

Introdução

Se é verdade que toda a obra literária é filha do seu tempo, também não é menos verdade que, no caso de Raul Brandão, a obra parece de algum modo ter-se adiantado ao tempo.

Tal como David Mourão-Ferreira terá dito a propósito de Bocage, talvez o drama de Brandão tenha igualmente sido «(...) o de ter vivido em tempo que lhe não convinha.».¹

Contudo, e é precisamente aqui que residirá o seu maior drama, Brandão e a sua obra fizeram parte de um tempo que não os soube entender – notem-se as palavras de Castelo Branco Chaves publicadas, em 1934, a propósito da obra brandoniana: «Brandão não é um novelista, como não é um dramaturgo, como não é um historiador nem memorialista; Brandão é somente um homem que, possuindo um ‘assunto’ – a sua visão tenebrosa da vida, - escreve».²

Ora estas palavras, e de acordo com José Carlos Seabra Pereira, ainda que bastante enformadas por uma crítica psicologista de raiz presencista, ilustram bem a dificuldade em encontrar «uma compreensão hermenêutica e um exercício de análise textual que valorizassem fundamentalmente a obra de Raul Brandão, cuja recepção até aí oscilava entre o louvor peremptório de Pascoaes e do círculo saudosista e o alheamento ou a condescendência da maioria dos críticos e escritores.».³

De facto, a incompreensão da obra de Brandão esteve quase sempre ligada à novidade que trouxe ao panorama literário português quer em termos temáticos, quer em termos formais.

Tendo em conta o contexto que envolve o nosso autor, o texto das *Memórias* não constitui excepção, uma vez que também elas apresentam uma forma, ou melhor, um modo original – pelo menos à época - de fazer memorialismo.

Por isso, começámos o nosso trabalho com um capítulo dedicado à problemática dos dois modos intimistas de, digamos assim, maior relevo: a autobiografia e as memórias, dando conta aí não só da problemática em torno dessas duas formas de

¹ David Mourão-Ferreira, *Hospital das Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1981, p. 41.

² Castelo Branco Chaves, *Raul Brandão*, Lisboa, Seara Nova, 1934; reprod. in *Crítica inactual*, Lisboa, Arcádia, 1981.

³ José Carlos Seabra Pereira, «Raul Brandão e o Legado do Expressionismo», in *História Crítica da Literatura Portuguesa – vol. VII – Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Lisboa, Verbo, 1995, p. 270.

escrita, mas também de uma outra série de escritos que constituem aquilo que convencionámos designar de escrita confessional e/ou intimista.

No segundo capítulo, entrámos já na análise dos Prefácios das *Memórias*, encontrando aí momentos de cariz mais autobiográfico, porque mais ligados à esfera interior do sujeito. Procurámos, todavia, e uma vez que se trata de uma obra memorialística, perceber de que modo a memória se inscrevia na escrita e de como nesse labor acabavam por interagir movimentos desintegradores das lembranças, que conduziam inevitavelmente ao esquecimento.

Neste capítulo, detivemo-nos também sobre uma série de imagens, as quais chamámos imagens da memória, e nas quais vimos existirem receptáculos activos de lembranças ligadas à infância do sujeito, que muito terão pesado na formação da sua sensibilidade quer humana, quer estética.

Ainda no mesmo capítulo, procurámos interpretar o modo como as figuras históricas, e não só, se entretecem na escrita de um sujeito virado para o mundo e para a observação dos outros. A visão do mundo é afectada por uma subjectividade que obriga a uma deambulação entre as palavras proferidas por terceiros e aquelas que o próprio sujeito profere. E é nessa deambulação que reside, porventura, a descoberta do eu, que se faz por intermédio quer da história, quer dos homens que a compõem e com quem o sujeito privou ou apenas observou. Daí que tenhamos privilegiado o retrato como um dos elementos-chave na descoberta de si e dos outros.

No que concerne ao terceiro e último capítulo, nele tentámos destringir um pouco as diferenças entre aquilo que se entende ser um discurso histórico e um discurso literário. Não sendo as *Memórias* uma obra de mero referencialismo histórico, quisemos aflorar nelas o que existe de construção literária, ainda que sobreposta a uma determinada imagem do tempo e da História.

Em relação à bibliografia utilizada, preferimos dividi-la em quatro secções: a primeira diz respeito às obras do autor; a segunda compreende uma selecção de títulos sobre o autor, ainda que, entre eles, não tivéssemos encontrado nenhum inteiramente dedicado às *Memórias*; a terceira, também não exaustiva, é essencialmente teórica e nela colocámos alguns dos títulos mais representativos em matéria de memorialismo, autobiografia e auto-retrato, que consultámos, e uma quarta, em que incluimos outros títulos, de carácter mais geral, daí que decidíssemos chamar-lhe *Varia*, porque possui também textos que não estando directamente relacionados com o tema desta tese para ela contribuíram de alguma maneira.

Por último, queremos ainda dizer que, no que toca aos objectivos deste trabalho, com ele esperamos ser capazes de mostrar de que modo a ligação entre o eu e os outros permite a construção de uma imagem de sujeito, que acaba por diluir-se no tecido da história, fundindo-se com ela. No fundo, gostaríamos, acima de tudo, de poder dar conta de como o sujeito empreende numa construção literária da História, que é espelho das suas emoções pessoais, mas também das dos seus interlocutores. Não se trata, portanto, de uma enumeração de acontecimentos, mas antes de uma interpretação pessoal e sentimental de dados da história e da cultura portuguesas. Em última análise, cremos que há uma imagem da realidade histórica que nasce precisamente da modelação íntima e subjectiva do sujeito.

Capítulo I – Enquadramento Teórico

1. Autobiografia e Memorialismo – dois modos intimistas

Falar de memórias e autobiografia não é, à partida, tarefa simples. Dito assim, qualquer leitor menos atento poderá até pensar que estamos em presença de formas de escrita diferentes, cada uma com as suas características. Ora, não sendo isto totalmente falso, nem totalmente verdadeiro, impõem-se, desde já, alguns acertos teóricos sobre os dois termos em questão.

Não passando o nosso objectivo por uma análise exaustiva dos pressupostos técnico-teóricos que têm orientado toda a problemática da escrita autobiográfica, o que constituiria densa matéria, julgamos importante assinalar alguns dos principais traços que nos permitem caracterizar aqueles dois tipos de escrita, bem como outros afins, presentes nos três volumes que compõem as *Memórias* de Raul Brandão.

Começemos, então, pela noção de género, susceptível de criar algumas ambiguidades na compreensão de certos textos memorialísticos, autobiográficos, diarísticos, confessionais, entre outros.

De acordo com Marcello Duarte Mathias⁴, talvez a questão do género não seja de facto a mais importante quando tratamos de literatura autobiográfica e/ou memorialística. Mas a verdade é que o uso de um e outro termo, umas vezes referindo-se a textos aparentemente diferentes e, outras, a textos que facilmente englobamos dentro de uma mesma categoria, não deixa de criar alguma confusão no espírito de quem se inicia nesta matéria. O próprio autor, num ensaio sobre autobiografias e diários, se refere ao «género memorialístico» dizendo que dele fazem essencialmente parte «(...) as memórias, as autobiografias, certas correspondências e os diários, porque em todas estas expressões a memória representa o elemento primacial que lhes serve de traço comum»⁵.

De facto assim é, o papel desempenhado pela memória, enquanto mecanismo psíquico capaz de armazenar informações passadas, é determinante quando estamos em presença de escritos autobiográficos ou, melhor, daquilo que podemos designar como *escrita do eu*.

⁴ Marcello Duarte Mathias, «Autobiografia e diários», in *Colóquio-Letras* n.º 143-144, Janeiro-Junho 1997, pp. 41-62.

⁵ Idem, p. 41.

No entanto, e como também é habitual utilizar-se a designação de literatura autobiográfica para classificar um tipo de escrita cuja tónica recai sobre o relato da vida de uma pessoa feito por essa mesma pessoa, parece não reinar grande consenso nos meios académicos quanto à expressão que melhor define a literatura em torno do eu – tenha-se em mente o título de uma obra de Clara Rocha, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*⁶ e por que não «O Espaço Memorialístico em Miguel Torga»? –

Tudo isto para dizer que se, por um lado, a noção de género é essencial ao estudo da literatura, no sentido em que serve como critério classificativo das várias obras, por outro, pode ser responsável por uma visão espartilhada dessas mesmas obras. O facto de muitas vezes se arrumarem os textos de acordo com certos modelos classificativos faz com que o nosso olhar sobre outros escritos, que não se enquadrem dentro daqueles modelos, se torne num olhar viciado. Ou seja, a nossa tendência será sempre a de tentar incluir os textos desconhecidos dentro de géneros previamente definidos.

Ora, quando tratamos de literatura confessional ou, se preferirmos, de escrita do eu, este não é seguramente, e tal como podemos depreender das palavras de Paula Morão, o caminho mais adequado:

«(...) se os memorialistas têm muitas vezes preocupação testemunhal e manifestam consciência de estarem paredes meias com a História, mas também com a sua história pessoal, se o diarista parte para fora do *eu* para melhor recentrar o que tem de mais íntimo, se o quotidiano e o banal são equilibrados pelo factual e o social – como falar de categorias estanques a propósito da escrita intimista? Como querer unificar o que é, em múltiplos sentidos, *ensaio* – prova, experiência, tentativa, pequeno passo numa cadeia articulada?»⁷.

Pois bem, mas então que perspectiva adoptar quando estamos perante escritos que põem em cena um sujeito, normalmente de primeira pessoa, que, auxiliado pela memória, se propõe escrever sobre si próprio ao longo de uma linha espaço-temporal suficientemente densa para esboçar o percurso de uma vida?

O universo da escrita do eu, expressão largamente utilizada, compreende não só as autobiografias propriamente ditas, mas também as memórias, o diário íntimo, as confissões, o ensaio, o auto-retrato e, ainda, o chamado romance autobiográfico. Extensa galáxia esta, onde o sujeito raro utiliza, ou melhor, raro se inclui em apenas

⁶ Clara Rocha, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977.

⁷ Paula Morão, “O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas” in *Românica*, nº 3 – “*Biografia e autobiografia*”, Lisboa, Cosmos, 1994, p.25.

uma destas categorias, na medida em que um dado texto pode ser simultaneamente autobiográfico, memorialístico, diarístico, como, aliás, parece ser o caso da obra que nos propomos estudar. Isto porque, tal como já foi dito, os géneros são algo que já está previamente delimitado - a partir evidentemente de obras que se incluem numa tradição, tradição essa que se constitui como paradigma para as obras vindouras – o que, muitas vezes, não é suficiente para receber os textos que fogem à norma. Ou seja, um autor, quando pega na caneta e decide escrever sobre si próprio, não está evidentemente preocupado em seguir os modelos instituídos pelos estudiosos e críticos da literatura, por isso se torna difícil dizer onde começa uma e acaba outra formas de escrita intimista:

«Les historiens et critiques de la littérature (...) se comportent en médecins des morts, dont la mission serait de faire l'autopsie des cadavres, afin de dépister ce qui n'allait pas, ou encore en gardiens de cimetières, soucieux d'aligner leurs pensionnaires selon l'ordre strict des catégories professionnelles. Nombre d'entre eux éprouvent une délection morbide à faire régner une rigoureuse discipline au sein de la masse immense des écritures placées sous leur juridiction. Entre les divers 'genres littéraires', ils établissent des lignes continues qu'il est interdit de dépasser sous peine de contravention. Le grand jeu des définitions et axiomatisations donne lieu à des controverses subtiles ; or l'écrivain, lorsqu'il prend la plume pour écrire de soi, ne commence pas par consulter le code de procédure édicté par les beaux esprits du moment»⁸.

De acordo com um outro crítico, Jean Starobinsky⁹, note-se mais uma vez que «(...) les conditions de l'autobiographie ne fournissent qu'un cadre assez large , à l'intérieur duquel pourront s'exercer et se manifester une grande variété de 'styles ' particuliers»⁹. Ou seja, toda a escrita intimista tende a assentar num estilo particular, o do próprio autor que, guiado pelo impulso da escrita, se abandona ao ritmo das suas lembranças de outrora, sem estar preocupado, obviamente, e tal como já tivemos oportunidade de dizer, em seguir modelos previamente estabelecidos.

Aliás, daqui surgem duas consequências fundamentais, que são também elas traços caracterizadores dos escritos intimistas: a primeira diz respeito à questão da autenticidade deste tipo de escrita tantas vezes posta em causa e erradamente vista como inexistente ou apenas ficcional. A segunda questão está ligada àquilo a que Clara Rocha, na esteira de Starobinsky, chamou a «dualidade da auto-referência»¹⁰, patente no discurso autobiográfico e que abrange, no fundo, toda a escrita de cariz confessional.

⁸ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi – Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1990, pp. 239-240.

⁹ Jean Starobinsky, "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, n° 3, 1970 ; p. 257.

¹⁰ Clara Rocha, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977, p. 54.

Mas atente-se novamente na expressão «estilos particulares», através da qual o crítico francês procura dar conta da existência de um conjunto de textos que tendemos a designar por autobiográficos, memorialísticos ou diarísticos, conforme o grau de intimismo é maior ou menor dentro de cada uma dessas formas. Todavia, e porque, apesar do que ficou dito, continuamos a não poder reconhecer aqueles textos como categorias estanques, importa notar que, acima de tudo, as obras de pendor intimista são sempre produto de um estilo individual, dentro do qual se combinam os traços inerentes a cada uma dessas formas de escrita:

«Il faut donc éviter de parler d'un style ou même d'une forme autobiographiques, car il n'y a pas, en ce cas, de style ou de forme génériques. Ici, plus que partout ailleurs, le style sera le fait de l'individu. Il convient d'insister néanmoins sur le fait que le style ne s'affirmera que sous la dépendance des conditions que nous venons de mentionner : il pourra se définir comme la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales – conditions d'ordre éthique et 'relationnel', lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc¹¹».

Longe de querermos impor seja que conceito for, pretendemos, no entanto, alijar um pouco as ambiguidades suscitadas pelo uso de classificações mais rígidas. Por isso, uma das expressões mais adequadas ou, talvez a mais isenta, para nos referirmos a este tipo de literatura, seja precisamente a de *literatura do eu* ou *literatura confessional* e/ou *intimista*, no sentido em que se trata de um conceito suficientemente abrangente e capaz de conter em si todos os outros modos, cujo principal elo de ligação é feito pela existência de um sujeito que se elege a si próprio como matéria discursiva.

Detenhamo-nos, por ora, sobre as origens dos escritos intimistas, onde, à semelhança de outros pontos inerentes a este tipo de escrita, nem sempre tem havido grande consenso.

Na opinião de Georges Gusdorf, por contraste com Philippe Lejeune, as origens da literatura intimista na cultura ocidental, e muito concretamente do termo autobiografia, inscrevem-se numa tradição cristã, não sendo, como terá defendido o segundo autor, espécie de acto de geração espontânea que se impõe na Europa a partir do século XVIII como consequência da assunção de uma civilização industrial e de uma tomada de poder pela burguesia.¹²

¹¹ Jean Starobinsky, "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, n° 3, 1970 ; p. 257.

¹² Georges Gusdorf, *Les écritures du moi – Lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1990, p.53.

O acto da escrita intimista está geralmente relacionado com um desejo de auto-análise que, nas suas origens religiosas, através da confissão e do exame de consciência, encontra como destinatário a figura de Deus. A necessidade de se auto-analisar e de se confessar perante o outro acompanha o homem desde sempre, operando nele um certo efeito catártico e libertador.

Para Gusdorf, a capacidade para desenvolver uma consciência crítica está no primeiro homem, Adão, ligada ao surgimento do(a) outro(a), feito a partir da sua costela. O aparecimento de Eva corresponde à existência de um ser que é igual a Adão, embora de sexo diferente, no sentido em que não ocupa, como Deus, uma posição superior em relação ao homem. Nesta igualdade reside paradoxalmente um princípio dualista, na medida em que o(a) outro(a), enquanto pólo irradiador de uma imagem do sujeito, exterior ao próprio sujeito, será sempre a metade causadora da desigualdade e do desencontro interiores. O outro desempenha permanentemente uma função especular em relação ao eu (Adão), reflexo exterior a si e que jamais será apreensível. Daí que o sentimento de completude só se atinja na busca do outro, que está fora de si, busca essa quase sempre inglória que atesta, afinal de contas, a própria imperfeição humana, a incapacidade de possuir uma ideia, seja ela qual for, na sua totalidade:

«Un fait nouveau intervient avec l'apparition d'Ève, résultat d'une création par scissiparité. Ce dédoublement de la personnalité primitive institue pour Adam un dialogue d'égal à égal, spécifiquement différent de la relation de dépendance qui le liait à Dieu. Sans doute faut-il dater de cet événement, l'inauguration de la question existentielle posée par la connaissance de soi. Au temps de la solitude, Adam était un être complet, de par sa nature androgyne, c'est-à-dire exempt de la problématique instaurée par la division des sexes. Avec l'apparition d'Ève, Adam se trouve doté d'une compagne semblable à lui, mais au prix de la perte d'une partie de son intégrité. Il lui faut désormais chercher hors de soi ce complément d'être qui lui restituera l'unité perdue.

Conséquence de la différenciation des sexes : chacun d'eux est désormais le complément de l'autre, mais ensemble opposé, l'antagoniste, et aussi le miroir de l'autre, auquel il renvoie une image différente de la conscience spontanée que chacun peut avoir de lui-même. La femme révèle l'homme à lui-même comme homme, et l'homme révèle à elle-même la femme comme femme. Ainsi se fait jour un trouble au niveau de l'identité, les prémices d'une mauvaise conscience ; chacun, appelé à se demander ce qu'il est pour l'autre, doit s'interroger sur ce qu'il est en soi».¹³

Mas, para além das origens religiosas, e tal como nota Clara Rocha¹⁴, é sobretudo a partir do Romantismo que as várias formas de intimismo se impõem.

¹³ Idem, p. 106.

¹⁴ Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 16-17.

Consciente do que a sua individualidade significa, o homem romântico empreende uma viagem de descoberta interior, na qual se procura a si mesmo, fazendo accionar uma série de mecanismos cognitivos que lhe permitem projectar-se no tempo através da memória e do discurso.

No que diz respeito ao termo «memórias» este é muito mais antigo que o termo «autobiografia», já que até ao século XVIII não é muito usual ouvir-se falar de autobiografia, mas antes de memórias. Entre os finais do século XVIII e os princípios do século XIX, as *Confessions* de Roussaeu (1782-89) vêm assinalar o nascimento da moderna autobiografia, termo usado para designar um tipo de discurso, no qual o autor se propõe falar de si próprio.

Até sensivelmente ao princípio do século XX, as memórias foram muitas vezes vistas como textos de teor historiográfico, onde se contavam os feitos de certas personalidades ilustres, daí que não representassem grande interesse nem para os críticos da literatura, nem, ainda assim, para os historiadores que viam nelas um género incompleto e subjectivo que em nada ajudava ao estudo do fenómeno histórico.

Em relação à autobiografia, e de acordo com Bonnie J. Gunzenhauser,¹⁵ referindo-se a William Spengeman, podem distinguir-se três fases na sua evolução: a fase dita histórica ('historical autobiography'), na qual se incluem as autobiografias medievais de cujas modernas autobiografias vêm a ser subsidiárias; a fase romântica ('romantic-era'), na qual o traço filosófico é preponderante e cujo modelo de referência são as *Confessions* de Rousseau; e, finalmente, a autobiografia poética ('poetic autobiography') que se caracteriza, tal como o nome indica, por um modo de expressão mais poético, bem como por uma componente imaginativa.

Outro dado curioso no que respeita à autobiografia será notar como também, a partir do século XX, a linha entre a autobiografia e o romance se torna mais ténue, e como começam a ser igualmente notórias as dificuldades em contar uma história puramente factual:

«In the 20th century, the line between autobiographer and novelist has become increasingly blurred. Such blurring is not an exclusively modern phenomenon, of course. Early novelists often cast their works as autobiography (...). And even as early

¹⁵ Bonnie J. Gunzenhauser, «Autobiography», in *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 75-77.

as Montaigne, autobiographers show occasional signs that they grasp the difficulties of telling a purely factual story. But until and for much of the 19th century, most autobiographers nonetheless saw ‘truth’ as both their aim and their result (...).¹⁶

Aliás, a dicotomia entre uma escrita meramente objectiva e/ou factual e uma escrita subjectiva (intimista) assume-se como uma das qualidades mais determinantes de toda a escrita intimista, como veremos, mais a fundo, no último ponto do nosso trabalho.

Posto isto, passaremos, então, a apontar algumas das características mais significativas da autobiografia e das memórias, bem como de outros modos intimistas, tendo em conta sobretudo aqueles que estão presentes nas *Memórias* de Raul Brandão, a saber, o diário e o auto-retrato.

Toda a literatura intimista procura, antes de mais, responder a duas perguntas essenciais ligadas a um forte desejo de auto-conhecimento e que são, de acordo com Paula Morão¹⁷ (referindo-se ao famoso aforismo grego do «conhece-te a ti mesmo»), «quem sou eu?» e «quem sou eu no mundo?».

A primeira questão, diz-nos a autora, «(...) dirige-se ao sujeito enquanto indivíduo, ao seu lado privado e secreto; mas a outra, que enquadra o sujeito no mundo, serve-lhe de complemento e par dialéctico, desmontando o que haja de extremo no individualismo.»¹⁸. As duas questões ilustram bem o tipo de desafio que se coloca àquele que empreende uma busca de si próprio: por uma lado saber quem é enquanto individualidade e, por outro, perceber que relação haverá entre si e o mundo que o rodeia, entre si e os outros.

Ora, e tal como já foi dito, são estas as duas perguntas que nos permitem distinguir, dentro da literatura intimista, quais os escritos que se encontram mais ligados ao indivíduo em si («quem sou eu?») e quais aqueles em que é mais notória a presença do mundo e dos outros («quem sou eu no mundo?»). Incluem-se no primeiro tipo, em resposta à primeira questão, «(...) os escritos intimistas propriamente ditos, autobiografia e diário íntimo, que se estruturam (embora com graus diferentes) em torno do *eu* (...)» e, no segundo tipo, «(...) outros textos intimistas em que a presença do *eu* é

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 76.

¹⁷ Paula Morão, “O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas” e “Bibliografia selectiva”, *Românica*, nº 3 – “*Biografia e autobiografia*”, Lisboa, Cosmos, 1994; p. 22.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 22.

mais fortemente temperada pela pregnância do interlocutor e daquilo a que chamo mundo, como é o caso das memórias ou do epistolário;».¹⁹

Todavia, ao mesmo tempo que procura responder àquelas duas perguntas, o sujeito faz accionar, através da memória, dois tipos de forças que lhe permitem empreender a descoberta de si próprio: por um lado, uma força centrífuga e, por outro, uma força centrípeta.

A primeira, tal como o nome indica, afasta o sujeito do centro, ou seja, do seu próprio eu, e obriga-o a um olhar exterior em direcção aos outros, ao mundo. Tal como notou Georges Gusdorf, este primeiro movimento equivale a um esquecimento do eu interior, na medida em que, ao virar-se para o mundo, o sujeito se coloca em pé de igualdade com os «outros», gostando das mesmas coisas e cedendo às mesmas pressões que a maioria dos indivíduos:

«La vie d'un individu quelconque est sans cesse sollicitée par des influences centrifuges; le premier mouvement est de céder aux sollicitations, aux engagements qui attirent chacun vers le dehors et risquent de le maintenir dans un oubli de soi qui peut prendre les proportions d'une véritable aliénation. La plupart des individus cèdent à la pression des conformismes ambiants, et mènent au fil du temps une existence harcelée de petits soucis et nourrie de petites satisfactions; pour vivre heureux, il faut être comme tout le monde»²⁰

O segundo tipo de forças, chamadas centrípetas, devolve o sujeito ao seu próprio eu. Encerrado sobre si é a si que se pretende descobrir longe do mundo exterior. Busca, acima de tudo, um mundo interior, sendo esse, afinal de contas, o ponto de partida de toda a literatura intimista: «(...) la force centripète qui propose le repli sur soi, et sollicite le retour aux origines. Inversion des priorités: l'espace du dedans est plus décisif dans la destinée d'un homme que l'espace du dehors, où l'on se laisse happer par les distractions en tous genres et les fascinations étrangères. Les écritures du moi ont pour postulat de départ l'affirmation de l'existence du moi, enjeu de l'entreprise».²¹

Desta separação que vimos fazendo entre os vários escritos intimistas (sem que daí advenha evidentemente uma rígida barreira entre eles) resulta também a principal diferença entre a autobiografia e as memórias.

Na autobiografia, o sujeito aparece, então, como centro e razão de um universo que se fecha sobre si mesmo, e onde não abundam as vozes dos «outros». Fazendo uso de um movimento centrípeta, o eu mergulha em si ao mesmo tempo que se afasta do

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 25.

²⁰ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi – Lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1990, pp. 25-26.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 26.

mundo exterior. Como notou Helen M. Buss, ao citar Marcus Bilson, «(...) autobiographers are more concerned with 'becoming the world', memoir writers with 'being the world'». ²²

Eis o que parece acontecer nas *Memórias* de Raul Brandão, onde, e apesar da existência de momentos mais autobiográficos, sobretudo nos prefácios, se torna notória a presença de um sujeito que procura não descurar a sua relação com um tempo e um espaço concretos, a saber, os últimos anos que antecedem a implantação da República em Portugal, incluindo o episódio do regicídio, aí largamente tratado.

Todo aquele que pratica uma escrita de cariz confessional, e, por isso, como já dissemos, se gera alguma alternância nas expressões usadas para designar este tipo de literatura, socorre-se invariavelmente do apoio da memória, como veremos no próximo capítulo.

Convém, também, dizer que a toda a literatura de cariz confessional subjaz normalmente um *pacto autobiográfico*, isto é, a identidade entre autor, narrador e personagem. Esta será, à partida, uma condição imprescindível para que possamos falar de *intimismo* na verdadeira acepção da palavra.

Por outro lado, note-se que é desta noção de pacto autobiográfico que deriva a grande linha de separação entre a autobiografia propriamente dita e o romance autobiográfico, uma vez que este, apesar da sua feição intimista, assenta num *pacto romanesco* que atesta a sua fictividade.

Vejamos: tanto a autobiografia como as memórias põem em cena um sujeito de primeira pessoa, que fazendo accionar os mecanismos da memória empreende uma reconstrução do seu passado que, no caso concreto da autobiografia, choca quase sempre com o seu presente. O eu do presente, que serve de ponto de partida para a procura do eu do passado, tende a entrar em rota de colisão com o «outro» (o eu do passado), muitas vezes visto como espécie de «intruso» em relação à actualidade. Todo o indivíduo que executa a escrita de uma autobiografia encontra sempre no seu presente o ponto de partida para o seu passado; o eu do presente procura o eu de outrora, provocando inevitavelmente uma ruptura de identidade: o eu actual não se identifica, em princípio, com o eu do passado, visto como um estranho em relação a essa actualidade. No entanto, apesar da impossibilidade de uma convivência harmónica entre os dois «eu», o recurso ao «outro» eu (o do passado) faz parte dos objectivos do próprio

²² Helen M. Buss, «Memoirs» in *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 595.

projecto autobiográfico, enquanto esboço de uma vida, de um percurso traçado no tempo. Como falar do eu do presente, ou melhor, da génese de uma identidade – que, note-se, não está concluída como concluída não está a sua vida – sem o recurso ao passado? Como explicar o que se *é* sem dizer o que se *foi*?

Mas, no caso concreto das *Memórias*, a preocupação com o intruso torna-se mais visível no auto-retrato – enquanto retrato do sujeito propriamente dito – do que no restante texto, onde o confronto com esse «outro» estranho não é exactamente uma constante.

Desta não coincidência entre presente e passado advêm duas consequências que, apesar de contraditórias, se revestem de grande importância para a compreensão da autobiografia, bem como da escrita intimista em geral.

A primeira diz respeito à atestação de autenticidade/ficcionalidade inerente à escrita autobiográfica e memorialística. De acordo com alguns críticos, estes dois tipos de escrita, e sobretudo a autobiográfica, bem como outros afins (como é o caso do diário ou até das confissões), encontram frequentemente na componente imaginativa a base da sua construção.

A segunda consequência, sem dúvida a mais paradoxal, prende-se com a própria necessidade de um desencontro entre duas medidas temporais, o mesmo será dizer, entre dois «eus»: o desacerto temporal e, portanto, de identidade, funciona, digamos assim, como espécie de motor de arranque para o projecto autobiográfico, mas também como fonte constante de alimento que promove avanços e recuos na descoberta, mas sobretudo, na reinterpretação, reconstrução daquele que se foi.

Nas memórias, como referimos, é também bastante visível o desencontro entre duas medidas de tempo, no entanto não é observável, pelo menos no caso que nos ocupa, essa distinção entre dois «eu». Note-se, aliás, que, até nos prefácios das *Memórias* de Brandão, onde encontramos vários momentos autobiográficos, nunca chega a desenhar-se de forma clara tal distinção. Evidentemente não será de espantar que isto aconteça, uma vez que estamos perante um tipo de texto que se preocupa, acima de tudo, com a reconstrução de um eu intimamente ligado ao tempo em que viveu e, por conseguinte, a determinados factos e acontecimentos históricos que considera fundamentais para essa mesma reconstrução. No caso específico das *Memórias*, e ainda que essa seja uma das principais diferenças entre aquilo que se entende ser discurso histórico e um discurso literário, por razões inerentes ao próprio pensamento e imaginário brandonianos, há, porventura, nessa reconstrução de um tempo marcado pela

história, também a reconstrução de uma interioridade, como iremos ver a seu tempo, o que, aliás, vem justificar a inclusão das memórias dentro dos vários escritos intimistas.

Outro traço importante respeitante às memórias e à autobiografia tem que ver com a forma como surge o desejo de uma tal empresa. Ou seja, será que a todo o indivíduo é permitido escrever textos deste tipo?

Segundo Clara Rocha, «Não é qualquer homem, em qualquer momento e lugar, que escreve uma relação da sua vida. Para que isso aconteça, é necessário que ele tenha consciência da singularidade da sua existência, o que implica um certo grau de individualismo; e, por outro lado, que essa singularidade lhe pareça suficientemente exemplar para poder interessar a alguém, depois de tal ter acontecido com ele próprio.»²³ Do autobiógrafo espera-se, portanto, que tenha uma elevada consciência de si e do interesse que a sua vida pode despertar nos outros, já que o mesmo pode não acontecer com o memorialista, para quem nem sempre é certa a importância da sua própria vida junto do público:

«(...) memoir writers are more concerned with making their lives meaningful in terms of the lives of others and in terms of their communities rather than in terms of individual accomplishments. Typically, they want to make themselves more a part of public history and culture than would ordinarily have been the case. They often have a view of the past that they believe may be overlooked. Like the autobiographer they want to make their lives count in the public record; unlike autobiographers they tend to be less sure that their lives will count».²⁴

As palavras de Helen M. Buss²⁵, anteriormente citadas, chamam a atenção para o facto de o memorialista estar sobretudo preocupado em fazer parte do mundo, em ser o mundo («being the world»), ao passo que o autobiógrafo pretende, acima de tudo, uma posição de centralidade para o seu ego, tornando-se no próprio mundo («becoming in the world»), tendo em conta até a desproporção do termo em si.

Posto isto, podemos ainda dizer que as memórias constituem um tipo de registo, no qual o sujeito faz o relato de factos passados da sua vida, sem nunca descurar a sua ligação a um determinado tecido histórico-social. A história pessoal do sujeito nunca surge desligada da história colectiva, isto é, da história do seu tempo. Por isso, ele tende a contar não só os acontecimentos em que participou directamente, mas também aqueles

²³ Clara Rocha, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977, pp. 71-72.

²⁴ Helen M. Buss, «Memoirs» in *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 595.

²⁵ V. p. 12.

em que foi «co-agente» ou mera «testemunha»: «Em sentido restrito, o memorialismo define-se como um género em que alguém narra a sua história integrada na do seu tempo, contando não só acontecimentos de natureza privada e individual (como faz a autobiografia) como outros, de que o protagonista e narrador foi agente, co-agente ou testemunha».²⁶

Outro dos traços característicos da autobiografia, e da escrita intimista em geral, está ligado à adopção de uma postura narcísica. Na pele de Narciso encontramos, pois, um sujeito mergulhado sobre o seu próprio eu, fascinado pela sua imagem e pelo reflexo que dela recebe através da escrita. Mas, infelizmente, tal como Narciso, a imagem que o sujeito recebe de si é uma imagem distorcida, que foge quando este tenta detê-la, porque, à semelhança da água, também o tempo passa, provocando a erosão da memória que se torna enganadora.

A escrita intimista adquire, portanto, uma função especular, já que é através dela que o sujeito se vê obrigado a repensar o tempo passado e, claro, a forma como esse passado afectou, ou melhor, modificou a sua personalidade. Daí que o sujeito jamais se reconheça no eu do passado visto como o «outro», o «intruso» (do presente).

Dessa dicotomia entre o eu (do presente) e o outro (do passado) nasce aquilo a que Clara Rocha chamou «desejo de absolvição»²⁷, inerente ao herói autobiográfico.

Através desta dicotomia entre os dois «eu», o sujeito tenta, não só reparar uma falha da sua personalidade - que é precisamente essa diferença entre os dois «eu» que está na origem de uma identidade fragmentada, estilhaçada que, a todo o custo, procura reencontrar a unidade perdida -, mas também a absolvição para os erros do passado. O confronto entre os dois «eu» pressupõe um despojamento de aspectos íntimos, sem os quais muito provavelmente jamais faria sentido o projecto de uma escrita autobiográfica, por isso, e tal como notou Clara Rocha, «Ao divulgar os aspectos privados da sua vida, ao expor a sua intimidade, o autobiógrafo corre um risco. Mas esse risco é o preço que ele tem de pagar para merecer a absolvição».²⁸

A absolvição significa, pois, a compreensão, por parte dos outros, ou melhor, o desejo de se explicar perante si, mas também perante o mundo. E é neste sentido que podemos dizer que «(...) o acto de escrita corresponde a uma forma de ‘comprometimento’ do escritor perante os outros», exprimindo ao mesmo tempo esse

²⁶ Paula Morão, «Memorialismo», in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, organização de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997, p. 315.

²⁷ Clara Rocha, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977, p. 85.

²⁸ Idem, *ibidem*.

«(...) desejo de absolvição, cujo preço é o comprometimento total do escritor na sua obra».²⁹

Contudo, não há, porventura, na obra que estudamos, um «desejo de absolvição» individual, dado que não estamos, por princípio, na presença de uma identidade una que se busque exclusivamente dentro de si. A existir esse desejo será sobretudo no texto, em sentido lato, como forma de reconciliação das personagens com a história de que fizeram parte e que ajudaram a moldar. Assim, o anseio de um perdão – se o houver afinal – reveste-se no texto que, ao tomar forma escrita, o pode pedir, ainda que, tal aconteça obviamente através de um sujeito, e de um sujeito que quer sempre espelhar os outros e que deles se alimenta.

No que concerne ao diário, outra das modalidades de escrita intimista presente nas *Memórias* de Raul Brandão, convém, desde já, fazer uma distinção entre aquilo a que se chama *diário íntimo* e aquilo a que se chama simplesmente *diário*.

Por *diário íntimo*, e tendo em conta a distinção que atrás fizemos entre autobiografia e memórias, costuma entender-se todo o diário que assenta em preocupações intimistas propriamente ditas. Também aqui encontramos, regra geral, um sujeito que se confessa ao sabor do correr dos dias; um sujeito que diariamente se olha na escrita, recriando-se, reinterpretando-se, daí que, não raro, se aponte a escrita diarística como sendo fortemente imaginativa...

Em relação ao diário propriamente dito, anotação diária de determinados factos e acontecimentos – note-se que não há uma forma específica para designar este tipo de diário, havendo alguns autores que preferem chamar-lhe *diário político*³⁰ -, nele é mais visível uma ligação ao mundo exterior, aos outros, e não tanto ao mundo interior, território por excelência de um eu isolado e solitário. Nas *Memórias* de Raul Brandão, é sobretudo este segundo tipo de diário o mais frequente. Contudo, isto não invalida a existência de contaminações entre uma e outra formas já que, e não é demais lembrar, não estamos perante categorias estanques sem nenhuma relação entre si.

Ao contrário das memórias e da autobiografia,

«(...) o diário íntimo é uma relação redigida pouco depois da vivência dos acontecimentos (em princípio, no próprio dia, conforme indica o étimo 'diário'). Em lugar de ser elaborada no fim da vida, com o concurso da memória que rege e ordena a narração, é uma escrita datada, que segue a actualidade nos seus meandros, segundo a

²⁹ Idem, *ibidem*, p.86.

³⁰ v. Marcello Duarte Mathias, *op. cit.*, pp.46-47.

dispersão dos incidentes e dos acidentes. É, portanto, uma forma de *narração intercalada*³¹, isto é, em que a enunciação alterna com a história».³²

A escrita de um diário é, pois, algo que se faz, senão todos os dias, pelo menos com a frequência bastante que permita a estreita relação com a passagem do tempo; daí que se trate de uma escrita datada e, portanto, muito marcada pela cronologia de certos acontecimentos – como é o caso do capítulo intitulado «O meu Diário», inserto no segundo volume das *Memórias* de Brandão, onde são contadas muitas das peripécias que antecederam a implantação da República em Portugal, bem como outras que lhe foram posteriores.

Por oposição à autobiografia, e também às memórias, o diário é algo que não conhece um fim - isto evidentemente se a sua publicação for póstuma, porque, se assim não for, então, terá necessariamente de haver, num determinado momento, um ponto final que permita a sua chegada ao público - , que se escreve ao sabor da passagem dos dias e que diariamente se recomeça. Por isso tende a apresentar-se como texto fragmentário, mas vário, como a obra que nos propomos estudar, sobretudo, pela profusão de pormenores, por vezes quase irrisórios, que se vai contando.

Apesar da sua falta de coesão e da sua natureza fragmentária, o diário, tal como todas as outras formas de intimismo, ambiciona a busca de uma verdade, seja ela qual for, daí que, tal como notou Marcello Duarte Mathias, obedeça «(...) a um princípio de desmascaramento que é a consequência natural da vontade de autenticidade, sua primeira ambição».³³

O diário é, portanto, e ainda de acordo com o mesmo autor, o encontro entre duas instâncias, aquele que escreve e aquele que é fixado nessa mesma escrita – aqui, contrariamente ao que se passa na autobiografia e nas memórias, não se trata de um confronto entre dois «eu» separados pelo tempo, mas antes entre dois «eu» separados pela actualidade, ou seja, pelo intervalo que medeia entre o tempo real de determinado acontecimento e o tempo decorrido sobre esse mesmo acontecimento que é fixado pela escrita; o diário assume uma espécie de papel mediador entre esses dois reflexos que aí se defrontam: «(...) ao diário caberá ocupar um lugar à parte entre os dois protagonistas

³¹ Os sublinhados são da autora.

³² Clara Rocha, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977, pp. 102-103.

³³ Marcello Duarte Mathias, *op. cit.*, p. 47.

que nele se defrontam, espécie de terceira pessoa, terra de ninguém, aberta à tentativa de reconciliação dessa dupla imagem».³⁴

Ora e se é de uma imagem dupla que se trata, também em relação à escrita diarística podemos falar de uma postura narcísica. A tentativa de ascender a uma verdade autêntica sobre si mesmo, de reparar as assimetrias entre dois reflexos de um mesmo eu, não é apanágio apenas daquele que vive fascinado pela sua própria imagem, mas baseia-se, aliás, «(...)com mais frequência na aversão de si mesmo(...). Queixume, amargura, ressentimento. Até porque em certo tipo de narcisista existe um acentuado fundo associial que faz dele um inadaptado».³⁵ Por isso, a procura de uma plenitude individual é algo que se faz sempre de costas viradas para o mundo, porque o mundo, os outros, apesar de contribuírem para essa harmonia – quer se trate de um diário mais baseado em factos intimistas ou histórico-políticos – são, ao mesmo tempo, eles próprios os responsáveis por «uma sensação de incurável orfandade»³⁶ inerente ao sujeito.

Depois de elencadas algumas das características do diário passemos, então, à enunciação dos traços fundamentais do auto-retrato.

Um dos motivos que leva alguns estudiosos a conceber o auto-retrato como um modo à parte da escrita confessional parece passar pela falta de uma reflexão profunda e consistente em torno desses textos:

«(...) l'autoportrait n'a été l'objet d'aucune réflexion théorique suivie, sauf dans ces textes eux-mêmes. Les autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce 'genre' n'offre aucun 'horizon d'attente'. Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre.

L'autoportrait reste donc un discours en dehors, que les historiens et les théoriciens tendent encore à désigner sur le mode restrictif ou négatif : ce qui n'est pas tout à fait une autobiographie».³⁷

Por estas palavras podemos perceber, para já, que um dos traços mais relevantes do auto-retrato será a oposição entre este e a autobiografia. Mas, por outro lado, há ainda um outro traço que não deve ser descurado: a existência de uma matriz retórica, a partir da qual parece construir-se a maioria dos auto-retratos.

