

## **O REI IMAGINÁRIO, DE RAUL BRANDÃO: PROPOSTA DE ANÁLISE**

*Herman José da Cunha Ribeiro* (UNL)

*Maria Natália Amarante* (UTAD /CEL)

### **ABSTRACT**

This proposed analysis consists of two parts. The first is a contextualization of the author under study, Raul Brandão (1867-1939), and a brief overview of his works and literary trends. In the second part, the confessional soliloquy *O Rei Imaginário*, one of two monologues written by Raul Brandão in 1923, is analyzed in detail. In this way, the article seeks to present an analysis that is truly illuminating, even at the risk of being innovative. Therefore, in order to achieve these goals, several comparisons and intertextualities are used in a way that reveals, that is, tries to create more clarity about the play *O Rei Imaginário*.

Keywords: Raul Brandão; *O Rei Imaginário*; intertextualities; finissecular.

### **RESUMO**

A presente proposta de análise é constituída por duas partes. A primeira é uma contextualização do autor estudado, Raul Brandão (1867-1939), bem como um breve balanço das suas obras e correntes literárias. Na segunda parte, analisamos mais pormenorizadamente o solilóquio confessional *O Rei Imaginário*, um de dois monólogos escritos em 1923 por Raul Brandão. Dessa forma, o artigo procura apresentar uma análise que seja de facto esclarecedora, arriscando ser de alguma maneira inovadora. Portanto, para alcançar tais objetivos são usadas várias comparações, intertextualidades de forma que revelem, isto é, tentem criar maior clareza sobre a peça *O Rei Imaginário*.

Palavras-chave: Raul Brandão; *O Rei Imaginário*; intertextualidades; finissecular.

Recebido em 7 de julho de 2023

Aceite em 14 de fevereiro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.451

*A vida começa com gritos de dor de ambos os lados.*

Paulo José Miranda, *Aron Klein*

*La vida es sueño*

Calderon de la Barca

## **1. Raul Brandão: a obra e o seu tempo**

Raul Germano Brandão é o nome completo de um dos grandes escritores do século XX. Figura esguia, «alto, ligeiramente curvado, olhos enormes do tamanho da existência de milhões de lágrimas do mundo por chorar» (Castilho 2006: 65) com uma capa espanhola deitada sobre o dorso a que o Aquilino Ribeiro chamava «a capinha de Hamlet» (Castilho 2006: 65), nasceu na Foz do Douro a 12 de março de 1867 e morreu no dia 5 de dezembro de 1930. De permeio, podou árvores, abraçou causas e deixou-nos sonhos, gritos, palavras, retratos dos que para quem a vida, na verdade, significava muito pouco. Narrou de maneira elegante e óssea a «verdadeira história [...] a dos gritos» (Brandão 2017: 19), pondo-se ao lado dos pobres e desafortunados.

Entre 1867 e 1930, Raul Brandão transformava-se, assim, no homem do seu tempo, ou melhor, como escreveu: «[...] do meu canto assisti ao desenrolar de toda a tragédia contemporânea» (Brandão 2018: 345). Essa declínio inclui as mudanças esperadas pela aceleração tecnológica devido à revolução industrial e os sucessivos abalos económicos e políticos, como o Ultimato Inglês (1890); a grande crise financeira que levou Portugal à bancarrota (1891); a revolta republicana de 31 de janeiro de 1891, que terminou precisamente no regicídio em 1908 e, dois anos depois, à implantação da República em 1910; a Primeira Grande Guerra; e, por fim, o golpe de estado, a 28 de maio de 1926, que pôs fim à Primeira República Portuguesa e instaurou a ditadura militar – mais tarde, transformada em Estado Novo.

O autor de *Húmus* presenciou toda a tramitação de sintomas que inquietavam a sociedade à época, efeito, claro, das tumultuosas catástrofes da vida política: a descrença no progresso e no racionalismo científico, isto é, a incapacidade da ciência em explicar os fenómenos do homem, «a ciência que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir

até ao fim – bateu num grande muro e parou» (Brandão 1978: 130), mas também o malogrado sentimento sobre as entidades políticas e seus regentes, e o desmoronamento da autoridade religiosa: «A fé cristã embotara-se. Era preciso inventar-se outra coisa» (Brandão 1978: 130) – vários foram os anúncios, no século XIX, à morte de Deus (Marx e Nietzsche).

