

TEXTUALIDADE
E MEMÓRIA
PERMANÊNCIA, ROTURA,
CONTROVÉRSIA

EDIÇÃO
JOHN GREENFIELD
FRANCISCO TOPA



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: *Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia*

Edição: John Greenfield, Francisco Topa

Comissão editorial: John Greenfield (U. Porto / Coordenador), Francisco Topa (U. Porto),

Ingrid Kasten (F.U. Berlin), Laura Auteri (U. Palermo), Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (U.F. Góias)

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Paginação: Carlos Gonçalves | www.carlosgoncalves.net

Imagem da capa: Fuselog – Gabinete de Design, Lda.

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Depósito legal: 454106/19

ISBN: 978-989-8351-96-8

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8351-96-8/tex>

Porto, dezembro de 2018

Produção: www.decadadaspalavras.com

Impressão e acabamento: Clássica, Artes Gráficas. Porto.

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 — Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

APONTAMENTOS SOBRE OS PESCADORES DE RAUL BRANDÃO, COM LEMBRANÇAS PARA ANTÓNIO NOBRE E LUÍSA DACOSTA

PAULA MORÃO*

De entre as mais recentes edições de obras de Raul Brandão, salientam-se a de *Húmus*, preparada por Maria João Reynaud (2015), e a de *Os pescadores*, a cargo de Vítor Viçoso (que assina também o prefácio) e Luís Manuel Gaspar (2014); os textos assim fixados permitem-nos voltar sempre e sempre ao autor de *O doído e a morte*, pela mão de competentes editores. Limitar-me-ei nesta ocasião a alguns apontamentos sobre *Os pescadores*, enlaçando-o, ainda que muito brevemente, com outras obras que compõem um tríptico de que é aqui painel central¹: o *Só* de António Nobre e os dois volantes que na obra de Luísa Dacosta tematizam a faina pesqueira de *A-Ver-o-Mar*, na Póvoa de Varzim — *A-Ver-o-Mar*² e *Morrer a Ocidente*³. Desde logo, o conjunto destas obras permite insistir em dois tópicos que ilustram superiormente, a saber: a representação do tempo, questão nodal para estes três autores; e a tradição, posta em jogo pela proximidade temporal de Nobre e Brandão e pela descendência claramente visível em Luísa Dacosta quanto a estes seus predecessores, que reconhece como matrizes.

Quanto a Nobre e Brandão, tem sido reiterada a coincidência de 1867 como ano de nascimento de ambos, aos quais se tem que acrescentar Camilo Pessanha para que

* Universidade de Lisboa/Centro de Estudos Comparatistas.

¹ À maneira da tradição ilustrada por *A Vida — Esperança, Amor, Saudade*, de António Carneiro (1900-1901), contemporâneo de Brandão.

² DACOSTA, 1980.

³ DACOSTA, 1990.

fique completa a aura luminosa dessa data. Reforçando os nexos entre os que viriam a ser autores do *Só* e de *Húmus*, acresce que foram amigos de juventude; sigamos um passo de Guilherme de Castilho, que a ambos biografou:

É a época em que no plano da convivência se vai direito àqueles que adivinhamos nossos irmãos na ânsia de descoberta [...].

António Nobre, Alberto de Oliveira, Justino de Montalvão e outros jovens aprendizes das letras têm o seu quartel-general num barco a boiar nas águas verdes de um rio de écloga pastoril. É para lá que Raul Brandão se dirige e é lá, no barco, no rio, nas areias das margens, nos rochedos do mar, que vai fazer o seu estágio de sonho, de "banhos em pelote", de poesia...

*O futuro autor do *Só*, exactamente da sua idade, é de todos o que mais o impressiona [...]*⁴.

