se destacam, respectivamente, pela pesca da baleia e do bacalhau. Dessa forma, a terra é utilizada nas ilhas para a agricultura e o pastoreio, havendo predominância de uma atividade sobre a outra, dependendo de cada ilha. Assim, “o homem do Faial é muito mais lavrador que pastor” (ibidem, p. 79) e as Flores é “quase toda a regime pastoril. Deixam de cultivar os campos para obter mais ervas: é o menor esforço. O gado que não dá leite, farta-se e engorda para o mercado” (ibidem, p. 55). Isso resultou em uma criação e manutenção de uma interdependência entre as ilhas: “O Pico não passa sem o Faial, onde compra o milho e o trigo, e o Faial sem o Pico, que lhe fornece o vinho, a lenha e as frutas” (ibidem, p. 138). A atividade da viticultura está fortemente presente no Pico e salienta uma dualidade natural, peculiar dessa região, marcada por frequentes erupções vulcânicas que aproximam o solo da infertilidade. Dessa forma, o homem teve de cultivar sua terra queimada para garantir seu sustento, independentemente da frequência da atuação dos fenômenos naturais, tornando-se resistente a essas imprevisibilidades.

Dentre os produtos mais consumidos pelos habitantes insulares está o leite: “bebem-no de manhã, ao fim da tarde com sopas, e *lá em cima* com queijo e pão” (ibidem, p. 47). Muitas vezes, a relação comercial entre as ilhas ocorre à base da troca de produtos,

“– Não se vendia nada, trocava-se tudo” (ibidem, p. 45). Esse é um dos costumes primitivos que permaneceram por muito tempo no arquipélago dos Açores e caracteriza a riqueza que se adquire por meio da experiência, em decorrência da pobreza financeira, conforme afirmou Walter Benjamin (2011).

O mosaico dos tipos sociais são lavradores, pastores, marinheiros aposentados, pescadores e comerciantes. No entanto, como já dissemos, as duas primeiras atividades são principais e as demais são complementares. Esses trabalhadores dedicam-se ao trabalho com a terra e com o gado. Em geral são “figuras primitivas” (ibidem, p. 134), pessoas simples que passam a vida realizando as mesmas funções cotidianas: “Chego-me mais para o velho, que tem uma boca fresca e dentes brancos de rapaz. Há mais de cinquenta anos que faz a escala do Pico, sempre em mangas de camisa e com o peito à mostra, tanto de Verão como de Inverno. E tem oitenta” (ibidem, p. 139). Já as mulheres, na maioria das vezes, realizam o trabalho artesanal da fabricação de queijos, de pão e vinho, ou trabalham no campo como “a pastora de olhos límpidos que se parece com os bichos... [...] Todas as noites se retiram a esta hora, quando as cigarras começam no desafio, falando umas com as outras em diálogos roufenhos que só acabam de madrugada” (ibidem, p. 47). Aproximam-se das mulheres de *Os Pescadores* no que concerne à sua importância e seu papel heroico na sociedade¹⁶⁰.

Além da aproximação da figura feminina insular com a mulher costeira da obra de 1923, a caracterização desse personagem-tipo também pode ser aproximado da descrição pormenorizada de Joana em *A Farsa*: “É resignada, humilde, e faz-se sempre pequenina. Aquela gente habitua-se a aceitar tudo, até a desgraça, das mãos de Deus, com uma fé enorme: acodem-lhe à boca sempre as mesmas palavras: - O Senhor lá sabe! – *Sobretudo as mulheres são heróicas*” (BRANDÃO, 1999a, p. 79).

Outra função dedicada exclusivamente a elas é o cuidado com a chave da caixa “onde se guardam os melhores panos, as moedas que se juntam tirando-as à boca, as coisas de maior préstimo e valia e as recordações dos mortos. A caixa herda-se. [...] Ter a chave da caixa é ter o ceptro e o prestígio” (BRANDÃO, 2011, p. 33).

Essa caixa pode ser aproximada à materialização das lembranças e de tudo que tem valor na vida. Segundo o costume transmitido por gerações, cabe à mulher a responsabilidade de zelar pela chave, assim como a figura feminina também é incumbida da manutenção da vida em *Os Pescadores*, ao gerar continuamente novos pescadores para

¹⁶⁰ Conforme ressaltamos na seção “A saga dos pescadores costeiros”.

o mar traiçoeiro ou ao ocupar-se dos cuidados com o cardume e a distribuição do alimento após uma safra de sucesso.

Um dos maiores problemas enfrentados pelos corvinos são as adversidades naturais como o solo pedregoso e as ventanias frequentes que, muitas vezes, levam a população à fome, já que “tudo se curva às leis essenciais da natureza neste rochedo vulcânico” (ibidem). A questão da fome decorrente das adversidades naturais é sintomática não somente no Corvo, mas na maioria das ilhas açorianas. O fato de ser a menor e mais distante ilha do arquipélago resultou em problemas relacionados à sobrevivência, pois lá “Não há mercado nem estalagem. [...]. Não há ricos nem há pobres, e neste mundo isolado tanto faz ser rico como pobre: o homem mais rico do Corvo anda descalço como os outros e lavra a terra com os filhos” (BRANDÃO, 2011, p. 30). Esses problemas de ordem sociológica e existencial decorrentes do isolamento corvino são contornados por meio do exercício de um sentimento de igualdade diário para que haja a manutenção da sobrevivência.

Na maioria das vezes, a rude história desses povos é contada pelos habitantes locais, havendo, assim, a prevalência de uma perspectiva narrativa a partir do foco dos personagens. Transfere-se, portanto, nesses momentos, a palavra para o narrador/personagem, protagonista da luta diária em solo pedregoso da menor ilha do arquipélago e este apresenta as agruras históricas desse cotidiano, a partir da proximidade com o objeto perspectivado, como em:

O senhor Manuel Tomás, de setenta e cinco anos, barba grisalha e curta, olhos pequeninos e já velados pela névoa da idade, um dos grandes proprietários da ilha, conta-me o Corvo de outros tempos:

- Fome! Muita fome!... A ilha andava avexada: pagava quarenta moios de trigo e oitenta mil réis em dinheiro ao senhorio de Lisboa. A gente – inda me lembro – andava vestida com umas ceroulas compridas, por cima um calção de lã, tingido de preto com mandrasto e uma jaqueta aos ombros, a barba toda e uma carapuça na cabeça. Não havia lumes. O lume conservava-se nas arestas do linho e quando sucedia apagar-se iam-no buscar a lâmpada na igreja... Fome! Muita fome! [...]

Está gente de pé na porta. Escutam da cozinha, e lá para o fundo da sala há outros atentos na sombra que remexe.

- Muita fome! E as mães diziam: - Deixa-me guardar este bolinho de junça para meus meninos comerem pelo dia fora! – exclama um tipo curioso de mulher com a pele lívida revestindo-lhe os ossos, uma fisionomia cheia de expressão e os olhos cobertos por uma membrana tão fina como a película dum ovo (BRANDÃO, 2011, p. 43-44).

Há, também, uma reflexão sobre a língua falada pelos corvinos no momento em que expõe essa questão e a pontua como um diferencial na cultura insular herdada dos colonos e moldada pelos seus habitantes¹⁶¹. António Manuel Machado Pires (1987) destaca, em seu ensaio *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*, a presença salutar dessa questão na obra do escritor de *Corsário das ilhas* (1956). Segundo Machado Pires, Nemésio “explora, aliás, o arcaísmo e o dialectalismo, mas muito mais este, para melhor adequar o discurso à verdade histórica e social da personagem e, sobretudo, por uma ânsia de *informar*, de *dar a conhecer*, do falar da(s) sua(s) Ilha(s), revivendoa(s)” (MACHADO PIRES, 1987, p. 41, *grifos do autor*). Destaca-se, então, que a percepção brandoniana das peculiaridades e da problemática concernente à fala do povo ilhéu, mesmo por meio ficcional, antecedeu muitos estudos procedentes acerca dessa questão, o que reforça a importância literária e etnográfica de *As Ilhas Desconhecidas* no cenário dos estudos sobre os Açores.

Continuando na apreensão das peculiaridades açorianas, a ilha Terceira e em São Miguel o solo é menos pedregoso que no Pico e propício à agricultura, favorecendo o ciclo agrário sem maiores problemas. Assim, os lavradores exportam produtos como o milho e o queijo, sem grandes dificuldades com a produtividade relativa do solo, conforme podemos verificar:

Esta terra abençoada produz tudo; dá nos sítios ricos o café, o amendoim, o ananás, dá o chá e por toda parte os frutos do continente. [...] A planta, assim, constantemente sacrificada de Maio até Setembro, e que teima em respigar e viver, deita mais rebentos e mais folhas, que se vão colhendo sempre (ibidem, p. 149).

Homens, mulheres e animais vivenciam a mesma realidade em busca da subsistência. Dividem a rotina de trabalho, ajudam-se mutuamente e, assim, a rotina agrária e do pastoreio é dotada da mesma repetição e circularidade¹⁶² identificada em *Os*

¹⁶¹ “Diz-se *avezada* por habituada, emprega-se *bradou* por chamou, *guindo* por salto, *adregar*, etc. Beija-se uma criança e a mãe diz-nos: - Deus lhe queira bem! Deus lho pague! – Exclama-se: - Vai-te a requer e Deus diante! (Vai para o diabo mas com Deus!) E empregam-se as frases e termos que nunca ouvi e desconheço” (BRANDÃO, 2011, p. 34). Considerando o fato de que a língua de um povo é uma das manifestações mais nítidas e permanentes de sustentação de sua cultura, essa diferenciação salientada por Brandão entre a língua falada no arquipélago e a língua dos portugueses continentais marca um diferencial entre esses falantes da língua portuguesa.

¹⁶² No Corvo, “[...] com o povo que regressa todas as tardes da lavoura, vejo os instrumentos de trabalho – os cestos, as cordas, o alvião. E com o povo os animais, as ovelhas, os bois, os burros carregados e os porcos que recolhem às cortes, completam o grande retábulo aberto na pedra do Corvo” (BRANDÃO, 2011, p. 32).

Pescadores com relação à preparação, partida e regresso para a pesca em época de safra. Na ilha de São Jorge,

Vale a pena ouvir a voz do pastor, a queixa baixinha do homem mais desgraçado dos Açores. Nesta terra de grandes proprietários, que alugam as pastagens por certo número de canadas de leite, há sítios que pagam por ano quinhentas canadas de leite por vaca e outros menos. Os pastores levam o leite à fábrica de manteiga, e no fim do ano pagam em dinheiro ao senhorio. Quanto mais caro for o leite, pior para o pastor que tem fixo no arrendamento o número de canadas. Vivem em povoados e de manhã e de tarde vão aos baldios ordenhar as vacas (ibidem, p. 134).

Todo esse cenário de simplicidade, coletividade e de valorização de tradições populares em que se apresentam os tipos sociais dos pastores e lavradores em *As Ilhas Desconhecidas* reforçam as afirmações de Benjamin (2011), já mencionadas anteriormente, sobre a importância da transmissão das experiências às gerações posteriores.

A extensa presença de uma aproximação entre homens e estátuas é pertinente em toda a produção ficcional de Raul Brandão, conforme já pontuamos. Normalmente, nas obras em estudo, os homens humildes são petrificados ou imortalizados simbolicamente pela madeira ou barro escultórico. A solidão e o medo exercem o papel do escultor. No *Corvo*, podemos notar, no trecho selecionado, essa materialização na abordagem metonímica dos habitantes corvinos:

Está ali o presidente da Câmara, tosco e descalço como os outros, o administrador do concelho e duas dúzias de velhos descalços, figuras de outro século, falando uma língua desterrada. *Olho para aquelas mãos enormes e duras apoiadas nos cajados, para as barbas de madeira, para as fisionomias abertas a escopro por um escultor de génio que não chegou a concluí-las, e tenho a ideia de que já vi isto nos altares ou nos presépios*. Pertencem a outras idades. Parecem, pela fixidez, animadas por sentimentos e ideias fora do nosso ambiente. *Moldou-as pouco a pouco a solidão e o silêncio*. Quase me metem medo, como se o passado se pusessem a olhar para mim e a interrogar-me. Quase me acusam (ou sou eu que me acuso?) da minha frivolidade. Um destes lavradores parece Herculano e outro tem mãos enormes e gretadas, mão de terras quase desumanas (BRANDÃO, 2011, p. 34-35).

Essa aproximação entremeia-se com o próprio processo de fabricação estatutária, e tende a uma analogia com o ato de moldar o objeto sob a influência de tal paisagem na consecução das atitudes humanas e na influência sobre suas reflexões existenciais.

Processo muito frequente de maneira metafórica em toda a obra brandoniana que temos mencionado e que, em *Os Pobres*, recebe uma menção pormenorizada dessa arte plástica:

Imaginem um estatuário: para compor uma marmórea figura, para realizar um fantasma entrevisto, precisa de sofrer. Depois tritura o barro, petrifica a dor. E acaso pergunta se o barro sofre? Assim Deus esmaga o barro que nós somos para construir alguma coisa de extraordinário: mundos, a Vida e a Morte, alma infinita que tudo atravessa (BRANDÃO, 1984a, p. 77).

Ao voltarmos para as frases sublinhadas da última citação de *As Ilhas Desconhecidas*: “Olho para aquelas mãos enormes e duras apoiadas nos cajados, para as barbas de madeira, para as fisionomias abertas a escopro por um escultor de génio que não chegou a concluí-las, e tenho a ideia de que já vi isto nos altares ou nos presépios” (ibidem), notamos que, da mesma forma em que o ofício do pintor é evocado em vários outros momentos das obras em análise. Nesse caso, há a evocação do ofício de escultor.

Brandão destaca o impacto da solidão do ambiente sobre o ser humano e sobre seus instintos mais primitivos. Dessa forma, posiciona-se contrário às ideias de Jean-Jacques Rousseau, quando o filósofo e escritor romântico ressalta que a natureza é pura e o homem a corrompe. Inclusive, faz alusão a ele logo no início de *As Ilhas Desconhecidas*, destacando que:

Estas figuras despidas e trágicas são tremendas como problemas insolúveis. Erguem-se diante de mim, e arredo tudo, esqueço tudo para os interrogar. Não que eles me saibam responder – eu é que hei-de responder a mim próprio, porque foi isto que me trouxe ao Corvo. É o ermo que as torna grandes? É a vida áspera e comezinha? Não há nada pior do que meter alguns homens dentro dum barco na solidão do mar. Ao fim de algum tempo detestam-se. Imaginem o que seria atirá-los para este rochedo e deixá-los sozinhos para sempre: ao fim de algum tempo matavam-se. A solidão é amarga – o homem, 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 o 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 vêm 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 para o homem ideal. Deus nos livre do homem descarnado, sós a sós com a sua tragédia, diante do acaso e do absurdo [...] (ibidem, p. 37, grifos nossos).

Ao contrário da vertente panteísta¹⁶³ ou da romântica, que tornaram quase que “imaculada” a imagem da natureza, Brandão enfatiza a influência da paisagem sobre os habitantes ilhéus, conforme é possível notar na frase sublinhada “_ A natureza descarnada mete medo, a natureza só nos impele a actos horríveis de instinto” (ibidem), por meio de um exercício interativo e mútuo de influências que corresponde à própria inovação do conceito de descrição da paisagem na modernidade do início do século XX, afastando-se, também, da posição determinista rousseauniana. A condição geográfica peculiar a que são submetidos acaba por “moldá-los” para uma atitude de resiliência. Dessa forma, Brandão registra nuances expressionistas de um contexto social e existencial de angústias, sofrimentos diários e das relações humanas de âmbito coletivo ou individual, conforme afirmou Ludwing Scheidl (1996).

A pesca da baleia e do bacalhau marca incisivamente as atividades de subsistência dos açorianos e madeirenses e é ressaltada nos capítulos (VI) “A pesca da Baleia”, (VII) “Homens e Barcos” e (IX) “O Atlântico Açoriano”, que se diferenciam de maneira actancial dos outros capítulos de *As Ilhas Desconhecidas*, predominantemente poéticos e pictóricos, pela presença da narração de cenas trágicas em alto-mar, seja durante a pesca da baleia, seja em luta pela sobrevivência diante de um naufrágio iminente no oceano feroz, conforme podemos observar em:

(I) A noite é o inferno, a noite é trágica. Já o céu, atormentado, se fixa em abóbada de cobre e as vagas ascendem cada vez maiores e mais negras. Noite. Noite cheia de montanhas fosforescentes, de onde saem os gritos que invectivam o navio e jactos de espuma que o enchem de cuspo. (II) Como não há duas tempestades que se pareçam – cada ciclone tem a sua personalidade – outras vezes os marinheiros distinguem, movendo-se até ao horizonte no circo de lava, bocas abertas mostrando os dentes, ou na luz magnética e nas voltas que se aproximam e ameaçam subvertê-los, figuras trágicas e braços estendidos que tentam agarrar os homens amarrados aos mastros. *São talvez cetáceos atraídos no fundo do mar; são talvez náufragos que apelam para os vivos...*

(III) - E nesse momento o que pensam os marinheiros? – O que pensam!? Obedecem, se podem, ao comando, ou olham, num estupor, o negrume absoluto e total desencadeado, *olham-no como a morte*, ligados aos mastros, sem uma ideia do crânio diante da catástrofe que redemoinha e grita. (IV) *O que se passa não sei descrevê-lo*. É muita coisa ao mesmo tempo – é principalmente *a voz*, o ecoar multiplicado que tenho nos ouvidos e que chega a não se ouvir. É a impressão de nos sentirmos ser menos *que nada nas entranhas do monstro enovelado, do monstro vivo*

¹⁶³ Panteísmo: [“Do gr. “pan”, tudo, e “théos”, deus”]. “Corrente filosófica que encontra sinais de presença e actuação divinas em todos os seres naturais, de tal modo que os interpreta como uma identificação da natureza divina: tudo é Deus” (PAZ & MONIZ, 1997, p. 159).

que se põe a gritar de dor no meio do oceano e que segue a sua rota rasgando-se e dilacerando-se. (V) E pouco mais, A incoerência... Durante dois dias vivi fincado numa tábua, molhado da cabeça aos pés, e sem poder tirar os olhos daquele inferno. Há-os que fazem gestos maquinais, há-os que perdem a noção da existência e não pensam nem vêem: só ouvem a voz tremenda, a voz que sai do fundo espesso, a voz do vento e das massas de água negra desabando, e que nunca mais se calam. Sempre! Sempre! Não como uma sucessão de clamores – mas só clamor ecoando no Atlântico e no mundo. As águas varrem o navio (BRANDÃO, 2011, 166-167, grifos nossos).

No primeiro trecho, é possível verificar a criação da ambientação trágica por meio da aproximação de elementos simbólicos naturais. A primeira frase do trecho selecionado é justamente uma metáfora em que a “noite é o inferno”, numa aproximação de toda a carga semântica imaginária desse espaço dos gritos e murmúrios¹⁶⁴. Ao focar a perspectiva visual para o céu, observa-se um cenário de tormentos. Em seguida, a cada ciclone é atribuída uma personalidade que adquire feições monstruosas que podem ser aproximadas de uma personificação da morte ao tentar agarrar os homens que seguram nos mastros como sendo “os naufragos que apelam para os vivos...”.

No momento em que a perspectiva diante dessa paisagem noturna oceânica se volta para aqueles que vivenciam os momentos tenebrosos, os marinheiros, somos colocados diante da iminência da morte nesse cenário trágico e angustiante, em que a catástrofe “redemoinha e grita” para, em seguida, o narrador afirmar, por meio de uma reflexão metatextual, que não é possível descrever o que se observa, já que várias coisas acontecem ao mesmo tempo. Dessa forma, em seu registro, opta por uma apreensão metonímica da cena trágica e a apresenta por meio das vozes e da impressão de impotência diante da morte. Então, “o monstro vivo que se põe a gritar de dor” pode ser associado à própria personificação da angústia existencial que, de tanto terror, materializa-se e solidifica-se ao ter que ficar por dois dias em uma tábua nesse oceano bravio¹⁶⁵.

Toda a cena apresentada constrói-se em uma ambientação simbolicamente tenebrosa, um ciclone em alto mar durante a noite, a partir da personificação desse fenômeno natural e do oceano como a própria angústia existencial diante da morte. Semelhante a outro trecho repleto de simbolizações: “A água é um charco de sangue entre rochas decorativas. Redemoinhos de cores e gestos, gritos alucinados de fúria e de prazer,

¹⁶⁴ Reafirma-se, portanto, todo o universo fantasmagórico que se torna propício de se configurar em decorrência de um cenário noturno e inserido no convés em meio às águas do oceano Atlântico.

¹⁶⁵ Cf. FIGURA 30: *O Naufrágio* (1805), William Turner; FIGURA 31: *Pescadores no mar* (1796), William Turner.

últimos estertores na água cada vez mais sangrenta” (ibidem, p. 175), no capítulo “O Atlântico Açoriano”, no momento em que se menciona uma das ocorrências durante a pesca da baleia. Assim, o jogo e a combinação metafórica de uma ambientação lúgubre com a apreensão metonímica trágica através da voz do vento, das profundezas das águas e das almas daqueles que em alguns instantes serão os naufragados configuram uma paisagem monocromática. Ela apresenta-se permeada de terror e de caráter expressionista, muito próxima da situação e da imagem apresentada em *Os Pescadores* no capítulo “A morte do Arrais”, “A pesca da sardinha” ou “A pesca do atum”. Os gritos ecoam, ressoam e se intensificam, “Sempre! Sempre! Não como uma sucessão de clamores – mas só clamor ecoando no Atlântico e no mundo” (ibidem). O grito existencial que percorre a obra brandoniana adquire contornos agudos e profundos com os gritos dos naufragantes diante da morte iminente em alto mar e apresenta, assim, a mesma tragicidade ontológica presente nas outras obras do escritor.

Esse grito também aproxima e une todos os homens, já que “no mar os homens correm os mesmos perigos” (BRANDÃO, 1986, p. 152-153), retomando o tema da desgraça que se encontra em *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*, pois “A desgraça iguala: a água come as pedras, as lágrimas molham e desgastam as criaturas” (BRANDÃO, 1999a, p. 89). Completa-se, portanto, a paisagem expressionista permeada de horrores.

A partir das colocações de Helena Carvalhão Buescu (2011), afirmamos que um sentimento misterioso se apodera de algumas das abordagens da paisagem em *As Ilhas Desconhecidas*, tornando-a caótica, como é o caso da última citação em que há a menção da cena trágica em alto-mar. A apreensão da paisagem e do espaço nessa obra constitui-se, prioritariamente, pelo destaque do sofrimento e angústia existencial na figura dos habitantes insulares com suas respectivas peculiaridades. Projetando-se também nos momentos de reflexão do narrador “marinheiro visitante”. Isso se torna corrente ao longo das chegadas e partidas de viagem em cada ilha do arquipélago e na configuração das paisagens literárias, por vezes humanas, ora poéticas e impressionistas, ora grotescas e expressionistas¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Há, em anexo, algumas fotografias ou esculturas que dialogam com esse capítulo. Cf. FIGURA 32: Justino Mendonça, no regresso da ordenha (2012), Jorge Barros; FIGURA 33: Matias, Francisco e João. Vindimas. Criação Velha (2012), Jorge Barros; FIGURA 34: Ponta da ilha (2012), Jorge Barros. Anexo I: *Açores: fotografar com Raul Brandão no bolso* (2012), Lucinda Canelas.

4. PAISAGEM E ESPACIALIDADE: AFINIDADES E DESTOAÇÕES

Um escritor que registou a paisagem com esta inquietação e com estas referências não cabe nas molduras que alguns leitores apressados ainda pretendem impor-lhe com veneração. A sua leitura do país vai mais longe, tem outro futuro – projecta-se na actualidade do nosso viver e da nossa escrita (CARDOSO PIRES, 1986, p. 19).

4.1. Viagens em território nacional por percursos (des)conhecidos

Sendo Portugal um país de costa, terra que o oceano embala, raras são na nossa literatura as obras que tratam do mar e dos seus homens, os pescadores. Porquê? Em primeiro lugar o decoro é formidável – mas monótno [sic]; depois os homens são, é certo, cheios de poesia – mas humildes. A vida dos pobres, rude, obscura, dolorosa, é como a vida da terra que calcamos, grande, ignorada, simples e sem gritos. Não há gestos, nem largas dores românticas a explorar: é um veio de emoção profunda – uma torrente de lágrimas (BRANDÃO, 2004, p. 11).

Difícil não repetir a pergunta colocada por Raul Brandão no possível prefácio de sua *História de Batel “Vai com Deus” e da sua campanha*¹⁶⁷ e que inicia a citação tomada como epígrafe desta seção. Que o tema do mar é recorrente em toda a história literária lusitana e também em toda a construção de um imaginário das viagens, de registro documental e ficcional do período áureo das grandes navegações é de conhecimento geral. Tratou-se de uma hegemonia marítima muito bem pontuada ao longo de toda a história da literatura portuguesa, cujo registro principal centrou-se na perpetuação de um imaginário glorioso e heroico em torno daqueles que descobriram novas terras em suas viagens além-mar. Em contrapartida, muitas vezes a literatura portuguesa não mencionou o aquém-mar e os homens que, no cotidiano rude de seus trabalhos, cultivaram as águas da nação e mantiveram equilibradas as economias de seu país com a pesca na costa litorânea. Por que esse esquecimento? Retomamos o questionamento de Brandão...

Pensando nessa indagação, torna-se difícil aceitar algumas das afirmações precipitadas de que *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* são meros livros de viagem, compostos por descrições de paisagens que se afastam das demais obras do escritor. Acredito que a retomada tão pontual e peculiar do tema das viagens por Raul Brandão nessas duas obras não é acaso fortuito¹⁶⁸. Encontra-se muito além de um simples “descanso

¹⁶⁷ Conforme apontamos no segundo capítulo, essa coletânea é composta por dez contos que foram publicados na revista *Brasil-Portugal*. Segundo Raul Brandão, trata-se de uma “série de pequenos quadros, formando cada um um contosinho, mas ligados por um fio de drama – a rude vida dos pescadores, os seus trabalhos e a sua morte” (BRANDÃO, 2004, p. 11).

¹⁶⁸ Com base em considerações sobre as temáticas da viagem e do mar, é possível perceber que há nessas obras brandonianas, alusões a vários títulos da literatura portuguesa e da literatura universal. Não nos aprofundaremos nessa questão devido à amplitude em que se estenderia nosso estudo, distanciando-se da proposta inicial. Ao abordar esse item acerca da viagem, nossa intenção volta-se para a questão dos pontos de vista e perspectivas discursivas diante da Paisagem, conforme as ideias até então explicitadas de Michel Collot (2010) (2011) e de Helena Carvalhão Buescu (1990).

dos fantasmas” que o assombraram em *Húmus* ou *A Farsa*. Pelo contrário, em vez de se afastar de temáticas predominantes retratadas pelo escritor, aproxima-se e encontra-se no elemento fulcral de toda preocupação ficcional brandoniana, o homem e todo o seu contexto de dor, sofrimento e angústias cotidianas das mais variadas naturezas. Dessa forma, a abordagem do tema da viagem adquiriu significação peculiar ao longo da literatura portuguesa posterior, com as publicações das obras de 1923 e 1926 porque, por meio de uma leitura inovadora da paisagem, do homem, da terra e do mar, o escritor portuense proporcionou, simultaneamente, uma homenagem e uma reflexão acerca do homem português, seja continental ou ilhéu, em seu contexto cotidiano marítimo e telúrico. Consequentemente, Brandão nos conduz a uma interpretação da verticalidade dos itinerários de viagem por meio de um mergulho na história dos humildes, daqueles que constroem a história com as lágrimas e as agruras da desgraça, daqueles que sustentam a nação dia após dia com sua luta. Isso aponta outra questão decorrente dessa reflexão aquém-mar, a própria releitura do cronotopo da literatura de viagem na literatura portuguesa, visto que, segundo Mikhail Bakhtin, esse termo refere-se às relações que se estabelecem entre tempo e espaço no âmbito literário e assim,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. [...] Os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2002, p. 211).

Pouco mais de meio século após a publicação de *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett¹⁶⁹, e duas décadas após o poema homônimo de Antonio Nobre, Raul Brandão retoma o tema da viagem em sua terra através da escrita “de seu próprio mar” em *Os Pescadores*. Apesar de desprovido dos provincianismos da estética romântica que perfazem a obra de Garrett, Álvaro Manuel Machado (1984) ressaltara que é identificável a herança romântica brandoniana na influência de escritores como Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano e o próprio escritor de *Frei Luís de Souza*. Segundo o crítico,

¹⁶⁹ Em reportagem para o jornal *O Século* (1903), Raul Brandão registra seu apreço pelo escritor de *Folhas Caídas*: “[...] os tipos como Garrett deveriam envelhecer e morrer longe do mundo, para se conservarem intactos em toda a sua grandeza. É sempre um gozo que a humanidade rebusca as fraquezas dos seus grandes homens, para os puxar até si, para sentir mais próximos aqueles a quem nunca perdoa a admiração que lhes votou” (BRANDÃO, 1903, p. 03). Cf. Anexo J: *O janota: Almeida Garrett* (1903), Raul Brandão.

[...] a atracção pela alma da paisagem e pelo imaginário popular, implicando este um certo romantismo nacionalista *naif* à Garrett, patente em tantos textos de Raul Brandão, desde *Impressões e Paisagens* (1890) a *Portugal Pequeno* (1930), passando por *Os Pescadores* (1923) ou *As Ilhas Desconhecidas* (1926) (MACHADO, 1984, p. 23, *grifos do autor*).

Concordamos com Machado no que diz respeito à presença de uma “herança romântica” garrettiana e camiliana, identificável por meio de traços resvalares em obras de Raul Brandão. Acreditamos, também, que em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, ambos os narradores tomam como ponto de partida uma “atração pela alma da paisagem” (ibidem) de decorrência romântica, acrescentada de teor crítico de questionamento sobre as significações dessa paisagem. Todavia, ao contrário de Garrett¹⁷⁰, esses estados de alma da paisagem, por vezes estáticos, adquirem mobilidade e dinamicidade no interior de uma escrita renovadora que aproxima a paisagem natural do humano, tornando-a humana numa relação de total equanimidade. Desse modo, a paisagem lusitana é abordada por Brandão a partir de um novo prisma no seio da literatura portuguesa. Encontra-se latente no ser humano e no ser ficcional em suas peculiaridades culturais, sociais e existenciais. Isso resulta em uma reformulação do conceito de paisagem e de viagem porque torna possível uma aproximação de outras de suas obras por meio de uma verticalidade e circularidade, visto que “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 2002, p. 349).

Se em *Os Pescadores* há a aproximação do tema de viagens em terra natal, em *As Ilhas Desconhecidas*, identifica-se uma citação que referencia o escritor de *Viagens na minha terra* em comentários sobre a ilha Graciosa: “É uma ilha ilustre e literária. Dela fala Chateaubriand nas *Memórias* e nas *Revoluções Antigas*, e Garrett habitou uma destas casinhas, no tempo da expedição de D. Pedro”¹⁷¹ (BRANDÃO, 2011, p. 133, *grifos do autor*). Contudo, a menção ao escritor é aproximada de outro romântico de grande

¹⁷⁰ Almeida Garrett transitou pelo lirismo peculiar à estética romântica, pela ironia e pelo desejo de preservação do patrimônio português. É de conhecimento comum que, juntamente com Alexandre Herculano, foi considerado um dos maiores representantes do Romantismo em Portugal. Não afirmamos o contrário. Somente destacamos que, apesar da presença de traços de uma herança romântica nas obras brandonianas em análise, o escritor português renovou a abordagem da paisagem reescrevendo-a no contexto da modernidade da publicação dessas obras.

¹⁷¹ Garrett era filho de um faialense. Apesar de ter nascido no Porto, desde menino relacionou-se com o arquipélago dos Açores. Segundo António Ventura (2000), por volta de 1809, sua família refugiou-se na ilha Terceira para escapar da 2ª invasão francesa em Portugal. Esteve presente também na ilha Graciosa, onde alguns afirmam ter sido o local em que compôs seus primeiros versos. Em 1832 o escritor retornou à Terceira, uniu-se ao exército liberal de D. Pedro IV e participou do Cerco do Porto.

influência na literatura portuguesa de viagens, Chateaubriand¹⁷². Essa menção aos escritores românticos ou a obras de composição, semelhante à dos textos em análise, ocorre, justamente, para sublinhar uma aproximação do relato de viagens e da descrição da paisagem, respectivamente um dos gêneros e estilos predominantes no Romantismo, a fim de mostrar onde seu processo de escrita se afasta dessa abordagem do início do século XIX e se coloca em berços da modernidade por abordar as viagens e a paisagem da perspectiva do horizonte.

Para Márcia Vieira Maia (2010), *As Ilhas Desconhecidas* exerce a função de resgate da tradição e apresenta-se como a visão do inferno a partir da percepção do sofrimento dos humildes, já que salienta uma diferença gritante entre natureza exultante e a luta pela sobrevivência nos Açores. Concordamos com a autora, porém, complementamos que, além de um resgate da tradição, ocorre também a inovação estilística na abordagem do tema da paisagem já mencionada anteriormente.

Talvez essa obra de 1926 se aproxime de uma antiepopéia, visto que é a história dos humildes. São os habitantes insulares que, em alguns momentos, contam a história de suas realidades cotidianas corroborando a releitura do cronotopo literário tradicional da literatura de viagens. Dessa forma, pode-se falar em ecos dessa escrita brandoniana na abordagem da literatura de viagens no que concerne ao arquipélago, como no caso de Vitorino Nemésio. No decorrer de *Corsário das Ilhas* (1956), há a menção a Raul Brandão e *As Ilhas Desconhecidas* por inúmeras vezes, destacando a sensibilidade do escritor de *Os Pescadores* diante da paisagem e o seu registro pictórico (NEMÉSIO, 1956, p. 61); ou ao vinho levado dos Açores e tomado na casa e na companhia de Raul Brandão (ibidem, p. 106), entre outros momentos. Trata-se da presentificação da figura do escritor das Ilhas nessa obra de Nemésio. Porém, é salutar que o escritor terceirense tenha se tornado um dos grandes escritores portugueses do século XX e o maior representante de uma “literatura açoriana” com seu próprio talento.

Machado Pires (1987) e Maria João Reynaud (2001) apontam aproximações entre Brandão e Nemésio em vários aspectos como, por exemplo, nas semelhanças em relação à presença da natureza, do mar, da luz e da cor encontradas tanto em *As Ilhas Desconhecidas* como em *Corsário das Ilhas*. Porém, na obra de Nemésio, “sem a visão de pintor”

¹⁷² O conhecido escritor romântico francês de literatura de viagens é mencionado duas vezes em *As Ilhas Desconhecidas*. No momento em que teria registrado comentários acerca da ilha Graciosa e em suas indagações sobre a exploração do trabalho, conforme mencionamos em nota anteriormente. Para maiores informações acerca da importância de Chateaubriand no âmbito da solidificação da literatura de viagens e da descrição no Romantismo conferir, por exemplo, Michel Collot. (2005, p. 27).

(MACHADO PIRES, 1987, p. 24) ou a escrita pictórica que se assemelha às técnicas da pintura impressionista em Brandão¹⁷³. Partindo do mesmo contexto e do mesmo cenário espacial para a construção da efabulação literária, os narradores, com as tonalidades de “estrangeiro” no caso de Brandão e de habitante local no caso de Nemésio, referem-se ao Pico e mencionam a mesma região de lavas, o mistério. O contexto da viagem é preservado e a única diferença perceptível refere-se à composição de uma linguagem predominantemente pictórica em Brandão, identificada inclusive ao mencionar as perspectivas do Pico, por meio da espacialidade. Aspecto menos notável em Nemésio, apesar de ser perceptível o trabalho artístico do texto.