Para alguns autores, como é o caso de Michel Beaujour,³⁸ o auto-retrato ocupa um lugar à parte da autobiografia. Ora, tal como temos vindo a dizer, as fronteiras entre

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 47.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 49.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre – Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p.8.

os vários modos intimistas são muito ténues, daí que, embora o auto-retrato seja efectivamente diferente da autobiografia, bem como dos restantes modos confessionais, não devem ser de todo aventados alguns pontos de contacto entre aquelas duas formas textuais.

Em relação ao primeiro ponto, podemos dizer que a causa da oposição entre auto-retrato e autobiografia tem que ver, sobretudo, com a inexistência de uma medida temporal. Tal como já tinha notado Clara Rocha, «(...) no auto-retrato a dinâmica narrativa cede lugar ao estatismo expositivo. O auto-retrato é, portanto, uma autobiografia desprovida de dimensão temporal».³⁹

O auto-retrato é não-narrativo, na medida em que não procura explicar-se, nem explicar, digamos assim, a génese formativa do sujeito que escreve. Diferentemente da autobiografia e de uma grande parte dos escritos intimistas (só, talvez, com excepção do diário), aquilo que se procura não é um vai-vem constante entre passado e presente que sirva como que de método gnoseológico, através do qual se mostra a linha evolutiva do sujeito. Muito pelo contrário: tal como o actor que sobe ao palco e aparece perante o público, assim o sujeito do auto-retrato expõe-se no presente sem ter necessidade de dizer quem foi outrora. É, aliás, a esta luz que devemos interpretar a «fórmula operatória» sugerida por Beaujour: «Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*⁴⁰». ⁴¹ Ou seja, o que se privilegia é o *agora* e não o *antes*.

Mas é também desta abolição do passado face ao presente que nasce a sensação de vazio com a qual o sujeito se depara quando inicia o seu auto-retrato: perante a folha de papel em branco todo o auto-retratista começa por sentir que nada tem a dizer sobre si, na medida em que, tal como acontece com o diarista, a falta de uma projecção no passado inviabiliza, de algum modo, todo um trabalho de reconstrução inerente à memória desse mesmo passado. Neste sentido, quer o auto-retrato, quer o diário trabalham com um passado recente, com uma memória que se constrói todos os dias e cujo valor de passado só se adquire pela distância face a esse presente – que é o presente da escrita. Isto é, quando escreve, ainda que seja sobre a actualidade, sobre aquilo que *está a acontecer agora*, ao fazê-lo está já no passado, num momento posterior que se fixa através do acto da escrita.

³⁸ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre – Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

³⁹ Clara Rocha, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977, p. 107.

⁴⁰ O sublinhado é do autor.

⁴¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre – Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

Por conseguinte, o facto de não seguir uma ordem cronológica, como acontece na maioria das autobiografias, e privilegiar muito mais uma organização temática, faz com que o auto-retrato encontre a sua base num sistema de analogias e correspondências, que contribui para uma aparência caótica, descontínua, de anacronismos sobrepostos, que nada se assemelha à ordenação sintagmática, própria do estilo narrativo. Não se trata já de seguir uma espécie de *curriculum vitae*, como na autobiografia, referindo este ou aquele acontecimento, precisamente porque se tem liberdade de passar por cima desse amontoado de coisas que aconteceu algures num tempo recuado.

Contudo, é justamente desta impossibilidade de uma projecção no passado e consequente sensação de vazio que surge o segundo traço do auto-retrato, de que já falámos: a existência de uma matriz retórica que parece orientar a escrita de uma grande parte dos auto-retratos.

Para Beaujour, se o auto-retratista desconhece de antemão qual o caminho a seguir há, no entanto, uma tradição que se encarrega de lhe fornecer categorias estáveis, dentro das quais ele arrumará uma série de comportamentos e sentimentos comuns a todos os seres humanos e com os quais o próprio se identifica. A tradição funciona, portanto, como uma espécie de espelho, onde o sujeito se vê reflectido. Mas, o facto de o sujeito se reconhecer nessa mesma tradição não o impede de se colocar perante o seu eu, que é evidentemente a sua referência primeira. Aliás, o tópico da referencialidade chama, por sua vez, a atenção para uma outra questão, que trataremos na altura adequada, que passa pela possibilidade de verificação dessa mesma referência. Ou seja, a pergunta, também válida para outros escritos intimistas, é a seguinte: onde é que acaba a invenção e começa a verdade?

Sendo a verdade particularmente difícil de avaliar, no sentido em que a sua verificação nem sempre é eficaz, talvez possamos dizer que, no caso concreto do auto-retrato, a existência de uma «memória retórica» - que mais não é senão um conjunto de estratégias comuns, das quais, todavia, o sujeito não se apercebe de imediato - pode vir salvaguardar a necessidade, ou melhor, a obrigatoriedade de provar essa mesma verdade. Isto é, sem nos querermos alongar em mais explicações, apenas diremos que a verdade é, na maioria das vezes, produto de um contrato celebrado entre o autor e o leitor.

«Il peut sembler surprenant que des textes en principe aussi personnels et individuels que les autoportraits, où, à l'aide de ce qu'il croit être les moyens de son bord, l'énonciateur tente de dire ce qu'il est maintenant tandis qu'il écrit, puissent être décrits comme des variantes de procédures aussi collectives et aussi précisément codées que le furent autrefois l'invention et la mémoire rhétoriques».⁴²

Ainda que aquele que escreve possa não se aperceber imediatamente de que está a usar uma tática semelhante à de outros, isso não significa que não o faça com arte e, acima de tudo, de acordo com o seu gosto pessoal.

Contrariamente a outros géneros, que evoluíram ao longo do tempo, o auto-retrato tendeu sempre para uma certa estagnação. Isto é, os auto-retratos modernos e contemporâneos apresentam rupturas semelhantes àquelas que os textos renascentistas vieram introduzir, sobretudo no tocante à esfera do sujeito. Contudo, através de uma análise do livro X das *Confissões* de Santo Agostinho, Beaujour nota que o auto-retrato aí apresentado se encontra desprovido de uma voz na primeira pessoa e se elabora somente com as linhas essenciais de uma produção «maquinal» que permite a construção de todo o auto-retrato a partir do momento em que o homem, fora da dependência divina, se acha condenado à busca de um lugar próprio que, em última análise, será o da própria escrita, algures entre a pura invenção e a memória.

A marginalidade do auto-retrato face a outros géneros faz com que ele se torne um modo de escrita suficientemente amplo e capaz de suportar as mais variadas formas de escrita, desde as mais sublimes às mais comuns. O auto-retrato pertence a uma categoria de textos que, apesar da ausência de uma vertente dinâmica, se mantém praticamente indiferente à passagem do tempo, o que não impede que o sujeito seja colocado entre dois limites: o da sua morte e o da impessoalidade, ambos assentes numa linguagem comum, que a todos pertence.

«A cause de sa marginalité même, l'autoportrait est un dépotoir pour les déchets de notre culture. Rien n'est plus archaïque ni transhistorique que ces textes qui prétendent révéler 'ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre !' Rien n'est plus mal avec le temps que ce discours au présent. C'est que l'écrivain, pour peu qu'il se retire du monde et tente de dire qui il est plutôt que d'avouer ce qu'il a commis dans son passé et dans ses rapports avec autrui, se trouve rapidement pris entre deux limites : celle de sa propre mort, et celle de l'impersonnel, constitué par les catégories les plus générales et les plus anonymes, médiatisées par un langage qui appartient à tous. Coïncé entre l'absence et l'Homme, l'autoportrait doit louvoyer pour produire ce qui sera toujours, pour l'essentiel, l'entrelacement d'une anthropologie et d'une thanatographie».⁴³

⁴² Idem, *ibidem*, p. 11.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 13.

Neste sentido não haverá, porventura, escrita menos pessoal que a escrita de um auto-retrato e, ao contrário do que seria de prever, precisamente porque o sujeito sente que nada tem a dizer ou a esconder. Por isso, nada há de mais enganador que pensar que o auto-retrato seja, por assim dizer, uma confissão. É isto que faz com que muitos críticos não o incluam dentro da escrita intimista. Ainda que, à primeira vista, o «eu» se constitua como um ponto de partida, ele mais não é senão o álibi que permite levar a cabo uma escrita caótica e fragmentária, que obedece, acima de tudo, a um modelo retórico que nos dá a conhecer um sujeito exemplar, semelhante ao dos mais antigos tratados de retórica.

Por oposição a outros modos confessionais, o sujeito de um auto-retrato não se procura, porque o seu objectivo não é explicar-se - na medida em que já se encontra inscrito no tempo -, mas antes *mostrar-se* como exemplo, como modelo, no fundo, semelhante a tantos outros. Assim, uma grande parte dos auto-retratos valoriza, sobretudo, a opinião e a reflexão pessoais acerca deste ou daquele assunto, daí que muitos deles se constituam, por vezes, como um autêntico vício da escrita pela escrita: «Le tragique de l'autoportrait est de n'avoir rien à cacher ni à avouer (en supputant déjà la miséricorde et le pardon) sinon qu'il est produit par une rhétorique et qu'il est pur discours oiseux, livresque. Livre parmi les livres».⁴⁴

Mas detenhamo-nos, por agora, sobre o tratamento das especificidades da memória, bem como sobre a sua importância na construção do texto dos Prefácios das *Memórias* de Raul Brandão.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 13.

Capítulo II – As *Memórias* de Raul Brandão

1. A função unificadora/desagregadora da memória – os Prefácios das *Memórias*

A função de uma memória (...) é não deixar que a poeira dos móveis, dos soalhos e dos tectos simbolize a indiferença dos vindouros.

Miguel Torga, *Diário* vol. III

De cariz essencialmente íntimo, o texto dos Prefácios das *Memórias* – ao contrário dos capítulos subsequentes, que apontam para um teor mais historicizante – contém especificidades próprias de qualidade memorialística que nos obrigam a dar conta do papel preponderante que a memória, e, muito concretamente, a sua função unificadora/desagregadora, aí ocupa.

Como nota Jacques Le Goff, «A memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas».⁴⁵ A memória é um repositório de dados provenientes do exterior, que cada indivíduo vai acumulando ao longo da sua existência e que, para além da sua componente psíquica e sensório-motora – note-se que é esta componente que assegura a repetição habitual das nossas funções corporais - , possui igualmente uma componente social, onde se encontra todo um conjunto de factores histórico-culturais que regulam a vida da maioria dos indivíduos.

Por isso, esta relação entre sujeito e mundo não pode ser despicienda à literatura do eu, na medida em que aquilo que o sujeito procura é quase sempre uma resposta para as perguntas «quem sou eu?» e «quem sou eu no mundo?», ambas pontos de partida fundamentais para este tipo de escrita. As entidades sujeito e mundo constituem, pois, unidades mínimas da literatura intimista, capazes de gerar um complexo jogo de ambiguidades, onde, muitas vezes, tudo pode ser e não ser quase em simultâneo. Só assim se compreende que nem a autobiografia despreze em absoluto a sua relação com o mundo exterior, nem as memórias, na tentativa de construção de um quadro de época, se

⁴⁵Jacques Le Goff, “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi – 1. Memória-História*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 11.

coíbam de aduzir ao discurso um ponto de vista subjectivo. E isto porque o que assegura a estabilidade, ou melhor, a necessidade de uma conjugação entre aqueles dois elementos é, como já dissemos, a existência de uma memória que serve como depósito de informações recolhidas pelo sujeito no seu contacto com o exterior. As palavras de Marcello Duarte Mathias sobre a imprescindibilidade da memória na autobiografia parecem reforçar o que acabamos de dizer: «Por isso, em toda a autobiografia – que é sempre mais do que uma autobiografia – se desenvolve uma constante interacção da memória com a sua decantação, que resulta do momento presente e da visão retrospectiva do passado, tal como esse presente o revê e imagina».⁴⁶

Ao assegurar a conservação do passado, a memória ajuda o sujeito a situar-se no tempo e no espaço, na medida em que é ela que lhe permite, num dado momento do presente – que há-de coincidir com o instante em que se decide fazer a história de uma vida –, olhar para trás (passado) ou para a frente (futuro), conforme as necessidades impostas por esse mesmo presente. Por aqui se vê que a escrita, entre outras funções, acumula a de mediadora entre passado e futuro, fazendo com que o sujeito se vá gradualmente achando com a(s) sua(s) voz(es) mais profunda(s) e, até àquele momento, desconhecida(s).

Por conseguinte, escrever sobre si implica a existência de uma distância suficientemente grande face ao passado, de modo a que esse passado possa ser entendido no presente. O afastamento temporal vem favorecer o entendimento do que ficou para trás, fazendo com que essas coisas ganhem novos significados, sobretudo porque tende a haver uma série de informações dispersas, cujo sentido só fica completo no presente da escrita:

«Pour être en mesure d'écrire moi-même ma propre vie, je dois avoir pris du recul par rapport à elle, m'en être dépris afin d'être capable d'en maîtriser les significations éparses; écrire ma vie c'est la recommencer en esprit; après l'avoir vécu comme un brouillon, dans la confusion du temps qui passe, entreprendre de la mettre au net, ne dégageant les grandes lignes d'un cheminement intelligible, selon l'ordre de l'obéissance à des valeurs librement consenties»⁴⁷

Estamos, pois, perante alguém que se encontra numa fase descendente da sua vida, e para quem o passado é um enigma que urge decifrar. Perceber-se, saber quem se

⁴⁶ Marcello Duarte Mathias, « Autobiografia e diários», in *Colóquio-Letras* nº 143-144, Janeiro-Junho, 1997, pp. 43-44.

⁴⁷ Georges Gusdorf, *Les Écritures du Moi - Lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1990, pp. 175-176.

foi através da «recapitulação»⁴⁸ do passado, o mesmo é dizer, fazendo um balanço – tenha-se em mente, aliás, o título do terceiro volume das *Memórias* de Brandão, que é justamente «Balanço à Vida» - das vitórias e dos fracassos, dos erros e das certezas, no anseio de construir uma personalidade em toda a sua plenitude, eis o objectivo de qualquer autobiografia.

Mas, por outro lado, a recapitulação do passado requer a existência daquilo que designamos por acto rememorativo, onde se encontra um conjunto de forças desagregadoras e unificadoras, que afastam ou juntam as lembranças, conforme as necessidades discursivas daquele que escreve.

Como dissemos, e ao contrário do que à primeira vista se possa pensar, o passado é sempre, no momento da escrita, algo desconhecido para o sujeito, na medida em que o objecto e o sujeito da escrita são uma e a mesma coisa. Por isso, procurar aquele que se foi, na esperança de saber quem se é, impõe um esforço de rememoração, através do qual se vão lembrando, mas também organizando, recordações dispersas. A este movimento consciente, operado pelo sujeito, convencionámos chamar movimento unificador. Juntar as peças soltas de uma existência é algo que se faz no presente, mas que requer um vai-vem constante entre esse presente e o passado, verificando-se, muitas vezes, a projecção no futuro – note-se que a memória possui uma característica tridimensional que permite ao sujeito olhar-se em várias perspectivas, ainda que aquela que prevaleça seja inevitavelmente a do presente. Mas, ao acto de unificar junta-se uma outra dimensão dos escritos confessionais: a construção de uma imagem do sujeito.

Ao processo rememorativo não é estranho certo comportamento «recolector», para retomar o termo «recollection», usado por M. Freeman⁴⁹, em que o sujeito retira do seu passado apenas o que mais lhe convém. Neste sentido, o acto rememorativo envolve já uma componente organizadora, ou melhor, uma *escolha* que faz com que, do turbilhão caótico de lembranças, que chegam ao conhecimento do eu, apenas transitem

⁴⁸ « Toute autobiographie présente ce caractère d'une récapitulation; en faisant revivre son passé; l'individu s'efforce d'élargir les limites de son présent; la remémoration, grâce à la recherche des anciennes traces et à la réactivation des sens oubliés, doit aboutir à une conscience totale, à une coïncidence de soi à soi dans toute l'ampleur de la présence au monde, organisant l'espace-temps d'une vie dans la plénitude de ses accomplissements, essais et erreurs, succès et échecs, dispersés au fil de l'existence, mais regroupés dans une intuition totalitaire», in Georges Gusdorf, *Les écritures du moi – Lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 173.

⁴⁹ Mark Freeman, *Rewriting the Self – History, Memory, Narrative*, London and New York, Routledge, 1983, p. 8.

para a escrita aquelas que permitem, ao sujeito, fazer a (re)construção de uma certa imagem de si. A impossibilidade de ascender à totalidade do passado decorre da não coincidência entre os vários tempos, que obriga o escritor a procurar-se constantemente, na ânsia de se ver uno e inteiro porque, no fundo, é isso que (ele) espera da empresa do auto-conhecimento. Contudo, a emergência de novos significados é incessante, devido à simbiose entre sujeito e objecto, o que faz com que o trânsito permanente entre presente, passado e futuro devolva uma imagem diferente daquela donde se partiu. É, portanto, em presença de um Narciso que estamos: de alguém que vive fascinado pela sua imagem e que tudo faz em seu benefício. À semelhança de Narciso, também o sujeito dos Prefácios das *Memórias* se olha no espelho da escrita mas, tal como acontece com Narciso ao contemplar o seu reflexo nas águas, também as palavras tendem a restituir uma imagem fugidia e fragmentada, o mesmo é dizer, um «eu-outro». Note-se, aliás, que, na obra de Raul Brandão, o outro, enquanto duplo do eu, é normalmente identificado com o «fantasma», o «ser esfarrapado», o «pobre», como em o *Pobre de Pedir* ou, ainda, com o filósofo alucinado, como o Gabiru de *Húmus*: «Tenho passado a vida a comentar-me e poucas almas me interessam como a minha. O que eu amo sobretudo é o diálogo com esse ser esfarrapado»⁵⁰.

Mas, fazer o resumo de uma vida - ao mesmo tempo que se vai (re)construindo uma imagem ímpar, que se quer distinta da maioria - exige, de algum modo, a articulação com o acto de confissão, na medida em que reavaliar o que se viveu supõe deixar cair a máscara, mostrar-se, dar-se a conhecer aos outros, assumindo talvez mais do que as valentias ou os fracassos de uma vida, a sua *diferença* perante o mundo:

«Se tivesse de recomeçar a vida, recomeçava-a com os mesmos erros e paixões. Não me arrependo, nunca me arrependi. Perdia outras tantas horas diante do que é eterno, embebido ainda neste sonho puído. Não me habituo: não posso ver uma árvore sem espanto, e acabo desconhecendo a vida e titubeando como comecei a vida. Ignoro tudo, acho tudo esplêndido, até as coisas vulgares: extraio ternura duma pedra. 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 espectáculo desabalado da vida. Isso me basta. Isso me enche: levo-o para a cova, para remoer durante séculos e séculos até ao juízo final. Nunca fui homem de acção e ainda bem para mim: tive mais horas perdidas...»⁵¹

O tom confessional leva o sujeito a olhar para a totalidade do seu passado de uma forma despojada, ao mesmo tempo que assume a sua distância em relação ao

⁵⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 40.

⁵¹ Idem, *ibidem*, vol. I, p. 31.

mundo. Essa parece ser, aliás, a sua grande preocupação: mostrar-se como alguém que, ao contrário do que seria de esperar, prefere aquilo que outros desprezam e que aparentemente é irrelevante. Não é, portanto, de alguém que se alimenta da ambição de poder que tratamos, mas antes de alguém que detesta a acção. O apreço pelos pequenos nada é, para além do mais, uma constante na obra brandoniana que vai de encontro a uma visão pessimista do mundo, que se contenta com coisas tão vulgares como uma simples pedra.

Mas, a valorização do que é mínimo – a «pedra», por exemplo – e, à primeira vista, irrelevante – assim pode ser o sentimento da «ternura» –, liga-se a um certo lirismo, que, associado ao aspecto confessional, confere ao texto uma dimensão poética notória na necessidade da repetição sintáctica - «Se tivesse de recomeçar a vida, recomeçava-a com os mesmos erros e paixões. Não me arrependo, nunca me arrependi» - ou, até, na repetição de vocábulos como *vida*.

«Fugi sempre dos fantasmas agitados, que me metem medo. Os homens que mais me interessaram na existência foram outros: foram, por exemplo, D. João da Câmara, poeta e santo, Corrêa d'Oliveira, um chapéu alto e nervos, nascido para cantar, Columbano e a sua arte exclusiva, e alguns desgraçados que mal sabiam exprimir-se. Conheci muitos ignorados e felizes. Meio doidos e atónitos. O Nápoles ainda hoje dorme sobre a mesma rima de jornais?... Outro andava roto e dava tudo aos pobres. O homem é tanto melhor quanto maior quinhão de sonho lhe coube em sorte. De dor também»⁵²

Contudo, uma outra nuance se introduz aqui: a presença dos outros. Associada ao mundo, essa presença - D. João da Câmara, Corrêa d'Oliveira, Columbano e os outros de quem não reza a História, como é o caso do Nápoles, um sem-abrigo – é aquilo que parece assegurar o sentimento de pertença a esse mesmo mundo, mostrando-se o sujeito enquadrado numa determinada época histórica que é, no fim de contas, o *seu tempo*.

Note-se, ainda, que dar voz àqueles que, por norma, a não têm parece ser outra das preocupações do pensamento brandoniano. Só assim se percebe a junção de indivíduos de proveniência tão díspar, como D. João da Câmara e Nápoles, articulada não só com o gosto pelo paradoxo – capaz de misturar ouro e lama e de ver até no que há de mais horrendo uma ponta de beleza -, mas também com uma visão socializante - em *O Padre*, por exemplo, o autor fizera a apologia da revolução e do triunfo dos

⁵² Idem, *ibidem*, pp. 31-32.

pobres sobre os ricos –, que reflecte um mundo em convulsão, que já experimentara um conflito bélico à escala global (1914-18) e que, em Portugal, conhecera momentos especialmente difíceis, como o Ultimato (1890) ou o Regicídio (1908).

Aliás, veja-se que as duas últimas frases do trecho citado reforçam de algum modo as linhas daquele sistema de pensamento que parece basear-se, acima de tudo, na capacidade de dar por pouco que se tenha, porque viver significa sofrer e o sonho mais não será do que o antídoto capaz de amenizar a dor: «Outro andava roto e dava tudo aos pobres. O homem é tanto melhor quanto maior quinhão de sonho lhe coube em sorte. De dor também».

Pegar na vida como um todo, como uma espécie de bloco compacto, onde se acumulam as mais variadas experiências, tentando descortinar o que aí pode haver de mais interessante para dizer sempre na mira de edificação de uma maneira de *ser*, é também característica do sujeito autobiográfico que encontramos nos Prefácios da obra em apreço. Escolher, seleccionar são inevitavelmente dois dos termos que melhor se ligam a este trabalho, porquanto nele há de pensado e reflectido. Nada se faz ao acaso.

Contudo, reunir memórias, através de forças unificadoras que ajudam a associar lembranças longínquas, encerra em si um processo de fixação escrita. Passar para o papel o que se viveu e o que se sentiu é prolongar a existência de um certo passado – daquilo que se foi, bem como do que outros foram -, presentificando-o e, acima de tudo, salvando-o do esquecimento, sobre o qual tendem a actuar mecanismos desintegradores. É de acordo com este ponto de vista, aliás, que podemos falar da escrita enquanto memória. A missão da escrita será a de fixar o pensamento, atribuindo-lhe uma forma, em princípio, definitiva, pelo que, através da palavra, o sujeito se institui no tempo e no espaço, gravando neles a sua marca própria.

No que concerne às forças desagregadoras, estas são a outra face e/ou a face obscura do processo rememorativo. E isto porque, enquanto consequência de uma selecção voluntária são elas que decidem sobre a inclusão ou não de uma lembrança em detrimento de outra. Por outro lado, as forças desagregadoras podem também, porventura, ser entendidas como movimentos que impelem ao esquecimento, sem que o sujeito para isso contribua - o que não quer dizer, ainda assim, que disso não se aperceba: «O resto esvai-se como fumo. Até as figuras dos mortos por mais esforços que faça, cada vez se afastam mais de mim...»

Além do mais, as alusões frequentes aos mortos podem ser entendidas como consequência de um certo efeito destrutivo inerente à faculdade de memorizar do eu,

que o próprio eu, através da escrita, se empenha em reparar, chegando até a reproduzir as eventuais falas dos desaparecidos que se instalam nas suas profundezas e se misturaram com os seus monólogos interiores:

«Querida: estamos sozinhos à mesa nesta noite infinita em que a chuva cai lá fora com um ruído monótono de choro. Estamos sós nesta noite de saudade e nunca foi maior a nossa companhia, porque cada vez me sinto mais perto dos mortos. Rodeiam-nos, chegam-se para mim e sentam-se ao nosso lume. São legião... Mais perto, que eu faço uma labareda que nos aqueça a todos! A velha mesa da consoada foi-se despovoando com o tempo, mas hoje estão aqui sentadas todas as figuras que conheço desde que me conheço... Tu, toda branca, e que mesmo através do túmulo me transmites sonho; tu, mais longe, mais apagada e sumida; e tu, que vens de volta, e encostas os teus cabelos brancos, para me dizeres baixinho: - Menino! – Pois ainda me chamas menino?! – Outro acolá sorri e outro tenta falar... Dois vivos e tantos mortos sentados à roda desta mesa que veio de meu pai, foi de meu avô e pertenceu já a outras gerações desconhecidas, mas que estão aqui também comigo, escutando e sorrindo, enquanto as pinhas se transformam em flores maravilhosas e as vides que plantei se reduzem a cinza!...»⁵³

A esposa, única presença humana sensível que se encontra à mesa, serve de interlocutor à pesquisa de recordações longínquas. A evocação dos que já não existem, senão no baú da memória, é tão triste e monótona como a metáfora que compara o som da chuva ao do choro. Não fossem os dons da imaginação que permitem ao sujeito reconvocar os entes desaparecidos para o meio da sala, onde se encontra o calor da lareira – que, por extensão, será também o dos mortos que voltam - e o semblante da mulher amada, a descrição deste quadro jamais gozaria da existência dos mortos que vêm animar a ceia, surgindo ao ritmo de uma enumeração vocal – atente-se no valor das exclamações e interrogações que emprestam sentimento às figuras, dando-lhes, por momentos, vida.

A seguir, o autor põe-nos perante a desagregação da memória, através da inexorável e perturbadora passagem do tempo, que o faz soltar as três exclamações finais, dando conta não só da saudade por ele (tempo) deixada, mas também dos seus resquícios («um olhar impresso», o calor de uma mão, «Mais nada»):

«Impossível. De muitos nem já sei o nome. Passaram no tropel dos mortos. Ficou-me um olhar impresso, o calor da tua mão na minha mão. Mais nada. Como me chamas tu? Por mais esforços que faça não me lembro. Entre nós interpôs-se esta coisa monstruosa a que se chama o tempo. Se soubessem a pena que isto me faz! Mortos! mortos para sempre, morta comigo a vossa ternura, para toda a eternidade!»⁵⁴

⁵³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 39.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, pp. 42-43.

As mãos – sobretudo as da mãe e do pai - que, segundo o autor, não são já as mãos reais, mas, as espirituais que, pela imaginação, nos devolvem o ser na sua inteireza, criando quase que a sensação do tacto, pelo pormenor do nó dos dedos, como podemos ver aqui:

«Sinto na mão um dedo nodoso que já não existe e a que a minha mão ainda se apegava. Sinto as mãos que toquei durante a vida. Muitas já desapareceram, mas estão aqui entre as minhas – as mãos de meu pai, as mãos de minha mãe, as mãos pequeninas das crianças. Não a mão material – mas as mãos espirituais. As mãos quando a gente as aperta e as tem entre as suas dão-nos o ser inteiro pelo contacto. Destruídas pela morte fica a ternura que nos transmitiram»⁵⁵

Ainda no que concerne ao tratamento da morte vale a pena referir que, para além da sua acepção negativa – ligada sobretudo ao desaparecimento de pessoas queridas e, por conseguinte, a um tempo de felicidade que não volta para trás - , ela encerra em si uma dimensão mais positiva, que se associa a uma visão espiritual ou mesmo católica, em que a sua aceitação conduzirá a uma segunda vida, melhor e eterna. Aliás, há, de algum modo, uma discreta alusão a essa espécie de eterno retorno no Prefácio do primeiro capítulo, quando o autor escreve: «A minha alegria em velho consistiria em ter aqui o meu pai para falar com ele. Não é só saudade que sinto: é uma impressão física. Agora é que acharia encanto até às lágrimas em termos a mesma idade, conversarmos ao pé do lume e morrermos ao mesmo tempo»⁵⁶. De facto, talvez não possamos falar de um eterno retorno, porque ele significaria, para o sujeito, voltar a ser criança ou, pelo menos, mais jovem do que é – no momento da escrita, tal como o requer a própria estrutura autobiográfica, o sujeito é já alguém que se encontra numa fase avançada da vida – e não é disso que se trata. Mas, sobretudo, de um desejo de partilha das angústias da vida - agora que já se viveu quase tudo e que já se sabem, porventura, as mesmas coisas acerca da existência - com o progenitor, o mesmo é dizer, com aquele que dá a vida. Apesar da impossibilidade de partilhar com o pai a mesma idade, as linhas citadas não deixam de ser reveladoras de uma consciência genealógica e ancestral do próprio saber – como algo que se transmite de pais para filhos – , por isso o autor fala das «camadas de mortos»: «Como em ti, há em mim várias camadas de mortos não sei até que profundidade. Às vezes convoco-os, outras são eles, com voz tão sumida que mal a distingo, que desatam a falar. Preciso da noite eterna: só num silêncio mais profundo

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, vol. I, p. 37.

ainda, conto ouvi-los a todos».⁵⁷ Todavia, e ainda que o desejo do sujeito não tenha meios reais para se concretizar, a verdade é que, em parte, isso acaba por acontecer, pelo menos, através do registo escrito.

«A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada... De tudo o que se passou comigo só conservo a memória intacta de dois ou três rápidos minutos. Esses sim! Teimam, reluzem lá no fundo e inebriam-me, como um pouco de água embacia o copo. Só de pequeno retenho impressões tão nítidas como na primeira hora: ouço hoje como ontem os passos de meu pai quando chegava a casa; vejo sempre diante dos meus olhos a mancha azul-ferrete das hidrângeas que enchiam o canteiro da parede. O resto esvai-se como fumo. Até as figuras dos mortos por mais esforços que faça, cada vez se afastam mais de mim... Algumas sensações, ternura, cor, e pouco mais. Tinta. Pequenas coisas frívolas, o calor do ninho, e sempre dois traços na retina, o cabedelo de oiro, a outra-banda verde... Passou depois por mim o tropel da vida e da morte, assisti a muitos factos históricos, e essas impressões vão-se desvanecidas. Ao contrário, este facto trivial ainda hoje o recordo com a mesma vibração: a morte daquela laranjeira que, de velha e tonta, deu flor no Inverno em que secou. O resto usa-se hora a hora e todos os dias se apaga. Todos os dias morre»⁵⁸

A que se resume a vida quando pensamos nela à distância de alguns anos, e a tomamos, por via de tudo o que vivemos, na sua (aparente) totalidade? O sujeito começa por se referir à existência de uma «memória intacta», que se percebe ligada à infância, a qual possui uma importante qualidade retentiva que lhe permite armazenar lembranças, lembranças essas que, através de movimentos unificadores, se vão juntando e formando um todo harmonioso e prenhe de significado. Aquilo que fica como que suspenso na memória é, para além de fugidio, quase nada: «De tudo o que se passou comigo só conservo a memória intacta de dois ou três rápidos minutos. Esses sim! Teimam, reluzem lá no fundo e inebriam-me, como um pouco de água embacia o copo». Daí o desejo de concentrar o que vai recordando desta fase prematura da vida, que pode ser entendida como uma espécie de idade de ouro: «Só de pequeno retenho impressões tão nítidas como na primeira hora: ouço hoje como ontem os passos de meu pai quando chegava a casa; vejo sempre diante dos meus olhos a mancha azul-ferrete das hidrângeas que enchiam o canteiro da parede». Não deve estranhar-se a associação entre a infância e a cor dourada do ouro, uma vez que esta pode ser sinónimo de uma pureza emocional, que se perde com a maturidade, e que se busca justamente nas lembranças

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 32.

mais singelas, como é, por exemplo, o caso da ida aos ninhos de pássaros com o amigo que nunca mais se viu:

«Nunca a caça às feras no canavial indiano foi mais fértil em emoção e aventura que a armadilha aos pássaros na poça do Monte, com o Manuel Barbeiro. Uma nora, dois choupos, a água empapada, e, entre as ervas gordas como bichos, pegadas de bois cheias de tinta azul, reflectindo o céu implacável de Agosto. Os pássaros com as asas abertas desconfiam e hesitam; a sede aperta-os, o sol escalda-os. Mal pousam na armadilha agarramo-los com ferocidade. Chiu!... Uma andorinha descreve lá no alto um círculo perfeito, e vem, no voo desferido, arripiar com o bico a água estagnada. Toca numa palheira de visco – é nossa! Já tiveste nas mãos uma andorinha? É penas e vida frenética. E essa vida pertence-te!... Só ao fim da tarde regressava a casa com os bolsos cheios de rãs e os olhos deslumbrados»⁵⁹

A memória da infância é, por conseguinte, uma memória de felicidade, uma memória absolutamente verdadeira – pelo menos, é nisso que se acredita intimamente - apesar da distância espacio-temporal, que possui ensinamentos preciosos sobre a vida, não havendo, neste sentido, nenhuma outra fase da vida que se lhe compare:

«O que sei de belo, de grande ou de útil, aprendi-o nesse tempo: o que sei das árvores, da ternura, da dor e do assombro, tudo me vem desse tempo... Depois não aprendi coisa que valha. Confusão, balbúrdia e mais nada. Vacuidade e mais nada. Figuras equívocas, ou, com raras excepções, sentimentos baços. Amargor e mais nada. Nunca mais... Nunca Londres ou a floresta americana me incutiram mistério que valesse o dos quatro palmos do meu quintal. (...) Quase todos os meus amigos – o Nel, que não tornei a ver... - são dessa época. 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»⁶⁰

Comparar a nitidez destas lembranças com a observação de algo que se vê pela primeira vez associa-se ao que talvez possamos designar (num tom mais poético) por memória de afectos. Quer a referência à figura do pai – e, noutros momentos, às figuras da mãe, das tias ou dos avós, entre outras –, quer a forma pormenorizada como descreve as brincadeiras da meninice, ambas são tentativas de salvação/fixação de um sentimento que se quer sempre vivo e presente – tenha-se em atenção o uso dos tempos verbais no presente do indicativo, que em muito ajuda a esse revivalismo - na memória e, claro está, na própria escrita, enquanto súpula de um *ser*.

Todavia, para concluir a análise dos mecanismos unificadores/desagregadores da memória, vale a pena aclarar uma certa concomitância que parece existir entre o modo como essa memória se vai esboçando e as marcas que, desse esboço, advêm para o texto

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 34.

⁶⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 34-35.

escrito. Salientamos, portanto, a existência de alguns elementos sinestésicos que, ao criarem certos efeitos visuais e auditivos, nos deixam observar não só a forma como o acto rememorativo permite a edificação de uma memória passível de ser escrita, mas também pintada. Só assim se compreende que o autor recorra, não raras vezes, ao uso de um léxico eminentemente pictórico para melhor ilustrar o leque de sensações que o texto devolve ao leitor:

«Algumas sensações, ternura, cor, e pouco mais. Tinta. Pequenas coisas frívolas, o calor do ninho, e sempre dois traços na retina, o cabedelo de oiro, a outra-banda verde... (...) Primeiro livor da manhã, e não distingo a luz do dia do pó do ar. Nasce da água, mistura-se na água, com reflexos baços, a claridade salgada que palpita no ar vivo que respiro, no oceano imenso que me envolve. (...) e a terra toda, roxa e diáfana, emerge enfim, como aparição, do fundo do mar. (...) O azul do mar, desfeito em poalha, mistura-se ao oiro que o céu derrete»⁶¹

Exemplo de mestria literário-pictural – o uso desta construção morfológica procura, sobretudo, dar conta do talento ímpar de Brandão, enquanto pintor de palavras e/ou escritor de tintas – é também este excerto do volume III das *Memórias*, onde a combinação entre sinestésias e metáforas – releve-se, em especial, a imagem da tília como se de um corpo humano se tratasse - muito contribui para a descrição de uma paisagem que se entranha na memória e que, mais ainda, interage com o sujeito. Há como que uma fusão entre o sujeito e a natureza, que faz de ambos uma e a mesma coisa:

«Chove sempre. As árvores, despojadas do fruto, não podem com o peso da humidade, à volta os montes negros deram um passo e aproximaram-se maiores e mais espessos. Crepes no céu e gotas caindo num ruído de quem avança ao de leve. E cheiro, cheiro a terra aquecida e molhada, cheiro a folhas que fermentam o chão. Vêm aí as noites negras e aquela voz cavernosa que me faz encolher na enxerga: - o vento que clama às portas e dá o primeiro encontrão às vidraças. (...) Logo depois das lufadas, dias parados e mornos com sol coado por névoas, todos brancos e meio adormecidos. (...) A tília ergue-se no azul toda de oiro, os choupos esguios estremeçam e a vinha esfarrapa-se cor de mosto entre as leirinhas viçosas e os montes roxos e pasmados»⁶²

Finda a análise dos funcionalismos unificadores/desagregadores propriamente ditos, detenhamo-nos um pouco sobre algumas imagens específicas da memória.

⁶¹ Idem, *ibidem*, pp. 32-33.

⁶² Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

2. Imagens-símbolo da memória

Os Prefácios das *Memórias* devem ser entendidos como fazendo parte de um quadro mítico-simbólico, para o qual converge uma série de imagens que se incluem dentro de uma visão agrária, em que os ritmos cíclicos e sazonais da natureza surgem dominados por aspectos ancestrais e primitivos que, em última instância, ajudam a criar a aura de mistério que envolve essa mesma natureza.

Se no primeiro desses Prefácios nos deparamos com imagens de pinceladas impressionistas, onde impera a luz, e onde as cores, com algumas excepções, são geralmente claras, já nos segundo e terceiro – mais afastados dessa primeira fase da vida que é a infância –, aparecem, sobretudo, os tons mais escuros, que nos aproximam da vertente expressionista do autor; mas, são as cores, os odores, bem como as sensações provenientes da audição e do tacto que constituem o primeiro contacto do leitor com estes Prefácios. É neste conjunto de sensações impressionistas e expressionistas que assenta a construção de um microcosmos, onde as imagens da árvore, do quadro – que corresponde a uma miniaturização da própria natureza -, ou, ainda, as da casa e as dos mortos - que não estando convencionalmente tão ligadas a um ambiente natural, a ele se associam – se revestem de uma carga simbólica que as aproxima do fantástico, ao mesmo tempo que as dota de uma vida própria.

É justamente por se animarem de uma vida autónoma que esses elementos podem funcionar como receptáculos de uma memória, que tende a materializar-se através dos objectos e dos seres que habitam o mundo natural. Contudo, não devemos perder de vista que a quase humanização da natureza está sempre dependente da relação que o sujeito mantém com ela, já que a materialização de alguns dos seus elementos resulta da necessidade subjectiva de instaurar aí (nessa natureza) um cunho pessoal e íntimo. Por conseguinte, em Brandão, a visão panteísta e cósmica da natureza, pela intrincada rede de causas e efeitos em que se baseia, deve ser capaz de explicar o devir humano e, em última análise, a evolução do mundo. É na natureza que o homem deve procurar as origens daquilo que pode transformar o meio circundante, porquanto ela é anterior ao próprio homem. Isto parece corroborar, aliás, a oposição, expressa pelo autor, entre o campo e a cidade: «Não foi o outro mundo das cidades que me interessou:

ao contrário, pareceu-me sempre fantasmagórico. O mundo que me impressionou foi este [o rural]»⁶³.

Esta perspectiva foi partilhada com outros autores finisseculares, que procuraram na natureza um antídoto para as suas preocupações interiores, decorrentes não só da frágil situação nacional, mas também de todo um conjunto mutações políticas, sócio-económicas e, sobretudo, científicas que vinham alterar a face da realidade. Em Brandão, essa natureza, como iremos ver, adquiriu uma dimensão simbólica única, em que todos os seres se animam de energias mágicas e sobrenaturais que, em larga medida, são fruto de uma dialéctica permanente entre a vida e a morte.

Apesar da preferência demonstrada pelas coisas telúricas, não devemos entender essa natureza como sinónimo de um pensamento límpido e esclarecedor; mas, paradoxalmente, como sinónimo de complexidade, onde a estética dos simbolismos parece seguir uma lógica circular, que, acima de tudo, serve a relação subjectiva que o autor de *Húmus* mantém com aqueles elementos. Nisto reside, provavelmente, a procura de uma totalidade, inerente ao sujeito, que é marca de um espírito atormentado pelo *mal du siècle*, por factores de índole decadentista – o homem tende a afastar-se de um pensamento racionalista e a aproximar-se, sobretudo, de paraísos ideais e inefáveis -, que levam o indivíduo a prolongar na natureza o seu próprio eu. Dir-se-ia que a natureza é capaz de criar um sentimento de imensidão, não só física (e isso é mais ou menos evidente), mas, sobretudo, poética que pode «(...) ser uma tradução do Eu total»⁶⁴ que aí alcança «uma justificação gnósica»⁶⁵. Por isso, não estamos perante uma representação mimética do espaço natural, mas antes perante uma forma subjectiva e íntima de vivificação dessa mesma natureza que, em última análise, permitirá ao sujeito conhecer-se a si mesmo.