Brandão deixará um impressionante e importante retrato do seu amigo nas *Memórias*⁵, além de ser um dos poucos que em 1892 se referem com entusiasmo à publicação original do livro de Nobre⁶. O que agora importa reter é, não apenas a amizade juvenil entre os dois autores, mas o seu interesse pelo mundo dos pescadores, dando depois lugar a trechos impressionantes das obras respectivas. Aproximemo-nos, pois, dos textos, não sem antes ressaltar que no que a Raul Brandão diz respeito, me concentrarei em passos d'*Os pescadores* que tratam da costa norte de Portugal (Foz do Douro, Póvoa de Varzim, A-Ver-o-Mar, etc.), por ser esse também o centro de atenção dos versos de Nobre e dos volumes de Luísa Dacosta.

O livro de Raul Brandão inscreve-se no conjunto das suas páginas memorialísticas que, como aqui, suscita uma reflexão sobre questões genológicas. Na nota prévia, o próprio esclarece de que se trata:

*Quando regresso do mar, venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos — seis linhas — um tipo — uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços, afinal, que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar*⁷.

⁴ CASTILHO, 1979: 18.

⁵ Veja-se a entrada datada de «18 de Março de 1900» no volume I (ed. 1925, p. 78-81; ed. Perspectivas e Realidades, p. 56-58).

⁶ *Só*, por António Nobre, «Correio da Manhã», (28 abr. 1892) apud BRANDÃO, 2013: 54-57.

⁷ BRANDÃO, [s.d.]: [37]. Nas suas várias ocorrências, grafa-se a referência a esta página com parênteses retos, por não estar numerada na edição utilizada (como é de regra nos proémios).

Fixemo-nos primeiro na matéria da escrita («um tipo — uma paisagem»), e na consciência técnica do seu fazer: aos «apontamentos rápidos» se juntam «páginas de memórias», o que será corroborado por duas secções intituladas «Pequenas notas»⁸ e por outros traços a levantar o véu da escrita. O primeiro de entre eles observa-se nas didascálias datando alguns fragmentos, a mostrar a lógica de ordenação pensada da estrutura desta obra que «colig[e]» dispersos; se à primeira vista parece que os fragmentos se ordenam numa simples sucessão cronológica sem saltos, como num diário tradicional, percorrendo a costa desde Caminha até ao Algarve, logo isso é contrariado pela concatenação de entradas datadas de 1893 a 1900, 1921, 22 e 23. O segundo aspeto que logo fica claro neste breve texto introdutório é a extensão relativamente curta dos fragmentos, que pode ir do aforismo à narrativa ocupando várias páginas, o que deriva daquela oscilação declarada entre a *brevitas* dos «apontamentos» ou «notas» e as mais extensas «páginas»; importa observá-lo por causa das consequências disso na classificação genológica de *Os pescadores*, no corpo da obra brandoniana. Talvez a designação mais adequada seja, para este livro, aquela que Luísa Dacosta virá a adotar para subtítulo dos dois livros que aqui importam, também nisso herdeiros do autor de *O pobre de pedir* — crónicas; com efeito, este termo bifurca-se, no sentido da taxinomia de um subgénero narrativo, mas também e sobretudo como inscrição numa tipologia de inacabamento e de fragmentarismo, como expressamente sabe Brandão: «esboços [...] por acabar»⁹, chama ele às peças que compõem este livro.

Uma terceira vertente apontada logo neste exórdio vem ao encontro daquele lugar impuro que a cada passo se reencontra na escrita do autor: refiro-me à posição do sujeito. Se ele «tom[a] apontamentos» ou redige «páginas de memórias», também age como editor que ordena os textos visando a publicação. Trata-se do sujeito que a si mesmo se representa no papel clivado daquele que tanto observa e recolhe o que vê e ouve, como de si se afasta duplamente: se o texto usa o presente, é para nele fazer confluír a síntese de tempos típica da autorrepresentação e do presente, conferindo exemplaridade e intemporal espessura histórica ao que se lê. Com efeito, ao lermos «Quando regresso do mar, venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa», aí confluem o iterativo (todas as vezes que «regresso do mar»), o permansivo intensificador da sensação que se acentua ao repetir-se («venho sempre»), e mesmo o retrato do mais íntimo de um sujeito modificado (literalmente «trespassa[do]») pela luz, por sua vez redobrada pelo surgimento de uma linha fundamental — a figuração da memória. A leitura cruzada dos ecos deste *incipit* com os fragmentos torna claro o palimpsesto entre a representação de si num agora que afinal sumaria o acumular do passado, procedendo por ampliações encadeadas; como fica dito no segundo parágrafo deste prómio:

⁸ BRANDÃO, [s.d.]a: 63-69, 111-114.