Apesar da distância cronológica de trinta anos que separa a publicação de um e de outro livro e, obviamente, da paisagem física retratada por Brandão já ter sido modificada pela ação do tempo, as semelhanças entre as duas obras se sobrepõem à fixação da paisagem natural. Além disso, é notável a presença de *As Ilhas Desconhecidas* na composição dessa obra de Nemésio, pois, “do ponto de vista temático-formal, a semelhança logo se impõe: narrativas de viagem com itinerário idêntico, estrutura fragmentária de diário e inscrição do género na tradição da viagem literária” (REYNAUD, 2001, p. 227). A estudiosa aponta as “afinidades espirituais e estéticas” (ibidem) entre esses dois escritores por meio dessas duas obras. Ressaltando a admiração e a amizade surgida entre eles, a ensaísta indica as influências temático-estilísticas de Brandão na obra de Nemésio como condutoras dessa aproximação.

Voltemos, então, para as produções de Raul Brandão em análise. A construção de um itinerário de viagem exterior que se apresenta, por vezes, por meio de uma verticalidade pela costa portuguesa, de Caminha a Sagres, de Lisboa ao Corvo, do Corvo à Madeira e da Madeira a Lisboa, ora de barco pelo oceano Atlântico, pelos canais e valas, ora pelas estreitas estradas dos vilarejos insulares, reverte-se em uma interiorização significativa no universo ficcional da obra brandoniana. Considerando que se trata de produções compostas por uma hibridação entre os géneros literários e discursivos, conforme já salientara Vitor Viçoso (1999), hibridação essa que desemboca em grande parte em narrativas de teor poético e pictórico, pode-se dizer que a subjetividade inerente da perspectiva daquele que conta ou apresenta a história ou cena da paisagem natural, em princípio observada, adquire significações peculiares diante dos deslocamentos de ponto de vista dos horizontes variados. Sendo ass

¹⁷³ Cf. Vitorino Nemésio. (1956, p. 108).

E por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe em sua relação com o espaço, nas grandes direções significativas de sua existência. *A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu. Toda preferência sensível remete a escolhas de existência* (COLLOT, 2011, p. 22, grifos nossos).

Convém considerar o distanciamento de posição entre os narradores “camponês sedentário” e “marinheiro visitante”, que resultou em uma abordagem particularmente memorialística em *Os Pescadores* e predominantemente viajante em *As Ilhas Desconhecidas*. No entanto, é na escolha da perspectiva das paisagens privilegiadas e na apreensão simbólica dos espaços literários que essas duas obras se unem ficcionalmente no que concerne à interiorização da busca do “eu” dos respectivos narradores, por meio da utilização de elementos poéticos e plásticos similares¹⁷⁴.

Ao estender estas reflexões a uma leitura da função do exercício metaficcional em ambas as obras, podemos dizer que a escolha das paisagens privilegiadas corresponderia, em sentido conotativo, à escolha da descrição da paisagem e da literatura de viagens, discurso e gênero tradicional e, de certa forma, marginalizado em um contexto editorial de ideais modernistas, como forma de interrogar o próprio fazer literário da época de publicação. A presença de textos permeados pelas artes plásticas que, muitas vezes, tornam-se protagonistas nessas duas obras, de uma estruturação textual intercalada por parágrafos que resvalam na poesia em um suporte de viagens corresponderia aos próprios questionamentos em torno da função da literatura e do gênero narrativo nas primeiras décadas do século XX em Portugal.

¹⁷⁴ Conforme foi possível notar no terceiro capítulo em que, apesar da inversão da perspectiva narrativa em *As Ilhas Desconhecidas*, houve a permanência da utilização dos recursos plásticos conforme haviam sido utilizados em *Os Pescadores*.

4.2. Delineações dos espaços plástico-literários

Todos os rios, como todas as vidas, vão desaguar ao grande atlântico de beleza. As criaturas humildes e simples têm uma experiência como um fio corrente – água e lágrimas – mas sempre claro. A cólera, a ambição, os interesses turvam a vida, como a terra revolvida turva a água (BRANDÃO, 1984a, p. 199).

Recorremos às reflexões filosóficas de Gabiru em *Os Pobres*, mencionadas acima, para adentrar sistematicamente em delineações da categoria espacial em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. O trecho selecionado traduz muito daquilo que pretendemos delinear e, ao final deste capítulo, será possível notar tanto os elos de proximidade tecidos pelas metáforas paisagísticas, pela plasticidade e pela apreensão simbólica, como os pontos de distanciamentos que se apresentam pelas peculiaridades intrínsecas a cada constituição do espaço nas obras selecionadas no *corpus*. Buscaremos, portanto, similaridades entre ambas, além de aspectos da abordagem espacial em *Húmus*, *A Farsa*, *Os Pobres* e *Teatro* que permitam essas delineações.

A categoria do espaço na literatura obteve novas configurações a partir das transformações vivenciadas pelo gênero romanesco entre o final do século XIX e início do século XX. Dentre as mudanças mais visíveis, destacou-se a utilização de um espaço literário como parte integrante da efabulação, ao invés de mero cenário ou pano de fundo. Essa categoria narrativa acompanhou a evolução da abordagem do tempo e do narrador, obtendo contornos modernos e feições peculiares, conforme o estilo de cada escritor. Se pensarmos nas composições espaciais verificadas no decorrer de nossas análises, será possível notar que a plasticidade da linguagem se estende para essa categoria narrativa, resultando em espaços plástico-literários. A aproximação entre esses dois termos pautou-se, prioritariamente, pelo desenrolar de nossas análises acerca da constituição das perspectivas de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Também se espelhou nas considerações de Pierre Francastel acerca do espaço plástico. Para o crítico de arte, “o espaço plástico em si é uma miragem. São os homens que criam o espaço onde se movem e onde se exprimem. Os espaços nascem e morrem como as sociedades, vivem e têm uma

história” (FRANCASTEL, 1951 *apud* BUESCU, 1990, p. 76, *tradução nossa*)¹⁷⁵. Acreditamos ser possível utilizar essa mesma ideia de espaço plástico para a conceituação de espaço literário nas produções brandonianas devido às permeabilidades entre as matérias pictórica e literária.

A abordagem da espacialidade nas obras brandonianas se constitui a partir de três espaços centrais: o mar, o campo e a cidade. Delineia-se, portanto, nos respectivos espaços literários predominantes: o marítimo, o campestre e o urbano. O trabalho prioritariamente poético e pictórico com a linguagem conduz à composição ficcional de espaços plástico-literários. Assim, no decorrer dessas configurações, podem-se identificar oscilações entre um e outro como, por exemplo, o campestre e urbano em *O pobre de pedir* e o marítimo e campestre em *As Ilhas Desconhecidas*. Porém, cada categoria espacial contém a sua especificidade. Em todas as obras brandonianas, identificam-se a presença de uma abordagem moderna do espaço. Nessas “delineações”, enfocaremos a configuração espacial do *corpus* em estudo e, também, de *Os Pobres*, *A Farsa*, *Húmus* e *Teatro*, visto que nossa proposta de tese engendra-se em uma reflexão acerca da proximidade entre essas obras.

O espaço plástico-literário marítimo é caracterizado pelo mar da costa litorânea portuguesa e pelo oceano Atlântico. Segundo as elucubrações de Raul Brandão em *História do batel “Vai com Deus” e da sua campanha*,

O mar é um ser. Tem a sua circulação – as correntes, o Gulf Stream e uma vida prodigiosa. Todo ele é vida. No seio de suas águas criam-se as mais extraordinárias existências: monstros e seres são ténues e efémeros, que um sopro os despedaça. [...]

O mar é a própria Vida, criação e morto, um labutar prodigioso no fundo das águas salgadas e amargas. Numa só gota do oceano há centenares de existências – em todo o mar a vida é infinita como Deus (BRANDÃO, 2004, p. 22, grifos nossos).

Nas obras cuja constituição espacial predominante é a marítima, verifica-se a dimensão e a profundidade dessas construções metafóricas sublinhadas por meio da similaridade entre essa paisagem aquática e sua própria humanidade. Destaca-se um “labutar prodigioso no fundo das águas salgadas e amargas” (*ibidem*). A vida que exala das profundezas dessas águas se mistura com a necessidade de sobrevivência diária para além

¹⁷⁵ “L’ espace plastique en soi est un mirage. Ce sont les hommes qui créent l’ espace où ils se meuvent et où ils s’expriment. Les espaces naissent et meurent comme les sociétés, ils vivent, ils ont une histoire ».

das águas. Na ânsia e no dever de mantê-la, muitas vezes, os pescadores e marinheiros têm suas vidas absorvidas pelas águas traiçoeiras do oceano. Fundem-se, portanto, nas profundezas dessas águas, todos os mistérios que envolvem a figura simbólica do mar, das águas¹⁷⁶, do homem lutador e vencido pela impetuosidade dessa força. Paulatinamente, fará emergir para perto do cais e daqueles que ficaram à espera, não somente os corpos já deteriorados, mas o próprio simulacro da vida, condensado em mistérios abissais de procedência ontológica e de vivência cotidiana nas aldeias de pescadores. Desse modo, “numa só gota do oceano há centenares de existências” (ibidem).

Na configuração ficcional e plástica brandoniana desse espaço, é possível verificar a priorização pelas existências e histórias dos vencidos pelas águas, daqueles que viveram e morreram em luta diária pelo sustento de suas famílias e, em consequência, pela manutenção da frágil economia de sua nação nos finais do século XIX e início do século XX. Existências muitas vezes ofuscadas e esquecidas em detrimento das grandes e oficiais figuras heroicas que povoaram o imaginário lusitano e os compêndios de História. No entanto, Brandão recupera essas existências esquecidas e fulcrais em suas obras, promovendo o levante desses vencidos na literatura portuguesa ao consagrá-los em suas páginas ficcionais nos meandros de sua vida humilde, pela simbiose entre matéria literária, plasticidade, paisagem e humanidade.

Todas as outras atribuições que compõem a ambientação ficcional marítima complementam esse espaço simbólico: a luminosidade solar e as cores que indicam o período matutino ou a primavera e a penumbra, a escuridão e a opacidade que apontam para o noturno ou o inverno.

As obras que contém essa configuração espacial predominante são: *Os Pescadores*, *As Ilhas Desconhecidas*, os contos *À maneira de prefácio*, *Um marinheiro* e *No mar*, de *Impressões e Paisagens* e *O Mar de Portugal Pequeno* e alguns trechos de *Memórias* (1999b), principalmente no segundo volume. O discurso predominante é o memorialístico, com oscilações entre o poético, o pictórico e o narrativo. Conforme pudemos observar ao longo de nossas análises, os personagens-tipo predominantes nas efabulações de constituição predominantemente marítima são os pescadores e marinheiros que habitam

¹⁷⁶ A água contém, segundo Gaston Bachelard (1997), ambiguidade intrínseca. Nas obras em que há essa configuração espacial, ao mesmo tempo em que o mar é considerado símbolo da manutenção e renovação da vida, protagoniza a morte de muitos marinheiros e pescadores. Alain Corbin sublinha, acerca do mar, que por se tratar de um espaço constituído preponderantemente pela água, “constitui a matriz original, visto que opera um trabalho sobre as sementes da vida” (CORBIN, 1989, p. 121).

aldeias simples e construídas à beira-mar, permeadas de tristeza e lágrimas diante da incerteza da sobrevivência no futuro próximo.

No conto *O mar*, de *Portugal Pequeno* (1931), é possível identificar nítida semelhança com *Os Pescadores* no que concerne à abordagem da vida humilde dos moradores da costa litorânea portuguesa, como em Póvoa de Varzim:

Com esta vida simples e forte, cortada de perigos e salpicado de espuma, chega a velho, com as mãos trilhadas do remo, os cabelos brancos e olhos inocentes. Então faz dor e espanto. E aquele homem, que a gente vê lutando com o vento e o mar – e que ama a sua profissão arriscada até à morte - é uma criança. E os filhos sucedem aos pais nas lutas e nos perigos (BRANDÃO & ANGELINA, 1970, p. 78).

Assim como acontece na obra de 1923, os parágrafos destinados à caracterização do espaço plástico-literário marítimo em *Portugal Pequeno* são dotados de grande dosagem de elementos poéticos e pictóricos, como em: “Um fio estremece, e logo a cortina vaporosa se descerra... Luz a jorros e o mar ondula como um véu diáfano, só poeira verde que desmaia toda arrepiada. Fios de algas boiam ao sabor da onda e um bando de toninhas salta perseguindo a manta da sardinha” (ibidem, p. 75). Ao observar essa citação da menção ao mar, bem como sua nítida semelhança com a configuração do mesmo espaço literário em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, pode-se afirmar que o emprego de elementos poéticos e pictóricos é peculiar e inerente à abordagem brandoniana da paisagem marítima.

Nessa configuração espacial em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, apesar das diferenças já elencadas, é possível identificar alguns espaços naturais comuns, como a ilha, por exemplo. Na primeira obra, as rochas que compõem as Berlengas pontuam claramente o paradoxo belo/feio das ilhas portuguesas continentais. O narrador afirma: “Como sou um contemplativo, o lugar convinha-me perfeitamente. Os homens devem ser felizes diante deste espetáculo sempre igual e sempre renovado. De Inverno nenhum barco atraca às Berlengas. Só e Deus no mais belo sítio da costa portuguesa!...” (BRANDÃO, 1986, p. 122), para, em seguida, deparar-se com uma opinião contraditória acerca de toda essa beleza quase intacta visualizada, quando estabelece diálogo com um morador local em um farol, de costas para o mar:

Olha-me com desprezo e continua a pulir os metais já pulidos, como se eu não existisse. Mas não desanimo facilmente e teimo:

- Que beleza, han?!...

Toquei-o. O homem sacode os ombros, levanta-se, atira o pano fora, encara-me de frente, com os bigodes assanhados entre as rugas e um olho azul de faiança cheio de cólera:

- *Que beleza o quê? Que beleza?... Isto?! - E ri-se. - O vento e o mar! Sempre o vento e o mar! O vento, que no inverno não me deixa chegar à porta, e o mar todo o dia, toda a noite a bramir! O mar desesperado, o vento desesperado...* Eu não sou um faroleiro – sou um náufrago. Que beleza, hein?... Nem posso dormir! Nem dormir! *Toda a noite o vento uiva, toda a noite o mar ecoa, ameaçando submergir esta ilha do diabo!...*

Julguei-me autorizado a interrompê-lo:

- Mas no Verão é esplêndido...

- *Nem olho. Só me resta uma esperança – fugir. Se não me mudam, endoideço.* O amigo sabe quantos endoideceram já? Três!... (BRANDÃO, 1986, p. 122, *grifos nossos*).

O mesmo belo espetáculo natural e peculiar das paisagens telúricas e marítimas das Berlengas, conforme a percepção do narrador “contemplativo”, funciona como algo horrível diante dos olhos do habitante local. Esse “horror” está diretamente associado ao fato dos efeitos de destruição, do medo e da angústia que decorrem de uma convivência diária com o vento e o mar incessantes sobre as ilhas das Berlengas, resultando no sentimento de desejo por livrar-se da situação. É compreensível que, entre o narrador contemplativo e o morador local, haja posições e discursos dicotômicos diante do mesmo espaço, as Berlengas e as praias que as rodeiam. Isso ocorre porque, no primeiro caso, o turista encontra-se de passagem pela região e, portanto, apreende as belezas da paisagem, enquanto que no segundo caso, o habitante luta cotidianamente pela sobrevivência na região insular e se vê obrigado a superar cada intermitência da natureza, apesar de saber que a luta será sem fim e sempre permeada pela incerteza, pelo medo e pela angústia da morte iminente.

Essa disparidade pode ser explicada pelo fato de que “a paisagem é definida a partir do ponto de vista do qual ela é examinada: quer dizer, supõe-se como condição mesma de sua existência a atividade constituinte de um sujeito” (COLLOT, 2011, p. 12). Nesse caso, dois sujeitos com contextos diferentes reforçam o que Michel Collot segue sublinhando:

[...] o que é invisível pra mim em determinado instante é o que o outro, no mesmo momento, pode ver. A estrutura do horizonte da paisagem revela que ela não é uma pura criação de meu espírito, pertence tanto aos outros quanto a mim, é o lugar de uma convivência. Ela lhe dá a espessura do real e o religa ao conjunto do mundo (COLLOT, 2011, p. 16)

Essas mesmas considerações acerca de pontos de vista opostos se estendem à observação do oceano Atlântico que circunda os Açores e a Madeira. Visto a partir da ótica do sujeito que passeia pelo arquipélago, o oceano é o espaço privilegiado em si por tratar-se, na época de Brandão, o principal acesso às outras ilhas e a outros países. Fonte da pesca da baleia e do bacalhau, e também caminho certo em busca de novas terras, além de espaço que proporcionou a emigração de muitas famílias continentais e insulares para a América do Norte e América do Sul em busca de melhores condições de subsistência a partir do século XIX. Delineiam-se, portanto, alguns dos pontos em comum com o mar português.

Conviver com as fronteiras líquidas e voláteis do espaço oceânico é um dos pesadelos diários dos habitantes insulares portugueses. Eles são expostos às incertezas e mortes iminentes em todo momento. Os canais que servem de ligação entre as ilhas são dotados da mesma ambiguidade peculiar desse espaço plástico-literário. Ao mesmo tempo em que dão acesso e rompem essa fronteira líquida, escondem os perigos em suas profundezas, conforme já pudemos notar anteriormente acerca do canal do Corvo para as Flores¹⁷⁷: as embarcações desaparecidas e as crateras submersas nas águas.

Outro espaço comum e decorrente do marítimo e identificado nas obras é o “lago”. Em *Os Pescadores* há a ria, em Aveiro e em *As Ilhas Desconhecidas*, o lago das Sete Cidades e das Furnas, em São Miguel. Compactuando também com essa ambiguidade inerente ao espaço marítimo, na apresentação da ria há a menção a uma personagem do teatro shakespeariano. Dessa forma, conduz-nos diretamente à associação do “espetáculo extraordinário” pela perspectiva do sujeito/ narrador, ao espetáculo cênico, conforme se observa:

A ria é uma grande poça onde lady Macbeth lava sem cessar as mãos há séculos, mas é no céu que se representa a verdadeira tragédia: os tons violetas da agonia carregam-se e condensam-se; as nuvens ensopam-se de tinta mais escura e um grande véu lilás interpõe-se pouco e pouco entre mim e a paisagem (BRANDÃO, 1986, p. 69-70).

O narrador recorre a essa tragédia para transmitir a intensidade dramática das cenas e dos espetáculos de cores, tons e luz visualizados na ria de Aveiro. Esse é um dos exemplos mais contundentes da constituição de um espaço plástico-literário conforme

¹⁷⁷ Cf. capítulo III.

pontuou Pierre Francastel e que mencionamos anteriormente a partir de Helena Carvalhão Buescu (1990). A aproximação de Lady Macbeth a uma região em especial da costa portuguesa, a ria de Aveiro, intensifica todas as descrições poéticas e pictóricas dessa paisagem marítima. O elo entre a “poça” da ria e a peça se estabelece a partir do “sangue”, pelo fato de que Macbeth, na tragédia¹⁷⁸, suja de sangue os criados para transferir a culpa do assassinato do rei quando amanhecesse o dia e, a pedido da esposa que planejou o crime almejando o poder, lava as mãos em uma bacia com água. Após o suicídio do marido, Lady Macbeth adoece devido ao fardo de tamanha culpa e em um de seus delírios ocorridos próximo à dama de companhia e ao médico, realiza o movimento incessante de lavar as mãos e confessa o crime¹⁷⁹.

A água recrutada em uma bacia onde a personagem shakespeariana lava as mãos ensanguentadas é capaz de limpar a sujeira em sua pele, mas será impossível livrar-se da mácula rubra da culpa cravada em sua consciência. Pelo contrário, tornará a culpa mais visível aos olhos do culpado justamente por sujar a água da bacia. Na peça, o sangue é o símbolo do crime cometido e está associado à busca do poder político. A água, que se liga à ideia de pureza, na ação de lavar as mãos e limpar as manchas de sangue eximiria, simbólica e ambivalentemente, a culpa pelos crimes. Já na obra de Raul Brandão, essa aproximação decorre somente em dois níveis, pela proximidade e intensidade da vermelhidão do céu aveirense de fim de tarde sobre a ria e pela impossibilidade de renovação da água do lago, assim como a água da bacia em que Macbeth lava as mãos. O ato de transportar essa personagem shakespeariana e a ação de lavar as mãos nas águas da ria atribui ao lago de Aveiro uma forte carga simbólica, principalmente porque o narrador destaca a ria como sendo o lugar onde Lady Macbeth “lava as mãos sem cessar há séculos”, ou seja, onde a água é parada, o oposto da água corrente do mar que banha toda a costa portuguesa.

Ao escolher um lugar com água parada e não com água corrente na menção a essa personagem criminosa e que busca se livrar da culpa, o narrador reforça que, apesar de a ria se colocar como uma paisagem peculiar, conforme pudemos observar em análise no segundo capítulo, o sangue manchará suas águas de vermelho. O sangue que estava nas mãos adquire proporções maiores, do tamanho da ria, porque essa água não seguirá

¹⁷⁸ É importante retomar que não é nosso objetivo estabelecer um estudo aprofundado acerca das relações textuais e simbólicas entre *Macbeth* e *Os Pescadores*, bem como em nenhum dos demais intertextos. Conforme mencionamos no início do capítulo, estudaremos essas ocorrências em função da complementaridade interpretativa que se coloca entre essas obras.

¹⁷⁹ Cf. William Shakespeare (2003).

correnteza, não se renovará, ficará parada, estática, assim como a culpa da personagem Macbeth. A água não a eximirá da mancha do crime, pelo contrário, aumentará e a tornará sempre reluzente em sua consciência. No entanto, o narrador altera a perspectiva diante da paisagem da ria de Aveiro e desloca a cena trágica para o céu, numa personificação das nuvens que se agitam, agonizam e são associadas ao efeito pictórico dos tons violeta e lilás. Constitui-se, assim, o espaço plástico-literário em uma versão cênico-literária. Nessa mudança de ponto de vista do sujeito, a ria é colocada como o espelho do céu, a tragédia é transferida da dimensão terrestre para a dimensão aérea e depois volta aos poucos para a terra e àqueles que observam. Todo esse processo assemelha-se à passagem de estados físicos da água, que evapora, carrega as nuvens e depois volta na forma líquida.

Ressalte-se a presença marcante de vocábulos e menções cênicas não somente em *Os Pescadores*, mas em todas as obras brandonianas, reforçando uma conexão dramática iminente também em sua produção ficcional e já mencionada no segundo capítulo¹⁸⁰. *Húmus* já havia mencionado a mesma personagem para focar o drama da consciência humana: “Ri-te agora, se podes, da D. Leocádia, que ruma como lady Macbeth as piores ruínas” (BRANDÃO, [19--]c, p. 205).

Shakespeare transita pelas obras de Raul Brandão, seja pela intensidade dramática de cenas ou de personagens, seja pela menção direta às suas tragédias. Acerca dessa ocorrência, Pedro Eiras ressaltou que “com a menção do teatro de Shakespeare, adicionam-se duas sugestões: o carácter apaixonado da acção e a dúvida ontológica na inquirição do mundo” (EIRAS, 2005, 144).

Já a constituição de uma ambientação campestre apresenta-se por meio de um espaço de transição por aparecer tanto em obras cujo espaço é predominantemente “marítimo”, como em outras, predominantemente urbanas. Justamente por se tratar de um espaço de transição, a constituição da paisagem campestre ocorre por meio da mistura entre elementos marítimos, como a luminosidade e uma dialética versadamente poli e monocromática do espaço urbano. A pobreza, o sofrimento, a dor e a luta pela sobrevivência em busca do pão e do leite diário marcam a vida campestre, também imbuída pela morte como um dos possíveis agravantes nessa busca da sobrevivência e do sustento. Os tipos são os pastores e lavradores e as obras em que há a presença desse

¹⁸⁰ Essa presença de vocábulos da dramaturgia também encontra-se presente em *História dum Palhaço*, por exemplo: “Dá-se comigo uma coisa curiosa: é que muitas vezes me acontece estar a dizer palavras falsas e a representar, sabendo-o. Digo-me: Estás a representar! – e apesar disso continuo, com o mesmo sorriso fingido e as mesmas palavras feitas para a galeria” (BRANDÃO, 2005, p. 81).

espaço são: *As Ilhas Desconhecidas*, na especificação dos vilarejos campestres em que moram os habitantes ilhéus, alguns trechos de *Os Pescadores* em que são pontuadas as aldeias piscatórias, alguns dos contos de *Impressões e Paisagens* e de *Portugal Pequeno*, *Memórias* (1999b) e *O pobre de pedir*. A constituição ficcional desse espaço concentra-se na aldeia e em toda a simbologia de fertilidade, germinação e renovação da vida que circunda seu elemento constituinte, a “terra”¹⁸¹.

Durante o itinerário de viagem registrado em *As Ilhas Desconhecidas* notamos que, em todos os desembarques feitos pelo narrador em quase todas as ilhas do arquipélago, há uma espécie de etnografia da vida humilde, da atividade de subsistência e do cotidiano peculiar dos habitantes insulares, e não se encerra no fato de serem moradores de “torrões localizados em meio ao oceano”¹⁸². Essa particularidade estende-se às especificidades do solo arenoso e dos fenômenos naturais típicos de cada uma das nove ilhas, como os abalos sísmicos (Faial e Terceira) e os vulcões (Pico, Corvo, São Miguel, Faial), e são essas especificidades que determinam, em princípio, o fato de, nas ilhas do Corvo, Faial, Pico e Graciosa, predominar a agricultura; as Flores e São Jorge serem predominantemente do cultivo do pastoreio; e a Terceira e São Miguel, da prevalência da pesca da baleia e do bacalhau. A necessidade, unida à dificuldade cotidiana de sobrevivência, é latente nas palavras do narrador acerca do Corvo: “Também só aqui entrou em mim como uma realidade o que esta palavra quer dizer: o pão. O pão é preciso arrancá-lo à pedra ou morrer no meio do oceano amargo” (BRANDÃO, 2011, p. 30, *grifos do autor*). Devido à dificuldade de obtenção do mesmo, o elemento adquire valor sagrado e associa-se às ideias de Walter Benjamin acerca do que realmente é importante, a transmissão de valores e experiências às gerações posteriores.

Em *O pobre de pedir* é possível notar no desenrolar da obra a transição do espaço rural para o urbano. A obra inicia-se com as afirmações: “Já não posso com estes tipos. A aldeia está a transformar-se numa coisa amarga, numa coisa vasta e amarga, que se não fez para os meus nervos delicados. A verdadeira dor e a verdadeira piedade tem um peso insuportável” (BRANDÃO, 1984b, p. 107). Segundo Vitor Viçoso, “O eu manifesta-se então como uma instância idealizadora da vida rural que se sustentava de imagens idílicas do campo, onde os camponeses funcionavam numa postura imobilizada e eram meras figuras retóricas do discurso poético” (VIÇOSO, 1984b, p. 65). No entanto, esse espaço

¹⁸¹ Cf. por exemplo, Gaston Bachelard. (2001).

¹⁸² Conforme se verificou no capítulo anterior em “Retratos dos habitantes insulares”.

anteriormente idílico no imaginário da nação foi apresentando a necessidade de renovação conforme as exigências contextuais. É possível notar o teor dramático dessa transição de ambientes por meio da intensidade com que se delineia a perspectiva narrativa nessa obra. Utilizando-se de uma postura autodiegética, que se desloca errantemente pelo objeto perspectivado, o narrador protagonista apresenta todas as angústias, incertezas e sofrimentos vivenciados na transição entre a vida no meio rural e no meio urbano no contexto de sua época, ao enfatizar a insignificância, os medos e a decadência de seu casamento. Entretanto, a configuração espacial predominante nas produções brandonianas é a urbana¹⁸³, apesar de afirmar em *Memórias* (2000), “Não foi o outro mundo das cidades que me interessou: ao contrário, pareceu-me sempre fantasmagórico” (BRANDÃO, 2000, p. 35-36). É no ambiente citadino que é possível notar maior diferenciação com relação ao marítimo e ao campestre devido às peculiaridades dos problemas resultantes da urbanidade e enfrentados dia-a-dia pelos personagens brandonianos, como a Joana e a Candidinha, por exemplo, que transitam por *Teatro*, *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *O pobre de pedir*.

O sofrimento diário diante da luta pela sobrevivência diante da miséria e da pobreza constrói-se, marcadamente, em toda a extensão ficcional e configuração citadina das obras. Nesse contexto pontuado pela crueldade de ter o destino cravado pela desgraça, os personagens-tipo paupérrimos, mendigos, prostitutas, presos, doentes e desempregados, nas figuras de Felícia, Anacleto, Antoninho, Joana, Sofia, Gebo, Candidinha, Gabiru, Mouca, Luísa, Pita, Doroteia, João, Teles, Sr. Caetano compõem e se imbricam nessa paisagem. Além desses personagens há a velha, os trapos, os farrapos humanos que compõem a turba¹⁸⁴. A luta maior dos pobres, senão sua luta de toda a vida, é pela sobrevivência dia-a-dia, visto que os personagens são “pobres e desgraçados”, recorrem à prostituição, à criminalidade e à esmola.

Sendo assim, os espaços citadinos mencionados por Brandão concentram-se na vila denegrada em *A Farsa* e em *Húmus*, igualmente semelhante ao “bairro leproso” (BRANDÃO, 1984a, p. 189) em *Os Pobres*, compêndios de ruas fétidas, prostíbulos,

¹⁸³ Ao abordar a configuração do espaço “urbano” em *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro* não propomos uma análise aprofundada dessa categoria, visto que se trataria de outro trabalho. Somente utilizaremos exemplificações dessas obras que nos conduzirão a reflexões acerca da constituição ficcional da espacialidade nas obras brandonianas em estudo, visando nosso objetivo de dissolução da dicotomia entre obras “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo”.

¹⁸⁴ Há a menção à turba com relação aos pobres que caminham em massa nessas quatro obras. Saliente-se a aproximação lexical desse termo à própria aproximação realizada por Raul Brandão em suas obras, entre humano e animal, numa atitude de transferência dessas características como em “A turba avança, a praça trasborda [sic]: há milhares de bocas que gritam ao mesmo tempo” (BRANDÃO, 1999a, p. 37).

“Meia dúzia de casebres, a Misericórdia, a Igreja, a Cadeia, o Hospital, e alguns preconceitos mais inabaláveis que os edifícios denegridos de granito” (BRANDÃO, 1999a, p. 57) que, por meio de suas repartições, cômodos, escadas e becos vão tecendo a paisagem brutal e poderosamente desigual, que se instaura no ambiente das cidades. Curioso observar a intensa presença de elementos espaciais que corroboram uma “apreensão simbólica do espaço”, conforme salientou Helena Carvalhão Buescu (1990), e inclusive na disposição desses componentes nas obras como, por exemplo, no fato de toda a paisagem denegrada e pervertida da vila em *A Farsa* ser contextualizada aos arredores da Catedral da Sé, enquanto que em *Os Pobres*, o prostíbulo, os mendigos e toda a desgraça social localizarem-se em frente ao hospital. É sobre um efeito impactante que se pode observar a disposição espacial desses elementos:

Não se sabe bem onde o sonho acaba e começa a matéria, se é uma cidade desconforme, sepulta em trevas e lavada em lágrimas, ou meia dúzia de casebres e uma torre banal. Uma luzinha alumia um Cristo aflitivo na abóbada de pedra sustentada por quatro arcos orgivais (BRANDÃO, 1999a, p. 13).

Espaço sagrado da igreja e profano das mazelas sociais e existenciais é colocado diariamente frente a frente, assim como em *Húmus*: “Uma vila encardida – ruas desertas – pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – restos intactos de muralha que não têm serventia” (BRANDÃO, [19--]c, p. 09). Dessa forma, torna-se quase impossível saber qual desses espaços é o mais “carcomido pelo caruncho” (ibidem). Em *Os Pobres*, “aquela porta aberta para a tragédia e para o escárnio fica em frente do Hospital” (BRANDÃO, 1984, p. 67) e perpetua a degradação dos pobres.

Interessante observar que, no decorrer das obras, as personagens são abordadas ora metonimicamente, mencionadas simplesmente como “figuras” ou “tísica”, ora metaforicamente, por meio da aproximação com o enxurro e a lama. O estado humano em degradação é exposto e torna-se a metáfora da ruína, conforme se observa no seguinte excerto:

Fora vê-se o hospital e a rua negra, onde o enxurro humano sem cessar carrega detritos, lágrimas, sonho. Especadas às esquinas criaturas esperam... Parecem pedaços de noite destacados da própria noite. Fazem-lhe nicho as arcarias e arrancam à treva, para se embrulharem, um farrapo do seu manto. Às vezes da escuridão sai um perfil, mãos que querem arrepelar, mas logo tudo se some entre roupagens, que têm rigidez

trágica das estátuas. Só a mão, que o lampião ilumina, fica decepada. Por vezes toda a figura baça e amolgada surge, para logo se aniquilar. A lama faz-lhe pedestal, passa o enxurro, e elas nem se mexem, petrificadas (BRANDÃO, 1984a, p. 96-97).

A permanência da condição existencial e social miserável funciona como alimento inóspito de sentimentos angustiantes nos personagens, e, com isso, servirão de matéria-prima para a manifestação plástico-literária monocromática e expressionista nessas obras, conforme vários estudiosos já salientaram, dentre eles, Eduardo Lourenço (2001), Vitor Viçoso (1984b; 1999). Inúmeros são os exemplos da dor humana, social e existencial dos personagens brandonianos e de sua materialização por meio do grito expressionista ou do silêncio que corrói as entranhas humanas e que vai com eles “até a cova”. Das conceituações da dor e do grito nas produções, destaca-se aquele que aparece ressoante em todas as quatro obras e também presente em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, conforme salientamos: “Mas eu não vivi! Eu nunca vivi!” (BRANDÃO, 1999a, p. 104). Essa frase de *A Farsa* é proferida por Antoninho, o filho de Candidinha, doente em seu leito e às vésperas da morte. Em *O avejão*, a velha, após ser questionada pela voz da própria morte, ecoa esse grito de suas entranhas e lamenta o não vivido. Já em *Húmus*, “há momentos em que cada um grita: –Eu não vivi! Eu não vivi! – Há momentos em que deparamos com outra figura maior que nos mete medo” (BRANDÃO, [19--]c, p. 17).

Ao considerarmos esses sentimentos de angústia profunda resultantes da situação “sem solução” que compõe a realidade desses personagens como matéria-prima da pintura e registro da paisagem expressionista, ressaltamos que Joana, Sofia, Gebo e Candidinha referenciam todos os desgraçados na figura dos personagens-tipo do homem pobre por meio da dor e do grito, conforme podemos identificar, “[...] a dor é a única força que verdadeiramente cria e destrói: é a Força. Alimenta Deus e o limo. É um atlântico de fogo, é o espírito do universo. Cria claridades na alma dos desgraçados e faz nascer montanhas” (BRANDÃO, 1984a, p. 78). E, em seguida: “Eu coleciono dor. Passo a vida a juntar farrapos desse manto em fogo” (ibidem, p. 79). Retomando o “enxurro”, a “lama” e a “mixórdia”, e recolocando-as como metáfora da decadência humana e da ruína de uma época, é possível aproximá-las da perda da experiência coletiva de se “contar histórias”, conforme salienta Walter Benjamin (2011), para uma experiência sempre incompleta porque se encontra ora estatelada e sempre solitária, ora pulverizada na modernidade. Dessa forma, o estado de degradação da época se expande para o homem moderno do início do século XX e para o processo literário de Raul Brandão. Nessa transposição da

degradação para a escrita ficcional das obras, notamos que a paisagem literária apresenta-se fragmentada em construções metonímicas e, conforme os trechos das obras em *A Farsa* e *Os Pobres*, há uma intercalação desses discursos e, em *Húmus*, uma pulverização, por exemplo, através de discursos reflexivos e filosófico-poéticos, como ocorre com o próprio ser humano no contexto das primeiras décadas do século XX. Observa-se, no entanto, a permanência da plasticidade em todas as produções brandonianas¹⁸⁵.