2.1 O Quadro ético-moral

Se, por um lado, a relação com a natureza é vital para o processo do auto-conhecimento, por outro, essa relação nem sempre é pacífica. Só assim se compreendem certos juízos de índole moral e religiosa, que decidimos incluir dentro desta variante do *quadro* – que adiante analisaremos sob outros aspectos – , onde se

⁶³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 36.

⁶⁴ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1975, p. 34.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 34.

destaca o contacto com as gentes rurais, que não são senão o prolongamento de uma natureza rude, onde imperam as leis do hábito secular: «Sensibilidade nenhuma – meia dúzia de fórmulas. Os sentimentos custam-lhe a vir à superfície. Mas com isto constrói uma vida e carrega com a vida. Ponho-me a considerá-lo com respeito, como os penedos onde só entra o ferro dos montantes. – Olho para ele com espanto e remorso. Talvez tudo isto seja hábito...»⁶⁶.

Esta conturbada ligação que mantém com a natureza e, dentro dela, com os camponeses, faz parte de um espírito que se debate permanentemente entre o passado – regido por princípios religiosos e conservadores – e o futuro, onde se antevêm os primeiros sinais de uma revolução popular. O respeito pela dor alheia - a dos pobres - é, acima de tudo, uma forma de redenção do «eu profundo»⁶⁷ sobre o «eu social»; e de um eu profundo que mostra ter consciência dos convencionalismos postiços, que orientam a sociedade em que se move, mas que, ao mesmo tempo, não tem coragem de abandonar, resignando-se à sua condição de simulacro: «Há dias em que tenho medo. Ontem encontrei-o no caminho e pôs-se a olhar para mim com espanto, como se me visse pela primeira vez. Pôs-se a olhar para mim como se deparasse com o meu verdadeiro ser de egoísmo, de homem que não se atreve, de homem inútil que sabe e não se atreve, e que Deus um dia vomita porque não passa dum simulacro».⁶⁸ É, portanto, de um confronto permanente entre o eu profundo e o eu fictício que se trata e que nos dá conta do sentimento trágico do eu brandoniano, que incapaz de se libertar das peias do uso social, e por isso, obcecado com a utilização de uma máscara, se vê inevitavelmente perante derrocada da sua própria personalidade:

«(...) esta obsessão é a outra face da dissolução do *eu* e da derrocada da categoria de personalidade. Se o homem apenas é capaz de construir uma personagem fictícia, a imagem que constrói de si mesmo não tem credibilidade; ele sente-se face a si e aos outros como um eterno comediante, um simulacro. É esse histrião fantasmático que, através do desdobramento do *eu*⁶⁸ (protagonista), nos aparece com frequência à boca de cena. A consciencialização do imperialismo do parecer sobre o ser decorre da própria debilitação ou anulação ideológica e simbólica. É em consequência da fractura aberta pela crise que o indivíduo se assume como ser fictício»⁶⁹

⁶⁶ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p.41.

⁶⁷ Raul Brandão, *Ibidem*, p. 44.

⁶⁸ Vítor Viçoso, *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p.237.

⁶⁹ Vítor Viçoso, *Ibidem*, p. 240.

É esta consciência de ser fictício, ao qual compete a representação de um papel (social) que impede a aproximação absoluta à natureza e àqueles que compõem o seu tecido, mesmo quando esses lhe inspiram uma certa ternura: «Tenho o senhor José diante de mim todo branco, com os socos nos pés e a camisa entreaberta no peito cheio de grenha cinzenta e vermelho como o monco dum peru. É assim que me aparece todo esfarrapado. Olho para ele e para o casaco de remendos e tenho vontade de o abraçar. E não o abraço para não me perder o respeito. (Há-de-me servir de muito o respeito quando estiver na cova!)»⁶⁹.

O *ser fictício* impede o sujeito de ter uma visão isenta sobre a sociedade e, ao mesmo tempo, faz com que os princípios cristãos, por si defendidos, surjam enformados por um discurso arreigado na ordem social, que os torna, muitas vezes, paradoxais e, até, falsos. A compaixão deve, então, ser entendida dentro de uma lógica conservadora que, por um lado, lamenta a pobreza e a dor mas, por outro, se resigna ao sentimento religioso, que vê nessa dor um requisito necessário à existência da própria religião e do equilíbrio social. A dor – um dos motivos nucleares da obra brandoniana – parece ser uma condição *sine qua non* para a existência da fé em Deus e, bem, para a existência da própria Igreja. Sem sofrimento e sem pobreza não há crença em Deus e, sem isso, quebra-se uma estrutura universal, sobre a qual assenta, se quisermos, um ideal de beleza. Por outro lado, há ainda que sinalizar o facto de esta dor funcionar como uma espécie de motor de progresso para a humanidade, já que, tal como disse Óscar Lopes, estamos perante «A Dor como agulhão do progresso cósmico e humano, a Dor como móbil lamarckiano da adaptação e evolução (...)»⁷⁰

«A Igreja é uma arquitectura temerosa: oprime e esmaga – é esplêndida. Nunca hesita perante a dor (osso e carne não passam de cinza inútil) para que as bases dessa catedral sejam inabaláveis e profundas. Construiu-se do sofrimento dos humildes: para fazer sofrer e para sofrer também. Sem dor a terra mirra-se, a terra sem dor – a que corresponde a falta de Ideal, de Sonho, de Intangível – é verdadeiramente infame. (...) Deus existe – Deus não existe. Cabe nestas palavras todo o problema da vida, toda a história dos últimos séculos e toda a mixórdia, toda a ânsia, todo o grotesco contemporâneo. Se Deus não existe reina a infâmia, o egoísmo, o sórdido interesse. Quero encher-me e quem me contém? Rio-me das tuas baionetas, das tuas frases, das tuas leis. Não, se Deus não existe, não há palavras que expliquem o teu oiro e a minha pobreza, o teu gozo e a minha desgraça. Esfrangalho-te porque sou legião – chamo-me Miséria, chamo-me Fome... Desde que arrancaram ao pobre a ideia de Deus, transformaram o homem, fizeram na terra a maior das revoluções – e todas as revoluções, todos os destroços, todo o sangue é ninharia para o que está ainda para vir. Tudo até agora são passos iniciados para a formidável revolução final (...). A história

⁶⁹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 36.

⁷⁰ Óscar Lopes, *Ler e Depois – Crítica e Interpretação Literária/I*, Porto, Editorial Inova, 1969, p. 189.

de há cem anos para cá é exactamente a história das consciências libertando-se de fórmulas, a tactearem na obscuridade»⁷⁰.

desta impossibilidade de viver sem a ideia de Deus é, também, a frase com que o autor abre o terceiro volume («Balanço à Vida»): «Ou a vida é um acto religioso – ou um acto estúpido e inútil»⁷¹ Note-se como toda a problemática da obra brandoniana se poderia resumir nesta simples oração coordenada disjuntiva, onde se espelha bem a dualidade vida/morte. Se o sentido da vida se afasta da ideia de Deus apenas restará ao homem viver na infâmia e no opróbrio, uma vez que desligar-se das raízes dos antepassados significa cair na ruína, na desordem social e, em última análise, no *não-ser*.

Tal como observa Vítor Viçoso,

«O autor [Raul Brandão] que, segundo testemunho de Câmara Reis, falaria certamente com ironia amarga, do seu ‘bolchevismo sentimental’ – poder-se-ia, aliás, estabelecer uma relativa homologia entre a função messiânica do proletariado, na cosmovisão materialista e dialéctica de Marx, e o papel messiânico dos pobres, no visionarismo anárquico-cristão de Raul Brandão -, oscila, ao longo da sua obra, entre uma metafísica e criacionista eternização do mal e da dor e a crença na desmesurada utopia dum homem novo e duma sociedade ‘em que acabe a exploração do homem pelo homem’ (Memórias, vol. III, p. 402)»⁷².

Há aqui, também, sempre uma dicotomia entre o dentro e o fora, entre aquilo que é racional e aquilo que é sentimental. A comunicação «entre a função messiânica do proletariado, na cosmovisão materialista e dialéctica de Marx, e o papel messiânico dos pobres, no visionarismo anárquico-cristão de Raul Brandão» dá bem conta de como os extremos de duas correntes de pensamento, aparentemente distintas, se tocam. A visão apocalíptica - que obviamente conhece a sua matriz na *Bíblia Sagrada* – não está assim tão distante de uma ideologia que, supostamente, despreza a ideia de Deus.

O conflito interior de Raul Brandão passa, portanto, pela inevitabilidade da vida sem uma dimensão espiritual, em que a dor parece ser o único meio de atingir um certo estado de elevação, e onde a matéria, por si só, não encontra cabimento. Daí que se tenha dividido entre as convicções religiosas e as convenções da vida quotidiana, o que fez com que tivesse vivido num quase permanente estado de autoculpabilização.

Assim, a perspectiva moral-religiosa do autor não é tanto burguesa, mas sobretudo conservadora - no sentido mais aristocratizante do termo. Como podemos

⁷⁰ Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 20-22.

⁷¹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 35.

⁷² Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 236

constatar no capítulo intitulado «A Sociedade Elegante», patente no primeiro volume das *Memórias*, o modelo, que Brandão aí nos dá a conhecer, é um modelo elitista, onde o jogo das aparências – que esconde interesses individuais e situações de falência económica – é fundamental para a manutenção de uma sociedade que apenas pretende cultivar «o corpo diplomático e a religião»⁷³. Só com uma elite de elegância e bom gosto, enraizada, ao mesmo tempo, no culto religioso, será possível manter o equilíbrio entre ricos e pobres.

Raul Brandão encontra na categoria do *espanto* uma forma discreta de redenção que, no fundo, explica, ou melhor, justifica a sua admiração pelo edifício monárquico. Espantar-se com aquilo que aparentemente não tem qualquer significado, e que se mantém imutável, é uma forma de enaltecer essas coisas, vincando uma posição de superioridade social. Sobre isto escreve Óscar Lopes: «Acresce que toda esta problemática moral-religiosa, ou moral-social, se recorta sobre um fundo exaltante: o *espanto* comovido por, simplesmente, vivermos e existirem as coisas tais quais são. Há mesmo em Brandão uma finíssima dialéctica entre o tema do *remorso*⁷⁴ burguês e o da sempre renovada surpresa de existir (...)»⁷⁵.

Por isso, independentemente do valor estético e plástico de certas imagens da vida campestre, a constatação de que elas se encontram alicerçadas no hábito são prova da supremacia do sujeito, face a uma realidade que, apesar da miséria instalada, se quer eternizada e que só o regime monárquico, construído sobre a fé, poderá suportar:

«Eu nunca acredito que o caseiro me pague a renda, e sempre que ele aparece, com o velho casaco de remendos, olho-o com espanto. Dizer-lhe que não pague é impossível. Ele paga ainda que eu não queira. E eu quero. Entre o que sinto e os meus actos há uma distância incomensurável. A renda é sagrada. Compreende que lhe perdoe nos anos maus – é o costume – mas se lhe dissesse que não recebia a renda, tinha-me como doido e não me guardava respeito. Olho para ele. Nunca nos pudemos entender, separa-nos uma légua de comprido. Eu pergunto, ele responde como se falasse do fundo dum poço. E se me ponho a berrar ainda é pior – fica obstinado e maciço. No que sinto e no que sente, no que penso e no que pensa, há maior distância do que dele para o boi. Mas este tipo de mãos deformadas pela terra e esqueleto deformado pela terra, que viu morrer a mulher sem um grito de dor – faz o que eu não faço – cria o pão, e depois de criado vem-mo trazer à porta»⁷⁶

⁷³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 223-224.

⁷⁴ Os itálicos são do autor.

⁷⁵ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁶ Raul Brandão, *Ibidem*, vol. III, p. 43.

Aqui patente está a diferença entre o senhor rural e o camponês, que é capaz de fazer o que o outro não faz, isto é, levar-lhe o pão à mesa. Gesto secular, que se mantém imutável desde o princípio do mundo; são estas as raízes sagradas do hábito estruturante, através das quais cresce o mundo e as sociedades com todas as regalias e injustiças de que é composto. Por isso, continua o narrador:

«É o hábito. Eu estou habituado a receber – ele a pagar. Eu sou o senhorio – ele o caseiro. É a lei que vem da obstinação e que tem outros alicerces religiosos ainda mais fundos. Obstinação que os mortos lhe imprimiram. Há oitenta anos que ele paga a renda, há oitenta anos que ele enche a barriga de caldo e pão, e lavra e revolve até à morte. E há-de ser sempre assim... Rotina! Mas esta rotina de viver com duas ou três ideias e meia dúzia de palavras é uma coisa sublime. Foi preciso criá-lo isolado com o boi e o estrume, ali mantido de propósito, entre montes, para tratar do pão. E quando, ao fim do ano, o milho está seco na eira, vamos lá nós e ficamos com ele...»⁷⁷

O pobre ocupa um lugar diferente do rico, que sempre encontrará justificação na lei divina. A ordem instalada obedece à vontade do grande Criador, cujo poder permite fazer uma separação entre explorados e exploradores, em que a uns compete trabalhar e a outros gozar de certos privilégios. Por isso, a existência do pobre corre mais lenta que a do rico, porquanto foi necessário tê-lo «ali mantido de propósito, entre montes, para tratar do pão», impedindo-se de ver e de aprender mais do que o estritamente necessário à sua sobrevivência.

Do desencontro entre aqueles dois espaços sociais nasce, então, o sentimento de culpa de um sujeito que não abdica dos suas regalias em benefício dos outros e que, mesmo parecendo fazê-lo, é sempre por via da escrita – o que, a bem da verdade, já não será coisa pouca. Para corroborar o que vimos dizendo, observem-se as palavras de Vítor Viçoso, a propósito de *O Pobre de Pedir*:

«A moral como campo pragmático transforma-se numa mera fórmula para ser lida de acordo com os códigos da convencionalidade burguesa. É o fim do reino da ilusão ideológica. Esta passa a entender-se como uma mera lógica de classe castradora dos impulsos vitalistas geradores duma criatividade plena. A ideologia torna-se para o *eu* uma consciência falsa do real. Deste modo, o percurso da consciência de si é inalienável da consciência social situada na perspectiva dum discurso de classe. Tudo o que sabemos do estatuto e da revolta dos camponeses (...) é o resultado duma focalização situada socialmente, que deixa transparecer (enfaticamente) em cada enunciado o lugar ideológico do sujeito de enunciação. O texto não nos dá uma imagem 'realista' dos camponeses, mas a imagem que deles retém um proprietário rural em processo de culpabilização»⁷⁸

⁷⁷ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 43-44.

⁷⁸ Vítor Viçoso, *op. cit.*, pp. 237-238.

Também as palavras do sujeito, patentes no Prefácio ao primeiro volume, parecem ser ilustrativas da situação histórico-social que estamos a tentar descrever: «A vida antiga tinha raízes, talvez a vida futura as venha a ter. 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...»⁷⁹. A imagem eufemística da ruína simboliza a queda de um ideal aristocrático de alicerces sólidos, ao mesmo tempo que expressa a dúvida em relação a um futuro que, tal como vimos há pouco no excerto de *El-Rei Junot*, aponta para a rebelião dos oprimidos – que nessa obra, bem como em *Húmus* ou *O Pobre de Pedir*, chega mesmo a adquirir contornos anarquizantes.

O pendor lírico das palavras do narrador, patente na forma como descreve os camponeses e, sobretudo, no que concerne à detecção dos pequenos pormenores - como é o caso do casaco remendado -, faz com que as figuras fiquem, na maioria das vezes, reduzidas a pinceladas esbatidas, que imprimem à tela uma ternura magoada, que não é senão o que o sujeito sente pelo homem rude.

Todavia, importa ter em linha de conta que o confronto entre o *ser* e o *não ser* - que, em última instância, será sempre também o conflito entre a máscara, o fantasma e o homem propriamente dito -, entre aquele que crê num ideal cristão de bondade e compaixão, e aquele que não abdica da qualidade de proprietário, acabará por desembocar no cremos ser uma visão apocalíptica.

Fruto da dor, que vimos ser capaz de instalar a desordem e a mudança, o apocalipse é o momento do juízo final, em que os pobres ver-se-ão livres do peso da injustiça. Por isso, nas últimas páginas de «Balanço à Vida», vemos o sujeito apelar para esse momento, ao mesmo tempo que se *confessa* ele próprio, mais uma vez, culpado pelo rumo da descrença que o mundo, seu contemporâneo, seguiu: «O futuro é Jesus no alto da montanha»⁸⁰. Mas, se a imagem do apocalipse parece, de algum modo, servir de redenção para o sujeito – atendendo, sobretudo, ao aspecto confessional de que se reveste -, absolvendo-o das suas culpas e, também, da sua incapacidade para amar a Deus; por outro, essa confissão surge na fase derradeira da sua vida, em que a proximidade da morte – e no que o sujeito aí vê de positivo, uma vez que, através dela, se liberta do mundo exterior, onde imperam os movimentos da rebelião social – o há-de impedir de viver num espaço sem diferenciações sociais, que não estaria provavelmente

⁷⁹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 36.

⁸⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 48.

muito distante de uma certa ideia de inferno. Deste modo, a visão apocalíptica pode ser paradoxal, uma vez que se deseja poética e emocionalmente a revelação da bondade espiritual que, intelectualmente, não se quer:

«Cada vez o mundo me mete mais medo... Tudo se resolvia pela lei de Deus – se cada um fosse capaz de resolver o problema na sua consciência – mas Cristo está muito longe, cada vez mais longe de nós... Eu mesmo não soube segui-lo e amá-lo, apesar de esperar sempre. E espero... Espero na lei divina e, se não puder ser, na lei humana.

Espero no que aí vem, e que sinto que contém uma grande verdade – a verdade eterna. Espero pelo dia – mesmo na cova o espero – em que acabe a exploração do homem pelo homem.

Espero pelo dia em que a instrução seja realmente gratuita e obrigatória para todos – e o ensino religioso. Quero o culto de Deus vivo nas escolas.

Espero que a terra seja de quem a cultiva. É absurdo possuir a terra como quem tem papéis para receber juros.

Espero que a herança seja contida em justos limites.

Espero o dia em que o homem compreenda que o supérfluo é um crime.

Mais justiça e mais pão para todos. Mais Deus para todos»⁸¹

2.2 O Quadro Natural

Dentre todas as imagens-símbolo da memória patentes nos Prefácios das *Memórias*, o quadro é, porventura, aquela que maior número de ocorrências regista, quer através do próprio termo «quadro», quer através de vocábulos sinónimos, como «imagem».

Enquanto objecto artístico, o quadro reivindica para si um espaço de ensaio, de experimentação de um estilo, onde se destacam motivações de vária ordem que, acima de tudo, obedecem a um modo de *pensar e ser*. Assim sendo, o quadro impõe-se como via de conhecimento – do eu e dos outros – para o seu autor; via de conhecimento esse que nunca acaba e que, por isso, se situa sempre perto de uma estética do inacabado, do que é *naturalmente* imperfeito. Dir-se-ia, aliás, que a perfeição da Natureza – que grafamos com maiúscula como, repetidas vezes, faz o autor – se encontra justamente nas formas imperfeitas e toscas, bem como nos fluidos, vozes e movimentos quase imperceptíveis, dos quais o sujeito procura absorver-se até à exaustão: «Vai nascer a lua trás os montes – sufoco de emoção...».⁸² Repare-se como o verbo «sufocar», seguido de reticências, imprime aqui toda a sua carga semântica de asfixia, ilustrando bem a expressão de um sentimento que não se contém perante a beleza da paisagem.

⁸¹ Idem, *ibidem*, pp. 46-47.

⁸² Idem, *ibidem*, vol. II, p. 46.

Por isso, o quadro, enquanto manifestação artística e psíquica daquele que o executa, o quadro parece atingir, às vezes, uma dimensão metalinguística, no sentido em que, ao sujeito, compete explicar verbalmente aquilo que, em princípio, não tem esclarecimento senão através de uma linguagem que recupera todo um vocabulário pictórico. É a ligação espiritual que mantém com as coisas do mundo natural, que permite ao eu interpretar os sinais visíveis, mas também intuir sobre aquilo que não se vê e que consigo se funde simbioticamente. Por conseguinte, a metalíngua que melhor se adequa a essa tentativa de explanação de uma natureza essencial é, talvez, a da pintura. A criação de certos efeitos pictóricos, através de um vocabulário específico - «mancha», «tinta», «traço», «sombra», «sumida», «apagada», «desmaiada» -, consegue transmitir ao leitor – accionando nele os mecanismos da imaginação - mais do que a imagem, sobretudo a imensidão/emoção poética do que se descreve:

«Primeiro livor da manhã, e não distingo a luz do dia do pó verde do ar. Nasce da água, mistura-se na água, com reflexos baços, a claridade salgada que palpita no ar vivo que respiro, no oceano imenso que me envolve (...) e a terra toda, roxa e diáfana, emerge enfim, como aparição, do fundo do mar. (...) O azul do mar, desfeito em poalha, mistura-se ao oiro que o céu derrete»⁸³

Se estivermos atentos, veremos que todo o efeito plástico deste pequeno quadro passa pelo sentido que aí ganha o verbo «misturar»: misturar cores, tonalidades é, afinal, disso que se trata.

Assim sendo, e resumindo um pouco o que vimos dizendo, o quadro possui uma dupla função: se, por um lado, é receptáculo de memória afectiva, quase sempre ligada à natureza, e aos seus aspectos pictóricos, por outro, constitui-se também como um espaço de reflexão, pontuado por preocupações de índole moral e ético-religiosa. De facto, no caso dos Prefácios das *Memórias* – e contrariamente ao que acontece em obras, como *Húmus*, *Os Pobres* ou *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* – parece ser através do quadro que melhor se destacam as características simbólicas da Natureza brandoniana.

Enquanto forma literária que também é, o quadro, condensação de uma imagem maior, constitui-se como miniatura, a imagem reduzida de um mundo que fica retida na memória do sujeito. À semelhança da árvore, por um lado, mas diferentemente desta, devido à sua substância não natural, o quadro parece constituir-se como uma espécie de prova material da própria memória, já que, através dessa materialidade se configura, de

⁸³ Idem, *ibidem*, vol. I, p. 33.

algum modo, uma objectivação dos sentidos. Ou seja, há como que o desejo de transformar em objecto o que se sente, de tornar materiais esses sentidos e esses sentimentos como se a sua identificação com a realidade – distinta da do sujeito – fosse possível. Neste sentido, o quadro seria, sobretudo, uma memória-objecto. O que o autor procura não é tanto uma descrição exaustiva e complexa do que sente, mas antes uma identificação entre o seu interior e a natureza sensível. Por isso, o quadro encerra, como dissemos, uma forma de fixação da memória, mas também uma tentativa de inserção do sujeito no tecido natural. Ao introduzir-se na paisagem, o sujeito mantém com ela uma relação simbiótica, percepcionando os seus insondáveis mistérios, que mais não são, talvez, do que um prolongamento das suas próprias dúvidas e anseios.

Os enigmas da natureza podem, como vimos referindo, corresponder a uma extensão daquilo que o sujeito ignora sobre si e sobre o que o rodeia, por conseguinte não será de estranhar que, ao reduzir a imensidão da natureza – prolongamento da sua vida interior – a uma miniatura, o sujeito tenha a sensação de melhor a possuir e de melhor intuir sobre ela. As palavras de Bachelard parecem justificar o que acabamos de dizer: «Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile a le miniaturiser. Mais, ce faisant, il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent. (...) Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit. (...) Les valeurs s'engouffrent dans la miniature. La miniature fait rêver. (...) La miniature est un des gîtes de la grandeur»⁸⁴. Por mais paradoxal que pareça, é, afinal, no pequeno que está o grande. Mais: o que é pequeno tem, porventura, uma capacidade dinamizadora da realidade superior ao que é grande, abrindo nessa realidade o caminho da imaginação:

«Ainsi, le poète n'est pas allé chercher bien loin son outil à rêve. Et cependant, avec quel art il a noyauté le paysage! Avec quelle fantaisie il a doté l'espace de multiples courbures. (...) Car tout univers se concentre en un noyau, en un germe, en un centre dynamisé. Et ce centre est puissant puisque c'est un centre imaginé. Un pas de plus dans le monde des images que nous offre Pieyre de Mandiargues et l'on vit le centre qui imagine ; alors, on lit le paysage dans le noyau de verre. On ne le regarde plus à travers. Ce noyau noyautant est un monde. La miniature se déploie aux dimensions d'un univers. Le grand, une fois de plus, est contenu dans le petit»⁸⁵

À semelhança do pequeno nódulo de vidro que, através da imaginação, consegue transformar a realidade tornando-a outra, também em «O Silêncio e o Lume», são os comportamentos, aparentemente mais vulgares -como o da velha que entrega a sua

⁸⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2007 (1ª ed. : 1957), pp. 142-146.

⁸⁵ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

esmola, as lágrimas ou o sorriso de alguém -, que convertem o que se mostra aos olhos do sujeito, revelando-lhe o *outro mundo* dos afectos:

«(...) compreendi que a ternura era o melhor da vida. O resto não vale nada. Não é por a esmola da velha do Evangelho ser dada com sacrifício que é mais aceita no céu que o ouro do rico – é por ser dada com ternura. O importante é a comunicação de alma para alma. A mão que aperta a nossa mão, o olhar húmido que procura o nosso olhar, o sorriso que nos acolhe, desvendam-nos o mundo. Às vezes é um nada que nos faz reflectir, é o momento, é uma figura que nos entra pela porta dentro e de quem nos sentimos logo irmãos...»⁸⁶

Convém ter em mente que o sentimento da ternura – vocábulo repetidamente usado na sua escrita - ocupa uma posição nodular na obra do autor das *Memórias*: é, muitas vezes, ou quase sempre, pelo menos no caso dos Prefácios, por via da afectividade que surge o contacto espiritual/imaginado (?) com entes queridos, sítios e objectos desaparecidos. Por outro lado, é, também, esse sentimento que permite a ascensão a um patamar espiritual superior, onde os elementos aquosos e térmicos desempenham uma função não menos importante.

O calor e a humidade associam-se ao carinho, conferindo-lhe uma dimensão lírica que ultrapassa a da mera referência textual («A mão que aperta a nossa mão, o olhar húmido que procura o nosso olhar»). São estes calores e humidade que conferem um pendor humano ao afecto, na medida em que possibilitam a associação a uma água e a uma luz solar (fonte de calor) marcadas por qualquer coisa de longínquo e primitivo. Mas, posteriormente, o quadro amplifica-se e estende-se a uma natureza mais agrícola, ferida pelo rigor do Inverno, bem como aos tipos humanos que a ela se ligam:

«Ainda não há muito tempo que passei uma tarde no lagar, com os homens que assentavam os dornões, e achei um grande encanto àquela lide rude. Cheirava a mosto, e o cheiro pareceu-me mais penetrante que das outras vezes. É a quadra do ano em que caem as primeiras chuvas. Sente-se que vem aí o desabar imenso, nas noites que não têm fim – e aquela voz séria que nos faz reflectir. Há já um pique de frio, que sabe bem, e os ratos e as doninhas começam a levar para os buracos as primeiras folhas amareladas que caem das árvores. Tudo adivinha o Inverno. A porta da adega comunica com a cozinha térrea da nossa pequena lavoura. Debruçada sobre o lar, a mulher deitava um feixe de sarmentos da poda sobre as brasas, e a fogueira lambia as paredes negras que reluzem, iluminava os potes de ferro e o berço do filho ao lado do lume, a quem ela ia falando enquanto fazia o caldo... Este pequeno quadro de interior humilde – o homem que trabalha comigo na mesma vinha, o moço que o ajuda, a mulher e o berço, fizeram-me cismar... Aproximo-me cada vez mais – outro Inverno ou

⁸⁶ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 41.

a ideia da morte? – da vida de todos os dias. Esta época do ano é a que melhor se harmoniza com a minha alma um pouco cansada e triste – já resignada diante do fim»⁸⁷

Os trabalhos ligados à terra, como o da feitura do vinho, exercem uma atracção importante sobre o sujeito que encontra aí matéria-prima para a sua pintura rural. As diversas sinestésias, o cheiro a mosto, o som da chuva, a cor amarela das folhas, contribuem, em muito, para o desenvolvimento das faculdades imaginativas do leitor, ajudando a reconstruir um quadro que ganha, desse modo, uma conotação poética. Também a personificação da natureza – «Tudo adivinha o Inverno»; «(...) e a fogueira lambia as paredes negras que reluzem (...)» - se insere nesta valorização poética; valorização donde ressalta a analogia entre o Inverno (tempo físico) e o próprio estado de espírito do sujeito (tempo interior), que, mais uma vez, parece vir confirmar essa tentativa de uma simbiose entre as coisas naturais e o homem.

A identificação entre o tempo cíclico e o sujeito, ou melhor, entre a renovação sazonal, ligada ao Inverno que se aproxima, e a morte pressentida do sujeito pode ser semelhante à que se estabelece entre esse mesmo sujeito e a árvore, já que o quadro que aqui nos é apresentado concerne à imagem de uma natureza fria e putrefacta, composta por «folhas amarelecidas» e «folhas apodrecidas», por «chuva» e «humidade», todas elas ligadas, portanto, ao meio aquoso, donde sai a vida. Contudo, note-se que o meio aquoso é ambivalente, na medida em que se dele sai a vida, também para ele convergem as «sombras frias» e as «sombras geladas» da morte: «É agora que eu acho mais sabor à vida – quando a sinto fugir-me. Cheira a folhas apodrecidas. As sombras mais frias, à espera de outras sombras geladas e eternas, trespasam-me de humidade. Anuncia-se o grande Inverno no pio das aves, na cor das folhas que se arrepiam com a lufada do vento e caem uma a uma com um ruído tão leve como os passos da Morte...»⁸⁸.

Os tons da paleta expressionista de Brandão ajudam a moldar um universo de fantasia onde se configura a reinvenção de um outro mundo, o mundo do sonho que, por sua vez, empresta à natureza uma conotação lírica:

«O que eu queria reconstruir neste papel gelado os primeiros dias de Inverno e de sol!

Névoa, depois oiro, e as árvores dum oiro desmaiado. Não lhe mexam, não lhe toquem, neste dia quieto e doirado, azul e doirado, adormecido e doirado! Pelo chão andam restos das eiras e das folhas. As vinhas ficaram cor de mosto, os pessegueiros cor de sangue e o último vestido da figueira é dum verde já passado – cor da moda – que lhe fica a matar. Reluz a primeira estrela, e entre as hastes dos pinheiros há tintas

⁸⁷ *Idem, ibidem.*

⁸⁸ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 41-42.

convencionais que só os pintores encontram para os quadros. Ali na eira malham. É o caseiro, a mulher e o moço. Ouve-se o bater dos panos sacudindo a pojeira, que sobe ao ar e apanha ainda alguma luz. Vai nascer a lua trás os montes – sufoco de emoção...»⁸⁹

O verbo «reconstruir» aponta para um espaço dominado pela imaginação, sobretudo se entendermos que *reconstruir* implica *reinventar*, fazer de novo, fazer *outro*. A metáfora «papel gelado» empresta também uma ambiência fria à descrição, que, facilita a intrusão do leitor no imaginário da paisagem descrita. O «papel gelado» constitui-se como motivo dominante, a partir do qual o quadro se desenvolve, naquilo que parece constituir sempre o cruzamento entre uma linguagem poética e uma linguagem plástica. A frase paratáctica, com a qual se introduz o leitor no quadro/texto, denota já um modo discursivo que procura aproximar-se o mais possível da pintura: «Névoa, depois oiro, e as árvores dum oiro desmaiado». De repente, quase que temos a impressão de assistir ao atirar de sucessivas pinceladas de tinta sobre a tela. É neste «visualismo da linguagem»⁹⁰, como nota Maria João Reynaud⁹¹, que parece radicar, aliás, um dos traços expressionistas da escrita brandoniana. Num breve ensaio sobre *Farsa*, diz a autora:

«O estudo do paralelismo entre o processo narrativo utilizado por Brandão e ‘a técnica cinematográfica’, sugerido por Castilho, mas que, segundo o mesmo, se tornaria ‘fastidioso e redundante’, permitir-nos-ia, num outro contexto, avaliar até que ponto o apuro de uma técnica narrativa (que nem sequer podemos atribuir com segurança a uma influência directa do cinema) está na origem de um dos efeitos mais fortes da novela. (...)

Mas poderíamos começar por estudá-lo, menos ambiciosamente, através de uma aproximação à pintura, dado o intenso visualismo da linguagem, que de imediato nos atrai. Estaríamos assim perante um dos aspectos fundamentais da escrita brandoniana: a sua *vocação expressionista*»⁹² ⁹³

E o autor prossegue, num estilo repetitivo que dá conta de um certo fervor lírico, nessa ânsia constante de fixar, pelas palavras, uma memória pictórica imutável e eternamente presente, como parece indicar o deictico *neste*: «Não lhe mexam, não lhe toquem, neste dia quieto e doirado, azul e doirado, adormecido e doirado!». O oiro está sempre conotado com a pureza, com uma elevação espiritual suprema, que tem o seu reduto na felicidade da infância.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, pp. 45-46.

⁹⁰ Maria João Reynaud, *Sentido Literal – Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 92.

⁹¹ Maria João Reynaud, *ibidem*.

⁹² Os itálicos são da autora.

⁹³ Maria João Reynaud, *ibidem*, pp. 92-93.

Mas os efeitos da paleta expressionista de Brandão são visíveis, ainda, em metáforas como «cor de mosto», usada para caracterizar as vinhas, ou «cor de sangue», referindo-se aos pessegueiros, tons intensos, diríamos nós, por comparação com aqueles que os pintores usam, como acrescenta o autor, dando conta da sua incapacidade para arranjar uma ou mais cores, que adequadas ao seu sentimento, definam as tonalidades que encontra «entre as hastes dos pinheiros»: «(...) e entre as hastes dos pinheiros há tintas convencionais que só os pintores encontram para os quadros».

Importa salientar, ainda, a humanização da figueira, cuja folhagem é comparada ao vestido de uma mulher: «e o último vestido da figueira é dum verde já passado – cor da moda – que lhe fica a matar». Este processo de humanização/feminilização pode ser inserido numa visão uterina da natureza e, muito concretamente, da árvore enquanto símbolo de fecundidade.

Só assim se percebe que, quer no caso específico das *Memórias*, quer em quase toda a obra de Brandão, as coisas mais insignificantes ou, até, a vida mais rude, tenham um valor superior às coisas que, por norma, se convencionam maiores como, por exemplo, o poder político: «Admiro, por exemplo, muito mais, perdoem-me, a vida ignorada do meu vizinho, o sr. Crasto, que morreu de oitenta anos, curvado, a lavrar a terra, do que a do senhor Hintze Ribeiro, que considero inútil e destituída de toda a beleza»⁹⁴.

Há sempre uma preocupação em reduzir a realidade àquilo que ela tem de mais simples, de mais primitivo, de mais ancestral, sendo que nessa ancestralidade reside, por sua vez, o mistério da natureza sensível, do desconhecido, do que já existia no mundo antes do homem. Por isso, o que pertence à categoria do belo é justamente o que há de mais basilar: «As coisas belas reduzem-se a meia dúzia: o tecto que me cobre, o lume que me aquece, o pão que como, a estopa e a luz»⁹⁵. Note-se, já agora, que também o sentimento da ternura parece entrar nessa espécie de matriz elementar da vida: «A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada...»⁹⁶.

Mas, voltando de novo ao motivo do *quadro* torna-se importante reter a relação entre a memória cromática e sinestésica e a esfera da intimidade do sujeito. Como observámos ao princípio, o quadro representa um mundo antigo, pelo que a sua imagem

⁹⁴ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 38.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 32.

corresponde a uma selecção daquilo que os sentidos apreenderam da realidade exterior e que através dele procuram gravar na memória:

«Esta Foz de há cinquenta anos, adormecida e doirada, a Cantareira, no alto o Monte, depois o farol e sempre ao largo o mar diáfano ou colérico, foi o quadro da minha vida. Aqui ao lado morou a minha avó; no armário, metido na parede como um beliche, dormiu em pequeno o meu avô, que desapareceu um dia no mar com toda a tripulação do seu brigue, e nunca mais houve notícias dele. Lembro-me da avó e da tia Iria, de saia de riscas azuis, sentadas no estrado da sala da frente (...). Ouço, desde que me conheço, sair do negrume, alta noite, a voz do moço chamando os homens da companhia: - Ó sê Manuel, cá pra baixo pró mar! – Vi envelhecer todos estes pescadores, o Bilé, o Mandum, o Manuel Arrais, que me levou pela primeira vez, na nossa lancha, ao largo. Há que tempos! – e foi ontem...»⁹⁷

Como referimos no ponto anterior, a propósito da função unificadora/desagregadora da memória, também a construção do quadro imagético se apoia nos mesmos efeitos cromáticos e sinestésicos. A cor e a sensação dela são justamente aquilo que o sujeito pretende guardar no seu interior. A fixação da imagem corresponde, portanto, à fixação de um passado. E é nessa medida que assistimos, aliás, à sua suspensão, porquanto a descrição dos elementos que compõem o quadro se constituem como um ponto de paragem no curso do tempo, bem como do espaço: «Há que tempos! – e foi ontem...». O quadro é, pois, uma memória intacta, que se mostra sem acção, daí que o sujeito se sirva de uma metáfora, como «adormecida», para nos dar conta dessa paragem temporal e espacial. O adjectivo «doirada» - recorrente nestes Prefácios, bem como na generalidade da obra do nosso autor – aponta para uma conotação de ouro que, dada a natureza do próprio metal, nos faz lembrar, porventura, momentos de felicidade. Felicidade essa que genericamente recorda uma idade primitiva: a da infância. Por isso, o quadro se alarga, convocando para dentro de si as figuras dos avós ou dos pescadores que emprestam à descrição uma dimensão poética que não deve ser desligada, quer do valor miniatural daquele mesmo quadro, quer da memória que aí se grava.

Assim sendo, podemos dizer que o enaltecimento do que é insignificante se associa a uma memória poética, onde vigoram sentimentos de afectividade, como aquele que se expressa, por exemplo, através do uso do possessivo «nossa», na última frase do excerto anterior.

⁹⁷ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 32-33.

Todavia, outro dos nexos a considerar será precisamente o da articulação entre o quadro e a infância, vista como espécie de Idade do Ouro.

2.2.1 A Árvore

Integrada numa matriz agrária, que nos pretende conduzir a uma natureza ancestral e primitiva, a árvore, elemento transversal a toda a obra brandoniana, é provavelmente a imagem que melhor ilustra esse imaginário, funcionando aí não só como símbolo unificador da escrita, mas também como epítome de um sistema de pensamento.

A árvore dispõe de um conjunto de características fisiológicas, tais como raízes, tronco, ramos e folhas, que nos permitem concebê-la como um simulacro da memória humana. Vejamos: as raízes comunicam com a terra, raízes essas que, para a memória humana, mais não são do que o passado; o tronco, ou seja, a parte da árvore que se encontra fora da terra, poderá ser o presente e os ramos, bem como as folhas, serão o futuro, aquilo que há-de vir. A imagem da árvore parece desempenhar, portanto, em termos figurativos, um papel semelhante ao da memória no seu labor rememorativo. Como esta, que se socorre de uma força unificadora para reconstruir o passado, deambulando permanentemente entre esse passado e o presente, para além das incursões no futuro, também a árvore, para deitar ramos e folhas, necessita do alimento, que as suas raízes recebem da terra.

O paralelo que se estabelece entre a fisiologia da árvore e o acto rememorativo deve ser entendido, no entanto, como fazendo parte de um quadro estilístico e simbólico mais amplo, ao qual subjaz a representação metafórica da realidade. A árvore é a metáfora que melhor ilustra o vaivém entre a luz (tronco e folhas) e as trevas (raízes), entre aquilo que se vê e o que não se vê, e que, em última instância, pode ser comparada à imaginação humana. De acordo com Bachelard, o motivo da verticalidade vegetal pode ser ajustado à dimensão humana da árvore:

«Une des plus grandes verticales de la vie imaginaire de l'homme recevait toute la portée de son dynamisme inducteur. L'imagination saisissait alors toutes les forces de la vie végétale. Vivre comme un arbre ! Quel accroissement ! Quelle profondeur ! Quelle rectitude ! Quelle vérité ! Aussitôt, en nous, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire, aujourd'hui, dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne. L'arbre est partout à la fois. La vieille racine – dans l'imagination il n'y a pas de jeunes racines – va produire une fleur nouvelle. L'imagination est un arbre. Elle a les vertus intégrantes de l'arbre. Elle est racine et ramure. Elle vit entre terre et ciel. Elle vit dans la terre et dans le vent. L'arbre imaginé

est insensiblement l'arbre cosmologique, l'arbre qui résume un univers, qui fait un univers»⁹⁸

Como a árvore, também a imaginação humana possui raízes nas profundezas da alma, assegurando, no trânsito entre o passado e o presente, uma reconstrução permanente desse mesmo passado, através das suas virtudes integrantes, como nos ensina Bachelard, e consequente projecção no futuro. Por isso, ao possuir uma dimensão cosmológica, a árvore adquire um pendor universal e totalizador, que, porventura, faz com que o próprio sujeito com ela se identifique em termos físicos: «Sou talvez uma árvore que cresce à sua vontade, pernada para aqui, pernada para acolá, à chuva e ao vento. Não admito poda. Perco horas com inutilidades, e passo alheado e frio diante do que os outros contemplam extasiados»⁹⁹.