⁹ BRANDÃO, [s.d.]a: [37].

Estas linhas de saudade aquecem-me e reanimam-me nos dias de Inverno friorento. Torno a ver o azul, e chega mais alto até mim o eco prolongado... Basta pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar. Criou-se com ele e guardou-a para sempre. — Eu também nunca mais a esqueci¹⁰.

Observe-se como a escrita corporiza e faz presente o que já foi, lenitivo da «saudade»: o que o sujeito viu e ouviu regressa e permanece «para sempre», constituindo uma força vital que «aquece» e «reanima». E note-se ainda a pregnância dos instrumentos sensoriais (visão e ouvido), não apenas aqui mas como veículos essenciais de toda a representação do mundo ao longo da obra, presente que está o sujeito como testemunha e participante, por isso mesmo com autoridade para registar aquele mundo. Tome-se como ilustração este passo, muito impressivo desse conhecimento em imersão literal no mundo da faina pesqueira:

Há três dias que ando metido na ria, com a barba por fazer, sujo como um ladrão de estrada, e fora de toda a realidade. Afigura-se-me que vivo num país estranho — amplidão, água e sonho. [...] Estonteado, encharcado de azul, cheio de sol e de luz, esqueci o passado e esqueci o presente. A vida é navegar na ria, comer da caldeirada de enguia e tainha, [...] É dormir no barco, [...] É sair desta amplidão para a descoberta do charco, do canal, [...] É assistir à transformação das águas e navegar à vela ao pé das casas e no interior das casas¹¹.

Voltemos ainda ao valor vitalista da «saudade» a que se referia o exórdio, tópico que o livro amiúde glosa, notando que a nostalgia ocorre «nos dias de inverno friorento»¹² — por sinal, a época mais difícil na vida das comunidades piscatórias, quando os homens e os barcos não saem e a fome mais aperta, como diversos fragmentos registam. Do ponto de vista do sujeito, no entanto, o «inverno» permite destacar um tópico que também comparece em Nobre: basta pensar em poemas como «Viagens na minha terra»¹³, com aquele impressivo *incipit*¹⁴, ou «Ao canto do lume»¹⁵ e outros ainda para deparar com o motivo melancólico da contemplação do lume no inverno, força regeneradora e operador da memória retrospectiva que magicamente opera o

¹⁰ BRANDÃO, [s.d.]:a: [37].

¹¹ BRANDÃO, [s.d.]:a: 81-82.

¹² BRANDÃO, [s.d.]:a: [37].

¹³ BRANDÃO, [s.d.]:a: 74-78.

¹⁴ «Às vezes passo horas inteiras /Olhos fitos nessas braseiras,/Sonhando o tempo que lá vai;/E jornadaio em fantasia/ Essas jornadas que eu fazia/Ao velho Douro, mais meu Pai».

¹⁵ Segunda estrofe: «Faz tanto frio (só de ver me gela, a cama...)/Que frio! Olá, Joseph! Deita mais carvão!/E quando todo se extinguir na áurea chama,/Eu deitarei (para que serve? Já não ama)/As cinzas brancas, o meu pobre coração!» (BRANDÃO, [s.d.]:a: 104).

regresso ao tempo em que se foi feliz. No texto de Brandão, a isso se junta o «búzio» que propicia o retorno em «eco» da «grande voz do mar», garantindo a permanência «para sempre» do som das águas, a que se colam as vozes dos que delas vivem, como os textos virão a abundantemente explanar.

