

RECURSOS DA LINGUAGEM IMPRESSIONISTA EM RAUL BRANDÃO

Ataliba T. de Castilho

Raul Brandão (1867-1930) é considerado autor simbolista, e nada mais fugidio do que a estética simbolista

Meia dúzia de ismos tentam descrevê-la: satanismo, nihilismo (tédio, morbidez), solipsismo, pessimismo, "escapismo" (e horror da banalidade), espiritualismo (e antipositivismo). Introspecção que conduz à valorização do subconsciente. Amor do sobrenatural. Culto ao símbolo entendido não como comparação, senão como sugestão que se busca transmitir por meio de linguagem nebulosa, polivalente, individualista em sua gênese, porém universalizante na intenção ¹. Prática de um misticismo

- (1) Em trabalho anterior, tentei demonstrar a existência desse saldo simbolista na poesia drummondiana, denominando-o «apelo à colaboração do leitor»; trata-se de determinada emoção que o poeta comunica ao leitor, desobrigando-o porém da mera recriação estética do que fôra antes intuído pelo artista. O artifício confere um tom universalista à obra literária, pois cada qual poderá senti-la a seu modo. Cf. «A Poesia de Carlos Drummond de Andrade», nesta mesma revista, n.os 5/6 (março/setembro de 1964). Na busca do símbolo perfeito, entendido como sugestão, encaminhou-se o Simbolismo para a música: "para a música itnham por força que caminhar os simbolistas, já que ela, como observa Maucclair, é símbolo perfeito, arte de alegoria, não evoca as coisas jamais diretamente, não lhes dá o nome, é uma arte essencialmente de transposições". Cf. Jamil Almansur Haddad — «Essência e Forma do Simbolismo», in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. CIV (1945), 10. Criticamente, todavia, a aproximação entre a arte literária e a musical tem sido
- reservas: «Analizada detenidamente, la 'musicalidad' en el verso resulta ser cosa completamente distinta de la 'melodia' en la música: significa una disposición de estructuras sonoras, la evitación de consonantes o simplemente presencia de ciertos efectos rítmicos. (...) Pero los contornos borrosos, la vaguedad de sentido y la ausencia de carácter lógico no son, en sentido estricto, nada 'musicales' (...) Existe, sin duda, colaboración entre poesía y música; pero la poesía más excelsa no tiende a ser música ni la música más sublime necesita de palabras». Cf. René Wellek y Austin Warren — *Teoría Literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1953, pp. 218, 219.

conducente antes a uma vivência religiosa individualista que propriamente à união ideal com a divindade. Individualismo, pois, é bem o traço geral desta corrente literária, e foi tão meticulosamente perfilhado que não se pode hoje falar em simbolismo, mas em simbolismos 2.

Como pano de fundo para tudo isto, as pesquisas filosóficas em torno do inconsciente, a música de Wagner e a pintura impressionista 3.

Dito isto, recordemos que o Simbolismo foi introduzido em Portugal por volta de 1890 e do clima cultural então vigente deu-nos conta Antônio Soares Amora em seu ensaio "Interpretação da Cultura Portuguesa na Atualidade" 4

Neste trabalho, após uma ligeira apresentação da obra e

-
- (2) «Por outro lado, é lugar-comum entre os estudiosos do simbolismo o outro aspecto romântico que lhe assinei, o extremado individualismo dos seus componentes, o que impede que se possa falar, na realidade, de uma *escola simbolista*: não há um, mas vários simbolismos (...).» Wilson Martins — «Introdução ao Estudo do Simbolismo», in *Anhembi*, n.º 66 (maio de 1956), 497.
- (3) Massaud Moisés — *A Literatura Portuguesa*, 3.ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1965, p. 299 e ss. O termo «impressionismo» bandeou-se da pintura para a literatura, onde se tentou diferenciá-lo do simbolismo (entre outros, cf. Afrânio Coutinho — «Simbolismo, Impressionismo, Modernismo», in *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, vol. III, tomo 1, 1959; comparem-se as definições dos caracteres do Simbolismo [p. 29] às do Impressionismo [p. 35 e ss.]). As fronteiras entre uma coisa e outra são bastante precárias, podendo-se facilmente intercambiar-lhes as particularidades. Ver também Christian Collet — «A Revolução Científica dos Impressionistas», in *Anhembi*, n.º 17 (abril de 1952), 354-359. Modernamente, parece-me que o termo «Impressionismo» vem se especializando no designar determinados recursos estilísticos utilizados na descrição dos objetos menos por suas qualidades intrínsecas que pela impressão fugaz que causam. Tem-se constatado a existência de tais recursos (que adiante refiro) em autores de diferentes épocas literárias (Jacinto do Prado Coelho, no verbete «Impressionismo» escrito para o *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, revelou traços do estilo impressionista em Garrett e Eça), porém os simbolistas, mais que todos, deles se serviram com intensidade particular. Em suma, diremos que o Simbolismo é uma estética literária, e o Impressionismo um conjunto de hábitos estilísticos.
- (4) Publicado no *Anuário da Faculdade de Filosofia «Sedes Sapientiae»*, vol. 13 (1955-1956), pp. 33-45. (Universidade Católica de São Paulo).

da temática de Raul Brandão, fixar-nos-emos no estudo de algumas características de seu estilo.