A semelhança que o sujeito procura estabelecer entre si e a árvore prende-se também com o seu espírito livre e contemplativo, de quem recusa a acção que não tem um fim idealista - «toda a acção que não tem um fim idealista ou não representa um sacrifício, não vale nada»¹⁰⁰ -, e nisso, com um desejo de fusão espiritual com a natureza; porque, é nela que ele encontra as motivações profundas da vida que o afastam da balbúrdia cidadina: «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 descobria de repulsivo e de grotesco. Fugí para poder viver; tudo me soava a falso e me parecia inútil. Paz e uma árvore»¹⁰¹.

Como se observa nas palavras do autor, é também segundo esta aproximação entre a árvore e a imaginação humana que podemos falar de uma dicotomia entre o dentro e o fora, entre o rosto humano e o fantasma – outra das figuras que repetidamente surge na obra de Brandão -, comum a todos os seres humanos, e a partir da qual se move o mundo. Esta dicotomia será, então, um jogo – como a «bisca» a que jogam as velhas do *Húmus* -, uma complexa teia de causas e efeitos capazes de alterar a ordem das coisas. É, ainda, com base nesta dicotomia que o autor das *Memórias* encara o próprio fenómeno histórico como podemos observar neste excerto de *El-Rei Junot*:

«O homem tem atrás de si uma infindável cadeia de mortos a impeli-lo, e todos os gritos que se soltaram no mundo desde tempos imemoriais se lhe repercutem na alma – É essa a história: o que sofreste, o que sonhaste há milhares de anos, tacteu, veio, confundido no mistério, explodir nesta boca amarga, neste gesto de cólera... Não é

⁹⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repôs*, Paris, Librairie José Corti, 1948, pp. 299-300.

⁹⁹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 38.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem* vol. III, p. 47.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, vol. II, pp. 43-44.

inútil nem sofrer, nem fazer sofrer, e não há grito que se perca no mundo. Nem o mais ignorado, nem o mais humilde. (...) A verdadeira história alimenta-se de gritos, mergulha raízes, alastra raízes nas almas (...). Há-de ser árvore desmedida no momento em que o homem encare Deus em toda a sua plenitude»¹⁰²

Todavia, à dicotomia entre o *dentro* e o *fora*, em que se alicerça toda a dinâmica arbórea, adicionemos o significado do verbo *sair*, a que se refere Bachelard: «(...) les forces de la sortie sont telles, les forces de production et de naissance (...)»¹⁰³. A árvore, com o tronco e as folhas, é um ser vivo forte, *saído* do interior da terra, sendo que grande parte do seu dinamismo se concentra na saída, no que fica ao alcance dos olhos: «(...) les forces de la sortie sont telles, les forces de production et de naissance (...)»¹⁰⁴. Não queremos com isto desprezar a função vital das raízes, mas apenas dizer que o valor criativo da árvore – e de tudo, de um modo geral – começa no que é visível e não no que está oculto. Desvendar o mistério pressupõe sempre um ponto de partida observável, ou será que não? No fundo, e mantendo o paralelo com o género humano, diremos que o passado (as raízes), que habita em cada um de nós, pode ser tão determinante para o nosso presente como para o nosso futuro. No passado habitam os sonhos e os desejos, inconfessáveis ou reprimidos, passíveis de modificar o mundo.

É, então, nas raízes que se amplifica o que podemos designar por memória do mundo, uma vez que é aí que está a lembrança do passado. E de um passado que pertence aos homens, mas também à terra, porque é na natureza que tudo se gera, que tudo nasce, que tudo morre, e que tudo, enfim, se renova em ciclos. A natureza vasta e fecunda pode, além do mais, ser vista como um símile do próprio ventre materno, configurando deste modo não só o regresso às leis primordiais do cosmos, mas também uma tentativa de presentificação/eternização de uma memória feliz, através da escrita.

Posto isto, impõe-se referir que é do húmus que sai a vida dos seres e do homem, porquanto ele constitui a matéria orgânica por excelência, onde se acumulam os restos de tudo o que existiu no homem/mundo. O que sobra do sofrimento humano, sobretudo as lágrimas, a dor, os sacrifícios, o sonho, tudo isso acabará por se transformar em outra coisa, ou seja, em outra vida. É na transmissão dos sentimentos que está a alma humana, passível de se eternizar através das gerações, e não somente no corpo que, por si só, jamais teria um sentido existencial. Por isso, a vida é também sempre, se quisermos, um produto da morte. Porque sem morte não há vida e vice-versa. Assim sendo, vida e

¹⁰² Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982, p. 19.

¹⁰³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 108-109.

¹⁰⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 108-109.

morte fazem parte de uma espécie de dialéctica maniqueísta, que se apoia numa relação intrínseca e mútua entre o positivo e o negativo. Só deste modo se compreende que os mortos tenham um papel tão significativo no imaginário brandoniano, onde predominam os símbolos de inversão que se associam ao regime das imagens nocturnas de que trata Gilbert Durand¹⁰⁵, e às quais nos havemos de referir na justa altura. Contudo, e segundo o mesmo autor, a árvore insere-se no conjunto das imagens nocturnas que apontam para uma simbologia da descida, das profundezas e, portanto, da inversão.

Daí que, por vezes, a árvore esteja associada à morte como acontece, por exemplo, n' *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: «Esgalhada e seca, os seus frutos eram cadáveres ou corvos. Ninguém se lembrava que tivesse dado folhas nem flor, a árvore enorme que havia séculos servia de força».¹⁰⁶ Mas, também nos Prefácios das *Memórias*, a árvore retoma, por vezes, a condição de anunciadora da morte: «Quando saio, a árvore estende a sua mão fresca e pouso-a na cara e tudo me sabe a terra e a morte, à terra que se pega à gente logo às primeiras chuvadas»¹⁰⁷. Detentora de características humanas, a árvore surge como personificação da morte, conduzindo o sujeito para os espaços subterrâneos; note-se inclusivamente que a duração, implícita no acto de imaginar a morte, é já de si uma forma de estar afastado da vida e mergulhado no *além*.

Ainda que a referência explícita a esta árvore propagadora da morte nem sempre seja clara, há, no entanto, elementos que, associados à sua fisiologia, para aí remetem: «Cheira a folhas apodrecidas. As sombras mais frias, à espera de outras sombras geladas e eternas, trespasam-me de humidade. Anuncia-se o grande Inverno no pio das aves, na cor das folhas que se arrepiam com a lufada do vento e caem uma a uma com um ruído tão leve como os passos da Morte...».¹⁰⁸ As «sombras», o frio, o gelo, as «folhas apodrecidas» ou a «humidade», são vocábulos que apontam para as raízes subterrâneas da árvore, onde encontramos o húmus, feito de matéria e águas putrefactas. E é justamente nessa humidade que parece conter-se o prenúncio da morte, que trespasa – note-se como o verbo exprime bem a ideia de interioridade, de algo que passa para dentro do corpo e da alma – o sujeito. O mesmo acontece com os dejectos animais, como o estrume, base fundamental da vida rural, e das próprias raízes telúricas, que

¹⁰⁵ Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

¹⁰⁶ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Seara Nova, 1978, p. 137.

¹⁰⁷ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 38.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, vol. II, pp. 41-42.

chegam a atingir uma dimensão quase sagrada: «É com bosta que se estruma o campo, que se barra o forno e o pipo da água-pé, é com bosta que se acrescenta a eira para secar o pão. (...) O boi e o milhão, o estrume e o pão são divindades para o lavrador»¹⁰⁹.

Mas a natureza pode fazer parte de uma visão mais positiva, se a entendermos como centro de fertilidade, onde todos os seres despontam:

«Uma, duas, três vezes a Natureza me salvou. Da última apelei para ela num desespero. Não só a vinha que plantei me pagou generosamente em frutos como me ensinou muitas coisas que ignorava. Deste pedaço de terra, desta meia dúzia de campos se mantém o senhor José, a mulher, a filha e os moços – e eu próprio tiro o essencial para a vida.

Repare-se como a vinha, ser arbóreo, surge também ela personificada e, ao mesmo tempo, dominando a sua própria vida – é ela quem paga como se, de repente, fosse detentora de algum tipo de responsabilidade civil -, bem como a do sujeito, uma vez que este toma a postura do aprendiz, colocando-se, assim, numa posição de humildade perante aquela. E o autor continua:

«Encostado a um muro velho, vi desfilar na minha frente jornaleiros e caseiros, figuras da realidade que se entranharam na minha alma para sempre. Não foi o outro mundo das cidades que me interessou: ao contrário, pareceu-me sempre fantasmagórico. O mundo que me interessou foi este. Eu felizmente sou um mero espectador da agitação lá de baixo e, quase só do meu canto assisti ao desenrolar de toda a tragédia contemporânea: - queda do trono, revoluções, mortes, gritos...»¹¹⁰

A natureza possui uma dimensão salvífica que parece fazer recuar o sujeito para um mundo pautado pela ancestralidade, em que há um equilíbrio entre as coisas naturais e o próprio homem. Mas esta natureza é, também, sinónimo de sabedoria, talvez dessa sabedoria oculta, que mantém os homens e seres vivos numa harmonia que, paradoxalmente, se busca no que está por baixo dos pés, e por isso, nas raízes da árvore.

O uso do pronome indefinido «outro» marca bem, por outro lado, um afastamento em relação ao mundo citadino para dar preferência ao mundo rural - que, ao contrário daquele, não será tão fictício. O que é *natural*, é sempre dominado por uma matriz obscura e desconhecida, a «agitação lá de baixo», mas poderosa, uma vez que é aí, no húmus, que tudo, o que diz respeito ao mundo *visível*, se decide. O mundo «lá de baixo» é, como dissemos, o mundo do húmus, que não se vê, mas que se sente e que se intui: «Há horas em que as coisas nos contemplam, e estão por um fio a comunicar connosco. Às vezes é um nada, um momento de êxtase em que distintamente ouvimos

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, vol. III, p. 37.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, pp. 35-36.

os passos da vida caminhando»¹¹¹. É sob esta noção de invisibilidade que se formarão, aliás, as concepções históricas do autor das *Memórias*. O que faz mover os homens e avançar a humanidade é justamente aquilo que está no interior de cada um de nós – como o sonho, por exemplo, que é uma das grandes linhas de força desta escrita e componente essencial da interpretação e compreensão do que significa *ser* -, que não está à vista e que só adquire essa dimensão exterior quando se transforma em acção. Para justificar o que acabamos de dizer, observemos o princípio de *El-Rei Junot*, onde o autor se refere precisamente ao trabalho misterioso da árvore, comparando-o à génese do processo histórico: «A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos. Eis a árvore: na árvore todo o trabalho obscuro se congrega para produzir flor»¹¹².

Como observa Joaquim Araújo, não existe, em Raul Brandão, um panteísmo em termos técnicos, o que não invalida que se possa encontrar nos seus textos um panteísmo no sentido vulgar:

«Contudo, Brandão é panteísta. Denota-se no seu fervor intelectualizado pela ‘consciência e sensibilidade do universo’ (v.g. *Húmus*); pela emoção poética perante o mistério da natureza, um dos pedestais de toda a sua obra (v.g. *Os Pescadores*); pela constante tematização do *locus horrendus* da existência num universo não menos cinzento; pela personificação do natural transcendente e ao mesmo tempo imanente ao desejo, à vontade ou à reflexão humanas; enfim, pela incontornável antropomorfização do ser»¹¹³

O panteísmo brandoniano, de índole poética, tende a encontrar aí o caminho viável para a penetração nos mistérios da natureza, fazendo-a crescer no seu esplendor e, ao mesmo tempo, aumentando os seus poderes espirituais e antropomórficos: «Nós não ouvimos as árvores, mas a sua alma comunica sempre connosco: sua força benigna toca-nos e penetra-nos...».¹¹⁴ A ideia de vastidão inerente à natureza, e também à árvore, é já de si inseparável do devaneio interior do sujeito. A extensão do espaço natural, aquele que se vê, é tanto maior quando mais profunda for a vida interior do indivíduo. Imensidão interior que é bem, «(...) une ‘catégorie’ de l’imagination poétique et non pas seulement une idée générale formée dans la contemplation de spectacles grandioses»¹¹⁵.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p.35.

¹¹² Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982, p. 19.

¹¹³ Joaquim Carlos Araújo, *A filosofia trágica da vida (Ensaio sobre a obra de Raul Brandão)*, Lisboa, Difel, 1998, p. 23.

¹¹⁴ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D’Água, 1998, p.44.

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 2007 (1ª ed. : 1957), p. 181.

Contudo, os mistérios do mundo (natural) jamais terão fim, e nisso reside o sentimento trágico de toda a obra brandoniana. Tal como observa Joaquim Araújo¹¹⁶, apesar da inexistência de uma identificação cabal entre Deus e a natureza, esta ascende à dimensão do sagrado e do transcendente, o que acabará por explicar a sua superioridade em relação ao homem.

«*Panteísmo*,¹¹⁷ porque identifica a natureza com uma excelência sagrada e transcendente (não identifica categoricamente deus com a natureza); *poético*, porque o sentimento feito palavra, numa permanente imagética metafórica, põe em prática, no quotidiano, a tentativa de resolução do mistério do mundo. Este último, o mistério do mundo, exceptuando a sua aceitação por crença ou fé, é irresolúvel por si só. Daí a comisseração, o sentido do terrífico, perante o absurdo da ausência da resposta, um dos sentimentos-base do espírito trágico»¹¹⁸

A título de exemplo, observem-se as linhas seguintes, onde a descrição de uma natureza anímica parece ir ao encontro à existência da «imagética metafórica» de que nos falava o ensaísta:

«Chove sempre. As árvores, despojadas do fruto, não podem com o peso da humidade, à volta os montes negros deram um passo e aproximaram-se maiores e mais espessos. Crepes no céu e gotas caindo num ruído de quem avança ao de leve. E cheiro, cheiro a terra aquecida e molhada, cheiro a folhas que fermentam pelo chão. Vêm aí as noites negras e aquela voz cavernosa que me faz encolher na enxerga: - o vento que clama às portas e dá o primeiro encontrão às vidraças. Não é ainda o Inverno, mas já os melros debicam a baga dos loureiros, e os estorninhos desgarrados puxam a azeitona às oliveiras»¹¹⁹

Da aproximação entre o homem e a natureza advêm duas consequências importantes, que nos ajudam a interpretar um tipo específico de natureza. Tal como já dissemos, a natureza brandoniana surge quase sempre antropomorfizada, porque, acima de tudo, parece tratar-se de uma natureza humana: «Quando saio, a árvore estende a sua mão fresca e pousa-ma na cara e tudo sabe a terra e a morte, à terra que se pega à gente logo às primeiras chuvas»¹²⁰, que, para além do mais, chega a sofrer dor como os homens, como se pode ler nesta frase singela de *História dum Palhaço*¹²¹, «Às árvores, para dar flor, há-de-lhes doer...». Ora, é justamente por possuir traços humanos que

¹¹⁶ Joaquim Carlos Araújo, *A filosofia trágica da vida (Ensaio sobre a obra de Raul Brandão)*, Lisboa, Difel, 1998, p. 23.

¹¹⁷ Os itálicos são do autor.

¹¹⁸ Joaquim Carlos Araújo, *A filosofia trágica da vida (Ensaio sobre a obra de Raul Brandão)*, Lisboa, Difel, 1998, p. 24.

¹¹⁹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 39.

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 38.

¹²¹ Raul Brandão, *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício), A Morte do Palhaço (E o Mistério da Árvore)*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005, p. 76.

essa natureza ascende a uma dimensão sobrenatural. É a adopção de características humanas que a leva a transpor os limites da sua condição, saindo do real, e tornando-se sobrenatural, cujos poderes são ilimitados e invisíveis. Note-se, que a ideia de vastidão inerente à natureza, e também à árvore, é já de si inseparável do devaneio interior do sujeito. A extensão do espaço natural, aquele que se vê, é tanto maior quanto mais profunda for a vida interior do indivíduo:

«(...) l'immensité du côté de l'intime est une *intensité*¹²², une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime. En leur principe, les 'correspondances' accueillent l'immensité du monde et la transforment en une intensité de notre être intime. (...) La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit. (...) Quand il vit le mot *immense*, le rêveur se voit libéré de ses soucis, de ses pensées, libéré de ses rêves. Il n'est plus enfermé dans son poids. Il n'est plus prisonnier de son propre être»¹²³

A harmonia entre o homem e o mundo natural corresponde, não só a uma espécie de plataforma de entendimento entre os dois, uma vez que *ser*, em Brandão, é quase sempre *ser no mundo* - daí que homem e natureza sejam indissociáveis um do outro -, mas também àquilo que, porventura, confere um carácter sobrenatural à própria natureza. Ou seja, o que estamos a tentar dizer é que a adopção de qualidades humanas, por parte desta natureza, a leva a transformar-se, a antropomorfizar-se, ultrapassando os limites do natural. É justamente por possuir traços de pessoa, que a árvore consegue transpor as fronteiras do real, tornando-se, mais do que um símbolo antropomórfico num símbolo do sagrado, mas, sobretudo, de um sagrado maravilhoso.

A árvore, para além do seu valor de magia e mistério, contém uma força benigna que, talvez, possamos ligar a uma espécie de ordem cósmica superior, marcada por uma ancestralidade que se manifesta numa comunicação entre as zonas subterrâneas da terra, onde se encontram as raízes da árvore, e o céu, para onde apontam os seus ramos. Na sua qualidade de símbolo cósmico, a árvore pode funcionar como pólo magnetizador, para onde tudo converge e onde tudo se unifica. Quase que podemos dizer que a árvore, com as suas raízes, consegue uma união subterrânea, sob a qual se organiza uma complexa rede de causas e efeitos, que rege o mundo sensível dos objectos e dos seres. Estamos perante uma visão utópica do universo, utopia essa que acaba por ser representada através da altura da própria árvore.

¹²² Os itálicos são do autor.

¹²³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2007 (1ª ed. : 1957), pp.176-178.

Para concluir, e porque é de memórias que falamos, a árvore, tendo em conta o conjunto das suas características, é, de facto, o grande conceito-imagem de quase toda a obra de Brandão, porquanto ele dá conta da relação tempo-espço, procurando explicá-la na sua intrincada teia de ligações entre Homem e mundo. Por isso, a árvore com toda a sua carga cósmica e ancestral, que parece conduzir a um tempo primitivo – que é, se quisermos, a camada de mortos que subjaz a cada homem –, porque tudo em si é renovável e cíclico, encontra-se também ela alicerçada no hábito – outro dos conceitos caros a esta escrita –, que promove a repetição dos mesmos gestos e acções ao longo dos séculos. E, no fundo, é esta ideia de que tudo se repete, e de que tudo o que morre há-de voltar a viver, que assegura a regeneração da natureza e, claro está, do mundo. É, por conseguinte, de acordo com este ponto de vista que se aceita que há um mundo subterrâneo, que vem das profundezas da terra, e que controla o mundo de cima, onde habitam os homens.

«Sabe lavar, cavar, podar. E o que ele sabe tem séculos, o que ele diz tem séculos. São duas ou três ideias rudimentares e fórmulas de que se serviram os mortos para explicar a vida e exprimir a dor. Por isso o venero assim intacto e tremendo entre os montes denegridos. (...) Tudo aqui está ligado pelas mesmas raízes, o alpendre remendado com velhas tábuas, o casebre de lascas grosseiras, a eira de lajedo, a terra, o homem e os bois, e tudo tem o carácter das coisas e dos seres essenciais e remotos e foi cimentado pelos anos. Dura há séculos – e nunca mais acaba»¹²⁴

2.2.2 A Casa

Um dos lugares que, por excelência, diz respeito à intimidade do sujeito é a casa. Ainda que, nos Prefácios das *Memórias*, a casa nos seja dada a conhecer, preferencialmente, no seu aspecto exterior, isso não impede que a ela se liguem valores de intimidade, sonho e imaginação retidos através da memória da infância.

Curioso será notar, desde já, que este edifício vá sofrendo, no tratamento que o sujeito lhe confere, ligeiras alterações ao longo dos três Prefácios. Assim, no primeiro destes, aparece-nos a casa da infância ao passo que, nos segundo e terceiro, é sobretudo a casa do homem adulto, que nela vive com a sua mulher, que vemos.

Mas, detenhamo-nos por ora, nesta casa da infância:

«Só de pequeno retenho impressões tão nítidas como na primeira hora: ouço hoje como ontem os passos de meu pai quando chegava a casa; vejo sempre diante dos meus olhos a mancha azul-ferrete das hidrângeas que enchiam o canteiro da parede. (...)

¹²⁴ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 36-38.

Lá está a velha casa abandonada, e as árvores que minha mãe, por sua mão, dispôs: a bica deita a mesma água indiferente, o mesmo barco arcaico sobe o rio, guiado à espadela pelo mesmo homem do Douro, de pé sobre a gaiola de pinheiro»¹²⁵

O primeiro parágrafo chama, desde logo, a atenção para uma das características mais recorrentes das representações da infância: a nitidez. Por norma, neste momento inicial da vida, tudo é claro e luminoso, já que tudo aí acontece pela primeira vez. É nesta altura que surge o primeiro contacto do indivíduo com as coisas exteriores, mas, mais importante que o contacto sensível é, porventura, a sensação deixada no sujeito. Impressões simples, quase imperceptíveis, que normalmente nada têm de concreto, de palpável e que são, talvez, aquilo que Bachelard sintetiza com estas palavras: «Nos rêveries solitaires sont les activités d'une métamnésie. Il semble que nos rêveries vers les rêveries de notre enfance nous font connaître un être préalable à notre être, toute une perspective d'*antécédence d'être*¹²⁶ »¹²⁷. É, portanto, de algo que antecede o *ser* que falamos quando revisitamos a infância. Por isso, tudo se reveste de imprecisão, imprecisão essa que só a imaginação (do adulto) será capaz de colmatar. Não sendo nosso objectivo, no trabalho que estamos levando a cabo, testar os limites entre verdade e imaginação – questão, de resto, nuclear em todos os escritos intimistas -, diremos apenas que o regresso à infância se socorre do auxílio de uma «memória-imaginação»¹²⁸, que assegura o regresso ao passado, distante do sujeito, na narrativa do presente. Daí que não devamos ser muito exigentes quanto à veracidade do que se diz, porquanto falar da meninice é sempre também contar, como quem conta uma história.

O arquétipo de felicidade¹²⁹ que a infância constitui é, por conseguinte, uma reconstrução não somente do que se foi, mas também do que se é – já que esse percurso narrativo não existe sem o olhar atento e maduro do eu actual. Enquanto arquétipo de felicidade simples, a infância institui-se, como receptáculo de uma memória positiva e fecunda, resistindo à erosão dos dias, e onde não há lugar para o mal.

Vista do lado de fora e, enquadrada a certa distância – o deíctico «lá» exprime a sensação de afastamento em relação ao sujeito -, essa distância não se cria, em princípio, por acaso, mas visa sim favorecer a própria reflexão. Note-se, que é o afastamento do sujeito, em relação ao espaço que tem diante dos olhos, que, porventura,

¹²⁵ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 32.

¹²⁶ Os itálicos são do autor.

¹²⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2005, pp. 92-93.

¹²⁸ Cf. Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 102.

¹²⁹ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2005, pp. 106-107.

gera o aparecimento de todos os outros elementos que fazem parte do lar. A casa aparece como espaço isolado e íntimo, onde a figura da mãe adquire especial importância.

A relação que se procura estabelecer entre o espaço físico da casa e a imagem feminina institui no texto uma das maiores notações de profundidade, que tanto o lar, como o corpo feminino encerram. A casa tem uma função primordial de abrigo semelhante ao ventre materno. Tal como a mãe, que gera e protege o filho durante o tempo de gestação (e não só), também a casa representa, para o sujeito, um lugar seguro, de eterno regresso. A figura materna, da qual o sujeito apenas nos confia alguns dados do comportamento, tem tendência a aparecer envolta num certo mistério. O que se pretende não é a descrição física da mãe, mas tão-só a impressão por ela deixada no filho. Essa impressão, aparentemente pouco concreta, deita (como a árvore) raízes nas profundezas no eu - fundura impossível de medir e, que por isso, se torna misteriosa. A fundura que é, então, característica dominante tanto na casa, como na mulher, e até, na árvore. Todas elas substantivos femininos e todas dispendo de uma capacidade de armazenamento ímpar, que as torna pólos transmissores de gestos e gostos como os que progenitores passam aos descendentes: «Tu, primeiro, de quem herdei a sensibilidade e esta paixão pelas árvores e pela água, e de quem sinto as mãos pousadas sobre a cabeça, trespassando-me de ternura»¹³⁰.

São as sensações do tacto, como a que acabamos de citar, as auditivas ou as visuais, contidas no excerto anterior, que se mantêm mais ou menos intactas no sujeito e que o fazem comunicar, através de uma memória espiritual, com os entes queridos e com os objectos sensíveis. Deste modo, a casa reveste-se de um carácter congregador, onde todas as coisas provocam o surgimento de uma lembrança singela e afortunada. É sempre na presença de um arquétipo de felicidade que estamos, arquétipo que faz do espaço físico da casa uma autêntica visão do paraíso¹³¹, refúgio amenizador dos temores da idade adulta. E neste sentido, voltamos novamente a ter na casa um microcosmos, dominado pela interioridade dos afectos, onde tudo parece tornar-se maior, por via não só dessa intimidade, mas também do sonho que a ela se associa. Também pelo sonho, a casa resiste ao tempo, uma vez que aquilo que lhe confere espessura é o espaço (físico)

¹³⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 42.

¹³¹ «A importância microcósmica concedida à morada indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do *centro paradisiaco*» (Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 169)

em si, por isso mais do que voltar ao tempo da infância de outrora é, sobretudo, ao lugar material que o sujeito regressa.

Por outro lado, a referência à água (da bica), fluido comunicante de uma memória ancestral – repare-se que também de água é feito o ventre materno -, pode funcionar aqui numa lógica de conteúdo/contido, para a qual Gilbert Durand¹³² chama a atenção, em que o fundamental não é a água (conteúdo) em si mas, sobretudo, o que ela contém, ou seja, a lembrança primitiva da criança. A água é, assim, tal como a casa, a mãe ou a árvore um símbolo de inversão, que leva o sujeito a percorrer um caminho de retorno, em que andar para trás significa, acima de tudo, descer ao mais íntimo de si.

Assim, a casa do presente não é já tanto a casa *real* da infância, mas sim a morada do regresso, onde o sonho e a imaginação ajudam à reconstrução de uma personalidade – que se explica/mostra na história *contada*.

Todavia, o que explica esta dimensão cósmica da habitação, é também o facto de ela ser, tal como nota Bachelard, «(...) notre coin du monde», e « (...) notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos (...)»¹³³. O lar constitui um pedaço do universo, o primeiro, por sinal, a seguir ao ventre materno. Antes de se sair para o exterior, para o mundo fora de portas, é na casa que nos encontramos, com os que nos são chegados e que, por norma, nos ministram os primeiros ensinamentos sobre a vida. Coisas simples, ternura, e pouco mais – como diria Brandão -, ou seja, os princípios basilares da construção humana: «O que sei de belo, de grande ou de útil, aprendi-o nesse tempo: o que sei das árvores, da ternura, da dor e do assombro, tudo me vem desse tempo... Depois não aprendi coisa que valha. Confusão, balbúrdia e mais nada. Vacuidade e mais nada»¹³⁴. Como observamos nas palavras do sujeito, à infância pertence a memória da ternura que, tal como já vimos em outros passos deste trabalho, é prodigiosa a guardar percepções, porque possui uma qualidade retentiva única, bem diferente da memória adulta, que tem tendência a esquecer o que vai experimentando.

Esta qualidade retentiva da memória, ligada à infância, cumpre-a também a casa ao reunir tudo o que se encontra no exterior, mas também no seu interior:

¹³²«(...) o alquimista, como o poeta, só tem um desejo: o de penetrar amorosamente as intimidades. Esta é uma consequência do esquema psíquico da inversão: a intimidade é inversora. Todo o invólucro, todo o continente, como nota Bachelard, aparece com efeito como menos precioso, menos substancial que a matéria envolvida. A qualidade profunda, o termo substancial não é o que contém mas o que é contido» (Gilbert Durand, *Op. Cit.*, pp. 177-178)

¹³³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2007, p. 24.

¹³⁴ Raul Brandão, *Op. Cit.*, p. 34.

«Aqui ao lado morou a minha avó; no armário, metido na parede como um beliche, dormiu em pequeno o meu avô, que desapareceu um dia no mar com toda a tripulação do seu brigue, e nunca mais houve notícias dele. Lembro-me da avó e da tia Iria, de saia de riscas azuis, sentadas no estrado da sala da frente, e possuo ainda o volume desirmanado do *Judeu* que elas liam, com o *Feliz Independente do Mundo e da Fortuna* e a *Recreação Filosófica* do padre Teodoro de Almeida»¹³⁵

Descrever o interior da casa é, acima de tudo, povoá-la com as figuras dos outros, a da avó, do avô, da tia. A alusão aos familiares, bem como a pormenores das suas vidas, dos seus gostos e adereços de vestuário, equivale, de certo modo, como que a um processo de humanização da casa. Como observa Gilbert Durand, «A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente», onde os traços distintivos, característicos dos seus habitantes, a tornam um espaço confortável, longe da «balbúrdia» e da «vacuidade» do exterior, que mais tarde se há-de experimentar.

Porém, será importante ter em linha de conta que, um pouco à semelhança do que acontece com o quadro, a representação da casa associa-se a uma certa suspensão temporal. Como dissemos atrás, não é exactamente o tempo que despoleta a lembrança, mas sim o espaço. É o espaço que materializa/fossiliza¹³⁶ a duração temporal, que por si só é incapaz de fazer reviver o tempo perdido. Só este, pela sua materialidade, consegue conservar as lembranças, a função retentiva da memória, que grava a percepção inicial das coisas. Por isso, a impressão, que resta dessa comunicação primordial, deixa marcas profundas no sujeito; daí, também, que abundem no discurso do narrador termos como «mancha» ou «tinta», que parecem dar conta de algo em estado bruto/puro, isto é, que ainda não sofreu o trabalho da emoção intelectualizada, que decorre, em última análise, da própria imaginação.

Assim sendo, pode dizer-se que a lembrança da infância é uma imagem fixa, onde a memória e a imaginação se interpenetram na construção de uma teia de sensações, que visam dar uma imagem total e unificada do universo da criança, onde as figuras do pai e da mãe ocupam uma posição fundamental:

«Aos 23 do mês passado morreu meu pai amachucado, exausto e pobre. Encontrão dum, repelão de outro, assim foi até à cova. Tinha 67 anos incompletos. Não podia mais. Encontraram-lhe alguns cobres no bolso. Há muitos anos que se arrastava, e

¹³⁵ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 32-33.

¹³⁶ «(...) l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire – chose étrange ! – n'enregistre pas la durée concrète (...). On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés» (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2007, p. 28)

só tinha de seu uma alegria e um repouso: os domingos. Aos domingos metia-se no quarto, calçava uns chinelos, e toda a tarde chorava lágrimas sem fim sobre um velho romance de Camilo. Minha mãe pouco mais durou, com um olhar de pasmo. Lá ficou a velha casa abandonada...

Sobe a lua no céu, e a sombra no monte. Seis árvores, quatro paredes – tudo aqui me enche de saudades. A bica continuou a correr, mas outras sedes se apagarão naquela água. Outros virão também sentar-se no banco de pedra...»¹³⁷

O pai e a mãe são, para além de pilares de segurança, os alicerces do eu ou, se preferirmos, a recordar a imagem da árvore, as raízes transmissoras da vida. Por isso, facilmente se associam a uma natureza elementar, pontuada pelos elementos da água e da luz, mantendo com ela uma comunicação estruturante que assume um pendor poético essencial.

Por oposição à luz diurna - presente, por exemplo, nas cenas de faina piscatória - a escuridão¹³⁸ motiva a intimidade, envolvendo os objectos e os seres – neste caso, o pai e a mãe – na sombra misteriosa, que, aqui, não visa propriamente a distorção expressionista das figuras, mas, provavelmente, o remetê-las para um hermetismo naturalista. Estar na sombra equivale, de algum modo, a habitar nas profundezas da terra como as raízes da árvore, onde tudo, o que há-de conhecer forma, se gera. A renovação cíclica da natureza assume, portanto, uma dimensão cósmica e ancestral, onde a lua, a noite, a mãe e, por acréscimo, a casa partilham entre si o simbolismo da inversão e da fecundidade. É sempre este aspecto da profundidade desconhecida, que parece conduzir o sujeito a uma memória primitiva – que é não só a da sua infância mas, porventura, também a do mundo -, onde o onírico e o poético se fundem para poder comunicar uma emoção mais intensa: «Nunca Londres ou a floresta americana me incutiram mistério que valesse o dos quatro palmos do meu quintal»¹³⁹. Veja-se como os quatro palmos do quintal remetem para a forma quadrada¹⁴⁰ do mesmo que, deste modo, retoma novamente a noção da segurança e da protecção.

¹³⁷ Raul Brandão, *Op. Cit.*, p. 35.

¹³⁸ O motivo da escuridão é muito habitual na obra de Brandão; vejam-se, por exemplo, textos como *História dum Palhaço*, *Húmus* ou *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, onde a noite, a miséria, a dor andam sempre associadas ao lado obscuro e subterrâneo da alma humana. A escuridão e a sombra fazem parte, aliás, de um conjunto de elementos expressionistas, que visam desfigurar a realidade, tornando-a *outra*, porventura, mais de harmonia com a subjectividade discursiva do autor.

¹³⁹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 34.

¹⁴⁰ «As figuras fechadas quadradas ou rectangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela» (Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 171)

Ainda que as figuras do pai e da mãe apareçam, de algum modo, afastadas do passado narrativo – uma vez que a referência à data, em que se escreve «Agosto – 1910», bem como à da morte do pai, contribuem para uma aproximação ao presente –, torna-se inevitável que para ele remetam, uma vez que elas surgem sempre associadas à «velha casa abandonada», ou seja, a casa da infância e o seu meio circundante. A alusão à água da bica repete-se mas, desta vez, chamando a atenção para a sua simbologia mais habitual, ou seja, enquanto marca da passagem do tempo: «A bica continuou a correr, mas outras sedes se apagarão naquela água». E o mesmo em relação ao «banco de pedra», onde outros se hão-de sentar.

Para concluir o nexos que procurámos estabelecer entre a casa e a infância - em que a primeira funcionaria, sobretudo, como repositório de uma lembrança afortunada daquela fase primordial da vida –, gostaríamos, ainda, de referir um aspecto simbólico não menos importante para a edificação de uma matriz de intimidade: o mito do eterno retorno. Enquanto expressão de regresso a um centro, que será a casa, dentro da qual encontraremos a figura paterna – como dissemos anteriormente, as personagens do pai e da mãe tendem a surgir conotadas com o espaço físico do lar -, o que este mito põe em causa é, antes de mais, a ideia de repetição.

Não querendo tecer considerações demasiado filosóficas sobre a temática nietzscheziana do eterno retorno, procuraremos, ainda assim, explicar como o motivo da repetição, aliado ao retorno, pode ser associado a um outro mito, a que Durand chamou o «mito do Filho»¹⁴¹.

Mas antes, atentemos nas palavras, expressas na página 37, do Prefácio ao primeiro volume das *Memórias*: «A minha alegria em velho consistiria em ter aqui o meu pai para falar com ele. Não é só saudade que sinto: é uma impressão física. Agora é que acharia encanto até às lágrimas em termos a mesma idade, conversarmos ao pé do lume e morrermos ao mesmo tempo».

Este apetite pela presença paterna que «não é só saudade», mas sobretudo «impressão física», é, por assim dizer, a expressão do desejo de regresso ao pai¹⁴². Se nos distanciarmos das palavras, notamos que há como que a procura de um *voltar para dentro* do pai. Aqui já não tratamos propriamente da representação da fecundidade – que tínhamos visto ligada à mãe –, mas, acima de tudo, da transmissão genealógica do

¹⁴¹ Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 206-210.

¹⁴² A figura do pai pode ser entendida quer em termos abstractos, enquanto matriz propagadora da vida primordial, quer de forma mais concreta, ou seja, na qualidade afectiva de pai do sujeito.

pai para o filho. Claro que continuamos dentro do imaginário da renovação cíclica, porém, na vertente inversa. Ou seja, não estamos perante o *começo* da vida, em que do homem nasce a criança, o filho, mas antes, no *fim* dela, em que se dá o regresso paradoxal ao princípio (ao pai). O filho é a «(...) repetição dos pais no tempo muito mais que simples redobramento estático»¹⁴³. Voltar ao pai é, por conseguinte, voltar ao centro criador, àquele que dá a vida, ao ser primordial e único, do qual se descende; porque «(...) todo o elemento segundo é filho de precedente»¹⁴⁴.

Por outro lado, há que ter em conta que o desígnio de retorno se alia a uma ideia de circularidade, a que não é alheia a própria renovação temporal. Assim, para o sujeito das *Memórias*, este regresso para dentro do pai significa a anulação de uma distância de tempo, em que o encontro entre os dois pressupõe a partilha das mesmas experiências – que se voltam a repetir -, bem como a morte em simultâneo. A ponta do círculo (tempo) volta ao mesmo sítio, sendo o seu fim também o seu princípio: «Agora é que acharia encanto até às lágrimas em termos a mesma idade, conversarmos ao pé do lume e morrermos ao mesmo tempo».

Em última análise, podemos ainda dizer que, de acordo com o mito do eterno retorno, morrer é renascer. Morrer é, portanto, voltar a viver, segundo uma lógica de integração do negativo – que já tínhamos notado anteriormente quando nos referimos à antífrase, a propósito das considerações de índole moral -, em que para haver vida é imprescindível haver morte.

Distante da casa da infância, e das suas conotações de fecundidade, ligadas às figuras do pai e da mãe, está a casa do homem adulto, que encontramos em «O Silêncio e o Lume» e «Balanço à Vida».

Espaço de recolhimento, onde também os mortos voltam a viver, a habitação que vemos surgir em «O Silêncio e o Lume» assemelha-se quase que a uma espécie de casa-sepulcro:

«Querida: estamos sozinhos à mesa nesta noite infinita em que a chuva cai lá fora com um ruído monótono de choro. Estamos sós nesta noite de saudade e nunca foi maior a nossa companhia, porque cada vez me sinto mais perto dos mortos. Rodeiam-nos, chegam-se para mim e sentam-se ao nosso lume. São legião... Mais perto, que eu faço uma labareda que nos aqueça a todos! A velha mesa da consoada foi-se despovoando com o tempo, mas hoje estão aqui sentadas todas as figuras que conheço desde que me conheço... Tu, toda branca, e que mesmo através do túmulo me transmites sonho; tu mais longe, mais apagada e sumida; e tu, que vens de volta, e encostas os teus cabelos brancos aos meus cabelos brancos, para me dizeres baixinho: -

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 209.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

Menino! – Pois ainda me chamas menino?! – Outro acolá sorri e outro tenta falar... Dois vivos e tantos mortos sentados à roda desta mesa que veio de meu pai, foi de meu avô e pertenceu a outras gerações desconhecidas, mas que estão aqui comigo, escutando e sorrindo, enquanto as pinhas se transformam em flores maravilhosas e as vides que plantei se reduzem a cinza!...»¹⁴⁵

O título, «O Silêncio e o Lume», que antecede a abertura deste primeiro parágrafo, aponta para uma unidade simbólica, em que a construção sindética põe em jogo os dois substantivos que dão o mote à edificação do texto.

Assim, a noite da consoada, é uma noite de silêncio sepulcral, em os únicos sons que se ouvem são, porventura, o da chuva que cai e o do lume a crepitar. Tanto o silêncio como o lume podem ser entendidos como componentes da intimidade, que ajudam à reflexão e, nesse sentido, também a estar mais próximo dos que já desapareceram. É a ausência de ruído que promove, digamos assim, o surgimento dos mortos queridos. Curioso será notar como, aqui, ao contrário do que acontecia no primeiro Prefácio, não é o sujeito que revisita os mortos, mas antes estes que o parecem visitar a ele. Agora, são estes que procuram reunir-se com o sujeito na sua própria casa. Por isso, este já não é o lar da infância feliz, onde a vida conhecera os seus primórdios, mas antes a casa de quem, a pouco e pouco, se aproxima do fim da existência.

Por outro lado, o silêncio e o lume são característicos do Inverno, que coincide com a altura do ano em questão, mas também, em termos simbólicos, com a fase derradeira da vida em que o sujeito se encontra – a «cinza» simboliza inclusivamente algo que se vai destruindo e tornando em outra coisa. O próprio sujeito acabará por dizer mais à frente: «Aproximo-me cada vez mais – outro Inverno ou a ideia da morte? – da vida de todos os dias. Esta época do ano é a que melhor se harmoniza com a minha alma um pouco cansada e triste – já resignada diante do fim. É agora que eu acho mais sabor à vida – quando a sinto fugir-me»¹⁴⁶. A coincidência entre o tempo físico e o tempo interior convida ao recolhimento do sujeito que, por sua vez, procura isolar-se no interior da casa, como podemos ver neste passo de «Balanço à Vida»:

«Ao abrigo das quatro paredes, entre montes desmedidos, com o pão na caixa e o vinho na adega, quando chove e o lume arde e aquece, é que se concentra e recoze o delicioso egoísmo. Fechem tudo! O Inverno está atrás da porta. A noite é imensa e negra e a água não despega das vidraças. Gozo este tempo na sua mais íntima substância

¹⁴⁵ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 39.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 41.

