A hagiografia em Raul Brandão – *para uma poética da santidade*

PALAVRAS-CHAVE: fim-de-século/fin-de-siècle, modernidade, inacabamento, grotesco, abjeção.

KEYWORDS: end of the century/fin-de-siècle, modernity, incompleteness, grotesque, abjection.

"Como uma lâmpada perfumada pelo resplendor da auréola, ela caminha, de costas voltadas para o sol presente"

RENÉ CHAR

1. Nenhum escritor português da última década do século XIX terá levado individualmente tão longe a recusa dos modelos literários dominantes como Raul Brandão (1867-1930). Tal radicalização, que se revelará irreversível, está já patente no livro que publica em 1896, com o título *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* (Brandão, 1896), e que virá a reeditar em 1926 com significativas alterações e um novo título: *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

A primeira versão da obra tinha surgido num contexto político conturbado, cinco anos depois da abortada revolta do *31 de Janeiro* de 1891, ocorrida no Porto. Nos finais desse mesmo ano, ou já nos inícios de 1892, publica-se o opúsculo *Os Nefelibatas*, de que é autor Luís de Borja (1988), pseudónimo coletivo de um grupo de escritores de que fazem parte Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão. O interesse do folheto reside na descrição idealizada das tertúlias dos simbolistas portuenses, um "cenáculo bizarro" que se reunia na zona da Sé. Registem-se o estilo artificial e provocatório deste 'manifesto' e a irreverência com que é impugnada a autoridade dos modelos literários que perpetuam uma Tradição caduca, em nome da Arte Moderna. Sendo este texto uma manifestação esporádica do espírito iconoclasta que fez eclodir os movimentos estéticos europeus nos finais do século XIX, a verdade é que, no contexto português, ele assume um significado próprio que não pode ser subestimado, uma vez que sinaliza um processo de profunda e irreversível evolução estética, a que não podemos deixar de referir a nossa Modernidade e os movimentos

que nela irão ganhar maior expressão. Uma das passagens mais significativas do opúsculo é aquela em que nos é apresentado K. Maurício, figura literária criada por Raul Brandão e protótipo do artista decadente e nevropata: “Vivia para a Arte” e “entendia que nada na literatura era bem vivido — e assim decidiu deixar um livro sofrido”, com o título “Confissão”, o qual “é uma autobiografia estranha, de uma tristeza indefinida” (*ibid.*). Esse livro, escrito até à morte, anuncia-se como o testemunho pungente do sofrimento físico e moral, no ponto de intersecção do confessionalismo com a nosografia.

Raul Brandão recupera esta figura nos dois primeiros números da *Revista de Hoje* (1894-1896), dirigida por ele e Júlio Brandão, atribuindo-lhe a autoria de um diário desconexo, de que são divulgados alguns “pedaços”, sob o título: “Diário de K. Maurício”. Estes textos serão inseridos na *História dum Palhaço*, com o subtítulo: *A Vida e o Diário de K. Maurício*, ficando assim justificada a estrutura *fragmentária* do livro. Contudo, tal “inacabamento” irá impor-se como um traço peculiar da sua estética, sinalizando uma mundividência agónica e paradoxal, que interroga os limites dos géneros literários tradicionais e terá a sua expressão máxima no *Húmus* (1917), obra-prima que continua a esquivar-se a leituras conceptualmente armadilhadas, antecipando de modo surpreendente a crise pós-moderna da conceção unitária da história, do sujeito e da verdade.

2. Se os aspetos decadentistas do livro fazem dele um exemplo ímpar da prosa do nosso *fim-de-século*, nem por isso nos parece legítimo reduzir o seu interesse a uma mera dimensão histórico-literária. De facto, a dualidade e a negatividade afirmam-se, já aqui, como tendências que se irão extremar na literatura novecentista. Considerada obra menor por alguns críticos, que veem nela a expressão rebuscada do estilo decadente então em voga, *História dum Palhaço* é expeditamente reduzida à condição de “promessa adiada de um grande escritor” (Guilherme de Castilho). No entanto, a desconstrução da narrativa tradicional aí empreendida e a presença da alegoria como figura intemporalizadora, que coloca em cena a questão do sacrifício perspetivado à luz do trágico e do grotesco, criando deste modo um intenso *pathos*, justificam uma reavaliação crítica da obra.