Raul Brandão foi uma figura preeminente na literatura portuguesa finissecular tanto pela sua posição moral e ética como pelo génio de sua arte que tinha como fito imprimir «febre nos papéis» (Brandão 1978: 17). Há nele e, por conseguinte, na sua obra uma característica particularmente interessante: a sua atualidade, e talvez seja a razão por que, nas simpáticas palavras de Vergílio Ferreira, «não foi descoberto ainda – nem ele próprio possivelmente ou seguramente se descobriu» (Machado 1984: 98). As suas palavras influenciaram dezenas de gerações de escritores portugueses, e, em larga medida, preveem várias teses, as quais, mais tarde, se virão a incluir na corrente filosófica existencialista. Aliás, Raul Brandão é um existencialista *avant la lettre*. Atentemos a uma breve definição sobre o que é o homem existencialista para o professor Eduardo Lourenço, no seu livro *Heterodoxias II*:

«O projeto fundamental do homem existencialista não será o de *saber* mais, o de instituir uma visão capaz de abraçar a totalidade do existente, mas o de *ser mais intensamente aquilo que já se é*, quer dizer, a passagem de uma existência inautêntica a uma autêntica.» (Lourenço 2006: s/p)

Deste modo, Raul Brandão talvez seja o exemplo máximo de escritor e homem que foi mais intensamente aquilo que era, «a do homem que cumpre a existência» (Brandão 2018: 354).

A sua consumação artística – os livros que escreveu – não foram senão, afirma Óscar Lopes, «refundições do mesmo livro [...] Os temas, as personagens, os pequenos motivos e fórmulas estilísticas reaparecem constantemente, em versões sempre mais ou menos retocadas» (Lopes 1987: 346). A sua construção literária incide em sucessivas réplicas melhoradas, quase esboços de uma obra maior, que vem de facto a perfazer o seu auge no seu mais célebre livro, o esplendor da obra e *magnus opus*, *Húmus* (1917). Toda a obra parece quase uma tentativa de chegar a alguma coisa superior, como se quisesse tocar Deus com a terra dos camponeses, ou numa linguagem kierkegaardiana, como se o objetivo fosse o abandono dos estádios estético e ético para o religioso.

O autor é de difícil qualificação, pois sendo um escritor de transição a sua obra assume diferentes correntes literárias. Encarámo-la quase como

uma encruzilhada, quer da nossa história cultural quer de teorias estéticas contraditórias que sub-repticiamente representam as resistências e pensamentos do autor em determinado tempo. Mas há ponto convergente no seu entendimento, a base da sua ficção contém inúmeros ideais sociais revolucionários que dignificam os «humilhados e ofendidos» dostoiévskianos, e é profundamente fulcral ter isso em conta quando analisamos a obra do autor (Machado 1985: 25).

De forma sintética, façamos um breve percurso pela sua obra, visto que para entender a literatura dramática do autor precisamos sobretudo de conhecer o caminho que o levou até lá e que será tema mais adiante com a peça analisada *O Rei Imaginário*.

Brandão, na sua formação e em época de revistas literárias, então muito em voga, fez parte de um grupo – por mais efémera a participação – de boémios portugueses chamado *Os Nefelibatas*.

«Não eram apenas os que andavam nas nuvens, seu primeiro significado; daí os sonhadores, os independentes, os individualistas em arte, os corifeus e prosélitos do grupo que sucedia ao dos parnasianos; eram todos os lunáticos, os que se arredavam das normas habituais, os rebeldes, os iconoclastas, que o público sisudo e conspícuo considerava mais ou menos destrambelhados» (Brandão s/d: s/p)

No meio literário estreou-se com o livro *Impressões e Paisagens* (1890), não mais do que técnicas naturalistas de influência queirosiana e fialhesca. Segue-se *A História dum Palhaço* (1896), refundida mais tarde sob o título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926), que possui «rebates de consciência da miséria» (Lopes s/d: 178) e um aproximar de elementos decadentistas-simbolistas, corrente de vanguarda francesa de ideal estético, na qual surge em 1889 para designar «uma sensibilidade, uma temática predominante, uma expressão formal» (Pereira 2019: 47).

