

RAUL BRANDÃO: SILÊNCIO E DRAMATURGIA

Margarida Silva Rodrigues (UP / FL)

ABSTRACT

One hundred years after the first publication of the work “Teatro” by Raul Brandão, Brandonian dramaturgy continues to disturb and challenge, for the verbal language it uses, but above all for the unsaid that imposes its presence and becomes significant. It can be said that Raul Brandão was the forerunner of a dramaturgy of silence, on a par with Maeterlinck, Ibsen, Strindberg and Chekhov, insofar as he created a neutral, white, original and innovative writing, which placed him at the forefront.

It uses silence as an eloquent sign to represent the inner struggles, questions and suffering of the characters that are shown in their plurality. A pioneer in the aesthetics of fragmentation, he focused his work on psychological, existential and sociological dramas. Brandonian aesthetics are also transitional and refer to the modernity and contemporaneity of dramatic and theatrical work, associated with the grotesque, the sublime, the mask, the theater of the absurd that has Beckett as its greatest exponent, and the existential theater that Sartre cultivated. Raul Brandão was also a precursor of synthetic, situational, static, introspective and reflective theatre.

His dramaturgy has silence as its starting point, which works as a kind of degree zero for communication, literature and theater. It breaks with the canons, subverts the form, questions the limits of literariness, theatricality and communication itself. It is diffuse and hybrid from a genological point of view, undermines the primacy of the word and values silent, interstitial, ambiguous and polysemic language, as the only one capable of saying the unspeakable and representing the unrepresentable.

Keywords: Raul Brandão, Silent, Dramaturgy, Literature, Theater.

RESUMO

Cem anos volvidos após a primeira publicação da obra “Teatro” de Raul Brandão, a dramaturgia brandoniana continua a inquietar e a desafiar, pela linguagem verbal que utiliza, mas sobretudo pelo não dito que impõe a sua presença e se torna significativo. Poder-se-á afirmar que Raul Brandão foi precursor de uma dramaturgia do silêncio, equiparando-se a Maeterlinck, Ibsen, Strindberg e Tchekov, na medida em que criou uma escrita neutra, branca, original e inovadora, que o coloca na vanguarda.

Recorre ao silêncio como signo eloquente para representar as lutas interiores, as interrogações e o sofrimento das personagens que se mostram na sua pluralidade. Precursor na estética da fragmentação, centrou a sua obra nos dramas psicológicos, exis-

tenciais e sociológicos. A estética brandoniana é também de transição e remete para a modernidade e contemporaneidade da obra dramática e teatral, associada ao grotesco, ao sublime, à máscara, ao teatro do absurdo que tem em Beckett o expoente máximo, e ao teatro existencial que Sartre cultivou. Raul Brandão foi igualmente precursor do teatro sintético, de situação, estático, introspetivo e reflexivo.

A sua dramaturgia tem como ponto de partida o silêncio que funciona como uma espécie de grau zero da comunicação, da literatura e do teatro. Surge em rutura com os cânones, subverte a forma, questiona os limites da literariedade, da teatralidade e da própria comunicação. É difusa e híbrida do ponto de vista genológico, abala o primado da palavra e valoriza a linguagem silenciosa, intersticial, ambígua e polissémica, como sendo a única capaz de dizer o indizível e de representar o irrepresentável.

Palavras-chave: Raul Brandão, Silêncio, Dramaturgia, Literatura, Teatro.

Recebido em 13 de abril de 2023

Aceite em 25 de maio de 2023

O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem ação. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo.

(Brandão 2015: 97)

Raul Brandão marcou a literatura entre o século XIX e o século XX e deu início a uma reforma indelével da criação literária e da arte teatral. Recuperou o passado, misturou os dramas do presente, juntou as angústias e dúvidas do futuro, absorveu um pouco de todas as estéticas e criou a sua, exclusiva, única, ímpar, representativa do coletivo e simultaneamente espelho da sua individualidade. Analisada à luz da época, do círculo literário e cultural da Geração de 90, das estéticas anteriores e vigentes como o Romantismo, o Naturalismo, o Realismo, o Simbolismo, o Nihilismo e o Impressionismo, ou ainda o Expressionismo, a obra de Raul Brandão revela uma complexidade que terá certamente causado estranheza (e ainda causa) pela originalidade e rutura com as convenções que acaba por subverter e que originam um novo paradigma literário. Vitorino Nemésio considera-o “a individualidade mais forte da literatura portuguesa”, isto “mau grado um estilo sem plano, um ideário desfeito em nebulosas sentimentais e um instinto que deformava a realidade para tratá-la a seu gosto” (Nemésio 2017: 19-20). Sem ignorar a influência das estéticas acima referidas, abrimos, por esta via, caminho à análise e interpretação dos textos brandonianos *per se*, concebendo-os como uma obra organizada à volta do silêncio e sobre o silêncio, por acreditarmos que o silêncio nela restaura um papel expressivo, revelador e transformador de uma linguagem que lhe é muito própria, verdadeira tanto quanto o pode ser, e talvez por isso atemporalmente mobilizadora. Transcrevemos de *Húmus*, a citação dos papéis de Gabiru, alter-ego de Raul Brandão:

Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo.

Sentiste-o avançar, pouco e pouco, no silêncio? Sentiste o teu pensamento disforme avançar mais um passo no silêncio? É porventura possível que o que se passa no mais recôndito do teu ser, alguém o pressinta e ouça avançar no silêncio?

Perpétuo combate a que bem quero pôr termo e que só tem um termo – a cova. Eu e o outro – eu e o outro... E o outro arrasta-me, leva-me, aturde-me. Perpétuo debate a que não consigo fugir (Brandão 2015: 137).

A sua prosa multifacetada convida-nos a leituras cruzadas. A obra de Raul Brandão comunica entre si e connosco, assume um tom confessional que nos incita a descobrir o homem para melhor descodificar e entender a mensagem ficcionada, a interpretar e a atualizar os códigos utilizados, intuindo o que está aquém e para além do texto escrito e/ou representado. É devido a esta perceção que pretendemos interpretar, aqui, o silêncio enquanto objeto estético-literário, cruzando o silêncio comunicacional com o silêncio ontológico, de extrema importância em Raul Brandão que o transforma em pedra basilar dos seus dramas em gente.

Segundo Le Breton, o silêncio desempenha a função de modelador do discurso e pode transformar-se em refúgio, a fim de evitar uma resposta convencionalizada, e em fuga para evitar perguntas às quais não se consegue, não se deseja ou não se pode responder. Le Breton salienta ainda que “O silêncio diz aquilo que as palavras não seriam suficientes para traduzir” (Le Breton 1999: 75), apelidando-o de “poder ambíguo”; “carregado de intenções”; “sinónimo de segredo” e “criação” (Le Breton 1999: 76). Interessa-nos ler este silêncio na obra dramática de Raul Brandão porque esse silêncio alarga o espectro da comunicação, pela sua natureza polissémica: “A sua polissemia torna-o disponível para usos múltiplos, compreendê-los exige o apreender a situação concreta em que se insere. Sem dizer palavra, o silêncio não deixa de ser um discurso sugestivo, quando a sua ressonância entra numa conversa” (Le Breton 1999: 77) e sai valorizado enquanto signo e figura, perante a incapacidade da palavra representar totalmente a realidade, incapacidade essa que foi largamente difundida pelo pensamento moderno, antipositivista, e que, de certa forma, pautou a desobediência aos cânones literários vigentes.

O silêncio constitui em si uma realidade intelectual e sensorial, ainda que muda, invisível, e muitas vezes inexplicável, pois, como defende Steiner, “há ações do espírito enraizadas no silêncio. É difícil *falar* delas, pois como transmitiria a fala adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio?” (Steiner 2014: 33). Pese embora a dificuldade de se falar do silêncio, o discurso poético evoca-o e sugere-o constantemente, à procura do absoluto, como refere o mesmo autor: “Só derrubando as muralhas da palavra, a observância visionária pode aceder ao mundo da compreensão imediata e total” (Steiner 2014: 34).

Interessa-nos também ler este efeito do silêncio no teatro de Raul Brandão. Na sua obra dramática, o silêncio recuperou o seu lugar numa retórica reinventada, minimalista e como refere Henri Lefebvre, citado por Steiner, está “dentro da linguagem e ao mesmo tempo nas suas fronteiras mais próximas e mais longínquas” (*apud* Steiner 2014: 94). Além de desmornar o

edifício do *Logos*, os escritores vanguardistas, como Raul Brandão, recorrem ao silêncio para fragmentar intencionalmente o discurso da palavra, e fazer surgir uma nova linguagem, um estilo diferenciador e uma escrita híbrida. O silêncio cria sentidos, sugere e transmite ideologias e expressa a fragmentação do sujeito, na medida em o silêncio possibilita um abandono espiritual de si próprio, aproximando a alma de Deus. O silêncio evoca o esvaziamento, a contemplação e o isolamento que estão na base do pensamento místico. A sua tripla vertente, comunicacional, ontológica e mística, é a que irá permitir uma renovação estética em Raul Brandão. Em Brandão deparamo-nos com uma espécie de metalinguagem do silêncio, já anunciada no Antigo Testamento, designadamente no *Eclesiastes*, onde se lê que “Todas as palavras <estão> gastas” (*Eclesiastes* 1:8).

