

MARIA INÊS CASTRO E SILVA

O CIRCO ETERNO

Grotesco e Expressionismo em *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore* de Raul
Brandão

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes no Ramo de Esté-
tica Literária

ORIENTADORA CIENTÍFICA

Professora Doutora Joana Matos Frias

PORTO

2011

AGRADECIMENTO

À Professora Doutora Joana Matos Frias agradeço o rigor, a competência e a disponibilidade. Agradeço toda a orientação que vem desde o Projecto das Bolsas da Integração na Investigação, atribuídas pela FCT, passando pelo Ano Curricular de Mestrado até à Dissertação.

Agradeço a todos os Professores dos Seminários de Mestrado pela orientação e por instigarem em mim o espírito crítico. Agradeço a preparação absolutamente estruturante para o universo da investigação.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras agradeço a disponibilidade e as conversas, por vezes, muito rápidas, mas enriquecedoras para o desenvolvimento de alguns pontos de vista.

Aos meus amigos agradeço toda a paciência e o respeito que demonstraram perante o meu trabalho. Um agradecimento especial à Rita Sineiro, ao Paulo Lima, à Maria Inês Marques, ao Tiago Sousa Garcia e ao Vítor Neves Fernandes.

Aos meus amigos Maria João Marques, Daniela Pinhão e Diogo Maia pela companhia.

Ao meu amigo Pedro Almeida agradeço a amizade, as conversas e as leituras de todos os momentos.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família que me acompanhou durante todo este tempo e que, na verdade, acabou obrigatoriamente por fazer o Curso e o Mestrado comigo. Agradeço a paciência ao meu Avô Ernesto e à minha Tia Rosário. À minha Irmã Leonor agradeço a serenidade. Ao meu Pai e à minha Mãe, sempre tão presentes, agradeço-lhes, por tudo. Agradeço à minha Mãe que tem sido incansavelmente compreensiva em todos os momentos. Agradeço ao meu Pai que gostaria certamente que eu continuasse todo este trabalho.

Para o meu Pai,

Para a minha Mãe e para a minha Irmã,

Índice

Introdução	7
Capítulo I: <i>Homens que são Saltimbancos</i>	10
1.1. Ambiguidades Circenses: Considerações sobre uma Estética Expressionista	11
1.2. Habitar o Mundo Desfigurado	27
Capítulo II: A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore: <i>A Clownização do Real</i> ...	42
2.1. <i>A Morte do Palhaço</i> : Nascimento do Sonho	46
2.2. A Máscara como Rosto Afivelado	62
2.3. O Palhaço-Homem: Esmorecer Comportamentos Desviantes	69
Capítulo III: <i>O Prazer de Perder</i>	77
3.1. A Dimensão Catártica do Desespero.....	78
3.2. Existir para o Deleite de Morrer	90
Conclusão	96
Bibliografia	99

“Acreditariam
se eu dissesse aos homens
que nascemos

tristemente humanos
e morremos flor?”

(Hilda Hilst, *Balada de Alzira*, 1951)

INTRODUÇÃO

Não é fácil encontrar uma definição unânime para descrever aquilo que ficou conhecido como *Expressionismo*. Aos problemas de delimitação de âmbito espaciotemporal e de reconhecimento da génese, somam-se as incertezas e as discordâncias quanto às premissas agregadoras do movimento. O princípio defensável da presente dissertação radicar-se-á na reflexão sobre a condição da estética expressionista. Escolhemos como figura central da nossa análise o lugar do *topos* da *deformação* representativa na constituição de um paradigma expressionista. Esse lugar será aqui questionado em diálogo com a categoria estética do *grotesco*.

A obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926), da autoria de Raul Brandão, é o objecto de estudo eleito para a presente dissertação. Este texto, sendo uma reedição de *História dum Palhaço; (A Vida e o Diário de K. Maurício)* (1896), é o lugar onde convergem os mais diversos traços expressionistas e onde fica patente a emergência do grotesco.

A estética expressionista, como o espaço favorável ao desenvolvimento de uma estética da deformação, teve como berço um momento histórico preciso e que se enquadra no contexto da I Guerra Mundial. Nesse sentido, o primeiro capítulo da presente dissertação, intitulando-se “Homens que são Saltimbancos”, ocupar-se-á de todo o cenário propício ao nascimento deste movimento, de alguma forma polémico no que diz respeito à coesão interna. Na verdade, a necessidade de encontrar um denominador de unidade para o Expressionismo desencadeou sérias dificuldades de agrupamento na História da Literatura, já que em nenhum momento os autores que tradicionalmente se averbam ao movimento se intitularam a si próprios *expressionistas*, e nunca foi seu intuito delinear um projecto colectivo coeso. Sem embargo, vale a pena referir o papel da cena literária alemã no contexto da emergência do movimento, alastrando-se *a posteriori* ao resto da Europa. A Primeira Grande Guerra e os problemas sociais, políticos, humanos e civilizacionais que esta levantou constituíram matéria passível de exploração pelo Expressionismo. As consequências nefastas da guerra inculcaram no Ser Humano o desejo de renascimento de um Homem Novo das cinzas bélicas. A juntar-se a esta vontade, vemos, ainda, como premente o grito de pendor político, em grande medida registado na poesia expressionista alemã. Todos os desenvolvimentos históricos que

propiciaram o aparecimento deste movimento concederam, simultaneamente, a possibilidade de criação de uma estrutura tipológica expressionista. O primeiro capítulo esboçará, a par do reconhecimento histórico, um espaço proeminente a todos os traços que perfazem a tipologia do Expressionismo, passando pela deformação, pelo grito irremediavelmente perdido ou pela crença no renascimento de um Homem Novo. A deformação aparece, na nossa reflexão, como um traço crucial na estética expressionista, tomando como central uma figura que ocupará em grande medida a segunda parte da dissertação: *o palhaço*. Esta imagem, frequentemente repetida pelo ideário expressionista, presta-se às mais variadas ligações com o grotesco, ligações que começam desde o primeiro capítulo a ser enunciadas.