*O Padre* (1901) é um folheto empenhado em obstar o egoísmo materialista burguês à readquirição da religião apoiada num clero próximo da de Santo Agostinho. Os dois importantes livros *A Farsa* (1902-03) e *Os Pobres* (1906) foram escritos em consequência da miséria económica apoiada numa monarquia enfraquecida, quase em fim de ciclo. Dois anos após a implantação da Primeira República, escreveu *El-Rei Junot* (1912) e, cinco anos depois, a sua obra mais conhecida, *Húmus* (1917), em que a metafísica e os sonhos do seu alter-ego imaginário, *Gabiru*, se destacam e percorrem toda a *vila*. O primeiro e único volume de teatro contém as peças *O Gebo*

e a Sombra, *O Rei Imaginário* e *O Doido e a Morte* (1923), posteriormente acrescentado de *O Avejão* (1927) e *Eu Sou um Homem de Bem* (1927). No mesmo ano é publicado *Os Pescadores* (1923), que estimulou a obra seguinte: *As Ilhas Desconhecidas* (1927), constituídas por *Notas e Paisagens*.

Os três volumes de memórias, escritos com vários hiatos: nas *Memórias Tomo I* (1919), Raul Brandão escreve sobre os acontecimentos históricos nacionais, do último período da monarquia até ao regicídio, e homenageia vários dos seus contemporâneos; nas *Memórias Tomo II* (1925), fala-nos da época turbulenta da implantação da República. Nas *Memórias Tomo III Vale de Josafat* (1933), publicadas postumamente, disserta sobre política dos últimos anos da I República, deixando-nos o seu mais célebre texto *Balanço à Vida*, que principia com uma frase que marca uma posição indubitavelmente maniqueísta sobre o que para ele representava a vida: “Ou a vida é um ato religioso – ou um ato estúpido e inútil” (Brandão 2018: 346). Por fim, o seu último livro chamado *Pobre de Pedir* (1931).

Há indiscutivelmente uma influência de Almeida Garrett, refletindo o autor romântico das *Viagens da Minha Terra* o caráter distinto do romantismo na formação literária de Raul Brandão, que ecoa, por exemplo, o sentido trágico camiliano, o «culto do eu nas suas mais aberrantes e extremas contradições; o jogo de máscaras, isto é, ironia romântica levada às últimas consequências da ambiguidade narrativa» (Machado 1984: 21).

A preeminência dos escritores franceses na influência sobre o meio literário português finissecular é manifesta. Nomeadamente, Victor Hugo, importante na formação inclusive nas ideias, quer literárias quer políticas, sociais, históricas e religiosas. Silva Cordeiro, pensador esquecido e contemporâneo de Brandão, escreveu no seu livro *Ensaio de Filosofia da História* (1882) que Victor Hugo era a figura francesa que servia de modelo supremo para Portugal.

Após o breve percurso cronológico conclui-se as passagens de Raul Brandão pelos primeiros modelos do romantismo oitocentista garrettiano até à passagem pela vanguarda decadentista-simbolista, e vai até, arriscando a sobreposição, à vanguarda do primeiro modernismo da geração Orpheu. Doutrinariamente há de facto inclinação intuicionista bergsoniana, «o instinto desinteressado, consciente, capaz de reflexão sobre o seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente» (Russel 2017: 649), mas também semelhanças com Schopenhauer e Nietzsche.

Vergílio Ferreira afirmou certa vez que «toda a obra de Brandão abre um mundo novo», isto é, teve efeito claro de rutura na literatura portuguesa

do século XX. Existe, por conseguinte, na sua obra, articulação notável da reflexão metafísica com a visão expressionista; a busca do sentimento das palavras à tradição romântica; a escrita fragmentária; a quebra do cânone narrativo que vigorava à época sobre o que era prosa e poesia, misturando-as, interpenetrando-as, fragmentando-as de tal modo exemplar que conseguiu desvalorizar a narrativa convencional.