É a nosso ver extremamente desafiante também na sua dramaturgia, por questionar e subverter a forma de fazer teatro, o que acentua a sugestão de uma obra por acabar, de rutura, de inquietação, que valoriza mais a interrogação e a sugestão do que a afirmação.

Raul Brandão representa o sofrimento e a dor real em silêncio, sem palavras, através dos elementos paralinguísticos, da linguagem cinésica e cénica, pois, como afirma Maria Luísa Malato “Também no teatro, nomeadamente na tragédia, o silêncio funciona como catalisador do patético, sugerindo uma emoção não contida pelas palavras” (Malato 2003: 159). A interpretação da dor e do horrendo não poderá ser feita, evidentemente, através de palavras, conforme nota Le Breton: “Face a uma realidade que ultrapassa o entendimento [...], as frases separam-se, como cascas de nozes, e balbuciam coisas sem sentido que apontam uma direção” (Le Breton 1999: 110). As palavras dão lugar a gritos, a interjeições e a vocalizações desarticuladas, aparentemente sem sentido e a grunhos impercetíveis.

Esta dramaturgia pelo silêncio surge em rutura com o teatro francês, excessivo em descrição, onde o espectador, em vez de ver os atores a sofrer, ouve os atores a declamar como sofrem, com toda a perda de autenticidade que daí advém. Nada disto existe no teatro de Brandão. Recuperar o silêncio, para Raul Brandão, é romper com a verborreia retórica e com o artificialismo das palavras que enfastiam e servem para enganar, corromper e iludir, que obedecem a conveniências. Raul Brandão, enquanto dramaturgo moderno, é impelido a trazer a verdade e a emoção para o teatro.

E agora, cem anos volvidos, desde a publicação de “Teatro”, até que ponto a sua dramaturgia do silêncio é audível, ou a sua naturalidade é arte, ou o seu teatro é vida?

É nossa convicção que a presença do silêncio no teatro, a sua utilização enquanto signo, o fragmentarismo que impõe, a despreocupação quase total relativamente aos cânones e a interdisciplinaridade com as outras artes, são características que fazem com que Raul Brandão seja considerado um escritor/dramaturgo de vanguarda, moderno e contemporâneo tanto quanto o pode ser, na medida em que a sua dramaturgia pelo silêncio é promotora de hibridiz genológica, promotora de liberdade e de abstração.

Em consonância com tudo o que referimos, poder-se-á considerar Raul Brandão precursor, em Portugal, de uma dramaturgia do silêncio e um dos fundadores do teatro nacional e moderno, um teatro capaz de mover, de emocionar e de trazer para o palco a vida real (apesar de simbólica), genuína e verdadeira, tendo como protagonistas os verdadeiros heróis que, para Raul Brandão, são os homens do quotidiano, os pobres e os marginalizados, com o objetivo de apelar os leitores-espectadores à fraternidade.

A maior parte dos estudos sobre a obra de Raul Brandão centra-se nos paradoxos da sua ideologia estética que em muito deve à utilização do silêncio enquanto signo. Na sua obra, tanto na forma como no conteúdo, vislumbramos um autor da luz e da cor – de feição romântica e naturalista, realista e simbolista, expressionista e impressionista – mas também um autor trágico, do drama, do horror e do grotesco, numa mescla de tons e estéticas que tornam o seu projeto literário pouco enquadrável nas convenções literárias.

Esta questão estética reproduz-se na sua visão historiográfica, ainda que não estejamos aqui a falar de historiografia no sentido corrente, mas procurando abranger textos como *El-Rei Junot*, *Vida e Morte de Gomes Freire* ou *Memórias* que, segundo Maria de Fátima Marinho, sugerem uma leitura “simultaneamente interpretativa e factual”, e a existência de duas histórias: “a história oficial, registada, e a história escondida, sub-reptícia” (Marinho 2007: 9), resultado de um discurso ambíguo e heterodoxo que ora respeita as categorias próprias de um estudo histórico, ora expressa comentários, juízos de valor, interrogações e interpelações do historiador que se confunde com o narrador, ao aproximar-se do discurso romanescos e ao registar frequentemente como verdades os boatos que se ouvem da véspera, que têm, como confidencia Vitorino Nemésio, “um raro valor documental, mas seus perigos também” (Nemésio 2017: 44).

Sem conseguir ficar alheio à conjuntura europeia, insurge-se contra a fome que avassalou a Rússia e que serve de tema a vários textos. Raul Brandão caracteriza-a como “Uma tragédia no silêncio. Uma tragédia sem gritos, sem rumor sob o céu empoadado de estrelas” (Brandão 2013: 453-454), onde

“morrem aos milhares as crianças russas e ninguém as ouve gritar” (Brandão 2013: 454). Enquanto espectador sensível, Raul Brandão viveu e sofreu as angústias e os dilemas existenciais, morais e sociais do seu tempo e transpôs para a sua ficção o retrato da época, o testemunho histórico-documental do “lixo da história” (Brandão 2017c: 18).

Fazemos nossas as palavras de Maria de Fátima Marinho, quando classifica Raul Brandão de “narrador da metaficção historiográfica pós-moderna” (Marinho 2007: 11), ao conciliar o dramático e o grotesco na forma de fixar a História, humanizando as personagens que às vezes se confundem com títeres, atuando de forma determinística e teatral. Não é por acaso que muitas vezes as suas metáforas historiográficas são metáforas do teatro, figuras com pano de fundo, gritos e deixas. A sua perspetiva literária parece marcada pela visão de um palco que se identifica com o mundo.

João Pedro de Andrade, a propósito de *O Gebo e a Sombra*, dirá que, com esta peça, Raul Brandão escreveu “o drama da miséria e do sonho, da miséria que tudo subverte e do sonho que se revela irremediavelmente inútil” (Andrade 2002: 193). Nesta peça em particular, Raul Brandão dá vida ao drama íntimo de Gebo, drama que facilmente é transposto para o coletivo e para o drama social. Maria João Reynaud associa a escrita silenciosa ao grito, ao mutismo e à suspensão: “grito, mudo e desesperado, que se repercute em toda a obra de Raul Brandão, suspenso entre o terror apocalíptico e a esperança messiânica da regeneração” (Reynaud 1999: 119).

É esta cosmovisão pessimista de Raul Brandão que o equipara a outros grandes autores e paradoxalmente o afasta do público do seu tempo. Ao revisitarmos Brandão enquanto autor de textos dramáticos, facilmente confirmamos o seu valor na dramaturgia europeia, equiparável a Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912), Anton Tchekov (1860-1904), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Luigi Pirandello (1867-1936) e a Samuel Beckett (1906-1989), com personagens que materializam temas, vidas e dramas humanos retratados nas peças de teatro, mas também nos textos narrativos. As personagens ficcionadas por Raul Brandão, quer da ficção, quer das peças de teatro, são uma espécie de *alter-ego* e de desdobramentos do autor/dramaturgo.

Raul Brandão recorre ao silêncio não como pausa ou suspensão do som, mas eleva-o a signo em latência, potenciador de densidade dramática, elemento agregador numa linguagem completa e complexa, onde todas as funções são ativadas e onde o interlocutor é chamado a decodificar os sentidos ocultos, imanentes do texto, corporizados e intuídos pelas repre-

sentenças do silêncio: pontuação, interrupção, frases lacunares, diálogos sem interlocutor e questões que permanecem sem resposta.

O silêncio terá ficado de tal forma impregnado na alma de Raul Brandão que foi transposto para a sua obra literária, quer da fase solar, associado ao verde: “florestas de algas, onde o silêncio é verde e a luz coada ilumina fundos de poesia e sonho” (Brandão 2013: 220), ou à luz: “Ilumina-o uma luz fria de fiorde, uma luz morta de paisagem lunar – uma luz que é silêncio ao mesmo tempo” (Brandão 2013: 471), quer da fase sombria, associado ao mar, à profundidade, ao mistério e à morte: “no fundo misterioso das águas, a acolhedora e sinistra figura da Morte” (Brandão 2013: 250).

Apesar de na crítica literária a análise biográfica poder ser alvo de contestação, – pois, como refere Jung “a psicologia do criador justifica certos traços da sua obra, mas não a explica” (Jung, 1961: 322) – afigura-se-nos tarefa impossível destrinçar homem e autor em Raul Brandão, tantas são as expressividades vivenciais do homem que explicam e nos fornecem indícios para a interpretação da obra, repleta de ressonâncias, ecos e materializações dos seus estados de alma, conflitos e pensamentos.