Numa perspectiva histórico-literária, o Expressionismo, pelo menos enquanto tendência estética generalizada, não se verificou no contexto português. Parece-nos, contudo, inegável uma certa presença expressionista, em diversas obras de Raul Brandão, muito particularmente em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

O Palhaço, aliado à categoria estética que nos propusemos analisar, será o eixo mais importante no segundo capítulo que se intitula “*A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore: A Clownização do Real*”. A segunda parte da nossa reflexão retomará os fios teóricos lançados no primeiro capítulo, conjugando-os com a obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* e fazendo o reconhecimento do grotesco como um elemento inerente à lógica interna brandoniana. A consideração da obra de Raul Brandão transportar-nos-á para a dicotomia sonho/realidade, um ponto sobre o qual nos demoraremos e que, de resto, acompanha insistentemente toda a obra de Brandão.

As personagens brandonianas, vítimas de uma realidade feroz, refugiam-se no sonho, onde ficam completamente aprisionadas: “O sonho comparece como a única alternativa a uma realidade degradada, simbolizada pelo lixo que a sociedade segrega”¹. A permanência no sonho permite-lhes dar conta das imperfeições da realidade circundante, onde o poder esmaga os mais fracos. A resposta que o mundo brandoniano dá ao infortúnio é a incorporação da máscara como forma de sobrevivência. A máscara, enquanto anúncio do *topos* da vida como um palco, é um elemento recorrente na obra brandoniana e que está, de igual forma, relacionado com o grotesco.

¹ Maria João Reynaud, “Raul Brandão: Entre o Trágico e o Grotesco; *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*”, in *(A)mostra*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, 2011, p. 65.

O final do segundo capítulo pretende ser o ponto culminante da reflexão. Retomando os fios condutores anteriormente explorados, aliaremos as temáticas brandonianas ao grotesco, esmorecendo o estatuto de desvio, frequentemente, atribuído a esta categoria. Vemos como indubitável admitir que o vício e a vulgaridade, transversais às personagens de Raul Brandão, transformam-se em lugares de repetição que actualizam o padrão do grotesco como uma regularidade. A normalidade, aqui entendida como o oposto de uma leitura do grotesco como desvio, veicula algumas consequências que serão apresentadas no terceiro capítulo.

A convivência com o mal como único meio para a sobrevivência incita as personagens de Raul Brandão à morte. Mas, até esse momento, elas serão obrigadas a penar através da angústia. Com efeito, o grotesco, pelo contacto com a imperfeição e com a deformação, suscitando no espectador o terror de se observar ao espelho, relaciona-se, não só com a angústia, como também com a morte libertadora. O último capítulo, intitulado “O Prazer de Perder”, irá focar a angústia e a morte como consequências de toda a reflexão, onde se inclui, igualmente, a contínua análise de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. A última parte da dissertação pretende inverter, uma vez mais, a lógica atribuída à morte e à angústia para admiti-las como processos positivos para a verdadeira existência brandoniana. Deste modo, a morte apresentar-se-á aqui sob dois prismas distintos: a morte durante a vida² ou, por outro lado, de morte como uma inauguração da verdadeira vida. O trilho da angústia que percorre *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* transforma-se num caminho seguido por Raul Brandão. A lógica brandoniana, como analisaremos, constrói-se pela negação como a própria forma de regularidade grotesca.

² À imagem do que ensinou Vladimir Jankélévitch: “Mais on peut aussi concevoir un «mourir-de-ne-pas-mourir» qui n’implique nullement un «vivre-de-ne-pas-vivre» corrélatif”: Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 108.

I

HOMENS QUE SÃO SALTIMBANCOS

1.1. AMBIGUIDADES CIRCENSES: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA ESTÉTICA EXPRESSIONISTA

Antes de avançar para uma leitura estética do Expressionismo, cremos, tomando em consideração a centralidade desta noção para o presente estudo, impor-se um esclarecimento prévio. Este movimento, tão controverso nas suas raízes, transporta nas costas o peso de um momento histórico preciso: a I Grande Guerra. No entanto, vemos como necessário reconhecer a superação dos limites das fronteiras históricas para a dimensão tipológica, trans-histórica, que o Expressionismo comporta.

A dificuldade de abordagem do Expressionismo parece nascer já nas suas origens quando verificamos que não são de todo unânimes as indicações acerca do princípio do termo. Vejamos, por exemplo, a opinião de João Barrento:

Na Alemanha, o termo começa por ser aplicado a pintores e poetas a partir de fora. A palavra «expressionista» aparece documentada pela primeira vez (sem qualquer relação histórica com o movimento moderno das primeiras décadas deste século na Alemanha) em Inglaterra, já no século XIX, referida a um certo estilo de pintura, e também na América, em 1878, no romance *The Bohemian*, dum tal Charles de Kay, aqui para designar um grupo de escritores antiburgueses e marginais¹.

A reflexão acerca do Expressionismo exige, a nosso ver, uma reflexão demorada relativamente ao seu surgimento e às condições que rodearam o seu nascimento. Deve considerar-se a intensa proliferação de movimentos que marcou a passagem do século XIX para o século XX, sendo que, em muitos momentos, pareceu difícil discernir qual a verdadeira tendência da época. É frequente identificar-se o Expressionismo com os ímpetus bélicos da I Guerra Mundial. Embora o princípio desta movimentação esteja ligado à Alemanha do início do século XX, é necessário levar em linha de conta a superação do limite belicista. Não devemos esquecer que, a par do Expressionismo, o século XX ficou irremediavelmente marcado pela proliferação das mais diversas vanguardas, a saber Futurismo, Fauvismo, Impressionismo, Abstraccionismo, Dadaísmo. Estas correntes demonstraram uma transversalidade relativamente às artes plásticas, literatura, cinema, teatro. A poesia expressionista alemã, que vem desde o imperialismo de Gui-

¹ João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 14.

lherme II até à instauração de uma república socialista na Alemanha, conheceu várias posições ao longo de todos estes momentos, como é exemplo a literatura de pendor marxista, proletário ou até activista.