A paisagem urbana é apresentada com tonalidades expressionistas por meio da abordagem de uma espécie de poética do grito e de uma estética da dor, que escorrem em um borrão negro e cinza, delineiam-se em configurações escuras do espaço e dos habitantes das cidades, já que “a sombra é um grande pintor” (BRANDÃO, 1999a, p. 24). Essa visualização de uma paisagem expressionista emerge dos textos e se solidifica na configuração humana das figuras disformes e grotescas que se aniquilam dia após dia com hábitos e com suas “existências inúteis, para quem a vida se reduz ao estreito âmbito formado pelas paredes que as cercam” (ibidem, p. 20). Dessa forma, por meio da falsidade e do jogo de representações e máscaras, ressaltam-se os temas centrados na morte em vida, no grito ontológico que abrange a angústia e o sofrimento perante a desgraça e a dor.

Após pontuar as delineações que particularizam cada uma das configurações espaciais predominantes na maioria das obras do escritor do Douro, estabeleceremos um elo entre essas configurações a partir de um espaço físico e social comum, a vila. É importante salientar que, conforme poderá ser verificada, a simbologia da “vila” adquire peculiaridades subjacentes a tal espaço, seja marítimo, campestre ou urbano.

Na obra de 1923, a vila de pescadores e marítimos “cresceu naturalmente como um ser, adaptando-se pouco a pouco à vida do mar largo” (BRANDÃO, 1986, p. 29) e em *As Ilhas Desconhecidas*, salienta-se: “Todos moram na vila para fugirem à solidão tremenda, todos trabalham naquela fraga dura como bronze cinzelado, nos cantinhos onde a terra se juntou” (BRANDÃO, 2011, p. 32), selecionando, assim, o *corpus* de estudo. Já em *A Farsa*, há “a mudez concentrada da noite, a nuvem negra coalhada sobre as ruínas da vila toda lavada em lágrimas” (BRANDÃO, 1999a, p. 13), em *Os Pobres*, “há homens que ceiam numa noite um bairro fúnebre de mendigos” (BRANDÃO, 1984a, p. 37) e em *Húmus*, “uma vila encardida” (BRANDÃO, [19--]c, p. 09), “petrifica-se, a vila abjecta cria o mesmo bolor” (ibidem, p. 12). Somente nessa primeira reunião de alguns dos exemplos

¹⁸⁵ A plasticidade é um dos elementos que permeiam as obras, aproxima e colabora para a dissolução do conceito cristalizado em torno da divisão dos títulos brandonianos.

da caracterização da “vila” nessas obras, já é possível perceber alguns direcionamentos. Em todos os exemplos, preserva-se o sentido denotativo do termo como espaço campestre ou urbano caracterizador da habitação de um aglomerado de pessoas de tal região.

Nos casos selecionados, marca-se, nas obras de 1923 e 1926, a constituição de duas vilas ainda primitivas, como no caso do Corvo, ou em gradativa adaptação e, por outro, da coadunação de esfarrapados, mendigos, pobres e prostitutas passando, então, às peculiaridades concernentes ao espaço marítimo, campestre e urbano. Entretanto, em cada uma das obras em que selecionamos a demarcação da “vila”, há uma abordagem perspectivada e pormenorizada da paisagem desse espaço da vila que destoa entre as demais. Ao narrador “camponês sedentário” de *Os Pescadores*, interessa, particularmente, “esta vila adormecida” que “estava a cem léguas do Porto e da vida. Ali moravam alguns pescadores e marítimos, o António Luís, a Poveira, as senhoras Ferreiras, a D. Ana da Botica e as Capazorias” (BRANDÃO, 1986, p. 29). Interessa a vila que está no passado de sua infância, adormecida e quase que intacta em suas lembranças e que é recuperada por meio do entrelaçamento entre discurso memorialístico, poético, narrativo e pictórico. Já no Corvo, a vila é abordada a partir das primeiras percepções da região, pelo narrador “marinheiro visitante” e destaca-se o registro da consciência de distanciamento da menor ilha do arquipélago açoriano em relação às demais ilhas ou a qualquer outra região, justificando o aglomerado dos poucos habitantes. Por isso, o narrador salienta: “Não se vê nenhuma árvore naquele enorme pedregulho batido. É com apreensão que desembarco no sítio mais pobre e mais isolado do mundo” (BRANDÃO, 2011, p. 27).

Em *A Farsa* e *Os Pobres*, é possível observar que todas as mazelas de caráter sociológico e existencial que constituem não somente os respectivos espaços urbanos da vida, mas também as características ficcionais das personagens, que atuam primordialmente nessa interação entre os habitantes da cidade e suas mazelas sociais e pessoais. Essa apropriação espacial ocorre também em *Húmus*. Porém, na obra de 1917, a vila atinge um estatuto além da interação entre contextualização, paisagem expressionista e personagens; além de todas essas atribuições, esse espaço não somente ecoa o grito (ou o silêncio) angustiante expressionista, mas torna-se a materialização do próprio grito, ou do próprio silêncio remoído pelas entranhas: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro” (BRANDÃO, [19--]c, p. 19). Se a vida é um simulacro que oculta em si perguntas e dúvidas milenares em torno da existência humana, também a vila é um simulacro e conserva em si a essência da relação semântico-sintática da citação que a

metaforiza na “vida é um simulacro”. Sendo assim, a “vila” de *Húmus* atuaria na função de uma perspectiva metonímica da vida mesquinha e insignificante dos seus habitantes, totalmente repleta de hábitos, manias e máscaras e as tornam incapazes ao menos de cogitar a possibilidade de reflexão acerca da insignificância da própria vida. Em decorrência disso, houve a necessidade de uma produção à altura de *Húmus* para se interpor a esses seres que tratam seus mais ínfimos problemas de maneira tumular.

Ponderados os distanciamentos entre as abordagens e perspectivas das configurações da “vila” nessas obras, ressaltamos que o elo que aproxima essas abordagens distintas é a vida humilde dos sofrendores, dos desgraçados, dos paupérrimos e dos miseráveis, na figura da Candidinha, do Gebo, da Joana, dos pescadores e dos corvinos. Personagens aparentemente díspares, mas próximos pelas mazelas sociais e existenciais que adquirem status sobressalente em *Húmus* e funcionam como a própria metáfora da reflexão ontológica na obra brandoniana, incluindo, é claro, *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*.

4.3. Nuances e simbioses entre as paisagens

Na paisagem, por exemplo, que importam as árvores, rochas, águas pintadas, se isso não nos traz outra coisa – a alma que as pedras nem as plantas têm? Ou é só pelo prazer de possuir na parede um retalho de céu, que eu compro um quadro? Melhor será cortar um rasgão no granito! Um céu feito a ignominiosa tinta, quando me basta abrir a janela para o ter translúcido e infinito! Uma árvore seca, por mais viva que a pintem, quando ali à beira, a dois passos, a possuo movediça e viva, esplêndida! Não, não é isso! Pintor, para que a tua obra viva terás de lhe comunicar dor, poeira invisível que misturarás com tintas, para nos fazer cismar (BRANDÃO, 1900, p. 02).¹⁸⁶

Já pontuamos, em outro momento, a importância dos sentimentos e questionamentos a que a arte deve conduzir seus apreciadores, segundo Raul Brandão. No âmbito de paisagens retratadas pela literatura, podemos notar a mudança do conceito idílico e de “estados de alma”, promulgado pelo Romantismo e sua peculiaridade essencialmente estática, para uma humanização, dinamicidade e mutabilidade desse espaço. Isso resultaria, posteriormente, em uma imbricação entre sujeito e espaço, conforme menciona Michel Collot, ao salientar que a “eleição do espaço privilegiado pode tornar-se, assim, uma busca de si mesmo” (COLLOT, 2010, p. 207); ou, como complementa Helena Carvalhão Buescu: “constitui-se como um *acontecimento* que o sujeito constrói na história” (BUESCU, 2011, p. 07, *grifos do autor*). Entretanto, faz-se necessário lembrar a distinção conceitual acerca dos termos muitas vezes tratados como sinônimos ao longo dos estudos literários:

“Paisagem” distingue-se, pois, de “natureza” na medida em que é sempre *organizada* pela apreensão de um *olhar (pontualmente) fixo*, pressupondo a *perspectiva*, que se exerce sobre um *todo homogêneo* preferencialmente captado por uma *direcção* (oblíqua) e um *sentido* (descendente) do olhar (BUESCU, 1990, p. 66, *grifos do autor*).

No decorrer de nossas análises, procuramos nos concentrar na abordagem de uma “*palavra sobre a paisagem*” (ibidem), ou seja, em como ocorre o encadeamento entre a construção espacial, a perspectiva narrativa e a abordagem da paisagem natural por Raul Brandão nessas obras. Temos buscado verificar a conciliação “de um *olhar perceptivo* que

¹⁸⁶ Cf. Anexo K: A cor das velhas catedrais (1900), Raul Brandão.

capta a natureza como ‘espetáculo organizado’” e a de uma transposição verbalizada dessa observação que temos caracterizado como correspondendo a impressões poéticas e pictóricas.

Importantes críticos discorreram acerca das imbricações concernentes à natureza e à paisagem no âmbito do texto literário. Eles ressaltaram que a ideia de culturalidade é inerente a essas colocações, visto que uma consideração da paisagem em termos de espetáculo colocaria, conseqüentemente, em evidência a correlação entre sujeito, aquele que vê a partir de tal ponto de vista, e objeto visualizado.

Nossa reflexão acerca das atribuições das paisagens literárias e plásticas em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* se concentrará justamente na escolha das paisagens privilegiadas realizadas *a priori* pelos respectivos narradores elencados nas obras. Desse modo, acreditamos que essas escolhas corresponderam a formas distintas de buscas do “eu” e de uma subjetividade, resultando em matizes metafóricos entre o borrão escuro expressionista e as tonalidades policromáticas impressionistas.

Se o deslocamento é intrínseco à própria viagem e conduz os itinerários efabulativos, invertendo a perspectiva espacial dos narradores, a pluralidade de nuances na escrita da paisagem tanto as distancia, por meio de pontos de vista díspares, como as reaproxima pela utilização de recursos estilísticos similares.

No âmbito da diferenciação, os narradores¹⁸⁷ de *Os Pescadores* escolhem e abordam tanto os tipos sociais e suas peculiaridades como a paisagem da costa portuguesa a partir do campo de visão de um horizonte familiar: a Foz do Douro, terra natal do narrador, as situações cotidianas e a interação com uma paisagem que compôs o cenário da infância. Sendo assim, a abordagem do ambiente familiar nessa obra “trata-se de um espaço humanizado, pelo olhar, pela habitação vivencial e pela habitação estética” (BUESCU, 2011, p. 9), cujo “carácter metafórico, que permite captar (e por isso olhar para) o passado como paisagem, um lugar construído através da relação entre os objectos captados, na sua diferença e irregularidade, e através da relação que eles mantêm com o sujeito” (ibidem). Em especial, todos os capítulos que se referem à região da Foz do Douro estão repletos de exemplos dessa constituição de um espaço humanizado e dessa paisagem que se constrói por meio de objetos metonimicamente captados e em forma de impressões

¹⁸⁷ Neste momento referimo-nos tanto ao narrador com acepções benjaminianas de “camponês sedentário” como ao narrador com tonalidades poéticas, pictóricas e memorialísticas que exerce a função de “câmera”, conforme as conceituações de Norman Friedmann (1967).

sinestésicas, pelo olhar saudoso do presente sobre o passado, conforme verificamos no exemplo:

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 mim em saudade e ternura. É o que tenho mais pena de deixar quando sinto que me levam não sei para onde e cada vez mais longe. Agita-se então em sonhos o mundo que não existe, e os mortos adquirem uma expressão que é a da minha própria alma. Se isto é ternura, a ternura é o que há de melhor no mundo; se é saudade, a morte é o que há de melhor na vida.

A própria paisagem só depois que a perdi é que a entendi bem, talvez porque a amo mais. Diante de mim têm desafiado as maiores e as mais belas, mas há uma humilde que faz parte integrante do meu ser (BRANDÃO, 1986, p. 35, grifos nossos).

O trecho foi extraído do capítulo inicial da obra, “Foz do Douro”. Pode-se afirmar que toda a tessitura discursiva desse capítulo é composta pela reconstrução metafórica (na rememoração do espaço humanizado da infância) e metonímica, já que o narrador relembra “a expressão de uns olhos húmidos” (ibidem), relembra “esta cor e este oiro que teima em reluzir” (ibidem) e que são fragmentos de um período da vida localizado no passado. Por isso, seguido do lamento por “estar cada vez mais longe”. Nesse trecho e em todo o primeiro capítulo da obra, além da verificação de uma captação do “passado como paisagem” (BUESCU, 2011, p. 9), ocorre também “a busca ou a eleição de um horizonte privilegiado” (COLLOT, 2010, p. 207), o horizonte da infância do narrador que se torna visivelmente “uma forma de busca de si mesmo” (ibidem), conforme se observamos no trecho brandoniano selecionado anteriormente. É o exercício de recuperação da paisagem perdida no passado da infância que se afirma como “parte integrante do meu ser” (BRANDÃO, 1986, p. 35) para o narrador. O faz também para valorizá-la justamente pelo sentimento de perda de um período, de uma vivência, de uns “costumes muito simples, muito outros” (ibidem, p. 30), de uma paisagem única que “só depois que a perdi é que a entendi bem, talvez porque a amo mais” (ibidem, p. 35). Essa recuperação materializa-se na escrita ficcional de *Os Pescadores*, imbuída de elementos poéticos, pictóricos, memorialísticos e verificada no decorrer da obra através da subjetividade dos narradores. Portanto, por meio desse ir e vir entre passado e presente na caracterização da terra natal e da costa portuguesa, observa-se o apelo dos narradores em torno de uma reafirmação de um “eu” ficcional e lírico que se constrói a partir da configuração do “eu” semelhante, o

“outro”, ou seja, todos aqueles que juntos compuseram e compõem a história da vida humilde do povo português. Sendo assim, é esse distanciamento da infância apreendida como lugar pelo sujeito que a contempla que torna a paisagem metafórica, tornando-a uma “paisagem como história do homem” (BUESCU, 2011, p. 10).

Em contraposição, *As Ilhas Desconhecidas* constitui-se pela perspectiva do narrador “visitante” em terras estranhas, ou seja, descarta-se, portanto, o “passado como paisagem” (BUESCU, 2011, p. 9). Somos colocados, então, diante de um presente narrativo que se revela no ápice de um espaço misterioso do início ao fim, desde o momento da partida, no capítulo “De Lisboa ao Corvo” a bordo do navio, até o retorno à Lisboa, em “Visão da Madeira”. Esse mistério que caracteriza o ambiente paisagístico decorre do desconhecimento do lugar e, portanto, do estranhamento diante de todas as novas sensações. Tudo é novo e imprevisível, desde as visualizações da paisagem natural até os sentimentos e aflições existenciais decorrentes das novas experiências vivenciadas pelo narrador, seja em interação com a paisagem natural ou com os habitantes ilhéus. Esse caráter misterioso e imprevisível dessa paisagem literária resulta em uma “caotização da paisagem que corresponde a uma infernalização do mundo” (BUESCU, 2011, p. 15). Se em *Os Pescadores*, apesar de muitas menções à referencialidade e metáforas paisagísticas, há poucas menções ao termo “paisagem”, justamente por um posicionamento familiar do narrador, em *As Ilhas Desconhecidas* é possível notar o contrário, a menção é exaustiva. Em todos os capítulos, identifica-se o vocábulo “paisagem” na caracterização de cada espaço e cena observados na tentativa de maior caracterização ficcional, formando, assim, um mosaico multicolorido das paisagens dos arquipélagos dos Açores e da Madeira.

Durante o percurso da viagem e já passando pelas proximidades das ilhas, “a paisagem e até a vida parecem fluidas e abstractas: o panorama largo, a cinzento e branco com manchas leves derretidas, flutua no mar infinito e cinzento, emborralhado e cinzento...” (BRANDÃO, 2011, p. 20), como não seria diferente diante do ambiente estranho. Porém, ao atracar no Corvo, é possível notar o esforço na caracterização dessa paisagem:

Começa a ouvir-se a voz trágica do vento, que geme, adquire aqui dentro sonoridade que põe medo e grita, chama lá nos altos como se fosse a voz da cratera pregando aos céus. Esta paisagem morta, esta cor de glicínia das pedras esparsas, o nevoeiro que azula e corre em valas fantasmáticas sobre os musgões brancos, descendo ao lago sem uma ruga, para acender até aos bordos da cratera e ficar suspenso em velário, dão-me uma cena

irreal de que me custa a separar. Não compreendo bem, não sinto bem a vida desta coisa monstruosa e oculta no oceano, só para as aves e os pastores (BRANDÃO, 2011, p. 41).

De maneira contrária ao medo e angústia causados no narrador diante da paisagem do Corvo, toda menção à paisagem da ilha das Flores é poetizada e aproximada à figura feminina como em: “O carácter desta paisagem é a serenidade com uma pontinha de tristeza... Sempre enevoadas e frescas, húmidas, como aquele monte voluptoso ao fundo, é uma paisagem casta, que se oculta e revela, uma paisagem feminina no momento único em que se desnuda com pudor” (ibidem, p. 54). Também aparece comparada ao sonho, neste caso, um sonho bom: “Esta paisagem molhada e verde é vaga como um sonho: entreabre-se, fecha-se, sorri e adormece... Um silêncio enorme (todos os ruídos são abafados pela névoa), uma amplidão de névoas gotejando, uma luz serena e toldada”. (ibidem, p. 58). No mesmo capítulo, na tentativa de registrar a paisagem das Flores em uma totalidade, o narrador apresenta nuances de todas as composições paisagísticas por meio da presença marcante de recursos plásticos:

[...] É uma paisagem imaculada. Esta água ainda não trabalhou para ninguém: está aí para completar o quadro virgem que os montes parecem contemplar em silêncio. É um sonho verde que ameaça fundir-se na grande nuvem cinzenta que se arrasta nos píncaros [...] Aqui só a luz velada, que cheira a água e a brisa, e quase não distingo da flauta mágica que ouço lá para o fundo, desta música das aves que não cessa – *rechio, bio – rechio, bio* – e que nunca ouvi assim. Chego a confundi-la com a voz da paisagem húmida e verde, da paisagem casta e melancólica, a que só o canto dá vida e cor (ibidem, p. 73).

Em “A ilha azul”, os efeitos da luz conduzem à personificação da paisagem: “Mas também a luz valoriza a paisagem, a luz que torna a paisagem delicada, pálida, um pouco triste e sem nervos. O carácter de todo este verde, sempre verde, que adormece molhado, é a mansidão e a serenidade.” (ibidem, p. 80); ou em: “De novo a paisagem molhada e triste volta e se queixa, para logo devagarinho se dissolver magoada” (ibidem, p. 88). De todas as nuances da paisagem natural, identificadas nessa obra, o Pico é o que recebe maior registro das impressões diante de suas mudanças de tons e efeitos, conforme pudemos notar nas citações selecionadas no terceiro capítulo. Para o narrador, a perspectiva visual dessa ilha, a partir das outras ilhas, contém beleza e mutação constante, enquanto o foco perspectivado de dentro da própria ilha apresenta uma imagem cruel da realidade vulcânica do local:

Absorvo-me na extraordinária paisagem mineral, no panorama que saiu intacto das entranhas do fogo. Nem um sinal de vida – extensões mortas, calcinadas, inúteis, cuja beleza exterior consiste principalmente na linha, na sólida arquitectura dos montes erguidos até ao céu em perfis severos, na solidão e na cor que os vestem, no esforço de quem despreza todos os pormenores inúteis para mostrar descarnado a Deus o seu sofrimento (ibidem, p. 106).

Contudo, em “As sete cidades e as Furnas”, o narrador é acometido pelo êxtase diante da cena visualizada, conforme observaremos nos primeiros trechos sublinhados da próxima citação. Ao contrário do êxtase romântico diante da paisagem transposta para o texto literário¹⁸⁸, notamos, em *As Ilhas Desconhecidas*, que esse êxtase vincula-se justamente a partir de uma relação de dinamicidade e interação entre o sujeito observador e o objeto perspectivado como em: “Esta beleza estranha que não nos larga e nos contempla ao mesmo passo que a contemplamos?” (ibidem, p. 146). Ainda no trecho a seguir, a paisagem apresenta-se como o próprio fazer artístico e atua como se personificasse o processo da arte por meio de um tempo suspenso diante da contemplação da obra de arte, a tela ou o texto da obra-prima:

*Um ah de assombro, um sentimento novo, um vago sentimento de surpresa... Pela primeira vez na minha vida não sei descrever o que vejo e o que sinto. Conheço os lagos voluptuosos de Itália e os lagos adormecidos da Escócia: o lago das Sete Cidades não se parece com nenhum que tenha visto. Existe ou sonhei esta água parada, esta grande cova selvática empoada de roxo, com aquela serenidade a ferros lá no fundo? Esta beleza estranha que não nos larga e nos contempla ao mesmo passo que a contemplamos?
O carácter da paisagem é delicado e fez parar o tempo, e aquilo se conserva encantado entre os montes oculto. Embora a gente veja o campanário e as casas minúsculas no fundo da enorme cratera, duvida, e chega a supor que a vara dum mágico desmedidos e brutos que o guardam prisioneiro (ibidem, p. 146, grifos nossos).*

Já em outro momento, assume o carácter de mistério e é aproximada a um fantasma: “a paisagem flutua em nevoazinha azul como um fantasma ao passar para outra vida – alma que ascende desaparecendo no ar. Estendo as mãos...” (ibidem, p. 147). No entanto, na Madeira, última ilha visitada antes do retorno, há uma paisagem que influencia diretamente o narrador:

¹⁸⁸ Cf. segundo capítulo no item “Entre itinerários e paisagens”.

O carácter desta paisagem bem o procuro... atraí-nos por todos os sentidos e só tem um desejo – amolecer-nos e decompor-nos... [...] Esta paisagem não se contenta com duas ou três árvores, o ar fino e pouco azul derretido: é exigente e pesada. É materialista e devassa. Ao mesmo tempo é bela (ibidem, p. 184).

Acreditamos que toda a singularização na apresentação da paisagem peculiar de cada ilha ocorre em decorrência do estranhamento diante desse ambiente. A subjetividade pode ser identificada em todos os trechos e, inclusive, estabelecendo uma relação com o “eu” angustiado, como nas paisagens do Corvo, do Pico e das Furnas, ou de um “eu” contemplativo como nas Flores e no Faial, por exemplo. No entanto, a repetição frequente e a caracterização pontual da paisagem de cada ilha do arquipélago indicam, para além da subjetividade e da busca do “eu”, a busca do “desconhecido em mim”, ou seja, a busca do “outro”, dos “outros” e das “máscaras” “em mim”, redirecionando o leitor, de certa forma, aos apelos existenciais e introspectivos de obras como *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *Teatro*, por exemplo.

Por outro lado, os elementos que aproximam a abordagem da paisagem em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, referem-se a componentes já elencados como, por exemplo, a personificação da paisagem e o diálogo entre literatura e pintura através do exercício metatextual. Em ambas, a “natureza adquire qualidades que a tornam palpáveis à apreensão do sujeito” (BUESCU, 1990, p. 98). A paisagem é apresentada a partir da ambientação natural, tanto quanto se trata dos tipos sociais, como os pescadores na primeira obra; os lavradores, os pastores e os pescadores na segunda; como ao mencionarem especificamente os fenômenos diários como o amanhecer, o pôr do sol e a noite, estendendo-se como “um bem cultural, com múltiplos valores e significações” (COLLOT, 2010, p. 69). Portanto, é na abordagem dos fenômenos naturais que ocorre a personificação desses elementos, que adquirem vida humanizada, fundem-se diante da observação do narrador em um “espetáculo extraordinário” e em constante transformação, porque seus contornos confundem-se com os do campo visual do observador. Esse “espetáculo extraordinário” atinge e interage substancialmente com o narrador, mostrando que “a paisagem não é mais apenas vista, ela é habitada” (ibidem, p. 206-207) e vivenciada também por aquele que a observa. Nessa atribuição de humanidade à paisagem visualizada, os personagens são, comumente, desumanizados e aproximados a animais ou a minerais. Há uma troca de referentes entre humanos, animais, vegetais e minerais como a Rata das Sobreiras em *Os Pescadores*, conforme já pontuamos, que “depois mudou para a

Corguinha, onde vive num buraco que empresta a graxa de peixe e a raias escaladas” (BRANDÃO, 1986, p. 95).

Outro aspecto dessa personificação é a analogia com a figura feminina. Todos os componentes vegetais identificados nas duas obras são análogos à mulher, como por exemplo, na *Madeira* em que as plantas são “femininas, cheias de sensibilidade e nervos. De cima descobrem-se os montões de verdura e os seus vestidos esplêndidos, que mal se analisam à luz graduada por a camada das folhas” (BRANDÃO, 2011, p. 159). Ressaltamos que, em *Os Pescadores*, a paisagem tem maiores feições femininas que as próprias personagens do sexo feminino, que são, muitas vezes, comparadas a animais, como em “Grosseiras e fortes. Língua de um poder expressivo e inigualável [...] quando contam a sua vida de bestas de carga” (BRANDÃO, 1986, p. 131). A árvore, símbolo que perpassa a ficção brandoniana, aparece em analogia às mulheres: “Antes da morte, todas as árvores, como todas as mulheres, teimam em resistir e carregam a epiderme, já pronta para o sepulcro, de sais de cobre, de sais opulentos e variados – sem poderem esconder a hora terrível do desespero e da velhice” (BRANDÃO, 2011, p. 160-161). Essa associação reitera tanto a ligação entre as obras, por meio da permanência da metáfora da árvore, como uma aproximação no que concerne ao ciclo da vida e à fecundidade, relação simbólica entre feminino e natureza.

Além da proximidade entre elementos vegetais e figura feminina, é notável a analogia com elementos minerais como, por exemplo, entre as montanhas e os seios. Dessa forma, na interpretação da apreensão simbólica do espaço plástico-literário em que se constituem as paisagens e suas respectivas analogias entre vegetais, minerais e figuras femininas, há a associação entre terra, plantas, processo de germinação, florescimento e frutos, com uma paisagem natural peculiarmente humanizada. Ambas, mulher, terra e vegetação, são colocadas como análogas pela capacidade de continuação da vida, aproximando-se de toda a caracterização do espaço campestre e da simbologia telúrica mencionada nas delineações do espaço plástico-literário campestre.

Há uma anulação da escala hierárquica entre os reinos da natureza e uma transferência no nível do estado vital entre homens e outros seres vivos, como em: “Aprendi na escola aquela santa história dos três reinos da natureza – mas aqui as árvores, vigorosas e duma verdura gorda, pertencem, sem dúvida nenhuma ao reino animal” (BRANDÃO, 2011, p. 185). Criam-se amálgamas entre homens, peixes, gados, plantas, mar, flores, rochas, sal e céu. A paisagem natural é, então, personificada pelo narrador e se

funde a ele e ao texto em uma fusão. Desse modo, indica que a paisagem não funciona como pano de fundo, mas atua e assume características de personagem por meio da linguagem da poesia e da pintura. No entanto, essa relação entre os reinos mineral, vegetal e animal é prioritariamente destacada entre homem e vegetal na segunda obra e entre homem e mineral na primeira. Aproxima-se assim, da atitude vegetativa de personagens das outras obras brandonianas, que vivem sempre a esperar em *Húmus* e *Teatro*, por exemplo. Desse modo, ressaltamos que “À diferença de outros espaços codificados de maneira mais rígida, a paisagem é um espaço *plástico*, apto a ser feito por cada percepção individual que, por sua vez, pode vir a enriquecer, caso consiga se expressar, as representações coletivas” (COLLOT, 2011, p. 28).

Essa fusão apresenta-se como um cruzamento entre sujeito e paisagem por meio de sinestesias, metáforas e metonímias, encaminhando-as para uma relação de isomorfismo entre esses elementos, como em: “Tenho a impressão de que aquele grande lago verde olha pra mim como eu olho pra ele, fixo e imóvel, no fundo dos montes cortados a pique e revestidos de teiró” (BRANDÃO, 2011, p. 69).

Essa dissolvência elimina as fronteiras entre as artes e está presente em todas as obras de Raul Brandão que vem sendo mencionadas, em especial, em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. Conforme ressaltamos, vários são os momentos em que há a ligação entre literatura e pintura ou escultura, por exemplo, cuja impressão da paisagem pelo narrador é apresentada como se fosse o próprio ato de pintura de uma tela ou a modelagem de uma escultura. Isso resulta em um exercício metatextual, por redirecionar-se à própria dissolução entre os gêneros literários e manifestações artísticas distintas, além da presença intercalada dos discursos poético, memorialístico, descritivo e narrativo, conforme podemos confirmar em:

À tarde, pelas sete horas, temos outra ilha à vista, sob grossas nuvens amontoadas, tudo da mesma cor, nuvens e ilha. Ao largo um pôr do Sol dramático enche o horizonte, doira os bordos dos cerros e irrompe pelos interstícios caindo em feixes sobre as águas. *Assisto ao desenlace deste drama mudo e extraordinário, quando ao mesmo tempo o ar se incendeia cor de cobre e na vasta solidão do estanho correm jorros de ouro fundido.* Já no horizonte outra ilha se estende em biombo, baixa e enorme, toda da mesma cor. Mas o que me interessa é a luz que mudou, é o céu que mudou – a luz delicada dos Açores, o céu dos Açores carregado de humidade e forrado de *nuvens que um pintor imitaria na tela com pequenos toques horizontais cor de chumbo, carregando-os e amontoando-os cada vez mais até a linha do horizonte.* (ibidem, p. 19, grifos nossos).

Essa obra é marcada por menções à arte pictórica, além do próprio exercício da técnica impressionista na escrita. Assim, “essa delimitação e essa convergência preparam a paisagem para se tornar quadro. O enquadramento perceptivo invoca a tela, e é essa uma das razões que faz da paisagem percebida um objeto estético, apreciado em termos de belo e feio” (COLLOT, 2011, p. 16) e faz com que “Essa convergência de seus elementos constitutivos também torna a paisagem apta a significar: ela apresenta-se como unidade de sentido, ‘fala’ àquele que olha” (ibidem, p. 17).

A dialética das formas impressionistas e expressionistas pôde ser verificada no decorrer dos capítulos anteriores. No entanto, ao voltar nossos olhares para a apreensão simbólica do espaço e da paisagem em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, notamos que, em linhas gerais, essa dialética se identifica por meio da predominância impressionista na primeira obra e expressionista na segunda, apesar de ambas apresentarem, simultaneamente, esse exercício dialético. Durante a escrita das impressões da paisagem, isso é marcado no registro da mudança de cor e dos efeitos da luz na ria de Aveiro, conforme os horários do dia, bem como os mesmos efeitos diante do Pico e em trechos da paisagem das Furnas. Há uma aproximação do ato da escrita literária em um exercício metatextual poético e pictórico, com o movimento pictórico impressionista, como no hábito da pintura da paisagem fora dos ateliês, no registro frequente da mesma paisagem diante de diversos efeitos de cor e de luz. Essa aproximação das técnicas desse revolucionário movimento pictórico na escrita da paisagem sob os efeitos da luz é identificada em vários momentos na obra. Podemos observá-la, por exemplo, no Pico: “É aqui que a luz dos Açores atinge talvez a perfeição. Nada que a distraia – só mesmo o tom no vasto quadro feito com a mesma cor, variada até ao infinito em nuances delicadas” (BRANDÃO, 2011, p. 107), sobre as sete cidades e as Furnas: “[...] criam nova vida e recomeçam uma gama de tons que faziam o desespero dum pintor, porque a paisagem a esta luz extraordinária ganha sombras, variedades e frescura que os pincéis não sabem reproduzir...” (ibidem, p. 152-153), na Madeira em que: “A luz! Dar a luz, seria tudo, mas só um pintor encontra este doirado – azul diluído que envolve toda a paisagem deitada a nossos pés como as mulheres que oferecem os seios duros com impudor e inocência ao mesmo tempo” (ibidem, p. 184-185); ou em: “Depois, outra vez a paisagem se modifica: os montes figuram castelos arruinados e ferozes da Idade Média. É outra a vegetação – loureiros e o til nos fundos onde encharca a humidade” (ibidem, p. 186).

A escrita poético-pictórica da paisagem da ria de Aveiro e do Pico, conforme verificamos no capítulo anterior, assemelha-se ao processo de composição de quadros impressionistas na apropriação das técnicas desse movimento pictórico. Há dois elementos espaciais em sua base de observação, a ria e o Pico, ou seja, o lago e o monte. Ao aproximar esses elementos fulcrais da observação e registro das impressões dos narradores, notaremos a carga simbólica desses constituintes naturais, respectivamente a água e a rocha, o mineral, edificado em terra. Ressaltamos, também, a frequência vulcânica na ilha mais alta dos Açores. Uma possível leitura simbólica procedente desses elementos da paisagem continental e insular compreenderia, respectivamente, a água, a rocha e o fogo, a partir da tensão que se estende a partir da ambiguidade intrínseca a esses componentes, conforme ressaltou Gaston Bachelard (1989).

Em *Os Pescadores*, destaca-se:

A paisagem imensa a cada hora muda de cor, e o mar infinito acompanha ao longe esta sinfonia maravilhosa. 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 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 (BRANDÃO, 1986, p. 47).

Esses elementos configuram a paisagem, atribuindo-lhe dinamicidade, confirmando que “[ela] é sempre vista por alguém de algum lugar, [e] é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista” (COLLOT, 2010, p. 206). Isso enfatiza a importância e a dependência da percepção quando se refere à observação da paisagem.

O capítulo “As sete cidades e as Furnas”, de *As Ilhas Desconhecidas*, destaca-se na mistura entre utilização de técnicas impressionistas no registro das impressões da paisagem e, também, nos componentes de um espaço plástico-literário com tonalidades expressionistas por meio da cruel vida cotidiana dos habitantes das sete cidades e das Furnas, pela convivência necessária com a iminência vulcânica das rochas. É justamente a junção desses sentimentos existenciais que instauram-se o terror, o medo e a angústia nos personagens-tipo e configuram uma paisagem tenebrosa e expressionista, como ocorre durante um naufrágio em alto-mar: “Aquela água que gira em lâminas e torrentes de vidro azul, de azul-verde, de verde profundo, redemoinhando umas sobre as outras, aquela água é talvez um corpo com uma vida que não compreendemos, e que nos sustenta e ampara no

seio materno” (BRANDÃO, 2011, p. 174). Nesse trecho, há a demarcação da dualidade entre sentimentos angustiantes e consciência da necessidade. Como se pode notar, essa paisagem monocromática se constitui a partir de sentimentos e temas associados à estética expressionista. Em *Os Pescadores*, os trechos dos capítulos “A morte do Arrais” e “A pesca do atum” indicaram essa constituição, bem como em *As Ilhas Desconhecidas*, os capítulos “O oceano atlântico” e “Homens e barcos” e “A pesca da baleia”.