Consideramos que a personalidade do autor ficou de tal forma vincada na sua obra, que ela é o tom e o estilo do escritor, aliás em linha com a tese de Roland Barthes, que defende que sob a designação de “estilo” há uma rede indelével de afinidades: “sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárca que já mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, [...] onde] o verbo, o silêncio e o seu movimento precipitam-se para um sentido abolido” (Barthes 2020: 14-15).

Na leitura transversal da obra de Raul Brandão, reconhecemos esses “fragmentos de uma realidade” que, “absolutamente estranha à linguagem”, se manifesta numa escrita muito própria e pessoal, devedora de “um tom, de um ethos” (Barthes 2020: 16), com os quais o escritor se individualiza claramente e se compromete. Nesta estratégia literária, Raul Brandão oculta, mascara o “eu” no “ele”, que por sua vez se multiplica noutros “eles”. Com esta sucessiva fragmentação e multiplicação de vozes e de sujeitos, Raul Brandão acaba por subverter e paradoxalmente reforçar o paradigma romântico, levando o subjetivismo e a ambiguidade ao limite, pois as personagens são uma espécie de matrioskas, cuja identidade e unidade é plural. Esta ambiguidade parece-nos justificar a necessidade de relacionar linhas de leitura que permitam cruzar biografia e *corpus* literário para descobrir quem são esses “eu” e a relação que estabelecem com o silêncio.

Conforme acabámos de referir, em Raul Brandão, o homem e o autor

confundem-se de tal maneira que saber onde começa a voz de um e termina a do outro traduz-se numa tarefa árdua, senão impossível. Em toda a sua obra, damo-nos conta da sua perspectiva, ainda que difusa, antagónica e conflituante. Em linha com o pensamento de João Pedro de Andrade, defendemos que, em Raul Brandão, “vida e obra conjugam-se tão intimamente que dificilmente se separam. [...] o escritor ou o artista autêntico vive verdadeiramente através da sua obra” (Andrade 2002: 19).

Percebemos a sua sensibilidade dramática, no tom e no estilo da sua escrita, mas não conseguimos deixar de associar as personagens, os estados e os ambientes ficcionados a aspetos e factos biográficos, encontrando recorrentemente, ainda que de forma transfigurada e deformada, reminiscências do Raul Brandão poveiro, soldado, jornalista, escritor, pintor, agricultor e “barão”. É desde logo Vitorino Nemésio que nos alerta para esta presença do autor nos narradores: “todos os seus planos de obras assentavam na observação direta, *in loco*, de acontecimentos e cenários” (Nemésio 2017: 17), o que faz com que o jornalista e o escritor sejam subsidiários um do outro e que “assomando a uma frincha do seu subterrâneo pregou piedade, ternura e uma solidariedade que a nossa língua não tinha conhecido” (Nemésio 2017: 20). Além do método utilizado e dos temas retratados, é Vitorino Nemésio que realça também a influência das vivências pessoais do autor na sua própria escrita: “O processo refranescos e anafórico era muito o de um criador literário de transfiguração do vivido. Um pregador de aforismos da fatalidade universal” (Nemésio 2017: 32).

Poder-se-á dizer que autor e obra são um dual, conceito que na língua grega significava um par ou um casal natural, interdependente. É precisamente porque homem e autor se fundem que a crítica literária não poderá sonegar os indícios e as pistas que a biografia do autor lhe pode trazer, para além da análise da obra *per se*. David Mourão-Ferreira já o disse, ainda que muito marginalmente, temendo quase estar a ler mal por não conseguir ler claramente: “Mas o que há de mais inquietante, no *Húmus*, é a permanente simultaneidade do narrador e do seu ‘fantasma’ [...]; é o facto de não sabermos nunca, ao certo, onde um acaba e o outro principia” (Mourão-Ferreira 1992: 187).

O silêncio que nos parece afirmar-se na prosa brandoniana afigura-se nos o mesmo silêncio que estará no íntimo e na personalidade de Raul Brandão, e que surgirá como reminiscência e expressão de sensações, memórias e acontecimentos por ele vividos. Vitorino Nemésio, ao escrever em casa de Raul Brandão, na Quinta do Alto, em Nespereira, em 1927, na presença do

amigo, afirma que “Do silêncio não sei dizer: seria aflitivo se não houvesse à roda a música dos pássaros e o não quebrasse à noite [...] o crepitar das cava-cas de pinho na fogueira” (Nemésio 2017: 10). Esta referência de Nemésio é fulcral para este tema de investigação que mais não pretende do que querer saber mais sobre este silêncio que envolve a figura e a sua obra.

Em Raul Brandão é recorrente a associação entre o silêncio e a imagem, pois aquele e sobretudo esta, em particular, promovem a imaginação e são, desde logo, na expressão de Simónides de Cós, “uma poesia muda”, complementada pela poesia, como “uma pintura que fala” (Yates 2007: 48). Segundo Maria Luísa Malato, a poesia, a pintura e o silêncio associam-se e intensificam a emoção: “Incapaz de pintar, o poeta rasga a tela. Perante o inefável, impõe a si próprio o silêncio. Silencia-se o poeta depois do grito: e o seu silêncio é o paroxismo de um grito que de tão forte se torna inaudível” (Malato 2003: 161). Aproxima o pintor do poeta: “Eis o que vale fixar-se: a alma do pintor se ele é um poeta! Então a emoção ouve-se correr e pacifica como o ruído das fontes. É duradoura. É mais fluída que as tintas e dura séculos” (Brandão 2013: 181). Em Raul Brandão parece-nos evidente o velho preceito horaciano *pictura ut poesis*, entendido como um desafio em que a linguagem se torna “um exercício descritivo (*ekphrasis, descriptio*), reconstituição verbal de uma imagem que a precede (*illustratio*, que se torna *demonstratio*) ou visibilidade (*enargheia, evidentia*) do que é ‘diáfano’ [...] por oposição ao ‘profano’ que se patenteia)” (Malato 2003: 155).

Na vertente solar de Raul Brandão, inserem-se obras como *Os Pescadores, Ilhas Desconhecidas, Portugal Pequeno*. Também o silêncio é distintivo em alguns textos de *Memórias*, estando presente, por exemplo, em vários registos sacralizados da sua infância. Nestes o silêncio surge associado à contemplação, ao espanto e ao sonho, evocando uma espécie de silêncio hipnótico, letárgico e embrionário: “Há imagens tão delicadas no fundo do meu ser, que tenho medo que desapareçam tocando-lhes. [...] Ficou uma luz – sentimento que liga as suas raízes às minhas raízes. É quase nada e faz parte da essência da minha alma” (Brandão 2017c: 514).

Raul Brandão confessa-se-nos: “De pequeno não me lembro de mim, mas lembro-me dum ser extasiado, que abria os olhos atónitos para o mundo, todo frenesi e paixão, e de dois ou três companheiros de infância” (Brandão 2017c: 517). É com estes amigos, o Nel, o Justino de Montalvão e o António Nobre que Raul Brandão relembra “Outra época maravilhosa em que os amigos são pedaços da nossa própria alma. [...] Descobrimos com eles não já o mundo exterior, mas o mundo mais vasto do espírito” (Brandão 2017c:

518). Lembra brincadeiras: “Depois outra vez o silêncio, [...] um fio de ouro desfeito no fio verde – um livro – o banho... E o Justino adormecia na caverna, de papo para o ar, sonhando a mais bela obra do mundo, enquanto Nobre fazia versos” (Brandão 2017c:521).

Complementarmente, Raul Brandão, nas *Memórias*, partilha com o leitor impressões e imagens que guarda da sua mãe, ao mesmo tempo que deixa antever a predileção pela natureza e pelo onirismo: “Foi dela que herdei a sensibilidade e o amor pelas árvores, pela água e dela herdei também o sonho...” (Brandão 2017c: 513). Lembra a aprendizagem da escuta e de auscultação do inefável no silêncio da noite: “De noite punha o ouvido à escuta como me acontece ainda hoje a mim. No silêncio profundo aquela voz é extraordinária de frescura e pureza” (Brandão 2017c: 514). Poder-se-á dizer que Raul Brandão foi iniciado pela sua mãe na arte da comunicação pelo silêncio e pelo afeto: “Às vezes sonhávamos juntos. [...] Sentava-me ao pé dela e era capaz de estar assim horas perdidas. [...] Ela não me dizia palavra [...] só me passava a mão na cabeça, e àquele contacto ia serenando e chorando cada vez mais baixinho...” (Brandão 2017c: 514). Talvez da mãe tenha também herdado a sua compaixão e piedade pelos pobres, associando-os à figura de Jesus Cristo, despojado de toda a materialidade: “Foi ela que me falou pela primeira vez naquele pobre [...] – Assim andava o Senhor pelo mundo!...” (Brandão 2017c: 515).