No que diz respeito ao universo germânico, o termo surge primeiramente num catálogo de uma exposição de quadros de pintores franceses (22.^a Exposição da Secesão Berlimense), datada de 1911, alargando-se, posteriormente, à geração de pintores anti-impressionistas modernos. Na verdade, a crítica parece sugerir de forma muito diversa o surgimento deste movimento, sendo que não podemos afirmar como claramente datável ou situável o aparecimento desta movimentação expressiva. A dúvida relativa à origem que, a nosso ver, continua a permanecer vem, desde logo, demonstrar que os rostos expressionistas não devem ser agrupados.

A *tensão* surge, neste contexto, como um termo central, já que parece ser fundamental no desenvolvimento dos movimentos modernistas: “o movimento de todos os «movimentos» modernistas não é o da convergência resolutive das tensões que os sustentam, mas antes o da explosividade e fragmentaridade centrífugas e desintegradoras”². Estamos, com efeito, na presença de uma movimentação particular e qualquer tentativa de unificação daquilo que é por natureza multiforme pode aprisionar o leitor no desconhecimento da verdadeira lógica interna desta manifestação. As tensões vigentes no âmbito expressionista não são resultantes unicamente da primeira Grande Guerra. A presença deste movimento não parece cingir-se unicamente ao mundo germânico, remontando a Inglaterra da segunda metade do século XIX. O Expressionismo conseguiu adquirir uma posição de charneira nas produções literárias da modernidade por todo o seu carácter internacional, difundindo-se por outros campos da esfera artística: teatro, cinema, música, artes plásticas, escultura, arquitectura.

A história tornou-se encarregada de intitulá-los expressionistas, mas poetas como Georg Trakl, Gottfried Benn ou Georg Heym nunca se intitularam expressionistas, bem como, da mesma forma, não pretenderam entender o Expressionismo como um movimento passível de delimitação. A primeira antologia de poesia expressionista, *Menschheitsdämmerung* (1919), organizada por Kurt Pinthus, vem confirmar, de resto, esta vontade de não-unificação. Ilse e Pierre Garnier consideram o Expressionismo não uma escola ou grupo, mas um clima: “il n’y a ni «école» ni «groupe» expressionnistes: il y a

² João Barrento, *O Espinho de Sócrates; Modernismo e Expressionismo; Ensaios de Literatura Comparada*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 29-30.

un «climat» expressionniste”³. Este clima é traduzido pela liberdade do conteúdo onde ocorrem os mais diversos poetas e artistas. A instabilidade e a contradição constroem uma terminologia que nos parece instável e passível de alteração. O Expressionismo é, muitas vezes, entendido por diferentes autores como um grito da adolescência⁴, a comprovar temos nomes como Heym ou Trakl que morreram ainda muito jovens. Na verdade, mais do que um grito de uma adolescência, parece-nos plausível que este seja o momento da criação de uma juventude explosiva e possessa, abrasada por uma vontade de inovação. O Expressionismo fossilizou-se como sendo a voz pueril de todos aqueles que de alguma forma tentaram lutar contra o conformismo vigente. A desumanização que a guerra transportou nas suas costas incitou, não só a uma reflexão acerca da condição humana, como também a um desejo de emancipação de amarras sufocantes para fazer nascer o desejado Homem Novo. A civilização tecnicista imprimiu no ser humano a decadência da alma e da individualidade, parecendo cada vez mais urgente reconquistar a identidade perdida e, por isso, lutar contra a uniformidade. A luta contra a vaga mecânica que engole o ser humano acompanhará toda a arte expressionista⁵. O dilema expressionista vai no sentido de se encontrar perdido no meio de uma era da técnica, onde a mecanização da sociedade parece ter chegado para persistir. Walter Benjamin, em “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” reconhece, por seu lado, o início do século XX como um momento marcado pelas imensas reproduções de obras de arte. No meio de toda a mecanização, a obra de arte perde, inclusivamente a sua *aura*:

o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. *Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa*⁶.

Os poetas que se relacionam com este momento específico são detentores de uma ideologia que passa pelo combate à esfera burguesa e à batalha contra a violência e a

³ Ilse Garnier et Pierre Garnier, *L'Expressionnisme Allemand*, Paris, Éditions André Silvaire, 1962, p. 17.

⁴ A este respeito, cf. *idem*, p. 8.

⁵ É curioso verificar inclusivamente a preponderância também do teatro expressionista e o modo como ele se desloca neste contexto. Senão, vejamos: “Le théâtre expressionniste s’est élevé d’une part contre l’extrême facilité, contre l’adhésion de l’homme au quotidien; d’autre part, contre les personnages aux costumes anachroniques et surannés et aux parfums vieillots”: *idem*, p. 64.

⁶ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D’Água, 1992, p. 79.

luta de classes que emanam da Grande Guerra, mas que não se confinam a ela. A ligação directa usualmente estabelecida entre a guerra e o movimento expressionista não nos parece ser satisfatória, mesmo sabendo que a guerra transportou predisposições e uma intensidade própria que não deixam de estar presentes no Expressionismo alemão.