Ao refletir acerca da produção brandoniana, Pedro Eiras afirma que “são inúmeras as metáforas paisagísticas por que Raul Brandão figura uma vivência metafísica” (EIRAS, 2005, p. 81), estendendo, assim, essa característica comumente elencada como sendo peculiar de *Os Pescadores* e de *As Ilhas Desconhecidas* às outras produções do escritor do Douro. No caso das obras em estudo, o crítico afirma que “outro ícone reiterado e formador de homogeneidade é o nevoeiro que contamina todo o espaço habitado” (ibidem), sendo indicado por meios comparativos ou metafóricos. Assim, os elementos da paisagem que indicariam uma ideia de totalidade seriam o oceano, o mar, “os nevoeiros compactos” (BRANDÃO, 1986, p. 55) ou a cortina vaporosa, o céu, as florestas e a luz, como se pode observar:

Em Sagres, assisti a um nevoeiro extraordinário. Apareceram primeiro uns flocos no céu, e a luz tornou-se logo mais azul, pegando azul à pele, molhando de azul as mãos estendidas. Depois a névoa, que no verão dura segundos, doirou e subiu ao ar tornando o horizonte mais ilimitado e fantasmagórico... (ibidem, p. 55).

Já os elementos que apontam para uma fragmentação, são indicados nas figuras dos lagos, do sal, das ilhas, das rochas e das cores, por exemplo. Essas “inúmeras metáforas paisagísticas” ultrapassam as barreiras discursivas e contextuais das obras. Lançam-se para os leitores porque carregam reflexões em torno da própria existência humana. Nesse aspecto, Helena Carvalhão Buescu (2011) dialoga com Pedro Eiras acerca de Raul Brandão, ao propor uma observação dos conceitos de imanência e transcendência na concepção de paisagem em alguns textos de literatura portuguesa, dentre eles, *As Ilhas Desconhecidas*. A ensaísta ressaltou que:

O poder destruidor da transcendência, do lado de lá, é transportado por Brandão para a imanência, do lado de cá. A paisagem é o lugar simbólico por excelência onde os poderes de violência e do caos se exprimem escolhendo para tal formulações afins da estética do grotesco e do expressionismo, e por isso são as sensações, já não garante de

estabilidade, mas pelo contrário, portadoras de distorção, que melhor se aproximam desse mundo deformado (BUESCU, 2011, p. 15-16, *grifo do autor*).

O mistério e os questionamentos existenciais em torno da impotência humana diante das surpresas iminentes dos fenômenos naturais, como os vulcões, terremotos, furacões ou maremotos a que os habitantes ilhéus estão sujeitos em seu cotidiano, é algo que surpreende o narrador “marinheiro viajante”. Em vários momentos, é possível identificar no texto a menção a essa fragilidade notada entre os habitantes e vivenciada pelo narrador. É como se as fronteiras líquidas que compõem o arquipélago em toda a sua volatilidade, e, portanto, a paisagem marítima e terrestre que abrange essas ilhas, se estendesse aos seus habitantes e se unisse a eles no processo de humanização já mencionado, conduzindo, conseqüentemente, a uma interdependência mútua e até a uma cumplicidade, na tentativa de superar cada intercorrência natural. Essa aproximação entre aspectos da paisagem natural e habitantes ilhéus é também identificável no próprio narrador em vários momentos da obra, mesmo que em menor grau do que o sentimento nato da situação insular do morador ilhéu.

Eduíno Borges Garcia (1953), ao refletir sobre uma “autêntica literatura açoriana”, disse que esta passaria, necessariamente, pelas atribulações cotidianas do homem açoriano inserido nos arquipélagos portugueses. Pensando nesse aspecto, podemos afirmar que *As Ilhas Desconhecidas* cumpriu esse papel tanto na configuração de retratos dos habitantes ilhéus como na abordagem completa e complexa de uma paisagem que se metamorfoseia e se coloca de maneira simbiótica aos e pelos narradores.

O amálgama da paisagem entre elementos naturais, culturais e discursivos conduz à própria experiência de escrita, resultando em um exercício metatextual em torno da especificidade da linguagem literária moderna nessas duas obras. Sublinha-se, portanto, conforme afirmou Pedro Eiras, que “há uma formulação icônica da totalidade e da fragmentação possíveis no texto: todo o singular que seccione o todo da paisagem é novamente submergido na penumbra indistinta” (EIRAS, 2005, p. 81), o que reforçará a aproximação das obras em estudo com *Húmus*, *A Farsa*, *Os Pobres* e *Teatro*.

A presença de elementos poéticos, pictóricos e existenciais, por exemplo, circundam esses textos através da retomada das distintas linguagens artísticas, como podemos observar na dramatização em *Os Pobres*: “[...] se quiseres viver com os outros tens que representar” (BRANDÃO, 1984a, p. 132), e, em seguida, “sim, a vida é uma

tragédia esplêndida, com todos os seus crimes, sonhos, ódios” (ibidem, p. 133). Assim como as diversas manifestações artísticas, a metalinguagem também pode ser observada nas obras consideradas “sombrias”, como, por exemplo, em:

Oh eu creio que cada criatura é um composto de almas de montes, de pedras, de águas, e creio também que existe uma misteriosa ligação entre o homem e os mundos. Estou preso às estrelas, àquela confusão de tintas e murmúrios e aos cardos humildes” (BRANDÃO, 1984a, p. 75).

Nesse último trecho retirado das reflexões de Gábiru verifica-se algo semelhante à simbiose entre as paisagens que destacamos há pouco e se aproxima do discurso memorialístico de *Os Pescadores*. Nota-se, também, uma aproximação de poeticidade sobre as reflexões existenciais do narrador “marinheiro visitante” de *As Ilhas Desconhecidas* em: “Para onde? Para onde corre tudo isto? A Morte ao lado duma árvore cheia de flor. Um caos. Treva e sol, oiro em borbotões, e o homem indiferente... Ao dar de cara com a existência, ao ver-se escarnecido, o Gábiru grita” (BRANDÃO, 1984a, p. 157).

Os Pobres, dentre as quatro obras paralelas a esta análise, é a produção ficcional que mais se aproxima do discurso poético identificado nas obras do *corpus*, conforme se pode observar em:

A noite estremecia despedaçada. Uma névoa viva, torrente luminosa, arrastando consigo no alvorecer o primeiro hálito dos montes e das águas acordadas, humedecidas as arestas dos muros, o granito da cidade ainda em bloco, meia sumida na noite (BRANDÃO, 1984a, p. 209).

Inclusive, também é possível notar a presença do recurso de plano de telas tão enfatizado em nossas análises das gradações da costa portuguesa e nas tonalidades dos arquipélagos como em:

Silêncio. E eles no saguão imundo viram primeiro (todos encolhidos, e encostados uns aos outros) uma paisagem ao luar. Choupos direitos. Uma poça com limos. E o luar trespassando as camadas das folhas, até reluzir num fio à tona de água... – Murmúrio leve de folhas... – Talvez fosse a Árvore a falar... A névoa vem do fundo e flutua em rendas como fantasmas... Ao longe a ternura duma fonte caindo pingue que pingue numa lasca de pedra – e mais perto outra coisa, outra coisa maior, um sentimento que nos põe em comunicação com não sei quê que não entendemos, mas cujas mãos benéficas sentimos – uma lei que domina os pobres bichos e o homem só reflexão e cérebro, impressão angustiosa que nos leva aturdidos... (BRANDÃO, 1984a, p. 189-190).

A arte escultórica percorre obras de Raul Brandão exercendo a função de moldar e de talhar hábitos e sentimentos como em: “A vida acabou de esculpir estas figuras no ponto em que vão morrer. Só mais alguns golpes de escopro, duas ou três marteladas de cinzel e a obra está concluída...” (BRANDÃO, 1984a, p. 60); ou em: “Só reparei nas atitudes para um escultor fixar, nos movimentos admiráveis de presteza e vida, nas grandes linhas gerais” (BRANDÃO, 1986, p. 80). Vítor Viçoso (1984b) ao salientar as afinidades entre espaço marítimo e campestre em seu ensaio introdutório a *O Pobre de pedir* destacou que os personagens que povoam esses respectivos espaços assemelham-se a esboços que lembram as estatuetas de pedra ou madeira dos artistas populares e que “[...] as figuras dos rurais são quase sempre metonimicamente emblematizados por um instrumento de trabalho (picareta, enxó, mó, fouce, etc.) que lapida o seu corpo ou os seus objectos sagrados” (VIÇOSO, 1984b, p. 93). Esses emblemas do trabalho rural podem ser aproximados do remo que permaneceu nas mãos do Arrais que morreu em alto-mar em um naufrágio, conforme discorreremos no segundo capítulo.

Ao retomar a presença de temas que perpassam essas obras no âmbito de uma espacialidade e de uma abordagem paisagística, identificam-se reflexões existenciais diretamente relacionadas à solidão como em “[...] o homem de pedra está diante deste infinito amargo e só vê o sonho que o devora. Rodeia-o a imensidão” (BRANDÃO, 1986, p. 171), ou em:

Sagres é o cabo do mundo. Levo os pés magoados de caminhar sobre pedregulhos azulados, num carreirinho, por entre lava atormentada. Do passado restam cacos, o presente é uma coisa fora da realidade, grande extensão deserta, pardacenta e encapelada, com pedraria a aflorar entre todos lutuosos; vasto ossário abandonado onde as pedras são caveiras, as ervas cardos negros e os tojos só espinhos e algumas folhas de zinco. O mar – é verdade, esquecia-o – mas o mar como imensidade e tragédia, e ao lado da gigantesca ponta de S. Vicente, só negrume e sombra. Mar e céu, céu e mar, terra reduzia a torresmos, e o sentimento do ilimitado. *Esta grandeza esmaga-me* (BRANDÃO, 1986, p. 171).

O silêncio reflexivo do Gebo, em *Os Pobres*, após pedir esmola em: “Chora, depois caminha esbaforido. [...] pede-vos esmola. Tem um riso de humilhado e o aspecto duma bola de sebo de cabelos brancos estacados. É o Gebo. É gebo por ser pícaro e roto e por a desgraça o ter calcado aos pés até o tornar ridículo” (ibidem, 1984a, p. 57). Aproxima-se do silêncio existencial do narrador de *As Ilhas Desconhecidas*, assim como os elementos da natureza conferem uma atmosfera de medo semelhante à impregnada no ambiente

desconhecido do arquipélago ou do trecho de *Os Pescadores*: “E a voz imensa deste marulhar de água agitada sobe cada vez mais alto e enche todo o espaço de um clamor que mete medo – u-u-u...” (ibidem, 1986, p. 103-104). É bem semelhante à obra de 1926, no que diz respeito à solidão existencial e ao medo diante da situação, em que somente o barco o separa da morte no oceano. Essa circunstância o conduz a uma reflexão sobre sua própria condição ontológica.

Já o grito agudo e angustiante, “um grito sobre todos os gritos, um grito que não acaba e a si próprio se rasga com exaspero” (ibidem, 1984b, p. 151), emana da alma na figura dos personagens e se materializa na própria dor, muitas vezes aproximado da tela expressionista de Edvard Munch (1893); ecoa pelas linhas das produções ficcionais brandonianas, conforme podemos lembrar em *Húmus*, por exemplo, na menção frequente dos temas da vida e da morte e nos habitantes caricaturais da “vila encardida”, que seguem, simbolicamente, pela vida jogando a bisca, ou seja, vivenciam diariamente a situação de morte em vida.

As personagens e as paisagens literárias de *A Farsa* ecoam também com um timbre fulcral essa dor transformada em grito da dor profunda e inicia a obra com o lamento agudo diante do cadáver e do caixão de uma desgraçada: “Ai que ma levam! ai que ma levam!” (BRANDÃO, 1999a, p. 13). Em outro momento da obra, no entanto, esse ato funciona como uma sublimação dessas personagens diante das penúrias cotidianas, como em: “Gritar é viver: despedaçam-se e revolvem-se dentro em nós todas as raízes: enche-nos a boca todo o fel do mundo: os olhos todo o amargor do mar salgado – mas o que há em nosso ser de inútil some-se e a alma engrandece. Só pela dor se vive” (ibidem, p. 34). Esse trecho relembra o desespero das mulheres, amigos e familiares, que aguardam o retorno dos pescadores após um período de safra no cais, e ecoam: “-Remem! Remem! – berram de terra” (BRANDÃO, 1986, 104). Relembra a profunda dor e o grito dessas mulheres diante da morte grotesca dos naufragados encontrados no dia seguinte no Cabedelo; “- Má raios partam o mar!” (ibidem, 87), semelhante ao grito de abertura de *A Farsa*.

Os fantasmas que perfazem as páginas das obras ditas pertencentes ao “claro-escuro pesadelo” expõem, de maneira destacada, os gritos profundos, reflexões existenciais, angústias, solidão, medo, hábitos mesquinhos e morte em vida. No entanto, também são identificados em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, conforme pudemos verificar no decorrer das análises nos capítulos anteriores, ou em trechos respectivamente significativos, como em: “Deixei passar por mim as melhores coisas da vida quase sem dar

por elas” (BRANDÃO, 1986, p. 111); ou em: “No fundo da cozinha enegrecida só vejo, como nos antigos painéis das almas, caras sem corpos que olham para mim” (BRANDÃO, 2011, p. 64). Assim também o hábito que corrói a vida na vila de *Húmus* se estende entre as obras. Os habitantes ilhéus suportam o cotidiano imprevisível fazendo “todos os dias os mesmos gestos e repetindo sempre a mesma meia dúzia de palavras até à morte. Ouço rondar o Tempo... Aqui só há uma coisa a fazer: não é olhar para fora, é olhar para as almas” (BRANDÃO, 2011, p. 35) e conclui posteriormente: “É aqui que o hábito deita raízes de ferro” (ibidem, p. 57).

Nesse exercício de entrelaçamento de alguns aspectos de *A Farsa, Os Pobres, Húmus* e *Teatro com Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, destaca-se um elemento composicional da apreensão simbólica dos espaços plástico-literários, o fato de haver a configuração ficcional de uma ambientação predominantemente noturna nas obras denominadas de “claro-escuro pesado”, na caracterização das ruas fétidas e dos personagens denegridos, e sobleva-se uma ambientação preponderantemente diurna nas produções estigmatizadas de “claras e azuis vagas”, na menção aos pores do sol e à luz abrangente. É preciso, no entanto, sublinhar que a mesma carga simbólica e o mesmo tom expressionista que acompanha a caracterização da ambientação predominantemente noturna também se apresentam em *Os Pescadores* e em *As Ilhas Desconhecidas*, nos momentos em que a perspectiva narrativa se fixa diante de uma paisagem noturna, conforme já pudemos verificar no decorrer das análises e reiteramos em: “À noite sai tudo para a rua com fogaréus, archotes, clamores, e não só as fisionomias a vermelho e a negro tomam outro relevo, como este povo esfumado redobra de proporções e parece maior: todos os fantasmas acudiram à chamada” (BRANDÃO, 2011, p. 99). A chuva torrencial também carrega a simbolização do inóspito em todas essas obras, marcando a saída para tal enterro ou dificultando a desgraçada vida dos desprovidos de abrigo e de alimento. Em *As Ilhas Desconhecidas*, por exemplo, “Chove. Mas não é preciso chover: a nuvem esponjosa desce, envolve, impregna e dissolve. Até por dentro os seres e as coisas devem criar bolor” (BRANDÃO, 2011, p. 26-27). Lembremos, também, que as cenas trágicas de luta dos pescadores ou marinheiros em alto-mar e que resultam em respectivas mortes grotescas passam-se no período noturno e com tempestades.

Sendo assim, reafirmamos que há delineações destoantes no que concerne às configurações dos espaços plástico-literários decorrentes de peculiaridades marítimas, campestres e urbanas e das respectivas preponderâncias de características inerentes a esses

espaços. Todavia, para além de qualquer cristalização dicotômica entre *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus*, *Teatro*, *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, procuramos apontar, no decorrer desses capítulos, quão actancial e moderna se apresentam as perspectivas discursivas, a plasticidade e a abordagem da paisagem nas referidas publicações de 1923 e a 1926, estabelecendo elos e ressaltando as afinidades entre esses títulos que se apresentam, principalmente, por meio de nuances de uma dialética das formas impressionista e expressionista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Raul Brandão utiliza-se exemplarmente de um novo olhar diante da paisagem e atribui dinamicidade a sua escrita dos pescadores e dos arquipélagos. Volta-se para um exercício ficcional por meio de uma perspectiva do horizonte subjetivado. Assim, apropria-se de recursos inovadores em sua abordagem da paisagem literária, sugerindo o isomorfismo entre humanos, animais, vegetais e minerais. Também apresenta uma paisagem sempre em mutação, seja por meio do uso de técnicas dos pintores impressionistas em seus discursos poéticos, seja pela aproximação de um grotesco expressionista da tragédia da vida social e existencial.

Uma análise da espacialidade entre as obras de Raul Brandão já havia sido realizada por Vitor Viçoso (1984b) em seu prefácio e análise de *O Pobre de pedir*. No entanto, procuramos estender e concentrar nossas reflexões para *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, tomando-as como protagonistas de um percurso em perspectiva acerca da paisagem e do tema da viagem no cerne das produções ficcionais brandonianas, bem como na literatura portuguesa do início do século XX. É possível identificar nas duas obras a caracterização espacial e narrativa que se volta para a paisagem, problematizando-a e pontuando-a a partir da utilização de recursos modernos, como o uso de técnicas da pintura impressionista na composição dos textos.

Ao elencarmos os pontos que destoam e os afins entre as configurações espaciais marítima, campestre e urbana, confirmamos, para além das delineações concernentes à espacialidade, a prevalência dos recursos pictóricos nas obras como um dos condutores da apresentação de uma dialética entre as formas impressionista e expressionista. Na especificação desses três constituintes espaciais, pudemos observar que há peculiaridades inerentes a cada uma das formas. Sublinhamos que os três espaços plástico-literários apontados podem ser aproximados à constituição de um itinerário do próprio homem português. Isso é possível porque, culturalmente, partiu da sobrevivência da pesca e da plantação em uma ambientação predominantemente primitiva e, contudo, repleta de valores e experiências, passando para a subsistência no meio citadino. Aproxima-se, portanto, da personificação da paisagem natural em oposição aos personagens humanos que seguem nos entremeares ficcionais e assumem posições vegetativas na sociedade. Ao observarmos o itinerário que seria priorizado quando da execução dessa tese, por vezes, o

trajeto literário de âmbito espacial que se percorreria, juntamente associado aos tipos peculiares, teríamos uma abordagem que partiria do mar e do campo para a fábrica. Por conseguinte, um sugestivo inquérito literário e documental, intimamente relacionado à história e à vida do povo em Portugal. Acreditamos que esse seja um dos legados de toda a obra de Raul Brandão, pungente da proximidade entre vida cotidiana dos humildes e matéria artística literária, independentemente do espaço simbólico ocupado pelos seus personagens, seja no hospital em *Os Pobres*, na vila encardida de *Húmus*, na cadeia ou na casa paupérrima em *O gebo e a sombra*, nas aldeias de pescadores próximas ao mar ou nos casebres aglutinados dos lavradores corvinos, para mencionar apenas alguns.

Notamos a utilização da descrição da paisagem e do relato de viagem, manifestações tradicionais nos estudos literários. Porém, o escritor portuense promulgou uma inovação nessa abordagem por meio da mudança de perspectiva diante do próprio exercício ficcional dessas categorias. Em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, é possível notar uma desintegração efabulativa justamente por meio da utilização de recursos tradicionais utilizados com permeabilidade entre a literatura e as artes plásticas. Explicita-se, assim, a fragmentação do sujeito na modernidade do início do século XX que, nessas obras, ocorre por meio da escrita da paisagem e do exercício metaficcional.

A priorização dada ao registro descritivo das paisagens e do relato de viagens em terras (des)conhecidas corroborou a cristalização da dicotomia entre essas obras de Raul Brandão. Contudo, pudemos verificar que na apropriação desses estilos destoantes das outras obras brandonianas, o escritor portuense utilizou-se de alguns traços de estéticas como o Romantismo, o Simbolismo e o Impressionismo. No entanto, projetou-se e inseriu-se na modernidade estilística do início do século XX, principalmente pela simultaneidade entre o exercício metaficcional e reflexivo em torno do próprio fazer artístico de sua época, da abordagem perceptível das questões ontológicas e sociológicas latentes no cotidiano da vida humilde do povo português, dos pobres e dos desgraçados na figura dos pescadores, pastores, dos lavradores e dos marinheiros que se inscrevem nas obras de 1923 e 1926. Assim, a reflexão acerca da situação do pescador da costa portuguesa se estenderia para a arte e a escrita literária do início do século XX, ao apresentar-se por meio do exercício da metalinguagem.

Observamos que, apesar de haver uma mudança de perspectiva na abordagem da obra de 1926, há a permanência de uma plasticidade inerente à ficção brandoniana, conforme já afirmou Maria Alzira Seixo (2000), além de uma relação equânime entre

componentes literários e pictóricos, conduzindo à constituição de espaços plástico-literários. Dessa forma, as constatações acerca da utilização de recursos da pintura impressionista encaminham para uma reflexão acerca da dissolução entre fronteiras de gênero e de discurso nas primeiras décadas do século XX, remetendo também a uma metaficcionalidade. Estabelecem-se relações entre o macro e o micro espaços, a paisagem, o povo retratado e uma simbiose entre esses componentes, a pintura impressionista e a escrita literária de Raul Brandão que, além da reflexão metaficcional em torno da obra de arte literária, apresenta uma obra próxima do público em geral, pelo reconhecimento da situação humilde do pescador, lavrador e pastor da costa portuguesa e dos arquipélagos dos Açores e da Madeira. A totalidade engloba o projeto das obras por meio das delineações dos espaços plástico-literários marítimo, campestre e rural, pela linguagem pictórica, chegando a uma dialética das formas impressionista e expressionista.

Procuramos, também, apresentar essa dialética das formas por meio de um exercício metatextual na própria redação desta tese. Sendo assim, nossa “tese” partiu da ideia cristalizada por parte dos críticos da divisão das obras em “sombrias” e “luminosas”, para atingir a “antítese” de que não há divisão, mas sim a presença das duas formas em ambas, dependendo da predominância de um elemento diferenciador, a configuração espacial. Já a “síntese” equivaleria justamente à imbricação entre arte e vida: o homem apresentado por Raul Brandão nos âmbitos sociológico, ontológico e estético. Dessa forma, podemos dizer que há “tonalidades etnográficas” do povo português nas obras em estudo, por meio das figuras dos pescadores, dos lavradores, dos pastores e dos marinheiros que podem ser associados à figura dos trapeiros e dos vencidos de outras obras pelo sofrimento dos “desgraçados”, pela crítica social e pela vida humilde.

A notoriedade dessas nuances entre os tipos e as paisagens naturais é frequentemente apresentada nas obras. A pobreza e a miséria unem, por meio da condição de “pobres e desgraçados”, os personagens brandonianos. Por exemplo, em *Os Pescadores*: “O cais está cheio de gente, todo o cais grita de dor” (BRANDÃO, 1986, p. 102-103) “Mas não cessa de gemer, - não pode abafar de todo aquele rangido que lhe vem de dentro, e que é talvez o próprio esmigalhado pela desgraça” (ibidem). Nessa materialização da desgraça que ataca desmesurada e igualmente a todos, corroendo esses homens, resta somente a dor, como se enfatiza em *A Farsa*: “As horas são eternas. As duas mulheres uma em frente da outra, esvaídas, enregeladas ambas pelo mesmo frio, já se parecem. *A desgraça iguala: a água come as pedras, as lágrimas molham e desgastam as criaturas*” (BRANDÃO, 1999a,

p. 89, *grifos nossos*). No entanto, para a desgraça não há distinção social. Desse modo, vida e morte, dor, grito, espanto, solidão e angústia são colocados frequentemente pelas oscilações narrativas e poéticas, como no caso da impotência diante da morte iminente ao estar à deriva em alto-mar em *As Ilhas Desconhecidas*.

A efemeridade da vida é fortemente apresentada nas obras. Em *A Farsa* e *Os Pobres, Húmus e Teatro*, essa metáfora se solidifica na frequente remissão às máscaras sociais e aos hábitos e palavras repetidas com as quais nos “blindamos” todos os dias. Já em *As Ilhas Desconhecidas* o tempo é materializado na emblemática ilha do Corvo, centro actancial das reflexões existenciais do narrador viajante: “O Corvo não tem peso no mundo, mas nunca senti como aqui a realidade e o peso do Tempo. Sob o seu domínio todos caminham, repetindo os mesmos gestos e as mesmas palavras” (BRANDÃO, 2011, p. 36). Também assim ocorre com relação ao hábito secular do dia do entrudo nas ilhas: “como se os espelhos convexos deformassem as figuras apagadas, transformando-se em figuras de espanto e dor, de chacota e de dor” (ibidem, p. 98).

Ao chegarmos ao término de nossas considerações, gostaríamos de retomar o título que atribuímos a esta pesquisa. Nele, procuramos explicitar os constituintes basilares de nossas ponderações ao longo deste percurso, “entre itinerários e paisagens, a miséria”. Com esse título procuramos recuperar os estilos predominantes e peculiares que destacamos em nossas análises de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, inserindo “entre” eles a “miséria”, na tentativa de encontrar um termo que abarcasse em sua carga semântica as plurais nuances dessa miséria, desde a ausência absoluta de recursos materiais para a subsistência cotidiana e sobrevivência em sociedade até a mesquinhez de existências que passam pela vida a repetir os mesmos hábitos e palavras: “Todos os dias dizemos as mesmas palavras, cumprimentamos com o mesmo sorriso e fazemos as mesmas medidas. Petrificam-se os hábitos lentamente acumulados” (BRANDÃO, [19--]c, p. 10). Também a miséria, no sentido de ausência e de falta, nas décadas de omissão de uma crítica que se voltasse especificamente para as peculiaridades compositivas das respectivas obras brandonianas de 1923 e 1926, procurando olhá-las a partir de novas perspectivas teóricas, eximindo-se da mesquinhez da repetição dos mesmos hábitos e das mesmas palavras que, por muitos anos, dividiu as produções ficcionais brandonianas em “claras e azuis vagas” e “claro-escuro pesadelo”. Tomando como base este mesmo critério, selecionamos a figura *Vulcão dos Capelinhos*, da ilha do Faial, como expressão imagética das mesmas nuances dúbias da beleza natural e iminência cotidiana de morte aos habitantes.

Por fim, esperamos contribuir para a dissolução dessa distinção entre as obras brandonianas, bem como para o reposicionamento crítico de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* no âmbito das relações entre literatura e pintura, da abordagem da paisagem e dos espaços plástico-literários. Da mesma forma, esperamos que novos estudos específicos floresçam acerca de todas as obras de Raul Brandão, nos itinerários académicos daqueles que iniciam esse percurso nos estudos literários e na literatura portuguesa.

Concluimos, então, com palavras brandonianas retiradas do primeiro volume de *Memórias* (1998), seleccionadas como forma de expressar o fechamento deste percurso e o apreço pessoal pela obra literária do escritor da Foz do Douro:

Se tivesse de recomeçar a vida, recomeçava-a com os mesmos erros e paixões. Não me arrependo, nunca me arrependi. Perdia outras tantas horas diante do que é eterno, embebido ainda neste sonho puído. [...] Não sei – nem me importo – se creio na imortalidade da alma, mas do fundo do meu ser agradeço a Deus ter-me deixado assistir um momento a este espetáculo desabalado da vida (BRANDÃO, 1998, p. 31).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRE, Manuel. **Escrito no mar: Livro dos Açores**. Lisboa: Sextante Editora/Poesia, 2008. (2ª edição com fotos de Jorge Barros).

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. 1. Quadro panorâmico da literatura açoriana nos últimos cinquenta anos. 2. Vitorino Nemésio e a tipologia do açoriano. 3. Insularidade e clima. A suposta influência psíquica. In: **Açores, açorianos, açorianidade – Um espaço cultural**. Ponta Delgada: Signo, 1989. Disponível em: <<http://lusofonia.com.sapo.pt/acoes>>. Acesso em: 10 out. 2012.

ALVES, Ida Ferreira & FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Orgs.). **Literatura e Paisagem – perspectivas e diálogos**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010.

ANDRADE, João Pedro de. **Raul Brandão**. Lisboa: Arcádia, 1963.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Tradução de Kelena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (Coleção Teoria da Arte)

_____. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

ARQUIPÉLAGO DOS AÇORES – “AS ILHAS DE BRUMA”. **Vulcão dos Capelinhos** (adaptação da imagem 640 x 362). Disponível em: <http://i1058.photobucket.com/albums/t419/antonioacores/6198611475_4cb684265a_z.jpg>. Acesso em: 06 mar. 2013.

AUMONT, Jacques. 4. A parte da imagem. 5. A parte da arte. In: **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papirus Editora, 2010, p. 205-328.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A Teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BARROS, Jorge & BRANDÃO, Raul. **As ilhas desconhecidas. Notas e paisagens**. Fotografia. Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012.

BARROS, Nuno & EIRAS, Pedro. **Arrastar tinta**. Porto: Deriva Editores, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

_____. **O pintor da vida moderna**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção: Mimos 7).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 2011.

BERGEZ, Daniel. **Littérature et peinture**. Paris: Armand Colin, 2004.

BETTENCOURT, Urbano. Sobre a Antologia de Poesia Açoriana de Pedro da Silveira. 1978 – 1981. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/acoress/acorianidade_bettencourt_1978e1981.htm>. Acesso em: 26 set. 2012

BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863-1944). Imagens de Vida e de Morte**. Taschen GmbH, 2006, p. 39.

BOCKEMUHL, Michael. **J. M. W. Turner**. Tradução de Paula Reis. Lisboa: Benedikt Taschen V. GmbH, 1993.

BORJA, Luís de. Os Nefelibatas. In: GUIMARÃES, Fernando. **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988, p. 25-43. (apêndice)

BRANDÃO, Raul. O Anarchismo. In: BRANDÃO, Júlio & BRANDÃO, Raul (Directores). **Revista d' Hoje**. Porto: Vol. I, 1894, p. 11 – 18/ Vol. II, 1895, p. 78-82.

_____. “Rafael Bordalo Pinheiro”. In: **Diário da Tarde**. Porto, 15 de setembro de 1900, p. 02.

_____. “A cor das velhas catedrais”. In: **Diário da Tarde**. Porto, 21 de julho de 1900, p. 02.

_____. “A pedra”. In: **O Século. Revista Literária, Científica e Artística** (dirigida por Eduardo Schwalbach Lucci). Lisboa, 27 de outubro de 1902, p. 01.

_____. “O janota: Almeida Garrett”. In: **O Século. Revista Literária, Científica e Artística** (dirigida por Eduardo Schwalbach Lucci). Lisboa, 27 de abril de 1903, p. 03. 1903.

_____. **Os Pobres**. Biblioteca Nacional Digital. Lisboa, 1906. Disponível em: <<http://purl.pt/296/1/>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

_____. “Raul Brandão”. In: **Correio do Sul**. Semanário independente, de informação e propaganda do Algarve, Ano 3, nº 125. Faro, 20 de agosto de 1922.

_____. A pesca do atum. Algarve e generalidades. Berlengas. In: **Guia de Portugal** (2º vol.). Lisboa: Biblioteca Nacional, [19--]a, p. 204-213 e p. 583-585.

_____. **Impressões e Paisagens**. Lisboa: Vega, [19--]b.

_____. **Húmus**. Lisboa: Vega, [19--]c.

_____. “Abel Cardozo”. In: **Catálogo de exposição**. Porto, abril de 1923.

_____. “O caldeirão do Corvo”. In: **Diário da Tarde**. Lisboa, 31 de dezembro de 1925, p. 05.

_____. **Teatro de Raul Brandão**. Coimbra: Atlântida Editora, 1970.

_____. **Os Pobres**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984a.

- _____. **O pobre de pedir**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984b.
- _____. **Os Operários**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984c.
- _____. **Os Pescadores**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
- _____. **Memórias (Tomo I)**. Lisboa: Relógio d' água, 1998.
- _____. **A Farsa**. Lisboa: Ulmeiro, 1999a.
- _____. **Memórias (Tomo II)**. Lisboa: Relógio d' água, 1999b.
- _____. **Memórias (Tomo III)**. Lisboa: Relógio d' água, 2000.
- _____. **Sonhos**. Recolha e Editoração de Vasco Rosa. Lisboa: Printer Indústria Gráfica, 2004.
- _____. **História dum Palhaço/ A morte do Palhaço**. Lisboa: Relógio d' água, 2005.
- _____. **As Ilhas Desconhecidas**. Lisboa: Quetzal editores, 2011.
- BRANDÃO, Raul & ANGELINA, Maria. **Portugal Pequeno**. Coimbra: Atlântida: 1967.
- BRANDÃO, Raul & PASCOAES, Teixeira de. **Correspondência**. MANO, Maria Emília Marques & VILHENA, António Mateus (Org.). Lisboa: Quetzal editores, 1994.
- BUESCU, Helena Carvalhão. **Incidências do olhar: percepção e representação**. Lisboa: Caminho, 1990.
- _____. Paisagem literária: Imanência e Transcendência. XXIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2011, São Luís, Anais da ABRAPLIP... São Luís, Maranhão, 2011, p. 07 – 19. Disponível em: <www.abraplip.org/.../4-paisagem-literaria-imanencia-e-transcendencia>. Acesso em: 12 mai. 2012.
- CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Menezes. São Paulo: Vega, 1999.
- CARDOSO PIRES, José. Ler o mar. In: **Os pescadores**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986, p. 09-19.
- CASTILHO, Guilherme de. Três facetas da personalidade literária de Raul Brandão. In: CASTILHO, G. & CESARINY, M. (Org.). **Cinquentenário da morte de Raul Brandão (1930 – 1980)**. Exposição Biblio-Iconográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 7-9.
- _____. Dostoievski e Raul Brandão. In: **Presença do espírito**. Coimbra: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, p. 129-138.
- _____. **Vida e obra de Raul Brandão**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

CESARINY, Mário. Raul Brandão e a pintura. In: CASTILHO, G. & CESARINY, M. (Org.). **Cinquentenário da morte de Raul Brandão (1930 – 1980)**. Exposição Biblio-Iconográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 10-14.

CESÁRIO VERDE. **Obra completa de Cesário Verde**. Lisboa: Portugalíia, 1963.

COELHO, Jacinto do Prado. Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa. In: **Ao contrário de Penélope**. Livraria Bertrand, 1976, p. 227-233.

COLLOT, Michel. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

_____. **Paysage et poésie du romantisme à nos jours**. Paris: José Corti, 2005.

_____. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida Ferreira & FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (Orgs). **Literatura e Paisagem – perspectivas e diálogos**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010, p. 205-217.

_____. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: **Literatura e Paisagem em Diálogo**. Edições Makunaíma, 2011, p. 11-28. Disponível em: <www.gtestudosdepaisagem.uff.br>. Acesso em: 25 ago. 2012

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

CORBIN, Alain. **O território do vazio. A praia e o imaginário ocidental**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e Pintura. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009, p. 355-368.

DORÉ, Gustave. Disponível em<[www.mestresdapintura.com.br/gustave _dore](http://www.mestresdapintura.com.br/gustave_dore)>. Acesso em: 14 out. 2011.

EIRAS, Pedro. O mar é transparente (Raul Brandão: pintura e metafísica). In: **Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 469-478.

_____. **Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol**. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. **Tentações. Ensaio sobre Sade e Raul Brandão**. Porto, Deriva Editores, 2009.

FARIA, Carlos. Tempo na ilha. In: ALMEIDA, Onésimo Teotónio. **Quadro Panorâmico da literatura açoriana nos últimos cinquenta anos**. 1989, p. 14. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/cores/lit_xx.htm>. Acesso em: 20 out. 2012

FERREIRA, José Gomes. **A memória das palavras**. Lisboa: Portugalíia Editora, 1966.

FERREIRA, Vergílio. No limiar de um mundo, Raul Brandão. In: **Espaço do Invisível II** – Ensaios. Lisboa: Editora Arcádia, 1976, p. 171-224.

_____. Situação actual do romance. In: **Espaço do Invisível I** – Ensaios. Lisboa: Editora Arcádia, 1978, p. 165-209.

_____. **Um escritor apresenta-se**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

_____. Raul Brandão e a novelística contemporânea. In: **Espaço do Invisível IV** – Ensaios. Lisboa: Editora Arcádia, 1987, p. 253-263.