A compaixão pelos pobres e pela figura de Jesus Cristo, errando pelos caminhos, terá sido solidificada com o presença, ternura e sacrifício da criada da casa. Desta aprendeu a religião “viva e escondida” (Brandão 2017c: 516), a conhecer Jesus e as histórias, a perceber “o veio que passa escondido de alma para alma do povo e a piedade pelos humildes” (Brandão 2017c: 516), alicerçada numa profunda crença em Deus e nos santos: “A Mari’Emília foi, até morrer, nossa criada. [...] em todos os quartos de dormir havia um oratório [...]. O da Mari’Emília era tão lindo como a sua alma: o Jesus crucificado sobressaía [...] entre o Bom e o Mau Ladrão.” (Brandão 2017c: 515). Raul Brandão reproduz os diálogos monologados que esta tinha com o Santo António, porque, às repetidas preces e pedidos, o Santo respondia com silêncio: “– Tu ouves?... – Silêncio. – Tu ouves?... Tu não me queres ouvir!... Outro silêncio [...]. Então eu peço e tu não me ouves! Tinha-te prometido umas velas de arrátel mas já não te dou, meu maroto, senão umas de quarta!...” (Brandão 2017c: 516).

Através da leitura das *Memórias* e da ficção de Raul Brandão inconscientemente somos levados a intuir uma dupla dimensão da sua escrita, a di-

mensão verbal, da palavra, e a dimensão do silêncio, do não dito, do oculto e do inanarrável. É sobretudo esta segunda dimensão, onde o silêncio assume proporções até então pouco usuais na literatura, que importa interpretar, por ser um elemento distintivo, precursor, ainda que se revele problemático para a classificação do género e dos estilos periodológicos, e poder significar de *per se*, podendo ser associado à linguagem do espírito, da alma e do mundo interior, dificilmente inteligível e representável por palavras, colocando em causa as fronteiras e os limites da própria literatura.

Na sua narrativa memorialista, a referência ao silêncio é recorrente, orgânica, como se fosse uma extensão da sua própria alma e da sua percepção. Esta referência, como podemos constatar na citação anterior, é simultaneamente explícita e implícita, na medida em que o silêncio é expresso verbalmente e sugerido pela pontuação, pelas reticências e pelo contexto, transportando o leitor para a cena, colocando-o em suspensão e convidando-o a sentir as mesmas emoções pueris, por exemplo, de um quase primeiro beijo: “Mas um dia foram elas!... Depois de dois ou três passos com a canastra, a padeirinha quedou-se, baixou os olhos e esperou. Esperou o quê?!... Ó meu Deus, aquilo não era do jogo! Fiquei assombrado, fiquei gelado, e deitei a fugir pela rua abaixo” (Brandão 2017c: 525). O silêncio em Raul Brandão é também projetado para os domínios do espaço e do tempo: de Leça, recorda as ruas “silenciosas e geladas” (Brandão 2017c: 519), o rio “cheio de versos, de cantigas, de silêncio – verde, cismático, entontecido e quase humanizado” (Brandão 2017c: 519). Pelas referências que Raul Brandão faz aos seus primeiros anos de vida, ao círculo familiar e ao círculo de companheiros de aventuras, depreende-se o tom saudosista de uma infância perdida, retratada como *locus amoenus*. Mas mesmo nas obras solares, o silêncio surge contíguo à tragédia e ao drama, ainda que latentes e implicitamente presentes, porque opostos à felicidade, à cor e à luz. A resposta ou solução desta tensão permanente aparece-nos resolvida nas suas memórias de infância, onde mais uma vez o autor enaltece a luz, associada à cor, à ternura, à felicidade e à natureza silenciosa que se revela pura e genuína: “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...” (Brandão 2017c:14). Não será por acaso também que, depois de partilhar as imagens e o quadro da sua infância, Raul Brandão partilhe nas *Memórias* o choque aquando do ingresso no sistema de ensino, também ele verboso, material e conformado, caracterizando esta entrada como uma experiência dolorosa e traumática que o acompanharia ao longo da sua vida e que, de certa forma, inaugura o *locus*

horrendus brandoniano: “Eu tinha todos os dias cólicas horríveis, antes de entrar no colégio de S. Carlos, e foi ali que principiei a estragar os nervos e a amargar a vida” (Brandão 2017c: 382-384). Este embate brutal que mostrou a dureza, crueldade e violência do sistema de ensino de então foi de certa forma iniciático para aquilo que viria a estar representado na vertente sombria da sua obra, em muito semelhante à prospeção psicológica de Dostoiévsky, representando os dramas e conflitos do autor perante um mundo catastrófico, em constante mutação e degradação moral.

Raul Brandão, perdida a idade de ouro – a infância silenciosa e feliz – apresenta-se como um ser sensível, que presencia o “tropol da vida e da morte” (Brandão 2017c: 12) e o regista desde logo nos três volumes das *Memórias* que, conforme sublinha Álvaro Manuel Machado, cobrem períodos históricos distintos: “o primeiro evoca o derradeiro período da monarquia e o regicídio; o segundo, a implantação da República; e o terceiro, o período da Primeira República” (Machado 2004: 340).

As metáforas de Raul Brandão são muitas vezes teatrais. Reproduzem a visão do espectador silencioso face ao palco palavroso. Raul Brandão congratula-se por ter sido, nas suas próprias palavras, “um mero espectador da agitação”, que assistiu silencioso “ao desenrolar de toda a tragédia contemporânea: – queda do trono, revoluções, mortes, gritos...” (Brandão 2017c: 426). Em clara oposição ao silêncio dos tempos de infância, o silêncio surge também como única resposta possível ao barulho das revoluções militarizadas, associado à morte trágica e dramática: “Toda a noite ouço o estampido brutal do canhão, que por vezes chega ao auge, para depois cair sobre a cidade um silêncio mortal, um silêncio pior” (Brandão 2017c: 251). O resultado desta fusão entre a história oficial e a percecionada, entre a história coletiva e a individual, entre o real e o ficcionado, é uma ucronia que deixa um legado na ficção historiográfica portuguesa, moderna, pós-moderna e contemporânea, ao inaugurar um projeto literário assente na fragmentação do “eu”, na história-memória, na narrativa e no discurso, múltipla fragmentação herdada do imaginário romântico – visão apocalíptica do mundo – e numa técnica discursiva que usa tanto a linguagem verbal como a não verbal.

Como podemos constatar, Raul Brandão revela um profundo interesse pela História do seu país e manifesta publicamente o desejo de escrever mais sobre os portugueses: “Dava a minha vida para fazer a história deste povo e para demonstrar a importância do trabalho dessas massas obscuras colaborando na evolução das formas sociais, que às vezes me aparecem em toda a sua nudez” (Brandão 2017c: 251).

Raul Brandão, na ficção e no teatro, regista episódios da História, através da descrição dos ambientes e das personagens e nas situações que narra ou dá a representar. Inspira-se na emergência da consciência de classe e com o objetivo de criar um projeto literário interventivo, denuncia o crescimento do fosso entre ricos e pobres: “Hoje o rico desconhece o pobre. Nunca se deu menos dinheiro aos asilos e às Misericórdias, do que depois que o dinheiro anda a rodos” (Brandão 2017c: 491), juntando-se, em certa medida, à voz dos movimentos sindicalistas. Representativa desta intenção é a peça “O Gebo e a Sombra”.

Raul Brandão retrata a marginalidade encoberta e resignada que os burgueses acabam por alimentar, direta ou indiretamente, transportando a temática social para a sua obra, dando a conhecer a cidade noturna, da prostituição, na senda, aliás, do que vai sucedendo na pintura, com a hibridização do impressionismo com o expressionismo, demonstrável com a evolução de Degas, Vincent Van Gogh, Monsieur Lautrec e Edvard Munch. Pinta, das cidades, um quadro horrendo, tenebroso, onde o vício e a degradação passam a ser a norma vigente e onde nem as crianças escapam à exploração sexual: “Um médico conta-me hoje este facto horrível: quase todas as crianças pobres, de dez anos para cima, que dão entrada nos hospitais ou hospícios de Lisboa, vão já desfloradas” (Brandão 2017c: 340). Mostra a amoralidade do universo: “O universo é amoral” (Brandão 2017c: 86), consciência que corrobora o sentimento pessimista e niilista, unicamente expressável pelo silêncio e pelo grito, tal como o fez Munch, através da pintura na série de *O Grito* e que parece levar Raul Brandão a desejar o apocalipse: “Essa sociedade anticristã que aí está, não merece ser poupada: não só não crê em Deus, como só crê na matéria e no gozo. Este homem não tem direito a um lugar na vida” (Brandão 2017c: 494-495).