O primeiro a fazê-lo foi o próprio Autor, que decidiu refundi-la e reeditá-la em 1926, com um duplo título: *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (Brandão, 2005). Se a nova versão não veio acrescentar nada ao potencial de rotura que o livro já possuía na década de 90, permitiu contudo o seu redimensionamento no contexto literário da terceira década do século XX. Ao procurar fazer coincidir as articulações narrativas com os temas aí relançados, Raul Brandão reforça a coerência da obra dentro de uma perspetiva que não deixa de jogar simbolicamente com a referência a um mundo crepuscular, sem redenção possível.

Esta reedição abre a Raul Brandão a possibilidade de reunir textos publicados no decurso da década de 20, nas revistas *A Águia* e *Seara Nova*, uma parte dos quais já era o resultado de um prolongado trabalho de recuperação de *História dum Palhaço*. O texto inicial, “K. Maurício”, continua a ostentar a data de 1894 e a funcionar como uma introdução assinada

pelo Autor, que se atribui uma dupla função: a de editor dos escritos de K. Maurício e a de narrador textual supletivo, que se reserva o direito de tecer comentários e suprir lacunas biográficas. Nesse prólogo escreve Raul Brandão: “Entre a barafunda das suas notas destaca-se *A Morte do Palhaço*, romance incompleto, e quase autobiográfico: por isso lho publico, juntando-lhe o que nos seus papéis encontrei com o título de *Diário*” (Brandão, 2005: 178). Fica assim confirmada a dupla autoria do livro em moldes que permitem avançar a tese de K. Maurício ser um heterónimo, ainda que de vida curta, de Raul Brandão. O seu desaparecimento prematuro e a relativa marginalização da obra impediram que tal hipótese fosse sequer colocada.

O romance ocupa o primeiro capítulo do livro, seguindo-se o “Diário de K. Maurício”, onde são recolhidas pequenas narrativas já presentes na versão anterior: é o caso de “Espera!...” e de “A Voluptuosidade e o Amor”. Na última parte, intitulada “Os Seus Papéis”, são reunidos alguns contos: “A Luz não se extingue”; “O Mistério da Árvore”; “Primavera Abortada” e “Santa Eponina”. Atente-se no facto de *a árvore* ser um dos símbolos maiores da obra de Raul Brandão, o que justifica a adoção de um duplo título.

3. É sobre este conto que me proponho falar, inscrevendo-o numa tradição hagiográfica renovada com excepcional brilho por Flaubert – quando este publica *La Tentation de saint Antoine* (1874) e *Trois contes* (1877) – obras que seduziram Eça ao ponto de ele próprio se consagrar à escrita de contos de inspiração cristã, pequenas obras-primas que concretizam as suas reflexões sobre “a crise do positivismo científico e do naturalismo, à luz da oposição entre a *razão científica* e a *imaginação*” (Reynaud, 2004), avançadas em “Positivismo e Idealismo” (*Gazeta de Notícias*, 1893). As “lendas de santos” (*Últimas Páginas*) (Queiroz, s.d.) permitem-lhe dar livre curso ao prazer da escrita e à imaginação, desenhando um itinerário hagiográfico em que a fé religiosa é encarada, antes de mais, como uma “vivência singular” (Reynaud, 2004: 217). “S. Cristóvão”, “Santo Onofre” (publicado por Luís Magalhães nas referidas *Últimas Páginas*, em 1912), “S. Frei Gil” (Queiroz, s.d.: 615, 707, 756), “Frei Genebro” (narrativa mais breve, inserida nos *Contos* de Eça [*ibid.*: vol. I, 768]) são textos poderosíssimos, que se inscrevem na tradição *legendada* da espiritualidade cristã – *La Légende dorée* (*Legenda aurea* em latim, 1261 e 1266), de Jacques de Voragine, dominicano e arcebispo de Génova – e que vão alimentar intertextualmente o filão da hagiografia dos escritores finiseculares (como Eugénio de Castro, um dos poetas “novos”). Mas, também, daqueles que se afirmam no século XX (António Correia de Oliveira; e, destacadamente, Teixeira de Pascoas e Aquilino Ribeiro).