Enfim, vale destacar neste rico exórdio o motivo da luz, consubstanciada nos «esboços», remissão não apenas para o inacabado e o intermínio, mas também para a pintura semelhante a «certos quadrinhos ao ar livre»; n'Os pescadores, névoas, neblinas e outras glosas da sombra são constante par da luz, da claridade, da paleta de cores, como bem sublinha Vítor Viçoso no prefácio à edição de 2014¹⁶. Pela minha parte, destacaria que a chamada «*peinture de plein air*» vem sendo praticada pelos artistas do século XIX, impressionistas e outros, como metodologia contraposta à «*peinture d'atelier*», o que se articula com a observação direta dos objetos e personagens a representar; como os álbuns ou cadernos de esboços dos artistas plásticos, também os escritores reduzem ao mínimo a parafernália de apetrechos, e podem estar entre as gentes com um caderno de apontamentos mais ou menos discreto — ou podem, simplesmente, registar na memória os elementos que depois plasmam no papel. Em Brandão, com efeito, é flagrante o uso reiterado de verbos como ver, ouvir, conhecer, enunciados na primeira pessoa para dar conta da observação direta, muito próxima das paisagens, dos tipos e das situações que representa, num verismo de contornos muito fortes. Mas a isso se sobrepõem a estesia e a composição: o *eu* testemunha redobra-se do *eu artiste* — e assim obtém o efeito, só aparentemente paradoxal, de uma representação espessa e persuasiva, levando quem lê a ver por sua vez o desfile dos barcos, das redes, dos homens e das mulheres, da paisagem. Há no Brandão de *Os pescadores* um impulso realista e mesmo de repórter, o que uma vez mais reconduz à aproximação com António Nobre, e nomeadamente com o dístico que fecha «Lusitânia no Bairro Latino»:

*Quê dos Pintores do meu país estranho,
Onde estão eles que não vêm pintar*¹⁷?

Raul Brandão glosa amiúde na obra em apreço a equivalência entre pintar e escrever, mesmo porque, como já se disse, olhar e audição constituem os principais instrumentos do seu trabalho de artista. Colhamos três exemplos:

Se eu fosse pintor dava isto com três brochas cheias de tinta — uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à linha doirada do areal — outra para o mar verde e raso dos milharais, na larga planície que vai de Montedor até

¹⁶ Vejam-se as páginas 15-17, 20, 23-24, 26-27; nestas duas últimas páginas, o prefaciador enumera bastas referências da pintura europeia de marinhas, incluindo os portugueses Marques de Oliveira, Souza Pinto e João Vaz.

¹⁷ NOBRE, 2000: 45.

*Viana, — outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha à foz do Lima. Por fim dois ou três toques para os montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás, para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista*¹⁸.

*Se eu fosse pintor passava a minha vida a pintar o pôr-do-sol à beira-mar. Fazia cem telas todas variadas, com tintas novas e imprevistas. É um espectáculo extraordinário*¹⁹.

Tenho diante de mim o fulvo areal, a agitação do mar até onde a vista alcança e a agitação humana num quadro mais restrito. São quatro companhas e cada companha tem noventa e seis partes, entre homens que vão ao mar, homens da terra e mulherio para os cestos. [...]

*O quadro é tão largo que se perdem as minúcias: concentro-me neste pedaço de areia de uns poucos de quilómetros [...], no azul do céu e na onda que enconcha e estoira, repercutindo-se em som e espalhando-se em pó esverdeado*²⁰.

O trabalho poético faz-se na equivalência com a arte de pintar, usando as cores, os tons e os meios-tons de um modo que não pode deixar de convocar para o leitor Cesário Verde, e Nobre, e Pascoaes, e Teixeira Gomes, nomes exemplares de um tal processo na modernidade portuguesa. Mas o que nestes passos impressiona será sobretudo aquela interrogação dos limites da linguagem poética para representar as coisas, o mundo e o próprio sujeito. Afinal, quais são os limites da pulsão realista? Eles impõem-se pela vontade de ser exato e preciso na descrição, para tal desdobrando a paleta de cambiantes daquilo que se vê; no entanto, chega-se ao ponto em que a estesia se confronta com a impossibilidade do uno, do certo e do seguro — em vez disso instala-se a conjetura, o que «talvez não exista», a variação e a multiplicidade. Para obstar a esse princípio de imponderabilidade, usa-se um recurso: em vez do «quadro [...] largo», a delimitação de campo restrito, como se o pintor que escreve se servisse da quadrícula que os pintores desde sempre usaram para tratar com rigor o pormenor, o exato, «as minúcias». No seguinte passo, fica a claro essa capacidade de se centrar no detalhe, usando a «lente de aumentar» que já servira a Cesário Verde²¹:

Há muitos traços que só descortino em sonho: uma velha com a boca desdentada sempre a rir-se para mim quando eu passava. Esqueci a figura, e a fisionomia

¹⁸ BRANDÃO, [s.d.]a: 55.