FERRO, Túlio Ramires. Introdução. Raul Brandão e a questão social. In: BRANDÃO, Raul. **Os Operários**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984, p. 17-267.

FRANÇA, José - Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. (Volume II). Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.

_____. **A Arte em Portugal no século XX**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York, The Free Press, 1967.

GARCIA, Eduíno Borges. Por uma autêntica literatura açoriana. In: **Semanário A Ilha**. Ponta Delgada: Oficina de Artes Gráficas, 1953, nº 1106, 1116 e 1118. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/acoress/literatura_acoriana.htm>. Acesso em: 22 out. 2012.

GARCIA, Othon. Parágrafo de descrição e parágrafo de narração. In: **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 231-252.

GONÇALVES, Armando. “Raul Brandão, pintor da pena e do pincel”. In: **Civilização Magazine**, nº 43, Porto, Janeiro de 1932, p. 24-28.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

GOUVEIA, Maria Margarida de Maia. Raúl Brandão e Roberto de Mesquita (uma cartografia sentimental da insularidade). In: CAIRO, L., SANTURBANO, A., PETERLE, P. OLIVEIRA, A. M. (Orgs.). **Visões poéticas do espaço** – Ensaios. Assis: FCL/ UNESP – Publicações, 2008, p. 151-164.

GUIMARÃES, Fernando. **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

_____. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.

_____. Raul Brandão e os “poetas em prosa”. In: **Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 27-32.

_____. **Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo**. Porto: Campo das Letras, 2003.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 727-955.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa** 3.0. Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LOPES, Oscar. Raul Brandão. In: **Ler e Depois – Crítica e interpretação literária/1**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1969, p. 177-197.

_____. **Entre Fialho e Nemésio**. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. Raul Brandão. In: **5 Motivos de Meditação – Luís de Camões, Eça de Queirós, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa**. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 177-223.

LOURENÇO, Eduardo. **O espelho imaginário**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981. (Coleção Arte e Artistas).

_____. **O Labirinto da saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. Cultura portuguesa e expressionismo. In: **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 23-36.

MACHADO. Álvaro Manuel. **Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1984.

MACHADO PIRES, Antonio Manuel B. **Raúl Brandão e Vitorino Nemésio**. Ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

_____. **O essencial sobre Raul Brandão**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

MARTINS, Albano. **O Porto de Raul Brandão**. Porto: Campo das Letras, 2000.

MENEZES, Paulo. **A trama das imagens**. São Paulo: EDUSP, 1997.

MONIZ, António & PAZ, Oligário. **Dicionário breve de termos literários**. Lisboa: Editorial Presença: 1997.

MOURÃO, Luís. **Um romance de impoder. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea**. Braga – Coimbra, Angelus Novus Editora, 1996.

MOURÃO-FERREIRA, David. Releitura do *Húmus*. In: **Tópicos recuperados**. Lisboa: Editorial Caminho. 1992, p. 181-189.

NEMÉSIO, Vitorino. **Corsário das ilhas**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1956.

_____. **Sob os Signos de Agora**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995. (Obras Completas – Vol. XIII).

NOBRE, Antonio. Lusitânia no bairro latino. In: **Só**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1950, p. 27-39.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PAREYSON, Luigi. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PASCOAL, Isabel. Introdução. In: **Os Pescadores**. Lisboa: Morumbi, 1995, p. 09-29.

PAULINO, Francisco Faria (Coord.). **Portugal Contemporâneo**. Printer Editora: Lisboa, 1992, p. 51.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

_____. **História crítica da literatura portuguesa: do fim do século ao Modernismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. v. 7.

PEREIRA, Luci Ruas. Húmus e Signo Sinal ou O diálogo possível entre romances em um tempo de crise. VI ENCONTRO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 1999, Rio de Janeiro: Atas... , Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/humusesignosinal.html>. Acesso em: 26 out. 2011

POE, Edgar A. O retrato ovalado. In: **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Editora Cultrix, [19--], p. 126-129.

PRIETO, Antonio González (Pesquisa e textos). **Claude Monet**. Tradução de Martín Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).

RÉGIO, José. Raul Brandão e os seus últimos livros. In: **Revista Coimbrã, Arte e Letras**. Coimbra, Janeiro de 1924, p. 05-07.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 2001.

REYNAUD, Maria João. **Metamorfoses da escrita. Húmus, de Raul Brandão**. Porto: Campo das Letras, 2000.

_____. Raul Brandão e Vitorino Nemésio: afinidades espirituais e estéticas. In: **Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”**: Porto, XVIII, 2001, p. 221-230. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3032.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2010.

REYS, Câmara. **As questões morais e sociais na literatura. IV – Raul Brandão**. Lisboa: Seara Nova, 1942.

RIBEIRO, Aquilino. Perfil breve de Raul Brandão. In: **Camões, Camilo, Eça e alguns mais**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1949, p. 245-270.

RIBEIRO, João A. S. Reis. Raul Brandão – telas da costa portuguesa. In: **Cadernos Vianenses**, 21, 1996, p. 75 – 97. Disponível em: <<http://gib.cm-viana-castelo.pt/documentos/20081003162957.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2012

RIBEIRO, Maria da Conceição. **Raul Brandão, um labirinto trágico**. Lisboa: Alfa, 1990.

RIOS, Otávio. **De trapeiros e vencidos. Efabulação e história em Raul Brandão**. 2012. 280 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RUBIM, Gustavo. Estrangeiro e amigo: Raul Brandão nas Ilhas Desconhecidas. In: FERREIRA, Antônio Manuel (Coord.). **Revista Lusofilias**. Universidade de Aveiro (Portugal), Departamento de Línguas e Culturas, Porto, p. 107-117, 2008.

_____. Notas (Para a Economia de Raul Brandão). In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas da UFF**, Vol. 3, nº 4, Abril de 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/001_gustavo%20rubim.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2011.

SALEMA, Álvaro. Raul Brandão: Contrastes e Interrogações. In: **Tempo de Leitura**. Lisboa: Moraes Editores, 1982, p. 117-123.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Editora Porto, 1996. (17ª edição)

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHEIDL, Ludwig. **O expressionismo literário**. Poesia. Prosa. Drama. Coimbra: Minerva, 1996.

SEABRA, José Augusto. Simbolismo e utopia em Raul Brandão. In: **Ao encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 377-386.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: **Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 15-26.

SENA, Jorge de. Post-Simbolismo e Modernismo. In: **Estudos de Literatura Portuguesa III**. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 51-55.

SÉRGIO, António. Os Pescadores. In: **Ensaio** (Tomo III). Lisboa: Sá da Costa, 1980.

SILVEIRA, Pedro da. Prefácio. In: **As Ilhas Desconhecidas**. Lisboa: Perspectivas & Realidades, [19--], p. 07-10.

_____. Prefácio. In: **Antologia de Poesia Açoriana**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/acoresh/literatura_acoriana.htm>. Acesso em: 21 out. 2012.

SIMÕES, João Gaspar. Raul Brandão poeta. In: **O mistério da poesia**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 91-122.

_____. Preâmbulo. In: **Crítica I – A prosa e o romance contemporâneos**. 2 edição. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 07-66 (Temas Portugueses).

TADIÉ, Jean-Yvès. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

TORGA, Miguel. **Diário III**. Coimbra: Coimbra Editora, 1954.

TRINGALI, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa Editora, 1994.

VALENTIM, Jorge. “Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finisseccular oitocentista”. In: **Gragoatá**. Revista da UFF, nº 16. Niterói: EDUFF, 2004, p. 33-49.

_____. “Raul Brandão e a herança lírica na narrativa ficcional e na poesia portuguesas contemporâneas”. In: **Itinerários**. Revista de Literatura, nº 24, Araraquara: UNESP, 2006, p. 71-92.

VENTURA, António. **O Exílio, Os Açores e o Cerco do Porto**. Lisboa: Edições Colibri: 2000.

VIÇOSO, Vítor. Os pobres: um dolorismo redentor. In: BRANDÃO, Raul. **Os Pobres**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984a, p. 09-30.

_____. Das feridas de narciso ao pânico do reino das ideologias. In: BRANDÃO, Raul. **O pobre de pedir**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984b, p. 21 – 99.

_____. **A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão**. Lisboa: Cosmos, 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina: 1984 (6ª edição).

AMORIM, Inês. Mulheres, tempo e trabalho no sector das pescas no século XIX – uma proposta de estudo. Anexo: Dados relativos à mulher em Raul Brandão “Os Pescadores”. In: **XXII Encontro APHES** – Universidade de Aveiro – “Empresas e Instituições em perspectiva histórica” (2002). Disponível em: <<http://www2.egi.ua.pt/xxiiaphes/Artigos/a%20Amorim%20onM&t.PDF>>. Acesso em: 29 jun. 2011.

ARAÚJO, Joaquim Carlos. **A filosofia trágica da vida (Ensaio sobre a obra de Raul Brandão)**. Lisboa: DIFEL, 1998.

ASSIS BRASIL, L. A. “A narrativa açoriana pós-revolução dos cravos: uma breve notícia”. In: **Via Atlântica**. Revista da FFLCH - USP, n. 3. São Paulo, 1999, p. 205 – 223. Disponível em: <<http://www.fflch.usp>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Damesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A água e os sonhos**. Tradução de Antônio de Pádua Damesi. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantita Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Stylus)

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Ensaaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, Ltda., 2006.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. (Coleção Elos).

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. São Paulo, Tempo Brasileiro, 2000.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura**. Introdução à toponímia. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CABRAL, Mônica Maria Serpa. **O conto literário de temática açoriana: a ilha, o mar e a emigração**. 2010. 387 f. Dissertação (Doutorado em Literatura), Universidade de Aveiro – Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro, 2010.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

CAMELIM, Francine. **Impressões e paisagens: na fronteira entre naturalismo, simbolismo e impressionismo**. 2009. 86 f. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

CAMÕES, Luís de. Canto V. In: **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Klick, 2000, p. 130-155.

CANELAS, Lucinda. Açores. Fotografar com Raul Brandão no bolso. **Diário de Lisboa**: 24 de fevereiro de 2012, p. 8.

CASTILHO, Guilherme de. Nota introdutória. In: BRANDÃO, Raul. **El-Rei Junot**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, [19--].

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Petrópolis: José Olympio Editora, 2005, p. 634.

COELHO, Jacinto do Prado (direção). **Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega**. Porto: Figueirinhas, [19--].

CORTEZ, Clarice Zamonaro. A recriação da paisagem em poemas de Eugênio de Andrade. In: **Literatura e Paisagem em Diálogo**. Edições Makunaíma, 2011, p. 211-226. Disponível em: <www.gtestudosdepaisagem.uff.br>. Acesso em: 30 ago. 2012.

DE MICHELI, Mário. **As vanguardas artísticas**. Tradução: Pier Luigi Cabra. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção A).

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia: Íbis, 1999.

DOSTOIEWSKI. **Notas do subsolo**. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S. A. [19--]. (Coleção Clássicos de Bolso Ediouro).

FRANCASTEL, Pierre. Espaço genético e espaço plástico. In: **A realidade Figurativa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 123-151.

FURNESS, Roger. **Expressionismo**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990. (coleção Elos).

GARCIA, Xosé Lois. Contextualidade espacial e humana em Os Pescadores de Raul Brandão. In: **Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 507-524.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Editora Planeta DeAgostini. S.A. [19--].

_____. Biobibliografia. In: **Camões. Revista de letras e Culturas Lusófonas**. Número 4. Jan./ Mar. 1999. Disponível em: <<http://www.instituto-camões.pt/revista/biobibliografia.htm>>. Acesso em: 25 set. 2012.

_____. Dos amores idílicos de Almeida Garrett nas ilhas Terceira e Graciosa. Victor Rui Dorez. Disponível em: <<http://www.rtp.pt>>. Acesso em: 25 set. 2012.

GENETTE, Gérard. Mode. Voix. In: **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 183-267.

GOMBRICH, Ernst. **A História da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1995 (16ª edição).

GONÇALVES, Armando. **Raul Brandão escritor dos humildes**. Porto: Livraria Moreira, 1947.

GOULART, Rosa Maria. **Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Bertrand, 1990.

GUIMARÃES, Fernando. **Os problemas da modernidade**. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

_____. **História do pensamento estético em Portugal**. Lisboa: Editora Presença, 2009.

HEGEL. **Estética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Pensadores).

HUGO, Victor. **Os Trabalhadores do mar**. Tradução de Machado de Assis. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

JORGE, Carlos J. F. **Figuras do tempo e do espaço. Por uma leitura literária dos textos de viagem**. Lisboa: Ulmeiro, s/d.

JUNQUEIRA, Renata Soares. A estética da teatralidade. In: **Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 21-47.

_____. A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 137-161.

JUNQUEIRO, Guerra. Carta-Prefácio. In: BRANDÃO, Raul. **Os Pobres**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984a, p. 33-48.

KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In: **Do Espiritual na arte**. Tradução: Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 73-106.

_____. **Ponto e linha sobre plano**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). Da imitação à expressão. In: **A pintura**. São Paulo: Editora 34, 2004. (Vol. 5).

_____. O paralelo das artes. In: **A pintura**. São Paulo: Editora 34, 2005. (Vol. 7).

_____. Descrição e interpretação. In: **A pintura**. São Paulo: Editora 34, 2005. (Vol. 8).

LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de termos de arte**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In: **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

_____. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

LUZ, J. L. Brandão da. O Vale das Furnas na literatura de viagens do século XIX. **Revista INSVLANA**, Ponta Delgada, 1995, p. 43-62.

MACHADO, Álvaro Manuel. Raul Brandão para além dos modelos. In: **Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 259-266.

MACHADO PIRES. Prefácio. In: **As Ilhas Desconhecidas**. Açores: Nova Gráfica, 2009, p. 07-34.

MAIA, Márcia Vieira. **O imaginário das viagens marítimas em narrativas portuguesas e africanas**. 2010. 138 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MANINI, Luigi. Disponível em: <[www.mestresdapintura.com.br/luigi _ manini](http://www.mestresdapintura.com.br/luigi_manini)>. Acesso em: 28 set. 2011.

MELO, João de. Aproximação a um estudo da novelística açoriana de ontem e de hoje. In: Prefácio. **Antologia panorâmica do conto açoriano, séculos XIX e XX**. Lisboa: Editorial Vega, 1978. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/acoress/acorianidade_melo_1978.htm>. Acesso em: 10 out. 2012.

_____. “O ‘Complexo de Ítaca’ nas literaturas insulares”. **Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas**, nº 8. Lisboa: Instituto Camões, 1999, p. 65 – 72. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

NEMÉSIO, Vitorino. “De Raul Brandão a Régio”. “Mais Raul Brandão”. “De Nespereira a Pascoais”. “Respigas brandonianas”. “A areia da ampulheta”. In: **Jornal do Observador**. Lisboa: Verbo, 1974, p. 56-75.

NETO, João Cabral de Melo. A inspiração e o trabalho de arte. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 723-770.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura – Um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Raul Brandão e Júlio Brandão na renovação literária dos fins de século XIX (Introdução). In: BRANDÃO, Raul & BRANDÃO, Júlio. **A noite de Natal**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981, p. 09-121.

_____. Introdução. In: **Memórias** (Tomo I). Lisboa: Relógio d' água, 1998, p. 09-24.

_____. Introdução. In: **Memórias** (Tomo II). Lisboa: Relógio d' água, 1999, p. 09-32.

_____. Introdução. In: **Memórias** (Tomo III). Lisboa: Relógio d' água, 2000, p. 09-30.

PIERINI, M. T. S. “As formas híbridas em *Os Pescadores* de Raul Brandão”. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP, 2008.

PLATÃO. **Timeu e Crítias ou A Atlântida**. Curitiba: Hemus Livraria, Distribuidora e Editora S. A., 2002; Lenda do Reino de Atlântida. Disponível em: Espaço Cultural/ Lendas Açorianas. Disponível em: <<http://www.casadosacores.com>>. Acesso em: 26 ago. 2012.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

RAIMOND, Michel. Avant-Propos. Les avatars du roman. In: **La crise du roman**. Paris: Librairie José Corti, 1985, p. 09-59.

RAMOS, Feliciano. Acerca da fisionomia moral de Raul Brandão. In: **Estudos de História literária do século XX**. Lisboa: Álvaro Pinto, 1958, p. 114-147.

REBELLO, Luiz Francisco. Um teatro de dor e de sonho. Estudo introdutório. In: BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986, p. 09-48 (Coleção Obras completas de Raul Brandão).

REVISTA NEPA, nº 2, Vol. 2. **Paisagem e Espaço na literatura Portuguesa**. Abril, 2011. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <www.uff.br/revistaabril/revista-02/00>. Acesso em: 10 set. 2012.

REYNAUD, Maria João (Org.) **Actas do Colóquio Ao encontro de Raul Brandão**. Porto. Lello Editores, 2000.

ROCHA, Clara. As Memórias de Raul Brandão. In: **Máscaras de Narciso**. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Almedina, 1992.

RODRIGUES, Ricardo J. (Texto) & CARRILHO, André (Ilustrações). “O inferno é água salgada”. **Diário de Notícias**. Porto, s.d., p. 01 – 07. Disponível em: <http://www.portosdeportugal.pt/UserFiles/inferno-agua-salg-NM_Especial_Mar.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2012.

SECCHI, M. T. “**A construção da espacialidade em Os Pescadores, de Raul Brandão**”. 2005. Monografia (Especialização em Teoria e Crítica) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP, 2005.

SEIXO, Maria Alzira. Introdução. In: **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

SÉRGIO, António. **Introdução Geográfico-Sociológica à História de Portugal**. 5ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982.

SILVA, Carlos Henrique do Carmo. O recorte do sensível e a categoria do espanto na estética de Raul Brandão. In: **Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 55-77.

SIMÃO, Vítor Manuel Martins. **Raul Brandão pintor da miséria**. 197 f. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Universidade de Aveiro – Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro, 2005.

SOURIAU, Etienne. **La correspondance des arts**. Paris : Flammarion, 1969.

SOUZA, Raquel dos Santos Madanêlo. **Convergências e Divergências: revistas literárias em perspectiva**. 2008. 420 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TENGARRINHA, José (Org.) **História de Portugal**. São Paulo: EDUSC e Editora UNESP, 2001.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. **O romance lírico de Raul Brandão**. 2001. 281 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. **Raul Brandão**. Lisboa: Edições Panorama, 1960.

VERANI, Dalva Calvão. Sob o véu do silêncio: uma leitura de Húmus de Raul Brandão. In: ALVES, Ida M. Ferreira e JORGE, Sílvia Renata (Org.) **A palavra silenciada**. Rio de Janeiro: Vício de leitura, 2001, p. 61-68.

VIÇOSO, Vítor. Simbolismo e Expressionismo na ficção brandoniana. In: **Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000, p. 39-47.

NOTA BIBLIOGRÁFICA:

Além das obras elencadas na presente bibliografia, gostaríamos de mencionar as consultas bibliográficas realizadas em Lisboa e no Porto, em julho de 2011. Trata-se do espólio de Raul Brandão, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a referência “D2”, Caixas 1 a 17, composto por diversos cadernos de rascunhos, documentos, reportagens e correspondências. Tivemos acesso a alguns manuscritos do escritor, depositados na Biblioteca Pública Municipal do Porto, sob a identificação “ML – P2 A-n inv”., de 241 A até 259 A e também ao acervo geral da Biblioteca da Faculdade de Letras do Porto.

ANEXO 1

Ilustrações



FIGURA 03: Monumento a Raul Brandão (1967), de Henrique Moreira - Foz do Douro
 FONTE: Arquivo pessoal. Fotografia retirada em visita ao Douro (julho/2011)



FIGURA 04: *Raul Brandão*, por Columbano Bordalo Pinheiro (Museu do Chiado) - Foto de Paulo Sintra.
 FONTE: REYNAYD, Maria João (Org.). Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão. Porto: Lello Editores. (Contracapa)



FIGURA 05: *Retrato de Teixeira de Pascoaes*, por Raul Brandão
FONTE: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 13.



FIGURA 06: *O mestre Columbano em seu ateliê*, por Raul Brandão
 FONTE: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 67.



FIGURA 07: *O caniço*, por Raul Brandão
 FONTE: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 83.



FIGURA 08: *Pintura*, por Raul Brandão

FONTE: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 91.



FIGURA 09: *Paisagem do Marão*, por Raul Brandão

FONTE: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 119.



FIGURA 10: *O Pombal*, por Raul Brandão

In: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 117.



FIGURA 11: *Paisagem*, por Raul Brandão

FONTE: CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. **Cinquentenário da morte de Raul Brandão**. 1930—1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 115.



FIGURA 12: Monumento aos Pescadores (1997) - Celestino Alves André, Praia de Mira
 FONTE: Estátuas e Fontes de Portugal. Disponível em:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=556137> Acesso: 26 fev. 2013



FIGURA 13: *Os pescadores* (1962), Augusto Gomes
 FONTE: O Museu-Colecção. Disponível em: <http://www.omuseu.fba.up.pt>
 Acesso: 26 fev. 2013

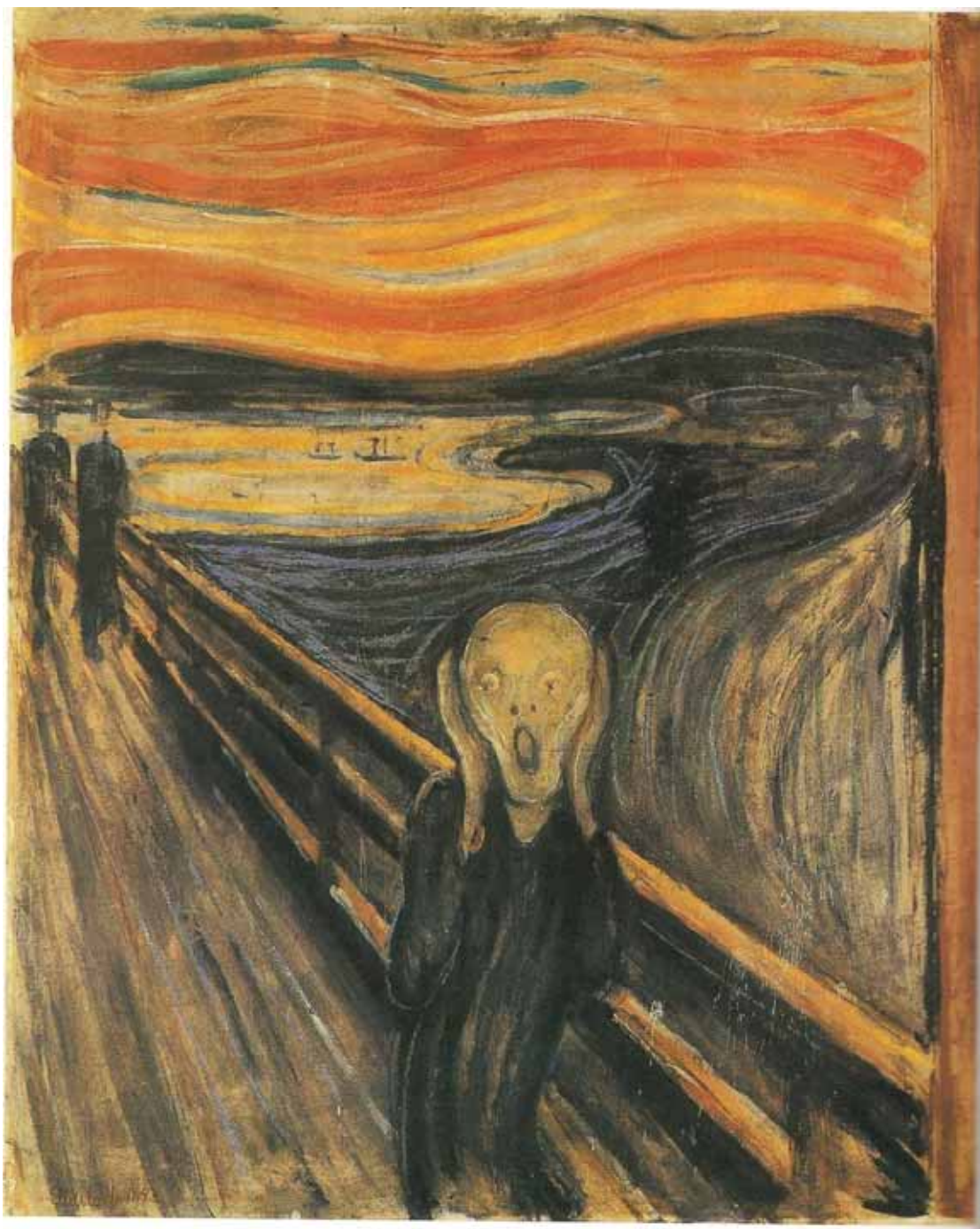


FIGURA 14: *O Grito* (1893), Edvard Munch
Óleo, têmpera e pastel em cartão, 91 x 73,5 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet
FONTE: BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863 – 1944). Imagens de Vida e de Morte.** Taschen GmbH, 2006, p. 52.



FIGURA 15: Escultura Tragédia no mar (2005), José João Brito, Matosinhos (frente).
 FONTE: Disponível em: Canteiroseblogspot.pt—1 // olhares.uol.com.br Acesso: 25 out. 2012



FIGURA 16: Escultura Tragédia no mar (2005) - José João Brito, Matosinhos (costas)
 FONTE: Disponível em: Canteiroseblogspot.pt—1 // olhares.uol.com.br Acesso: 25 out. 2012

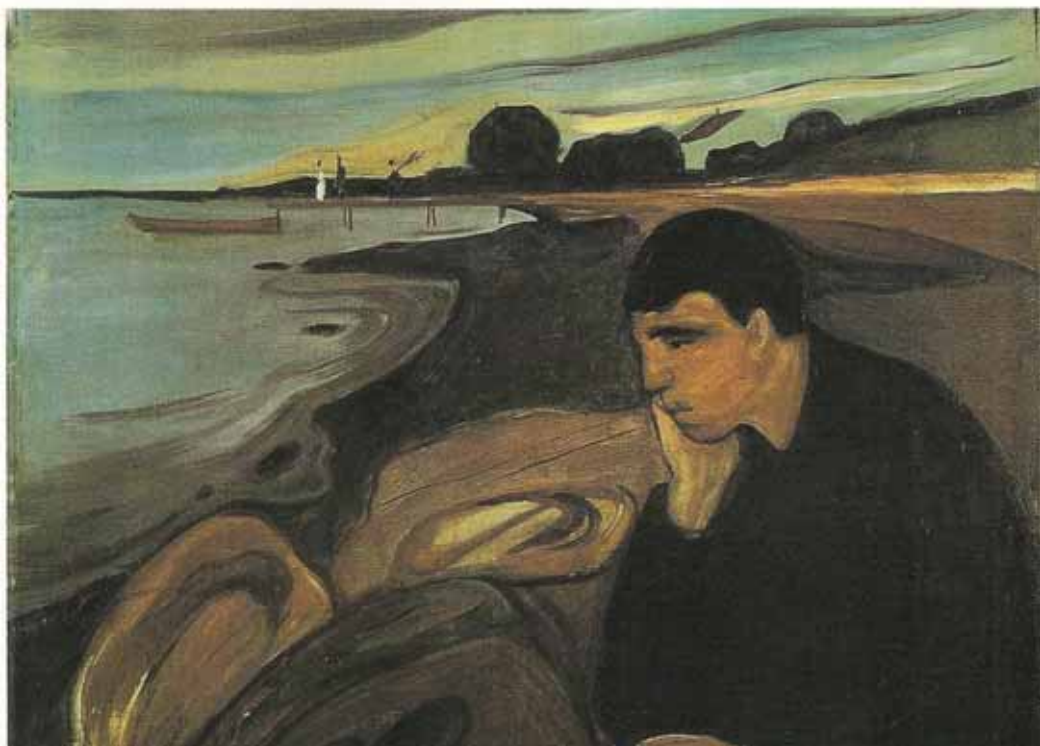


FIGURA 17: *Melancholia* (1894/95), Edvard Munch
Óleo sobre tela, 81 x 100, 5 cm. Bergen, Coleção Rasmus Meyer
FONTE: BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863 – 1944). Imagens de Vida e de Morte.** Taschen GmbH, 2006, p. 47.



FIGURA 18: Homem do Leme (1934) - Américo Gomes, Porto (frente)
 FONTE: Disponível em: <http://olhares.sapo.pt/homem-do-leme> Acesso: 25 out. 2012



FIGURA 19: Homem do Leme (1934) - Américo Gomes, Porto (lateral).
 FONTE: Disponível em: <http://olhares.sapo.pt/homem-do-leme> Acesso: 25 out. 2012



FIGURA 20: *Catedral de Rouen* (1893), Claude Monet (manhã)
 FONTE: RUSSO, Martin Ernesto (Org.). **Claude Monet**. Barueri, SP: Editorial Sol, 2007, p. 89. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura)

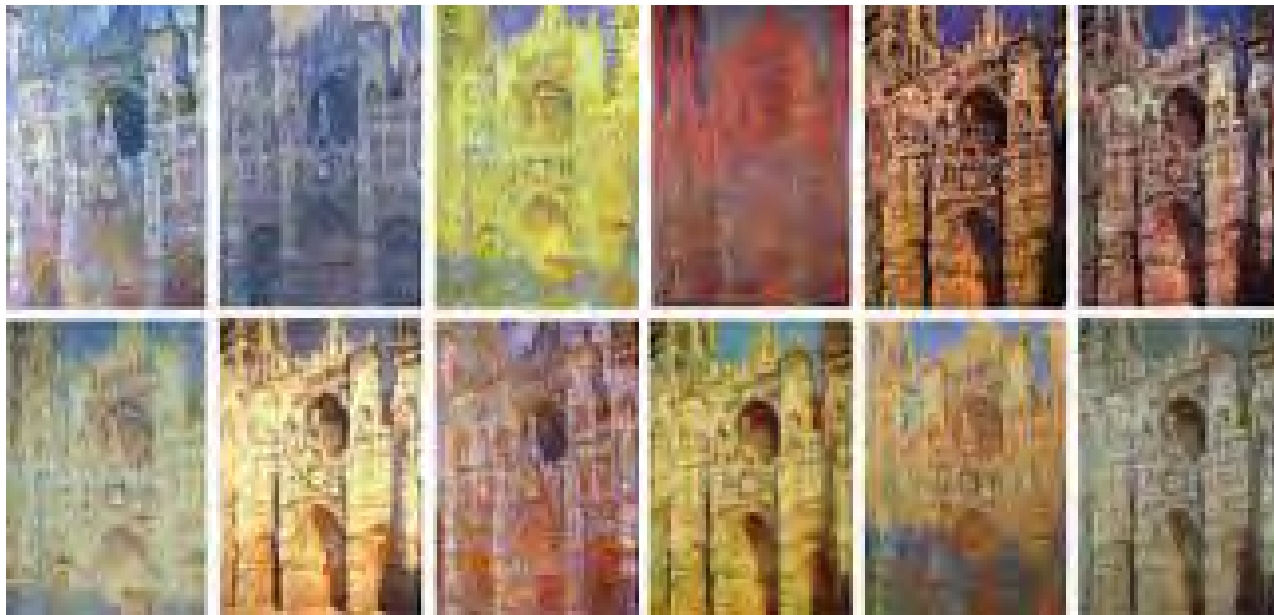


FIGURA 21: *Catedral de Rouen* (1893), Claude Monet (series)
 FONTE: RUSSO, Martin Ernesto (Org.). **Claude Monet**. Barueri, SP: Editorial Sol, 2007, p. 88. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).



FIGURA 22: *Pôr do Sol num Lago* (1840), William Turner

FONTE: BOCKEMUHL, Michael. **William Turner** (1775 – 1851). Lisboa: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, p. 07



FIGURA 23: Arquipélago dos Açores

FONTE: Disponível em: http://noveilhas.no.sapo.pt/Acores_Files/mapa_acores.gif

Acesso: 26 fev. 2013



FIGURA 24: Arquipélago da Madeira

FONTE: Disponível em: http://noveilhas.no.sapo.pt/Acores_Files/mapa_acores.gif

Acesso: 26 fev. 2013

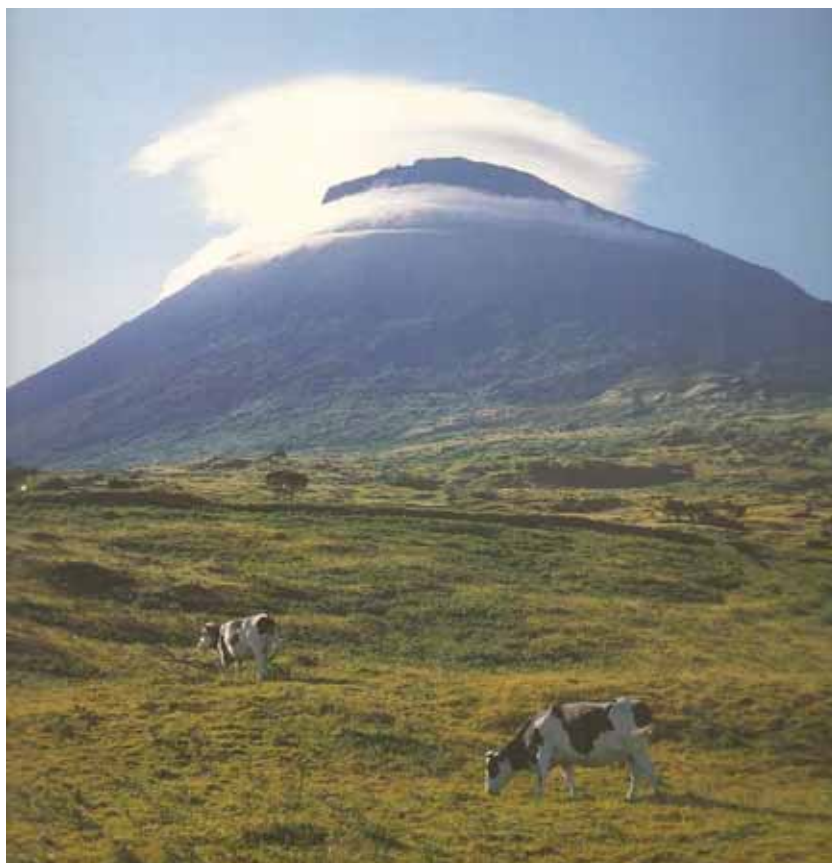


FIGURA 26: Pico, Açores (1992), Maurício Abreu
 FONTE: PAULINO, Francisco Faria (Coord.). **Portugal Contemporâneo**.
 Printer Editora: Lisboa, 1992, p. 51.



FIGURA 27: Cedros, Vale da Lagoa (2012), Jorge Barros (Flores)
 FONTE: BRANDÃO, Raul & BARROS, Jorge. **As ilhas desconhecidas. Notas e Paisagens**. Fotografia. Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012, p. 117.



FIGURA 28: Anoitecer no Atlântico. Ilha das Flores (2012), Jorge Barros
FONTE: BRANDÃO, Raul & BARROS, Jorge. **As ilhas desconhecidas. Notas e Paisagens.** Fotografia.
Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012, p. 54.