Raul Brandão e Júlio Brandão, jovens colaboradores da “Revista de Portugal” (1889-1892), iniciam-se na escrita hagiográfica em coautoria, publicando o 1º volume de *Vida de Santos - Virgem Maria (Mãe de Deus e Santa Isabel (Rainha de Portugal* no Porto, em 1891 (Lopes & C.^a editores), fazendo preceder os textos de duas notas de aprovação eclesiástica, respetivamente do Cardeal Bispo do Porto e do Arcebispo Primaz de Braga. O 2º volume,

anunciado na contracapa, (“S. António e S. Gonçalo de Amarante”) não chega a ser editado. Os poucos mas admiráveis contos que Raul Brandão nos deixou revelam-se, sem exceção, lugares de subversão estética, onde a mescla dos géneros e a fusão dos contrários produzem uma escrita de inquietante beleza, a qual é da ordem do sublime. Santa Eponina marca o reatamento de R. Brandão com a escrita hagiográfica, embora se trate, afinal, de uma pseudo-hagiografia, alimentada pelo maravilhoso cristão e por uma intertextualidade adaptada a uma conceção abjeccionista da santidade.

O conto abre com a descrição de Eponina, cuja “santidade” se anuncia logo no título e cuja beleza é hiperbolicamente exaltada: “Santa Eponina era tão pálida e tão linda, que, ao vê-la, as multidões ficavam extáticas, as árvores estremeçiam e os bandidos das montanhas, conquistados, vinham rojar-se-lhe aos pés. Era uma flor – a flor humana”. Como num conto maravilhoso, “fora criada [...] num berço de ouro, sobre o qual o rei e a rainha se curvavam, absortos naquela pureza que lhes sorria entre rendas” (Brandão, 2005: 305). À humanidade e à inocência de Eponina junta-se a marca da sua sobrenaturalidade, a qual não a põe, contudo, ao abrigo de um pressentimento de “desgraça e dor” marcas omnipresentes na visão brandoniana do mundo. Diz o narrador: “Mais que beleza havia nela encanto e alguma coisa que não pertencia à terra – expressão de inocência e ao mesmo tempo de espanto diante do mundo, como se a figura doirada e branca pressentisse a desgraça e a dor [...] Já em pequenina seu ascendente era enorme sobre os homens e os bichos”. (*ibid.*). A irrupção do sagrado num tempo e num espaço puramente imaginários cria uma dimensão mítica que os liberta de qualquer contingência. A sua alta condição social, reforçada topograficamente pela localização do castelo “no alto da montanha”, e identificado com um “altivo ninho de «águias»” (detalhe que importa reter), opõe-se à atração pelo “baixo”, que levará uma Eponina ainda criança a descer para se juntar aos lenhadores ou para procurar a “cova” onde se escondia Onofre, “um santo” e “um homem tremendo que só pregava cóleras”. A descrição de Onofre facilmente se reconhece dentro da categoria do grotesco, definido por E. W. Kayser no estudo fundamental que lhe consagra, em que o caracteriza como uma estrutura susceptível de possuir um conteúdo cósmico-conceptual que adquire preponderância nas correntes ou movimentos estéticos que refletem o mal-estar social, a insegurança cósmica, a crise de valores morais e religiosos: “uma mescla centrífuga do heterogéneo, força explosiva do paradoxal, o ridículo que produz terror” (cf. Reynaud, 1995). Dificilmente se acharia uma definição mais ajustada ao grotesco que atravessa a obra brandoniana. Os seus mestres terão sido Dostoievski e Gogol, Hoffmann, Baudelaire e Poe; e também Gomes Leal e Filho de Almeida. Nestes últimos, é porém um recurso esporádico, ou cuja recorrência não tem o poder integrador que adquire em Brandão, o qual resulta de uma iluminação inicial – daquela intuição que José Régio tanto valoriza no Autor. Mas, sobretudo, de uma ostensiva necessidade de rotura, do puro desejo de fazer coincidir a sua estética com uma visão do mundo *sui generis*, tocada por “um fermento de vida inexaurível”, para me servir das belas

palavras de Jacinto do Prado Coelho. O que escreve Friedrich Schlegel no *Discurso sobre a Poesia*, publicado em 1800, aplica-se, sem dúvida, ao grotesco brandoniano: “o seu aspecto sinistro é revelador do mistério mais fundo do ser” (*apud* Reynaud, 1995: 824).