*

* *

Além de algumas peças de teatro, de que não trataremos aqui (**O Gêbo e a Sombra**, **O Rei Imaginário**, **O Doido e a Morte**), e de dois estudos históricos ⁵, escreveu Raul Brandão **Impressões e Paisagens** (1890), **História de um Palhaço — Vida e Obra de K. Maurício** (1896; em 1926 refundiu este livro, dando-lhe novo título: **A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore**), **O Padre** (1901), **A Farsa** (1903), **Os Pobres**, (1906), **Húmus** (1917), **Memórias** (3 volumes: 1919, 1925, 1933, este saído postumamente com o título **Vale de Josafat**), **Os Pescadores** (1923), **As Ilhas Desconhecidas** (1927), **O Pobre de Pedir** (1933).

Raul Brandão havia traçado um plano para suas obras, porém não chegou a concretizá-lo na íntegra; inicialmente planejara uma trilogia intitulada “A Arvore”, e que seria constituída pela **História dum Palhaço, Os Pobres e Raízes** (que não chegou a escrever); posteriormente alterou o plano: teríamos agora uma série denominada “A Vida e a Dor”, constante de **Os Pobres, Húmus e A Noite** (que igualmente não chegou a escrever). **Os Pescadores**, ao lado de **Os Lavradores, Os Pastores e Os Operários** constituiriam um vasto painel, intitulado “A Vida Humilde do Povo Português”. Apenas o primeiro viu a luz do dia. De qualquer forma, estas informações dadas por João Pedro Andrade (o. c., p. 240) têm o seu interesse crítico, pois nos revelam o pensamento de Raul Brandão a respeito da própria obra: de um lado, a preocupação maior com trabalhos

(5) *El-Rei Junot* (1912) e *A Conspiração de 1817* (1914); sobre estas obras assim se manifestou seu biógrafo João Pedro de Andrade: “Em Raul Brandão não havia decerto a visão serena do historiador (...). Talvez essa mesma indisciplina o afaste daquela deliberada posição estética que em tantos passos perturba Oliveira Martins historiador em proveito de Oliveira Martins artista». *Raul Brandão*. Lisboa, Editora Arcádia Ltda., (1963), pp. 134-135.

evidentemente mais densos (como **A Morte do Palhaço**, **Os Pobres**, **Húmus**, e também **A Farsa** e **O Pobre de Pedir**); de outro, a distinção que operou entre estas e **Os Pescadores**, a que acrescento **Impressões e Paisagens** e **As Ilhas Desconhecidas**, por encerrarem a mesma atmosfera: lirismo, identificação simples e comovida com o povo português, renúncia à visão da existência como um absurdo inexplicável. Deter-me-ei aqui no primeiro elenco de suas obras, notadamente em **Os Pobres** e **Húmus**.

Os Pobres — talvez, o livro mais negro da Literatura Portuguesa — é obra obsessiva da primeira à última página, aí incluído o próprio índice. Não se encontra aqui a ação variada que uma galeria de personagens relativamente rica faz pressupor: atrás de nomes como o Gêbo, o Gabiru, o Astrônomo, os ladrões, esconde-se uma só face: a do homem. O mesmo quanto às personagens femininas: a Luísa, a Mouca, a filha do ladrão, a Sofia, as prostitutas, ou simplesmente e anônimamente “as mulheres”, representam na verdade a mulher.

Homem e mulher estão encerrados numa granítica mansarda — a vida — e ali se agitam, “humilhados e ofendidos”, desgastados pelos reveses cotidianos, e precocemente amadurecidos para a desgraça.

Tal o material de que Raul Brandão se serve em **Os Pobres**, manipulando-o através de uma ação diminuta em que avultam as interpretações da vida, do homem e do universo.

Mas o que é a vida?

«Aquele porta aberta para a tragédia e para o escárnio fica em frente do Hospital. As mulheres dos ladrões e dos soldados moram ao pé da dor. As paredes negras e úmidas — mãos ao roçarem-nas deram-lhes aflição, gritos abalaram-nas — foram construídas do mesmo sonho e da mesma pedra de que é feita» 6.

Vida é pedra, e por pedra se entende a onipotente desgraça que habita entre os homens: “Habituai-vos à desgraça”

(6) Raul Brandão — *Os Pobres*, 3.^a ed. Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925, p. 60.

(o.c., p. 126) e o escárnio a que diàriamente são sujeitas as criaturas. A vida é a mansarda, é o hospital, é o espanto.

A vida é o sonho de que se alimentam os pobres e é o amor, panacéia para os males em que freqüentemente recaímos:

“O homem que tem emoção e que ama é sempre feliz: as coisas conhecem-no, as árvores são suas amigas” (ibidem, p. 274).

Esses elementos não se sucedem numa seqüência fácil, pois o universo de Raul Brandão é argamassado de contradições, de forças antitéticas:

“No mundo correm e entrechocam-se grandes rios de amor, outros são a amargura, o riso, o sonho...” (ibidem, p. 138).

Sobreleva a tudo a dor, “centro planetário da arte brandoniana” 7.