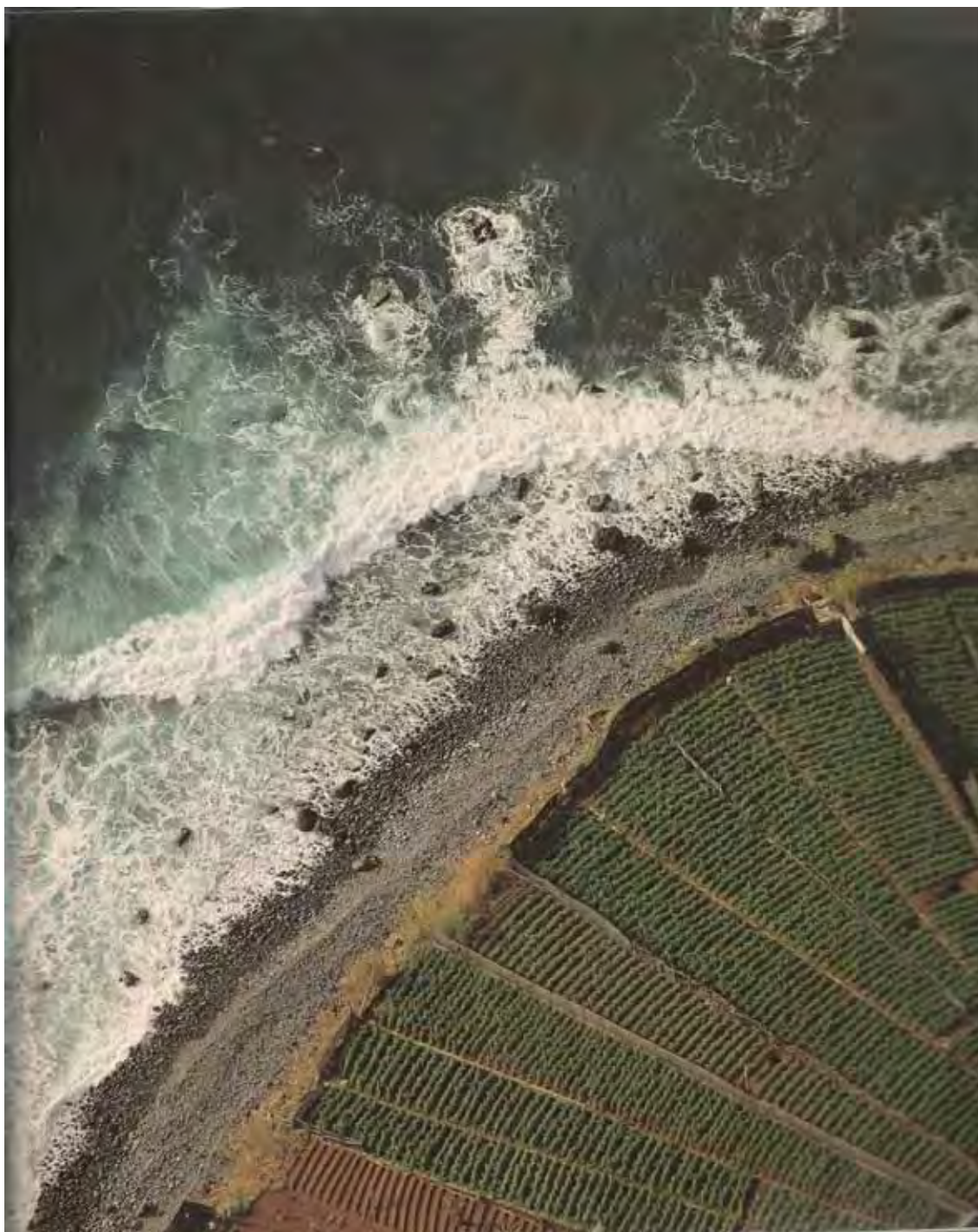


FIGURA 29: Promontório do cabo Girão (2012), Jorge Barros (Ilha da Madeira)
FONTE: BRANDÃO, Raul & BARROS, Jorge. **As ilhas desconhecidas. Notas e Paisagens**. Fotografia.
Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012, p. 319.



FIGURA 30: *O Naufrágio* (1805), de William Turner
 FONTE: BOCKEMUHL, Michael. **William Turner**. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, p. 25.



FIGURA 31: *Pescadores no mar* (1796), de William Turner
 FONTE: BOCKEMUHL, Michael. **William Turner**. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, p. 24.



FIGURA 32: Justino Mendonça no regresso da ordenha (2012), Jorge Barros (Corvo)
 FONTE: BRANDÃO, Raul & BARROS, Jorge. **As ilhas desconhecidas. Notas e Paisagens.** Fotografia. Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012, p. 88.



FIGURA 33: Matias, Francisco e João. Vindimas. Criação Velha (2012), Jorge Barros (Pico).
 FONTE: BRANDÃO, Raul & BARROS, Jorge. **As ilhas desconhecidas. Notas e Paisagens.** Fotografia. Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012, p. 175.

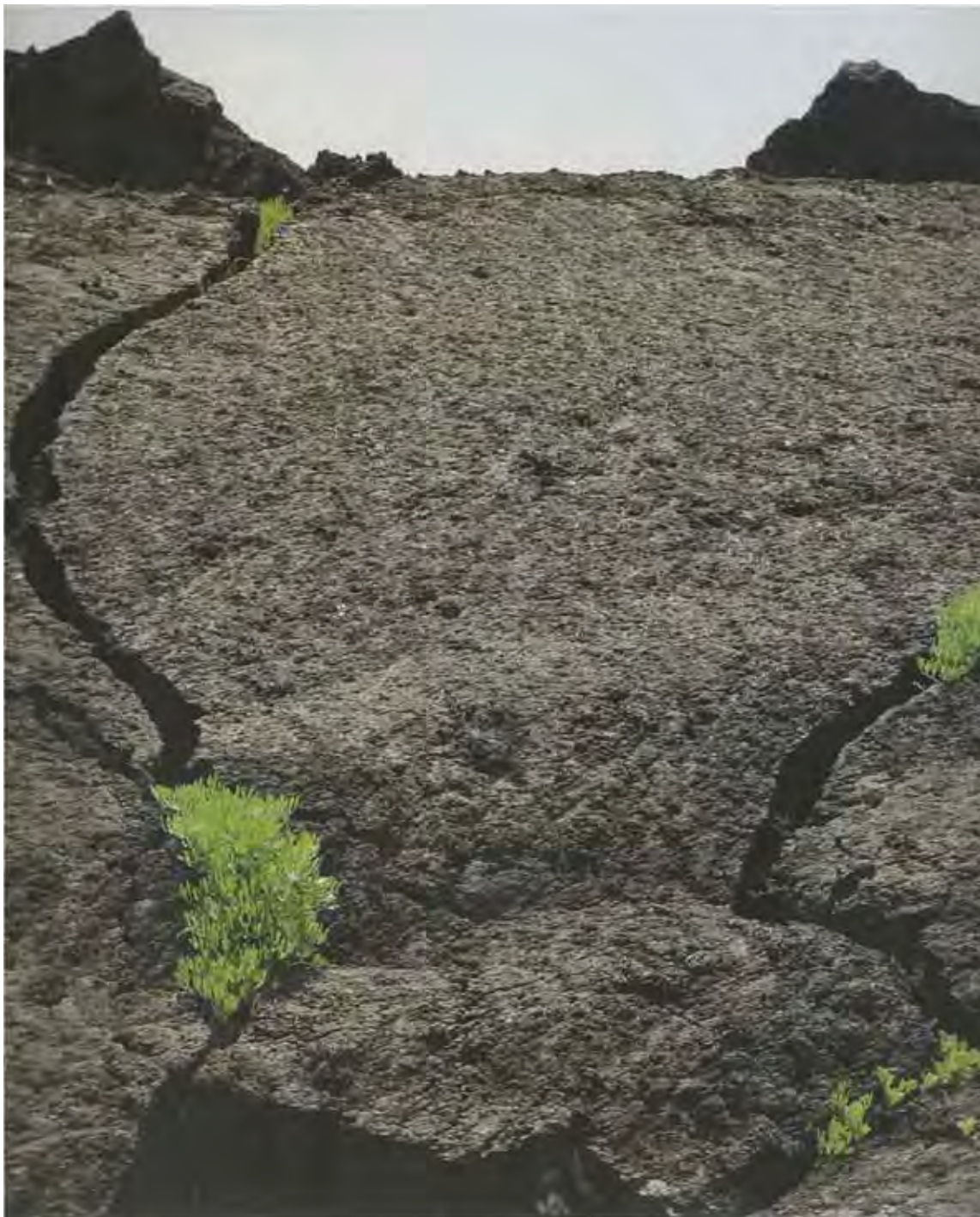


FIGURA 34: Ponta da ilha (2012), Jorge Barros (Pico)
FONTE: BRANDÃO, Raul & BARROS, Jorge. **As ilhas desconhecidas. Notas e Paisagens.**
Fotografia. Lisboa: Jorge Barros Produções Audiovisuais, 2012, p. 172

ANEXO 2

Reportagens*

* Não tivemos acesso às reportagens originais que constam nos Anexos C, D, F, H, J e K . Elas foram digitalizadas a partir das cópias gentilmente cedidas por Vasco Rosa, na ocasião do *Colóquio Raul Brandão: um intelectual no entre-séculos* (2012), realizado na Universidade do Estado do Amazonas – Manaus. Recentemente, em março de 2013, houve a publicação de mais uma reunião de textos dispersos brandonianos, sob a edição de Vasco Rosa. Trata-se de *A Pedra ainda espera dar flor*. Lisboa: Editora Quetzal, 2013.

CIVILIZAÇÃO

MAGAZINE mensal

NÚMERO 43 — JANEIRO DE 1932

S U M Á R I O :

A eterna ginástica da esperança, pág. 11; **Crônica do mês: O dia de Reis**, por Correia Marques, pág. 12; **Leça de Palmeira e o poeta do «Só»**, pág. 14; **Camélias**, por Maria Augusta Nogueira, pág. 17; **Nua**, por Visconde de Vila-Moura, pág. 18; **Gente de algo: Tomaz Ribeiro Colaço**, pág. 23; **Raul Brandão, pintor da pena e do pincel**, por Armando Gonçalves, pág. 24; **Como os estrangeiros vêm as nossas colônias**, por Ivan Post, página 29; **Grande concurso infantil de verão**, pág. 32; **De noite todos os gatos são pardos**, por Sara Beirão, página 33; **Engenharia de palme e melo**, por Fernando de Ávila, pág. 38; **As Artes e as Letras**, pág. 41; **A fotografia humorística**, composições de António Mendes, página 43; **Felvidades e Ciências**, pág. 46; **Aventuras de uma banhista elegante**, pág. 49; **Pretensões feministas**, por Eliã Guimarães, pág. 50; **Dois grandes amigos de Portugal**, pág. 55; **A Farrusca cabel**, novela policial, por Phillipe Oppenheim, pág. 56; **Os orecedilos e os seus perseguidores**, pág. 62; **Luta pela vida**, por Clotilde Mateus, pág. 64; **Estórias da mesa**, pág. 66; **Sala de fumo**, página 68; **Telha nacional: Se vires um homem chorar...**, por José da Artimauha, pág. 69; **Pano ocimal: Palestra mensal sobre teatro**, por Gustavo de Abravezes, página 72; **Mlle Dina Ferreira de Almeida**, página 81; **O reino dos miúdos**, (secção a duas cores), por Tia Margarida, página 82; **Cinelândia: Considerações, Noticiário e Curiosidades**, por Carlos Abreu, pág. 89; **Saber não ocupa lugar**, pág. 99; **Modas**, por Colifichette, pág. 100; **Grafologia**, por Hermétius, pág. 106; **Consultório de beleza**, por Madame Campos, pág. 107; **Flores e plantas ornamentais: Amores perfeitos de flores grandes**, página 112; **Philéas Lebesgue**, pág. 115; **Tertúlia de Édipo**, por Nazaré Chagas, (Cupido), página 119.

Não se publica colaboração por nós colhida. Não se devolveem originaes enviadas espontaneamente nem se troça correspondência sobre elas.

Anexo A: Raul Brandão, pintor da pena e do pincel (1932), Armando Gonçalves (I)



As linhas que os leitores tecem agora sob os olhos, foram escritas com o cérebro, mas talvez ainda mais com o coração.

Devo à memória de Raul Brandão algumas das horas de maior prazer espiritual que até hoje tenho gozado, e a convivência, que tive

com o grande escritor, a bondade que de ela espargia, tornaram-me devedor de uma enorme estima para com o autor insigne de *Os Pobres*.

Raul Brandão, que era encantador na intimidade, simples como a alma de uma criança, tinha o condão de transformar em amigos dedicados as pessoas que lhe eram apresentadas e com as quais conversasse algumas horas.

Tagarelador infatigável, de uma enorme indulgência para com os outros, observador ar-

É esta a razão das palavras que vão ler-se, traçadas com uma profunda saúde pelo espírito de Raul Brandão, que não foi apenas um grande escritor; foi também um homem estruturalmente honesto e bondoso, chefe de família exemplar e precursor de uma organização social onde, como ele lapidarmente dizia, haja pão e justiça para toda a gente.

Uma manhã de março de 1922, acompanhado de um amigo que mantinha as melhores relações com Raul Brandão, e se prontificou a apresentar-me ao romancista de *A Farça*, previamente avisado por um bilhete postal, descia eu do comboio correio, no apeadeiro da Madalena, que fica quasi em frente de Nespereira, lugar onde o escritor costumava passar o ve-

RAUL BRANDÃO, PINTOR DA PENA E DO PINCEL

prosa e fotos de —

ARMANDO GONÇALVES

guto a quem não escapavam os mínimos pormenores, o singular e estranho lavrante de *Os Pescadores* — foi maciça, medularmente um literato, pobre talvez de vocabulário, como alguns querem, mas rico, faustosamente rico, de ideias.

A sua obra, originalmente forte, há de ser um dia estudada, analisada como merece, esclarecida os seus intuitos filosófico-sociais, perseguida a sua influência, maior ou menor, nos escritos dos seus contemporâneos.

É um acto de justiça que a crítica, que os historiadores da nossa literatura devem ao vulto inconfundível do cronista de *El Rey Junot* e do *Gomes Freire*.

Até lá, cumpre aos seus amigos, àqueles que admiraram minuciosamente o seu talento, que, ao dizer expressivo de Junqueiro, era quasi génio, congregarem elementos que facilite esse estudo, essa análise.

rão, o onde viveu até algumas vezes no inverno, entregue aos seus trabalhos literários.

Esprito eminentemente contemplativo, Raul Brandão era também um pintorista.

A sua adoração pelas árvores patentela-se, com exuberância, nos livros que escreveu, ao contrário de Camilo, em cuja obra, segundo alguém já fez o reparo, não há uma árvore que lhe mereça meia dúzia de linhas.

Da Madalena à Nespereira, o trajeto faz-se em poucos minutos por entre campos cultivados, atravessando-se a estrada que do Vizela conduz a Guimarães.

Numa pequena encosta, fica a Casa do Alto, dominando a paisagem, rodeada da quinta, que produz um delicioso vinho, um autêntico néctar, em que Raul Brandão tinha certo orgulho, vendendo-o por alto preço. Diga-se da paisagem, que na Casa do Alto ninguém bebia vi-

C I V I L I Z A Ç Ã O

sho. Este era para os hóspedes, ou se vendia, não faltando compradores.

Coberta de folhagem, cheia de relativo conforto, a Casa do Alto tinha o aspecto de um delicioso *cottage*.

A esposa do notável observador de *As Memórias*, a Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Angelina, espírito de eleição e escritora também de real valor, que foi durante muitos anos a companheira dedicada de Raul Brandão, a sua carinhosa enfermeira, fora muito feliz na disposição do mobiliário.

A Casa do Alto, não tendo um grande luxo interior, dava, todavia, aos visitantes a sensação de bem estar, fazendo partilhar estes de aquele ambiente de tranqüilidade, que tanto apreciava o contista do

miné, com as suas tonalidades vermelhas e azues que lhe produziam um tropel de pensamentos...

Alto, um pouco corcovado, de tez macilenta, Raul Brandão tinha uns olhos azues muito limpidos, que piscava por vezes, ao falar.

Conversador infatigável, falando com facilidade, por vezes eloquente, o dramaturgo do *Jesus Cristo em Lisboa*, costumava repetir as últimas sílabas das palavras que dizia. Era um *tic* interessante esse, uma espécie de ecolalia, que tornava mais atraente o diálogo.

Sentamo-nos, conversámos como se nos conhecessemos há largos anos, e Raul Brandão quis ouvir as pre-



Raul Brandão e sua esposa, na quinta de Nespereira

Impressões e Paisagens, fatigado, enervado pelo bulício de Lisboa, onde costumava passar o inverno.

Raul Brandão, que nos fora esperar ao apeadeiro da Madalena, mandara-nos entrar para a sua sala de trabalho, que ficava ao rés-do-chão, e onde ardia, no vasto fogão, um bom lume de lenha de árvores, que ele gostava de alimentar e remexer, enquanto conversava, sentado numa cómoda cadeira de braços.

Esse lume era dos maiores amigos de ele, segundo me disse na ocasião, e me repetira muitas vezes mais tarde.

Entretinha-se a ouvir crepitar o combustível e a ver as línguas de fogo subirem pela cha-

guntas do questionário

que eu levava, prometendo responder depois do almoço, pois necessitava pensar um pouco sobre essas perguntas que eu lhe submetera pausadamente.

Raul Brandão tinha lido imenso. A palestra com ele era de um encanto inexprimível, sobretudo em assuntos de arte e de literatura nacional e estrangeira, que conhecia profundamente, criticando-a de uma maneira singular, muito original.

Fôra jornalista, conhecia os homens, porque lidara com várias camadas sociais. Acumulara, portanto, um rico cabedal de experiência, não

O I V I L I Z A Ç Ã O

deixando, porém, de ser, e talvez por isso mesmo, de uma grande indulgência para com todos, como já disse.

Depois do almoço na linda sala de jantar, no primeiro andar onde havia um grande crucifixo na parede, porque a Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Angelina é um espírito profundamente católico, voltámos ao escritório, cheio de livros e revistas, instalando-nos outra vez em cadeiras, perto da fogueira, onde Raul Brandão aquecia as mãos brancas e finas.

Em 1922, tinha o criador do *Gabiru* e do *Pisa*, 54 anos de idade.

Fôra oficial do exército, mas reformara-se no posto de capitão de infantaria, porque se sentia mal adentro da vida militar.

Tinha sido recrutado numa época em que não podia ninguém eximir-se a isso. O serviço era então pessoal e obrigatório, tendo o estadista José Luciano feito uma lei nesse sentido.

Raul Brandão, que tinha nessa altura o curso dos liceus, aproveitou esta circunstância, fez exame de matemática na Academia Politécnica, e matriculou-se na Escola do Exército.

A farda, porém, não o seduzia, não descansando enquanto se não reformou.

Absolutamente contra a guerra, só a admitia no caso de a nação ter de defender os seus mortos, as suas tradições. Não perfilhava completamente o princípio tolstoiano: a violência oporás o amor.

Falando da sua hereditariedade fisiológica e psicológica, Raul Brandão revelou-me que sua mãe escrevia versos, que nunca publicou.

Muito nervosa, apaixonada pelas suas árvores, pelo seu lar, tudo isto levado ao excesso de paixão, cria ser de ela que tinha herdado esse amor panteísta, que a sua obra mostrava.

O pai fôra culto, modesto, rígido éticamente. Do lado da mãe, havia maritimos.

Os seus nervos provinham de um excesso de sensibilidade. A acumulação de coisas várias provocara-lhe uma neurastenia.

Caçou uma vez, e aliada tinha nos ouvidos o quadro dos pardais esvoaçando, fugindo.

Considerava-se feliz.

A sua hipersensibilidade provinha, a seu ver, da mãe.

Seus pais morreram de doenças não nervosas.

Dostolwsky exerceu uma poderosa influência na sua vida. Desde rapaz que adorara o extraordinário autor do *Crime e Castigo*. Foi Fialho quem lho revelou.

Tinha uma grande ternura pela vida e uma grande piedade. Assim, entendia que a arte deve ter não só beleza, mas também uma grande ternura.

Interessava-o mais uma pessoa que socorre outra, do que a Vénus de Milo, estendendo essa ternura a todas as coisas.

Em literatura preferia Dostolwsky, Tolstoi, Zola, no que este tem de grande. O *Germinal*, assombrava-o. Tinha um grande culto por Balzac, Victor Hugo, e Romain Rolland, achando

este superior a Anatole France, talvez porque tinha afinidades espirituais com o autor do *Danton*.

Na literatura portuguesa, Raul Brandão, destacava Camilo, Fialho, Junqueiro, Herculano, Correia de Oliveira e Teixeira de Pascoais.

Considerava Eça de Queirós *snob*, ao passo que Fialho é talvez mais português, tendo também afinidades com ele.

Em História, preferia Oliveira Martins, Herculano, Michelet, por quem tinha uma grande paixão, e considerando como este, a história uma ressurreição.

Achava Pinheiro Chagas inferior, tendo sido apenas um indefesso operário das letras.

A ciência não o interessara muito.

Como toda a gente culta, conhecia meia dúzia de filósofos.

Interroguei-o sobre o seu método de trabalho.

Raul Brandão não tinha método. Escrevia a lápis. Ditava depois à esposa, e ela passava a tinta.

Só escrevia quando era inspirado, isto é, quando o assunto o dominava, não podendo dominar o assunto.

Da sua obra, achava que *Humus* é a melhor. No conjunto, considerava-a inferior, porque nela há muita coisa insignificante, segundo pensava.

Não conseguira atingir o ideal.

A Arte, para Raul Brandão, era a vida em todos os seus aspectos.

Tinha uma grande piedade pelos que sofrem. Como artista, procurava atingir teoricamente, esse ideal.

Como homem, não aspirava a ser santo, mas fazia o que podia para suavizar o sofrimento dos outros.

Falando dos modernos prosadores portugueses, era de opinião que, em geral, eles tinham uma errônea concepção de arte, por ser artificial, havendo excepções, é claro.

O questionário, nesta altura, referia-se a Fialho.

Raul Brandão considerava-o um doente. Através da sua obra, adivinha-se uma grande dor. Reputava-o um dos maiores escritores portugueses. Fialho tinha uma sensibilidade levada ao exagero. Era igualmente de uma ternura enorme com os seus amigos, e de uma honestidade extraordinária, de um escrúpulo raro.

De onde provinha o azedume do panfletário atrevido de *Os Galos*?

Da sua doença, e talvez da sua vida. A botica, — a célebre botica do cantinho, ao pé da Escola do Exército, — pesa-lhe muito.

Raul Brandão tinha uma admiração enorme por Guerra Junqueiro, apreciando-o como um dos maiores homens da Península, e um grande criador de beleza.

Compreendia a evolução espiritual do Poeta de *Os Simples*. Era um drama de uma alma, formidável, extraordinária.

O isolado da Casa do Alto era cristão, espírito essencialmente religioso.

D C I V I L I Z A Ç Ã O

Que pretendia a sua obra?
Chamar a atenção para a vida dos humildes, dos que sofrem, para a vida simples. A tragédia dos que sofrem, mas que não têm voz para a exprimir, interessava-o vivamente. Nesta altura o questionário interrogava: O sonho, que é um leit-motiv na sua obra, o que é?

Raul Brandão, recostado um pouco, na cadeira, esfregando as mãos

a quecidas no lume que ardia no fogão, e com os olhos semi-cerrados, respondeu:

— O sonho é comum a toda a espécie humana, animais inferiores, e até aos vegetais.

Sentia o carinho que os vegetais de vem ter também. O sonho é Deus, é uma coisa ilimitada, universal, impossível de concretizar.

Desviando para o renascimento da nossa literatura, o artista de *Os Pescadores*, disse-me que esse renascimento está dependente do ressurgimento do mundo.

A literatura há-de ser mais profundamente humana, quando se efectuar esse ressurgimento.

A literatura para classes, morreu. A literatura futura há-de ser, tem que ser, forçosamente, mais humana. Há que fazer a História do Povo. Já iniciara essa tarefa, mas desistira.

Aludido a *Scara Nova*, Raul Brandão afirmou-me que se achava bem dentro de ela, por estar colocado na extrema esquerda da República.

Não concordava com ditaduras que não fossem de *elite*. Protestou contra a ditadura do

proletariado, porque representa um contrasenso.

Na Rússia, o que tem havido é uma ditadura dirigida por intelectuais.

Se estava perfeitamente integrado na *Scara Nova*, é porque não era bolchevista.

Achava que a terra devia ser de quem a

cultiva. A parte sangrenta do bolchevismo compreendia-a, mas não a explicava. Não a admitia, é claro, mas repetiu, compreendia-a. O bolchevismo imediato é uma consequência da guerra.

O *mujik* realizou o seu sonho, — apoderar-se da terra, — porque a Grande Guerra assim o permitiu.

Compreendia o comunismo, em parte, não admitindo, porém, oligarquias quer elas fossem financeiras ou políticas. De resto, o mundo tendia para essa renovação que sintetizava assim: mais justiça e mais pão para todos.

A vida prática não vale apenas viver.

Se não se pretenda desse realisar uma parcela do sonho, não valeria a pena viver.

Discretamente depois sobre o seu isolamento voluntário.

Raul Brandão disse-me, em alusão, que esse isolamento previnha, em parte, da sua compreensão da vida.

Tinha uma paixão profunda pela Natureza, irritando-o a vida, e por isso vivia no campo, onde tinha ambiente para escrever.

Dotado de uma grande sensibilidade, sorria



Raul Brandão, à ré de um barco, em digressão fluvial

C I V I L I Z A Ç Ã O

ao dizerem-lhe que alguém fazia de si um homem feroz e egoísta.

Confessava que tinha mais interesse numa palestra com um lavrador analfabeto, do que com um político.

Escrevia mesmo nos grandes meios, mas isolando-se.

Para escrever em profundidade, tinha que se isolar. Gostava imenso da solidão.

X A propósito da sua obra futura, o grande escritor disse-me que tinha ainda três ou quatro volumes de memórias a editar, quando pudesse.

Devia publicar oito peças de teatro de intuitos sociais, teatro representável. Chaby Pinheiro já lhe dissera que representaria duas de elas, se tivesse teatro.

Relativamente aos novos, Raul Brandão afirmou-me que não se sabe quando um homem tem talento ou não. Se há fé e algum talento, ele aparecerá. Ninguém sabe nada da vida.

O autor de *O Maior Castigo* tinha uma desmesurada fé nos destinos da Raça. Achava que a nossa decadência era um mito. Ninguém tem sido mais formidável no mundo do que os portugueses.

A sua confiança era inabalável nos destinos da Raça, que em todo o mundo tem deixado ossos, farrapos de sonho...

Pela educação, poderia insuflar-se uma alma colectiva em o nosso povo.

A Raça é a mesma; não degenerou. Na época das descobertas e conquistas, havia uma *elite*, que lhe falta hoje. Toda a obra de grandeza de Portugal é obra de uma *elite* que encontrou um povo submisso, facilmente sugestível. Essa *elite* acabou com D. Sebastião louco, na batalha de Alcácer-Quibir.

Os cruzamentos com as raças das descobertas, originaram também essa degenerescência.

Camões era o tipo máximo da Raça dos nossos fidalgos, que era nórdica.

Depois de 1640, devia educar-se. Nada se fez, porém.

E' preciso criar uma *elite* que leve outra vez a nossa Raça para a glória.

O problema da Educação em Portugal só poderá ser resolvido por uma modificação completa em o nosso ensino.

A *Seara Nova* publicaria brevemente o programa de essa remodelação.

Raul Brandão entendia que a Escola Primária deveria abranger cinco anos e ser obrigatória, acabando os liceus. O ensino seria gratuito.

Acabados os cinco anos, só os estudantes da *elite* intelectual passariam para as universidades completamente remodeladas. Os pobres, por conta do Estado, e os ricos por sua própria conta.

Quanto à solução do problema político, opinou que só ele traria a solução do problema social.

Um regime baseado na Verdade e no Trabalho poderia satisfazê-lo. A isso aspirava.

O regime soviético, em seu entender, não poderia ser adaptado a Portugal.

Raul Brandão não admitia que houvesse pobres. Desejava uma justiça maior e daria o seu esforço, como de resto já o tinha dado, para uma cruzada em prol do ressurgimento da Pátria.

O prosador de *O Avejão*, abordando o problema religioso declarou-me que via nas religiões mais do que simples sistemas de moral. Para o seu espírito, elas eram uma explicação do universo, ou instintiva ou raciocinada.

Falámos depois sobre o povo.

Raul Brandão, perfilhando a opinião de Kropotkin, e em contraposição a Carlyle, declarou-me que o Povo é que era o grande herói da História.

Acariciava, mentalmente, o projecto de escrever a História do Povo Português, de esse Povo que foi à Índia e ao Brasil, a massa anónima e heróica das descobertas e das conquistas, projecto que já tinha abandonado outrora, e que dependia, para ser realizado, do auxílio oficial.

Esgotava-se o inquérito e aproximava-se a hora da partida do comboio, que nos devia trazer à Trofa.

Raul Brandão pôs o chapéu, pegou na bengala e acompanhou-me até ao apeadeiro da Madalena, conversando sempre, sorridente, oferecendo-nos a sua casa, incitando-nos a que trabalhássemos.

E dado o sinal de partida, o grande escritor, que sabia o segredo de fazer devotados amigos de aquêles que lhe eram apresentados, acenou-nos com a mão e com o chapéu, até o comboio desaparecer na primeira curva...

CAPAS PARA O 7.º VOLUME

Encontram-se já à venda as capas para encadernar o sétimo semestre de *Civilização*. Cada capa custa 2500, custando a encadernação completa, para quem traga a venha buscar os «magazines» à nossa redacção no Pórtico, rua Duque de Loulé, 151-1.ª, ou à Sociedade Comercial Portuguesa de Publicações, Largo de S. Domingos, 11 — Lisboa, 20500. Pelo correio: para o continente, 15500; para as colónias, 17500.

CIVILIZAÇÃO

COLECCOES COMPLETAS

Com a reimpressão dos números que estavam esgotados, podemos fornecer colecções completas de *Civilização*, ou sejam seis volumes encadernados, por Esc. 28500. — Também podemos completar com números soltos as colecções dos nossos leitores que estejam incompletas. — Pedidos, acompanhados da respectiva importância, à Empresa do «magazine» *CIVILIZAÇÃO*, na rua Duque de Loulé, 151-1.ª — Pórtico.

REVISTA

XXV-7-4

D'HOJE

DIRECTORES

JULIO BRANDÃO e RAUL BRANDÃO

PUBLICAÇÃO MENSAL SOCIOLOGICA E F. ARTE

SUMMARIO

A COLHEITA DO OIRO (chronica)
A LITTERATURA DRAMATICA
O ANARCHISMO
VILANCETE (versos)
O VELHO
CARTA SOBRE O SPIRITISMO
DIARIO

Julio Brandão
D. João de Castro
Raul Brandão
Eugenio de Castro
José de Figueiredo
João da Rocha
K.-Maurício

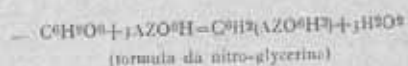
REVISTA DAS REVISTAS

N. 1 — Porto, 15 de Dezembro de 1894.

Preço por numero, 120 reis.

DEPOSITO — Livraria Mesquita Pimentel
Rua de D. Pedro
PORTO

O ANARCHISMO



Des'que os ultimos attentados anarchistas fizeram saber que a Miséria tambem tinha um ideal, a attenção do publico desperta quiz saber... O que é o anarchista?..

O anarchista é o homem que tem soffrido: no seu craneo, ao contacto da sua sensibilidade com a miséria, arvore esfolhada e tragica, que noite a noite cresce a metter pavor, se formou uma theoria de felicidade, que elle se pôz a aquecer com os seus nervos e a sua fé. A lama das cidades, o vicio e o crime, tudo o que afflige e inerva, desde as piquenas *borboletas* té á prostituição e ao espectaculo curioso de pelintri-ces, de soffreguidão de Dinheiro, que as sociedades decadentes lhe vem dando, tudo isso elle conhece como ninguem, e arredado, collocado no sitio aonde o esgoto vae bater, elle tambem deu em philosophar como os outros. Sômente a sua philosophia encontrou echo no coração dos pobres, porque era sentida e correspondia certo a uma necessidade que a ralé, muito embora, não sabia exprimir. E como os propagandistas fallavam uma linguagem aspera e rouca, epilepetica por vezes, na phase de Flor O'squarr, e que exprimia maravilhosamente o odio ao burguez e o desejo do goso, a ralé poz-se a ouvir, de tal fórma que a sociedade inquieta mandou aguçar as bayonetas... D'onde provém que esta theoria, essencialmente

demolidora, falsa e incompleta, fizesse martyres, que caminham para a morte com um heroismo que nos desorientou a nós burguezes? E como foi que a canalha se poz a abrir olhares espantadiços e a applaudir o que nós consideramos um crime?... Eis ahí o que eu quero estudar brevemente e em synthese n'este artigo.

Logo que o homem principia a raciocinar acha que a vida é dura, ao contrario do que até ahí lhe parecia. Dizem-no philosophos. E d'ahi até á cova nós lá vamos andando atraz d'um ideal de felicidade, sempre preseguido, sempre fugidio, chimerico phantasma, que nem nos deixa reparar nas pedras do caminho. Apparencia van que importa! se a illusão é que nos vale, para não acharmos o trilho duro?... Pergunta aqui a meu lado um philosopho, com admiração, o burro! porque é que Shopenhauer e Hartmann se atiraram ás illusões, apesar de verem que papel consolador ellas representam na vida... «Para tornar o homem feliz, sem illusões?... Mas elles não admittem a felicidade. Por amor da verdade?... Se elles dizem que ella propria é uma illusão... Então?... E ahí se queda o homem pensativo... Por esta razão simples: a desgraça alheia consola. São seccos, sem illusões: toca a tiral-as aos outros. Ahí tem.

Ora a vida é dura e a fome é negra. Miseros ha que depois d'uma existencia onde deixam nervos e lagrimas, tem por fim de vida a velhice, a fome e o hospital. A maior parte, como velhos cavallos espancados, trabalham com soffreguidão nas fabricas e nas minas; usam-se, sustentados pelo alcool, em misteres desmoralisadores, o vicio e o crime a espreitar-lhes á porta. Se cahem na vida dá-se-lhes licença para estoirar resignadamente... D'aqui se depreheende a necessidade d'uma grande illusão que agasalhe estas almas, que as faça esperar n'uma chimera, que importa? — se a chimera é escarlate e tem

as azas iriadas !.. Era este papel que a Religião fazia — pois que uma religião é apenas a illusão traduzida em corpo de doutrina. A religião christã era a grande illusão da ralé, que a philosophia pela bocca dos propagandistas deitou por terra, sem encontrar uma resistencia energica da parte d'um clero politico e sem fé. A burguezia não viu a necessidade de sonhar que tinha a canalha, por isso mesmo que a vida lhes era dura e má. Foi assim que elles, encontrando o nada depois da morte, a cova como repouso, em seguida a uma existencia de cão, substituiram a Illusão, que lhe haviam varrido da alma, por outra chimera rubra, mais perto essa, e que elles comprehendiam melhor, por exprimir o odio aos que os tinham enganado durante seculos, e porque lhes fallava na felicidade, no termo do soffrimento e da desigualdade e no pão de cada dia... E com toda a fé com que tinham sido christãos, foram revolucionarios. Zolá diz que o anarchista é um poeta : acho eu que elle é um crente e um religioso.

Porque o anarchismo não é d'este seculo ; data de Laoo Tsen, seiscentos annos antes da nossa era. O que é d'agora é o incendio do rastilho, o apavorar da burguezia diante de intensões criminosas, mas que mostram a fé té á morte n'um Ideal. Ahi tem. E foi a falta d'uma grande illusão que fez isto. Se lérmos a litteratura anarchista, confissões, defezas, logo de principio nos impressiona o seguinte : é sempre a miseria, a fome, a prostituição que os lança no anarchismo. E' a sensibilidade ao contacto com a miseria negra, a impressão intensa produzida por o homem gasto, tendo de viver n'um trabalho duro para comer, de gastar toda a sua energia para comprar o pão. E no fim o nada — a cova. Isto secco, sem esperanza. Corto de Pini as seguintes linhas :

«Filho d'um pobre paria, comecei a minha carreira, rodeado das delicias, com que a burguezia nos accumula desde o berço. Vi morrer de miseria seis dos meus irmãos. Uma minha irmã usou-se no serviço d'uma familia de burguezes ethicos.