Também Raul Brandão viu no grotesco um princípio estético desestabilizador, que lhe permitiu subverter os modelos literários vigentes e pôr radicalmente em causa a oposição entre o *mimético* e o *discursivo*, jogar simbolicamente com a ambivalência da caricatura, ora cómica, ora trágica, abolir a oposição entre homem e natureza, entre a vida aparente e a vida oculta, entre o Bem e o Mal, entre o divino e o demoníaco, negar, enfim, os princípios de identidade e não contradição, pela instalação da dúvida e a assunção do *paradoxo* contra a *doxa* (*ibid.*).

De Onofre, que nos lembra, pela coincidência do nome e por viver numa caverna, o “Santo Onofre” de Eça, embora aquela se situasse no deserto da Tebaida, poder-se-ia dizer o mesmo que este disse numa carta a Oliveira Martins (17/471893): “Não creio que conheças este ilustre solitário, porque não há bem a certeza de que ele jamais existisse. Não da sua vida, que não a tem – mas dos agiologios, consegui extrair umas cem páginas, uma pequena *plaque*, para ir habituando o público a este *neo-flos-santorum*”. Na versão de Brandão, Onofre é um ser híbrido, “uma mescla do heterogéneo”, que comparece ao chamamento de Eponina:

[...] emerge rosnando com ferocidade, a cabeça hirsuta dum bicho, metade pedra, metade sapo, com a boca maior que o antro escuro, e que ao vê-la ficava logo dominado, transformando-se todo num riso sem dentes.

– Vamos ver os bichos!...

E lá o levava pela mão, ralhando quando ele estorcegava nos gadanhos os ninhos e as aves, até à lagoa, onde as feras que o santo subjugara, aproximando-se-lhe de rastos até aos pés, vinham beber ao fim da tarde. (Brandão, 2005: 306)

Figura ora animalesca, ora antropomórfica, movida pelo instinto, nem por isso deixa de ser o Santo que tem o dom de aplacar a agressividade das feras. Onofre simboliza a energia que se liberta do inconsciente coletivo, assustadora e indomável, que só Eponina, na sua inocência infantil, tem o poder de subjugar.

Tornada mulher e cada vez mais bela, Eponina rejeita a sua posição social para seguir a voz interior que a convoca para o destino que Deus lhe traçara: “[...] devia ser calcada como as ervas rasteiras. Ser nada nas mãos de Deus – para que Deus a ouvisse”. Tal como nas lendas de santos, a heroína tem que cumprir o seu destino, iluminada pela fé divina. Contra a vontade do rei e da rainha, que não conseguem dissuadi-la do seu intento; e depois de se abaterem sobre o reino todas as desgraças que dão testemunho da cólera divina, Eponina, bela e virgem, abandona o Castelo, deixando para trás o luxo e a riqueza, para ir ao encontro do mundo vil e de uma multidão de seres degradados que sonham possuí-la. No meio da noite, os velhos reis seus pais ouvem um grande grito, não de dor, mas de prazer, bestial e animalesco, que assinala o momento em que a princesa se transforma em Santa, através do sacrifício e de uma abjeção sem limites. “ – Cumpriu-se a vontade de Deus!”, grita enfim Onofre.

A santa entra “nas cidades dos leprosos, [...] nos bairros sem nome que recebem o lixo humano e propagam em conúbios monstruosos o lixo humano”; oferecendo os seus beijos e o seu corpo aos leprosos, aos desgraçados, “branca, inocente e límpida [...], sem compreender a lascívia, os desejos, o sonho de volúpias das almas tenebrosas. Foi de todos. A filha de reis, criada mimosa num berço de ouro, fez-se trapo, pior que trapo, obedecendo à voz que a tornava mais rasa que a lama, e saindo pura de todas as impurezas. – A matéria não importa – se o espírito está com Deus. Que digo! À matéria é preciso degradá-la” (*ibid.*: 309).

4. Júlia Kristeva, em *Les pouvoirs de l'horreur*, observa que “as diversas modalidades de purificação do *abjeto* – as diversas *catharsis* – constituem a história das religiões, e terminam nesta catarse por excelência que é a arte, «aquém e além da religião». Na sua perspectiva, “l'expérience artistique, enracinée dans l'abject qu'elle dit et par la même purifie, apparaît comme la composante essentielle de la religiosité. C'est peut-être pourquoi elle est destinée à survivre à l'effondrement des formes historiques des religions” (Kristeva, 1983: 24-25).