Em *Húmus* prossegue o A. seu acabrunhante monólogo, ampliando as indagações que continuam, como de hábito, sem resposta, e aprofundando certos sentimentos do mundo circunstante. Pressente assim a existência de uma vida superior à que conhecemos e que deturpamos com nossos hábitos, encetando especulações em torno de sua natureza. Amontoando as antiteses, conclui por ora que o maior problema da vida é a morte e a existência de Deus 8; não sabe se Deus existe ou não, embrulha-se nos meandros dessas indagações e recomeça a descer a espiral do pessimismo:

“o que existe é o espanto, a dor, os gritos (ibidem, p. 100).

“Preciso dum Deus que me ampare. Preciso duma inteligência superior à minha e em comunicação com a minha» (p. 147).

(7) Aquilino Ribeiro — *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, 2.^a ed. Lisboa, Bertrand, s/d, p. 248.

(8) Raul Brandão — *Húmus*, 4.^a ed. Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand s/d, pp. 72 e 80.

Lastima agora possuir a consciência dessas coisas, e in-
vectiva:

«Acuso-te de não me deixares ser bicho” (p. 149).

para exclamar logo além, patéticamente:

“Estou nas tuas mãos!” (p. 153).

Duram bem pouco as bonanças de Raul Brandão! Desen-
cadeia-se logo e desde o início todo o processo já consabido,
obcecadamente, interminavelmente, prosseguindo o A. na busca
do inefável:

“Deus é eterno (...). Deus que olha pelos meus olhos
e fala pela minha boca, há de acabar por falar claro”
(p. 247).

Daqui a ausência de arquitetura em seus livros, atrope-
lando-se sonambùlicamente as dúvidas e as certezas, o que per-
mite se faça a leitura a partir de qualquer ponto.

Não me demorarei na caracterização de *A Morte do Pa-
lhaço* e do *O Pobre dá Pedir*. K. Maurício, herói do primeiro
livro, é o mesmo e perturbado Gêbo-Gabiru-Astrônomo-Raul
Brandão. Por tôda parte, o mesmo enrêdo apoucado, secundado
pelas disquisições filosóficas e caracterizado por ações impre-
cisas e não localizadas. Por tôda parte, as mesmas persona-
gens mineralizadas, vegetalizadas, liquêfeitas ⁹ e o mesmo re-
conhecimento (bem simbolista) da desvalia da razão e da ciên-
cia:

“A ciência (...) bateu num grande muro e parou. Que
importa o princípio e o fim? (...) Para lá do muro é
que está a verdade e o belo: Deus (*ibidem*, pp. 239-240).

Esta breve amostra creio-a suficiente para ilegitimar um
levantamento do ideário na obra de Raul Brandão; inútil bus-
car aqui um pensamento filosófico orgânico, equilibrado, e nem

(9) «Esquecer! felicidade de ser árvore!» — *A Morte do Palhaço e o Mistério da
Árvore*, Lisboa, Seara Nova, 1926, p. 166.

a obra literária seria o local para isso. Raul Brandão “quis comunicar não idéias, elaboradas, mas visões desconexas”, do que deriva o tom sonambúlico, mediúnico, que marca poderosamente sua obra 10.

Semelha, com efeito, um profeta que descobriu uma grande verdade e, possuído por ela, põe-se a repeti-la ao longo de suas obras, numa verdadeira e confessada obsessão 11 que contagia, levando-nos ao fim máximo a que se propôs: arrastar-nos à beira do abismo que é o homem interior, subjugar-nos pelo espanto que certos problemas transcendentes nos causam, mostrando nossa irremediável pequenez.

Já se disse que seus livros são negros e acabrunhantes. E a razão é que, após a dolorosa contemplação de nós mesmos, não se atinge a fim algum: persiste o desconcertamento, a dúvida. No mais das vezes o que há são pequenas afirmações a que Raul Brandão se agarra com desespero, enquanto em tórno fervilha a dúvida e a incerteza. Nesse quase naufrágio geral, porém, ressalta brilhantemente o esforço do A. em compreender a vida. E nisto reside a “religião” de Raul Brandão, para quem

(10) Túlio Ramires Ferro, no verbete «Raul Brandão», publicado no *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega* e no artigo «Raul Brandão et le Symbolisme Portugais», in *Bulletin des Etudes Portugaises de l'Institut Français au Portugal*, tomo XIII (1949), 210-228. Lemos nas *Memórias* (de Brandão), Lisboa, Aillaud e Bertrand, vol. I, 4.^a ed., pp. 19-20: «Sou um mero espectador da vida, que não tenta explicá-la. Não afirmo nem nego. Há muito que fujo de julgar os homens, e, a cada hora que passa, a vida me parece ou muito complicada e misteriosa ou muito simples e profunda. Não aprendo — desapareço até morrer. Não sei nada, não sei nada, e salo 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. (...) De resto isto de ter opiniões não é fácil. Sempre que me dei a esse luxo, fui forçado a reconhecer que eram falsas ou errôneas”.

(11) *Húmus*, ed. cit., p. 77. Neste retórno incessante, monótono, angustioso ao tema (a que Jamil A. Haddad significativamente chama «ruminação») está uma das peculiaridades da técnica impressionista. Seu resultado é romper a fluência do pensamento, com o que se cria uma atmosfera carregada, conturbada.

o mais belo da vida é o ignorado, é o segrêdo da vida. O homem que não tem sensibilidade para o mistério da vida, que não sente profundo respeito pelo desconhecido é um morto. Daí falar-nos êle, freqüentemente, em vida e Vida ¹², embora não consiga desvendá-la, sucedendo-se medrosas e reticentes declarações, de pronto submersas em mais incertezas ¹³. Não consegue fixar-se, por exemplo, na questão suprema da Vida, que ora (e paradoxalmente ¹⁴) é a morte:

«O problema capital da vida é o problema da morte. Não há fatos isolados, não há acontecimento no universo que não gera outro acontecimento» ¹⁵.