Paralelamente ao desprezo dos ricos, Raul Brandão confessa nutrir uma certa admiração pela vida de dor e de sacrifício que os pobres e marginalizados levam e à qual se resignam: “E é da gente ignorada que levo as maiores impressões da existência. Foram os pobres que me obrigaram a pensar” (Brandão 2017c: 426). Também aqui o silêncio é marca distintiva, enquanto reflexão, indagação, ausência de respostas, em associação à escuridão e à solidão. O silêncio surge nas reticências, entrecortado pelo grito, enquanto expressão de dor e de sofrimento, e pelo riso e pela gargalhada, enquanto expressões de lucidez e simultaneamente de loucura... Apesar de se referir a Camilo Castelo Branco, é Raul Brandão que toma as mesmas dúvidas existenciais como suas. O paralelismo não é nosso, está implícito numa

reflexão do próprio Raul Brandão: “Mesmo cego grita e protesta, interroga e debate-se: – Há Deus? Não há Deus – há sofrimento: dor e fantasmas. Aqui estão todos à minha volta... que é a vida? – Uma blasfêmia, um grito. – Isto não tem fim nem destino. É um absurdo. – Uma gargalhada – uma bala nos miolos” (Brandão 2017c: 371).

Raul Brandão, à sua semelhança, questiona-se: “Quantas vezes me detenho a pensar, e a dizer aos melhores amigos da minha vida, àqueles a quem devo as horas mais silenciosas, mais recolhidas e mais belas: – Valeu-te a pena? Trocaste a vida pelo sonho. Gastaste-te a criar, sabe Deus à custa de que absorção dolorosa” (Brandão 2017c: 412). Tendemos a ver na sua obra a confiança desse absurdo que remete para Camilo: “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! É inútil!” (Brandão 2017c: 16); “O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem teto, entre ruínas, à espera...” (Brandão 2017c: 16).

Também perante o sentimento da inutilidade da vida, Raul Brandão destaca o silêncio, deixando suspensas interrogações que permanecem sem resposta. O silêncio intensifica o tom pessimista na tomada de consciência do absurdo que é a vida sem fé em Deus e sem esperança na redenção e na recompensa divina. O silêncio dramatiza a tragicidade pelo ceticismo, pela crise de valores e pela banalidade da vida burguesa (ou “vida prática”, para usar as palavras do autor).

Raul Brandão apresenta-se frequentemente ao leitor como um ser dividido, desconexo, como se se sentisse fora de si, da cidade, do país, do mundo e da vida, como se não existisse: “[...] a necessidade de transigir, o preceito, a lei, fizeram de mim este ser inútil, que não sabe viver e que já agora não pode viver. Não grito de desespero porque nem de desespero sou capaz” (Brandão 2017c: 16).

Esta inadaptação à vida social e exterior parece ser compensada pela focalização na consciência e na vida interior cuja voz é amplificada pelo silêncio: “[...] o que me importa e o que te importa é a minha consciência e a tua consciência.” (Brandão 2017c: 492); “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” (Brandão 2017c:262). Ressalva o poder da rotina, do quotidiano e do hábito que mecaniza e desumaniza o homem, mas que, de certa forma, lhe traz também segurança face ao desconhecido: “O que custa a largar na vida não é a esplêndida natureza,

as grandes ideias, a luta ou as paixões – é o que fazemos todos os dias, é o hábito” (Brandão 2017c:392).

Mas é notável um certo eremitismo, que enaltece a vida solitária, a relação com o silêncio, numa busca espiritual de paz, e que se acentua talvez ao longo da obra brandoniana. No isolamento na aldeia, Brandão relembra uma conversa havida com Marcelino Mesquita, onde este afirmara: “– A gente quando chega a certa idade tem de se isolar para não viver numa perpétua irritação” (Brandão 2017c: 33). Este eremitismo de Raul Brandão é confessado pelo próprio ao estabelecer analogias com Thoreau (1817-1862): “A Primavera também me estonteia. [...] É a época em que a cidade, com a secura das suas pedras amontoadas, me horroriza e me dá vontade de fugir, como ao poeta americano Thoreau, que tudo deixou para viver em pleno contacto com a natureza” (Brandão 2013: 22).

Através da análise e interpretação da sua obra memorialista, podemos assim compreender como Raul Brandão perceciona o trabalho do escritor e como concebe a literatura e o teatro, sendo notório um certo distanciamento do escritor-dramaturgo face ao público do seu tempo: “Os heróis ou os santos só em momentos excepcionais é que são compreendidos pelos homens vulgares” (Brandão 2013:374). Contrabalança tal incompreensão com uma certa aproximação de Deus: “– Os poetas estão sempre entre as mãos de Deus.” (Brandão 2013: 413); “Sim, é muito bom ter as honras do céu! E as da terra? As da terra são para os medíocres, para os que não têm escrúpulos – para os espertos que se riem destes poetas isolados e inúteis” (Brandão 2013: 575). Este é um elitismo distinto do intelectual, social ou económico, mas revela, com a missão religiosa do escritor-dramaturgo, a missão ética e social da literatura, de humanizar, des-hierarquizar, pregar a piedade e a fraternidade e denunciar os vícios para redimir a sociedade. O escritor-dramaturgo assume um papel testemunhal, denunciador e interventivo e associa a vida à “Comédia Humana”: “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” (Brandão 2013: 82).

Raul Brandão é um escritor da vida e concomitantemente da morte. Confessa publicamente o terror e a atração que a morte lhe suscita, oscilando entre o medo e o não querer morrer e o desejar a morte: “Os mortos chamam por nós cada vez mais alto...” (Brandão 2013: 15). O que daí resulta é um conflito trágico, e dramático, que é seu, pessoal, mas também é, se dramatizado, universal: “Teimo: há uma ação interior, a dos mortos, há uma ação exterior, a da alma. [...] Destas duas ações resulta o conflito trágico da vida.

O homem agita-se, debate-se, declama, imaginando que constrói e se impõe – mas é impelido pela alma universal” (Brandão 2013: 17).

Perante o dilema existencial que norteou toda a sua vida e o condicionou, afirma uma consciência dramática aguda apenas revelada pelo silêncio: “há em mim várias camadas de mortos não sei até que profundidade. [...] Preciso da noite eterna: só num silêncio mais profundo ainda, conto ouvi-los a todos” (Brandão 2013: 16). O silêncio é aqui associado à transcendência e à mística, em clara associação ao espanto na infância: “Então cai sobre nós o silêncio – e eu descubro o que só nos é dado ver depois da morte, a amplidão das almas, seu poder magnético e, num deslumbramento, ao lado da existência pueril, a imensidade do universo e o infinito que nos rodeia e de que perdemos a sensação pelo hábito” (Brandão 2013: 248).

Associado à solidão, ao isolamento, à noite tremenda, o silêncio parece surgir como contemplação e preparação para a morte, onde o tempo se dilui para a ação passar a ser do domínio do espiritual, como refere Le Breton: “o silêncio constitui a forma mais eloquente da revelação, também o instrumento mais eloquente da adoração é o silêncio. Ao infinito corresponde e reage o inefável” (Le Breton 1999: 176).

O silêncio é inaudível, mas perceptível: “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” (Brandão 2017c: 248). Nas *Memórias*, parece procurar o paraíso perdido por Eva e Adão, a existência feliz e silenciosa do *Genesis*, recriando a vida pura, contemplativa, alheia à urbanidade e à agitação:

A casa não tinha vidros e à noite o silêncio doirado de estrelas entrava pelas janelas e desabava sobre nós... 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 os passos da vida caminhando. O homem sozinho está mais perto de Deus e das coisas eternas (Brandão 2013: 425).

Raul Brandão parece restaurar a relação entre a humanidade e o divino, procurando reminiscências de uma vida anterior, das almas: “Sinto Deus – toco-o. Deus é muito mais simples do que imaginas. Rodeia-me – não o sei explicar. [...] mão que me prende e sustenta e que tanta força tem...” (Brandão 2013: 16). Essa relação não é do domínio do *Logos*, da razão, mas do Verbo, enquanto comunicação divina, cósmica, existente em toda a natureza, denunciando um certo estoicismo: “Nós não ouvíamos as árvores, mas

a sua alma comunica sempre connosco: sua força benigna toca-nos e penetra-nos...” (Brandão 2013: 244). Elogia por isso a vida simples, em simbiose com a natureza, que permite ouvir esse Verbo: “Talvez a felicidade consista realmente em nos aproximarmos da natureza, em lavrar, em nos contentarmos com a enxerga, o colmo que nos cobre, em reduzirmos a vida às linhas essenciais. A felicidade é comezinha” (Brandão 2013: 593).