O Expressionismo caminhou no sentido de se afastar dos pressupostos do Impressionismo e do Naturalismo. Com efeito, o Expressionismo está vulgarmente ligado à oposição relativamente ao Impressionismo e ao Naturalismo ou, então, como uma última carta do Simbolismo:

une réaction contre le naturalisme, un ultime développement du symbolisme, ou encore un retour à un art fondé sur l'affectivité, l'irrationnel, la disharmonie, dont le principe serait déjà dans l'esthétique baroque ou dans l'inspiration dionysiaque des Anciens⁷.

A defesa de uma arte baseada na vertente irracional e no lado desarmónico, aproximando-se, desta maneira, de uma inspiração dionisíaca parece-nos muito próxima das reflexões de Friedrich Nietzsche. Note-se que, em *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, Nietzsche, referindo-se ao espírito dionisíaco, afirma:

todo o artista é um «imitador», nomeadamente artista apolíneo do sonho ou artista dionisíaco do êxtase ou finalmente – como por exemplo na tragédia grega – em simultâneo artista do êxtase e do sonho: assim temos de pensá-lo, tal como ele se pros- tra na embriaguez dionisíaca e alienação mística de si próprio⁸.

O Naturalismo, dentro do seu ideário do progresso, esforçou-se na “aplicação da observação e da experiência à literatura pela adopção do método experimental”⁹. Note-se que pela sua preocupação com o retrato fidedigno da realidade e com a experiência e, reconhecendo o Homem como um fruto daquilo que o rodeia, o Naturalismo afasta-se do Expressionismo. A esfera naturalista ocupou-se do sentido de objectividade para chegar à verdade. Com efeito, Isabel Mateus encara o Naturalismo como uma ruptura com a retórica romântica, afirmando: “o romancista naturalista deve rejeitar a ilusão lírica,

⁷ Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionisme Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 12.

⁸ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou o Mundo Grego e Pessimismo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997, p. 29.

⁹ Isabel Cristina Pinto Mateus, “«Kodakização» e Despolarização do Real; Para uma Poética do Grotesco na obra de Fialho de Almeida”, Lisboa, Caminho, 2008, p. 62.

basear-se na observação da realidade à sua volta, descrever apenas os ambientes que conhece ou sobre os quais investiga e utilizar uma linguagem neutra, simples, despida de qualquer artifício”¹⁰. Por outro lado, o Impressionismo que, segundo Jorge de Sena, é uma terminologia infeliz, cativou inicialmente os seguidores do Naturalismo pela captação da cor, da luz e das sensações visuais. Contudo, Isabel Mateus afirma:

O equívoco de Zola terá consistido em pretender ver no Impressionismo o equivalente, no domínio da pintura, do Naturalismo, em reduzir a pintura impressionista a um desejo de representação neutra e fria, ou, para utilizar o neologismo de Fialho relativamente à representação naturalista, a um desejo de «Kodakização» do real¹¹.

Com efeito, o Impressionismo apresentou uma transformação na captação do real, acrescentando uma vertente sentimental ao universo da criação.

Na reacção contra o Naturalismo e o Impressionismo nasce, então, uma estética da afectividade que se alicerça em visões, afastando-se do palpável para se aproximar de uma deformação. Ao concordarmos com Rudolf Kurtz, admitimos: “Pour l’artiste, la réalité quotidienne est un facteur accidentel de création (...) L’expressionnisme ne représente pas l’objet dans sa réalité palpable”¹². Samuel Richard e R. Hinton Thomas afirmam de forma convicta que a diferença entre o Naturalismo e o Expressionismo pode ser identificada a partir da comparação entre um quadro de Manet e um quadro de Marc¹³. O quadro oferecido pelas estéticas Impressionista e Naturalista parecia seguir no sentido da dessubjectivização¹⁴, anulando de alguma forma o lado passional da criação. Neste sentido, tornava-se cada vez mais significativa a necessidade de equacionar as emoções e a vertente da expressão desligada do lado maquinal da vida. O sujeito expressionista assume-se desvinculado da massa apática que o engole para responder aos impulsos

¹⁰ *idem*, p. 68.

¹¹ *idem*, p. 87.

¹² Rudolf Kurtz, *Expressionnisme et Cinéma*, França, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, p. 45.

¹³ “In the former, for example, paints a bull he depicts not only every detail of the animal, but he also elaborates with meticulous care the setting in which it is placed, the grass, the bushes and the sky. With Marc on the other hand, the bull occupies three quarters of the canvas and the landscape serves only the purpose of throwing into relief the central object. (...) Whereas Manet’s purpose is to portray the animal as an object of nature, Marc’s aim is to reveal its «soul»”: Richard Samuel et R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and The Theatre*, Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd., 1939, p. 146.

¹⁴ “o expressionismo, declara Edschmid, levanta-se contra a «fragmentação atómica» do impressionismo que reflecte os cintilantes equívocos da natureza, a sua perturbante diversidade, as suas tonalidades efémeras; luta ao mesmo tempo contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o seu mesquinho objectivo de fotografar a natureza ou a vida quotidiana”: Lotte Eisner, *O «Écran» Demoníaco*, Lisboa, Editorial Aster, s/d., p. 13.

vitais e criadores do seu próprio mundo. Não deve equacionar-se o Expressionismo como uma exclusiva estética do sarcasmo face ao paradigma dominante, pelo contrário é imperativa a tentativa de estilhaçar a perspectiva naturalista, esta baseada num mundo dito real através de uma contemplação positivista. O Expressionismo é uma proposta de abertura para um mundo real que supera os limites do real naturalista. O expressionista tem como preocupação prioritária ultrapassar os limites do real quotidiano através das singulares visões que dá a ver ao espectador. Dentro de uma aura visionária, o Expressionismo procura a eliminação do detalhe para indicar novos caminhos e remédios: “The Expressionists avoid this abundance of detail and, in describing evil, hope to produce a remedy. They suggest new methods and new ways. They wish to participate in the creation of a new and better society in the future”¹⁵. O desejo de comunidade concede-lhe a liberdade e, da mesma forma, a alienação para as produções lírica e dramática. O combate face ao Naturalismo está ele próprio presente no contexto do teatro expressionista que, cenicamente, parece bater-se contra o Naturalismo e contra o teatro neo-romântico, por outro lado. A deformação acaba por aliar-se a esta crítica à sociedade, imaginando o novo ser humano surgido de um paradigma por vir.