¹⁹ BRANDÃO, [s.d.]a: 63.

²⁰ BRANDÃO, [s.d.]a: 92-93.

²¹ Cesário Verde, «O sentimento dum ocidental», secção III, estrofe 22: «E eu, de luneta de uma lente só,/Eu acho sempre assunto a quadros revoltados» (p. 152) (Sigo a edição VERDE, 1992).

*varreu-se-me de todo — mas a boca, só com um dente a escorrer ternura, levo-a comigo para a cova*²².

Sobrepõem-se neste passo alguns exemplares processos da escrita: por um lado, a dialética entre lembrar e esquecer; por outro, a pormenorização, isolando na «figura» e na «fisionomia» reiteradamente vistas o detalhe impressivo, a «boca» desdentada na qual se salienta o palimpsesto entre o sublime e o grotesco, dualidade típica dos fantasmas brandonianos.

Aqui se cruzam duas direções pendulares: uma advém do «sonho» e do reconhecimento de que «O mundo que não existe é o meu verdadeiro mundo» (p. 39), ou de que «tudo, até as coisas, num dado momento, foram para mim seres de uma vida extraordinária» (p. 39); a outra linha é corolário da primeira, e consiste naquele fundo saber de que afinal existem apenas espectros, «fantasmas» (p. 44 e *passim*), sombras, «figuras em sonhos» (p. 44). Voltamos por esta via à problematização da memória e ao lugar do *eu*, tela de um gigantesco ecrã em que se projetam cenas e personagens num desfile sem fim talhado à imagem do Vale de Josafat (não por acaso, título do volume 3 das *Memórias*), auxiliado pela retentiva visual e auditiva, operador da hipotipose que produz diante dos olhos o que foi e já não é, e se sabe não voltar. Por isso ocorre com frequência o verbo ressuscitar, dizendo aquilo que radica no mais fundo e antigo alicerce do sujeito — a infância; como se vê por exemplo neste excerto:

É saudade, mas não é só saudade. Isto vem de muito fundo. Os meus actos são guiados por mãos desaparecidas e a minha convivência é com fantasmas. [...] Ressuscito as horas que perdi debruçado no velho muro e sinto o grão da pedra onde punha as mãos quando contemplava a engenhoca do meu vizinho António Luís [...]. Ressuscito as primeiras impressões.

*A Foz está viva! Tenho-a diante de mim, a Foz de outrora, a Foz que já não existe, a Foz dos mortos, com o movimento, os tipos e a paisagem*²³.

O reino fantasmático caracteriza-se, pois, pelo poder que a memória tem de anular o tempo predador: tudo se funde na intemporalidade do presente, e o sujeito é palco daquela dança dos espectros que não o aflige, antes o torna amplo e sem fronteiras, como imensa tela. No *Só de António Nobre* surge em muitos passos uma questão análoga — basta considerar a presentificação encadeada de poemas como «António», «Lusitânia no Bairro Latino» ou «Viagens na minha terra»; sirva de ilustração a quarta

²² BRANDÃO, [s.d.]:a: 102.