– o terror inútil da fome, o medo do homem primitivo quando acendia a fogueira ao aproximar-se o negrume cheio de lágrimas que nunca mais passava...»¹⁴⁷

O «delicioso egoísmo», apanágio da classe burguesa, é, por isso, aquilo que permite a observação atenta e descansada – o sujeito é alguém que certamente vive de uma reforma e que não precisa de trabalhar para sobreviver – da natureza nas suas múltiplas transformações. Dentro de casa, o sujeito vai observando/pintando o exterior: o adjectivo «desmedidos», referindo-se aos montes, faz destes elementos disformes – é notória aqui a pincelada expressionista de Brandão – que se harmonizam com a noite «imensa» e «negra», em que a dupla adjectivação reforça a ideia de uma escuridão eterna, que vem do princípio do mundo e que, aliás, é corroborada pela alusão ao homem primitivo.

Outro dado importante no que se refere ao tratamento da casa, nos dois últimos Prefácios, está patente na ligeira – mas nem por isso inexistente – alteração que aquela construção assume enquanto espaço de lembrança. Contrariamente ao que acontecia no primeiro Prefácio, onde o tempo dominante era sobretudo o do passado ou o do presente com valor histórico, aqui, encontramos normalmente um tempo presente, em concordância com o momento da escrita. Trata-se, portanto, de um tempo em vias de se fixar, e cuja inscrição definitiva só acontecerá com a morte do autor, na medida em que o que aí se descreve faz parte de uma experiência actual. É da casa, onde vive com a sua mulher, que o sujeito nos diz:

«Nas caladas noites de Inverno, quando despego o olhar dos papéis, encontro sempre os teus olhos que me envolvem de ternura. Isto é quase nada – e revolve o mundo. É saudade, e a vida que passa e a morte que se aproxima, enquanto o tronco arde no lume, o pinheiro estala ou o carvalho amorroa. De fora vem o hálito da floresta e das águas. Mais silêncio... (...) A casa, que tem raízes de granito, voga no éter arrastada num turbilhão que me mete medo... Alguém nos vai bater à porta... Alguém se aproxima pouco e pouco num cerco que se aperta e em passos tão leves que mal se ouvem... Rodeia-nos o silêncio vivo, alma do mundo, o silêncio que é talvez o que eu mais amo na aldeia, este silêncio perfumado que envolve a nossa casa na solidão tremenda da noite: mais perto de mim arfa alguma coisa de religioso e profundo: - sinto a Vida e a Morte. Sinto-as enquanto a última brasa se apaga e as tuas mãos se agarram às minhas mãos de velho»¹⁴⁸

Tudo aqui se reveste de um carácter transitório, em que a imagem do tronco a arder alude à passagem do tempo, no seu inexorável movimento destrutivo. O fogo, cuja presença é, por diversas vezes, reiterada ao longo destes dois Prefácios, aparece aí na sua qualidade de monstro devorador do próprio presente. Reduzir a cinzas é atingir o

¹⁴⁷ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 38.

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 48.

nada, o não-ser, a não-vida, em suma, a morte. Por isso, até a casa, apesar das suas «raízes de granito», se torna volátil, justamente porque perde aquilo que a liga à terra e, nessa medida, ganha uma dimensão ascensional, ao atingir o «éter», a mais pura e sublime das substâncias. Mas este voo é, ao mesmo tempo, um voo para a morte, que surge personificada: «Alguém nos vai bater à porta... Alguém se aproxima pouco e pouco num cerco que se aperta e em passos tão leves que mal se ouvem». Tal como lhe chamou Vítor Viçoso¹⁴⁹, a morte é uma espécie de «predador invisível»¹⁵⁰ que, a todo o momento, espera uma oportunidade para se instalar e tomar conta do espaço físico – que, afinal, é uma extensão das fantasmagorias interiores do sujeito.

Convém notar, ainda, como a construção sindética em «a Vida e a Morte» aponta para um equilíbrio entre estas duas entidades, em que a grafia maiúscula remete para o seu carácter absoluto. O facto de se encontrarem lado a lado reporta a um processo de dupla negação, a que já tínhamos aludido anteriormente, baseado numa dicotomia maniqueísta, em o positivo e o negativo coabitam simultaneamente dentro do mesmo objecto. Assim, também o sujeito sente a vida e a morte habitarem em simultâneo dentro de si.

Por outro lado, o modo como a morte invade a casa e os objectos – veja-se que tudo se reveste de tons escuros e a única luz é a do fogo, cujo efeito destrutivo ganha maior significado através do próprio enquadramento nocturno -, faz dela uma casa-sepulcro, onde a vida parece já não fazer sentido, mas apenas a morte.

2.2.3 Os Mortos

Segundo Brandão, a Morte é o que está ao lado da Vida e vice-versa. Tanto a morte como a vida se inserem numa dicotomia maniqueísta, apoiada num processo de dupla negação, para o qual chamámos a atenção num dos pontos anteriores.

Uma não existe sem a outra, portanto, o que faz naturalmente que uma seja a razão da outra, sendo também válido o contrário:

«Uma vida resume-se em duas linhas, sintetiza-se em dois ou três factos. Se a vida fosse só isso não valia a pena vivê-la. A vida é muito maior pelo sonho do que pela realidade. Pelo que suspeitamos do que pelo que conhecemos. Se nos contentamos com a superfície, não há nada mais estúpido – se nos quedamos a contemplá-la faz tonturas.

¹⁴⁹ Vítor Viçoso, *op. cit.*

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 273.

É por isso que eu teimo que a Morte só tem cinco letras, mas o mais belo, o mais tremendo, o mais profundo dos mistérios. Prepara-te»¹⁵¹

A morte é, então, a razão suprema da existência. Tal como tínhamos visto a propósito da árvore – que é, de resto, a imagem que melhor ilustra a coalescência entre aquelas duas entidades – , não é o que encontramos à superfície que domina os nossos actos, mas sim o que está por baixo dos nossos pés, o que não podemos ver e que apenas intuímos. É assim com os homens, mas também com as coisas, porque estas, como aqueles, também sonham.

É a dicotomia maniqueísta – que orienta a relação de oposição, em termos conceptuais, entre a vida e a morte – que paradoxalmente elege a morte como um princípio da vida: «O problema capital da vida é o problema da morte. Ele resolve tudo. Não há factos isolados; não há acontecimento no Universo que não gere outro acontecimento. O inconsciente não pode gerar o consciente. É impossível dar um passo a que não suceda outro passo. A vida gera a morte – a morte gera a vida. Mas que vida?». ¹⁵² As palavras do autor parecem elucidar sobre a necessidade da morte para a existência da vida, o que, aliás, já tínhamos referido antes a propósito da imagem da árvore, entendida como epítome do pensamento historicista de Brandão. Ora, é esta consciência de que tanto a vida como a morte são duas faces incontornáveis da mesma moeda, que faz com que o sujeito se questione acerca do sentido dessa vida que, em boa verdade, é a única face visível/reconhecível do tempo habitado pelo homem. Mas, da vida fazem parte as ninharias e as aparências, que tornam o homem falso e grotesco: «Só vemos máscaras, só lidamos com fantasmas e ninguém, por mais que queira, se livra de paixões». ¹⁵³

É dessa vida inútil que o sujeito tenta libertar-se, dos preceitos aniquiladores que impedem o homem de contemplar o verdadeiro sentido do mundo e da sua própria existência: «Se não nos detivéssemos com palavras, se avançássemos todos ao mesmo tempo, esquecendo o que é inútil, para esta coisa que nos devora, subjugá-va-mo-la. Conquistá-va-mo-la por uma vez, por maior que ela fosse. Mas nenhum de nós se atreve e passamos a vida a fingir que não existe. E só ela existe». ¹⁵⁴

As palavras são também elas convenções, às quais todos se agarram para não verem «a outra coisa maior» que é a morte. Só a morte justifica a vida. Sem morte a

¹⁵¹ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, p. 127.

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 128.

¹⁵³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 38.

¹⁵⁴ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, p.129.

vida não teria qualquer sentido, na medida em que todas as nossas acções têm como objectivo esconder essa mesma morte. Por isso nos agarramos às aparências e ao sonho como meios de fuga a esse dia final, que sempre há-de chegar. Contudo, o sujeito não se contenta com a insignificância, porque esta o desgasta, bem como o sonho, que está sempre a fazer-se e a desfazer-se, como o atesta a metáfora do «sonho puído». Como um tecido esgaçado de tanto se lavar, também a vida se vai gastando nos sonhos, na mentira que arranjamos para nos sustentar a existência, mas que, depois, à custa da dor, que nos exige, temos de abandonar:

«O que me pesa é a inutilidade da vida. Agarro-me a um sonho; desfaz-se-me nas mãos; agarro-me a uma mentira e sempre a mesma voz me repete: - É inútil! Inútil! A aquiescência, o sorriso: pois sim... pois sim... - a necessidade de transigir, o preceito, a lei, fizeram de mim este ser inútil, que não sabe viver e que já não pode viver. Não grito de desespero porque nem de desespero sou capaz»¹⁵⁵

O desespero de se sentir incapaz de viver com o supérfluo faz deste sujeito alguém que, a todo o momento, anseia pela morte, ainda que a vida seja sempre algo que lhe custa deixar, sobretudo, as horas paradas (em que não acontece nada), que dedica única e exclusivamente à observação da natureza e dos seus intervenientes. É daqui que parece surgir, aliás, o motivo da «fita», quase cinematográfica, onde se gravam as impressões da vida observada: «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».¹⁵⁶

A morte reveste-se de um carácter paradoxal – como, de resto, toda a escrita brandoniana –, na medida em que consegue ser ao mesmo tempo trágica e apaziguadora. Apesar de castradora, a morte tem um lado de felicidade, que lhe advém de uma visão cristã – em que se acredita numa outra vida para além da morte –, e só esta é que, no fundo, possibilita a crença numa vida superior e melhor. Por isso, os mortos são, como notámos anteriormente, lugar de uma memória feliz, os guardadores da ternura, que se liga a um passado distante, ao qual se procura voltar:

«Se soubessem a pena que isto me faz! Mortos! mortos para sempre, morta comigo a vossa ternura, para toda a eternidade! Só estes três fantasmas se chegam para mim: - Tu que fazes, que não vens? – Nem eu sei o que espero para me juntar a vós. Esta companhia doirada de todo o Inverno, que ali se consome no lar, já não basta para me aquecer. Preciso doutro lume, que só vós me podeis transmitir. Nem eu sei o que

¹⁵⁵ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 36.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 37.

espero para sentir o meu coração mais perto do vosso coração, agora que a vida me ensinou que a ternura é a melhor coisa da vida»¹⁵⁷

Mas, para além da ternura apaziguadora que a morte parece fornecer ao sujeito, momentos há em que a sua presença se torna perturbadora, dando bem a sensação da irreversibilidade do destino humano: «Nunca os meus me chamaram tão alto. Sentam-se a meu lado. Rodeiam-me, e pouco a pouco o círculo da minha vida restringe-se a um ponto – a cova».¹⁵⁸ As imagens do círculo - que cria uma impressão de aperto – e da cova – apontando para uma cavidade funda e escura – são ambas reveladoras de um caminho sem saída, fazendo lembrar quase que um túnel, que se percorre e donde se procura sair, sem escapatória possível.

A morte tem, por conseguinte, um papel semelhante ao do «predador invisível»¹⁵⁹ que, mesmo passando despercebida, persegue os vivos, colocando-se na sua retaguarda como espécie de destino negro, que ensombra a vida: «Não fales! Outra figura transparece atrás da tua figura»¹⁶⁰. É justamente por se encontrar escondida nos viventes que estes são entendidos como seres compostos por mortos, daí a imagem das «camadas de mortos», que cada ser possui: «Como em ti, há em mim várias camadas de mortos não sei até que profundidade. Às vezes convoco-os, outras são eles, com a voz tão sumida que mal a distingo, que desatam a falar. Preciso da noite eterna: só num silêncio mais profundo ainda, conto ouvi-los a todos»¹⁶¹.

Para concluir, podemos dizer que a morte é a outra face da vida ou, usando uma construção habitual em Raul Brandão, aquilo que mora *ao lado* da vida: «E enquanto uns penam e falam em temerosas realidades, ou pela sua boca ou pela boca dos mortos, os outros, os lá de baixo, falam em coisas abstractas que estão ao lado da vida»¹⁶².

Note-se, aliás, como o complemento circunstancial *ao lado* retoma uma função semelhante à da conjunção copulativa *e* – em «O Silêncio e o Lume», por exemplo -, ilustrando cabalmente não só a proximidade entre aquelas duas grandezas, mas também a de todos os outros conceitos opostos, que surgem na obra brandoniana, que não são, porventura, senão meros decalques destes. É este tipo de construção que nos permite conceber a obra do autor de *A Farsa* como luta dualista entre uma coisa e o seu contrário.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, vol. II, p. 43.

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, vol. I, p. 36.

¹⁵⁹ Vide nota 86, p. 35.

¹⁶⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 48.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, vol. I, p. 36.

¹⁶² Idem, *ibidem*, vol. III, p. 46.

Por conseguinte, a presença da morte torna-se vital e necessária para o equilíbrio do universo. Só assim se compreende que ela esteja subjacente quer à própria natureza – encontrando na árvore um dos seus símiles mais frequentes -, quer à vida dos homens de um modo geral. A este propósito, veja-se que não será por acaso que o primeiro capítulo das *Memórias* é dedicado «Aos Mortos».

Desta feita, a morte assume um papel congregador, uma vez que é em torno dela, e por ela, que tudo parece organizar-se. Sem ela, a beleza da vida jamais teria razão para existir, porque, perante a inevitabilidade do fim, as coisas ganham um outro sabor.

Vejamos, agora, alguns dos traços que nos permitem falar da existência de duas memórias (individual e colectiva) dentro de uma memória maior que é, no fundo, a matriz histórica que promove o aparecimento de diversas figuras que surgem ligadas ao eu.

3. Memória individual e memória colectiva

Numa obra de teor memorialístico, onde a escrita tende a construir-se em torno da voz do eu, bem como das consequências óticas que daí advêm, impõe-se, desde logo, perceber de que modo a memória individual devém memória colectiva. Até que ponto a memória de um indivíduo pode ser também a memória de um povo? Ou melhor: poderá um indivíduo ajudar à construção da memória de uma nação, sendo esse edifício memorialístico inevitavelmente fruto da sua subjectividade?

O texto das *Memórias*, onde abundam pormenores da vida política e social de um Portugal em transformação na viragem para o século XX, impõe-nos uma ideia de país, que faz parte de uma matriz cultural onde o leitor se reconhece – se não a si, pelo menos, à nação com todas as suas particularidades que, em última instância, farão sempre parte do seu modo de ser.

Quando falamos de memória colectiva, nesta obra, referimo-nos, sobretudo, a uma consequência que nasce do acto da leitura: o entendimento de um cidadão nacional, que se identifica com a matriz cultural exposta no texto, não será porventura igual ao de um cidadão estrangeiro, que lê as mesmas palavras. Há, portanto, um contexto nacional e mental, dentro do qual se movem as figuras dos homens que ficaram agarrados a um certo tempo. E é com essa pertença a um tempo que uma memória plasma as suas personagens, bem como a marca que estas deixam para a posteridade.

Tal como notou Jacques Le Goff, «(...) a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória colectiva nos povos e nas nações pode determinar perturbações graves da identidade colectiva»¹⁶³. Manter a memória viva, fazendo-a emergir do passado – que, por vezes, é um passado recente –, tem não apenas um sentido salvífico mas, porventura, também um sentido didáctico. O «lixo» da História, ou melhor, aquele que não figura na história com H grande, entendido como desperdício, pode sempre ajudar a desmontar acontecimentos fundamentais da vida de um povo, mostrando uma faceta mais humana e afastando-os de um discurso meramente referencial:

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

¹⁶³ Jacques Le Goff, “Memória”, “Passado-presente” e “Idades Míticas”, in *Enciclopédia Einaudi – I. Memória-História*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 12.

primeiros anos da minha velhice, como o lume que arde até Junho na lareira desta casa»¹⁶⁴

Um «livro como este de memórias despreziosas» é, por conseguinte, um livro que se afasta de asseverar a verdade de um acontecimento, porque se centra, como vemos, na «mentira», no «boato», ou seja, no universo imaginário de uma época, que nem sempre coincide com a verdade histórica oficial. Sob este ponto de vista, podemos dizer que a história que aqui se apresenta pretende ser dinâmica e não estática, como acontece geralmente nos compêndios especializados. A história que nos é dada observar parte de uma perspectiva diacrónica – o que pode ser justificado pela actualidade de certos trechos, que coincidem com o presente narrativo – e não tanto, embora também, de uma perspectiva sincrónica e isolada do tempo.

Por outro lado, isso explica que a recolha de certos aspectos do real se faça pela peneira da emoção de um sujeito que procura sempre o lado mais humano das figuras que descreve, assim como dos seus interlocutores. O que o preocupa não são os juízos de valor, uma vez que ele próprio diz:

«Isso que aí fica não são memórias alinhadas. Não têm essa pretensão. São notas, conversas colhidas a esmo, dois traços sobre um acontecimento – e mais nada. Diante da fita que a meus olhos absortos se desenrolou, interessou-me a cor, um aspecto, uma linha, um quadro, uma figura, e fixei-os logo no canhenho que sempre me acompanha. Sou um mero espectador da vida, que não tenta explicá-la. Não afirmo nem nego. Há muito que fujo de julgar os homens, e, a cada hora que passa, a vida me parece ou muito complicada e misteriosa ou muito simples e profunda»¹⁶⁵

Observar os «outros», coibindo-se de os julgar, promove, como vimos, um sentido dinâmico do movimento histórico, arrancando-o - ainda que nunca totalmente – do estatismo temporal, desprovido de sensações, que ajudam a colorir a acção dos personagens, e que vão surgindo ao longo do texto. Como poderia aquele que defendeu que «a verdadeira história é a dos gritos» (*El-Rei Junot*) ficar preso a uma descrição tecnicamente rigorosa, sem partir para a procura do Homem em todo o esplendor das suas atitudes perante a vida e os outros? Nisto, a concepção histórica de um Brandão não parece andar longe da ideia do que significa ser homem, que Unamuno, filósofo seu contemporâneo, subscreve:

«Porque el adjetivo me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto *humanitas*, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que

¹⁶⁴ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 38-39.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 37.

nace, sufre y muere – sobre todo muere -, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el Hermano, el verdadero Hermano»¹⁶⁶

Não é a humanidade, substantivo abstracto, que interessa a estes dois homens, mas sim o homem, enquanto substantivo concreto, tomado como actante, que faz coisas, que fala, que sente, que nasce e morre:

«Y este hombre concreto, de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quiéranlo o no ciertos sedicentes filósofos. (...)

La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción. Pero resulta que ese sentimiento, en vez de ser consecuencia de aquella concepción, es causa de ella. Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y esta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconscientes, inconscientes tal vez»¹⁶⁷

A busca de Brandão, nas *Memórias*, e pegando nas palavras do filósofo espanhol, é a de uma história de carne e osso, uma história feita por homens e pelos seus sentimentos. O que explica que a acção humana, mais do que aquilo que se pensa, é aquilo que se sente. Só a paixão pode conduzir a «resoluções definitivas», uma vez que é pela emoção que, na maioria das vezes, o homem faz as suas escolhas. Acção e sentimento aparecem portanto conjugados, sendo que, em última instância, é por aí que se esclarece a marcha evolutiva do mundo. No fundo, podemos concluir que é vontade individual que, num determinado momento, pode alterar a face do mundo.

Por outro lado, é também através desta forma humana/sentimental de olhar o fenómeno histórico que a própria história ganha amplitude, alargando-se a sua perspectiva interior, porventura muito mais do que quando estamos perante textos de carácter científico, que apenas fazem a descrição exterior dos acontecimentos. Não é a explicação deles que os torna maiores, mas antes o facto de serem vistos pelo seu lado íntimo:

«Não aprendo até morrer – desaprendo até morrer. Não sei nada, não sei nada, e saio deste mundo com a convicção de que não é a razão nem a verdade que nos guiam: só a paixão e a quimera nos levam a resoluções definitivas. O papel dos doidos é de primeira importância neste triste planeta, embora depois os outros tentem corrigi-lo e canalizá-lo... Também entendo que é tão difícil asseverar a exactidão dum facto como julgar um homem com justiça»¹⁶⁸

Nada é definitivo, portanto, porque todos os dias muda, porque a vontade humana não é sempre igual, não obedece a leis fixas e, se assim fosse, não haveria devir

¹⁶⁶ Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa, 1997, p. 47.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, pp. 47-48.

¹⁶⁸ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

histórico. A história vista por fora causa menos impacto no leitor, ao passo que a de Brandão visa provocar emoção – quer em termos literários, quer nas consequências que esses, através da leitura do texto, poderão ter no público num futuro próximo ou distante. Como refere José Carlos Seabra Pereira, no seu estudo introdutório às *Memórias*, a publicação dos dois primeiros volumes da obra provocou alguma agitação na cena pública, o que fez com que se tivessem conhecido duas edições no mesmo ano¹⁶⁹.

3.1 A representação do(s) outro(s) no discurso do eu

Mas o que se torna particularmente notável na obra que estudamos é perceber que não se tratando, como temos visto, de uma análise histórica no sentido rigoroso do termo, há nela, apesar de tudo, um sentido, uma perspectiva histórica da realidade que não deve ser despicienda.

Há um sentido do curso dos acontecimentos que surge inevitavelmente ligado ao sujeito que os evoca e que, nessa evocação, os dá a conhecer aos vindouros. No entanto, não estamos perante uma simples compilação de memórias arrumadas por datas e lugares, mas antes perante um texto que se edifica em torno de um aparente caos, sem respeito pela ordem temporal e que mais parece seguir o gosto da pena do escritor no momento da sua elaboração. Claro que poderemos sempre pensar, com alguma justeza, que os factos aí apresentados foram alvo de uma escolha prévia, sobretudo se tivermos em conta que ao próprio sujeito compete funcionar como espécie de filtro, que apenas deixa passar da realidade exterior para dentro de si aquilo que o comove.

Neste sentido, vemos já também – e tal como temos vindo a referir ao longo do nosso trabalho – o quão difícil se torna erguer paredes entre o registo autobiográfico e o memorialístico. A construção do texto é pertença íntima do seu autor, uma vez que este não é somente um informador ou mero relator de factos. Tudo quanto existe nesse texto está nele (autor), por ele e através dele. Por isso, a sua voz inscreve-se como pilar organizador de um mundo, de um cosmo que é, como acabaremos por perceber, o seu. É pelo seu olhar que nos é dado observar os outros, bem como o «outro», que se esconde por detrás do cortejo de figuras e que é, afinal, o próprio sujeito. É a sua voz que encontramos por detrás da sucessão de individualidades que povoa o texto. E isso é

¹⁶⁹ V. estudo introdutório de José Carlos Seabra Pereira a *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

especialmente visível na forma como introduz os seus interlocutores, onde a flexão verbal no início da frase denuncia já a sua tímida presença. Observemos alguns exemplos:

«O José de Figueiredo diz-me:

- Copiei por minhas mãos, para o António Cândido, a carta em que o Soveral é duríssimo para os partidos, fala de alto ao rei e lhe diz que, se não tivermos juízo, a Inglaterra tutela-nos»¹⁷⁰

«Um médico de Coimbra dá-me as seguintes curiosas informações (...)»¹⁷¹

«Pergunto ao Malva do Vale se é verdade o que de Machado Santos diz o sargento Gonzaga no seu livro *Rotunda*»¹⁷²

Outros trechos há em que o sujeito se transforma em interveniente – se é que a recepção das palavras dos outros não é uma forma de se ser interveniente – e aí é alguém que se mistura com os outros, diluindo-se, mas, fazendo-se notar sempre quer através das formas verbais, quer através dos pronomes pessoais, que remetem a análise das figuras para a esfera da interioridade. Essa interioridade é tanto mais marcante quanto maior é a emoção que o sujeito coloca na forma como descreve os outros. Aquilo que emociona o leitor nas figuras descritas é sobretudo a projecção do eu que aí encontra:

«O homem a quem estas secas linhas se referem era na verdade um santo. Deixou tudo para viver, perto de S. Martinho do Campo, entre cavadores e a gente pobre da terra, que o adorava. Vi-o muitas vezes passar na estrada, todo branco, minguado, com o burel, que nunca quis largar, no fio, e os sapatos rotos. Era efectivamente formado em filosofia e matemática, e até por vezes fora convidado para lente da Universidade de Coimbra. Recusou sempre, recusou tudo. Há entre as duas povoações, S. Bento e S. Martinho, que ficam à beira da estrada da Póvoa de Lanhoso, uma fonte que brota da raiz duma árvore. Perto fica a ermida. Ali se costumava sentar, horas e horas embebido nas suas meditações. Em que cismava? Decerto no passado longínquo...

(...)

Um frade chora ao deixar para sempre a cela caiada, onde passou a vida inteira. Assim D. Joaquim da Boa Morte contava também as últimas horas de convento. Velhinho, trémulo, vivendo de esmolas, recolhido por caridade em casa de duas mulheres, que o cuidavam, nunca esqueceu o convento, a cela, o dia de separação. E, ao pé da árvore, junto ao fio límpido de água, lhe ouvi mais duma vez contar o que sofrera.

- E dos seus companheiros lembra-se? Teve mais tarde notícias?

E ele, com os olhos rasos de lágrimas:

- Viveram ainda dispersos por esse mundo. Há anos, há muitos anos, recebi dum deles um recado, esta palavra: - «Adeus!» Foi o último.

¹⁷⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 110.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*, vol. II, p. 132.

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 139.

Agora acompanhava-o sempre um rapazinho. Com a vida, ia-se-lhe desfeito o burel, rotos os sapatos. Deixara de dizer missa, mas o povo daqueles lugares, que é ingénuo e crente, consultava-o nas suas doenças e nos seus sofrimentos. É que D. Joaquim fazia milagres. Escusam de sorrir... O milagre é uma comunicação entre pessoas que têm radicada e viva esta força enorme: - a fé. D. Joaquim da Boa Morte curava as criaturas simples, as mulheres, as crianças e os homens da serra que o iam visitar, com boas palavras, e, quando muito, com alguns cachos de uvas, que ele próprio colhera e lhes distribuía, depois de benzidos.

Antes de morrer pediu que o enterrassem embrulhado na manta coçada que pertencera a sua mãe e que tinha guardado no fundo da arca. Essa velha manta como eu lha invejo! Era num farrapo assim, como um resto de calor e ternura, que eu queria ir aconchegado para a terra. Nem a eternidade das eternidades, nem o isolamento, nem o frio dos frios, conseguiriam jamais trespassá-la.

Que descanse em paz. Quem escreve estas linhas deve-lhe uma das maiores, mais elevadas e puras impressões que tem recebido na vida. A sua grande figura só desaparece da terra, depois de ter feito muito bem e estancado muitas lágrimas.»¹⁷³

É importante notar como a alusão às «secas linhas» com que se caracteriza a figura do frade prenunciam a existência de um sujeito que vemos meter-se pela descrição dentro, não só através do uso da primeira pessoa nas formas verbais («Vi-o»), como na utilização do diminutivo («Velhinho»), mas sobretudo pelo tom poético das frases, que denuncia e emoção do próprio ao evocar a figura do santo. Mais, no penúltimo parágrafo, a propósito da manta de burel em que o frade é enrolado antes de ir para a cova, o sujeito instaura-se aí plenamente: vemo-lo distender-se, *mostrar-se*, chegando mesmo a afirmar: «Essa velha manta como eu lha invejo! Era num farrapo assim, como um resto de calor e ternura, que eu queria ir aconchegado para a terra».

Ora, se bem repararmos, há aqui uma identificação do sujeito com o «outro», o santo, que – tal como tivemos oportunidade de dizer atrás – faz com que o próprio sujeito se projecte na imagem que descreve, e o mesmo acontecendo com o leitor que vê no frade um prolongamento do eu.

Todavia, citação tão longa quanto esta dificilmente teria outra justificação se com ela não viéssemos introduzir aquele que é, na nossa opinião, o vector primordial da escrita intimista: o mito de Narciso. Não é possível estudar um texto como as *Memórias*, onde procuramos privilegiar o lugar do eu, sem abordarmos a questão narcísica. Só pela abordagem, não tanto do mito em si, mas da estrutura psicológica que lhe subjaz, se torna possível compreender que, não pertencendo as *Memórias* de Brandão a uma classificação – sabendo nós o que essas valem... - autobiográfica, elas assumam um sujeito mergulhado em si e que, nesse mergulho, procura reflectir-se no outros.

¹⁷³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

Por isso, reafirmamos: não será justo dizer que o sujeito do texto memorialístico atenua a sua interioridade em prol da realidade sensível, já que o vemos, pelo menos no caso que estudamos, intrometer-se na teia discursiva, procurando-se mesmo quando é de um Fialho, de um Junqueiro ou de um Columbano que fala.

Do modo como se encara o fenómeno histórico advém o facto de estas *Memórias* não seguirem, por assim dizer, o modelo mais habitual deste tipo de escrita. Não se trata de um elenco de figuras que vão surgindo arrumadas em datas e lugares, mas antes de um texto que se edifica em torno de um aparente caos, sem respeito pela ordem temporal e que mais parece seguir o gosto da pena do escritor no momento da sua elaboração. Contudo, e tal como notou José Carlos Seabra Pereira, na sua introdução ao primeiro volume das *Memórias*, a sensação de desordem que o autor transmite ao leitor, quer através do desencontro de datas, quer através do discurso fragmentado, parece ser reflexo da actividade jornalística de Brandão, a que ele próprio alude quando se refere ao canhanho que sempre trazia consigo, e no qual apontava tudo quanto via e ouvia.

Por outro lado, a fuga deliberada à linearidade cronológica rompe com uma certa ideia de rectidão temporal. A representação dos acontecimentos numa linha imaginária torna-se mais ou menos inviável, uma vez que deixa de se prezar a simultaneidade do ocorrido, para se valorizar, acima de tudo, a sua duração. É pela duração que o tempo perdura, ou melhor, pela impressão dessa durabilidade, que se vai enchendo com pormenores, à primeira vista despiciendos, e não tanto pela simples alusão ao acontecimento em si. Daí que Brandão procure sempre, mesmo quando a cena descrita parece existir por si só, enquanto informação que se dá, impor o seu cunho pessoal, fazendo-a depender da voz que enuncia.

Isto é particularmente visível nos retratos, onde a finura do traço artístico quase consegue anular a sua presença, ficando a pairar apenas a ideia da mão que escreve/pinta:

«António Corrêa de Oliveira, ossos, nervos e a pele necessária para os cobrir – com um chapéu alto e lustroso em cima -, grande poeta, com raízes profundas na Natureza, tem na Beira uma tia que passa a vida em diálogos estranhos com as árvores e as pedras. E mal chega a noite ei-la começa a cumprir o seu fadário: leva até à madrugada a dar de beber indistintamente às plantas do seu quintal e às dos quintais vizinhos, numa aflição, numa piedade que se estende até às ervas ignoradas e ruins. Monologando sempre, vai e vem, - que não fique alguma com sede – com o regador nas mãos, até que a manhã a encontra exausta, feliz, encharcada até aos ossos e ainda embebida naquele sonho frenético de ternura...

Toda a emoção do poeta está aqui, do grande poeta que diz: - Sinto em mim uma força da Natureza... hei-de aproveitá-la»¹⁷⁴

O retrato de Corrêa de Oliveira começa por construir-se através de um esboço, onde surgem as suas características físicas de base: os ossos, os nervos e a pele. Depois compõe-se com o acessório do chapéu. Tão somente isto, que faz lembrar alguém que pegando numa folha em branco, esboça em meia dúzia de traços um boneco. A maioria dos retratos de Brandão é assim que se constrói: linhas simples, por vezes rudes, mas que depois o narrador enche com pormenores, à primeira vista, desnecessários, cujo objectivo é explicar a grandeza da figura. Num primeiro momento, a presença do narrador não se nota, a não ser pela discreta utilização do adjectivo «grande», na expressão «grande poeta», que a denuncia. Mas o retrato prossegue e, ao invés de se centrar na figura do retratado, contorna-a por fora, através da descrição da tia, para nos dar a sua faceta mais profunda, através da aproximação espiritual ao amor pela natureza, nos moldes em que a tia o sentiria: «Toda a emoção do poeta está aqui, do grande poeta que diz: - Sinto em mim uma força da Natureza... hei-de aproveitá-la». Chegados aqui, notamos como o adjectivo «grande» adensa o poeta retratado, tornando-o maior pela expressão do sentimento.

Por outro lado, convém ter ainda em atenção que das *Memórias* fazem também parte trechos do Diário do autor («O Meu Diário», vol. II) ou um título como «O Que Eu Vi e Ouvi» (vol. III), o que acabaria por contrariar um plano prévio de execução escrita, uma vez que essas páginas instalariam por si só a presença de um eu que contraria qualquer intuito meramente informativo.

Como temos vindo a dizer, torna-se impossível separar o sujeito das figuras que ele próprio convoca para o interior do texto. Os tipos que aí se incluem são, acima de tudo, aqueles com quem o narrador contactou e com quem manteve relações de amizade ou, ainda, aqueles que conheceu indirectamente através da conversa de amigos seus, o que explica a ocorrência de interlocutores, a quem é dada a palavra.

Enquanto estrutura de auto-conhecimento, que recai sobre o sujeito enunciador, o texto memorialístico pode, ao mesmo tempo, ser o meio através do qual um povo se conhece e reconhece como unidade cultural. O que quer dizer que um livro de memórias, a partir do momento em que procura abarcar a realidade exterior, não se cingindo apenas a experiências individuais, pode sempre constituir-se como forma de conhecimento e de aprendizagem para os seus leitores. Não raro, vemos o sujeito

¹⁷⁴ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 86.

requerer a presença do leitor, chamando-o ao texto e, mais do que isso, pedindo-lhe que acompanhe o seu raciocínio, ao mesmo tempo que partilha com ele as suas próprias angústias, expondo a descrença no homem moderno, fruto de uma débil República, que procura instaurar-se por entre os escombros da destruição e da falta de uma linha humanista – que certamente se encontraria num ideal cristão:

«Essa sociedade anticristã que aí está, não merece ser poupada: não só não crê em Deus, como crê na matéria e no gozo. Este homem não tem direito a um lugar na vida. A vida é uma coisa séria e ele explora-a. Sim, os pobres têm razão. É por isso que eu, e todos, sentimos a necessidade da catástrofe. Tenho uma certa pena, uma certa saudade do passado, mas caminho com decisão para o futuro. Tu e eu, leitor, reclamamos a hora tremenda do juízo final»¹⁷⁵

Há ainda, nesta convocação do leitor para o que se diz no texto, uma tentativa para o enredar na reflexão que ele, sujeito, faz. O correr solitário da pena cria a necessidade de um interlocutor, de um «outro» – que mesmo imaginário – se implante aí como prolongamento da sua voz.

Mas, mais que o simples prolongamento da voz, o «outro» é muitas vezes um duplo do eu, a face outra do espelho que o ajuda a situar-se no imenso caudal de vozes que vão proliferando ao longo do texto. As reflexões, curtas ou longas, do narrador – que identificamos com a voz autoral –, disseminadas pela obra, podem ser entendidas como formas de abrandamento da própria narrativa, em que o sujeito emerge, mostrando-se e apresentando o seu juízo sobre as temáticas narradas:

«Compreenderam-no os políticos? Não parece que os republicanos o compreendessem. Logo que o povo acabou a sua obra de cólera ou de instinto, os homens em evidência mais uma vez estragaram tudo. Duas palavras definem a situação: desorganização e insignificância. Mais que nunca a república é uma bacanal de percevejos num colchão podre. Os homens são cada vez piores, cada vez mais pequenos. Tirem-lhes a política e ninguém dá por eles. Os do passado já nos parecem gigantes. Não, eu perdi as ilusões; que a república, já que não pode ser heróica, seja ao menos uma mercearia bem ordenada, para se poder trabalhar. Dois partidos, cada um no seu quarto, como feras dentro de jaulas, um para onde entram os conservadores e os monárquicos, que estão à chuva e que se metem no primeiro portal que se lhes abra, e outro onde se encafuem os radicais»¹⁷⁶

Note-se como este juízo crítico e veemente anula, em vários momentos da obra, a premissa de não julgar os homens, como o próprio narrador expusera nas linhas finais do Prefácio ao primeiro volume: «Não afirmo nem nego. Há muito que fujo de julgar os homens, e, a cada hora que passa, a vida me parece ou muito complicada e misteriosa ou muito simples e profunda».

¹⁷⁵ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 98.

¹⁷⁶ Raul Brandão, *ibidem*, p. 62.

Todavia, e apesar de em vários momentos haver uma espécie de subversão declarada de postura não interventiva, convém ter em linha de conta os moldes em que essa subversão se opera, ou melhor, o que é que habilita o narrador a fazê-la. Nisto reside porventura uma das chaves fundamentais da leitura das *Memórias*, texto onde observamos a projecção do eu no(s) «outro(s)».

Contrariamente ao que encontramos em muitos textos autobiográficos¹⁷⁷, as *Memórias* - mesmo nos trechos de tom mais confessional ligados à infância do eu ou até a aspectos da sua vida sentimental -, não apresentam um sujeito emparedado em reflexões intimistas, no sentido em que não é de si - pelo menos de forma directa - que fala, mas sim dos que o rodeiam e se movem à sua volta. Não é a si que se contempla, qual Narciso inebriado pelo próprio reflexo nas águas, porque o que lhe interessa é aquilo que é comum a todos os seres humanos, isto é, a realidade exterior, o mundo. Assistimos, portanto, à construção de um macrocosmo que só através do acto da leitura, e dos nexos hermenêuticos que lhe subjazem, poderá tornar-se no microcosmo do próprio autor. Simplificando, podemos dizer que o ponto de partida do texto memorialístico se diferencia de um qualquer texto autobiográfico, sobretudo pela perspectiva ôntica seguida, uma vez que aquilo que é o ponto de partida num será ponto de chegada no outro e vice-versa.

Se, na autobiografia, o sujeito elege como estádio primeiro o do conhecimento de si próprio, expondo a sua interioridade e procurando-a até ao mais ínfimo grau¹⁷⁸, em Brandão, observamos alguém que extrapola a fronteira da interioridade em direcção ao(s) outro(s). São esses que é necessário ver actuar, servindo um princípio de exemplaridade que parece aproximar o processo de escrita destas *Memórias* de uma tradição medieval.

Em *Mirois d'Encre*¹⁷⁹, Michel Beaujour chama a atenção para o termo auto-retrato que, no caso do registo escrito, serve, acima de tudo, para classificar uma escrita que, mesmo dentro da profusão de textos intimistas, não encontra classificação, como vimos anteriormente.

¹⁷⁷ Em o *Mundo à Minha Procura*, de Ruben A., obra de teor autobiográfico, temos um sujeito centrado em si mesmo, onde a existência dos outros depende sempre da esfera íntima do eu. Todas as acções, praticadas por terceiros, dependem normalmente da sua perspectiva e, nessa medida, não possuem uma existência autónoma.

¹⁷⁸ Não nos interessa aqui aferir sobre o valor de verdade ou mentira dessa procura, que tem sido, aliás, motivo de grande discussão entre os críticos mais proeminentes na matéria; mas antes, aceitar a busca de si como motivo constitutivo de um determinado tipo de texto.

¹⁷⁹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

O auto-retrato tende a sustentar-se no motivo do *speculum*, o espelho reflector que se impõe pelo olhar do eu sobre a realidade extrínseca. Não é a si que se olha mas, através do seu olhar, dá a ver os outros e, em última instância, o «outro» que é o próprio. O auto-retrato poderá, de acordo com esta perspectiva, ser entendido como espécie de metáfora de macrocosmo, por detrás da qual se encontra o microcosmo do eu. O conhecimento dos outros, através dos retratos que deles faz, devolve inevitavelmente, ao leitor, uma imagem desse mesmo eu.

A relação que estabelecemos entre as *Memórias* e o auto-retrato serve, acima de tudo, para tentar esclarecer o carácter «desestruturado» e o desrespeito propositado pela ordem temporal. Por isso, o auto-retrato, enquanto retrato do próprio, a que nos referiremos adiante, bem como os retratos, são uma espécie de pequenas amostras de um auto-retrato maior, que parece cobrir as oscilações discursivas e temporais das *Memórias*. Se quisermos, tanto os retratos como o auto-retrato são microcosmos do macrocosmo que é o auto-retrato, espelho humano e material de um tempo. Só deste modo pensamos ser possível entender o registo anedótico, os trechos ensaísticos ou as pequenas notas que, às vezes, como que por acaso entretecem o texto.

O retrato como *exemplum* de algo que se dá a mostrar e que visa deixar marca no tecido temporal parece ser a forma preferida pelo eu para, mesmo quando se refere aos outros, instaurar a sua presença.