Raul Brandão, arrisque-se, foi um filósofo que escreveu poesia em prosa. Ademais, traduziu os grandes substantivos abstratos em gritos, dores, imagens, monólogos, palavras e, por isso, devemos reverenciar-lhe a sede de verdade, de luta, de toda uma cosmovisão inclinada para esse materialismo histórico, a libertação do homem oprimido que ele tanto esperava e que «mesmo na cova o espero – em que acabe a exploração do homem pelo homem» (Brandão 2018: 354). Gastou a vida a lutar entre sonhos, entre porquê, tal qual a sua mãe que com «nervos e paixão [...] teimou em sonhar, atrevido-se contra todo o universo» (Brandão 2018: 413) em que a morte foi a sua libertação.

José Gomes Ferreira, no dia 18 de novembro de 1923, dá-nos o seu espanto em palavras, e escreve: «Vi hoje pela primeira vez Raul Brandão. Existe.» (Castilho 2006: 65). A perplexidade ternurenta de Gomes Ferreira denota o peso grandioso do escritor e recorda a magnificência de sua figura, como prova empírica à posterioridade.

## **2. O Rei Imaginário, de Raul Brandão**

No dia 17 de maio de 1895, em *Teatro e atores*, espaço de opinião no *Correio da Manhã*, Raul Brandão escreveu: «O teatro aborrece e irrita. Em lugar de ser um espetáculo simples e que emocione, como o de uma árvore que se enche de flor, é uma coisa complicada e embirrenta». É efetivamente aqui que o autor traça a sua insatisfação com o estilo de teatro representado à época. A crítica é feroz e espelha os ataques insistentes de Bernard Shaw ao teatro vitoriano. O que se encenava, pois, de acordo com Raul Brandão, eram tão-só «peças decorativas do sr. Lopes de Mendonça até à simplicidade complicada e embirrenta do sr. Shwalbach» (Brandão 1986: 173) que, ao vê-las, lhe provocava um enjoativo e repudiante sentimento. Tudo isso era insuficiente, logo «não se encontra [nas peças à época] uma palavra, um grito, que exprima a dor, uma cena que nos faça estremecer, perder a personalidade, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas» (Brandão 1986: 173); ao invés insistiam em dizer o que Polónio celebrenemente um dia recebeu de Hamlet:

«palavras, palavras, palavras». Todo esse teatro era inumano e, por isso, alheado dos problemas sociais: «Essas peças não são humanas. Quero lá saber eu das duquesas que dizem coisas engraçadas e da história decorativa de velhos imbecis?» (Brandão 1986: 174).

Raul Brandão trouxe para o teatro os temas universais, a condição humana *in totum*, os grandes abstratos: Vida, Sonho, Amor, Ódio, Fome, Ambição, a Quebra, Miséria, etcetera.

Sentimos nessa fase que autor começava a ser mais do que mero espectador e a ganhar o gosto pela arte dramática que, segundo ele, era «tudo o que nos faça pensar, sonhar, que nos comova e nos ensine, que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem» (Brandão 1986: 10). Aproximava-se, assim, do teatro pela via da crítica.

É na crónica de 1895 – pelo menos é a mais preeminente e que marca de facto uma resistência – que Raul Brandão cairá numa intensa oposição às peças convencionais, penteadas e supérfluas. Cria, então, uma rutura e exige um teatro que espolete a emoção no público, em que este possua uma parte ativa na dialética do jogo cénico. Ao contrário de muitos dramaturgos, Brandão não defendia uma corrente estética nem qualquer estilo, mas valorizava veementemente uma «atitude ética dos autores e dos atores perante o seu trabalho, em detrimento das regras e das convenções» (Martins 2007: 31). Há uma passagem digna de nota e que concomitantemente é quase síntese de defesa do que seria o teatro para Raul Brandão, quando escreve, numa crónica no *Correio da Manhã* a 31 de dezembro de 1985, que:

«o teatro é tudo, deve ser tudo o que nos faça pensar, sonhar, ter enxurradas de lágrimas: o que nos comova e nos ensine: tudo o que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem. Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o ato tenha só uma cena e dure dez minutos, contando que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade?» (Brandão 1986: 184)