Eponina entregava-se a todos “os seres imundos que não tinham boca”, descendo cada vez mais baixo por amor a Deus. “Desceu tão baixo”, diz o narrador, “que viu tudo, viveu tudo e sentiu todas as formas de dor”. A dor e a compaixão são efetivamente eixos estruturantes do pensamento metafísico de Raul Brandão, expresso extensamente ao longo de toda a sua obra – a começar pela própria “História dum Palhaço” e pelas reflexões presentes no “Diário de K. Maurício”, que constituem o seu sólido lastro. O grotesco expressionista que já aqui se encontra constitui a “mixórdia” alquímica que a *vis* trágica irá sublimar no *húmus* da dor humana.

Raul Brandão pressente aquilo que Georges Bataille formulará num ensaio sobre Baudelaire, em que se afasta, subtilmente, da perspectiva de J. P. Sartre: “Je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation” (Bataille, 2002: 31). De que modo procurará Raul Brandão contornar este perigo ou este jogo decetivo? Do meu ponto de vista, através de um desvio que se consubstancia num modo inovador de escrita, nalguns momentos pré-surrealizante, em que as ideias adquirem um estatuto novo, que lhes advém do reconhecimento da incontornável complexidade do ser humano, e de uma compaixão que transpõe os limites da experiência individual do autor, das suas referências culturais imediatas, dos seus mitos e obsessões pessoais.

Raul Brandão fez esta incursão no legendário cristão (Eponina, Santa cristã de origem gaulesa, terá efetivamente existido, mas a sua história desenrola-se num contexto completamente diferente; a santa Eponina brandoniana está porventura mais próxima da vida exemplarmente abnegada de Santa Clara de Assis, esposa de Cristo) para criar uma narrativa em que “os momentos mais intensos são «momentos de excesso e de fusão dos seres»”. O apelo do sagrado que experimenta Eponina (a voz insistente de Deus) implica o *sacrifício* do seu corpo puro, mas material, até que se consume a sua completa desmaterialização – ou

sublimação. É dentro do princípio de espiritualização progressiva do Universo, fulcral no pensamento de Raul Brandão, que se inscreve esta narrativa e, concomitantemente, uma poética da santidade, em que a remissão de um Mal radical só é superável através de expiação e da violência do sacrifício.

Do ponto de vista de escrita, Raul Brandão encontra na anamorfose expressionista e no *belo horrível* a forma da expressão que é signo de uma mundividência sem paralelo na nossa literatura contemporânea.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges (2002). *La Littérature et le mal*. Paris: Éditions Gallimard, 31.
- BORJA, Luís de (1988). “Os Nefelibatas”. In Fernando Guimarães. *Ficção e Narrativa no Simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 25-43.
- BRANDÃO, Raul (1896). *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*. Lisboa: António Maria Pereira – Editor.
- (2005). *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)/A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. Edição de Maria João Reynaud. Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa/Século XX. Obras Completas. Vol. III. Lisboa: Relógio D'Água.
- KRISTEVA, Julia (1983). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil, 24-24.
- QUEIROZ, Eça de (s.d.). *Obras de Eça de Queiroz*. Vol. 2. Lello & Irmão – Editores.
- REYNAUD, Maria João (1995). “Raul Brandão: no limiar da Modernidade”. In *Atas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993. Organização e coordenação de M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo. Lisboa – Porto – Coimbra: Lidel, 819-826.
- (2004). “Eça de Queirós e o Prazer do conto – Razão, Imaginação e escrita”. In *Sentido Literal*. Porto: Campo das Letras, 219-229.

.....

RESUMO

Em Raul Brandão, a visão da santidade inscreve-se numa *visão do mundo* singular, que é extensiva a toda a sua obra e antecede as experiências mais radicais levadas a cabo na ficção pós-modernista contemporânea.

ABSTRACT

For Raul Brandão, the understanding of sanctity is part of a singular *understanding of the world (Weltanschauung)* which encompasses his entire works and precedes the more radical experiences undertaken in postmodernist literature.