«Hoje almoço em casa do Schwalbach com o Bulhão Pato, o Câmara, João Chagas, António Bandeira, etc. O Bulhão Pato é um homenzinho seco e resistente, de cabeleira e pêra branca – miniatura do alentado Pato caçador que todos nós imaginámos ao ler-lhe algumas páginas. Engelhou. Parte no dia 20 para S. Miguel, de passeio... Quando morrer desaparece com ele toda uma época: - Meu rapaz, podes ter lido todos os filósofos, que se não tiveres sentimento... Minha mulher, uma velhinha, lá fica... Não vai comigo, porque recolhemos em casa uma pequena pobre, pobríssima, e queremos-lhe como se fosse nossa filha. Sentamo-la à nossa mesa... Bem sei que há por aí uns moços que dizem mal de mim. Não me importo. Quando vejo um rapaz de talento abro-lhe logo os braços.

No fim do almoço, beija a mão às senhoras. Conviveu com o Herculano, ouviu-lhe dizer: - Isto dá vontade de morrer! «Que faria – acrescenta – se vivesse hoje!» - O Conservatório lembra-lhe o Palmeirim - «que foi da minha criação». – É simpático, vivo e cheira a outros tempos: conserva, como o linho guardado no fundo dum armário, o perfume da maçã. E que contraste com os outros, com o Chagas, com o Schwalbach, sempre aflito e sempre despreocupado, com o António Bandeira, que, sob uma aparência fútil, é prático como o diabo, e que conta que foi uma noite em Roma, com alguns portugueses, mulheres e guitarras, bater o fado para as ruínas do Coliseu! Depois, por *blague*, sustenta com o Chagas que ninguém devia ter mais de duzentos e cinquenta gramas de princípios»¹⁸⁰

¹⁸⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 52-53.

Um dos primeiros traços a reter do retrato do escritor Bulhão Pato é o isolamento da figura em relação ao conjunto. Dir-se-ia que há uma espécie de técnica cinematográfica que permite a aproximação à personagem que se quer tratar, começando-se pela multidão – como quem taceia o espaço que filma – para depois se fixar no protagonista. As características físicas não são abundantes nem muito precisas, no sentido em que não se procura uma descrição minuciosa. Por isso reduzem-se, em geral, a dois ou três traços que permitem individualizar a figura: «O Bulhão Pato é um homenzinho seco e resistente, de cabeleira e pêra branca». Mesmo a referência ao envelhecimento de Bulhão Pato é discreta, dizendo-se apenas o essencial: «Engelhou». O autor não pretende estacionar no exterior da figura, mas sobretudo andar por detrás dela, partindo para o seu interior e demorando-se aí:

«Quando morrer desaparece com ele toda uma época: - Meu rapaz, podes ter lido todos os filósofos, que se não tiveres sentimento... Minha mulher, uma velhinha, lá fica... Não vai comigo, porque recolhemos em casa uma pequena pobre, pobríssima, e queremos-lhe como se fosse nossa filha. Sentamo-la à nossa mesa... Bem sei que há por aí uns moços que dizem mal de mim. Não me importo. Quando vejo um rapaz de talento abro-lhe logo os braços»

É para poder transmitir o interior da personagem que recupera as suas palavras, através do discurso indirecto livre, pondo-a a falar sobre a sua vida familiar, onde as alusões à «pequena pobre» ou ao «rapaz de talento» constituem os principais traços humanos do retratado. Assistimos, depois, à inclusão do autor no discurso que, aliás, é logo sugerida no princípio, onde a expressão «almoço» é suficientemente ambígua para gerar a alternância entre o substantivo e a forma verbal; mas também, o discurso indirecto livre é já, porventura, um modo de intromissão do próprio nas palavras dos outros, uma vez que é através de si que elas surgem; é ele quem as recolhe e, eventualmente, selecciona. Por outro lado, a maneira como introduz o retratado é igualmente reveladora da sua presença: «Quando morrer desaparece com ele toda uma época».

Todavia, se atentarmos nas últimas frases do retrato, vemos que é a apreciação do autor que se impõe, passando ao de leve pelas restantes figuras - que enquadravam o retratado -, recorrendo inclusive ao pormenor cómico a propósito de António Bandeira: «o António Bandeira, que, sob uma aparência fútil, é prático como o diabo, e que conta que foi uma noite em Roma, com alguns portugueses, mulheres e guitarras, bater o fado para as ruínas do Coliseu! Depois, por *blague*, sustenta com o Chagas que ninguém devia ter mais de duzentos e cinquenta gramas de princípios».

O retrato de Bulhão Pato, tal como os de Marcelino Mesquita ou José António de Freitas, dos quais trataremos em seguida, não são, como poderemos confirmar, dos mais emocionantes, se os compararmos com os de Fialho ou Guerra Junqueiro; contudo, não poderão ser considerados menores, uma vez que procuram cumprir o objectivo de dar a ver os caracteres humanos que marcaram uma determinada época:

«Encontrei hoje o Marcelino Mesquita: ventas largas, marcas de bexigas, barba com muitas brancas aparada rente, chapéu desabado, capinha curta e olho vivo. Tipo crestado do sol, materialista e seco.

- A gente quando chega a certa idade tem de se isolar para não viver numa perpétua irritação. Olhem agora se eu encontrava o Pequito ministro, o Pequito de quem a gente fazia troça em rapaz! E muitos outros, que aos quarenta anos começam a desafiar-nos os nervos... Vivo no Cartaxo, num descampado: a quinta fica entre duas estradas. Não passa lá ninguém... Leio, fumo, e trabalho. Tinha um moinho; primeiro acrescentei-lhe uma cozinha, depois um quarto: agora tenho lá uma casa. E já não posso viver sem o ruído das mós. O meu quarto fica mesmo por cima. Daqui a oito dias, com as macieiras em flor, aquilo é adorável...»¹⁸¹

Se dividirmos o retrato em duas partes, notamos que com meia dúzia de traços o autor põe o retrato em marcha, dando especial atenção à descrição do rosto, reservando ao corpo um plano secundário e, mais ainda, às características psicológicas, reduzidas apenas a um adjectivo: «materialista».

Contudo, e não sendo Brandão um materialista, antes pelo contrário, nem por isso se coíbe de avançar na pintura do retrato, usando mais uma vez o discurso indirecto livre para que o leitor possa construir a figura do homem, podendo-se aperceber aí da projecção do autor, não só pela flexão do verbo que introduz o retrato, mas porque podemos ler aí certa cumplicidade com a personagem, sobretudo, se tivermos em conta que também Brandão encontra o sossego dos últimos anos de vida na sua Casa do Alto (perto de Guimarães), da qual surgem, numa das edições das *Memórias*¹⁸², desenhos elaborados pelo próprio. Daí que se deva sentir próximo de Marcelino Mesquita ao partilhar com ele os mesmos esplendor e emoção pela natureza.

«O José António de Freitas, homem de letras medíocre, é um conversador admirável. Se conseguisse escrever como fala, e desse à prosa aquela vida que dá à palavra, seria um grande escritor. Pequeno, branco, na ponta dos pés, sempre a segurar as lunetas, todo ele nervos: - Dei-me muito com o Castelo Melhor. Um dia começou a magicar que estava pobre, porque no Banco de Portugal lhe não quiseram, como sempre se fez, descontar uma letra só com o nome dele. Disse ao Barros Gomes: - Vai beber da merda! – E saiu furioso. Daí começou a imaginar que tinha caído na pobreza e alugou o jardim para o circo Whittoyne. Uma vez saí com ele dum baile pela madrugada

¹⁸¹ Raul Brandão, *idem*, p. 53.

¹⁸² Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Perspectivas & Realidades, s/d, pp. 192-193.

acompanhei-o a casa. – Sobe. – Tenho ainda que escrever para o Brasil... - Insistiu, subi – e ei-lo a clamar no quarto:

- Que diriam meus avós se vissem ali o circo e os palhaços!...

- Estava desesperado. Descompu-lo.

Passaram-se anos e morreu de repente. Vestimo-lo naquele mesmo quarto, e, altas horas da noite, ouvimos, de repente, um clamor: era o circo Whittoyne que ardia. E eu assisti ao espectáculo do cadáver, iluminado pelo clarão do incêndio, ali onde o ouvira evocar com desespero os seus mortos. Foi tudo ao enterro. O povo abria alas, e quando chegámos ao cemitério e quisemos pegar ao caixão, veio de roldão uma chusma de cocheiros e vadios, que no-lo arrancaram das mãos, e, erguendo-o no alto dos braços, levaram-no até à cova...»¹⁸³

A transcrição do retrato de José António de Freitas justifica-se pelo modo como o autor desenvolve uma das características mais notáveis do retratado que, apesar de «homem de letras medíocre» é, todavia, «um conversador admirável», como vemos pelo desenrolar da história que o próprio retratado conta acerca de um outro indivíduo. Este é, entre outros, um exemplo de como a partir do retrato de uma figura se tem acesso a outra. Andar por dentro da figura é permitir que outras surjam associadas a ela e, neste sentido, a imagem ganha uma densidade humana que jamais seria possível só pelo exterior.

3.1.2 Três Retratos exemplares

Num texto intitulado «Los Poderes del Retrato», diz Pedro Azara o seguinte:

«Los retratos mantienen algo más que el modelo. De algún modo, mantienen viva su presencia; guardan y protegen su presencia viva que se percibe siempre a través de su mirada luminosa. (...)

Un retrato alude siempre a un modelo humano ausente, cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen, como si la persona viva hubiera aparecido y se hubiera encarado en vivo con el espectador. Tanto su fisonomía como su personalidad deben ser fácil e inmediatamente identificables. Un buen retrato es inconfundible: manifiesta los rasgos personales de un determinado individuo, lo cual no quiere decir, curiosamente, que la imagen deba necesariamente parecerse físicamente al modelo. Debe, ante todo, evocarlo espiritualmente, permitiéndole manifestarse a través de la obra los sentidos del espectador»¹⁸⁴

Ainda que este excerto se refira ao retrato enquanto imagem pictórica, não deixa de ser curioso que também o retrato escrito procure, em certa medida, efeitos idênticos aos do retrato pintado. Tanto um como outro encerram em si processos de criação artística que passam pela transformação, pela recriação da imagem escrita ou pintada.

¹⁸³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 54.

¹⁸⁴ Pedro Azara, *El Ojo y la Sombra – Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pp.13-14.

Como nota o autor, mais do que o modelo em si, interessa sobretudo manter viva a sua presença, tornando-a viva e próxima do espectador. Assim também no retrato escrito: aproximar o retratado do leitor, mostrando-o não tanto como ele é mas, acima de tudo, como o retratista o vê, e conseguindo que nessa imagem se projecte a imaginação de quem lê.

Os retratos que as *Memórias* apresentam estão, julgamos nós, muito próximo destas premissas, no sentido em que a ausência de traços físicos – que na escrita não nos permitiria, à partida, reconhecer o retratado –, promove em larga medida a evocação profunda do retratado, permitindo que dele fique uma impressão muito fina, quase poeira confundindo-se no ar, imediatamente reconhecível, e que, mesmo desfigurada, continue a permitir a identificação do retrato por aquele que o interpreta.

Contudo, não devemos esquecer que há páginas das *Memórias* onde surgem ilustrações com fotografias de alguns dos retratados, como é o caso de Fialho de Almeida, Guerra Junqueiro, Columbano, Corrêa de Oliveira, entre outros, o que faz com que assistamos, através da mão do escritor, à desconstrução/transfiguração da figura física, uma vez que o autor se centra sobre aquilo que não se vê. Brandão tende a privilegiar nos indivíduos que retrata o modo como olham e estão no mundo, a forma como pensam e actuam revela quase sempre uma faceta espiritual desconhecida para a maioria dos leitores.

Porém, convém não esquecer que estas duas, por assim dizer, formas de retratar – a escrita e a pictórica – se distinguem por aquilo que numa é eminentemente físico e noutra psicológico e espiritual. Não será demais vincar que, ainda que ambas as formas possam ter objectivos comunicativos comuns, uma e outra obedecem a códigos artísticos distintos, uma vez que uma se serve da modelação do aspecto físico para fazer transparecer certos dados da psicologia do indivíduo, ao passo que a outra – na ausência de uma imagem – necessita de ir preenchendo a construção da figura com pequenos pormenores que fazem do retratado alguém com características únicas que o individualizam e distinguem das demais gentes. Neste sentido, percebemos que um retrato é sempre também uma representação de alguém, daí que os traços evocados sejam, por norma, muito particulares, já que essa é a razão do próprio retrato: transmitir uma imagem singular do retratado que, em última instância, esteja o mais próximo possível da emoção do executante, porque é com ela que observa o outro.

Posto isto, e de acordo com o que temos vindo a observar, não devemos confundir representação e modelo, já que este se mantém constante várias vezes ao

longo da vida – exceptuando as alterações resultantes do envelhecimento ou de algum acidente -, ao invés da a representação que é aquilo que pertence ao domínio da subjectividade artística. Assim, há que ter em conta que a representação – independentemente do código ser pictórico ou escrito – possui um valor documental, uma vez que a sua tendência será sempre mostrar o que está para além do que olhos podem ver, ou seja, o que se esconde por detrás da aparência, da máscara.

COLUMBANO

Mas, diferentemente dos retratos anteriores, onde a mão do artista é mais firme, o que pode traduzir um maior equilíbrio entre o que pensa e o que escreve, há retratos como o de Columbano, por exemplo, onde essa correspondência já não é tão estável, assumindo o autor dificuldade na descrição:

«É uma criança. É, ao mesmo tempo, um tipo encantador, que aos 70 anos não compreendeu ainda a vida e tem amargado a vida – e um génio extraordinário. Não o sei descrever, porque está fora do mundo e do seu tempo – fora da realidade. Sentimento da natureza não tem nenhum: pinta o céu como a terra: da mesma cor. – Dizem que o céu é azul. Que me importa que o céu seja azul; a gente não foi que o fez! Fomos uma tarde a um largo passeio no Tejo: aquele deslumbramento de luz aborreceu-o. No Norte levei-o um dia a ver o mar. Voltou-lhe as costas, desesperado. – É muito grande»¹⁸⁵

Repare-se na candura do pormenor anedótico que vai ao encontro da figura infantil a que o autor se refere no princípio. A dificuldade com que se debate ao retratá-la advém certamente da carga emocional que o autor aí coloca, num exemplo notável de como o homem (Brandão) e a obra se cruzam, o que faz com que o leitor assista a um crescendo de intimismo, onde o eu parece ir saindo da sombra autoral.

«Viveu para o seu ideal, entranhado até âmagos, sem ver nem ouvir o mundo, que às vezes lhe dá encontrões no meio da rua. Quase todos os pintores o detestam: - Pinta feio. Pinta escuro. E, quando muito, há quem afirme, com frieza: - É um grande pintor... - Mas quase acham justo que viva arredado e morra isolado... Falta-lhe – e ele sente-o – a atmosfera de carinho de que são rodeados os grandes homens lá fora. O nosso povo materialista não concebe estas figuras extraordinárias que o salvam do esquecimento. Desdenha-as. Digamos tudo: há em volta delas certo ambiente de antipatia. Primeiro trabalham – e os outros não trabalham. Depois vivem num mundo à parte, que não concebem e odeiam. Dão a impressão de que são empurrados para o lado pelo tropel que passa e que, no seu canto, alimentados de sonho, já não pertencem a esta vida. São diferentes – estão fora do mundo»¹⁸⁶

¹⁸⁵ Raul Brandão, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 197.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 198.

Viver para um ideal, sabendo que isso coloca os homens fora do mundo, ou melhor, num mundo à parte, como o autor reconhece, é algo que aproxima o eu do retratado. A voz que retrata não se limita apenas a isso, mas, acima de tudo, coloca-se no retrato. Aquilo que aprecia no outro é algo que ele próprio experimenta, sobretudo se estabelecermos um paralelo entre estas palavras e as proferidas por Gabiru – que, segundo alguns, será um alter-ego de Brandão – em *Húmus*: «Cheguei a um ponto da vida em que nem os outros me interessam, nem eu interesse aos outros. Não falamos a mesma língua. Só entendo alguns desgraçados»¹⁸⁷.

O sentimento de apreço pela pobreza, sobretudo por aquela que se escolhe deliberadamente e que, no caso de Columbano, é reveladora do amor à própria obra, constitui outro dos pontos de encontro entre o retratado e o retratista:

«Nunca conheci outro homem assim agarrado à sua obra, vivendo apenas para a sua obra, como este. Pobre. Todos os pintores querem vender. O mestre Columbano não quer vender. Ao contrário, quando encontra alguma tela sua, compra-a e revê-se nela. Ouço-o dizer:

- Ninguém tem vivido o que eu vivi aqui dentro. Eles são desgraçados, eu sou feliz.

Nunca um retrato, dos que gosta de fazer, dos que não lhe são pagos, está pronto.

- Um retrato nunca se acaba.

Tudo, neste mundo moderno, se atropela – só ele se queda absorto e quase esquecido. Lisboa já não é a mesma Lisboa que conheceu – o seu sonho é que não varia, nem a sua vida pura e simples, onde nunca entrou o amor ao dinheiro»¹⁸⁸.

O desapego pelo dinheiro traduz, ao mesmo tempo, o despojamento pelo poder que este dá e que só a busca de um ideal superior transmite. A desgraça e o sofrimento constituem-se como caminho de ascensão espiritual que não andarão longe daquilo que o autor, mais uma vez, exprime no *Húmus* pela boca do Gabiru: «A pobreza, a desgraça e a dor metem-me medo. Mas que prestígio! Ser alimentado pela desgraça dá outra fibra, que só à desgraça pertence. Faz-se parte de uma legião esplêndida»¹⁸⁹.

Continua o autor:

«O mundo não precisa dele. Ele não é rico, nem dirige um jornal. Nem sequer se interessa pelas coisas que interessam toda a gente. Preferiu à vida prática aquela vida recolhida e agarrada a uma coisa desmedida que não existe. Talvez o mundo seja justo quando odeia a beleza e o sonho, que entrevê mas não pode atingir.

Talvez o mundo seja justo em odiar todas as exceções – que tornam certos homens diferentes mas felizes. Pobre não importa. Pobre e desdenhado. O que importa é ser grande e feliz»¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Idem, *Húmus*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 63.

¹⁸⁸ Idem, *Memórias*, vol. III, Lisboa Relógio D'Água, 1998, p. 198.

¹⁸⁹ Idem, *Húmus*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 64.

¹⁹⁰ Idem, *Memórias*, vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 220.

A exceção de uma figura como a de Columbano sintetiza-se, porventura, nesta frase: «Preferiu à prática aquela vida recolhida e agarrada a uma cousa desmedida que não existe», onde encontramos ecos de um pensamento e sentir brandonianos, que vêm no sonho a possibilidade de uma outra vida maior e menos arreigada em convenções e interesses. O apelo ao sonho é uma constante na obra de Brandão, por isso vemos o sujeito prezar as facetas mais lunáticas e extravagantes das personagens que põem à lupa e com as quais se identifica.

FIALHO DE ALMEIDA

Fialho de Almeida é, de acordo com alguns críticos, um dos autores que mais influenciou a escrita de Brandão, sobretudo no que toca à utilização do traço expressionista transfigurador da realidade, dando dela a sua perspectiva mais negra e miserável, onde abundam tipos humanos marginais como as prostitutas, os bêbados e até alguns artistas falhados.

Na página 56 do primeiro volume das *Memórias* encontra-se uma fotografia de Fialho de Almeida, assinada por baixo com o seu nome e provavelmente oferecida por ele ao autor. Nela vemos apenas a imagem física de um homem – nem sequer de corpo inteiro, mas apenas um busto – vestido com casaco e lenço armado ao pescoço. Mas, o que surge com maior relevo aí é o rosto do retratado: o perfil ligeiramente de lado mostra-nos uma figura com barbas e olhar distante. Um olhar triste e sério, onde posteriormente – sobretudo após o confronto com o «outro» retrato – podemos ler alguma desilusão.

Debrucemo-nos, então, sobre o «outro» retrato, o segundo que difere da imagem fotográfica, uma vez que estamos perante um registo escrito que nos permite completar aquele e até, se quisermos, alterá-lo. Porque é justamente disso que se trata: dar do indivíduo uma imagem distinta da que é visível. Partindo do exterior, Brandão começa por negar essa mesma exterioridade:

«Fialho não é este janota de pátio rico, com uma jóia tão grande que parece falsa na gravata de veludo. Fialho era outro estranho tipo, intratável e pobre, com o pêlo ralo e a boca enorme cheia de sarcasmo. Um príncipe de gabinardo, que fazia cair as peças do alto do galinheiro, a um gesto seu irrespeitoso. Seguiu-o a malta atónita de matulas suspeitos e jornalistas de ocasião, que deslumbrou de sonho e atascou em sonho.

– Fialho! Fialho!... – Esses aplaudiram-no e amaram-no... Esquecidos do frio e da pobreza, não despegavam os olhos daquele sonho desconforme. Fialho! Fialho!... –

Depois sumia-se num terceiro andar, ou procurava os pobres que não pedem: só a mão sai da noite e implora»¹⁹¹

Fialho de Almeida é, de acordo com o retrato traçado, uma personagem controversa, sendo que o próprio retrato se forma em torno dessa estrutura antitética em que se começa por negar a figura exterior, a face visível, para posteriormente se dar a do «outro estranho tipo», que poucos decerto conhecem. Notemos como o retratista parece viver com essa convicção: a de que só ele conhece o retratado, pelo menos a um certo nível de profundidade que, aliás, procura transmitir, projectando-se, também ele (retratista), na emoção com que executa o retrato. A repetição da exclamação («Fialho! Fialho!...») seguida de reticências, ilustra bem o apreço pela imagem do homem que recusava a pertença às elites intelectuais e que se fazia acompanhar por marginais, mas também uma espécie de sentimento contido, onde as reticências deixam antever ao leitor tudo o mais que se poderia dizer e não se diz. São, ainda, também as reticências que dão, ao mesmo leitor, a possibilidade de imaginar não a figura física do retratado, mas sobretudo o seu modo de agir e de ser, vendo-o como um sonhador desmesurado: «Seguia-o a malta atónita de matulas suspeitos e jornalistas de ocasião, que deslumbrou de sonho e atascou em sonho».

«Havia uma velha – nunca mais me esquece – ali à porta do Montepio, que fazia parte do muro alto e espesso, e a quem ele, ao dar-lhe esmola, aflagava a cabeça... Depois, amargo, feroz, insuportável, ei-lo tornava com sarcasmos, transtornando as figuras decorativas, cheias de veneras, que à sua voz desatavam às cambalhotas como palhaços»¹⁹²

É um ser de contrastes este Fialho que tão depressa é capaz de um gesto de ternura como, logo a seguir, enche a boca de sarcasmo para desferir golpes verbais sobre aqueles que o desgostam pelas atitudes que tomam.

«Vi-o exasperado, vi-o atordoado de frases, como quem quer fugir ao próprio fantasma. Vi-o mergulhar numa absorção dolorosa, e desaparecer na noite em correrias que duravam até de manhã pelos bairros escusos ou pelas azinhagas de crime, num debate perpétuo de que saía lívido, exausto, e com a máscara transtornada. Este que fala do seu vinho: - Livros?... O que eu trato de editar é um vinhinho branco lá de Cuba... - este que vem, de quando em quando, a Lisboa deslumbrar-nos com um novo e horrível fato, é outro Fialho, que talvez tenha saudades dessa vida absurda de outros tempos...»¹⁹³

A imagem decompõe-se à medida que o retrato se escreve, assistindo o leitor ao desdobramento da figura em vários planos, através da referência ao pronome

¹⁹¹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 66.

¹⁹² Idem, *ibidem*.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, pp. 66-67.

demonstrativo «este», em «Este que fala do seu vinho» ou em «este que vem, de quando em quando, a Lisboa», que faz lembrar quase que uma entrada em cena numa espécie de alternância de papéis.

Outro aspecto que vale a pena ter em conta nesta passagem é a recorrência, por parte do narrador, a uma estrutura anafórica («Vi-o exasperado, vi-o atordoado de frases, como quem quer fugir ao próprio fantasma. Vi-o mergulhar numa absorção dolorosa») que situa o texto, muitas vezes, próximo de uma estrutura poética, onde a repetição intensifica aquilo que se quer transmitir sem nada acrescentar ao conteúdo, ao mesmo tempo deixando entrever o pulsar daquele que retrata, através dessa insistência com que persegue certos traços da personagem:

«Fialho! Fialho!... Pronuncio este nome e diante de mim desfila o assombro, panfletos, a obscenidade e o génio – farrapos arrancados a ferro e tão vivos que mal ousou tocar-lhes – o estoiro duma bexiga de entrudo – ironia e esgares. E logo gritos! e agora gritos!... Ouço a dor, sinto-a sempre através da forma imprevista, duma audácia e dum ritmo incomparável, escorrendo sonho, aflição, miséria, sinto-a até nos ímpetos de mau gosto, nos pontapés aos leitores surpreendidos e irritados. Está diante de mim aquela boca enorme, aquela figura de gabinardo e chapéu mole que nas noites de tristeza e abandono me dizia: - O que eu sofri! O que eu sofri... - Vejo-o sempre invejar o barqueiro louro e sardento de que fala nos *Gatos*, belo como um efebo à proa do seu barco. – Como eu queria ter saúde e ser forte!»¹⁹⁴

Veja-se como o sujeito se agita, sendo ele quem pronuncia. «Fialho! Fialho!...». Assistimos como que a uma invocação da figura, num sentido quase religioso, em que o acto de pronunciar ou chamar pelo nome faz aparecer a imagem da pessoa. E nisso há também um interessante jogo temporal: já não vemos o sujeito referir-se ao passado, mas antes falando no presente, o que nos pode levar a perceber uma concomitância entre o acto de recordar e a própria escrita. De repente, a figura como que abandona a bruma, pondo-se diante dos olhos do escritor, mas também do leitor, e ficando-o aí reduzida aos seus pormenores essenciais: «Está diante de mim aquela boca enorme, aquela figura de gabinardo e chapéu mole».

Mais uma vez, verifica-se o recurso a uma linguagem poética, através de imagens expressivas, que retomam aspectos sombrios e que, de vez em quando, fazem recordar certos passos do *Húmus*, sobretudo porque também aqui o sujeito se assemelha a uma espécie de caixa de ressonância, através da qual sobrevivem os ecos daqueles que se recordam. A voz do sujeito torna-se quase indistinta da do retratado; já não é Fialho que ouvimos, mas antes Brandão: «Pronuncio este nome e diante de mim desfila o

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 67.

assombro, panfletos, a obscenidade e o génio – farrapos arrancados a ferro e tão vivos que mal ousa tocar-lhes – o estoiro numa bexiga de entrudo – ironia e esgares. E logo gritos! e agora gritos!... Ouço a dor, sinto-a sempre através da forma imprevista, numa audácia e dum ritmo incomparável, escorrendo sonho, aflição, miséria, sinto-a até nos ímpetos de mau gosto, nos pontapés aos leitores surpreendidos e irritados».

Com o mesmo ímpeto continua Brandão:

«Deu-lhe Deus o mais rico quinhão que imaginar se pode, a língua incomparável para exprimir a quimera e a dor, e esse macaco sem fé esbanjou-a com o mais absoluto ímpudor: serviu-lhe para a chacota. Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam proporção, as figuras a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco; a própria cidade ressurgiu a uma tinta lívida de antemanhã, com a casaria a escorrer vício e aspectos tétricos... É isto sim, mas isto criou-o ele de pobreza e desespero, criou-o de gritos que nunca ninguém lhe ouviu. – E maior! ficou maior! A sua obra só tem outra que se lhe compare, a de Camilo. Exigem-lhe um livro harmónico – *Os Cavadores*. Porque é que toda a gente reclama dos outros aquilo de que eles são incapazes? A obra de Fialho não podia ser senão esta, aos arrancos e enorme. Fialho via os pormenores através dum lente, e deturpava tudo, deformava tudo, dando génio à própria obscenidade»¹⁹⁵

Tal como a obra de Fialho, também o seu retrato parece ser feito com «arrancos» emotivos, onde se detecta a identificação entre o retratista e o retratado, sobretudo se tivermos em conta que também em Brandão se desenvolve uma estética da dor e do grotesco. A mão expressionista que procura os tons negros, a miséria e a pobreza nos seus aspectos mais degradantes vai o autor buscá-la a Fialho, uma vez que não raro vemos surgir em Brandão personagens pouco habituais como a da prostituta ou do ladrão.

Porém, a contrastar com a faceta sarcástica e provocadora, encontramos ainda um outro Fialho: «Fialho, se o virassem do avesso, escorria ternura... É também um tímido capaz de todas as audácias, e que sai da doença e do isolamento com desespero e escárnio. Esta figura tão conhecida de todos nós, não é a exacta expressão da sua alma. Ainda hoje ninguém se entende...»¹⁹⁶ Por aqui se confirma, portanto, o que já tínhamos referido sobre as múltiplas e antagónicas faces do retratado, mas vincando-se a contradição entre o dentro e o fora, que coloca a figura numa outra dimensão, espécie de mito que se constrói sem se saber ao certo onde começa a verdade e acaba a mentira.

Sem se esquivar ao ponto de vista de terceiros, o autor procura alargar a imagem do retratado através de uma multiplicidade de perspectivas, onde o uso do pronome indefinido «outro», ilustra particularmente bem o desejo de aprofundar o interior da

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, pp. 67-68.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 68.

figura. A espécie de gradação que acompanha a repetição do pronome - «(...) de outro Fialho respeitoso, que não podia suportar o exagero alheio, e de outro, de outro maior, de outro espectro (...)» - denota a tentativa de se adequar o melhor possível à realidade que se descreve, ao mesmo tempo que se dá conta disso ao leitor. Ao invés de escolher uma expressão única, o autor expõe a sua própria busca. Não se trata de um retrato homogéneo, mas antes de um retrato composto por vários traços e camadas:

«Silva Teles, por exemplo, conheceu um estudantinho aplicado e medíocre, que se chamava José Valentim Fialho de Almeida; há ainda talvez quem se recorde dum moço de botica reservado e triste; e, o que é mais extraordinário, de outro Fialho respeitoso, que não podia suportar o exagero alheio, e de outro, de outro maior, de outro espectro, que vem sentar-se a meu lado na sua trágica mudez. No fundo talvez tudo aquilo fosse dor. No fundo, bem no fundo, quando irrompia numa frase cruel, não era aos outros que dilacerava, era a si próprio que se dilacerava, e tão a sério que todos o víamos sangrar. Reparem: pouco a pouco a figura range de dor»¹⁹⁷

Outro dado importante reside na expressividade da linguagem, onde o verbo «sangrar» visa não só colorir, mas também criar a imagem, em termos estilísticos, do sofrimento da personagem. A intromissão do eu, especialmente importante nessa convocação da figura para o presente da escrita - «(...) de outro Fialho respeitoso, (...) que vem sentar-se a meu lado na sua trágica mudez» - faz renascer a personagem, tornando-a actual e salvando-a do estatismo temporal. O apelo ao leitor, através da forma verbal «Reparem», inclui-o a ele próprio na actualidade da escrita, e mais: há como que um cruzamento entre o eu, o retratado e o leitor. A personagem retratada sai da bruma do passado para surgir recreada no presente e, neste sentido, não é já aquele que foi «realmente», mas antes aquele que o retratista apresenta. O apelo ao público é para que veja aquilo que ele (autor) mostra, uma vez que é também a sua obra – o objecto pintado - que está sob avaliação e não apenas o homem retratado.

A noção de que Fialho é uma personagem contraditória é constante ao longo de todo o retrato. Daí que assomam aqui e ali repetições dessa ideia, sendo notória a consciência da existência de uma máscara – de que, aliás, o autor já falara na parte final do Prefácio ao primeiro volume – que esconde, porventura, o eu verdadeiro. Esta questão coloca-nos, ainda, perante uma outra não menos importante que é justamente a de saber se a máscara constitui uma mentira ou se, pelo contrário, consegue ser mais verdadeira que a realidade em si. Fica aqui registada a constatação que procuraremos abordar com maior acuidade na última parte do nosso trabalho.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 68.

«Da sua existência oculta faz parte uma figura de dor, calcada e recalçada, sobre a qual outra se encarna com desespero. Talvez seja a verdadeira... Contentemo-nos em fixar duas ou três aparências, apontando neste canhenho algumas anedotas frívolas... Se ele pudesse gritar, gritava ainda. Dessa figura contraditória restam farrapos – mas que farrapos! dessa luta suprema existem vestígios, que nunca encarei sem espanto... Vi-o algumas vezes ao amanhecer num 3.º andar no Arco do Bandeira, quando ele caía exausto sobre a banca de tortura, à luz dum candeeiro de petróleo, com um frasco de álcool ao lado e o cobertor enrodilhado nos pés. A máscara lívida estava de todo mudada. Era outro! era outro! Surpreendi-o em noites, nos giros sem destino pela Graça, pela Penha, pelo Monte – quando o seu dedo apontava boqueirões de treva, tropéis de casaria, sítios ermos onde duas ou três oliveiras torcidas se ajuntam para concertar um crime, ou, pior ainda, nas horas de amargo descalabro, em que, dorido e sem frases, procurava fugir de si próprio para muito longe. Não queria então que ninguém o seguisse nas caminhadas que duravam até ao dia – ele e a dor, ele e a noite! Amigos, silêncio...»¹⁹⁸

Reproduzir das falas daquele que se retrata empresta ao retrato não só uma maior vivacidade, mas também um tom mais coloquial que permite aproximá-lo do presente e fazer com que a personagem apareça viva junto de quem a observa/lê. Agora, é o Fialho em discurso directo que vemos, contando peripécias da sua vida triste e amargurada:

« - O que eu sofri! – dizia ele. – Tiveram-me preso oito anos numa botica ali na Bemposta, ao pé da Escola do Exército, na idade em que queria viver. Estragaram-me a vida, encheram-me de desespero. Quando me soltaram, não imagina a minha alegria! Podia ter sido outro... Ter saúde, ser forte!... O que eu sofri! Duma vez, no *Repórter*, o Martins mandou-me escrever um artigo sobre uma quermesse de fidalgas. Fui e fiz uma troça, e ele rasgou-me os linguados na cara. Para me vingar, tirando um bocado às noites, escrevi um artigo formidável para publicar em folheto. Era na ocasião em que essas peidorreiras arranjavam um bazar para os pobres, que rendeu oitocentos mil réis. Ora eu descobri por acaso um galego que se juntava com outros e tiravam todas as semanas meio dia de ganho, para irem ao domingo ao hospital dar cigarros aos doentes, penteá-los, cortar-lhes as unhas, untar-lhes a cabeça com banha de porco. É um velho, de barba de passa-piolho, que está sempre no Largo de Camões. Homem de poucas falas. Tratou-me mal. Tive pronto o folheto em que comparava essas mulheres, cheias de snobismo, de adultérios e infâmias, com esse santo desconhecido... Imagine... Perdi o artigo»¹⁹⁹

Detenhamo-nos, agora, na parte final deste denso retrato em que o autor, em jeito de epílogo, faz a síntese da figura, sentando-a de novo ao pé de si, e parecendo acariciá-la com os dedos, ao mesmo tempo que reflecte sobre ela. De facto, estamos perante um solilóquio – e não será sempre o mesmo ao longo da obra? – que encontra no próprio retratado o interlocutor – isto é particularmente visível no parágrafo final -, de quem e para quem o sujeito fala, sabendo de distância intransponível que os separa:

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 70-71.

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 71.

«À figura que se senta ao pé de mim falta-lhe talvez a rigidez das estátuas. O gabinardo, reparem, está amachucado e encardido, a fisionomia retrai-se no escuro e só a boca se salienta, enorme e prestes a escorraçar-nos com gritos e apupos. Atravessou a vida: foi injusto, foi cruel por vezes, foi amargo. Desatou a rir para não chorar. Atordoou-se com sarcasmos e frases. Foi incoerente. Obedeceu ao impulso. Não se pôde furtar a sentimentos que vêm do fundo dos fundos e nos deixam prostrados, reclamando da morte que nos apavora – enfim! enfim! – o primeiro dia de descanso bem ganho, ao termo desta discussão que nunca cessa e em que nos despedaçamos, sem nos compreendermos a nós próprios quanto mais aos outros... Toda a sua alma, que deixou fragmentada em várias figuras, em todas as páginas dos seus livros, nos retratos, nos tipos, nas paisagens, no Manuel, em Guilherme de Azevedo ou na manhã do Tejo, se condensa enfim nesta boca amarga capaz ainda de nos fulminar de cólera ou de acusar bem alto a vida que lhe foi impiedosa...

É assim que te vejo ao pé de mim, com detritos, escorrências, lama, mas tão grande, tão vivo, tão humano, que para sintetizar a tua vida, só me servem as palavras com que um espectador ilustre saúda o Hamlet no fim da representação: - Boas-noites, meu príncipe, és um homem, o homem e todo o homem!»²⁰⁰

No volume III das *Memórias* surge ainda uma secção de texto dedicada a Fialho, e cujo título é «Fialho de Almeida». Nela se registam pequenos apontamentos sobre a figura que resultam da apreciação de terceiros – por exemplo, logo no início, Brandão refere-se a Gualdino Gomes, transcrevendo depois palavras suas em discurso directo:

«Gualdino Gomes fala das pretensões de Fialho janota – dum Fialho com uma grande corrente de ouro e uma esmeralda de brasileiro na gravata, e conta que ele apareceu num dia de tourada no Martinho com uma camisa vermelha que teve de tirar pela troça que lhe fizeram. Acrescenta isto:

- Julgo que nunca, nem com a própria mulher teve relações senão de amizade. Os seus quartos de dormir eram separados, um em cada extremidade da casa e pela manhã quando ela lhe batia à porta ele dizia sempre: - Espere, menina, que ainda não estou vestido»²⁰¹

O registo anedótico é aqui parte integrante do retrato, conferindo-lhe uma nota menos carregada e emprestando-lhe dinamismo, porque se tenta fazer dele um espaço aberto para onde podem convergir outras formas discursivas, como a anedota, o pequeno apontamento, a reflexão ensaística, etc.

Por outro lado, o riso pode ter um efeito catártico que ajuda a aliviar a tensão criada pelos tons negros e sombrios. Dir-se-ia que a anedota funciona como espécie de pincelada clara que, de repente, se atira para o meio do retrato. De teor semelhante é esta passagem:

«Uma noite, no café, G... aludiu à sua obra, e logo do lado Fialho acudiu:

- A tua obra, bem sei... Vinte e cinco cartas a vinte e cinco amigos pedindo vinte e cinco tostões emprestados.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 78.

²⁰¹ Idem, *ibidem*, vol. III, p. 147.

G... embezerrou. Mas passados minutos aproveitou uma pausa no diálogo para perguntar com indiferença ao Fialho, que tinha casado rico há pouco com uma mulher que gastou a vida a esperá-lo no fundo da província:

- Ó Fialho, fazes favor de me dizer que horas são... no relógio do teu sogro?»²⁰²

Contudo, no que se refere à secção do volume III, importa anotar a presença de um pequeno excerto retirado de um jornal que constitui não só uma achega para a figura do retratado, mas também um motivo de variedade para a elaboração técnica do retrato:

«O seu amigo Xavier da Mota diz num artigo:

Um parente meu muito querido, que colaborou nas fainas agrícolas de Fialho, dizia-me das rebeldias do seu temperamento, na rigidez frequente das suas maneiras, ao tempo constatando a solicitude dele pelos seus servidores, a exactidão das suas contas, e a benevolência quase sempre calada dalguns dos seus actos, como se achasse mesquinho proferir palavras que importassem a humilhação de alguém ou reflectissem a própria bondade

(*Popular*, 3 de Abril de 1911.)»²⁰³

GUERRA JUNQUEIRO

«Há meses que Junqueiro não aparecia na Praça, onde outrora era certo à noite, rodeado de esbirros, e discutindo política ou arte com alguns amigos mais íntimos. Ei-lo agora de volta, depois dum febre palustre apanhada nessa longínqua quinta que replanta de vinha lá para a Barca de Alva.

Vem curioso. Têm por acaso os senhores notícia dum Junqueiro adunco e janota, mefistofélico, com ditos em brasa explodindo sobre o último acontecimento, e conhecem talvez a lenda da casa de hóspedes célebre da Rua dos Retroseiros, donde em tempos saíram gritos subversivos, panfletos, versos, teorias filosóficas, sátiras e revistas do ano, e onde – consta dos arquivos da polícia – morou o próprio Diabo em pessoa, na intimidade do poeta?... Lembram-se? Depois, noutra fase da vida, viram-no talvez autoritário e feroz, com o mesmo perfil em bico de águia sob um chapéu mole e gasto, atacar o velho Padre Eterno?... Pois aí o têm agora filósofo e cristão. Parece um pregador socialista-tolstoiano, um santo cavador de barba negra e inculta: traz ainda terra pegada nas mãos e uma roupa velha, a que só faltam alguns remendos cosidos à última hora... Usa uma camisola de lã e diz assim: - Eu não me visto: cubro-me.

Chega da Barca de Alva, um terreno enorme lá para a raia, entre pântanos, que reuniu leira a leira, depois dum jantar que dava um capítulo à Balzac. É ele mesmo que evoca em meia dúzia de traços, e a gente vê logo dum lado os cavadores tartamudos e hesitantes, do outro o Senhor Poeta, como eles lhe chamam, com um livro de cheques na algibeira, encafuando-os a todos na sala do cartório: - Se chegarmos a concertar-se era uma discussão para séculos. Pediam-me uma fortuna! – Um a um compareceram diante do tabelião: - Quanto quer? Assine! – E saíam logo por outra porta»²⁰⁴

²⁰² Idem, *ibidem*, vol. I, p. 43.