Ainda sobre o papel do ator e autor, diz o seguinte:

«Os actores parece que não vivem para aquilo: estão aborrecidos e gastos [...] Eis a que se reduz a questão: a obrigar o público a assistir a peças mal feitas e mal representadas. É cómodo. Não se trabalha, não é necessário pensar-se, estudar-se, sofrer-se a cada momento, passar a vida inteira a pensar no papel a representar, na peça a escrever, nos tipos a criar. [...] O que fazer? É afinal simples. Trabalhar, passar a vida a estudar, gastar meses para ver um tipo, para dizer com simplicidade. Escrever peças onde a Vida ou o Sonho entrem. Ter simplesmente talento» (Brandão 1986: 181)

Na verdade, a sua ideia de teatro consubstancia-se no que Stanislavski propunha no seu livro *A Criação de um Papel* (1995):

«Dentro de todas as palavras, e em cada uma delas, há uma emoção, um pensamento, que produziu essa palavra e justifica a sua presença. As palavras vazias são como cascas de nozes sem miolo, são conceitos sem conteúdo. São inúteis. [...] Enquanto o ator não for capaz de preencher cada palavra do texto com emoções vivas, o texto do seu papel permanecerá morto» (Stanislavski 1995: 107).

Verifica-se que Stanislavski «advoga pela experiência aquilo que Raul Brandão intui como espectador e dramaturgo atento ao estilo de representação» (Martins 2007: 37).

Além de tudo, Raul Brandão defendia um teatro popular e humano ao jeito de Rachilde, e não só para «os jornalistas, nem para as burguesas serigaitas lidas em Daudet» (Brandão 1986: 175).

Em resultado dessa insatisfação, Raul Brandão decide ele mesmo enveredar pela arte dramática e sozinho escrever as suas peças de teatro. Desse intenso labor dramático, prefigura *O Rei Imaginário*, a peça diletta que David Mourão-Ferreira diz ser

«uma verdadeira obra-prima do género, comparável apenas a certos monólogos de Tchekhov – mas levando-lhes a palma na genial superação [...] das digressões marginais e no sábio doseamento – em que todo o monólogo deve consistir – de elementos líricos, narrativos e dramáticos» (Castilho 2006: 409)

Nesse solilóquio confessional, a personagem Teles, «homem de sobrecasaca no fio e botas cambadas» (Brandão 1987: 121) apresenta-se como um antigo magistrado condenado e, por isso, enviado para o calabouço. É idiossincrático no autor a criação de personagens inspiradas na angústia, revolta e dor. A sua dramaturgia mais não é do que a transmigração da sua obra em prosa para a forma dramática, isto é, sabe-se que um escritor está sempre a escrever o mesmo livro, ainda que com livros diferentes. *O Rei Imaginário*, por exemplo, é um prolongamento – um grito mais demorado – de um monólogo interior do seu alter-ego K. Maurício, no livro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: «Como a vida me repele, cada vez mergulho mais fundo no sonho. Sonho mais, sonho acordado. Ando aos tropeções na vida. O sonho é o único refúgio que me resta» (Brandão 1978: 106). Até podemos concluir que o Teles, personagem de *O Rei Imaginário*, é

K. Maurício levado à boca de cena, ou seja, à vida, ao real. O monólogo interior, usado em barda por Raul Brandão nas mais diversas artes literárias, surge com Edouard Dujardin, curiosamente, aliás, muito antes de Joyce, com o objetivo de questionar o teatro naturalista *per se*. Daí surge um teatro novo de gênese simbolista. Tratar-se-á de um teatro sonho, platónico – da Ideia – em que as «categorias do tempo e do espaço se transformam, ou são abolidas» (Barata 1991: 307). Esse teatro simbolista encontrará o expoente na dramaturgia de Maurice Maeterlinck com a «ausência de elementos descritivos, elementos decorativos pouco precisos [...] A originalidade residia ainda na correspondência entre os conflitos interiores das personagens» (Barata 1991: 308).