O Expressionismo move-se entre a destruição e o messianismo: a consciência da degradação como ponto de partida para uma regeneração ímpar. Note-se que expressões como “arte pela arte” parecem ser estrangeiras ao universo alemão, já que este cultivou uma literatura ligada ao drama e à vida, o que explica, de resto, o impacto da I Guerra Mundial sobre o Expressionismo: “L’art allemand est intimement mêlé à la vie, il participe à ses montées et à ses chutes, à ses piqués vers le ciel ou vers la terre”¹⁶. Para estes autores de ordem vanguardista tornava-se cada vez mais urgente a destruição da imagem convencional dada como real para produzir uma imagem que, ainda que distorcida e agressiva, fosse completamente radical.

É impossível avançar nas reflexões sem atribuir uma especial atenção à poesia expressionista que evidenciou tão grande impacto neste âmbito. Vemos como necessário proceder a uma salvaguarda quanto à poesia: parece-nos claro que diversos temas visíveis no espaço da poesia parecem estar analogamente presentes no âmago da prosa expressionista. A poesia e a prosa parecem cruzar os seus fios condutores quando em causa aparece a violência da expressão de um sujeito que se expõe. Contrariamente ao

¹⁵ Richard Samuel et R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Ilse Garnier et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 7.

caminho seguido pela descrição naturalista, o Expressionismo preza a dinâmica da intensidade, acreditando numa verdadeira realidade que está para além da realidade que lhe é oferecida. Tendo como incontornável referência Dostoïevski, a prosa expressionista trouxe para a acção o trabalho do inconsciente e os planos psicológicos, a par da força e da energia enquanto *leitmotiv* do discurso literário. A poesia do Expressionismo ficou inevitavelmente marcada por um rasgo que, para além de muito caro, lhe é muito particular. O choro e o grito nunca foram lembrados de forma tão insistente como nesta ocasião e a poesia deste contexto concretiza o pesadelo acordado. A poesia expressionista, esforçada em concentrar-se no coração¹⁷, alimenta-se do ritmo, da alegoria e do paroxismo. A par do que acontece com a poesia, também o teatro expressionista parece estimar o ritmo que lhe é muito particular. O ritmo, nos contornos do teatro expressionista, cria tensões que ultrapassam o habitual jogo tenso gerado a partir da divisão entre actos e cenas. A tensão alicerça-se, ainda, entre um mundo quotidiano e mecânico e o mundo puramente imaginativo do criador. A determinada altura, o formato tradicional do poema obriga-se a dar lugar a cortes abruptos que parecem trucidar o horizonte de expectativas do leitor: “Le poème ne se présente plus comme une surface animée seulement de tranquilles vagues, mais comme une suite de sommets abrupts”¹⁸. A forma e a alienação desenvolvem-se com toda a extravagância e estranheza, concedendo ao poema um ritmo particular.

A designada *estética da força* assume-se como um ponto central do gesto criador expressionista. No contexto português, a importância da expressão da *força* enquanto marcador estético não parece ter sido esquecida por Fernando Pessoa, em versos como os de “Ode Triunfal” (1915) ou de “Ode Marítima” (1915). As Odes do autor corporizam o corte com a estrutura organizada, dando lugar a uma libertação melódica, declaradamente influenciada por Walt Whitman, e que será dominada pela aparição das máquinas, da electricidade ou das grandes fábricas cantadas por Álvaro de Campos. Quando publica, “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica” (1924), na revista «Athena», assistimos à designação do sensacionismo como arte não-aristotélica. Com efeito, como veremos, a estética defendida enquadra-se numa estética da força. Segundo

¹⁷ Achamos pertinente fazer referência a Lotte Eisner, quando este autor relembra as palavras de Kasimir Edschmid relativamente ao espírito expressionista. Parece, ainda, interessante o paralelo que Eisner estabelece entre o Homem expressionista e o actor: “Segundo Edschmid, o homem expressionista é a tal ponto o ser absoluto, original, capaz de grandes sentimentos directos, que parece «trazer o coração pintado sobre o peito». Esta observação pode aplicar-se a toda uma geração de actores que exterioriza as suas emoções e reacções psíquicas da maneira mais exagerada possível.” Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Ilse Garnier et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 28.

Campos, existiram apenas três grandes momentos reveladores de uma arte não aristotélica:

A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes – a Ode Triunfal e a Ode Marítima – que publiquei no Orpheu. Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade.¹⁹

Esta tentativa de inovação levada a cabo por Álvaro de Campos propõe-se substituir a beleza como finalidade da arte para dar lugar à *força* como elemento central:

Creio poder formular um estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza.²⁰

Note-se, porém, que estes apontamentos da autoria de Álvaro de Campos foram, em grande medida, entendidos pela crítica como “uma especulação abstracta, mais um exercício de imaginação de Pessoa”²¹.

A poesia do Expressionismo é uma poesia essencialmente do *pathos*²², mas que consegue, em simultâneo, desvincular-se do real, ou se quisermos, recorre a uma subjectivização do real através da hipérbole ou da sintaxe agramatical. Encontramo-nos perante uma poesia que cultiva, em certa medida, a decomposição progressiva: assistimos, pois, a uma destruição das convenções instituídas, acompanhada por uma delicadeza, que permite que o Expressionismo sobreviva enquanto termo tipológico. Os vários estudos que se debruçam sobre o Expressionismo tentam insistentemente atacar a árdua tentativa de definição ou delimitação da expressão, no entanto, acabam por afunilar a

¹⁹ Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”, in *Crítica; Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 245.