«Cheguei ao ponto. Morte. Cheguei onde queria. Tu és o meu sonho frenético. Não há outro maior. Cheguei ao ponto em que te não distingo da vida. Tu és a vida maior. (...) Cheguei ao ponto, Morte, em que não me metes medo. Aceito-te. De ti me vem a vida.(...) És o único mistério que me interessa” (ibid., p. 248).

ora o problema da existência de Deus (ibid., pp. 80 e 100), ou mesmo a percepção do espírito (ibid., p. 218).

Eis porque, renunciando a qualquer esforço de catalogação, nos deteremos apenas na análise do tema “a dor e o sonho” em Raul Brandão.

(12) A epígrafe por que principia seu livro *Húmus* nos dá mostra clara dessa disposição: «O que tu vês é belc; mais belo o que suspeitas; e o que ignoras mais belo ainda”.

(13) Em decorrência disso, há certo desejo de fuga, às vèzes bem patente. Assim é que teme a Morte por causa da possibilidade de haver outra vida consciente após a Morte. Deseja então integrar-se na Natureza, ser flor, seiva, «sem sofrer e sem coração e sêm pensar»: *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, ed. cit., p. 182.

(14) A presença do paradoxo e sobretudo da visão da vida como «mixórdia” (têrmo que alguns equipararam à “náusea” sartreana e ao «absurdo” de Kafka) tem levado certos críticos a ver em Raul Brandão um antecessor do romance existencialista europeu, e que não deixa de ser interessante tema para um trabalho de literatura comparada. Veja-se João Pedro de Andrade. *o.c.*, pp. 59-60, 103 e 155; Feliciano Ramos — «Acêrca da Fisionomia Moral de Raul Brandão”, in *Estudos de História Literária do séc. XX*. Lisboa, Edição de Álvaro Pinto, 1958, p. 136; Antônio Quadros — *Crítica e Verdade*. Introdução à Atual Literatura Portuguesa. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1964, p. 122.

O universo brandoniano é visto através do prisma da Dor, entendida como essência do Cosmos e princípio criador. “Fôrça”, “espírito do universo” são outras tantas designações apostas a tal idéia, evidenciando-se, assim, o esforço do A. em localizar êsse princípio ainda nas regiões mais íntimas dos mundos real e ideal.

No mundo real, acham-se as dores da carne (fome e frio); no campo das cogitações metafísicas do Gabiru, do Astrônomo e de K. Maurício, localizam-se as dores morais, derivadas da perplexidade ante o mundo, da incompreensão dos e a respeito dos homens (o escárnio; que é a vida?). Carne e espírito servem de moradia à dor.

No exercício de sua qualidade criadora, a Dor faz surgir o sonho. Entendido em seu duplo aspecto de evasão e compensação da realidade presente, o sonho aqui aparece como atitude íntima aconselhável.

Dando-lhe a primeira conotação, o Gabiru volta as costas à realidade e busca estar só, objetivando o conhecimento de si mesmo, o que lembra o mandamento socrático:

“O momento em que deparas, a sós, com a tua alma, que até aí não tinhas encontrado, toca a loucura — mas depois ouves falar dentro de ti tudo que estava para sempre adormecido... (...) O homem só é feliz quando é êle. Os outros é que o empurram para a desgraça. O homem precisa de se encontrar” 15.

“E nós, realmente, por hábito confessamos: Sou feliz... Mas examina-te... No fundo qualquer coisa de amargo remexe...”

Fugi. Isolei-me Não quis amigos, quis isto: ser só. Para que me chamam o Gabiru? Metido no último andar do Prédio, ponho-me a escutar tudo que dentro em mim fala. Esqueci a realidade, para conhecer a realidade. Deitei fora o que aprendera, combati comigo mesmo» (ibidem, pp. 201 — 202)

Nesse esforço de interiorização o Gabiru chega a duas conclusões (precárias), abrangendo o campo real e o ideal.

(15) *Os Pobres*, ed. cit., p. 198.

A primeira conclusão é também uma justificativa: o homem é um agregado de moléculas que condicionam suas ações e destino. A matéria, em sua espontaneidade inconsciente, prescreve a cada qual uma direção na vida, pelo que o ódio e o riso, a bondade e o crime se confundem e se igualam, desde que decorrentes de uma atitude coerente do homem em relação a seu destino.

A segunda conclusão, abstração e generalização da condição humana, reduz-se a isto: o homem deve ser fiel a si mesmo espontâneo, sincero. Ser homem é redescobrir-se, é despír a casca das conveniências. Aqui, a valorização do homem interior.

Mas o sonho, dizíamos, é também compensação, têrmo ora sinonimizado com “alívio”, ora com “lucro”.

O sonho é compensação-alívio quando por seu intermédio idealizamos um semelhante qualquer, valendo-nos do poder transfigurador do espírito (o sonho é filho da Dor, que é o próprio espírito do universo. Logo, o sonho é um valor espiritual).