²⁰³ Idem, *ibidem*, vol. III, p. 150.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*, vol. I, pp. 55-56.

A forma como o sujeito molda o tempo, ora fazendo-o recuar, ora tornando-o mais próximo do leitor, cria uma dinâmica textual e descritiva bem diferente daquela que apenas contemplasse um tempo pretérito. Os verbos no presente e, para além do mais, indicadores de movimento, «vem», «chega» ou expressões como «ei-lo agora de volta», «pois aí o têm agora», conferem à personagem acção, pondo-a a deslocar-se de um lado para o outro. São esses mesmos verbos que, para além de accionarem a personagem, ajudam a criar de algum modo o quadro em que ela se movimenta. Vemo-lo chegar como se de um actor se tratasse, onde adjectivos como «adunco», «janota» ou a metáfora «ditos em brasa explodindo sobre o último acontecimento», fazem deste Junqueiro não já o Junqueiro «real» - aquele que todos conhecem -, mas um Junqueiro ficcional, fruto da apreciação de Brandão. O próprio sujeito dá conta das múltiplas faces da personagem, às quais vai sempre juntando pormenores físicos, aparentemente sem grande relevo, mas que muito contribuem para a construção imaginária do retratado: «Pois aí o têm agora filósofo e cristão. Parece um pregador socialista-tolstoiano, um santo cavador de barba negra e inculta: traz ainda terra pegada nas mãos e uma roupa velha, a que só faltam alguns remendos cosidos à última hora... Usa uma camisola de lã e diz assim: - Eu não me visto: cubro-me». Fica-se com a imagem de um homem humilde, que não liga a aparências exteriores, e cujo caminho que ambiciona, apesar das contradições inerentes ao seu espírito, é sempre de elevação.

Outra das notas interessantes deste retrato passa pelo modo como o eu se coloca em relação ao indivíduo que retrata: imaginamos Guerra Junqueiro a chegar não propriamente a um sítio físico concreto, mas ao retrato. A anulação, na maioria das vezes, da categoria de espaço – que é aliás uma característica desta escrita –, faz com que a personagem não esteja presa nem ao tempo, nem a esse mesmo espaço. Assim, há um sujeito espectador que, pelo olhar, convoca a figura de Junqueiro para o interior do retrato. Quase poderíamos dizer - com as devidas diferenças resultantes de duas formas artísticas distintas -, que assistimos a uma pintura feita à vista: Brandão pinta Junqueiro à medida que este se vai aproximando de si: as mãos ainda vêm sujas de terra, atestando bem a proximidade com a ruralidade de Barca de Alva

Como tínhamos visto no retrato anterior, também neste nos deparamos com alguém contraditório que não é sempre o mesmo ao longo da vida. Junqueiro é-nos apresentado em várias perspectivas, oscilando entre o janota e o santo, entre o agricultor e o poeta, onde a interrogação directa ao leitor, que é chamado a participar na construção do retrato, visa dar conta dessa capacidade de mudança própria de um

espírito inquietante. Note-se que é através das questões que vai colocando que o sujeito arquitecta o retrato, aliando a esse desenho um tom mais ou menos bonacheirão de quem pacientemente analisa o «boneco» que faz.

É ainda pelo comportamento contrastante que Brandão apresenta o agricultor Guerra Junqueiro, mostrando o seu apego pelas coisas da natureza – de que o próprio Brandão seria cúmplice -, umas vezes em discurso directo, outras em indirecto livre, pressentimo-lo maravilhado com as descobertas que aí faz, que são fruto não apenas de uma alma curiosa, mas sobretudo de uma sensibilidade que se vira para o mundo natural:

«De forma que a Barca de Alva não é bem uma tebaida para o poeta. Os senhores vão agora conhecê-lo sob este aspecto novo – agricultor. E Junqueiro, agricultor, tem ainda génio: inventa e descobre. (...) Ele ordena, dirige e resolve as questões agrícolas muito melhor que os lavradores da região, de quem diz: - Plantam vinhas, como quem joga na batota – ao acaso! Ouçam-no! (...)

Descobriu um novo processo para evitar que a enxertia, essa operação cirúrgica um novo processo para evitar que a enxertia, essa operação cirúrgica, como ele lhe chama, falhe, e, sob as suas ordens, trabalham alguns centos de homens, que se encostam às enxadas para ouvirem o Senhor Poeta... Não é raro vê-lo súbito, tempo húmido, perigo para as vides, abalar para a quinta com sacos de sulfato. Adivinha, presente melhor a natureza que os sábios – e cria. Tudo o que toca toma sob as suas mãos um aspecto novo, tão certo é que os homens de génio, como quer Carlyle, são sempre superiores e inéditos»²⁰⁵

Junqueiro é uma espécie de ente superior que tudo quanto toca faz renascer. Homem sonhador, construtor de teorias, que através da palavra procura transformar a realidade, é com este Junqueiro que Brandão se identifica, principalmente se tivermos em conta o uso da exclamação que visa expressar a emoção com que o retratista traça o retratado:

«E de que maneira paradoxal ele expõe as suas teorias! Nervoso, pequeno, calcando o lajedo da Praça, a morder a ponta do charuto, que giganteias formas de sonho não vai criando aquela mágica palavra!... A sua fantasia é eminentemente decorativa.

- Sabem – dizia o poeta uma noite – sabem que cismo na forma de transformar toda a agricultura? Acabaram-se os pobres, a fome, os anos tristes! Para o vinho, daqui em diante, não bastarão tonéis como torres e para o pão arcaes como prédios. Uma carrada de bois será apenas suficiente para carregar uma abóbora, e um simples cacho de uvas dará vinho para dúzias de borrachões. Como? Aplicando às árvores, às vinhas, às plantas enfim, o método de Brown-Séguar. O sábio dá a um organismo gasto uma vida assombrosa, injectando-lhe a vitalidade de coelhos. Calculem o resultado desse sistema aplicado na agricultura»²⁰⁶

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, vol. I pp 58-59.

²⁰⁶ Idem, *ibidem*, pp 59.

O trecho que se segue é, porventura, o que melhor atesta a viragem na personalidade de Junqueiro. O génio superior do homem que, como refere Brandão, «mudou de rumo, tão simplesmente como se praticasse o acto mais banal da existência», é aquilo que o sujeito parece valorizar mais no retratado. É que Junqueiro «Sendo já um dos maiores da Europa – quis ser também um santo...», o que traduz bem a exemplaridade de um retrato que, como qualquer outro, só faz sentido existir se se impuser pela diferença. A importância do retrato não reside na cópia, mas antes na recriação do objecto, que se quer incomum, melhor ainda, extraordinário. O ser santo é uma consequência da sua elevação moral e ética; Junqueiro não o é por acaso, mas sim porque fez um percurso interior para aí chegar, desprezando as exterioridades e abraçando «ao meio da vida, ideias abaladoras, que só o homem de génio pode encarar sem o pavor e o deslumbramento que o grande mistério comunica». Por isso, vemos Guerra Junqueiro acompanhar os lavradores do Douro a Lisboa num acto de solidariedade que só está ao alcance de alguns, na medida em que é esse mesmo homem que vemos depois emitir opiniões sobre política, literatura ou ciência²⁰⁷, demonstrando assim a sua disponibilidade para estar ao serviço das causas em que acredita. É nesta base que se constrói, em nosso entender, uma exemplaridade que passa pela prossecução de um ideal espiritual que, em última instância, se reflecte num modelo de santidade:

«Veio a Lisboa acompanhar, por solidariedade, os lavradores do Douro o poeta Guerra Junqueiro. É outro homem, que perdeu talvez em exterioridades mas ganhou em funda emoção. Tendo-se-lhe um dia deparado universais interrogações no caminho; tendo encontrado frente a frente, ao meio da vida, ideias abaladoras, que só o homem de génio pode encarar sem o pavor e o deslumbramento que o grande mistério comunica – as raízes do universo – ele mudou de rumo, tão simplesmente como se praticasse o acto mais banal da existência. Sendo já um dos maiores da Europa – quis ser também um santo...»²⁰⁸

A recriação de Junqueiro em torno da imagem do santo tem que ver não só com um caminho de ascensão espiritual, em que se atinge a luz divina do saber e, ao mesmo tempo, a sintonia com a natureza, mas também com o que esse percurso tem de transformador na personalidade do indivíduo, despojando-o de tudo o que é inútil – daí que se diga que «perdeu talvez em exterioridades» - e deixando-lhe apenas as linhas essenciais, que o elevam à sua condição de génio prodigioso. É sobre as coisas mais simples que Junqueiro se debruça, porque são essas que, em última instância, escondem os mistérios da existência humana. Por isso, também no seu aspecto exterior há-de

²⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 62.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 61.

reflectir os efeitos dessa busca de elevação, dessa «coisa desmedida» - como diria Brandão algures no *Húmus* – que se atinge pela força do sonho:

«Junqueiro na intimidade é prodigioso de génio, de imprevisto, de elevação. Vê os factos mais simples com um olhar que os engrandece. Assombra de pitoresco e de inédito. O homem de génio é, como todos os homens, filho da mesma lama, mas, por acaso, vão nesse húmus lágrimas, águas correntes, detritos de florestas, restos de nuvens e a emoção profunda da natureza. Por isso sabem tudo, sentem tudo... É pena que as suas conversas, os seus fragmentos, esses pedaços de sonho e de vida, atirados com febre, perdidos, e decerto esquecidos, se não possam juntar, porque dariam um dos aspectos mais extraordinários do seu génio. Seria esse talvez o seu melhor livro. Assim, por exemplo, as catedrais de Espanha, onde Jesus está preso e a ferros, a explicação prodigiosa dos Cristos de madeira –o Cristo dos soldados, o dos ladrões, o dos cavadores, da sua sala de jantar, únicas obras de arte de que não quer desfazer-se, e a sua filosofia, a maneira superior como encara o universo e ilumina o desconhecido... Pois aí o têm de novo no Porto, de barba hirsuta, embrulhado num casaco coçado, com um ar iluminado de Santo»²⁰⁹

E veja-se ainda como é possível estabelecer um paralelo entre esta passagem e uma outra, de *O Padre*, texto onde Brandão critica severamente o papel dos sacerdotes que, ao invés de servirem a comunidade em geral, se servem antes a si próprios, entregando-se ao prazer estúpido que compromete a fé e a procura de Deus, a qual exige esforço e sofrimento («sonhadores vivendo de pão negro ideal»):

«Entre este jorro de lama, nesta torrente negra de humanidade moderna, sem heroísmo e sem fé, patinhando no lodo, há ainda uma parte sublime. É constituída por todos os que trabalham pelo Espírito, sonhadores vivendo de pão negro ideal, por todos os que se dedicam, por todos os que sofrem, por todos os que protestam e põem mais alto o seu sonho do que em faltar a matéria de estúpido gozo. (...)
O futuro é daqueles a quem o heroísmo da pobreza atrai. O que torna grandes os homens são os seus Santos e os seus Poetas; enormes são os que calcados, arredados, sequiosos, apesar de tudo crêem, enquanto a turba ávida se atira de escantilhão, sôfrega e estúpida, a clamar como num saque: - Ao Oiro! Ao Oiro!»²¹⁰

Repare-se na comparação entre o santo e o poeta, ambos grafados a maiúscula – se bem que o primeiro também assim aparecesse a propósito de Guerra Junqueiro –, o que evidencia uma analogia entre duas formas de *ser* que, de algum modo, se equivalem na medida em que tanto uma como outra encerram em si a assunção de uma vida espiritualmente maior.

Contudo, a difícil separação entre Deus e o Diabo é, em Junqueiro, um traço dominante como podemos observar neste excerto do segundo volume das *Memórias*, numa secção intitulada «Os últimos anos de Junqueiro»:

«Tenho conhecido em toda a minha vida dois ou três santos e alguns homens superiores. Nunca vi mágico da força de Junqueiro. Homem

²⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 60.

²¹⁰ Raul Brandão, *O Padre*, Lisboa, Vega, s/d, pp. 23-24.

extraordinário! Às vezes Deus fala pela sua boca; outras – quando menos se espera – é o Diabo fosforescente e sarcástico... Sempre que o encontro fico atónito. Tudo nele me deslumbra: o monólogo preparado, o dito repentino, a vida irreal que ele cria e produz ao lado da vida – a sua prodigiosa concepção do universo. Foi sempre assim – foi sempre imprevisto. Conheci-o profeta, com um fato velho, a pregar na Praça, e já o encontrei no Amieiro a discutir o talhe dum smoking. Vi-o também muitas vezes deixar um homem em evidência, para acompanhar um poeta desconhecido e pobre. Grande génio que só na política – era de prever – falhou quanto se pode falhar!»²¹¹

Junqueiro está sempre num plano superior, pairando acima dos homens. A sua natureza não parece pertencer ao mundo terrestre. Por isso, diz o autor que umas vezes é Deus que fala pela sua boca mas, outras, o Diabo, o que expressa bem a profunda contradição do seu espírito. Todavia, este é um dos aspectos mais fascinantes da personalidade de Junqueiro, uma vez que é isso que causa surpresa no próprio sujeito: a faculdade que o retratado tem para tão depressa proferir um discurso ordenado como, logo a seguir, dizer algo de improviso, conseguindo ter o mesmo mérito em ambas as situações. Por outro lado, Junqueiro é também alguém que, dispondo de características espirituais e intelectuais superiores, não recusa acompanhar aqueles que aparentemente nada têm. Guerra Junqueiro é um humanista, cultivando e procurando o sentido humano da existência, ao mesmo tempo que tenta aceder aos seus mistérios. O seu espírito parece recusar o preconceito, o que faz com que tão depressa possa estar rodeado de pessoas importantes como, logo a seguir, pode estar na companhia de alguma massa anónima e pobre.

A comparação com Eça - «Ele foi janota e a vida é desalinhada e feroz. Ele foi irónico e a vida não é irónica»²¹² - serve para o afastar de Junqueiro, seguindo-se de imediato estas palavras: «Com Junqueiro o caso é outro; a sua concepção do universo é excepcional – mas não pôde valorizá-la. Há na sua vida uma contradição. Iluminou-o uma luz artificial. Não conseguiu ser Santo. A certa altura da existência refez-se de alto a baixo, mas dentro do prédio nem por isso os moradores se entenderam melhor; Deus e o Diabo não puderam viver paredes meias sem atritos»²¹³.

Esta contradição no carácter de Guerra Junqueiro faz dele um ser dividido, incapaz de se situar apenas em Deus, a sua tendência demoníaca empresta-lhe certa aura de loucura que o arranca de certo estatismo acomodatório e o impele à acção, porque o

²¹¹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 193.

²¹² Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 194.

²¹³ Idem, *ibidem*.

sentimos possuidor de uma vontade transformadora. Só isso justifica, ainda que para Brandão a observação não seja válida, as palavras de Teófilo que aqui se reproduzem: «É falso o que diz Teófilo: - É tão judeu que começou por vender trastes velhos e acabou por profeta». Contudo, prossegue o sujeito:

«Mas todos nós, a quem ele deslumbrou ao iniciar novo caminho, preferiríamos que ficasse na vida simplesmente o Senhor Poeta. Não resistiu como Herculano. Faltou-lhe talvez alguma coisa ao seu génio. O poder verbal é admirável, mas sente-se a ausência de intimidade e ternura. Amesquinhou-o também a política. (...)

De resto a sua intervenção na política não teve êxito nenhum: - Nem sequer consegui arrancar ao Bernardino um administrador de concelho! – Debalde tornou a envergar o casaco velho, teimando em que o regímen, ‘já que não podia ser uma república heróica, fosse ao menos uma mercearia bem ordenada’. Nem isso consegui. Teve de abandonar a luta. Arredou-se o grande homem de génio, que aos setenta anos vale ainda um império. E agora já não escreve mais. – Agora – como diz Alberto Oliveira – ‘era preciso andar atrás dele com um fonógrafo’»²¹⁴

Aqui, pela primeira vez, deparamos com algumas das fraquezas de Junqueiro, a sua falta de aptidão para a política colocam-no um pouco à margem de outros como Herculano, por exemplo; contudo, nem por isso a figura se torna mais pequena, porque:

«O Antero estava muito alto, o Oliveira Martins distante e o Eça era irónico. Junqueiro viveu connosco. Todos assistimos à sua vida, em todas as fases; conhecemos-lhe todas as suas aspirações. Soubemos quando quis ser santo e assistimos às suas partidas para a Barca de Alva, com sacos de sulfato. Distribuiu por todos nós uma parte do seu prodigioso sonho. Nunca se isolou. Podia-nos ter desdenhado. Nenhum de nós estava à altura do seu génio, nem mesmo da sua bondade. Nunca o fez. Ao contrário, teve para todos, até para os mais humildes, uma boa palavra, um conselho, um prefácio, duas frases amigas. Todos fomos seus camaradas. Teve talvez actos vulgares e actos instintivos – mas quem os não tem? Quem está livre de erros e paixões?... Quanto mais os homens duma vitalidade extraordinária como a sua!»²¹⁵

De facto, este dizer «viveu connosco» encerra em si uma espécie de epítome da personagem Junqueiro: alguém que esteve simultaneamente perto e longe da vida prática, ou melhor, alguém, que reunindo condições para se afastar dessa vida prática, mesmo assim, nunca a recusou e quiçá buscou nela os meios para ascender à outra. Junqueiro nunca se escondeu, ao que parece, sob a máscara da ironia ou da presumida superioridade, mas antes procurou estar perto dos homens, partilhando as suas angústias e tendo sempre para esses «duas frases amigas». A vitalidade que Brandão lhe aponta está porventura aí nessa facilidade que tinha em conviver com os outros, apesar de saber

²¹⁴ Idem, *ibidem*, pp. 194-195.

²¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 195.

da inferioridade intelectual de muitos deles, por isso o sujeito lhe reconhece humildade, dizendo: «Todos fomos seus camaradas».

Por outro lado, note-se que a obra de Junqueiro parece ter nascido um pouco ao acaso, ao improvisado, ao sabor da emoção que se experimenta pela palavra dita, uma vez que nunca foi capaz de se sentar para escrever, o mesmo é dizer, que nunca foi capaz de organizar a sua própria obra: «Nunca se sentou para escrever. Fez os seus versos na rua e os seus poemas a passear na Praça. A sua dificuldade em escrever prosa – era sentar-se. Nunca metodizou o seu talento: atirou-o pelas janelas em conversas prodigiosas, ao acaso dos encontros – o que fez dizer a Alberto d’Oliveira que Junqueiro falado, Junqueiro tratado, lhe dava a impressão de ter ainda muito mais génio do que Junqueiro lido»²¹⁶.

Como anteriormente fizemos questão de notar, o sujeito leva a cabo, ao longo da obra, uma certa estratégia de moldagem temporal que lhe permite, sem nunca abandonar o presente, visitar o passado e projectar-se no futuro. O jogo do tempo torna-se aqui equivalente a um jogo de espelhos – próprio de todos os escritos intimistas em geral -, onde o sujeito tem a oportunidade de se observar não só a si, mas também aos outros nas mais diversas fases da vida.

«Fui hoje visitá-lo. Só tem osso e barba, mas conserva uma grande resistência. Ainda noutro dia o acompanhei a pé pela Avenida fora, e a certa altura disse-lhe exausto: - O senhor é infatigável. – Respondeu logo com o olho a luzir: - São as pernas de meu avô almocreve. Está com o Mesquita de Carvalho, à Rua de S. Luís, numa casa de azulejo. De barretinho na cabeça e lunetas no nariz, lê-me vários trechos de Memórias, sínteses admiráveis sobre os acontecimentos e a vida. – Hei-de publicar em separado um folheto sobre a questão religiosa em Portugal. – Depois fala de D. Carlos, e eu escuto-o como sempre absorto e com o bico calado. Nunca falei diante dele. Alberto d’Oliveira diz mais: - É o único homem que nunca me atrevi a contrariar. - D. Carlos... - e fala do rei como se ele estivesse ainda no Palácio das Necessidades – fala tão excitado, que mais tarde me pede para cortar o que ele me disse.

.....
Uma das coisas – e poucas são – que levo como certas deste mundo, é que não é possível julgar um homem com justiça. Há ocasiões em que a face humana mete medo. É o que está por trás? é outro mundo pior que quer intervir?... Ouvi julgar o mesmo homem de seis maneiras diferentes, opostas e definitivas. Junqueiro não pode ver D. Carlos. Outros, Melo Breyner por exemplo, dizem do rei: - Não havia ninguém melhor do que ele. Para não acordar um velho criado que dormia ao pé do seu quarto, descalçava as botas quando se ia deitar...»²¹⁷

Para além do traço cómico que se cola ao personagem - a piada sobre as pernas do avô almocreve, com o qual Junqueiro se compara, serve de resposta imediata à

²¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 196.

²¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 197-198.

observação do sujeito sobre a natureza incansável do retratado -, é interessante observar o comportamento do próprio sujeito que aqui se retrata através do outro. Imaginamos um Brandão circunspecto, ouvindo atentamente as palavras de Junqueiro e delas fazendo o seu juízo, ainda que – tal como acontece em outros passos da obra - manifestando sempre consciência da árdua tarefa, que é julgar os outros com exactidão e justiça: «Uma das coisas – e poucas são – que levo como certas deste mundo, é que não é possível julgar um homem com justiça». Esta é certamente uma das dicotomias mais marcantes – e talvez a única? – da obra brandoniana: a noção de que o objecto como o indivíduo têm sempre duas faces e a que está por detrás (escondida) é que comanda a outra, que é visível. A face invisível é, se quisermos, aquela que raramente ou nunca se expressa e que apenas a alguns é dado pressentir. É por isso, pensamos nós, que Brandão vê aí a máscara do horror, daquilo que se desconhece e que se intui terrível, porque não se diz e se oculta de propósito. No fundo, trata-se do lado oculto que cada ser possui e que funciona como uma espécie de depósito, onde se guardam os restos do ser, as sombras que podem ser dor, inveja, orgulho, isto é, uma multiplicidade de sentimentos que nos inibimos de expressar com receio de sermos e de nos vermos outros que não os que julgamos ser. Esta é também, afinal, a distância que medeia entre o que se é *realmente* e o que se imagina ser.

São também vários os trechos onde ressaltam aspectos sobre o perfil político de Guerra Junqueiro, homem fiel a princípios cristãos e descrente de todas as formas de clientelismo que a República viria a instaurar, ele que, apesar de tudo, seria monárquico, muito embora assumisse a sua antipatia por D. Carlos: «O rei nunca teve atenções pelos homens de espírito do seu país. Nem o Ramalho convidava para as festas íntimas do Paço. Comigo, já depois de publicada a *Pátria*, mandou D. Carlos insistir para que o procurasse. Não tratei mal a pessoa que me levou o recado ao hotel, porque era um amigo meu. Mas disse-lhe: - O convite é inconsciente»²¹⁸. Este comportamento ilustra uma personalidade tranquila e convicta daquilo que defende, não se vergando aos convites reais, assumindo provavelmente alguma hipotética perda de prestígio mas, ainda assim, mostrando-se parco nas palavras de rejeição – quando o mais natural, e de acordo com o perfil que vem sendo traçado, seria vermos um Junqueiro a explodir improperios. Mais à frente, na derradeira fase da vida, dirá ainda:

²¹⁸ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 200.

«E eu nunca fui republicano. O que disse numa nota da Pátria foi que tudo dependia do rei... O rei foi D. Carlos – e então a república impôs-se. Mas o mal não é do regímen, o mal é da nação. E agora vamos acabar... Há aí uns monárquicos – mas que monárquicos! A parte mais viva é a dos integralistas. Noutra dia o Pequito Rebelo dizia que queria o país governado por Deus. Eu não sei se ele é sincero. Se é, havia de ver que Deus tinha de ser representado na terra por vários padres Matos. Dum lado isto – do outro a república – representada pelos medíocres... Eu bem lhes preguei: não democratizemos a república, nacionalizemo-la. Ninguém me quis ouvir... Vamos acabar! vamos acabar!... Vai-se fazer o empréstimo: são talvez alguns anos de expectativa. – E depois, depois o descalabro financeiro, levam-nos as colónias para se pagarem e o resto cai na Espanha... E por isto não concluí eu a minha obra – o melhor da minha obra! o que havia em mim de mais alto, os meus dois poemas e a minha filosofia!... Vou morrer»²¹⁹

Sente-se nas palavras de Junqueiro a decepção pelo estado da nação, que nem na República nem na monarquia consegue arranjar solução para a mediocridade dos seus governantes. Aliás, como o próprio nota, «o mal não é do regímen, o mal é da nação», querendo com isto dizer que o principal problema estará sempre na mentalidade de quem governa que, na maioria das vezes, tenta *servir-se* e não servir, porque tende a afastar-se de uma certa concepção cristã para se agarrar à defesa de interesses pessoais. A nacionalização de que fala Junqueiro equivaleria certamente a uma tomada de consciência séria sobre as coisas do país por parte dos portugueses, o que, passados noventa anos, parece continuar a não existir.

Por outro lado, há um outro sentimento que aflora no discurso de Junqueiro que é o da confissão amarga: os projectos que se põem de lado, a obra em toda a sua dimensão material e imaterial – que é sempre o objectivo supremo daquele que cria –, para abraçar causas que, momentaneamente, se supõem maiores, porque a elas subjaz o sentido da fé, da crença em algo maior. E é o arrependimento, face ao serviço que tentou prestar à República, que Junqueiro confessa em face do pressentimento da morte: «Eu bem lhes preguei: não democratizemos a república, nacionalizemo-la. Ninguém me quis ouvir... Vamos acabar! vamos acabar!... (...) E por isto não concluí eu a minha obra – o melhor da minha obra! o que havia em mim de mais alto, os meus dois poemas e a minha filosofia!... Vou morrer».

«Ontem fui ao Porto, chamado por Junqueiro. Conheci o grande poeta em diferentes épocas da vida, mas nunca me fez tanta impressão como agora, posto diante de mim, magro e doente, com os braços estendidos e as mãos abertas:

- Pensei o bem que fiz e o mal que fiz...

Pedi-me para rasgar algumas notas sobre D. Carlos que me tinha ditado há dois anos.

- Não posso aparecer no outro mundo como acusador!

Também o chamei para lhe dar o último abraço – porque vou morrer...

²¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 206.

Senti-lhe os ossos contra o peito. Que figura! Barbas grisalhas e duas farripas ao lado da calva. Ao andar, o esqueleto desconjunta-se-lhe. Está reduzido a pele, osso e espírito.
 - Não posso dormir! não consigo dormir! E se durmo são séries de sonhos – que se repetem de dia quando caio em torpor sobre esta cadeira. Há dias senti uma vaga de paralisia. E sempre sonhos, sempre espectros! uma vida fora de toda a realidade!...»²²⁰

O sujeito preocupa-se em dar uma imagem crua do retratado, onde abundam pormenores de uma quase decomposição física. A figura está reduzida às linhas essenciais, através de um traço que se pressente direito e que não procura, à semelhança de outros passos, a sinuosidade da palavra que se pinta. Aqui o sujeito requer para si a capacidade para apreender o traço essencial: «Está reduzido a pele, osso e espírito». Não se muda de cor, são as tonalidades pálidas que se impõem e causam impressão: «Senti-lhe os ossos contra o peito. Que figura! Barbas grisalhas e duas farripas ao lado da calva. Ao andar, o esqueleto desconjunta-se-lhe».

Contudo, o espírito prodigioso do grande poeta não se apaga. Pelo contrário, vemo-lo desdobrar-se em sonhos sucessivos que denotam bem a sua incapacidade para se ligar à vida comezinha, mesmo diante da evidência da morte. Mais, o espírito desliga-se do corpo, teima em não parar de conceber realidades imateriais, chegando a impedir a necessidade física do sono, que Junqueiro confessa pela sua própria boca: «- Não posso dormir! não consigo dormir! E se durmo são séries de sonhos – que se repetem de dia quando caio em torpor sobre esta cadeira. Há dias senti uma vaga de paralisia. E sempre sonhos, sempre espectros! uma vida fora de toda a realidade!...». Esta passagem tem, além do mais, a vantagem de nos colocar, a nós leitores, perante a possibilidade da voz do retratado, não já para o ouvirmos tecer considerações sobre Deus e o Diabo, mas antes para escutar aquilo que de mais elementar existe na sua alma e que ele aqui expõe de forma tão singela e quase pueril; como se houvesse inclusive uma autocrítica por detrás dessas palavras à qual, apesar de tudo, não se consegue fugir, porque a sua própria natureza humana o obriga a resignar-se nessa maneira de *ser* fora da realidade, porque é nisso, afinal, que reside o seu estar no mundo.

²²⁰ Idem, *ibidem*, pp. 203-204.

Capítulo III - Relações entre História e Literatura (O que se diz?/Como se diz?)

1. História e história

Numa obra de teor memorialístico como esta, onde constantemente se misturam vários registos escritos - desde o pequeno apontamento, à notícia, ao excerto de um discurso, à transcrição de um panfleto, de um edital, para não falar da anedota ou dos trechos mais ensaísticos, até chegar aos tipos discursivos de maior relevo, como é o caso do diário – impõe-se a tentativa (ou tentação?) de uma arrumação, que nos conduz a uma estrutura macrotextual – talvez não seja descabido o termo – que nos permite olhar o texto como um todo. E isto porque o seu modo de construção assenta sobre pedaços de prosa, de maiores ou menores dimensões, que podemos designar por fragmentos.

Num ensaio recente onde se tratam, entre outras, a questão da subjectividade e da alteridade na criação literária, Pedro Eiras chama a atenção para o seguinte:

«Totalidade e fragmento subjazem dialecticamente um ao outro: os fragmentos, instaurando (e instaurados por) a diferença, tal como na totalidade se reconhece uma organização de partes e fracturas, já que ela é uma reunião organizada do heterogéneo. Mas o próprio fragmento (de qualquer dimensão física que seja) pode sempre ser entendido como totalidade em si, unidade que, para efeitos de compreensão, não deve ser dividida, do mesmo modo que qualquer totalidade pode integrar-se enquanto fragmento num sistema mais vasto»²²¹

A obra literária que se apresente sob a forma de fragmentos não é lhe é menos inerente a ideia de totalidade, se a compararmos com outras. O facto de a sua arquitectura ser fragmentária não a incapacita, ainda assim, de um sentido de totalidade. Digamos que a questão que se coloca será sempre a da leitura: o que conhecemos através dela é que constitui a totalidade, mesmo que de um determinado texto conheçamos apenas fragmentos, isso não invalida que possamos ter dele uma ideia de conjunto que, em última instância, será o que ele representa enquanto estrutura fragmentada que é. A este propósito diz ainda o ensaísta:

«Fragmento e totalidade serão aqui pensados na sua produção contingente e relativa. Nesta perspectiva dialéctica, por mais que sublinhemos os efeitos de fragmentação do texto, ele nunca deixa de ser uma unidade (designá-lo como “um

²²¹ Pedro Eiras, *Esquecer Fausto – A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005, p. 30.

texto” é admitir já a coesão) e um elemento de uma literatura, a qual constitui, num segundo nível, outra unidade (...)»²²²

O fragmento é uma parte da totalidade, na medida em que ela é sempre também o conjunto de vários fragmentos. Por isso, dificilmente se pode opor fragmento a totalidade. Ambos constituem estruturas estáticas, ao passo que a fragmentação «é um processo diacrónico de diferenciação, o acontecimento da ruptura da totalidade e do fragmento». Por outro lado, Pedro Eiras nota também que «Admitir a fragmentação do texto (como *produção* da diferença e da incompletude) prova quão instável é qualquer descrição dele como forma. Daí a sua afirmação: «O fragmentário é um devir, não uma forma». O que quer dizer que um texto fragmentário o é intencionalmente por força do desejo do seu autor e, nesse sentido, a totalidade está já, porventura, aí implicada.

Nas *Memórias* de Brandão, onde a memória histórica e/ou colectiva se alia à memória individual, como vimos anteriormente, há uma intenção fragmentária que se traduz no desacordo cronológico, bem como na polifonia de vozes que se junta à voz do eu. Mas para além destas, verifica-se também o apreço do autor pelo pequeno apontamento, pelo registo anedótico, pelo excerto de uma notícia, etc., que dão ao texto, no seu todo, um aspecto fragmentário e de aparente desordenação.

Por isso, a existência de uma memória colectiva permite ao leitor o reconhecimento de um contexto histórico que contribui, em larga medida, para o estabelecimento de uma linha cronológica que, em última análise, funciona como factor de unidade. A unidade é conseguida, sobretudo, através da existência de blocos temáticos – o regicídio, a implantação da república, etc. –, e, é dentro desses blocos que surgem, depois, as modulações subjectivas que são, sem dúvida, o grande factor de unidade textual. É a voz do eu, nem sempre clara, que leva o leitor a reler frases no esforço de reconhecer a voz que fala, sobretudo nos retratos, como vimos anteriormente, o que acaba por gerar alguma ambiguidade discursiva: «E queda-se num silêncio amargo. A chuva cai lá fora. A noite e um frio, uma humidade de poço, trespassam-me...»²²³. Torna-se curioso ver como o sujeito se consegue introduzir numa espécie de aura, que envolve o retratado, através da conjugação reflexa do verbo «trespassar», que deixa recair sobre o eu as marcas desse ambiente que vinha sendo associado a Gomes Leal. No fundo, é como se toda a tristeza que rodeia o poeta contaminasse o seu retratista.

²²² Idem, *ibidem*, p. 31.

²²³ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 85.

Por outro lado, não é menos frequente a intromissão de expressões de interlocutores conhecidos ou desconhecidos – aqui podemos incluir o boato, o «diz que diz»: «Hoje correm boatos de revolta no Porto, de ter chegado a Cascais uma esquadra inglesa, etc... Tudo falso»²²⁴. E, na mesma página, mais abaixo: «Insiste-se em que se o rei escapasse ao atentado havia uma hecatombe. Diz-se que o Fontes, que tinha a qualidade intuitiva de conhecer os homens, dizia de D. Carlos: - Nunca o pude perceber»²²⁵. Ou ainda, num passo do segundo volume: «Consta que o almirante Cândido dos Reis se suicidou; consta que mataram o comandante da Guarda, o que é falso. Quem assassinaram foi um oficial e o comandante do 16. «Despachá-mo-los», segundo a frase cruel dum popular no *País*».

O recurso a este tipo de comentários é abundante ao longo dos três volumes e o facto de surgirem disseminados no discurso do eu torna-o também portador das palavras dos outros. Mais, as palavras dos outros são parte intrínseca do eu, provando – e por mais evidente que tal asserção possa parecer – que a sua existência é também condicionada por terceiros. Este é o homem na sua dimensão *social* – para os menos crentes –, mas também na sua dimensão cristã: o homem que se coloca ao serviço dos outros; que possui um espírito de missão perante o mundo e o *próximo*. Não será isto descabido se pensarmos nas palavras, já anteriormente citadas, que constam de «O Silêncio e o Lume», onde o autor diz sobre a sua mulher:

«O sentimento da vida humilde inspiraste-mo tu; este e outros de apaziguamento e verdade. Ligaste-me mais aos vivos e aos mortos. Aos que estão sentados ao nosso lado nesta noite sagrada e à legião infinita que tem sofrido no mundo, cumprindo a vida, aos desgraçados e aos humildes, aos pobres de pedir que caminham como santos pela estrada...

(...)

Qual a força extraordinária que possuis? - pergunto a mim mesmo. Dois ou três princípios cristãos inabaláveis (...). A mulher portuguesa comunica ao lar a ternura com que os pássaros aquecem o ninho. Sua vida dá luz, para alumiar os outros. Foi assim, com tão pequenos meios, que me ensinaste.

(...)

Qual é a fonte escondida da tua vida, só o sei agora. Nunca pensas em ti – pensas sempre nos outros, ocupada num dever a cumprir, não como dever, mas como instintiva compreensão da vida»²²⁶

Os outros funcionam como eixo de reflexão do eu. É numa atitude de espectador – como o próprio diz no prefácio ao primeiro volume – que observa os outros; como

²²⁴ Idem, *ibidem*, p. 157.

²²⁵ Idem, *ibidem*.

²²⁶ Idem, *ibidem*, vol. II, pp. 42-47.

alguém que cria o distanciamento necessário – que a escrita acaba por impor – para que a meditação surja.

Contudo, repare-se, que é na meditação, promovida pelo acto da escrita – reflexo do pensamento sobre as coisas do mundo -, que reside o encontro do sujeito consigo através do(s) outro(s): encontro que resulta, como não poderia deixar de ser, de uma perspectiva sobre o tempo e o espaço históricos, que acabam por se transformar em tempo e espaço literários. É na História, enquanto vivência pessoal do tempo e percepção desse mesmo tempo, que se recolhe a matéria-prima para a escrita. Não se trata, como temos repetido, de empreender um discurso histórico apoiado na simples enunciação do facto ou do acontecimento, que privilegia a transmissão de um referente verbal passível, claro está, de ser verbalizado. Pelo contrário, arrisca-se na construção subjectiva da realidade enquanto tecido histórico-narrativo que é. Só isso (mas não só) proporciona uma visão fragmentada do fenómeno histórico. Não será por acaso que estas *Memórias* são produto de vários fragmentos, mas porque o olhar do sujeito é finito, não conseguindo abarcar a totalidade das coisas que são condicionadas por essa mesma finitude. É na presença, não nos enganemos, de um Narciso que estamos. Mas não, como chegámos a pensar, de um Narciso que se inebria com o próprio reflexo.

Vejamos: a história, enquanto matéria sensível que é, porque compilação de vida – quer do sujeito quer dos que o rodeiam ou dos que ele apenas observa –, encerra em si uma dimensão especular à qual não devemos ser alheios. É na história que o sujeito se olha, concretizando aí o desejo de se *ver*, mas também de se *mostrar*:

«Commençons à étudier l'eau dans sa simple *parure*. Nous saisissons ensuite progressivement, à des très faibles indices, sa *volonté de paraître*, ou du moins comment elle symbolise avec la *volonté de paraître* du rêveur qui la contemple. Il ne nous semble pas que les doctrines de la psychanalyse aient également insisté, à propos du narcissisme, sur les deux termes de la dialectique: *voir et se montrer*. La poétique des eaux va nous permettre d'apporter une contribution à cette double étude»

De acordo com a perspectiva de Bachelard, talvez não seja errado conceber a história como uma espécie de água parada, sobre a qual o olhar do sujeito age nesse apetite pela aparência, pelo desejo de lhe conferir uma forma que é já resultado da vontade de ver e de se mostrar. Quase poderíamos afirmar que é nesta aparente singela dialéctica que se condensa o intuito de uma escrita memorialística como a de Brandão. Tal como tivemos oportunidade de referir, não se trata – como o próprio autor chega a reivindicar - de um juízo insípido sobre a realidade, e a prova encontramos-la, por exemplo, em passos de teor mais ensaístico/reflexivo como este:

«O que faltou a esta sociedade foi um Balzac, que os trouxesse desde a obscuridade e da pobreza, que nos contasse o esforço, as transigências, o talento gasto e o fel gasto, até chegarem ao poder – Navarro, filho dum mestre de música de Bragança, Mariano pobre, Arroio pobre. Alguém que nos desse a vida oculta, a audácia e o descalabro, a chaga política que os engrandece e corrói, que corroe o próprio Chagas, o romântico da *Morgadinha*, até ao ponto de acabar por estas palavras amargas, com o último suspiro: - A vida é uma comédia! – Alguém que nos mostrasse Arroio e os seus fantasmas, Mariano e os seus fantasmas, Navarro e os seus fantasmas. Como a vida efectivamente transtorna, enxovalha e envilece – se lhe falta ideal, paixão, ou um forte sentimento que caldeie as figuras e as eleve! Não, a vida não é uma comédia. A vida é profunda. Eles é que lidaram apenas com inferioridades e interesses mesquinhos»²²⁷

Detendo-se sobre as personalidades políticas de Arroio, Mariano e Navarro, Brandão leva a cabo uma longa dissertação sobre dos males da sociedade do seu tempo, criticando-a por não ter tido um escritor de proa capaz de tirar às personagens públicas as suas roupagens brumosas, mostrando-as nuas, mas mais humanas ao revelar os seus medos, as suas hesitações, afinal, «os seus fantasmas». Do excerto, que acabamos de citar, depreendemos, como aliás acontece em outras obras do autor, que é o medo que torna os homens mais humanos, é ele que os arranca ao mero simbolismo de ficção e os atira para a ribalta da vida comum. Por isso, lamenta o sujeito não ter havido – e não foi esse o papel de Brandão? – quem desse simultaneamente a imagem do descalabro e da dor, mas também a da paixão «o de um forte sentimento», passível de conduzir à elevação de carácter. Mais uma vez se nota, também aqui, a expressão do pensamento cristão de Brandão que vê no sofrimento, na degradação, uma forma de ascender a Deus - «a chaga política que os engrandece e corrói». Para chegar a Deus é necessário percorrer o caminho da dor que depois há-de conduzir a uma vida maior e profunda, que é não só o que está para além da morte, mas sobretudo aquilo que fica de nós para a posteridade, ou seja, a imagem que deixamos de nós aos vindouros.