Nas *Memórias*, sintetiza o drama existencial através de uma pergunta à qual ele próprio responde: “A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada...” (Brandão 2013: 12). Evidencia a supremacia do afeto e do sentimento genuíno, desinteressado, que lhe fôra incutido pela mãe, pela criada e, mais tarde, pela sua esposa, que formam uma pirâmide feminina exemplar e heroica, de dedicação, sacrifício e ternura, que são talvez os sentimentos mais simples e simultaneamente os mais difíceis de manter perante o tropel e as provações da vida que nos transformam. Mas é o silêncio que tudo une. Situa-o longe do bulício e da artificialidade da cidade, na casa do Alto: “Fugimos para longe, e passámos as noites [...] em que chove sempre, à beira do lume, eu calado a escrever, tu calada a olhar para mim. [...]. Foi nesse silêncio que a minha alma se criou. Foi esse silêncio que nos uniu indestrutivelmente.” (Brandão 2013: 246). Consideramos esta vivência pessoal e esta percepção da comunicabilidade amorosa de Raul Brandão importante por nos fornecer hipóteses de interpretação da dramaturgia do silêncio de Raul Brandão. Talvez este alargado amor que diz estar na génese, na sua vida e nas escolhas pessoais, se tenha afinal transposto para a ficção e para o teatro:

Nas caladas noites de inverno, quando despego o olhar dos papéis, encontro sempre os teus olhos que me envolvem de ternura. [...] De fora vem o hálito da floresta e das águas. Mais silêncio... Surpreendo-te então a repetir o meu pensamento, ou é o teu que me acode ao mesmo tempo. Não fales! Outra figura transparece atrás da tua figura. [...] basta às vezes que não fales e é a tua alma que me fala! (Brandão 2013: 248).

Como podemos constatar, na prosa poética e na dramaturgia de Raul Brandão, o silêncio está sempre presente, narrado e representado. O silêncio está em *Húmus*, n' *A Farsa*, em *Os pobres*, em *Impressões e Paisagens*, nas *Memórias*, em *Portugal Pequeno* e nas peças de teatro, nas quais é notória a influência biográfica do homem, conforme defende Luiz Francisco Rebello, a propósito da peça *Jesus Cristo em Lisboa*, afirmando que “ela se mostra impregnada, na sua forma como no seu espírito, da inconfundível personalidade de Raul Brandão” (Rebello 1961: 64).

Em todo o caso, com o intuito de eliminar o ruído e o desgaste das palavras, Raul Brandão inaugura uma estética literária que utiliza todos os tipos de linguagem, emocional, afetiva, empática, espiritual, pictórica, cenográfica, gestual, verbal e não verbal. Na nossa opinião, essa linguagem estará na base da dramaturgia de Raul Brandão, tão difícil de classificar e de ajuizar, porque assenta numa estética multidisciplinar, polissêmica, difusa, pouco comparável a outras suas coevas, por recorrer a um sistema plurilinguístico reduzido ao mínimo essencial: “Com uma palavra e mais nada, com um simples olhar, com silêncio e mais nada” (Brandão 2017c: 247).

Neste sentido, nas diversas obras de Raul Brandão, descobrimos uma rede simbólica de homologias, de mundivivências e de temas, muitas vezes paradoxais e contraditórias, que denunciam o seu agenciamento enquanto autor dilacerado, fragmentado e despersonalizado: “Tenho passado o tempo a comentar-me e poucas almas me interessam como a minha. O que eu amo sobretudo é o diálogo com esse ser esfarrapado. Deem-me um buraco e papéis e condenem-me à solidão perpétua” (Brandão 2017c: 240-241). Isto seria verosímil principalmente no teatro, onde Raul Brandão reduz a linguagem verbal, para sobressair o silêncio e a linguagem cênica. Neste, mais facilmente do que na narrativa, o silêncio torna-se símbolo do homem moderno que “comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização atual [...]. O célebre ‘drama em gente’ [...] é o último acto do [...] de dissolução do Eu” (Lourenço 2008: 14-15). Partilhamos da tese de José Manuel de Vasconcelos ao associar as personagens brandonianas ao grotesco e ao teatro do absurdo:

Essas figuras egoístas, desprovidas de ternura e de espanto (para usar palavras que lhe eram tão frequentes e gratas), minadas de convenções, secas de austeridade, não têm vida interior, consistência psicológica, oscilando tragicamente entre o grotesco e o patético – são bonecos de palha enfatuados como penachos a que as personagens do moderno teatro do absurdo de Ionesco ou Beckett muito ficam a dever (Vasconcelos 1991: 11).

À semelhança das personagens, o silêncio é utilizado por Raul Brandão para veicular um sentimento, uma ideia, um estado de alma ou um conflito. Raul Brandão constrói recorrentemente a focalização com recurso ao silêncio. Na ficção histórica, o escritor retrata as cenas dos enforcamentos onde o dramatismo é proporcional à intensidade do silêncio aludido, simultaneamente horrendo e grotesco; recria o silêncio com laivos psicóticos, entre José

Augusto e Fanny Owen, silêncio esse que atinge o sublime pelo horrendo e grotesco da situação.

Na novelística, em *A Morte do Palhaço*, por exemplo, coloca o Pita a encenar uma espécie de teatro, interpelando o público a fazer silêncio. Na *História de um Palhaço*, Brandão descreve a voluptuosidade e o amor numa floresta enorme e silenciosa.

Na *Carta da Serra*, coloca Sofia e a Cega sentadas, em silêncio, à volta do lume que lhes traz a morte santa. Em *Os Pobres*, expõe os conflitos interiores, os dramas existenciais, onde o silêncio, associado à mentira e ao segredo, aparece como a voz da alteridade do sujeito fragmentado: “– Mas mente! ao menos mente! dizia o silêncio” (Brandão 2017a: 53), e de forma personalizada: “Depois um silêncio prostado, um silêncio pior do que a lufada” (Brandão 2017a: 95); mostra Gebo, em silêncio culpado, de quem sente remorso e desiste; na mesma obra, mostra o silêncio doloroso, infeliz e ternurento de Sofia que “sofria em silêncio, magra e com um sorriso tão triste que lembrava certas horas em que há sol e chuva misturados” (Brandão 2017a: 50); enuncia o drama que se passa no silêncio da noite quando o pai ladrão, num ato de desespero e de amor paternal, intenta matar a filha para a poupar a uma vida de miséria.

No teatro, a importância desse silêncio parece-nos ainda mais evidente. Por exemplo, em *O Gebo e a Sombra*, revela-se o silêncio de João, que tenta esconder a sua ideologia subversiva, anti-sistema e o seu comportamento marginal que o conduz à criminalidade. Em *O Avejão*, recria-se o silêncio da velha moribunda e ridiculariza-se a artificialidade e a ritualidade dos sacramentos e da própria morte. Em *A Noite de Natal* condena-se o silêncio da mulher adúltera e do amigo traidor. Nesse sentido, a escrita de Raul Brandão remete-nos não tanto para o domínio da narrativa como para a dramaturgia psicológica e intimista, enquanto expressão do inconsciente individual, e, simultaneamente, do inconsciente plural, coletivo. Insere-se no psiquismo finissecular, é coeva da literatura russa, vanguardista e antecessora de movimentos e tendências modernistas que mais tarde viriam a ganhar robustez como o existencialismo, a heteronomia ou o teatro do absurdo radicados na heterogenia do silêncio.

Regista na sua obra dramática os seus dilemas que são o reflexo de uma sociedade em crise. Este sentimento dramático é arquiteturalmente amplificado quando contraposto a um certo saudosismo nostálgico da vida telúrica, ao elogiar a vida simples, rural, silenciosa, em harmonia com a natureza e com Deus, onde o alimento da família é o produto do trabalho justo. Na

cidade, o silêncio dá lugar ao ruído, a calma à agitação, o trabalho à exploração, a simplicidade à artificialidade, a verdade à mentira, a felicidade à desilusão, a saúde à nevrose e a felicidade à desgraça, porque, na cidade, o que predomina é a bestialidade, no que ela tem de mais cruel, o instinto da fome material, não aquele que provém da carência de alimento, mas a do gozo insaciável do oiro: “A época é de tragédia. O que domina é o oiro. Só existe um deus – o Gozo. Inteiro descalabro nas consciências” (Brandão 1901: 17). O silêncio surge associado à voz da consciência que atormenta, e que faz lembrar Pirandello, na peça *Seis Personagens em Busca de Autor*: “O drama, para mim, está todo aqui, senhor: na consciência que tenho de cada um de nós” (Pirandello 2009: 127) e Dostoiévsky: “– Não parou de atormentar-me, e muito delicadamente, sabes? Muito delicadamente. ‘A consciência! O que é a consciência? Eu próprio a inventei para meu uso’” (Dostoiévsky 2018: 650).