Ora, sucede que essa idealização sofre solução de continuidade quando reaparecem a maldade e a Dor, tomada esta em seu sentido moral, atrocíssimo para um Gábiru isolado dos semelhantes, sem amigos ou parentes que lhe desvendassem. sob a excitação dessa dor, o sentido combativo da vida pela vida.

O meio de restabelecer êsse **continuum** ofendido pelo escárnio é muito natural e espontâneo: o suicídio. Passa-se, assim, da vida para a Vida, pois que a morte não destrói a essência da vida. A Imortalidade é algo que se sente, embora não se saiba bem que seja (**Os Pobres**, p. 160). O suicídio, pois, é a remoção de um óbice que se opusera ao livre exercício do sonho interpretado como compensação aliviadora.

O sonho é compensação-lucro quando por êle chegamos à compreensão do que está vedado aos sábios. Observe-se que nesta **compreensão** vai muito de **sentimento** da coisa, pois Raul

Brandão em sua obra apresenta menos conceitos que sentimentos. É, certamente, a vitória da idéa esboçada sôbre a idéa desenhada, da sugestão e da intuição sôbre a definição:

«A razão não basta (...). A maravilhosa intuição é que por vêzes nos vale para arrancarmos um pedaço ao desonhecido" 16.

Estudos até aqui elaborados acêrca do estilo impressionis- que reside sua personalidade literária, decorrendo disto, tam- bém, sua posição especial na Literatura Portuguesa.

Tentaremos nesta altura sublinhar alguns dos traços de seu estilo conducentes àquela qualidade, cometendo uma peque- na estilística da sugestão. Para isto nos valeremos sobretudo do texto de **Os Pobres** 17.

*

* *

Estudos até aqui elaborados acêrca do estilo impressionis- ta 18 arrolam os seguintes recursos lingüísticos considerados típicos daquele estilo: na fonética, a utilização da aliteração, das vozes onomatopaicas e das "vogais coloridas", de acôrdo com a teoria da orquestração verbal formulada por René Ghil 19; no

(16) *A Morte do Palhaço*, ed. cit., p. 230.

(17) Desconheço até esta data trabalhos publicados que versem o estilo de Raul Brandão; tenho apenas notícia de algumas observações de Paiva Boléo que, exemplificando como se poderia estudar o ritmo na língua portuguesa, re- colhe vários casos de ritmo binário, ternário e isométrico em *Húmus*. Cf. *In- trodução ao Estudo da Filologia Portuguesa*. Lisboa, Revista de Portugal, 1946, pp. 160-107.

(18) Sôbre o sentido aqui atribuído a «impressionismo», veja a nota 3.

(19) Apud Octavio Alecrim — «Técnica da Prosa Impressionista», in *Cultura* n.º 6 (dezembro de 1954), 151. Dedicou-se ao assunto o volume *El Impresionismo en el Lenguaje*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956, que en- feixa colaborações diversas, das quais destaco o ensaio de Amado Alonso e Raimundo Lida, «El Concepto Lingüístico del Impresionismo», pp. 107-205. O primeiro destes autores insiste particularmente em que não se deve atribuir à linguagem em si mesma a capacidade de ser impressionista: «todo va bien mientras com 'lenguaje impresionista' se quiere significar los modos habi- tuales (estilo) de los escritores impresionistas". Cf. Amado Alonso — «Por que el lenguaje en si mismo no puede ser impresionista», in *Estudios Lingüísticos*, Temas Españoles. Madrid, Editorial Gredos, 1951, pp. 331-346.

léxico, predileção pelos vocábulos sinestésicos e pelos de conotação múltipla, associados ilógica, pôsto que psicológicamente, donde o efeito de imprevisto que dêles se tira. Joga-se frequentemente com o conceito de concreto e abstrato (“a brancura das colunas pesava e oprimia”). Na sintaxe, presença da oração nominal e do discurso indireto livre, preocupação com a musicalidade e o ritmo da frase, supressão de preposições e conjunções e conseqüente descaso pela ligação das palavras e das orações; uso intencional de determinados tempos e colocação inusitada das palavras.

Deter-me-ei apenas no exame dos elementos que mais me chamaram a atenção durante a leitura da obra; inicialmente, anotarei o casamento de **têrmos destoantes**, oriundos de universos vocabulares diferentes, e intencionalmente ligados como que para frisar o injusto das situações e a displicência com que elas de hábito são encaradas:

“E há outro a quem o dinheiro não interessa. Já tem enriquecido e empobrecido umas poucas de vezes, sempre com a mesma **indiferença** e o mesmo **casaco verde**” 20.

“E sempre o mesmo caso banal e trágico. (...) Saída do Asilo com uma **trouxa** debaixo do braço e o **discurso** do senhor provedor, foi servir. Logo que o patrão viu aquela repariguinha ao abandono na terra, pôs-se a falar-lhe baixo, às escondidas” (*ibid.*, p. 155).