Meu velho pae, depois d'uma vida dolorosa e de ter dado á burguezia sessenta annos do seu suor e de ter enriquecido um bom numero de patrões, morreu como um cão n'um hospicio de caridade, longe de seus fi-

lhos. A minha familia foi como a de todo o proletario: em troca d'uma existencia inteira de trabalho, teve a miseria, a dôr e o embrutecimento.

Eu passei a infancia n'um asylo de caridade, e logo que terminado o curso elementar, a necessidade atirou-me p'ra officina aos doze annos.

E mais adiante falla de como se irritou ao ver no inverno a longa fila de operarios que esperavam logo que manhã, diante dos restaurantes, a esmola d'uma sopa, feita com ossos e restos que a burguezia saciada abandonava-a aos cães.

«Vi-os que para ser os primeiros esperavam desde as quatro horas da manhã para a distribuição das oito. E como a distribuição não chegava senão até metade da fila, por causa do grande numero de miseraveis, estes atiravam-se aos barris de imundicies, que estavam ao pé das portas e disputavam os restos aos cães sem dono!

Trago Pini para exemplo apenas. Como este todos os escriptores anarchistas, todos os condemnados nas suas defezas, se tem referido á miseria. E é sobretudo nos desgraçados que a anarchia, por necessidade de illusão, tem feito maior numero de proselytos.

*
* *
*

Parece-me bem raciocinado. Devo, porém, dizer, para descargo de consciencia, que, em casos graves como este costume consultar o Pitta. O Pitta é um homem prehistorico, de barba hirsuta e o olhar mortico nas orbitas fundas e sem palpebras. Unhas roeu-as todas. Não cnidem, porém, que isto diminuisse a sua sabedoria. Ao contrario: o Pitta tem a sciencia da vida, visto que andou sempre aos pontapés de toda a gente e se dá com a ralé. Eu proprio só ás escondidas lhe aperto a mão. E' um pulha, atira-se á bebida e vive á custa de mulheres, o que parece inaudito. Como eu d'uma vez lhe perguntasse como arranjava elle, dono de semelhante cavei-

ra, a que as mulheres o amassem, o Pitta olhou-me com desprezo:

—Crença! a mulher é uma sphinge!...

Entupi.

Pois fui-me ao Pitta com o manuscrito na mão e li-lho.

—Diga, menino, que lhe parece?

E o Pitta secco:

—Muita philosophia.

—Mas que diabo, Pitta! Você sabe que eu estimo a sua sabedoria... Diga a sua opinião sincera...

Concentrou-se o Pitta. Passou a mão pela bola de bilhar que elle usa em vez de cabeça; depois fallou:

—Não está mau de todo... Muito palavriado... Devia você dizer essas coisas mais simplesmente. Fallasse na Fome e fallasse na Miséria... Sabe que em Setubal nos arrozaes, para ganhar apenas o pão negro, mulheres trabalham na agoa como bestas, té se cortarem pelas virilhas... Sabe que ha piquenas de oito annos, que se chegam á sua beira com um ar de vicio e tem esta phrase tragica:

—Eu faço tudo!... (1)

Muito decorativo o Pitta citou-me o vicio que apenas noite ruissella como um esguicho de lama pelos recantos negros das cidades. E' a Fome?... E', diz elle. E que, além d'isto, nós estamos dando a ralé cheia de appetite e de chimeras, um espectáculo desafarado...

—O Pitta!...

—Desaforado... Cite factos, encha-me esse papel de factos e depois então bote a philosophia de fóra. A philosophia, o palavreado não é mau, mas é porque os pobres conhecem melhor a miséria e o crime, que um desgraçado me fallava uma noite em fazer saltar tudo...

(1) Já fallei d'isto n'um jornal lisboeta. Disse então: «Nada d'isto é litteratura. A policia sabe-o e tem de cruzar os braços impotente. Para que prender as piquenas se tem outra vez de as soltar, por não saber que lhes fazer?... No outro dia a policia teve de mandar para o hospital uma piquena d'estas com syphilis na garganta!...»

«—Você é anarquista então,—lhe disse eu.—Queira discutir...

«—Eu não sei discutir, senhor!...

«—Porque é então que você é anarquista?

«—Porque tenho fé e porque sou desgraçado...

O anarchismo se exprime seccamente n'estas duas phrases: *a cada um segundo as suas necessidades, de cada um e a cada um segundo a sua vontade*. E' simples como vêm. Mas a theoria tem sido pregada por homens de genio como Backounine, Kropotkine e Reclus e espalhada por propagandistas enraivados. Todas as questões que interessam os pobres e os opprimidos tem sido estudadas por elles, com um vigor de logica tanto maior, quanto é sentido, e o que sobretudo interessa nos escriptores do anarchismo, o que os faz lêr d'um folego, é o tom de convencidos e o grande amor de humanidade que enche as suas paginas. A lei, o salariato, o capital, as prisões, tudo o que de complexo e de absurdo os legistas e a sociedade burgueza tem tecido em torno do homem, a ponto de nos faltar o ar, tudo isso elles, sem o rigor da sua logica, com a razão e a força da verdade, tem destruido ou abalado. E lê-los é sentir como um sopro de vida depois d'uma prisão. Têm razão por vezes, é certo; deitam a terra, mas para construir o Absurdo.

As idéas dos homens superiores do anarchismo passaram a seguir, como sempre, para a bocca de propagandistas apaixonados, que as foram semear. Preseguidos, expulsos das fabricas, com fome muitas vezes, elles nem desanimam nem cansam. A sua furia de propaganda toca quasi a loucura. Partem: atravessam cidades, atravessam planicies, dormem nas pedras dos caminhos, e por onde passam ha sempre almas que se abrem a suas palavras, corações que batem, crâneos que elles enchem de sonho e de illusão. Ao mineiro negro, cujo trabalho assusta e enregela, dizem-lhe: Para que

minas, tu besta esfaimada e batida! P'ra morreres á fome? A mina é tua, minha, de toda a gente. Ao cavador pergun- tam-lhe: Para que cavas?... —E a palavra dita ao ouvido, nos antros, nos sitios que a miseria habita, por toda a parte onde se soffre, deixa olhares espantadiços, almas alarmadas, cra- neos rubros, e idéas de crime e de revolta...

E é incalculavel o que se publica de folhetos, de pam- phletos, de livros de propaganda! D'ahi a miseria poz-se tam- bem a fazer poesia: poesia rouca, desesperada, onde ha ges- tos bruscos, toques de loucura⁽¹⁾. Mas o que é sobretudo cu- rioso de ver-se, por isso mesmo que não é nada litterario, são os livrinhos como as *rondes pour récréations infantines* ⁽²⁾ de que foi tirada uma edição especial para os directo- res de collegio!... E' isto: as creanças passam fome? são ba- tidas por professores estupidos?... Morte ao burguez! E ainda outra na aria *Ronron ron petit patapon*. Ahi vae a ultima estrophe:

Maintenant que nous savons
Que les rich's sont des larrons.
Si notre per', notre mere
N'en peuvent purger la terre,
Nous, quand nous aurons grandis,
Nous en ferons du lachis...

Por curiosidade corto ainda do *Indicador anarchista* as seguintes linhas:

«Se se poder entrar n'um esgoto ou n'outra parte, onde esteja um grosso tubo de gaz, faz-se-lhe um buraco, deita-se dentro um pedaço de phosphoro branco, rolha-se o buraco e põe-se a gente ao fresco o mais de- pressa possivel. No fim d'um tempo curto o phosphoro inflamma-se e de- termina a explosão do gaz. Pode-se assim fazer saltar quasi um bairro in- teiro.

Maneira de fazer *suicidar* um burguez caçador ou ati- rador:

- (1) Paul Pallèle, *Tablettes d'un lézard*.
(2) Luise Quitrino.

Rouba-se um cartucho dos que elle costuma servir-se, tira-se-lhe a polvora e carrega-se com fulminato de mercurio, por exemplo. Claro que a arma rebenta e a caça estoirada é o burguez.

Foi d'estes folhetos e dos jornaes como o *Père Peinard* com a sua linguagem epileptica e os seus desenhos, feitos a grossos riscos, por homens de genio desconhecidos, que brotou a propaganda pelo facto. As idéas, a theoria, ao cahirem em cerebros rudes, fructificaram no crime.

(Continua).

RAUL BRANDÃO.

Nota — E' incontestavel que a propaganda pelo facto tem dado aos anarchistas pessimo resultado. A audacia dos desvairados oppõe a sociedade, fortemente constituida, a guilhotina, a policia e as prisões. De resto muitos anarchistas condemnaram a propaganda pelo facto, e o que é certo é que, desde que os governos se decidiram a perseguir e a punir sem piedade os que podem ter apenas a desculpa da ignorancia, da loucura ou esta, mais negra, da miseria, a propaganda pelo facto cessou quasi inteiramente. Por curiosidade apenas transcrevo para aqui os resultados obtidos pela obra revolucionaria russa, que foi, como se viu, suffocada ou quasi, des'que o Estado se decidiu a proceder com energia.

Ella comprehende:

13 attentados contra agentes de policia ou funcionarios;

7 contra Alexandre II;

2 contra o Czar morto ha pouco;

Em seis annos os nihilistas mataram:

9 espiões;

2 officiaes;

1 governador de provincia;

1 procurador;

Alexandre II.

Em paga foram no tempo de Nicolau:

5 enforcados.

No de Alexandre II:

21 enforcados e 10 fuzilados.

No de Alexandre III:

1 fuzilado e 8 enforcados.

Ao todo 45 mortos. Mais os presos succumbindo nas prisões, 9 contumazes mortos no exilio, 11 desaparecidos em condições mysteriosas. Ao todo: 147—sem contar os transportados para a Siberia em numero de dez mil.

A anarchia contando os mortos de Chicago, do Xeres e da Allemanha e outros, os forçados de Cayenne e da Noumêa, não chega a este total de vencidos.

24

REVISTA D'HOJE

DIRECTORES

JULIO BRANDÃO e RAUL BRANDÃO

PUBLICAÇÃO MENSAL SOCIOLOGICA E D'ARTE

SUMMARIO

LITTERATURA DRAMATICA	Julio Brandão
INDUSTRIA AQUATICA	Rocha Peixoto
DIARIO	K-Mauricio
OS ULTIMOS PORTUGUEZES	D. João de Castro
O DOIDO	Guerra Junqueiro
O JARDIM ENCANTADO	Justino de Montalvão
PARDAL MALLET	Valentin Magalhães
CARTA SOBRE O SPIRITISMO	João da Rocha
O ANARCHISMO	Raul Brandão
COISAS POPULARES PORTUGUEZAS — REVISTA DAS REVISTAS	

N.º 2 — Porto, 7 de Janeiro de 1895.

Preço por numero, 120 reis.

ADMINISTRAÇÃO
Rua de Entre-quintas, 297
PORTO

O ANARCHISMO

(CONCLUSÃO)

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

Porque querer metter a Vida tão multipla dentro d'uma theoria é sempre uma chimera, quanto mais se essa theoria vae de encontro a tudo quanto ha de fundo no coração do homem: a ambição, o odio e o egoismo. O desesperado, o que vive com o sen Sonho e pão duro, constrói a Chimera, coração a galope, sem contar que o soffrimento só terminará, quando o ultimo ser humano entrar na materia, para ir ser macieira em flôr.

Acreditar que a felicidade se resolve por este processo tão simples: a anarchia, isto é—supressão de leis e de organização, ficando só de pé a vontade de cada um, não é resolver o problema social: parece-me que ao contrario é complical-o. E resta inda isto: Se a minha vontade fosse possuir, lutar, se eu mesmo tivesse apesar de tudo a ambição de dominar e de mandar? Porque o anarchismo pode mudar as coisas, mas não pode raspar a lepra da alma humana. E é que esta sociedade onde morrem tantos desgraçados de miseria, esta soffreguidão de Dinheiro, esta lucta enraivada, onde todos nos

agatanhamos para subir, sem olhar de roda, não tem o seu lado bello, febril, com todos os sens males, a prostituição o anarchismo, e a Dôr Humana? E' que a felicidade não será esta mesma lucta raivosa pelo pão e pelo Dinheiro — ai dos vencidos! — e é que o homem, estabelecida a anarchia, considerar-se-hia no bem, sem ter a espicaçal-o e bem perto de si a Dôr?... A felicidade é-o apenas por ser o contraste da desgraça.

Encaremos agora a questão por outro aspecto :

Suppondo que tudo foi distribuido segundo a necessidade de cada um — e quem avaliaria essa necessidade? — e que toda a gente conseguia o pão por um periodo curto de tempo, a população cresceria d'uma forma extraordinaria... A lei de Maltus tão logica, e tão negra na verdade — é que não é uma chimera, essa. Augmentada pois a população n'uma relação maior do que a da producção, que novo mal não viria roer a Humanidade? A Fome certo traria a Guerra, a dominação dos mais fortes e dos mais ambiciosos, que quereriam, apesar de tudo e contra tudo, viver...

E depois quantos seculos ficaria a Humanidade parada, no bem e no conforto? A lucta, a ambição, o que por um aspecto é considerado como o mal, vem, por outra forma encajado, a ser a impulsão necessaria, para que o homem rompa para a frente e triumphe da Terra e da Vida. Esta exasperação da lucta, que nos fatiga e aguilhóia, com este grito raivoso na alma: p'ra frente! p'ra frente! — não traz comsigo as grandes obras e a conquista do Bem afinal?...

O Amor é tambem resolvido pelos anarchistas por este processo simples: não ha ligação senão até onde o Amor fór vivo. É voltar ao homem primitivo e suppor-o bom, como se se podesse recuar e fosse possivel raspar da alma humana todos os vestigios com que seculos de vida e de soffrer a tem sulcado. D'accordo que o que está é máo, mas como transformal-o, como moldar o coração do homem, corroido se querem, mas em todo o caso habituado a pulsar d'uma forma bem diversa? E depois tudo está bem, mesmo na burguezia, quando o

Amor termina para os dois ao mesmo tempo. Vem o tédio e cada um vae para o seu lado. Mas fica de pé inda esta objecção: como resolver o caso, de um querer terminar a ligação, quando o outro ama ainda? E a questão dos filhos, que os anarchistas tem resolvido apenas com phrases mais ou menos sentimentaes?...

Terminemos aqui. A Anarchia como todas as theorias de felicidade do homem, é um Absurdo. Mas não é recebendo os esfaimados com granadas, como aconselhava o *Times*, nem deitando-lhes strichinina no pão ⁽¹⁾, que se ha-de acabar com o anarchismo, que d'aqui a annos será o Ideal de todos os morre-de-fome e de todos os desgraçados, como é facil de prever. A Miseria é enorme e tragica e dès'que varrida a Illusão lhe foram pregar a conquista do pão e do bem, começou de se agitar e de andar tollida de Ideal. Essa multidão de esfaimados, que se poz a aguar pelo pão que os outros tem a mais e que a força inda calca lá para o fundo, pode um dia estravar e alagar tudo, como uma maré de lama e de raivas. A agitação produzida pelo pessimismo d'este seculo, e a vontade de descanso e de distribuição de tudo a todos, até aos fracos e aos inaptos, não representa mais do que isto: que a Humanidade está cansada da lucta pela vida, que se exasperou e é agora raivosa e febril: o anarchismo é o ideal de os fracos, dos desgraçados e dos que não podem supportar a intensidade nervosa necessaria para romper e triumphar. E' um egoismo afinal, como o da burguezia, sómente sob um outro aspecto.

Quanto á felicidade humana não se póde resolver, nem com o anarchismo, nem com nenhuma outra theoria. A Humanidade tem o seu quinhão de soffrimento e a felicidade ideal só se encontra no não-ser.

(1) *The Herald*.

Pitta a esta hora da noite, têm espirros de genio pela caveira, n'uma excitação contra a Vida e contra a Dôr. Pelas duas ou tres horas da manhã é que Pitta começa a ser amargo, com um grande desprezo pelo triumpho, pelo Ouro e pela Sociedade. Pitta tambem a esta hora está algo na mentira; embebeda-se com as suas decorações sobre a Miséria e sobre o Coração Humano e a phantasia fal-o perder-se, fazer grande, como um pintor que na febre atira broxadas de genio para a tela. Pitta parece uma evocação de Poë. Pitta sente, depois da bebida, o frio dos desgraçados, a febre dos noctambulos: sabe a enchurro; e tem na phantasia toda a purpura e toda a lama que as borboletas tem nas azas, e que elle apanhou ao roçar-se pelos boeiros immundos da Cidade. Iria dizer de Pitta: é um Poeta — se Pitta não fosse um bebado e um pulha.

— Eis aqui tem o amigo... O raciocinio é um vicio com o qual se chega a tudo — até a ministro... Theoria vae, theoria vem — palavras leva-as o vento... A verdade amarga e unica é esta: é na que Vida é preciso sonhar, para não se morrer transido, tantos os pontapés que a gente leva na alma e n'outra parte. Ou então tem a gente a necessidade de se endurecer e de ficar com o coração como uma pedra.

— Pitta!...

— Como um calhão... Vá a um sitio aonde se soffra — ao Hospital. Tenho-o defronte da minha mansarda, luzeiro toda a noite a arder nas janellas. O que está aquella pobre gente toda a noite a tecer?... Vae a carroça, vem a carroça — e inda depois de mortos, tão transidos, espantadiço o olhar, inda vão ser cortados para se aprender a curar os que tem o Ouro!... Aquelle estupor de alambique de soffrimento toda a noite resfolga...

— De que?...

— D'alambique — disse secco — E' uma imagem... E ha coisas que se não curam, que é o que me revolta... Deixe-os sonhar... O sonho é tão necessario p'ra Vida como o pão. Eu

para meu uso, até os tenho inventado para certas horas de soffrimento — e quantas noites eu passo a imaginar ser Rei ou ser Carrasco!... Atire-se-lhes com um pedaço de Sonho, como se fosse um pedaço de pão!...

— O peor, Pitta amigo, é que o sonho desvaira-os...

— Pois a questão essencialmente se reduz a isto: pertence aos homens de Estado saber canalisar o Sonho da ralé e dêz que hoje elle se não pode aproveitar nem para fazer conquistas, nem para fazer Heroes—todo o esforço deve tender a conserval-o, como lume sob cinzas, inoffensivo e latente. Destruil-o, arrancal-o, é uma tolice, pois que outro virá — creia na minha experiencia da Vida — substituil-o e quem sabe se mais perigoso?...

Cahiú em meditação o Pitta. Tres horas e meia e a calva incendiada por entre o pêllo sem côr. Nunca mais o pode levar a fallar sobre o assumpto. Tinha um grande desprezo por esta porcaria da Vida e fugia agora para o pequenome, a tromba a bamboar-se-lhe sobre a bocca, n'uma festa. Puchou d'um graphico curioso — *Grande fabricação de productos alimentícios*, aproveitando os restos das autopsias dos hospitaes. Pitta & Pitta. Acções a subir. Tiron da algibeira uma boquilha d'ambar com uma mulher em pelota e um prospecto da casa Ihon & Fixley, London—Segurança e Methodo, preços modicos. Assassinato de todas as sogras com o maior respeito e sem intervenção da policia.

— Pitta — lhe disse eu — estás aqui estás na Penitencia-ria. Vê no que te mettes, Pitta!...

E elle, na treva, com jubilos na voz rouca:

— Vou-me até ao pequenome. A Vida é uma Chimera!...

Estava bebado de todo — o Pitta.

RAUL BRANDÃO.

Rafael Bordallo Pinheiro

O que é o riso? O que é que te faz gargalhar, público? Como é que se consegue arrancar-te o riso?

Ri a matéria e ri o espírito: eis duas maneiras diferentes de rir. Tu, por exemplo, ris-te da dor, és capaz de gargalhar do que é trágico e do que é grotesco. Há gargalhadas que soam como gritos e outras que são como um eco do pavor. Conheci homens que ao encararem com a Morte, tendo o sepulcro aos pés, riram. Há quem ria — de Deus. Outros não compreendem o riso: acham-no uma inferioridade.

O mal faz rir? Faz. A dor faz rir? Faz. E a desgraça? Também. É que nem sempre o riso provém da alegria.

Arrastem para um tablado as piores ruínas e as mais amargas catástrofes, que o público ri; ponham um nariz disforme à Desgraça e uma corcunda à Fome, que o público ri. A multidão gargalha sem piedade e ao mesmo tempo do que é sinistro, do que é grotesco e do que é belo como os astros.

Os nossos pais não riam como nós. Neles o que ria era a matéria. A gargalhada brotava como as fontes nascem das mães d'água — espontânea. Hoje o riso transformou-se: é amargo, é reflectido: sabe a maldade e a enxurro. O que nos faz rir não é a farsa, é a filosofia.

A gargalhada era exterior, prodigiosa, imensa; agora rimo-nos para dentro e ficamos com vincos negros aos cantos da boca. Resuma ódio o nosso riso. Modificaram a gargalhada no palco, no jornal, no livro: começou a entrever-se a possibilidade de a morte poder ser infinitamente cómica e o enterro uma farsa. Que se fez ao histrião? Vestiu-se-lhe uma casaca negra e deu-se-lhe um chapéu alto sinistro: de gordo passou a ser esquelético, para fingir a fome, e se no circo os palhaços querem alegrar o público, dão-lhe a paródia do assassinato e do crime. Toca a gargalhar do que é pobre e escondido, das desgraças alheias, da criaturas misérrimas, da Fome e da Dor: transformemos em farsa toda a Tragédia Humana!

Por exemplo, quem é torto e gordo nunca mais poderá ser desgraçado: para sempre a piedade se afastará de quem nasce pícaro. Essa criatura, que aí vai esmagada, perdida, de cabelos estacados, far-nos-á sempre rir, por mais que chore, pois que a desgraça requer nobreza e gestos sóbrios.

— A vida é uma comédia — disse alguém ao morrer. Não, a vida é tudo quanto há de mais profundo e de mais sério: é uma preparação para o mistério do não ser. Que a matéria ria, que tenha mesmo um largo quinhão de riso, mas que a alma contemple religiosamente a Vida. Já viste alguém rir-se da árvore, do monte, do sol? Tudo na natureza é harmonia, e o que é harmónico não provoca o riso.

A caricatura moderna, lá de fora, dá-me sempre esta ideia — de ser feita pelo diabo, com o enxurro das ruas. É feroz, é misturada de maldade. Ri, é certo — mas ao mesmo tempo grita. Porque será — dizem-me — que em toda a criação só o homem ri e só ele faz rir? Que estranho parentesco tem ele ainda com o diabo, que desde o princípio do mundo não cessou de rir amargamente, extraordinariamente?

Não, o espírito nunca deve rir: tem outra missão mais alta na terra: — cismar.

Folheiem a colecção do *António Maria* e o riso aflui. Mas é um riso de saúde, um riso que nos faz bem. Sente-se que Rafael Bordallo é sacudido pela mesma gargalhada, larga, boa e profunda, que de nós se apodera.

Ele é, como alguém disse do velho Dumas, uma força da natureza. Trabalha e ri. Encara a vida e ri. Só um titã não sucumbiria ao trabalho hercúleo que o esmaga. Ele, porém, não soçobra: de pé, com as mãos ainda cheias de barro, ri amplamente. Dir-se-ia que a natureza já lhe construiu um tórax magnífico, de propósito para que se risse à larga. Sente-se que este homem cumpre na terra, e sem hesitações, a missão para que foi criado.

Tem desperdiçado a vida às mãos-cheias e está cheio de vida. É irmão daquelas criaturas que outrora revolviam o globo, batalhadoras e fortes, descansando de fadigas hérculeas, para se rirem...

Tudo o tenta e tudo consegue, simplesmente, como os heróis. Inventa a faiança, onde só existia uma arte bárbara: e como a Natureza o criou para amar a Cor, o Som, a Luz, ele materializa-os, funde-os com terra e dá-nos prodígios. Um dia fez-se estatuariário e sob as suas mãos o barro estremeceu, tomou-se de vida, como no princípio das coisas, ao sopro de Deus.

É oleiro, é estatuariário. Mergulha os braços no barro e cria: o que é inerte transforma-se sob as suas mãos de gigante. Tem espalhado pela terra, o riso e a vida.¹ Ao clarão dos fornos amassa, sua, modela: depois, exausto, descansa para gargalhar. Não lembra acaso um bom gigante lendário, trabalhando e criando?

Por último, quando já neste país todos desaprendemos de rir, ele ri ainda. Oh!, se toda a gente que ele tem feito rir, gargalhasse à mesma hora, que coro prodigioso, formidável, capaz de abalar as próprias montanhas!

Na caricatura este homem é genial; é grande entre os maiores caricaturistas que conheço. Com traços de lápis fez uma obra imorredoura e que será consultada, quando um dia se fizer a história dos homens e dos costumes contemporâneos. Toda a formidável galeria dos seus tipos vive ainda, move-se, em um revoada de risos.

¹ Em carta a Amadeo de Souza-Cardoso de 30 de Dezembro de 1908, Manuel Laranjeira escreveu: «O Rafael Bordallo Pinheiro que você triunfalmente me aponta como tendo ganho rios de dinheiro, ganhou apenas, como artista, rios de ódios. O dinheiro que ganhou, ganhou-o como industrial. Como caricaturista ganhou rios de ódios e graças a Deus.»

Há homens que vendem a alma ao diabo para serem artistas, quero dizer, para serem desgraçados. Este pacto, mais que nenhum outro, é assinado com sofrimento e com sangue, não de uma só vez, mas a todas as horas da vida. Absortos no sonho, tudo desdenham. Dai-lhes riso — dão-vos desprezo. Têm esta ambição: sofrer. São artistas com toda a sua alma, todos os seus nervos e todo o seu cérebro. Há criaturas que fazem belas obras, livros, mármore, mas a que se sente faltar alguma coisa de convencido, de inimitável, de esplêndido — esse pacto diabólico.

A Rafael Bordallo Pinheiro não: tudo o que toca se transforma, apodera-se das coisas, torna-as suas, marca-as para sempre.

É que este homem representa na Terra uma força — o Riso. Não o riso que magoa, o riso que deprime, que ri da desgraça e que resume ódio — mas o riso que passa como passam as torrentes — forte, largo, fecundo. Este riso destrói, despedaça por vezes, como as forças da natureza despedaçam e destroem — para construir: o tronco que a corrente leva, o húmus que o cachão carrega, vai mais longe fazer surgir uma raiz esquecida. A natureza nunca amesquinha, nem nunca mata: — reconstrói. Despedaça para novas combinações. Assim o riso deste homem esmaga, mas passa como a tempestade e a inundação. Não tem ódios, nem amarguras: sabe ao que sabem as coisas fortes, simples e humanas.

In *Diário da Tarde*, Porto, 15 de Setembro de 1900, p. 2.

Com um retrato gravado, de assinatura ilegível.

Abel Cardozo

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. Tradu-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 da 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... 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 broxadas, e tão fáceis que me parece que as vou eu pintar, impressões simples mas vivas, como a vida. É o Minho com sua cor, as suas estradas, as suas choupanas, as suas couves imóveis como bronzes, o seu ar e as suas águas, as suas figuras e os seus tipos. Detenhamo-nos um momento diante destes homens de varapaus, destas velhas enrugadas, dos quadros de género, que acho interessantíssimos, e que tenho pena que Abel Cardozo não completasse: quem fez o lagar e a trave no dia da pisada, devia pintar também, para completar a série, o homem, a mulher, a moça e o boi na vessada, a malha no eirado quando a pojeira sobe ao céu e apanha a última luz, a vindima nos campos com grupos de borrachos gritando. 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.¹ 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 de um pintor de grande talento. Depois noto a série de telas da 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 e Viana que desfila diante de mim com os seus

¹ Parece tratar-se de *Meditação (tipo minhota)*, reproduzido no catálogo ilustrado da exposição no Salão Bobone, de Lisboa, em Novembro de 1924. Paradeiro desconhecido.

castelos, roídos pelo 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 aspectos, enfim, da praia, do mar e da costa minhota.

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.

Catálogo da exposição na Misericórdia do Porto, Abril de 1923.

Tb. in *Revista de Guimarães*, — p. 6.

Parcialmente in *Abel Cardozo. Artista Pintor Vimaranesse 1877-1964*.

Exposição retrospectiva no Museu Morais Sarmento,

Guimarães, Agosto de 1969, p. 11.

Não consta da bibliografia sobre Abel Cardozo incluída no *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, de Fernando Pamplona,

vol. V, 2.^a ed. 1988, prefácio de Ricardo do Espírito Santo Silva, Civilização, Porto, p. 16.

RAUL BRANDÃO

PINTOR



Como o autor notabilíssimo dos
"Pobres" se transformou
num notável artista plástico



Raul Brandão

Já sabíamos que Raul Brandão era, escrevendo, um grande pintor de almas e um extraordinário, inimitável pintor da natureza. Através dos seus livros perpassam, desenhadas com a firmeza e a violência de um Forain, e por vezes com a ironia de um Gavarni, figuras estranhas e doloridas, agitando-se na sombra e na lama, entre gemidos de amargura e uivos de rancor, como o Gabirú e o Gregório, o Pita e o Antoninho, a D. Felicidade e a Candidinha, a Felícia e a D. Leocádia, sinistras umas, dignas de compaixão as outras, mas todas elas agitando entre a multidão indiferente a sua tragédia, como uma bandeira esfarrapada e batida por todos os ventos.

Nos "Pescadores" e nos trechos que conhecemos do seu novo livro "As Ilhas Encantadas", prestes a publicar-se, Raul Brandão traçou páginas maravilhosas em que a terra portuguesa se nos mostra em toda a sua beleza e em todo o seu colorido, como se o artista ~~na-la desse~~ reproduzida numa tela ainda fresca das tintas da sua paleta.

Pois o que o grande produtor tem feito nos seus livros começou a fazê-lo há pouco em quadros a óleo, que estão causando a admiração de quantos os conhecem. Raul Brandão, embora não tenha atirado com a pena que lhe conquistou a glória, cedeu agora à tentação de empunhar o pincel, transmitindo para a tela as suas impressões da natureza.

Ouvimo-lo ontem sobre esta nova modalidade do seu talento. Raul Brandão riu-se e pediu que não iludíssemos o público sobre os seus merecimentos de pintor.

— Há, é certo, muita gente que diz que os meus quadros são notáveis. Mas convém não lhe dar inteiro crédito. É necessário ter cautela.

— Mas, como se fez pintor?

— Eu lhe conto. Foi há meses. Andava doente e os médicos proibiram-me de escrever em seguida às refeições, aconselhando-me um grande repouso. V. compreende: não podia estar a ler constantemente e custava-me permanecer durante horas a olhar para o ar. Um dia, a irmã do poeta Teixeira de Pascoais convidou-me a acompanhá-la nas suas excursões de pintura. Cedia-me os seus pinceis e as suas tintas e eu pintava também. Ri-me; nunca me tinha passado pela imaginação que havia de pintar alguma coisa. No entanto, ela insistiu, por me ver triste e aborrecido, e eu fui. E comecei, de facto, a pintar. E, não sei ainda hoje porquê, ganhei uma paixão enorme pela pintura e quase não tenho feito outra coisa.

— Mas o que dizem dos seus quadros os entendidos?

— Dizem, como já lhe afirmei, coisas extraordinárias. Mas, repito, é bom não acreditar. E, quere saber? Eutrouxe alguns desses quadros comigo, mas recomendei na minha casa que os escondessem, pois o mestre Columbano podia aparecer por lá e tir-se de mim. Houve, porém, quem lhe fosse dizer que eu pintava. E no dia em que foi visitar-me quis ver os quadros. Olhou-os demoradamente, andou largo tempo à volta deles e quando ~~sua~~ a mulher, interessada também, me pediu um, o grande artista interveio, protestando:

" — Não, senhor; não, senhor. Proíbo-o terminantemente de dar os seus quadros seja a quem for. Quadros como estes não se dão. Você é um grande pintor e os seus trabalhos não podem andar por aí, ao Deus dará. Tomara eu que muitos dos meus discípulos, ao terminarem o seu curso, pintassem como você!"

"Que hei-de eu fazer, senão respeitar a vontade do mestre?"

Realmente, o novelista formidável da "Fôrça" é um esplêndido pintor. São poucos os quadros que trouxe para Lisboa. Mas de todos eles destacaremos um, representando o Vale do Tâmega, estendendo-se a perder de vista entre a ondulação das montanhas, todo doirado de luz, e que surpreendeu quantos artistas já feitos tiveram ocasião de admirá-lo.

Esta notícia que hoje damos aos nossos leitores, notícia rara, de um estranho sabor de novidade e, por isso mesmo, preciosa.

"Diário de Notícias"

7 - 1 - 1927

Publicado a uma coluna na primeira página.

A pedra

Sob o jorro vivíssimo da luz esse homem caminha. Em torno, na pedra dura, branca, arrepelada, semelhante à cratera de um vulcão, a claridade ressalta, logo esparsa em lâminas.

Nem uma sombra sequer: é atroz aquilo, árido como o desespero: apenas cardos de folhas espalmadas e recurvas, como mãos de protesto, irrompem de entre a frágua tumultuária. Aquela imensa secura só pare folhas idênticas a pedaços vivos de lava.

O sol inunda o descampado, o Sol, inesgotável manancial, jorra catadupas de luz branca e dura, indiferentemente sobre as terras férteis ou sobre as fráguas inúteis.

O Santo caminha sob a abóbada em fogo do céu, calcando o chão bravio — pedra convulsa sobre pedra caótica. É uma figura: magro, seco e ossudo.

À primeira impressão aflige e repugna; à segunda a sua grandeza impõe-se. Tem as mãos enormes, e os pés negros e descalços escorrem sangue, que as raízes logo, à minguia de água, sugam numa sofreguidão. Tão bravo é o tumulto que lhe escachoa lá dentro que nenhum som o arranca ao êxtase: o fogo interior que o devora e ilumina espanca para longe as labaredas do Sol. Fora da sua alma só existem — apesar da luz vivíssima — trevas sobre trevas condensadas. Seus olhos não vêem o céu, quanto mais a penedia inerte! Agarra-se a um bordão e caminha.

Tem uma fisionomia devastada por todas as tempestades, sulcada por todas as angústias; lembra uma dessas cabeças toscas abertas por um ingênuo artista da Idade Média num madeiro bruto: o estatuário repartiu a sua emoção com o tronco. É quase ridícula a imagem, mas sacodem-na rajadas de fé. Um nada a menos e vai-nos rebentar o riso na boca — quando, de súbito, a gente se prosta sufocada em pranto. Assim, a fé desse homem, há tantos anos cinzas, veio domar-nos através dos séculos.

Quem olha o Santo só lhe distingue amargura na boca e nos olhos plenos de êxtase — amargura e sonho — mas quem o fita descortina logo uma alma radiosa, como num cantinho de céu negro às vezes se descobre uma paveia de estrelas. Tudo nessa figura é revolvido, dilacerado, rasgado e tudo no entanto exprime uma ilimitada piedade — um atlântico de emoção. O sol cobre-o de fogo: a luz forte, viva e branca, esparge-o, ilumina-o, afoga-o.

O Santo não vai sozinho. A seu lado caminha este férreo companheiro — a Dúvida.

Desmedido e rouco — quase feroz — descera à arena e pregara o Amor. Pregara aos ricos, aos pobres, em palácios e choupanas. Diante da multidão — no silêncio cavo — desatava de súbito a chorar. Apedrejavam-no e ele despia os trapos para cobrir os nus. Entrava nos hospícios, beijava as chagas e procurava com desespero o sofrimento e os gritos — como se vivesse de dor, como se se nutrisse de angústias. É um doido! — diziam. E como um doido clamara nas praças, coberto de escárneo e de chasco. À turba mostrara todo o seu sonho, a

beleza que trouxera escondida — e, num redemoinho de cólera, a turba espezinhara-o, cuspiralhe, para o ver gritar. Sentia uma ternura imensa por tudo o que existe, desde o homem à gota de água perdida na vastidão do universo.