²⁰ *idem*, p. 237.

²¹ Carlos D’Alge, “Sobre a Arte Não-Aristotélica de Fernando Pessoa”, in *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, p. 42.

²² A este respeito, parece-nos pertinente a reflexão de João Barrento relativamente ao paralelo que é possível estabelecer-se entre o expressionismo alemão e o sensacionismo português: “A 1 de Junho de 1910 o *Neuer Club* entrava realmente numa nova fase, já mais propriamente «expressionista» (...) A partir de agora, os paralelos com os sensacionistas portugueses (...) começam a ser mais óbvios e, por isso menos interessantes. *Pathos* voluntarista e intelecto tecnicista é o que vamos encontrar também no Engenheiro Álvaro de Campos (...) e nos arremedos futuristas de Almada”: João Barrento, *O Espinho de Sócrates; Modernismo e Expressionismo; Ensaios de Literatura Comparada*, op. cit., pp. 81-82.

temática que envolveu este momento. Ilse Garnier e Pierre Garnier afirmam declaradamente: “Les thèmes de l’expressionnisme se divisent en effet en trois grands cycles: la Ville, la Guerre, la Communauté future”²³. Na demanda de um pendor cristalino e das linhas mestras, identificam a cidade como sendo um sinónimo de perversidade – a cidade é uma extensão do Homem Moderno – o ser humano e a sua inércia unem-se às imagens centrais expressionistas da cidade: a *morgue* e o *hospital*²⁴. João Barrento comenta a poesia dos Expressionistas de Berlim, afirmando: “modelam poeticamente uma visão da cidade, de preferência como um todo, através de uma simultaneidade de imagens, ou de uma transfiguração mítica, que se configuram quase sempre numa construção *metafórica*”²⁵. A metáfora é um centro de uma grande vitalidade expressionista, servindo de plataforma para a construção de uma lógica interna e particular. Segundo Lotte Eisner, o artista expressionista amplifica a metáfora, criando jogos de luz e sombra e fomentando uma nova realidade que, em muitos casos, preserva até ao final o culto da obsessão. João Barrento, por seu lado, acrescenta à metáfora, à qual fizemos referência relativamente ao Expressionismo alemão, duas figuras de retórica que são utilizadas em contextos distintos:

Baudelaire encontra o seu molde formal e conceptual para Paris numa nova prática da alegoria, Pessoa (des)acerta o seu passo poético com Lisboa numa relação que, por estranho que pareça, se me afigura como predominantemente metonímica (...) Qualquer destas formas ou figuras – alegoria, metonímia e metáfora – apresenta, nos autores e nos momentos em que se manifesta, uma estrutura, uma filosofia e uma função adequadas, quer à tessitura fenomenológica do mundo urbano, quer a uma filosofia da história específica, (...) quer a um modo de ver, de ser e de estar no mundo por parte do sujeito criador²⁶.

O tema belicista tem, de igual forma, um papel eminente: “il n’analyse pas les causes, ne combat pas ces causes, voit le combat comme une horrible divinité, il a une vision”²⁷. O tema da guerra transforma-se no espaço fulcral para criar as diversas ima-

²³ Ilse Garnier et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 22.

²⁴ “Em Georg Heym e nos outros Expressionistas da Berlim de antes da guerra, o espectáculo dá lugar à visão mítica e demonizada da cidade que se ergue em bloco, abstracta, como uma onda de energia, quase sempre destruidora, mas também estimulante e vital”: João Barrento, *O Espinho de Sócrates; Modernismo e Expressionismo; Ensaio de Literatura Comparada*, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ *idem*, p. 88.

²⁶ *idem*, *ibidem*.

²⁷ Ilse Garnier et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 23.

gens apocalípticas. Seguidamente, a terceira linha que recobre o dito ideário expressionista prende-se com a antevisão de uma comunidade futura: a transformação da cidade ou da sociedade em grande comunidade. O expressionista, nas suas preocupações com a comunidade, funciona como uma extensão da terra, alimentando a consciência lúcida da importância da terra no começo e no final de tudo.

A aguda consciência de um mundo perdido e de um sujeito que se perdeu a si próprio guarda, ainda, espaço para a expectativa do nascimento de um Homem Novo: “Homem idealmente reduzido à essencialidade anímica, numa atitude antimaterialista e antipsicologista”²⁸. O Expressionismo vive dentro da tensão entre aquilo que o mundo dá a ver e aquilo em que o mundo pode transformar-se. É dentro do desagrado que surgem o grotesco e a ironia como estandartes desta geração: “a *construção a-lógica* e a *deformação aberrante* da realidade na poesia do grotesco, pressupõem também uma distanciação crítica e uma atitude negativista em relação a essa mesma realidade”²⁹. As artes parecem, agora, preparar-se para um novo começo, onde a expressão do íntimo, a criatividade e a ruptura com a tradição se unem para dar lugar a um novo olhar sobre o século.

O artista expressionista vive da interioridade, na tentativa de desprendimento da lógica automática do mundo em que vive, dedica-se à exploração do mundo interior. Esta autodisciplina permite-lhe ser directo e praticamente primitivo, dando prioridade ao lado mais intuitivo, donde provém uma grande parte da força expressionista. É através do caminho primitivo que o Expressionismo procura a essência do espírito. O desconforto no mundo que não parece ser o seu coage o artista do Expressionismo a querer retirar-se do mundo quotidiano que cada vez lhe parece mais estranho. No trânsito entre o interior e o exterior, podemos acolher a abstracção como um franco elemento de preponderância no quadro das manifestações modernas. A obsessão pela abstracção vem na senda de todas as inquietações pelas quais o movimento expressionista se fez acompanhar. Na verdade, não devemos encarar a abstracção como um pólo central do Expressionismo, mas sim com um ponto de atracção. Dentro das suas diversas dinâmicas, o Expressionismo consegue, por meio do paroxismo e do jogo entre sentimentos para todos nós familiares, ultrapassar os limites convencionais do conhecimento:

²⁸ João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, op. cit., p. 63.