Raul Brandão marcou precisamente a dramaturgia portuguesa por retratar o homem múltiplo e dilacerado, patente em *Húmus*: “Agora não contendo a multidão que constitui a minha alma. Nunca estou só e ouço-os que clamam cada vez mais alto” (Brandão 2015: 222). Dividido entre o material e o espiritual, funda a sua obra dramática e dramaturgic, de forma ímpar, na dualidade e no conflito interior: “entre um *eu censório* e um *eu censurado*” (Viçoso 1999: 309), de que a peça *Eu sou um homem de bem* é exemplo paradigmático.

Afirma-se como um escritor de transição e de vanguarda, vindo a confirmar a tendência dos escritores modernos e pós-modernos para a literatura da fragmentação que estará na origem da temática da máscara teatral: “Há neste grande homem uma máscara. [...] o homem é sempre um tablado onde vários fantasmas se despedaçam. Há mãos que nos puxam para o fundo; há outras que nos procuram levantar cada vez mais alto” (Brandão 2017c: 43). A voz desses fantasmas é, formalmente, um hibridismo de modos, uma sequência dramaturgic de vozes lírico-narrativas. Partindo de uma sequência dialógica de uma narrativa como *Húmus*, observamos como Raul Brandão veicula os seus estados de alma e dá voz aos seus conflitos pessoais e existenciais, com recurso a diálogos monologados, que expressam simultaneamente o desejo e o medo, o espanto e o terror, a interioridade e a exterioridade: “– Estou à espera, tenho estado aqui à espera toda a minha vida. – À espera de quê? – À espera desta hora suprema, à tua espera... Mas fala... – Não posso, só com gritos é que posso falar... A outra coisa temerosa sacode-os... – Tu ouves?” (Brandão 2015: 86). Lembra-nos muito Samuel Beckett em *À espera de Godot*, mas também *Os irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévsky.

Raul Brandão fratura o discurso, constrói sequências de diálogos curtos, lacunares, que sugerem mais do que dizem. Utiliza muitas vezes frases interrogativas em detrimento das afirmativas, de forma a sugerir mais que a afirmar. Deixa intencionalmente as perguntas sem resposta, ou sem respostas válidas ou conclusivas. Equilibra o dito e o não dito, o interdito, o aludido e o calado. Faz sobressair o espanto, a contemplação e a intuição, fundando uma *gnose* do conhecimento primordial, genesíaco, místico e onírico, que é simultaneamente o início e o fim de tudo o que acompanha a vida e a morte. É a representação do homem à beira do abismo, que questiona a razão de ser e de existir, a condição da vida e da morte, consciente de que esses dilemas permanecerão por resolver sendo impossível não colocar a sua obra em linha com as teorias psicológicas que cresceram a partir de Freud e com as teorias filosóficas de Kant, de Schopenhauer, de Dostoievsky e de Tolstoi, também elas potencialmente dramáticas.

Com o aparecimento de novas estéticas, no séc. XIX, o silêncio deixa de ser considerado como elemento negativo, para se afirmar como signo, disputando o lugar até então reservado à palavra. Tal podemos interpretar do comentário de Brandão em *A Farsa*: “Os pobres têm muito que dizer – mas não o exprimem com palavras. Têm a alma cheia e não sabem falar. Nem precisam. Não é com palavras que comunicamos o que em nós há de melhor. Sentam-se um junto do outro” (Brandão 2001: 128).

Recorre ao silêncio para incutir nos seus textos uma aura de mistério e de ambiguidade e para provocar nos leitores pensamentos e sensações mobilizadoras da consciência e da mudança, como na Europa faziam Mallarmé, Rimbaud e Maeterlinck, expandindo a possibilidade de abertura e de atualização, como refere Scholes a propósito desta nova forma de ler: “Todos os livros terminam numa página em branco [...] aquilo que obtemos de cada texto é exatamente compensado por aquilo que damos” (Scholes 1989: 35). Mas o silêncio surge igualmente do desgaste, da artificialidade e do esvaziamento da significação da palavra. Pela voz de Gabiru, em *Os Pobres*, valoriza o silêncio com a denúncia do excesso de nomeação: “Ando a inventar uma língua nova, que seja como a das fontes e a das árvores, quando desponta março, para te exprimir o que sinto. Todas as palavras me parecem mirradas e servidas” (Brandão 2017a: 62). A ideia do desgaste das palavras pronunciada por Raul Brandão viria a ser igualmente enunciada por Adamov, por Ionesco e por Beckett. Sobre este último dramaturgo, Le Breton refere que: “[...] a palavra de Beckett é minada pelo silêncio, pela abstenção dos personagens” (Le Breton 1999: 236), tese que pode facilmente ser comprovada

com a leitura dos diálogos da peça *Dias Felizes*, especialmente de Winnie: “(Pausa.) Há tão poucas coisas a dizer. (Pausa.) Dizemos tudo o que podemos. (Pausa.) E nada é verdade, seja onde for” (Beckett 1989: 72-73).

Ao encontro da dramaturgia do silêncio, Raul Brandão aventura-se num projeto literário diferenciador, carregado de valor dramático. Como se pode ler em *A Farsa*, o silêncio fica associado à solidão, à treva e ao isolamento: “O silêncio é irmão da treva. Mesmo de dia empareda e isola” (Brandão 2001: 142); é em *Húmus* associado ao mutismo: “[...] a mudez e o horrível silêncio atroz” (Brandão 2015: 151). Remete-nos para o pensamento filosófico de Burke que defende que o silêncio, aliado ao vazio, à escuridão e à solidão é “uma causa de terror” (Burke 2013: 169), porque é uma das privações gerais e terríveis, como podemos observar em *A Farsa*:

A Cega habituou-se. [...] Apurou-se-lhe o ouvido e o tacto. [...] sente no silêncio a vida dos montes, e distingue todos os ruídos, e até a luz mais forte da luz mais fraca – o crepúsculo da madrugada. [...] À roda o silêncio – o silêncio em que se ouve a respiração dos montes – o silêncio em que ela sente o sol correr nas folhas – um silêncio cada vez maior e que lhe pesa como chumbo (Brandão 2001: 153-154).

Oferece o silêncio ao leitor/espectador para que este o interprete e preencha os lugares vazios do texto/peça. Raul Brandão parece proceder sistematicamente ao apagamento da importância da palavra em favor do silêncio: “Oh!, e basta de palavras! Diante das obras-primas deve reinar o silêncio, silêncio que nada perturbe e deixe criar a atmosfera de emoção, luar de sonho” (Brandão 2013: 176).

David Mourão-Ferreira refere que “*O Rei Imaginário* é uma verdadeira obra-prima no género, comparável apenas a certos monólogos de Tchekov – mas levando-lhes a palma na genial superação (ou supressão) das digressões marginais e no sábio doseamento [...] de elementos líricos, narrativos e dramáticos” (Mourão-Ferreira 1992: 178). Afirma ainda o mesmo autor que *O Doido e a Morte* é classificada com “uma grande unanimidade de juízos. ‘Obra perfeita’, lhe chamou Miguel Torga; ‘um dos raros momentos verdadeiramente geniais do nosso teatro’, [...] Luiz Francisco Rebello; ‘uma das suas obras mais perfeitas’, [...] João Pedro de Andrade” (Mourão-Ferreira 1992: 179). José Régio, por sua vez, diz que *O Doido e a Morte* é “uma afirmação de génio” no artigo “Literatura livresca e literatura viva” que escreveu em 1928. Também Miguel Torga, no seu *Diário*, referencia-se leitor de Raul Brandão e confessa predileção pelas obras apontadas como falhadas: “As suas

obras mais falhadas são para mim as melhores. [...] Há lá coisa mais palpitante de seiva, de eternidade, do que certos bosques de Raul Brandão!” (Torga 1999: 280). Maria João Reynaud defende que as “peças coligidas no único volume de *Teatro* publicado por Brandão [...] o colocam num lugar cimeiro da dramaturgia portuguesa novecentista” (Reynaud 2018b: 157) e que ao preconizar a contenção na forma e na linguagem, aproxima-se do teatro futurista: “Ao preconizar um teatro sintético, Brandão afirma o seu desvio do drama naturalista, chegando a aproximar-se do teatro futurista, à maneira de Marinetti” (Reynaud 2018b: 157). Vergílio Ferreira expressa a influência brandoniana e advoga a atualidade do autor e dramaturgo: “Raul Brandão é o escritor mais atual de todo o nosso meio século” (Ferreira 1990: 215).