Dera as riquezas e despira-se. Andava quase nu e diante da impiedade e da cólera, tombava por terra, batendo com um calhau nos peitos até os dilacerar. Espantada a multidão, via surgir daquelas feridas um clarão vivíssimo — a sua alma. Perante a infâmia desatava a chorar como se quisesse redimir os crimes alheios. Ninguém o entendia. E quando o viam desmedido e roto, baixar-se e beijar a própria terra, berravam com ódio:

— O doido! o doido!

Em vão procurara para si o maior quinhão de dor; em vão se aniquilara, se rojara, se tornara humílimo; em vão repartia a sua emoção por tudo o que sofre, ou seja estrela ou calhão... Quanto mais se comovia — mais sofria. E a multidão, ricos e pobres, à uma, tinham-no apedrejado e repellido com escárnio:

— É o doido!

Por isso a Dúvida, o amargo companheiro, não o abandona. Na solidão a Dúvida toma corpo. Entre a multidão dispersa-se e dilui-se, mas com um homem só, entre o céu e a fraga, a Dúvida ergue-se, rebrame — é a Dúvida. Arranca-se de nós mesmos e dilacera-nos. Pesa como o chumbo, corta como o aço. Para poder arcar com ela é preciso possuir-se um coração gigante, onde tenha passado todo o amor da vida. E baixo, obstinada, impiedosa, ela diz-lhe: — De que serviu afinal o teu sacrifício, as tuas palavras, o teu Deus? tudo mirrado, inútil, como estas mesmas pedras, tudo em pó. Em vão te despiste, choraste e sofreste. Do teu sonho que resta? E as gargalhadas ecoam aos seus ouvidos. — És um doido! um doido! — escuta num alto, num profundo clamor. E a Dúvida cresce, avassala-o, domina-o — corta como o aço, pesa como o chumbo...

Caminha e sente um golfão amargo, como se uma barra de chumbo derretido lhe subisse à boca: todo o travor, todo o sal, e uma sede inextinguível capaz de tragar a frescura da terra; uma secura atroz, feita de todas as securas, da injustiça, da dor, do fel, da amargura. A sede das sedes. A sua boca procura em vão, a sua alma ávida rebusca. Só pedras sobre pedras — lava, rocha viva, negra e aspérrima.

Tem uma ânsia indómita, os olhos esbraseados pesquisam, as mãos contraem-se... E por fim cai contra a Fraga, abandonado e vencido. A luz plena continua a jorrar em catadupas, indiferente à dor, tombando inutilmente sobre a penedia embravecida. Esparge-se branca e vivíssima sobre aquele homem arquejante na Fraga. Céu recurvo, pedra e Dor.

Pelo seu lado, a Fraga havia séculos que se conservava hirta sob o céu. Assistira às convulsões do globo, era contemporânea da criação do mundo. Inabalável vira passar a guerra,

a assolação, o cataclismo. Sobre ela tinham em vão desabado as tempestades, o Inverno, as levadas do dilúvio. Nem uma raiz se lhe apegara. Os clamores, os rugidos, as dores roçavam-na como o simples vento: nem um vestígio, nem uma dedada, nem uma emoção. Tudo desaparecia, só a Fraga hirta, imensa, desmedida, restava inerte debaixo do céu azul. Os séculos eram segundos, a eternidade um fugidio espaço. As coisas modificavam-se — ela ficava inalterável. Em volta florestas e raízes haviam-se sucedido e o curso da Vida galopara: aparecera a tempestade, a guerra, seguira-se a destruição, a catástrofe, a Morte tragara a Vida, a Vida renascera da Morte — e a Fraga sombria, hirta, sólida e polida sob o céu estável.

No alto o tédio, em baixo a secura: só eles dois se conservavam indiferentes e fora do tumulto e da vida. Eram os únicos que assistiam ao espectáculo da Vida e da Morte. Viam-na como uma vã poeira — como a nuvem agora desfeita em água, logo tornada em nuvem — durante segundos tomar aparências ilusórias, dourada, verde, azul, cantar, cismar — para se sumir em pó, em lágrimas. Só a pedra bruta assistia sob o céu vasto ao drama transitório.

Mas um dia veio em que a pedra sentiu bulir-lhe no seio a vida. O que fora quedo durante eternidades, estremeceu de assombro. A Fraga existia enfim. Do fundo do granito, do seio compacto partiu um alvoroço que se comunicou a toda a penedia. A Fraga parecia sorrir e, extasiada, concentrou-se dorida e feliz. A Fraga sentiu-se mãe. Tornaram-se a passar os anos — dobraram-se os séculos. Mas o sonho das pedras é imenso: uma mealha de sonho alimenta-as uma eternidade. A Vida em volta em vagas de ouro, em vagas de amargura, espedaçou-se, rugiu, passou — mas a pedra, agora, apesar da sua imobilidade existia: por baixo daquela casca rugosa e dura latejava um coração. No ventre do granito o que quer que era remexia, bulia, pacientemente minava, ia subindo polegada a polegada — século a século — para a clara luz. Era a água que escavava a rocha. A terra em torno sentia-a, esperava-a; previam-na as raízes que se iam aproximando, tacteando, apressando.

Muitos séculos se passaram ainda quando o Santo veio e topou no calhau, deixando-se cair, enfim prostrado, exausto, vencido, cara a cara com a libertação e a morte.

Tudo o repelira. Para ele não havia lugar na terra — a própria terra lho dizia. E ao tombar bateu com o bordão na rocha inerte. Um estilhaço caiu e a boca sequiosa, transbordando todo o amargor do mundo, foi unir-se à feada donde um fio enfim brotou, surgiu, luziu, borbulhou à luz vivíssima.

Tinham sido precisas eternidades para que o milagre se cumprisse. Aquele fio de lágrimas, frígido e límpido, levava séculos e séculos a minar, a romper a rocha unida e compacta e vinha já do coração do globo com este único destino: apagar aquela sede infinita.

In *O Século*. Revista Literaria, Scientifica e Artistica dirigida por Eduardo Schwalbach Lucci, Lisboa, 27 de Outubro de 1902, p. 1.

RAUL BRANDÃO

E OS SEUS DOIS ÚLTIMOS LIVROS

RAUL BRANDÃO acaba de publicar *Os Pescadores*, primeiro volume duma *Vida Humilde do Povo Português*, depois de ter publicado o primeiro volume de *Teatro*. O *Teatro* divide-se em três parte: «O Gebo e a Sombra», «O Rei Imaginário» e «O Doido e a Morte»: um drama, um monólogo e uma farsa. Ora Raul Brandão, que não abandona o seu mundo, continua no *Teatro Os Pobres, o Humus, A Farsa, a História dum Pa-lhaço...* O Gebo, a Sofia, a Candidinha, são figuras que ele já fez atravessar outros livros, gemendo ou gritando a sua humanidade trágica. E não só o Gebo, a Sofia, a Candidinha, mas também a Joana, a Teodora, o Gabirú, o Pita, o Gregório (quantos outros? quantos outros?) arrasta-os ele de página em página e de volume em volume, sempre cada vez mais esquadrihados no íntimo da sua miséria, que é às vezes — quasi sempre — a sua grandeza.

E' natural e coêrente que Raul Brandão transporte para o teatro a sua legião de humilhados, vencidos, incompreendidos, inadaptados... O que decerto lhe importa não é fazer teatro, se por teatro mal-entendemos o maquinismo de certos

arranjos scénicos, feitos de trues mais ou menos batidos, de palavras mais ou menos inchadas e de artificialismos mais ou menos sentimentais. Importa-lhe, sim, fazer drama; isto é: revelar o drama — conflito e angústia — que pulsa no próprio coração da vida. E é esta a única finalidade do alto teatro. Ora drama fá-lo Raul Brandão em toda a sua obra: até nas suas evocações históricas, estou em dizer que até nas suas manchas de pintor impressionista. Escancarando ao público a alma dos seus heróis, e atravez da alma dos seus heróis sobretuda a sua, Raul Brandão compraz-se em denunciar nos homens, a par da vida quotidiana e aparente, a vida íntima, profunda e verdadeira. Esta vida, que todos os seus personagens vivem com uma intensidade dolorosa, pesquisa-a Raul Brandão com audácia, com obsessão, quasi com ferocidade, num estilo que lhe vem dos nervos, todo em golpes e em gritos. Depois, tendo-nos desnudado a verdadeira figura, volta-a do avesso e faz como que a sua paródia exibindo-nos a outra — a que a desgraça, o meio, a vida os homens conseguiram talhar a seu grado. E' assim que a Joana, divina criatura só feita de ternura e

RAUL BRANDÃO

E OS SEUS DOIS ÚLTIMOS LIVROS

de lágrimas, cheira mal, parece estúpida, e se arrasta na vida como um estregão. E' assim que a Candidinha, velha cêpa roída de rancôres seculares, lambes as mãos que quereria morder. E' assim que o Gabirú, delicadíssimo poeta do Sonho não sabe o que fazer dos seus braços de gorilha, das suas pernalças de espantalho, e positivamente é grotésco. E' assim que o Gêbo... Mas basta. Compreende-se como todas as criações de Raul Brandão — caricaturas e máscaras da sua própria alma — são altas figuras de tragédia. Interpretando-as através da sua visão da vida, o escritor requinta em lhes exagerar os traços salientes, e faz ressaltar o drama do simples facto de viverem. As palavras que dizem estão em conflito com os gritos que calam, o que são em conflito com o que parecem, a vida que os cerca em conflito com a vida que os anima, e a sua face humana em conflito com a sua face divina... Conflito e angústia — eis o seu destino. Até que, chegado o momento culminante do drama, a Candidinha grita o seu ódio, a Sofia acusa o seu homem, a Teodora uiva o seu pavor, o Gêbo acamarada com o filho ladrão, e o homem que não viveu pergunta como são as árvores, como são as montanhas, como são as mulheres...

Com tão singular, com tão poderosa vocação dramática, Raul Brandão forçosamente havia de menosprezar as pequeninas regras técnicas.

O Gêbo e a Sombra é um drama de pouco movimento, e em que, aparentemente, pouco acontece. Na verdade, acontece muito: Acontece a revolta dum homem, um pobre homem que levava a vida a apresentar o dorso e a grunhir como um animal — anh? anh? — e que afinal se insurge contra o seu destino, ou — não sei — segue o seu destino. Como em toda a Obra de Raul Brandão, os personagens são almas, quasi só almas, e não conversam: revelam-se. Mais do que diálogos, os seus diálogos são monólogos alternados. E o drama paira no ar, carrega todo o ambiente, é uma Sombra que enfim desaba e afoga tudo. No monólogo de *O Rei Imaginário*, Raul Brandão explana ainda uma vez a sua compreensão do Sonho — supremo meio de libertação e de desforra. Na sua Obra, ninguém suportaria a vida se não sonhasse. *O Rei Imaginário* é mais um dos seus grotêscos — farrapo humano que se vinga no Sonho, e pelo Sonho chega a ser rei absoluto. *O Doido e a Morte*, que o autor chamou farça como chamou *Farça* a um dos seus livros mais espantosos, pertence a certo género de alto humo-

RAUL BRANDÃO

E OS SEUS DOIS ÚLTIMOS LIVROS

rismo — tomando a palavra no seu sentido mais amplo — que é antes uma maneira irónica de mascarar o drama da vida. Muito profundo para poder ser simplesmente cómico, Raul Brandão prolonga de ressonâncias trágicas as situações e as palavras risíveis. Os seus grotescos nunca chegam a ser puramente ridículos. Quando muito, neles, como em nós todos, o ridículo e o trágico tocam-se. E este ponto de contacto, que é talvez o centro da alta comédia, é o fulcro da farça de Raul Brandão. Se o terror da morte arranca a esse pobre governador civil gestos e palavras que fazem rir, o génio inquietante do escritor logo nos imobiliza o riso em rictos. E aquele Doido tão coerente com a sua loucura, tão lúcido na sua loucura, obriga a sentir e a pensar. Raul Brandão era incapaz de escrever uma simples farça.

Agora, duas palavras sobre *Os Pescadores*. Com o seu génio eminentemente subjectivo e pessoal, Raul Brandão dá-nos, talvez, neste livro o livro mais objectivo e mais calmo que ao seu génio é possível; o que não quer dizer que o livro seja um livro de inquérito, de descrição, de análise fria. Voltados para o mar, e para a vida humilde, simples e grandiosa das gentes

que com ele lutam, os olhos de Raul Brandão continuam a olhar através da sua alma. A paisagem, que ele nunca chega a fazer ver, é bem um estado de alma que sempre chega a fazer sentir. Afinal, o que torna este livro notável são ainda as qualidades que o autor já largamente tem afirmado: Força de simpatia, ternura, poder de evocação dramática, intuição psicológica, especial compreensão de certos tipos, originalidade dos meios de expressão. Com a diferença de que neste livro Raul Brandão se limita e se paula. A pesca da sardinha, a amorosa e luminosa descrição da Ria de Aveiro, a morte do arrais, a notação de certos tipos, a impressionante sugestão das Berleugas, a evocação de Sagres, são páginas que consagrariam um escritor... mas Raul Brandão tem-nas muito mais belas. E... vá lá uma nota pessoal: o livro não me fez sentir o que eu esperava sentir, eu que tanto sinto Raul Brandão, que sou de ao pé da Póvoa, e que tenho no meu sangue sangue, do António Libó, do Francisco Pernaia, do José Mouco, do Domingos Regoça, do Joaquim Mouco — mortos no mar...

José Régio.

O Caldeirão do Corvo

São raras as pessoas que têm ido à pequena ilha do Corvo e muito mais raras ainda as que visitaram a curiosa cratera conhecida pelo nome de Caldeirão. Fui lá em 19 de Junho de 1924.

No Corvo não há estradas — nem eles as querem. Subo o único caminho a pique que leva ao interior da ilha, entre montes desolados, divididos por tantos muros de pedra solta que parece ser esta a vegetação natural da ilha. São as pastagens para a engorda dos bois e dos gueixas. Apegado a um bordão com ponteira de ferro atravesso os Pastelos, onde nos dias do fio se tosquiavam as ovelhas, e mais montes vestidos de queiró escura, mais montes severos. Uma nuvem esponjosa arrasta-se pelos altos — toda a terra está empadada de humidade. Depois de duas horas de caminho chego à cratera do Monte Gordo, imenso circo perfeitamente arredondado e com um escoamento tão regular que parece feito pela mão do homem. Lá no fundo reluz um lago com algumas ilhotas verdes — o ilhéu do Morcego, o ilhéu do Mato, as ilhas do Manquinho, do Braço, do Bracinho e do Marreca, emergindo da água polida e figurando o arquipélago. Céu infumado e muito baixo pousado sobre os bordos da cratera, tão perfeita que lembra um vasto coliseu abandonado. As rampas dum verde claro descem até ao fundo com escorrências em fio de musgão branco e riscos petrificados de escórias que vêm do alto e acabam na água lisa como aço. Nem uma árvore, só erva tosquiada e junco vermelho. Numa das margens fixou-se o fantasma todo branco de uma elevação que por ora não distingo. Pedras, calhaus cobertos de líquens roxos foram atirados a esmo por todos os lados como grandes flores estranhas. A regularidade da grande escavação de bordos intactos, a cor das matas redondas de musgo branco, os grandes paredões riscados de bronze, a serenidade das águas quietas, o fantasma imóvel, a luz fria e a solidão petrificada com o céu pousado sobre as nossas cabeças transportam-me de repente para outro planeta de sonho, para o interior de uma cratera lunar. Garajaus brancos passam lá em cima como plumas e um nevoeiro pérola desce e arrasta-se pelas paredes deixando-as todas molhadas, transformando o Caldeirão numa grande fantasmagoria, dando-lhe personalidade e vida, para outra vez se erguer lentamente em silêncio desvendando o fundo, o lago com as ilhotas a boiar como monstros petrificados e depois as paredes em roda, lisas até lá acima.

Começa agora a ouvir-se a voz trágica do vento que geme, adquire uma sonoridade que põe medo e clama nos altos como se fosse a voz da cratera, bradando aos céus. Esta paisagem morta, esta cor de glicínias das pedras, as vagas fantásticas do nevoeiro, descendo até ao lago para ascender e ficar suspenso como um velário, dão-me uma cena irreal de que me custa a separar. Não compreendo bem, não sinto bem a vida desta coisa monstruosa e oculta no oceano só para as aves e os pastores. Há em mim uma apreensão, medo de interromper este

grande silêncio e de chegar a ouvir esta grande mudez.

In *Diário da Tarde*, Lisboa, 31 de Dezembro de 1925, p. 5.
Trata-se, quanto sei, da única pré-publicação de *As Ilhas Desconhecidas*,
num excerto que, precisamente, seria retocado para a edição em livro,
meses depois: cfr. a ed. Frenesi, Lisboa, 1999.

Anexo H: O Caldeirão do Corvo (1925), Raul Brandão. *Diário da tarde* (II)



Açores

Fotografar com Raul Brandão no bolso

Jorge Barros tem percorrido o arquipélago seguindo os passos do escritor português. O livro que lançou ontem pede-lhe o nome emprestado - *As Ilhas Desconhecidas* - e reedita na íntegra este diário de viagem, com quase 200 fotografias



Lucinda Canelas

■ Jorge Barros viajou pela primeira vez para os Açores na década de 70. Fazia parte da equipa que estava a filmar um documentário para televisão sobre os desconhecidos portugueses. Mas foi preciso esperar 20 anos para que ficasse preso no arquipélago para sempre. E foi bem que sofreu ele escreveu Raul Brandão em 1924, *As Ilhas Desconhecidas*. Um

antigo da Horta ofereceu-lhe em 1994 e, desde aí, sempre que percorre as ilhas leva-o no bolso.

O livro que lançou ontem no Convívio d'Alcornoque, na Póvoa do Varzim, ao mesmo tempo que inaugurava a exposição *Apresentações*, foi feito sucessivamente entre 2006 e 2011, em a mesma data do diário de viagem de Brandão e segue-lhe os passos, tanto quanto é possível quase

100 anos depois. É por isso que as imagens de fotografias de paisagem, em que a rocha está isolada, o verde das ilhas e o mar branco disputam as atenções, se associam por vezes de habitantes das ilhas a trabalhar no campo e a participar em tradições e festas, sobretudo nas do Espírito Santo, com um a todo o arquipélago. "O que me interessava mais nos Açores não os paisagens. E é claro que a luz, e sobretudo a

silêncio, são ótimos, mas não se pensava que fossem daquelas ilhas e que elas não", diz o fotógrafo de 67 anos. É por isso que, nas suas ilhas descobriu elas, em que publica um diário o nome de encartes a quem também descobriu o fenómeno do Fenómeno, as tradições são todas o Leonardo na festa de São Marcos, a Maria do Lápido, o fado no castelo da Horta, a Maria Cleópatra, quejira do Corvo, ilha onde mora também

a devota Alon, que Barros fotografou agarrada à sagrada família. "São pessoas que sabem receber a que, depois de algum tempo, nos abrem a sua casa como se abrissem as portas." Jorge Barros sempre se sente nasquelas ilhas, sobretudo no Corvo, onde a solidão já parece fazer da terra, como as ilhas e o mar. "No Corvo todos sabem de todos, o que pode não ser fácil para quem vem de fora. Para mim foi

Anexo I: Açores: fotografar com Raul Brandão no Bolso (2012), Lucinda Canelas.

O janota: Almeida Garrett

Um simples facto presta-se aos mais desvairados comentários. Tu, leitor, não vês aquela montanha como eu, nem sentes a emoção que eu sinto diante de-uma árvore. A Vida é múltipla, sempre diversa, semelhante às águas de um rio que não cessam de correr para o mar e que nos parecem, no entanto, idênticas. O que a ti te faz rir faz-me muitas vezes a mim chorar: onde tu encontras lágrimas arrancho eu risadas. Ponham dois homens perante o mesmo caso e vejam como eles o encaram de um feitio tão diverso.

Eu, por exemplo, nunca pude olhar os ridículos da vida sem aflição. Até os mais miúdos, os mais desprezíveis e reles me tiram lágrimas dos olhos. Vai um homem pela rua, estatelá-se no chão e todos em volta desatam às gargalhadas; vai uma farsa no teatro e a multidão escancara-se quando lhe expõem a Desgraça coberta de chufas e de escárnio: a mim o espectáculo irrita-me. Bastariam alguns toques, outra luz, e aquela farsa degeneraria em tragédia: os mesmos tipos, situações parecidas, de outra forma expostas, pôr-te-iam os cabelos em pé. Se reflectisses, depararias logo com o fundo de amargura que se encontra em cada facto, que assim se te afigura ridículo. O riso estancava-se-te nesse instante na boca.

É certo que na alma de cada ser humano existe um poço de maldade: nunca, como diz Dostoiévski, nos aproximamos das desgraças alheias sem um movimento instintivo e secreto de alegria. Podem vir depois a compaixão, a sinceridade ou a máscara. Embora! o primeiro sentimento é de júbilo ao vermos os outros sofrer.

As pequenas misérias e os ridículos, esses, não encontram eco de piedade em nenhuma alma, quando são bem piores que as catástrofes, que na sua própria grandeza encontram larga compensação. Se um homem é ridículo ei-lo afundado para sempre; os gritos ainda o tornam mais cómico. Faça o que fizer, está perdido. Um grande desgraçado não, é um ser à parte. A Desgraça veste-o de grandeza; a Desgraça consola-o dando-lhe o leite amargo de seus peitos. Sentir-se a gente à parte, fora do vulgar, conforta...

Aí está por que não olho as futilidades de Garrett com o riso banal de toda a gente. Arrastados desses pequenos ridículos pressinto, nem sei bem porquê, um desespero enorme. Garrett sofreu decerto com essas futilidades. Vou ver se me explico melhor:

Além da vida exterior, da máscara que todos nós afivelamos, outra existe em contradição plena com a que estamos afeitos a ver. Quando te fechas no teu quarto, sozinho contigo mesmo, transmudaste: és outro. Há criaturas que riem e sofrem com o seu riso: há-as que se humilham e enraivam com essa humilhação, as mais das vezes desnecessária e inútil. Quantos, sob uma capa coçada e banal, escudam um sonho enorme, como sob a aparência negra e seca de uma fraga se ocultam mananciais de frescura, veios de límpida água. Todos nós andamos mais ou menos mascarados e há-os até que morrem sem descobrirem que não foram

toda a existência senão simples comparsas. Pois bem, sob a máscara do janota estava decerto um homem que sofria ao sentir-se imensamente ridículo.

Todo o artista devia nascer belo, porque se compreende bem que o homem que passa pela terra espalhando beleza, sofra mais do que nenhum outro vendo a desproporção que existe entre o seu ser e a quimera desconforme que em si próprio gerou. Tal como um monstro que por dentro fosse todo ele um extraordinário sonho em brasa e por fora irrisão e asco. Os supremos artistas não só deveriam nascer belos, mas conservarem-se moços até à morte, como os deuses.

Muitas vezes ao ler uma anedota sobre o janotismo de Garrett imagino o que ele se desesperaria quando sozinho, fechado a sete chaves, se encontrasse consigo mesmo.

Oh essa figura, que vejo ali na minha frente, escarnecida, apesar da sua formidável grandeza, essa figura que desejaria talvez possuir energia suficiente para romper, para arrancar de vez todos aqueles trapos inúteis e bradar: — Sou assim! — Disforme, que importa! mas com certeza maior. Vejo a luta interior, o desespero, os risos pressentidos, a mediocridade que procura abocanhá-lo — e ele passando, coração em carne viva e o riso na boca — cheia de dentes postiços.

Adivinho a luta do homem que não soube fazer da velhice mais uma grandeza e a quem, não bastando o génio, foram necessárias as futilidades.

Vejo-o passar, mesmo na morte, janota e ridículo como Brummel [1778-1840], que ao fim da vida, doido e trágico, continuava todas as noites a receber no salão, nu, deserto e lúgubre, imaginárias figuras, janotas macabros, damas arrancadas ao túmulo, para trocarem algumas frases galantes com aquele esqueleto de visionário, trémulo de frio dentro de uma casaca fora de moda...

Revivo o desespero à medida que a velhice avança, e toda a tragédia feita de pequenas nótuas, que não chegam a ser gritos, mas que amontoadas lá vão bater à Dor. Essa figura passa nos meus sonhos e em lugar de me fazer sorrir, enche-me de aflição. Juro-vo-lo por todos os santos da terra que me põe os cabelos em pé. Porque, quando um janota qualquer finge que tem cabelos e se aperta com um espartilho, não sofre: a futilidade dá-se bem com a futilidade. Mas um homem de génio nunca desce, sem sentir que se rebaixa, a tratar desses miúdos pormenores.

Eis por que vos dizia que sob uma aparência banal se esconde muitas vezes uma grande tortura. E este sofrimento não é o que fica bem aos heróis: oculta-se, humilha-nos, faz rir os outros e talvez por isso mesmo nos faça sofrer ainda mais a nós. Ah, meus amigos, as dores mudas, as dores que por pouco não se transformam em risos, que por um triz não acabam em comédia, estão ainda por dizer. São as piores. Balzac faria um livro estranho desses ridículos aflitivos, desses pequenos nada que são um labéu e que em lugar de desabarem com o fragor das catástrofes, ficando com admiração na memória dos homens, restam para sempre

misturados com chufas. Era um drama íntimo que eu desejaria contar, e que teve um só espectador: narrativa ao mesmo tempo dolorosa e cómica, com o coração apertado num círculo de ferro; era a história do deus que desce à praça pública, expondo aos homens, sempre maus, as suas misérias secretas...

A majestade dos reis não existe para os seus criados de quarto, disse não sei quem. Assim os tipos como Garrett deveriam envelhecer e morrer longe do mundo, para se conservarem intactos em toda a sua grandeza. É sempre com gozo que a humanidade rebusca as fraquezas dos seus grandes homens, para os puxar até si, para sentir mais próximos aqueles a quem nunca perdoa a admiração que lhes votou. As cabeleiras de Garrett, os seus espartilhos, a carregação de malas com que entrou em casa de Herculano, para passar um único dia com o seu ilustre amigo — tudo isto me pareceria bem banal, se por trás não estivesse, como sempre, uma figura conhecida, uma velha amiga perante a qual não há banalidade que resista, riso que não se apague — a Dor.

In *O Século. Revista Literaria, Scientifica e Artistica*
dirigida por Eduardo Schwalbach Lucci, Lisboa, 27 de Abril de 1903, p. 3.
Número dedicado a Almeida Garrett. Título original: «O janota».

A cor das velhas catedrais

A matéria foi tirada do nada pelo homem. Antes de o homem surgir na terra, só existia o caos. Foi ele quem criou a árvore, o sonho, o universo, arrancando-o de si próprio, à custa de prodigiosos esforços. A mesma luz era isto: a treva, pois que a luz não é senão uma sensação do nosso nervo óptico, produzida por vibrações do éter.

Eis: o homem tem dado vida às coisas, tem repartido com a natureza a sua emoção, é a alma da terra: a vida das árvores andam presas mealhas da sua vida, assim como à existência das pedras e das águas que correm inesgotáveis andam ligados fios dos seus nervos.

A toda a hora ele ara no sonho, lavra e entre as suas mãos negras de terra o universo se transforma. Por ventura a noite de luar, tácita, misteriosa e profunda, existiu sempre como hoje? Não; criaram-na, repartiram alma com ela, os poetas, que são os grandes escultores da natureza; vós todos, músicos, pintores, criadores, que ao clarão da vossa forja amassais barro, fundis, comunicais ao mármore ou a imaterialidades uma parte dessa força desconhecida que faz rolar os mundos e transforma o seco abecedário num giganteo sonho de beleza.

De um desses poetas, venho hoje falar-vos — de Columbano.

Eis um grande artista que há-de ter sempre só admiradores ou inimigos rancorosos. Nunca indiferentes. E isto pela razão simples de que ele vive a vida com paixão, ia quase a escrever com desespero.

Tem corrido o mundo e não se conhece senão a si, viu o globo e nunca assistiu a outro drama que não fosse o da sua alma. E esta é a sua grande força e a causa também dos seus defeitos.

As coisas mais simples, desde que o apaixonam, abalam-no de uma maneira diferente do que a nós: os poentes, as máscaras, as estrelas, entram-lhe no coração como espadas.

Nenhum outro pintor português traduz de uma maneira tão dolorosa o universo. Qual universo? perguntareis. O meu? O vosso? Não, o seu, o que ele descobriu, como um navegador à proa do seu barco, através de um oceano ignoto.

Defende o seu sonho como um desesperado, de ti, de mim, de todos os que lho queiram arrancar. No nosso século de ferro, é quase um crime ser-se diferente. Todos nós, como afogados, puxamos para o fundo os que o querem salvar. Pois Columbano, apesar de tudo, não vive como nós ao mesmo tempo o sonho e a vida prática. Resiste. E se algum dia o diabo lhe mostrou do alto de uma montanha o vale e a colina, e o pintor desceu à terra, foi para tropeçar. Tropeçou nos concursos, nos amigos, na realidade.

Raros homens terão vivido tão-só de pão e sonho, raros terão saído também, como ele, triunfantes desta luta desesperada com os mil nada's de todos os dias, piores do que catástrofes.

Tem hoje o seu triunfo, mas ao fim de quantos anos de desdêns e de risos começa o público a consagrá-lo?

Se a natureza foi arrancada ao nada pelo homem, o que nos interessa em arte é a emoção, a nossa própria alma, não é assim?

Na paisagem, por exemplo, que importam árvores, rochas, águas pintadas, se isso não nos traz outra coisa — a alma que as pedras nem as plantas têm? Ou é só pelo prazer de possuir na parede um retalho de céu, que eu compro um quadro? Melhor será cortar um rasgão no granito! Um céu feito a ignominiosa tinta, quando me basta abrir a janela para o ter translúcido e infinito! Uma árvore seca, por mais viva que a pintem, quando ali à beira, a dois passos, a possuo movediça e viva, esplêndida!

Não, não é isto! Pintor, para que a tua obra viva terás de lhe comunicar dor, poeira invisível que misturarás com tintas, para nos fazer cismar.

Da mesma maneira, para que me serve ter ali o retrato exterior e banal de uma criatura? E porque é que prefiro à fotografia uma tela? É que a máquina não tem coração, não pode comunicar com outro coração e descobri-lo. Ninguém, também, diz de um homem: «Tinha os olhos verdes, mas — foi um santo.» Melhor me lembra a tua alma, que a tua fisionomia. E se quero o teu retrato é para me recordar algo do que é imaterial, de tal forma as linhas da matéria se ligam às do espírito. Diz o rifão que o rosto é o espelho da alma.

Columbano é um grande pintor destes retratos. Ninguém melhor do que ele sabe apanhar numa fisionomia as linhas expressivas. E que pintura a sua! Como certos poentes, como saudades, torna-nos contemplativos, dá-nos a sensação de uma beleza grave e harmónica. Os seus quadros têm a cor das velhas catedrais, o tom do granito envelhecido ao sol.

Pois este pintor, grande em qualquer parte do mundo, é ainda entre nós discutido. Há quem lhe negue a cor, a composição, o desenho... Depois de uma galeria de retratos formidável e que de *per si* bastaria para lhe assegurar uma reputação; depois de decorações admiráveis e de centenas de obras-primas expostas e discutidas, há ainda quem duvide e quem negue!

Já pensaram nisso: que extraordinária força de carácter não é preciso possuir, para se ir até ao fim de uma obra entre rancores e, o que é pior, entre desdêns? Columbano, já grande pintor, viveu anos de colorir desenhos num jornal.¹ Ninguém como ele foi atacado. Julgo mesmo que a sua superioridade provém desta coisa excelente, ter inimigos. Consigo mesmo jurei decerto: hei-de vencer! O desdém dos outros, como a desgraça, são às vezes magníficos para se triunfar. Enrijam, enervam. O pintor, como um náufrago agarrado a uma tábua, deitou tudo fora, ficando apenas com o seu trabalho e o seu talento. Desprezou lições, exposições,

¹ In *Columbano. Ensaio biográfico e crítico* (Livraria Portugal, Lisboa, 1941, p. 65, nota 36), Luís Varela Aldemira identifica a colaboração gráfica de Columbano no *António Maria* de seu irmão Rafael, toda ela de 1884.

ruído. Fez-se sombrio, fez-se tímido, cheio de orgulho, porque tinha a certeza do seu valor e em torno riam.

Há artistas eminentes que transigem com a opinião pública. Para este pintor, porém, a sua arte é tão superior, tão bela e pura, que por nada do mundo a macularia. Não existe tentação de montanha que o faça transigir. Vive com os seus ódios e o seu pão, a um canto, mas não larga as suas ideias. Impõe-nas. Poderia talvez amontoar ouro, ser célebre, com um pouco de habilidade. Não quer: a sua arte absorve-o como a Balzac, que falava dos personagens da *Comédia Humana* como de pessoas reais, misturadas na sua própria vida.

Não quero terminar sem apontar ao público este crime: os retratos de Columbano, por ele oferecidos ao Museu das Janelas Verdes, estão, consta-me, guardados num barracão. Os protestos são vãos e inúteis, as palavras perdidas. Essa magnífica galeria de tipos, atirada para um canto com desdém, e que tem um duplo valor, representam tudo o que em Portugal amou, sofreu, cantou, fisionomias-almas, poetas e artistas, daqui a cinquenta anos será procurada entre a poeira dum barracão. Os retratos dos grandes homens do País, de Junqueiro e Fialho, de Silva Pinto, de Ramalho e de D. João da Câmara, etc., ei-los num montão, esquecidos a um canto...

E que curiosas histórias a dessas telas!... Nunca ouviram porventura o pintor, nos seus dias expansivos, fazer a pequena e encantadora narração das horas que certos homens passaram no seu *atelier*?...

Antero de Quental soube que Columbano gostaria de lhe fazer o retrato, e uma tarde o pintor viu bater à sua porta um homem de grandes barbas e bordão, como um mendigo.

— Venho para o retrato...

Sentou-se. Usava, como os cavadores, grossos sapatos e meias azuis, mas, se falava, o pintor esquecia-se. Calado parecia um aldeão santo, a falar um deus. Passeava sempre, enquanto o outro pintava e tempos a tempos, sempre a andar, dizia:

— Quando vir que não estou bem, diga!...

Um dia o pintor exclamou:

— Está pronto!..

E ele, sem ver o retrato, para o qual nunca olhara, tomou o seu bordão e disse:

— Então, adeus!...

Junqueiro pousava aos minutos, diabólico. Apenas chegado, logo partia a correr, e aquelas paredes do Pátio do Martel ouviram a palavra ilustre de todos, ou quase de todos, os homens notáveis do País. Um dos raros que falta, com bem pena do pintor, é Camilo... No outro dia o *atelier* ardeu. O destino bem sabe o que faz...

De António Pedro ficou um retrato incompleto, mas que nos dá bem aquela natureza prodigiosa, de noctâmbulo, um pouco morcego e um pouco tipo de Poe, um encolhido com génio.

Esse ia lá com outro actor e nunca reparava para o retrato, mas um dia o companheiro

explicou-lhe à saída:

— Sempre estás mais feio!... Olha que eu acho que aquilo é troça...

O grande actor nunca mais voltou ao *atelier*...

In *Diário da Tarde*, Porto, 21 de julho de 1990, p. 2.

Título original: «Columbano Bordallo Pinheiro».

Raul Brandão retoma, com variantes, a parte final do seu texto de 1898, anteriormente publicado.

Anexo K: A cor das velhas catedrais (1900), Raul Brandão. *Diário da Tarde* (IV)



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