Ou então focaliza-se a nossa ridícula transitoriedade, neste passo de **Húmus**, pp. 203-204:

“Não quero morrer! Um minuto e mais nada. Um minuto e, contido nesse minuto, o universo desabalado, a morte, o **ãesespêro** e o procurador com o **sêlo da lei** e a **saliva da lei**. Tu dum lado **decrépita** — e do outro a **sofreguidão caótica** para **mastigares** com o único dente que te resta na bôca. Um minuto e contido nesse minuto os vivos e os mortos, o teu fantasma e todos os fantasmas, a realidade e o sonho. — **tu unvida e tingida**, nós e nós — nós **oorretos** e **grotescos** — nós **Melias** e doiraão, nós **Melambes** e **frenético!**»

Outra sugestão alcançada com êste insólito alinhamento de vocábulos díspares é a visão totalizante, irracional e sensorialista presente neste retrato:

“Junqueiro na intimidade é prodigioso de gênio, de imprevisto, de elevação. Vê os fatos mais simples com um olhar que os engradece. Assombra de pitoresco e de inédito. O homem de gênio 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...21

e nesta divagação:

“Desabituei-me de falar, mas sonho. Há vozes esplêndidas dentro em mim; de mim brotam árvores, estátuas mutiladas, pedaços vivos de sonho. Oh eu creio que cada criatura é um composto de almas de montes, de pedras, de águas, e creio também que existe uma misteriosa ligação entre o homem e os mundos» 22.

Nas descrições, fixa por vêzes a atenção no detalhe, e a impressão por êle causada passa a ocupar o primeiro plano:

“Uma mulher pergunta a um velho ladrão calvo, que a um canto ri, com a bôca disforme, escarnada na sombra:

— Tu que eras, ó velho?

Mas êle ri-se com a bôca aberta saindo do escuro — só bôca — como a fauce desdentada dum lobo, e um outro é que responde (...)» (ibid., p. 114).

«Há fisionomias de pavor, e em semicírculo, chegam-se para êle, de bôcas escancaradas, só bôcas” (ibid., p. 189)

“O Velho, com a bôca enorme some-se no escuro e de lá os seus olhos brilham” (ibid., p. 270).

Raul Brandão se serve sutilmente dos tempos verbais para tecer a estrutura de seus livros.

Conforme ficou dito páginas atrás, o enrêdo sai-lhe sempre bastante simples, e como que existe tão sômente para

(21) *Memórias*, ed. cit., vol. I, p. 50.

(22) *Os Pobres* ed. cit., pp. 72-73.

propiciar as elocubrações metafísicas que aparecem com abundância em sua obra.

Para diferenciar bem uma coisa de outra, lança mão de dois tempos, o imperfeito narrativo (e mais raramente o imperfeito de fantasia) para desenvolver a ação, e o presente atemporal para anotar os devaneios e as reflexões que constituem o monólogo interior.

O pequeno exemplário aqui recolhido comprovará o valor sugestivo dêsse procedimento; principiaremos pelo estudo do imperfeito.

Data da literatura pós-romântica o aproveitamento estilístico das possibilidades do imperfeito; situando vagamente a ação no passado, sem contudo esclarecer-lhe o princípio ou o fim, prestou-se êsse tempo à maravilha para as narrações e descrições em que importa a diluição dos contornos ou a apresentação da ação que se repete ou que dura.

Diversos têm sido os estudos sintático-estilísticos dedicados à análise do imperfeito ²³; no A. de que tratamos, êle se apresenta com valor **durativo**, o que sugere uma interpretação da vida como tempo inconcluso:

“Faltava-lhe tudo, tudo se esfarrapava no seu lar. Dormiam em enxérgas no chão, nessas noites de frio inverno. O que mais lhe custava era ver a filha horas e horas a cismar. Em quê?... Por ela é que se batia ainda com o destino. E quase não tinha pão para lhe dar!” ²⁴.

(23) Um histórico sobre a questão pode ser encontrado em O. Alecrim, *o.c.*, p. 136 e ss.; Marcel Cohen — «Le Style Indirect et l'Imparfait en français après 1850», in *Grammaire et Style*, Paris, Editions Sociales, 1954, pp. 97-107; M. Regula — “Les Fonctions de l'Imparfait” in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 74 (1958), 251-259.

(24) *Os Pobres*, ed. cit., p. 139.

“Eram três horas. Estava um dia de primavera, com esta mesma luz clara e indiferente de todos os dias; as árvores cresciam, o sol era o frio; o negro sol que tem assistido a tôdas as canduras e a todos os crimes da humanidade... Cheguei a sua casa. Os criados choravam. Ela tinha morrido. A minha dor foi igual a tôdas as dores. Com desespero a acompanhei à cova e todos louvaram a minha constância, e as minhas lágrimas. Está enterrada ao pé da lagoa verde, sob uma pedra sem nome.” 25

ou com valor **iterativo**, sublinhando o que vai de habitual na dolorosa vivência de personagens como o Gêbo:

«E o pão que trazia para casa era quase uma esmola. Mas tanto mentia que chegava a iludir-se. Às vèzes não sabia o que havia de dizer. A desgraça gasta, até o sonho grotesco dos humildes. E elas caladas olhavam e esperavam; pareciam suplicar-lhe: — Mente! ao menos mente! — E o velho inútil lá procurava um sonho ainda que fôsse usado. A velha reanimava-se. E outra vez passeava na sala embriuhada no chale rapado”. 26

Contrariamente ao que seria de se esperar, são raros os trechos em que o imperfeito é usado para exprimir o fantástico, o onírico; lê-se em **Húmus**, p. 130:

“Se me esqueço o meu pensamento disforme deita-se logo a caminho.. Vejo-o caminhar e não posso deter. Por mais esforços que faça não o posso deter. É como se eu criasse figuras, que se ouzessem logo a caminho. Todos os fantasmas se dissolviam à luz da madrugada. Agora estas figuras têm de cumprir um destino. E pergunto a mim mesmo baixinho se na verdade eu não desejo que avancem um passo — e outro passo ainda...” 27.