É nossa convicção que a dramaturgia e o teatro de Raul Brandão, volvidos cem anos, continuam e continuarão a suscitar interesse, ainda que atualizadas em produções pós-modernas ou mesmo pós-dramáticas, com a massificação das novas tecnologias da informação e do audiovisual no mundo do espetáculo, porque, como refere Luiz Francisco Rebello, espelham problemáticas psicológicas, sociais e existenciais:

acima de tudo, percorre os seus livros e as suas peças, em apocalíptica torrente, uma obsidiante problemática, em que a prospecção psicológica, as preocupações sociais e a inquietação metafísica se entrelaçam e misturam, tal como se fundem um cristianismo e um socialismo, por igual anarquizantes, num cadinho onde se contorcem a miséria e a revolta, a dor e o sonho (Rebello 1994: 89).

Para concluir, poder-se-á afirmar, com propriedade, que Raul Brandão se destaca pelo vanguardismo do seu projeto literário ao inaugurar, em Portugal, uma dramaturgia do silêncio, na ficção e no teatro, pois, como refere Breton: “O silêncio é a língua de Deus porque contém todas as palavras, é uma reserva inesgotável de sentido” (Le Breton 1999: 177).

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

- Brandão, Raul. 1890. *Impressões e Paisagens*. Porto: ed. do autor.
Brandão, Raul. 1901. *O Padre*. Lisboa: Veja.
Brandão, Raul. 1903. *A Farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.
Brandão, Raul. 1915. “O Coronel Hugh Owen”, in *A Águia*, 48.
Brandão, Raul. 1922. “Primavera Abortada”, in *Seara Nova*, 16.

- Brandão, Raul. 1923. *Os Pescadores*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
- Brandão, Raul. 1927. *Eu sou um Homem de Bem*. Lisboa: Seara Nova, 104.
- Brandão, Raul, e Brandão, Angelina. 1930. *Portugal Pequenininho*. Lisboa.
- Brandão, Raul, e Brandão, Júlio. 1981. *A Noite de Natal*. Lisboa: INCM.
- Brandão, Raul. 1984. *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Brandão, Raul. 1986. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Brandão, Raul. 2005. *História dum Palhaço*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Brandão, Raul. 2007a. *Vida e Morte de Gomes Freire*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Brandão, Raul. 2007b. *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Brandão, Raul. 2010. *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. Lisboa: Edição Babel.
- Brandão, Raul. 2013. *A Pedra Ainda Espera Dar Flor – Dispersos 1891-1930*. Lisboa: Quetzal.
- Brandão, Raul. 2015. *Húmus*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Brandão, Raul. 2017a. *Os Pobres*. Guimarães: Opera Omnia.
- Brandão, Raul. 2017b. *El-Rei Junot*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Brandão, Raul. 2017c. *Memórias*. Lisboa: Quetzal.
- Brandão, Raul. 2017d. *A vida e o sonho*. Silveira: E-Primatur.
- Brandão, Raul. 2017e. *Cinzentos e Dourados, Raul Brandão em foco nos 150 anos do seu nascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Bibliografia passiva

- Andrade, João Pedro de. 2002. *Raul Brandão – A Obra e o Homem*. Lisboa: Acontecimento.
- Barthes, Roland. 2020. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70.
- Beckett, Samuel. 1989. *Dias felizes*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Beckett, Samuel. 2006. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.
- Burke, Edmund. 2013. *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70.
- Camus, Albert. 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1951. *L'Homme Révolté*. Paris: Gallimard.
- Casimiro, Augusto. 1967. “No centenário de Raul Brandão” in *Seara Nova*.
- Castilho, Guilherme de. 1971. “A Farsa e a problemática de Raul Brandão” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*.
- Castilho, Guilherme de. 2006. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Castro, Ferreira de. 2002. “Na morte de Raul Brandão”, in *Castriana*.
- Cidade, Hernâni. 1923. “Teatro de Raul Brandão” in *A Águia*.
- Dostoiévsky, Fiódor. 2018. *Os irmãos Karamázov*. Lisboa: Editora Saída de Emergência.
- Ferreira, Vergílio. 1967. “No limiar de um mundo, Raul Brandão”, in *O Tempo*

e o Modo.

- Ferreira, Vergílio. 1990. *Espaço do Invisível*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Ibsen, Henrik. 1964. *Os Pilares da Comunidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ibsen, Henrik. 1995. *Uma casa de boneca; O pato selvagem*. Amadora: Ediclube.
- Jung. 1961. *Problèmes de l'Âme Moderne*. Paris: Buchet/Chastel corrêa.
- Kant, Immanuel. 2020. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa: Edições 70.
- Le Breton, David. 1999. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lourenço, Eduardo. 2008. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva.
- Machado, Álvaro Manuel. 1999. *Raul Brandão – Entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Presença.
- Machado, Álvaro Manuel. 2000. “Raul Brandão: para além dos modelos” in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*. Porto: 259-266.
- Machado, Álvaro Manuel. 2004. “Literatura e Memória: A alegorização da História em Raul Brandão”, in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto: 337-342.
- Machado, Álvaro Manuel. 2018. “Ética e Estética em Raul Brandão”, in *Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia*. CITCEM Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 67-77.
- Maeterlinck, Maurice. 2021. *Le Silence*. France: La Part Comune.
- Maeterlinck, Maurice. 2021. *Trois petits drames pour marionnettes, Interior, Alladine et Palomides, La mort de Tintagiles*. Espace Nord.
- Malato, Maria Luísa. 2003. *A retórica do silêncio na literatura setecentista*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Marinho, Maria de Fátima. 2007. “Prefácio” in Brandão, Raul. *El-Rei Junot*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Mourão-Ferreira, David. 1992. “Releitura do *Húmus*”, in *Tópicos Recuperados*. Lisboa: Caminho.
- Nemésio, Vitorino. 2017. *Raul Brandão íntimo*. Guimarães: Opera Omnia.
- Pirandello, Luigi. 2009. *Henrique IV e Seis Personagens em Busca de Autor*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Rebello, Luís Francisco. [1961?]. *Teatro Português: Do Romantismo aos nossos dias*. Lisboa: ed. Autor.
- Rebello, Luiz Francisco. 1967. “Raul Brandão e o teatro”. in *Seara Nova*, 1458. Artes e Letras.
- Rebello, Luiz Francisco. 1994. “Um teatro de dor e de sonho”. in *Fragments de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Reynaud, Maria João. 1999. “Raul Brandão e o expressionismo literário: notas para uma leitura de *A Farsa*”. in *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*.
- Reynaud, Maria João. 2001a. “Do sonho ao grito”. in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Universidade do Porto.
- Reynaud, Maria João. 2001b. “Raul Brandão e Vitorino Nemésio: Afinidades

espirituais e estéticas”. in *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*.

Reynaud, Maria João. 2015. “Introdução *Húmus* de Raul Brandão: uma obra em devir”. in Brandão, Raul. *Húmus*. Lisboa: Relógio d’Água.

Reynaud, Maria João. 2016. *Margens, Ensaios de Literatura*. Porto: Edições Afrontamento.

Reynaud, Maria João. 2018a. “Raul Brandão e o teatro: erro, sacrifício e redenção”. in *Revista CEM, Cultura, Espaço & Memória*. 9. CITCEM. Porto: Edições Afrontamento.

Reynaud, Maria João. 2018b. “Raul Brandão e o teatro (algumas notas)”. in *Libretos o Palco e a Cidade, teatro no Porto 1850-1950*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Sartre, Jean-Paul. [198-?]. *As mãos sujas*. [Mem Martins]: Europa-América.

Schiller, Friedrich. 1997. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa: INCM.

Scholes, Robert. 1989. *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70.

Steiner, George. 2014. *Linguagem e silêncio, ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*. Lisboa: Gradiva.

Strindberg, August. 1978. *O sonho*. Editorial Estampa.

Strindberg, August. 1960. *Seven Plays by August Strindberg: The Father; Miss Julie; Comrades; The Stronger; The Bond; Crimes and Crimes; Easter*. New York: Bantam Books.

Tchekov, Anton. 1965. *Ivanov*. Lisboa: Editorial Presença.

Tchekov, Anton. 1988. *Três irmãs*. Lisboa: Relógio D’Água.

Torga, Miguel. 1999. *Diário. I-VIII*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Vasconcelos, José Manuel. 1991. “Húmus de Raul Brandão: Algumas notas de leitura”. in Brandão, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega.

Viçoso, Vítor. 1984. “Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias”. in Brandão, Raul. *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Comunicação.

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

Viçoso, Vítor. 2000. “Simbolismo e Expressionismo na ficção brandoniana”. in AA.VV., *Colóquio ‘Ao Encontro de Raul Brandão’*. Porto: Lello.

Viçoso, Vítor. 2002. “Apresentação”. in *Raul Brandão a Obra e o Homem*. Lisboa: Acontecimento.

Viçoso, Vítor., 2014. “A pedra a desfazer-se em espuma” in Brandão, Raul, *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 13-32.

Yates, Frances Amelia. 2007. *A arte da memória*. Campinas. SP: UNICAMP.