²³ BRANDÃO, [s.d.]:a: 44.

estrofe deste poema, com o verbo «guardar» indiciando o papel da retentiva e o itálico «*aqui*» sinalizando a espacialização do *eu*:

Moinhos ao vento! Eiras! Solares!
Antepassados! Rios! Luares!
Tudo isso eu guardo, aqui ficou:
Ó paisagem etérea e doce,
Depois do Ventre que me trouxe,
A ti devo eu tudo que sou!²⁴

A infância, o tal magma em que tudo tem origem, inscreve-se afinal na árvore genealógica deste sujeito mergulhado no mundo dos marítimos, como fica apontado logo no início de *Os pescadores*: o avô materno, embarcado num lugre, deixou «minha avó Margarida» à espera «desde os vinte anos até à morte» (p. 39), e a família tem a catraia «Senhora dos Navegantes», de cujo lançamento se dão abundantes pormenores (p. 42), enumerando os preparativos do barco e a sua bênção pelo abade, e sobretudo nomeando um a um os membros da companhia de quinze homens (p. 42) que, com as suas mulheres, pela vez primeira deitam a catraia ao mar. Deste modo, as lides pesqueiras inscrevem-se como elemento fundador do sujeito, que as tem no sangue e delas a cada passo se dá conta. «Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre a retina e a alma», lê-se no mesmo fragmento que venho citando, e se «Muito tempo [os] perdi no tropel da vida, impõem-se-me hoje com um relevo extraordinário. Vejo outra vez tudo» (p. 42). Levanta-se aqui um ponto que muito importa considerar a propósito do realismo e da dignidade do que deve merecer o lugar de objeto literário. Como outros da sua linhagem (o poeta António Nobre, as cronistas Irene Lisboa e Luísa Dacosta, para nos atermos a casos evidentes), a Raul Brandão interessam os pobres, e de entre eles os pescadores, correndo o risco de tomar como objeto o insignificante, os «nadas que farão sorrir os outros» (p. 43), «certas coisas sem importância» (p. 44), os «Nadas» (p. 102), o universo do aparentemente banal que o preconceito tantas vezes excluiu.

Ora em obras como *Os pescadores* o que se nos depara é um mundo de conhecimento a que a estesia dá corpo e voz, não apenas por representar com minúcia de léxicos específicos as atividades das lides da pesca (barcos e redes ou outras artes, gentes e costumes, mentalidades e culturas formais ou informais), mas também porque ao fazê-lo se representa, afinal, um sujeito-a-escrever. Por exemplo, estabelecem-se e ilustram-se tipologias de embarcações, de homens, de mulheres, de redes e outros apetrechos, ou descreve-se a preparação, a saída e a chegada das jornadas da pesca. Em qualquer caso, ressaltam do descritivismo realista as cenas ou «quadros», o desfiar de figuras; mas por

²⁴NOBRE, 2000: 74.

entre a visível admiração por toda a panóplia de componentes, objetos, pessoas e lides, que a obra torna concretos, materializa e põe diante do leitor, nunca aquele que narra deixa de lado a consciência estética como princípio do sentido. Tomemos apenas um caso; ao traçar os retratos contrastados das mulheres da Murtosa, de Ílhavo e de Ovar, o narrador sobreleva dos elementos descritivos a própria questão da «beleza» e da «arte»:

Todas as mulheres da beira marinha são postas em destaque pela luz [...] No meu entender, a luz é o grande agente da beleza. [...]. O que aqui fica bem é o vestido escuro e a limpidez de sentimentos. Esta luz inteligente sabe muito bem que a arte é o encanto da vida e a mulher a suprema criação da arte²⁵.

A «luz» personificada é, ela mesma, protagonista do processo representativo, fazendo a junção do que se descreve a partir da observação presumida do íntimo das personagens figuradas, num enlace que a alta consciência dos processos apresenta como a evidência transparente das coisas e da sua «alma delicada e extática» (p. 113), afinal espelho do artista narrador. A «arte» é o princípio da «suprema criação», a qual se não cinge ao que se pode ver («o vestido escuro»), antes descortina a «limpidez de sentimentos», entrando para dentro das personagens, como se as almas, sua e delas, formassem um só tecido inconsútil.