A peça *O Rei Imaginário* trata exatamente do conflito interno da personagem Teles entre a própria consciência, isto é, o diálogo entre o *Eu* e o seu duplo. Raul Brandão para

«asseverar a verosimilhança do monólogo, apresentado como um diálogo entre o *eu-profundo* e o *eu-social* [...] utiliza como recurso a loucura, enquanto em *Um Homem de Bem* a embriaguez justifica a exteriorização da voz interior [...]. Seguem-se, assim, as convenções de um teatro realista que “só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional (sonho, sonambulismo, embriaguez, efusão lírica)” (Martins 2007: 55).

O autor faz questão por duas vezes de introduzir no monólogo frases que comprovam o intuito do autor em mostrar essa verosimilhança (convenção de teatro realista), mas também apontar que o devaneio da personagem, a sua loucura, vem do interior – do eu-profundo – e não de uma substância exterior que provocasse isso: «Não, nunca bebi, não bebo nada senão água por causa do fígado» e, mais adiante, sublinha novamente: «Palavra que não bebo senão água» (Brandão 1987: 122). Há até na personagem alguns vislumbres de estupenda lucidez como nos mostra a seguinte frase: «A minha imaginação é ridícula, mas ampara-me. Se não fosse ela já tinha estoirado para aí a um canto» (Brandão 1987: 121).

Raul Brandão utiliza neste monólogo o processo característico da representação expressionista ao projetar na personagem as suas próprias visões interiores, do mesmo modo que se serve do grotesco e do visionarismo fantasmático, do seu «obsessivo idioleto literário, a surrealizante subversão do real pelo *sonho* e pelo *grito*», do uso de metáfora exagerada e da «linguagem inaudita, louco-lúcida, e incisiva, e perturbante, entrando na carne em epilepsias de som, d’emotividade mordente, de vertiginosidade paradoxal e

maquiavélica» (Pereira 2019: 188). Mas no próprio ato criativo, Raul Brandão trabalha com a dor, usa-a como instrumento de criação, comprovando-se de facto a aproximação a Schopenhauer.

Esta peça, *O Rei Imaginário*, é representada num só acto constituído por um monólogo, mas tampouco é pretexto para menosprezá-la, pois «o mérito de uma obra literária ou artística não se afere por padrões quantitativos» (Brandão 1987: 38) como podemos comprovar em obras de Tchekov, como *Os Malefícios do Tabaco* ou *A Última Gravação* de Beckett, mas também de Strindberg, Sartre, Pirandello, Ionesco. Raul Brandão em 1985 já corroborava essa posição dizendo que era irrelevante «o drama ter dois ou ter mesmo um único personagem, o ato de ter só uma cena e durar dez minutos, contando que nos fizesse bater mais rijo o coração» (Brandão 1987: 38).

Somos obrigados, quando fazemos a leitura de *O Rei Imaginário*, a levar em conta o outro monólogo *Eu Sou um Homem de Bem*, escrito quatro anos depois e que representa o reverso da personagem Teles, ou seja, as personagens de cada monólogo são a antítese uma da outra apesar de possuírem, interiormente, a mesma luta de consciência, no sentido de ser o Homem por si só uma figura contraditória, dualista. Percebemos que o Teles de *O Rei Imaginário* literariamente é uma personagem redonda, modelada a que se podem juntar, de modo comparativo, as personagens de Stendhal, Tolstói, Dostoiévski, em contraposição às personagens-tipo.

*O Rei Imaginário* propõe-nos uma diversidade de problemas num número reduzido de páginas. O solilóquio da personagem Teles leva-nos para o interior de uma vida que acabou de cair em degradação moral e social, mas, apesar disso, tenta erguer-se, por via de um mecanismo catártico muito particular: o sonho. Como se pode apurar nesta passagem: «É com este sonho grotesco que levo a vida, é sonhando que tenho suportado a desgraça. Vingo-me assim e julgo-me feliz [...] Sonho que sou rei... Caio de degradação em degradação e sonho sempre, sonho mais.» (Brandão 1987: 121). Esta passagem é muito semelhante à do livro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvores* sugerindo-se a sua ligação: «Queres ser rei? Queres vingar-te?... Sonha!» (Brandão 1978: 22). Nessa perspectiva de encontrar no Sonho uma espécie de mecanismo catártico, temos também o exemplo de José Rodrigues Miguéis no livro *Um Homem Sorri à Morte com Meia Cara* (1959), narrativa autobiográfica que ilustra precisamente esse suposto poder:

«Lembro-me de que, fechando os olhos, sonhava encontrar-me algures, entre rochas nuas e quentes de sol, a banhar-me no *bassin* de águas frescas duma cascata que desabava de cima. Esta fantasia, inúmeras vezes repetida, era

refrigerante e avigorava-me. Dava também longos passeios imaginários, fazia projetos de viagens e excursões [...]. Ousarei aconselhar esta terapêutica da fantasia aos que sofrem numa cama?» (Migueis 1959: 34-35)

É curioso que José Rodrigues Migueis tenha usado o termo terapêutica da fantasia para designar o Sonho, isto é, a fuga de nós mesmos e da realidade em si como um dos poucos suportes da existência. É de facto essa terapia que leva a personagem Teles a aguentar a desgraça: «Como pude suportar a vida? Sonhando, sonhando sempre...» (Brandão 1987: 121), a aguentar perdas familiares, da sua mulher: «via-a morrer e suportei essa dor sonhando»; da sua filha: «eu metia-a por minhas mãos no caixão de aluguer! [...] sonhava que era rei, e rei absoluto»; a vergonha social: «habituei-me à vergonha de pedir»; e quanto mais desgraçado mais intenso o sonho: «quanto mais degradado mais sonho». (Brandão 1987: 121). Esse é precisamente o elemento simbólico que define a peça. *O Rei Imaginário* é uma elegia ao poder do Sonho, de como ele é capaz de fazer suspender momentaneamente a dor. Possui também «a força que derruba muros e provoca a mudança de perspectiva que permite olhar a vida do outro lado e virar a existência quotidiana do avesso». (Mateus s/d: 6)

Ao avançar na peça assiste-se a uma tentativa de conversão da personagem: «Agora é que eu devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado» (Brandão 1987: 121). Culminará na declaração: «Encontrei-me. Não tenham pena de mim.», que logo é desmontada com a frase seguinte: “Sou o Teles que toda a gente conhece – e sou rei» (Brandão 1987: 121). Demonstra claramente esse problema de identidade que é muitas vezes posto em causa: «Agora não passo do Teles» (Brandão 1987: 121) como se tivesse andado na vida a ser outra coisa mais, como se a função de magistrado se sobrepusesse à sua verdadeira identidade, ou seja, fosse em tempos mais juiz que Teles.

Esse antigo magistrado revela precisamente a má-consciência burguesa, alheada do *outro*, que só despertará quando enclausurado no calabouço, a queda ao interior de si mesmo. Ele desce socialmente até ao fundo do mais abjeto estado social, o que lhe proporcionará «um olhar que vindo de baixo, do *bathos* onde mora o grotesco, se configura como um ponto de vista *outro* sobre o mundo» (Mateus s/d: 8). Note-se que *grotesco* não é aqui usado como sinónimo de algo disforme, mas de categoria estética e modo de representação.

A experiência absurda da personagem é individual, pertence-lhe somente a ela, altera-se, pois, quando existe o movimento de revolta, esse desvio do trilho, gerando a consciência de ser coletivo:

«Outra coisa me persegue [...] outra coisa em que não tinha pensado, porque o juiz julga segundo o código e a lei, e eu julgaria segundo outro fantasma que está a meu lado, segundo outro homem que tenho encontrado em mim e nos outros [...]. Tudo corre bem quando se vai pela vida fora metido entre duas paredes e sem se olhar para o lado [...]. Mas só quem sai do caminho trilhado é que sabe do que é capaz» (Brandão 1987: 123).