Até aqui o enrêdo.

(25) *Húmus*, ed. cit., pp. 181-182.

(26) *Os Pobres*, ed. cit. pp. 91-92.

(27) Etienne Lorck dedicou um estudo de inspiração psicológica ao imperfeito, interpretando-o como expressivo do pensamento em que conta a fantasia («Phantasiedenkakt») e colocando num plano secundário seu valor de duração: «Passé Défini, Imparfait, Passé Défini», in *Germanisch-Romanische Monatschrift* VI (junuar-märz 1914), 100-113, 177-191.

A documentação do monólogo interior a que interminavelmente se entrega (comentários sobre a vida, reminiscências, divagações), se exaustiva, implicaria praticamente na recopilação de sua obra, e por isso nos contentaremos com algumas amostras. O importante é observar que predomina quase sempre o presente, de cuja virtualidade atemporal soube Raul Brandão tirar partido.

Temos, assim, trechos puramente declarativos, estáticos, alheios a uma vinculação temporal rigorosa pois transcendem o tempo as matérias ali tratadas 28, como em **Os Pobres**, p. 74:

“Ouço as palavras da natureza numa linguagem de que não compreendo o sentido. Os sons são sílabas perdidas, umas de ouro, outras verdes. O ar é fino, alma empoada de luar, as árvores desmaiam e os grandes montes pálidos onde o sol deixou fuligem, que vai esmorecendo até ao vir da noite, falam baixinho, entontecidos. Mais tímido é o murmúrio das fontes, como se não quisessem perturbar o espantoso diálogo”.

em **Húmus**, pp. 22-23:

“Atrás da insignificância andam os céus, os mundos, os vagalhões doirados. Anda o desespero. Anda o instinto feroz. Atrás disto andam as enxurradas de sóis e de pedras, e os mortos mais vivos do que quando estavam vivos. Atrás do tabique e das palavras anda a Vida e a Morte e outras figuras tremendas. Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas”.

(28) Chama-o Paul Imbs o presente “des raisonnements métaphysiques, intemporels par définition”. Cf. *L'Emploi des Temps Verbaux en Français Moderne*. Paris, Klincksieck, 1960, p. 28.

ou em **A Farsa**, p. 8:

“A escuridão remexe. Não se sabe bem onde o sonho acaba e começa a matéria, se é uma cidade desconforme sepulta em treva e lavada em lágrimas, ou meia dúzia de casebres e uma torre banal. Uma luzinha alumia um Cristo aflitivo na abóbada de pedra sustentada por quatro arcos ogivais. Mas a luz treme à ventania, os arcos balouçam, a abóbada estremece, e, ao repelão do vento, grandes sombras esvoaçam, afundando-se o negrume”.

Por que Raul Brandão teria usado com tanta regularidade (e um levantamento estatístico poderia comprová-lo numericamente) o imperfeito na composição do enredo e o presente no monólogo interior? A resposta parece-me estar em que, por sugerir o imperfeito além da duração e do hábito o tempo passado (o que de certa forma nos afasta dos fatos considerados em sua realidade meramente histórica), distanciou-nos o A. do anedótico em sua obra ²⁹, aproximando-nos, de outro lado, do que se lhe afigurou mais urgente, a saber, as disquisições em torno da interpretação daqueles mesmos fatos.

Assim se justifica, em parte, o mistério contido nessas divagações em que prontamente somos incluídos e que se apodera do leitor da primeira à última página.

Tratarei agora de outro processo com que Raul Brandão sugere as coisas, escusando-se de dizê-las por inteiro: trata-se da **oração nominal**, conhecido recurso da linguagem afetiva com que se descreve e se narra de um modo direto, incisivo, sem rodeios. Esta feição talvez lhe seja conferida por sua curta

(29) Louis Mourin assim explica esse caráter distanciadador do imperfeito: «L'Imparfait consiste en un éloignement total parce que le narrateur y abdique le souci de la répartition logique des événements, et se livre à une opération psychologique plus simple: il se contente d'un phénomène d'appréhension où il y a quelque passivité de sa part, et guère de véritable collaboration à l'oeuvre de connaissance" Cf. "Définition de l'imparfait et du plus-que-parfait de l'indicatif et du subjonctif, et des deux formes du conditionnel en portugais modernes», in *Romanica Gandensia*, vol. VII (1959), p. 113.

extensão, podendo a oração nominal caracterizar rapidamente um quadro, a partir do fragmento, do detalhe ³⁰:

“Silêncio. E êles no saguão imundo viram primeiro (todos encolhidos e encostados uns aos outros) uma paisagem ao luar. **Choupos direitos. Uma poça com limos.** E o luar trespassando as camadas das fôlhas, até reluzir num fio à tona da água... **Murmúrio leve de fôlhas.** Talvez fôsse a **Árvore** a falar.. A névoa vem do fundo e flutua em rendas como fantasmas...» (**Os Pobres**, p. 257).