²⁹ *idem*, p. 65.

L'abstraction ne serait donc que la limite d'une pratique de l'art tournée vers la communication spirituelle mais qui pourrait, dans une certaine mesure, s'accommoder de certains éléments figuratifs, l'essentiel étant que la création ne soit pas soumise soumise à l'objet extérieur qu'elle représente, au contraire, que l'interiorité.³⁰

A abstracção parece permitir um vínculo essencial entre o interior e o exterior: “l’art n’est pas la traduction formelle d’une représentation de l’esprit mais l’institution d’une relation nécessaire (...) entre l’interiorité et l’oeuvre en tant que manifestation extérieure”³¹. A abstracção pode ser, ainda, interpretada como um estado último da distorção. A distorção corporiza um desapego à exterioridade para dar lugar à alma no seu estado bruto e, portanto, responder a uma exigência fundamental do Expressionismo: “l’art ne consiste pas à appliquer des formules de style mais à répondre à une exigence de l’esprit”³². Quando Wilhelm Worringer, em *Abstraktion und Einfühlung* (1908), formula a teoria da empatia, afirma: “Modern aesthetics, which has taken the decisive step from aesthetic objectivism to aesthetic subjectivism (...) culminates in a doctrine that may be characterised by the broad general name of the theory of empathy”³³. Ao conceito de empatia, Worringer contrapõe o conceito de abstracção que terá um papel preponderante no âmbito da estética expressionista:

We regard as this counter-pole an aesthetics which proceeds not from man’s urge to empathy, but from his urge to abstraction. Just as the urge to empathy as a pre-assumption of aesthetic experience finds its gratification in the beauty of the organic, so the urge to abstraction finds its beauty in the life-denying inorganic, in the crystalline or, in general terms, in all abstract law and necessity³⁴.

A par da abstracção, a distorção aparece como um elemento preponderante, se não mais relevante do que a própria abstracção. A distorção é um factor sintomático de um culto da interioridade que é, de resto, cultivado pelo Expressionismo. A deformação, a que nos referimos, transpira os movimentos da alma que tentam reproduzir o mundo exterior, distorcendo-o. No fundo, tratar-se-á de uma resposta do intelecto ao mundo

³⁰ Jean-Michel Gliksohn, *op. cit.*, p. 54.

³¹ *idem*, p. 52.

³² *idem*, p. 56.

³³ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy; A Contribution to the Psychology of Style*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1953, p. 4.

³⁴ *idem*, *ibidem*.

exterior. Por outro lado, parece-nos claro que estamos perante uma nova dinâmica que se debate com a ordem estabelecida e cujas formas se deixaram invadir por alterações que afectam a estrutura daquilo que é criado:

At the same time it can be observed that art showed tendencies to break up the established forms, that the supernatural was invading all its forms and leading to the distortion of what had hitherto been regarded as the objective basis of the artist's work³⁵.

Considerado, em muitos momentos, como um ponto que se situa entre a criação e a acção, o Expressionismo concebe a problemática da deformação a diversos níveis, nomeadamente no que diz respeito à linguagem. A deformação aliada à estética do grotesco acentua, não só carácter de revelação, como também sublinha o carácter de afastamento dos expressionistas face ao mundo envolvente. A distorção que o grotesco comporta transporta-nos para o campo das visões expressionistas que se afastam progressivamente do real quotidiano. Neste sentido, podemos defender que o Expressionismo habita um mundo próprio e desfigurado:

Esse efeito global do poema grotesco (...) corresponde a uma re-criação, a partir de elementos existentes, de um objecto ou de uma realidade novos: a novidade desconcertante resulta do facto de o objecto grotesco não corresponder a nenhuma zona definida do real conhecido, ou melhor, do facto de o efeito grotesco se conseguir por uma apresentação do real segundo certas perspectivas, outras que não as normais³⁶.

O ímpeto inovador da linguagem não nos parece ligado a uma renovação relativa a uma estética ultrapassada, mas sim relacionado com toda a revolta que passa pela esfera social e cultural. No que concerne à linguagem, o principal “objectivo da fraseologia expressionista é potenciar ao máximo o significado «metafísico» das palavras: forjando neologismos ou cadeias de palavras em difíceis combinações”³⁷. A novidade que se verifica ao nível do ideário humanitário regista-se também ao nível da linguagem. A originalidade tem que ver, neste contexto, com uma tentativa de uma nova ligação entre as palavras, baseada não já no artifício, mas sim na verdade e na espontanei-

³⁵ Richard Samuel et R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 9.

³⁶ João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, *op.cit.*, p. 73.

³⁷ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 12.

dade³⁸. Este afastamento do movimento eloquente consegue justificar a fluência do paroxismo e de uma linguagem que se alicerça, sobretudo, na cultura do horror e da revolta, donde a principal pretensão ser a comunicação expressiva/emotiva. A comunicação levada a cabo pelo Expressionismo realiza-se através de algumas particularidades:

l'expressionnisme envisage plutôt de faire accéder l'humanité à une forme spirituelle de communication, laquelle donnerait accès non au sentiment intime de l'artiste (...) mais, au travers d'un regard individuel, à une vision spirituelle de l'univers entier³⁹.