O sofrimento da personagem é transversal à peça, pois a ausência deste implica a falta de interrogação, isto é, a não-reflexão. O sofrimento, como o absurdo, no corpus brandoniano, é sempre instrumento de indagação, de conhecimento, de revelação de si mesmo. Esse confronto com a dor leva a personagem Teles à tentativa de dar conta de si mesmo. Porém, esse processo de conscientização não se realiza tal como acontece à personagem principal, no livro de Tolstói, *A Morte de Ivan Ilitch*, em que a consequência da queda da personagem é determinante para esse estado de consciência, para dar conta de si, coisa que não acontece em Teles, como podemos observar no final da peça: «(E prossegue absorto no devaneio.) Eu sou rei, vês? Compreendes o que eu sou? Sou rei, meu amigo, e rei absoluto. Sim, sim... absoluto! (E fica a cismar fazendo gestos e falando em sonho): – anh? Olá! – (Enquanto o pano desce.)» (Brandão 1987: 123), ou seja, continua imerso na inconsciência, no seu sonho.

A personagem Teles lembra o «homem de cicatriz abdominal em cruz» que a páginas tantas do mesmo livro de José Rodrigues Miguéis parece «não acatar» a regra do jogo a que foi sujeito, continuando «apegado às leis da vida normal [...] a sua condição sem esperança [...] tudo o que, para ele, era responsabilidade. [...] O seu egoísmo era o dos vivos, ou dos que teimam em parecê-lo.» (Miguéis 1959: 118). O Teles representa esse pensamento trágico, esse jogo entre o absurdo e a busca de sentido, a incapacidade da serenidade na procura da dor, idêntica à personagem de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvores*. Não escrevesse Raul Brandão sobre K. Maurício que «o Sonho, a incapacidade de equilibrar as duas vidas – a vivida e a sonhada, fizeram desta criatura um ser curioso» (Brandão 1978: 129). Isto é o puro retrato do pequeno-burguês sonhador e ex-magistrado, o Teles.

Por último, e não menos importante, repare-se no título da peça *O Rei Imaginário*. O artigo definido «o» que precede «Rei Imaginário» mostra muito claramente o tipo de sonhador que Brandão tanto estima. Não é qualquer rei imaginário, é aquele tipo em específico, isto é, aquele exato sonhador que Brandão pretende mostrar.

*O Rei Imaginário* é um grito metafísico, uma peça imensa que se podia

explicar pela frase de génio de Tolstói, no livro *A Morte de Ivan Ilitch*: “E se toda a minha vida estivesse errada.» (Tolstói 2008: 86). E se, de facto, a nossa vida estivesse errada? Que faríamos? Sonhávamos? Pois bem, esta peça dramática em um acto de Brandão não é senão uma viagem profunda ao interior de nós mesmos – ao interior do humano.

## Referências bibliográficas

- Barata, José Oliveira. 1991. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Brandão, Raul. 1978. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Seara Nova.
- . 1986. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- . 2013. *A Pedra Ainda Espera Dar Flor*. Lisboa: Quetzal Editores.
- . 2018. *Memórias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Castilho, Guilherme. 2006. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: INCM.
- Feijó, António e Figueiredo, João, e Tamen, Miguel. 2020. *O Cânone*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Lopes, Óscar. 1987. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: INCM.
- Lourenço, Eduardo. 2006. *Heterodoxia II – Escrita e Morte*. Lisboa: Gradiva.
- Machado, Álvaro Manuel. 1984. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Presença.
- Martins, Rita. 2007. *Raul Brandão: Do Texto à Cena*. Lisboa: INCM.
- Migueis, José Rodrigues. 1959. *Um Homem Sorri à Morte com Meia Cara*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Pereira, José Carlos Seabra. 2019. *As Literaturas em Língua Portuguesa*. Lisboa: Gradiva.
- Rebello, Luiz Francisco. 1979. *O Teatro Simbolista e Modernista (1890 – 1939)*. Lisboa: ICP.
- Rosa, Vasco. 2017. *Raul Brandão: A Vida e o Sonho*. Lisboa: E-primatur.
- Russel, Bertrand. 2017. *História da Filosofia Ocidental*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Saraiva, António e Lopes, Óscar. 2001. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Silva, Vítor Aguiar. 2009. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Simões, Vítor (1999): *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello.
- Stanislavski, Constantin (1995): *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tolstói, Lev. 2008. *A Morte de Ivan Ilitch*. Lisboa: Leya.