O caráter reticente da oração nominal não passou despercebido a Raul Brandão, que dela se utiliza para causar diferentes sugestões, como estas, encontradas em **Os Pobres**:

— espanto:

«É curioso. Lembro-me das grandes árvores que de lá se avistavam, mas só as recordo descarnadas e despidas, num céu pálido. **Sempre no inverno**” (p. 125).

“Que é preciso para que as árvores abaladas se carreguem de flor? **A Primavera — a Dor**”. (p. 166).

“As ruas seguem monótonas, negras, enlameadas;

(...) **Que mundo êste!**» (p. 193).

«Porque a vida interior nunca cessa, nem no sono —

(30) O recurso à oração nominal é particularmente vivaz na linguagem corrente contemporânea, que manifesta por vezes um tom telegráfico, se assim posso dizer, como nestes casos:

«*Boac.* A mãe gosta dessas coisas, em vez de ficar quieta em casa, num canto, anda nos navics, nos aviões (...). *O caso da mãe, um exemplo. A minha vergonha, outro*”. Carlos Heitor Cony — *Matéria de Memória*, 2.^a ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A., 1964, pp. 92 e 96. “Rosa fizera da bôca um roda vermelha. *Os dentes regulares muito brancos*» Mário de Andrade — *Contos de Belazarte*, 4.^a ed. São Paulo, Editora Martins, 1956, p. 16. A linguagem jornalística, por necessidade de rapidez e concisão, é a que mais se beneficia da oração nominal; sobre sua importância, cf. Amado Alonso e Raimundo Lida, o. c., p. 171 e ss.; Jacinto do Prado Coelho — «O aproveitamento estilístico de algumas possibilidades sintáticas do português, in *Revista do Livro*, n.ºs 21/32 (março/junho de 1961), 37 e ss.; J. Marouzeau — *Précis de Stylistique Française*, 3ème, éd. Paris, Mason et Cie.,

· Rolando Morel Pinto — *Graciliano Ramos, Autor e Ator*. Assis, FFCL, 1962, pp. 51-56.

êste monólogo com que a vamos comentando até ao fim, que não tem existência real e que é vivo e imenso. **Nos homens e nos bichos. Talvez também nas árvores. Nuns desvalzado, noutros humilde, baixinho, quase pueril.**» (p. 86).

“A treva entupe os buracos das ruelas. As tochas têm debaixo da chuva sinistra clarões de incêndio. (...) Eis o entêrro. (...) A que irão êles deitar fogo na noite trágica, de lama e chuva? **Mulheres perdidas, ralé, o tísico...**” (p. 246).

— dor:

“Ó mulher, a gente também perde as forças... **Sempre a desgraça! sempre a desgraça!**» (p. 91).

— desprêzo e ironia:

“Às vêzes o senhor provedor visitava-nos(...) [o seu retrato] era o último da sala enorme, gelada, onde os passos ecoavam, tôda cheia de retratos em tórno. **Os benfeitores!**... Dir-se-ia uma galeria de afogados” (p. 125).

— dúvida:

“Não importa saber donde nasceu a idéia da imortalidade, o que importa é saber se a imortalidade existe (...) Cada homem tráz-a consigo como uma certeza ou como uma aspiração... Ela remexe sob tôdas as cinzas. **Mas que imortalidade?**» (pp. 159-160).

“Que me importa o que os outros sofrem? **Uma desgraça? O mundo está cheio de desgraçados**” (p. 195).

— certeza (amarga, mística):

«O que é a piedade sincera, abaladora, interior? **Uma reminiscência**” (p. 137).

“Todos sofreram — todos cumpriram a vida. E nenhum sabe o que é a vida. O céu, esta bondade cega e muda, não responde, a morte não responde .. **Só sabemos que ao lado da vida é que está a verdadeira vida. Outra vida. A consciência da vida.**» (p. 214).

— ternura pelas coisas simples:

“**O nosso quintal!** No alto há um muro branco, uma cancela, uma mouta de pinheiros sempre verdes e um diálogo com o mar” (p. 200).

Não deve causar admiração a ausência nestas páginas do discurso indireto livre, outro recurso impressionista bastante usual. Predominando o monólogo ou, em casos de diálogo, o discurso direto (pois raramente o A. reconstrói o que dizem suas personagens), não se criaram condições para que aparecesse o discurso indireto livre ³¹.

Vimos assim alguns recursos formais que concorrem para a criação da atmosfera eminentemente sugestiva presente nas obras de Raul Brandão; “concorrem”, insisto, pois tais recursos nada mais são que imperativos para os que, movidos por uma hipersensibilidade como a do A. que acabamos de estudar, e jamais aceitando o que se lhes afigurava gratuito e falso neste mundo, buscam testemunhá-lo através da palavra escrita.

(31) A. F. Baarslag resume a questão do discurso direto e do discurso indireto dizendo que enquanto o primeiro é narração, o segundo é reconstrução, o que não se encontra no autor que estudamos. Cf. “Les transpositeurs du ‘Moi’ du ‘Milieu’ et du ‘Moment’ L’Intonation et les formes verbales en-ais”, in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 78 (1962), 155.