Ao longo deste artigo mencionei de passagem Luísa Dacosta, que nos deixou em fevereiro deste ano; quero terminar com um aceno à sua memória tão junta à dos marítimos de A-Ver-o-Mar a que deu uma vida que não perece; ilustremo-lo com um passo do volume de 1980 no qual perpassam as sombras protetoras de António Nobre e de Raul Brandão. N'Os pescadores, este atravessa a povoação em 1921 ainda designada Avelomar²⁶ vindo da Apúlia e da Aguçadoira para chegar à Póvoa de Varzim; Luísa, por seu turno, passa temporadas no moinho sobre a praia. Assim abre o livro:

*Ave de arribação, eu vinha só de ano em ano. Mas nunca fui perdedora, soube sempre guardar. A minha saudade, poita que lançais para a faneca, não está a mais de uma braça de vós, pescadores de sargaço. Mulheres, cujo luxo é o avental rodado e transparente de nylon, gastas a ter de parir para calar bocas famintas, os vossos filhos são um pouco meus [...]. Barcos, sei-vos os nomes. De mulher — Iliza, Maria Isabel — de ladainha — Senhora das Neves, Senhora de Monserrate — de jaculatória — Salvai-nos Senhor Aliaz Para Sempre. [...]*²⁷

²⁵ BRANDÃO, [s.d.]:a: 106.

²⁶ Cf. BRANDÃO, 2014: 241, nota.

²⁷ DACOSTA, 1980: 11.

A narradora guarda (quer dizer, conserva e presentifica; mas é ela mesma guardada, protegida) as gentes, os costumes, a praia e a terra em que se espelha o seu próprio retrato, num estilo próprio em que se reconhece a cada passo o espectro tutelar de Raul Brandão:

É o sol que se põe? É a lua que nasce? Os penedos anoitecem num mar de óleo e de cinza, laivado a coral. Os barcos dormem, abandonados ao fim do dia. Insidiosa, a bruma avança, [...] encurta a linha do horizonte, esconde a ciclópica, dinossáurica e agreste ponta de St^a André. Uma vela passa, esfuma-se, delida sombra [...]. Duas mulheres, encostadas ao ganha-pão, esperam ainda. Um barco? A noite? Alguém? O canto dum galo despluma-se, lá em baixo, na aldeia nova²⁸.

Em homenagem a Maria João Reynaud, aqui deixo estes apontamentos, ecos de que «a luz é o grande agente da beleza»²⁹ — a luz dos grandes textos.

BIBLIOGRAFIA

- BRANDÃO, Raul ([s.d.]a) — *Memórias*. Lisboa: Perspectivas & Realidades. 1.^a ed. Paris/Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1925, vol. I.
- ____ [s.d.]b — *Memórias*. Lisboa: Perspectivas & Realidades. 1.^a ed. Paris/Lisboa: Aillaud e Bertrand, vol. II.
- ____ [s.d.]c — *Memórias: Vale de Josafat*. Lisboa: Perspectivas & Realidades. 1.^a ed. Lisboa: Seara Nova, vol. III.
- ____ (2013) — *A pedra ainda espera dar flor: Dispersos 1891-1930*. Org. de Vasco Rosa. Lisboa: Quetzal.
- ____ (2014) — *Os pescadores*. Edição de Vítor Viçoso e Luís Manuel Gaspar. Lisboa: Relógio d'Água.
- ____ (2015) — *Húmus*. Edição de Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio d'Água.
- CASTILHO, Guilherme de (1979) — *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1979.
- ____ (1980) — *Vida e obra de António Nobre*. 3.^a ed. revista e ampliada. Lisboa: Bertrand.
- DACOSTA, Luísa (1980) — *A-Ver-o-Mar*. Porto: Figueirinhas.
- ____ (1990) — *Morrer a Ocidente*. Porto: Figueirinhas.
- NOBRE, António (1898) — *Só*. 2.^a ed., revista e aumentada. Lisboa: Guillard, Aillaud e C.^a.
- ____ (2000) — *Só*. Reprodução tipográfica da 2.^a edição (1898). Prefácio e edição de Paula Morão. Porto: Caixotim.
- VERDE, Cesário (1992) — *Obra completa*. 6.^a ed. Estudo e organização de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.

²⁸ DACOSTA, 1980: 82.

²⁹ BRANDÃO, 2014: 106.