Por outro lado, o sujeito começa por se colocar à distância, vendo e dando a ver, sobretudo na primeira frase, onde utiliza o artigo definido plural («os»), para posteriormente se incluir ele próprio dentro da sociedade que observa, ao utilizar o pronome pessoal «nos». Vêmo-lo já próximo das figuras que descreve, mostrando o conhecimento que delas tem, numa reflexão séria que lhe merece a afirmação de que a vida afinal «não é uma comédia», mas antes «profunda», e que o que a torna fictícia é justamente a falta de ideal e de paixão que nos obriga a lidar com a inferioridade e a ninharia, com o interesse individual e miserável.

²²⁷ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 105.

Visível neste excerto é, ainda, o intercalamento da frase «A vida não é uma comédia!» que, ao surgir sem aspas, facilmente se confunde no caudal discursivo do sujeito que dela se apropria, embora dizendo que essas teriam sido as últimas palavras de Júlio Dinis. Como mencionámos há pouco, este é um daqueles momentos em que o sujeito se dilui no(s) outro(s), porque há como que uma interiorização do dito, que assume expressão idêntica à do boato ou do «diz que diz».

Outro dos pormenores a que o leitor não deve ser alheio e para o qual chamamos a atenção, passa pelo tom, podemos dizer, poético de que o sujeito se serve não só na escolha de um vocabulário expressivo - que aponta para sentimentos negativos (o «descalabro», a corrosão, o envilecimento) -, mas também no uso da repetição, que tende a inserir-se numa função poética da linguagem, afastando-a do referente em si e centrando-a no eixo de uma linguagem literária.

As repetições e o sentido poético das descrições, a procura de uma linguagem criativa, que não fique agarrada à simples enumeração dos factos ou pessoas, são, aliás, uma das tónicas do estilo brandoniano:

«Oh meu Deus; nestas ocasiões é que eu queria ver por dentro estes homens lívidos e com um sorriso estampado na cara, que sobem as escadas dos ministérios, para aderirem à República! É este e aquele, os que estão ameaçados de perderem os seus lugares, as altas situações, o poder. Os tipos não importam – o que importa é o fantasma que transparece atrás da figura; o que importa é o monólogo interior, as verdadeiras palavras que não se pronunciam, o debate que não tem fim, o que nestas ocasiões de crise ruge lá dentro sem cessar. Escutá-los a todos! possuir o dom mágico de ouvir através das paredes e dos corpos!... Toda a noite, toda a noite de Cinco de Outubro quantos perguntaram ansiosos: -Quem vai vencer? onde é o meu lugar?... Bem me interessam a mim as tragédias e as mortes!... Interesses, ambição, medo, tantos fantasmas que nem eu supunha existir e que levantam a cabeça!... Não há nada que chegue a estes momentos históricos em que o fundo dos fundos se agita e remexe, para cada um se avaliar e saber o que vale uma alma... E o desfile segue – o desfile dos tipos que sobem as escadas dos ministérios, dos que descem as escadas dos ministérios, uns já com olhar de donos, mas vacilantes ainda, sem poderem acreditar na realidade, outros com um sorriso estampado que lhes dói. Estamos todos lívidos por fora e por dentro...»²²⁸

O modo como traça o comportamento dos políticos, com a chegada de um novo regime político (a República), é todo ele baseado numa observação subjectiva. Repare-se que «Os tipos não importam», não vale a pena dizer quem são, porque o objectivo da análise não passa por esmiuçar as características pessoais deste ou daquele, mas antes por uma descrição abrangente - até na acepção mais pictórica do termo – capaz de definir a mancha anónima dos caracteres humanos que disputam lugares e de como o

²²⁸ Idem, *ibidem*, vol. II, pp.63-64.

sua idiossincrasia não é diferente da de qualquer ser humano comum -, ainda que devesse ser, depreende-se. Por isso diz o sujeito: «o que importa é o monólogo interior, as verdadeiras palavras que não se pronunciam, o debate que não tem fim, o que nestas ocasiões de crise ruge lá dentro sem cessar. Escutá-los a todos! possuir o dom mágico de ouvir através das paredes e dos corpos!... Toda a noite, toda a noite de Cinco de Outubro quantos perguntaram ansiosos: - Quem vai vencer? onde é o meu lugar?... Bem me interessam a mim as tragédias e as mortes!... Interesses, ambição, medo, tantos fantasmas que nem eu supunha existir e que levantam a cabeça!...». A curiosidade do sujeito incide no interior das figuras, naquilo que sentem e não dizem, nos sentimentos torpes que ocultam sobre a máscara dos sorrisos, daí o seu desejo de possuir o dom mágico que lhe permitisse escutar através não só das paredes, mas também dos corpos. Ainda que Brandão esteja longe de uma tendência estética e poética assente na dimensão mais física do corpo, não devemos, contudo, menosprezar a alusão ao mesmo, que denota justamente uma preocupação pela intimidade do homem. Toda a obra brandoniana encerra já, de algum modo, a busca de um diálogo interior que cada indivíduo trava consigo mesmo sem, na maioria das vezes, dar mostras disso. Mas o próprio sujeito, pela sua sensibilidade, consegue perceber a lividez interior dos homens e, inclusivamente, dela partilhar, como se pode ver na última frase.

Posto isto, há, em todo o caso, uma questão que não deve ser despicienda: será o sujeito que se dilui nos outros ou, pelo contrário, são os outros que se diluem nele? Se o grande traço unificador desta escrita passa pelo eu, uma vez que é dele a voz enunciativa, a voz que diz e que se diz, isso coloca-nos não apenas dentro de uma perspectiva eminentemente pessoal do fenómeno histórico, mas também perante uma forma concreta de narcisismo passível de contemplar essa trama histórica: trata-se de um narcisismo cósmico, para o qual Bachelard chama a atenção:

«Mais Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre d'un monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image. Dans son livre, *Narcisse*, qui mériterait à lui seul une longue étude, Joachim Gasquet nous livre en une formule d'une densité admirable toute une métaphysique de l'imagination (p.45) : «Le monde est un immense Narcisse en train de se penser.» Où se penserait-il mieux que dans ses images ? Dans le cristal des fontaines, un geste trouble les images, un repos les restitue. Le monde reflété est la conquête du calme. Superbe création qui ne demande qu'une attitude rêveuse, où l'on verra le monde se dessiner d'autant mieux qu'on rêvera immobile plus longtemps ! (...)

Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté. Lui aussi peut dire : le monde est ma représentation. Prés du lac, on comprend la vieille théorie physiologique de la *vision active*. Pour la vision active, il semble que l'œil projette de la lumière, qu'il éclaire lui-même ses images. On

comprend alors que l'œil ait la volonté de voir ses visions, que la contemplation soit, elle aussi, volonté.

Le cosmos est donc bien en quelque manière touché de narcissisme. Le monde veut se voir. La volonté, prise dans son aspect shopenhauerein, crée des yeux pour contempler, pour se repaître de beauté»²²⁹

Se tivermos em linha de conta a citação anterior, talvez não seja despropositado encarmos a História como um imenso lago cósmico, sobre o qual o sujeito exerce a sua vontade de ver e, também, de contemplar e se contemplar. Olhar a realidade é sempre fruto de um desejo de observação pessoal, mesmo quando se dá a ver os outros, no sentido em que há uma filtragem do tecido real que, posteriormente, se transforma nessa visão individual.

Por conseguinte, e como vimos notando, não se trata de fazer História com rigor que não seja o da intimidade; o rigor fiel ao sentimento das coisas e dos outros. Não estamos perante uma simples enumeração de dados por um sujeito que reserve para si um lugar à parte, sem se imiscuir aí – o que contraria, até, a intenção de não se intrometer no texto, expressa no final do Prefácio ao primeiro volume, onde o autor enuncia as razões da escrita das suas memórias, como veremos adiante.

Mas outras questões se colocam, dentro da esfera da subjectividade, como a das relações entre História e história (narrativa), correspondendo a cada uma delas as seguintes perguntas: «O que se diz?» e «Como se diz?».

Tanto uma como outra fazem parte de um sujeito colecionador de fragmentos que os vai pondo aqui e ali no texto mas que, no fim de contas, não constituem um conjunto no sentido de uma totalidade, já que o próprio sujeito assume a impossibilidade de abarcar um universo. As suas memórias ajudam a reconstruir uma época, porque são parte dela, mas a sua obra não é de perto nem de longe uma obra de teor histórico na acepção mais científica do termo.

Assim, e sempre na perspectiva do sujeito, talvez seja de uma narrativização da História que falamos quando pretendemos estabelecer a conexão entre História («O que se diz?») e história («Como se diz?»). O facto de estarmos perante um conjunto de acontecimentos que reportam à História de Portugal do fim do século XIX e que conhece como momentos maiores o Regicídio com a consequente queda da monarquia e a posterior implantação da República, não implica que o sujeito adopte perante eles uma postura de não participação como, a princípio, chega a afirmar. Olhar a História do

²²⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves – Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, pp. 35-39.

«[s]eu canto» significa falar do que sente não só em relação ao que é passado, mas também ao que é presente no momento da escrita.

Assim, são vários os trechos em que vimos o sujeito participar de uma História, que é já sobretudo história/narrativa:

«A rainha Maria Pia embarcou sem uma palavra nem um protesto. Embrulhada no xale, mais alta e mais magra, parecia sonâmbula, com um grande pão, que nunca quis largar, metido debaixo do braço – ela que nunca soube o valor ao dinheiro. Está quase reduzida às linhas essenciais, às secas linhas da verdade. É quase um espectro, como Maria Antonieta na sua última expressão, fixada naquele extraordinário retrato a lápis, feito horas antes de subir ao cadafalso, e que parece desenhado por Deus, para escarmento dos reis e dos homens, já sem cabelo nem vaidade, com um lenço atado na cabeça e a carne que lhe cobre os ossos dilacerada por todas as agonias e torturas. Agora é que eu amo esta Rainha (...). Tudo lhe levou a desgraça – que ainda se ri na sombra – e que fez deste admirável tipo de mulher loura e esbelta, que teimou em ser mulher e rainha até à última, uma figura que me enche de espanto. (...) Agora é que eu amo esta rainha de tragédia, que a dor reduziu às verdadeiras proporções e cuja Sombra entra na galeria das figuras de sonho, ao lado das grandes personagens de Shakespeare. É já a alma errante duma grande rainha...»²³⁰

A referência à partida da família real para o exílio, quando esta embarca na Ericeira para o Brasil, tende a centrar-se sobre o aspecto de uma das suas figuras, a da rainha, e não no conjunto dos seus membros.

É mais outro dos retratos de Brandão que vemos desenrolar-se aqui. Toda a descrição da rainha Maria Pia é feita através de uma linguagem poética, onde a presença emocionada do eu se impõe, e que escapa aos pressupostos do registo meramente factual. Não estamos já no domínio de um texto que se quer apenas informativo, mas sobretudo perante uma construção literária, no que ela implica em efeitos estilísticos e linguísticos.

A rainha, como diz Brandão, está reduzida «às linhas essenciais», é «quase um espectro», sendo essa característica fantasmagórica que mais entusiasma o sujeito. Já não é a rainha em todo o seu esplendor – poderíamos imaginá-la com belos vestidos e penteados, jóias resplandcentes. A imagem que se impõe agora é a da degradação física, «já sem cabelo nem vaidade, com um lenço atado na cabeça e a carne que lhe cobre os ossos dilacerada por todas as agonias e torturas», da qual a desgraça se apoderou. Será ainda interessante notar a perda de uma certa dimensão humana nesta figura: é quase um objecto que se descreve, destruído, é apenas, naquele momento, uma sombra do que foi.

²³⁰ Raul Brandão, *Memórias*, vol. II, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p. 87.

Em trecho anterior a este, Brandão relata a sua visita ao Palácio das Necessidades, após a saída dos reis, dando vários pormenores sobre o interior da habitação que permitem ao leitor imaginá-lo. Também aí vemos o sujeito introduzir-se no tecido da narrativa:

«Visito o Paço das Necessidades e a minha primeira impressão é que qualquer Centeno tem uma casa como esta. Já tiraram, é certo, das paredes os quadros célebres, mas o resto está intacto como no dia da fuga.

Algumas notas rápidas: escritório da rainha em damasco vermelho – biblioteca género império – outra sala, a de receber – o quarto de cama, onde o leito, com um dossel de veludo verde, reclama atenção, um leito a fingir Luís XV, com meninos pintados por Columbano aos pés e uma coroa na cabeceira, flores de lis, chagas de Cristo. A um dos lados uma piazinha de água benta de faiança. Outra sala: na *chaise longue* está ainda impresso o corpo da rainha. Abro a gaveta dum móvel: dentro as aguarelas de D. Carlos. Duas portas dão acesso, uma para o cubículo onde dormia a criada, outra para o modesto gabinete de *toilette* sem ar nem luz. Bato com os pés, quase caio de encontro a um cofre atirado para o chão e brutalmente arrombado pelas costas para lhe tirarem os papéis. (...) Abertas na estante do piano duas músicas: *Melodia* de Gounod e *The Moore and Burgess*. Foram as últimas que tocou. A sala de recepção, império, tem lindas coisas, Sèvres preciosos, um magnífico espelho partido pelas balas e uma mobília falsificada por um ferro-velho. Os aposentos do rei abrem pelo escritório.

Cá estão ainda os últimos bilhetes de saudações fervorosas; remexo-lhes, vêm-me às mãos os cartões e entre eles um mais duro, de metal (!) e leio: S. Luís de Braga. Uma bala arrancou um pedaço da madeira da estante onde os livros se alinham correctos e muito bem encadernados, oferecidos por este e por aquele – tanta palavra, tanta dedicação, tanta mentira! – Aqui, antes do escritório, está o cubículo onde dormia o criado – apontam-me. - Não me interessa. O que me interessa é o quarto colegial do rei, com a sua cama de dourados entre a cabeceira e a cómoda. Que lia D. Manuel? Estes dois livros que estão ainda sobre a mesinha, *Le Culte de l'Incompétence* de Faguet e *L'Étui de Nacre* de Anatole»²³¹

O relato da visita ao Paço das Necessidades assume, de algum modo, o carácter de reportagem – o que não deverá ser estranho, uma vez que estamos perante um escritor que exercia actividade jornalística -, que se mistura obrigatoriamente com uma roupagem narrativa, onde afluem pormenores descritivos sobre os objectos, as divisões do edifício que, em última análise, devolvem ao leitor uma imagem do rei, da rainha, do príncipe. Interessante, ainda, é o comportamento testemunhal que o sujeito aí adopta que, à semelhança de outros passos, onde o sujeito apresenta juízos críticos sobre determinados assuntos, se manifesta mais ao nível da impressão que os objectos expostos criam em si. Daí a ocorrência de adjetivos como «modesto (gabinete)», «lindas (coisas)», «(Sèvres) preciosos», «magnífico (espelho)», «(mobília) falsificada», etc. Também as formas verbais denotam, mais uma vez, a existência de um sujeito de primeira pessoa: «visito», «bato», «abro», «vêm-me».

²³¹ Idem, *ibidem*, pp. 77-78.

Contudo, a postura de testemunha não explica talvez suficientemente a presença de frases como, «na *chaise longue* está ainda impresso o corpo da rainha», denotando certa expressão emocionada de um eu que parece continuar a querer ver o que não existe. Há inclusivamente o ressumar de um certo desencanto no sujeito em face do que observa, porquanto não existe já a vida humana capaz de animar o espaço. O que há para ver é a destruição e algum comportamento brutal praticado pelos elementos do novo regime republicano (?), que ilustra bem a uso desta metáfora, onde o móvel parece ser comparado à pessoa que se trai: «quase caio de encontro a um cofre atirado para o chão e brutalmente arrombado pelas costas para lhe tirarem os papéis».

Retomando novamente as relações entre História e Literatura, ou, se preferirmos, entre História e história, e depois de termos abordado um tipo de narcisismo específico - narcisismo cósmico, como lhe chamou Bachelard -, numa tentativa de explicar o desejo de projecção no outro como forma de ver e de mostrar, mas também de ver-se e mostrar-se a si, porquanto a apropriação discursiva pode ser meio de encontro como o outro que é, afinal, um outro eu – detenhamo-nos um pouco sobre esta relação concreta entre História e Literatura e na implicação que pode ter para a formulação do seguinte juízo: fará sentido falar de verdade e mentira quando tratamos de um texto que tem por pano de fundo uma trama de acontecimentos históricos, apesar de o sabermos literário e não historiográfico?

De acordo com o que temos vindo a referir, o facto de estas memórias se construírem em torno de motivos histórico-culturais tal não impede que haja nelas o ponto de vista de alguém que projecta nos acontecimentos as suas afeições e emoções – de que os retratos são uma das provas mais acabadas.

Se repararmos bem não serão os retratos uma modalidade de fragmento? Ao não se privilegiar propriamente o acto de enunciar acontecimentos, com um intuito somente informativo, há uma tendência para olhar a história não numa perspectiva alargada, mas sim em determinados momentos, que se desenvolvem de acordo com a emoção do sujeito; é ele que lhes confere a tonalidade certa, como se de pequenos quadros se tratasse, colorindo-os e apurando-lhes os traços, num esforço criativo que só por via da emoção faz essas mesmas imagens crescer.

Há sempre, portanto, uma visão fragmentada das coisas, o olhar dirige-se para o pormenor, para aquilo que desperta a atenção do sujeito em dada altura. Por outro lado, o aspecto fragmentário do tempo passado – seja um passado recente ou longínquo – resulta do esquecimento próprio da mente humana. O esquecimento opera uma espécie

de erosão do tempo, à qual se resiste através da edificação de um memorial. Neste sentido, o texto memorialístico acaba por ser um tanto ou quanto paradoxal, na medida em que a sua existência é atestada pelo esquecimento – é por causa dele, ou melhor, para lhe resistir que alguém escreve memórias – e, ao mesmo tempo, essa é a sua matéria primordial, pelo menos, é nesse motivo que Brandão se apoia ao enunciar as razões que o levam a escrever o texto das *Memórias*, que vai ao encontro, aliás, do que procurávamos aflorar há pouco sobre verdade e mentira no texto memorialístico.

«Por isso, repito, muitas folhas destes canhenhos serão mal interpretadas, talvez alguns tipos falsos. Só vemos máscaras, só lidamos com fantasmas, e ninguém, por mais que queira, se livra de paixões. No que o leitor deve acreditar é na sinceridade com que na ocasião as escrevi. Poderão objectar-me: - Então com que destino publico tantas páginas desalinhas, de que eu próprio sou o primeiro a duvidar? É que elas ajudam a reconstruir a atmosfera duma época; são, como dizia um grande espírito, o lixo da história. Ensinam e elucidam. Foi sempre com a legenda que se construiu a vida. Sei perfeitamente que a história viva tanto se faz com a verdade como com a mentira – se não se faz mais com a mentira do que com a verdade. Para gerar um acontecimento é preciso criar-lhe primeiro a atmosfera propícia. «Algumas palavras sob caricaturas grosseiras dispersas pelos campos, formaram uma lenda na imaginação popular, concernente ao rei, à rainha, ao conde de Artois, a madame de Lamballe, ao pacto da fome, aos vampiros que sugam o sangue do povo, etc. Dessa lenda – que ele acha útil – saiu a grande revolução» - diz um historiador. A gente nunca sabe ao certo se da infâmia poderão nascer coisas belas... A mentira, o boato, o que se diz ao ouvido, o que se deturpa, e que tanta força tem, a meada de ódio, de ambição e de interesses, que não cabe na história com H grande, tem o seu lugar num livro como este de memórias desprezíveis. Eis uma razão. Tenho outra ainda: torno a ver e a ouvir alguns mortos. Recordo, o que é necessário a quem cada vez mais se isola com o seu sonho e as suas árvores. Isto aquece quase tanto os primeiros anos da minha velhice, como o lume que arde até Junho na lareira desta casa»²³²

O presente excerto é seguramente o que melhor ilustra não só as motivações que estão na base das *Memórias*, mas sobretudo aquele onde se pode analisar melhor a posição do sujeito face àquilo que escreve.

A consciência da mentira, da lenda que se tece em torno de um acontecimento e das proporções que pode tomar, tornando esse mesmo acontecimento verdadeiro, está aqui bem patente, porquanto a lenda é também legenda que se acrescenta. Mas o sujeito tem noção da sua própria subjectividade, quando diz que, apesar de alguns dados poderem não ser totalmente exactos, mesmo assim vale a pena referi-los num esforço de elucidação e ensinamento – também, mais uma vez, se pode ver aqui o espírito missionário de Brandão numa vertente didáctico-pedagógica de quem se coloca ao

²³² Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, pp. 38-39.

serviço dos outros. O intuito de clarificar a realidade, atribuindo-lhe uma forma, ajuda a salvar as coisas e os seres do esquecimento, trá-los novamente à luz do presente, fazendo-os renascer: «torno a ver e a ouvir alguns mortos». Daí que não por acaso surjam alusões várias aos mortos, tanto nos trechos mais autobiográficos como nos títulos (vol. II).

Todavia, é a consciência da sua própria parcialidade face ao descrito, que o leva a afirmar que, no tocante à veracidade documental das suas memórias, «No que o leitor deve acreditar é na sinceridade com que na ocasião as escrevi». O que se preza não é a verdade em sentido lato, mas antes a verdade/sinceridade que superentende ao momento da escrita, mostrando ao leitor que, acima de tudo, deve acreditar nas convicções de quem escreve.

Ao reconstruir a realidade, ao gerar o ambiente que permite o aparecimento de uma personagem ou facto, o autor está já a recriar, a ficcionar, sendo nisto que reside o maior argumento em prol de uma escrita literária destas *Memórias*.

Atente-se neste passo do volume II, onde o sujeito reconhece e, mais ainda, afirma que é a partir do que outros dizem que ele próprio reconstrói o episódio do regicídio, fruto do seu quase imediato apontamento e escrito ainda com maior simplicidade – o que implica, claro, uma recriação da informação recolhida.

«O regicídio foi consequência do fracasso da revolução de Janeiro. Quando prenderam no elevador alguns amigos do Alpoim, quase todos os chefes se puseram a salvo. Dum deles disse o Costa na manhã do regicídio que lhe parecia suspeito; outro foi um dos instigadores directos da espera do Terreiro do Paço:

- Matem o João Franco, que a marinhagem vem para a rua. Essa gente só espera a morte do ditador.

Quem me dá estas informações, que escrevo quase logo e com maior simplicidade, afirma que o Costa era um dos principais elementos de ligação»²³³

Ainda a propósito da difícil destrição entre o que é a verdade e a mentira para o sujeito que coloca os seus olhos perante o devir histórico, procurando analisá-lo e querendo dar dele a imagem mais fiel possível, diz Brandão o seguinte:

«A verdade anda sempre escondida. Só o papel da mentira é temeroso no mundo. Porque é que Junqueiro, antes da morte, mas já perto da morte, me pediu para retirar das *Memórias* algumas anedotas que me tinha contado sobre D. Carlos? Não tem talvez a coragem de dizer desassombradamente que não eram verdadeiras, nem é fácil tê-la diante dos homens. Quantas vezes nos deixamos arrastar, fazendo um dito sobre um amigo, exagerando um quadro ou inventando um pormenor? Quem é que diz a verdade nua e crua? Todos compõem, cada qual segundo o seu interesse. Só com a verdade estreme talvez não fosse possível a política, a literatura e a própria vida»²³⁴

²³³ Idem, *ibidem*, vol. II, p. 155.

²³⁴ Idem, *ibidem*, vol. III, p. 103.

Como se vê, quer a verdade quer a mentira são conceitos relativos e sobretudo em matéria de construção literária, nunca podem ser tomados em termos absolutos. Estes dois conceitos são alvo de um aturado processo criativo e estético, onde a voz do sujeito, na maioria das vezes velada, contribui para a arquitectura de um discurso que responde ao seu gosto pessoal, aos ideais e ideias que inevitavelmente ficam reflectidos nas palavras impressas.

Por isso, a mentira pode ser verdade e vice-versa, desde que aí se aflore a vontade do sujeito e aquilo em que ele acredita. De acordo com esta perspectiva, os episódios históricos que se narram nas *Memórias* jamais poderiam ser exactos, na medida em que são bem o espelho do sentimento do homem que os recorda. Recorda para não deixar morrer dentro si e dos outros as imagens que integram a história comum do país e das mentalidades. Mas, recordar é, porventura, comemorar figuras ilustres de homens que levaram os seus desejos por diante e que não quiseram ceder à intriga e ao interesse. É assim, por exemplo, o caso de D. Carlos, rei cultíssimo, que ironicamente teve de conviver com a ignorância de quem o rodeava e por ela, mais uma vez, com a mesma ironia, havia de morrer.

Por outro lado, e como vimos, reacender memórias é a única forma de fazer renascer os mortos, as raízes do ser, projectando-se nesse acto uma maneira de ser e de pensar, que implica uma presença constante do sujeito no texto, local de reflexão, espelho de meditação, onde inclusivamente chega a surgir – ainda que em escassas linhas – este breve auto-retrato propriamente dito: «Este tipo esgalgado e seco, já ruço, que dorme nas eiras ou sonha acordado pelos caminhos, sou eu. Sou eu que gesticulo e falo alto sozinho, envolto na nuvem que me envolve e impregna. Que força me guia e impele até à morte?»²³⁵

Ainda que o auto-retrato surja no Prefácio ao segundo volume – Prefácios que vimos possuírem forte cunho autobiográfico -, o mesmo não invalida que se trate de um meio de entrosamento do sujeito no tecido da história, o que acabará por constituir mais um argumento em favor da construção literária destas *Memórias*.

²³⁵ Idem, *ibidem*, vol. II, p. 44.

Conclusão

Um trabalho de investigação é sempre produto de vários avanços e recuos e é, no seu desenrolar concreto, e, mais ainda, quando chegamos justamente aqui (à conclusão) que nos apercebemos das suas fragilidades e do talvez pudéssemos ter feito diferente...

A dificuldade que, quase sempre, encontrámos na dimensão de alguns trechos foi uma das primeiras dificuldades com que nos deparámos. Não é fácil em autor como Brandão, em que a projecção do sujeito no tecido escrito o leva a procurar a palavra mais adequada, sem preocupações de repetições de significado, transcrever apenas um pequeno recorte de uma citação sem a darmos toda – a título de exemplo veja-se a passagem da página 72. Por isso não querendo perder oportunidade de dar a ver o talento descritivo do autor e, mais ainda, como dissemos, a forma como se procura por entre as palavras sempre em busca de um sentido capaz de transmitir a sua emoção, mas também a que transporta para as figuras retratadas, optámos, sempre que necessário, pelas citações longas.

Por outro lado, a variedade de registos, que se encontra ao longo desta densa obra, foi outra das pedras nem sempre simples de tirar do sapato... Essa profusão, colocou-nos, não raro, perante a árdua tarefa de encontrar a voz do sujeito e o modo como ela aí se esboça ou não. O que quer dizer que, apesar de não serem as *Memórias* um texto de índole historiográfica, no sentido do rigor analítico, há trechos de carácter informativo, onde o sujeito apenas cumpre uma função de mero informador – e aqui encontramos, porventura, os únicos momentos em que esse sujeito se aproxima de um discurso mais referencial.

Porém, e como tivemos oportunidade de referir nas primeiras páginas, não nos interessou uma classificação exacta e/ou genérica dos textos, mas, acima de tudo, perceber de que maneira a voz do eu procurou situar-se face aos vários fragmentos de que se compõe a obra. Assim, quisemos antes empreender na busca de um perfil do eu, as suas maneiras de pensar e de sentir e de como isso findaria por recair na esfera dos outros.

Nisto reside, claro está, a deambulação entre o eu e os outros, característica da escrita confessional – que ora cai mais sobre a perspectiva da interioridade (eu), ora mais sobre a da exterioridade (mundo) -, onde convencionámos incluir o texto das *Memórias*, sob pena de incorrerem no logro das contradições que habitualmente este tipo de escrita acarreta.

Todavia, importa sublinhar, que, no capítulo que dedicámos ao retrato, não nos abstermos de uma aproximação ao auto-retrato que, de acordo com as linhas que para ele definiu Beaujour, encerra em si uma modalidade de construção textual abrangente, permitindo nele a inclusão de registos menores (leia-se em extensão) e dispersos que, de outro modo, não conseguiríamos agrupar.

O auto-retrato possui uma característica expositiva que lhe permite conviver com um aparente caos de palavras, onde, ainda assim, é possível descobrir o lugar do sujeito, bem como o dos seus interlocutores. Dentro dele tudo parece ganhar um sentido, uma forma, que resulta na existência de um motivo especular – o *speculum* – que, em última instância, melhora a nossa compreensão daquilo que é a visão pessoal de Brandão sobre a realidade.

Ao contemplar o espelho da história, o sujeito encontra-se consigo através dos outros, fazendo recair neles as suas emoções, sejam elas mais positivas ou negativas. Por outro lado, é também por intermédio deles que se alonga frequentemente em trechos ensaísticos, onde o vemos reflectir sobre os mais diversos assuntos ou temáticas do seu tempo.

É sempre uma visão humana da história que Brandão ambiciona, uma história que seja capaz de ilustrar comportamentos e atitudes, sentimentos. Por isso, vemo-lo sobretudo retratar, compor, recriar.

O retrato é o espelho que, por via da memória, dá a conhecer melhor o tempo e os seus protagonistas. Enquanto pólo de subjectividade, porque fruto do labor inventivo do artista, ele é o lugar de eleição para o encontro com o «outro» e os «outros».

É nesse espelho que Narciso se encontra com o reflexo que o mundo lhe devolve dos outros e que, posteriormente, acaba por fazer parte do seu eu.

Assim, e uma vez que o nosso trabalho tem por título precisamente «O Lugar do Eu e do(s) Outro(s)», cremos não ter andado longe do nosso objectivo quando procurámos centrar o nosso estudo mais nos retratos, do que nos restantes registos.

Só o retrato conseguiria dar da História uma visão menos crua e distante. Ao fazer um retrato, o autor consegue criar proximidade com o retratado, porque se empenha com todo o seu ser naquilo que crê ser a sua missão: mostrar o outro, duplo do eu, ao mesmo tempo que mostra os outros - figuras conhecidas ou anónimas que fazem parte de um tempo –, fazendo desse complexo movimento, em que se dá e se recolhe, a verdadeira acção do conhecimento de si. Evidentemente que, na perspectiva do leitor, este adquire conhecimento de uma série de personagens; mas, para o autor, enquanto

sujeito de uma escrita intimista, essa acção significa sobretudo, a obtenção de uma parte de si que não é possível desligada dos outros e do mundo.

Contudo, não gostaríamos de terminar sem dizer que uma outra possível via de análise para esta obra seria, entre outras, a construção de um perfil de Brandão, objectivado no seu pensamento e na sua visão desfocada/expressionista do mundo. Passaria tal trabalho, julgamos nós, por uma análise baseada apenas numa arte do retrato, não se desprezando os traços de uma técnica pictórica magistralmente conseguida através da escrita/literatura.

1. Bibliografia de Raul Brandão

Impressões e Paisagens, Lisboa, Vega, s/d [1890].

História d'um Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício), Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896.

O Padre, Lisboa, Vega, s/d.

A Farsa, Lisboa, Ulmeiro, 1999.

Os Pobres, Lisboa, Seara Nova, 1978

El-Rei Junot, Lisboa, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1982.

Vida e Morte de Gomes Freire, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988.

Húmus, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

Memórias (vol. I, vol. II, Vale de Josafat), Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

Teatro, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986.

Os Pescadores, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986.

As Ilhas Desconhecidas, Lisboa, Vega, 1998.

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore, Lisboa, Seara Nova, 1978.

O Pobre de Pedir, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

Jesus Cristo em Lisboa (em colaboração com Teixeira de Pascoaes), Lisboa, Vega, 1984.

A Noite de Natal (em colaboração com Júlio Brandão), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda-Biblioteca Nacional, 1981.

Correspondência, Raul Brandão – Teixeira de Pascoaes, Recolha transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano, Lisboa, Quetzal, 1994.

Sonhos, Lisboa, O Independente, 2004.

2. Bibliografia sobre Raul Brandão

ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia, s/d.

CASTILHO, Guilherme de.

- *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1979.

- «A Farsa e a problemática de Raul Brandão», in *Colóquio de Letras*, nº 2, Lisboa, Junho de 1971, pp. 31-34.

CHORÃO, João Bigotte. “Memórias (de Raul Brandão)”, in *Biblos-Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, vol.3, 1999, pp. 634-636.

COELHO, Jacinto do Prado.

- “O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 235-240.

- “Da vivência do tempo em Raul Brandão”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976, pp. 221-226.

- “Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa”, *ibid*, pp. 227-233.

- “Húmus”, in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1997, p. 448.

EIRAS, Pedro. Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, Porto, Campo das Letras, 2005, pp. 55-202.

FARIA, Duarte. “A retórica da antítese: uma introdução a Raul Brandão”, in *Outros Sentidos da Literatura*, Lisboa, Vega, 1981, pp. 137-144.

FERRO, Túlio Ramires.

- “Raul Brandão”, in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1997, pp. 122-123.

- “Raul Brandão e a Questão Social”, Introdução a Raul Brandão, *Os Operários*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1984.

LEMOS, Esther de. “Brandão (Raul Germano)”, in *Biblos-Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, vol. 1, 1995, pp. 761-766.

LOPES, Óscar.

- “Quatro marcos literários: Fialho, Raul Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro”, in *Estrada Larga*, Porto, Porto editora, s/d.

- “Primeira Abordagem”, in *Ler e Depois – Crítica e Interpretação Literária/1*, Porto, Editorial Inova, 1969, pp. 177-182.

- “O Doido e a Morte”, *ibid*, pp. 183-187.

- “Certa Filosofia da Dor na sua Moldura Histórica”, *ibid*, pp. 188-197.

- “Raul Brandão”, in *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, pp. 343-368.

- “Panorâmica de Raul Brandão”. in *5 Motivos de Meditação: Luís de Camões, Eça de Queirós, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa*, Porto, campo das Letras, 1999, pp. 177-206.

- “Rotura do clássico realismo queirosiano”, *ibid*, pp. 207-221.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Raul Brandão, Entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, ICLP, 1984.

MOURÃO-FERREIRA, David.

- “Nota sobre o teatro de Raul Brandão”, in *Tópicos Recuperados sobre a crítica e outros ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992, pp. 175-179.

- “Releitura do *Húmus*”, *ibid*, pp. 181-189.

PEREIRA, José Carlos Seabra.

- “Raul Brandão e o Legado do Expressionismo”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa – vol. VII – Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Lisboa, Verbo, 1995, pp. 269-311.

- “Introdução a Raul Brandão – Júlio Brandão”, in *A Noite de Natal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda-biblioteca Nacional, 1981, pp. 9-121.

- Estudo Introdutório das *Memórias (vol. I, vol. II, Vale de Josafat)*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998.

PIRES, A. M. B. Machado. *O Essencial sobre Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

REYNAUD, Maria João. *Sentido Literal – Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 17-155.

RIBEIRO, Maria da Conceição. *Raul Brandão. Um Labirinto trágico – estudo e antologia*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

ROCHA, Clara. “As ‘Memórias’ de Raul Brandão”, in *Máscaras de Narciso – Estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp.147-153.

- “O Trabalho do Tempo nas Memórias de Raul Brandão”, in *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, pp. 25-32.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. “O *Húmus*, texto de encontro e indecisão”, in *Colóquio/Letras*, nº 45, Lisboa, Setembro de 1978, pp. 21-27.

SACRAMENTO, Mário. *Ensaio ao Domingo III*, Lisboa, Vega, s/d, pp. 153-172.

SEIXO, Maria Alzira. “Raul Brandão (*Húmus*)”, in *Para um estudo do Tempo no Romance Português*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1968.

SÉRGIO, António. “Os Pescadores, por Raul Brandão”, in *Ensaio*, t. III, Lisboa, Sá da Costa, 1980.

SERRÃO, Joel. “Raul Brandão: espanto, absurdo e sonho”, in *Temas Oitocentistas*, II, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 117-131.

VASCONCELOS, José Manuel de. “*Húmus* de Raul Brandão: Algumas notas de leitura”, introdução a *Húmus*, Lisboa, Vega, 1991, pp. 7-15.

VIÇOSO, Vítor.

- *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

- “Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias”, estudo introdutório a *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp. 21-99.

3. Bibliografia sobre Autobiografia, Memorialismo e Auto-Retrato

ABBS, Peter. “Autobiography and Poetry”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 81-82.

AZARA, Pedro. *El Ojo y la Sombra – Una Mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, P.U.F., 2005, pp. 7-84.

- *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 2005, pp. 48-123.

- *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2007, pp. 23-104.

- *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, pp. 290-322.

- *La dialectique de la durée*, Paris, P.U.F., 1989, pp. 41-67.

BAPTISTA, Abel Barros. “O Espelho Perguntador”, in *Colóquio-Letras* n° 143-144, Janeiro-Junho 1997, pp.63-79.

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'Encre – Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, pp. 7-77.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France – coll. Quadrige, 1985.

- *Durée et simultanéité – A propos de la théorie de Einstein*, Paris, Presses Universitaires de France – coll. Quadrige, 1992, pp. 41-67.

BUSS, Helen M. “Memoirs”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 595-596.

BROCKMEIER, Jens. “Time”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 876-877.

CHAVES, Castelo Branco. *Memorialistas Portugueses*, Lisboa, ICLP, 1978.

COIRAULT, Yves. “Mémoires et vérité, ou le double du mémorialiste”, in *Corps Écrit* n° 11, 1984, pp. 123-130.

COTTAM, Rachel. “Diaries and Journals: General Survey”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 267-269.

COUSER, G. Thomas. “Authenticity”, “Authority”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 72-73; 73-75.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

FAKUNDINY, Lydia. "Autobiography and the Essay", in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 79-81.

FOUCAULT, Michel. "L'écriture de soi", *Corps écrit*, nº5, 1983; pp. 3-23.

FREEMAN, Mark. *Rewriting the Self – History, Memory, Narrative*, London and New York, Routledge, 1983, pp. 1-80.

GRATTON, Johnnie. "Autofiction", in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 86-87.

GUNZENHAUSER, Bonnie J. "Autobiography: General Survey", in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 75-76.

GUSDORF, Georges.

- *Les écritures du moi – Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1990.

- *Auto-bio-graphie – Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1990.

HOWARTH, William L. "Some Principals of Autobiography", in James Olney (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton U.P., 1980, pp. 268-295.

LE GOFF, Jacques. "Memória" (11-49), "História", "Passado-presente" (293-309) e "Idades Míticas" (311-337), in *Enciclopédia Einaudi – 1. Memória-História*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 13-46.

- *Moi Aussi*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 13-35.

MATHIAS, Marcello Duarte. *A memória dos outros – Ensaio e crónicas*, Lisboa, Gótica, 2001, pp. 194-211.

- "Autobiografia e diários", in *Colóquio-Letras* nº 143-144, Janeiro-Junho 1997, pp. 41-62.

MORÃO, Paula.

- «Memórias e géneros literários afins: algumas precisões teóricas», in *Viagens na terra das palavras*, Lisboa, Cosmos, 1993; pp. 17-24.

- "O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas" e "Bibliografia selectiva", *Românica*, nº 3 – "Biografia e autobiografia", Lisboa, Cosmos, 1994; pp. 21-30 e 187-193.

- "Memorialismo". in Helena Carvalhão Buescu (dir.). *Dicionário do Romantismo literário português*, Lisboa Caminho, 1997.

- *Autobiografia Auto-Representação*, Paula Morão (org.), Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa/FCT/Edições Colibri, 2003.

RENZA, Louis A. “The Veto of the Imagination : A Theory of Autobiography“, in James Olney (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton U.P., 1980, pp. 268-295.

ROCHA, Clara.

- *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977, pp. 15-142.

- *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 9-56.

- «Memorialismo – Em Portugal», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 3, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1997; pp. 999-104.

“Portugal: Autobiography”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 726-727.

SCULTZ, William Todd. “Psychology and Life Writing”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 733-734.

SHERINGHAM, Michael. “Memory”, in Margaretta Jolly (ed.). *The Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 597-598.

SILVESTRE, Osvaldo. “Autobiografia”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 1, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1995; pp. 459-463.

STAROBINSKY, Jean. “Le style de l’autobiographie”, *Poétique*, nº 3, 1970 ; pp. 257-265.

TILLIETE, Xavier. “Mémoire et mystère “, in *Corps Écrit* nº 11, 1984, 79-86.

4. Bibliografia Varia

CARVALHO, Armando da Silva e Maria Velho da Costa. *O Livro do Meio*, Lisboa, Caminho, 2006.

CASTRO, Fernanda. *Maria da Lua*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1945.

FERREIRA, José Gomes. *A memória das Palavras – ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Dom Quixote, 1991.

LISBOA, Irene. *Assim começa uma Vida*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

LOPES, Óscar. *Álbum de Família. Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Caminho, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Dom Quixote, 1978.

MIGUÉIS, José Rodrigues. *A Escola do Paraíso*, Lisboa, Estúdios Cor, 1951.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1975.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *O Tema da Morte*, Coimbra, Centelha, 1977.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, s/d (1992); Óscar Lopes, “7ª época – Época contemporânea”.

SERRÃO, Joel. *Temas Oitocentistas*, II, Lisboa, Portugália, 1962.

- *Temas de Cultura Portuguesa*, II, Lisboa, Portugália, 1965.

- *Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973.

SILVA, Aguiar e. *Teoria Da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina,

UNAMUNO, Miguel de. *El Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Espasa, 1997.