Assistimos, desta maneira, a uma transfiguração de uma realidade dita concreta ou, se quisermos, do real oferecido pelo Naturalismo ou pelo Impressionismo: encontramos visões no lugar de uma imitação. A linguagem poética conquista uma autonomia tão dominante que é-lhe permitida a imaginação sem limites. Não se pense, todavia, que o Expressionismo cai no vazio da linguagem. A poesia expressionista é, por exemplo, uma prova de que o conteúdo é preservado, sendo que não assistimos ao experimentalismo da linguagem.

A ruptura engendrada por estas movimentações tenta desvincular-se do real oferecido pelo Impressionismo ou pelo Naturalismo, dando possibilidade a todos os elementos grotescos para, finalmente, singrarem. A tendência de viragem para uma estética do grotesco relaciona-se intimamente com o curso desfasado da realidade que o Expressionismo cultivou em certa medida. Ainda intimamente ligado às artes plásticas, o grotesco traz à tona o lado mais desconcertante e desligado de um real objectivo, não colocando de parte a vertente familiar que oferece ao leitor “a sobreposição do estranho, formado a partir de elementos normais, a essa normalidade, está na base do fenómeno grotesco abstractamente considerado e também dos poemas grotescos do expressionismo”⁴⁰. Se atentarmos na cinematografia expressionista, daremos conta da expressão grandemente plástica que contempla as imagens reproduzidas por espelhos que inevitavelmente deformam, acompanhados pela obsessão demoníaca pelo sobrenatural. A par do importante choque de luzes e sombras, o cinema expressionista admira os gestos inacabados e as formas caóticas que obrigam todos os corpos a inclinarem-se. Lembre-se, por exemplo, o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), da autoria de Fritz Lang, onde os

³⁸ A este respeito, cf. Jean-Michel Gliksohn, *op. cit.*, p. 38.

³⁹ *idem*, p. 40.

⁴⁰ João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, *op.cit.*, p. 74.

cenários “parecem reduzidos a arabescos planos e lineares, totalmente desprovidos da magia do claro-escuro”⁴¹. Por outro lado, Murnau é autor de outro filme emblemático expressionista, *Nosferatu, Uma Sinfonia de Horror* (1922). Este filme prima pela evocação do horror, através de movimentos rectilíneos na direcção da câmara⁴².

O grotesco, frequentemente tratado como um desvio, é oferecido, simultaneamente, como um elemento revelador de uma outra face do quotidiano ou, se quisermos, um *estado de transição*⁴³. A não resolução desta categoria pode suscitar o mal-estar geralmente associado à sua recepção. Acresce, ainda, a todos estes tópicos o facto discutível de o grotesco poder “resultar de uma deformação ou desproporção em relação à realidade considerada normal, da desintegração de um todo organizado, de uma despersonalização”⁴⁴. A imagem de figuras desproporcionais é um tema recorrente no cenário expressionista. Lembre-se um modelo utilizado numa peça do poeta Georg Kaiser e que não deixa de ser um tópico repetido dentro do clima expressionista: a *corcunda*⁴⁵. No contexto cinematográfico, Lotte Eisner apresenta-nos um exemplo para personagem típica do Expressionismo:

o sonâmbulo arrancado ao seu ambiente quotidiano, privado de toda a individualidade, e criatura abstracta, mata sem motivo nem lógica, enquanto que o seu senhor, o misterioso Dr. Caligari, que não tem sombras de escrúpulo humano, actua com aquela insensibilidade maníaca, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas tanto exaltam⁴⁶.

O Expressionismo parece, ainda, prestar-se à demonstração da máscara como rosto, onde o elemento grotesco, a par da caricatura, parece alcançar um lugar de destaque: “This play which deals drastically with the problems of adolescence, represents an «idea», many of the characters being little more than masks. The element of the grotesque and of caricature is emphasised”⁴⁷.

⁴¹ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 52.

⁴² A este respeito, cf. *idem*, p. 63.

⁴³ João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁴ *idem*, *ibidem*.

⁴⁵ “A corcunda é um motivo que, para além de servir a Kaiser de barreira simbólica entre corpo e cabeça, entre vida e intelecto em Sócrates (...), é igualmente um motivo recorrente no Expressionismo, com funções semelhantes”: João Barrento, *O Espinho de Sócrates; Modernismo e Expressionismo; Ensaios de Literatura Comparada*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Richard Samuel et R. Hinton Thomas, *op. cit.*, p. 7.

Na possível tentativa de retirar a máscara que se afivelou ao rosto, ou, de igual forma, na possibilidade de impedir que a máscara escape do rosto humano, a turbulência do grito surge como um traço fundamental: “cette notion de cri désigne deux traits essentiels de l’esthétique expressionniste: le goût du paroxysme et l’ambition de l’authentique”⁴⁸. O grito, sendo para muitos um resumo da estética expressionista, pode, por seu lado, anunciar uma poética da inarticulação, afastada de toda a eloquência: “Le cri pourrait représenter une poétique de l’inarticulé, éloignée des subtilités de l’éloquence”⁴⁹. Lembre-se a pintura de Edvard Munch, *O Grito* (1893) que representa, através das linhas deformadas, o drama do desespero expressionista. É interessante verificar como a angústia existencial está transversalmente representada na esfera expressionista. O grito emerge, desta maneira, dentro de uma estética perdida, um grito que não se ouve dentro das trincheiras de guerra. Por seu lado, o grito consegue responder de forma plena ao objectivo último da função expressiva da linguagem. Os expressionistas revelaram o seu bramido como um sinal do desespero. De outro modo, Edschmid qualifica o grito expressionista como sendo a primeira grande explosão depois do Romantismo. Senão, vejamos: “«L’expressionnisme, dit Edschmid, c’était la première grande explosion de jeunesse depuis le romantisme»”⁵⁰. Se entrarmos no contexto alemão, verificaremos essa juventude que grita dentro do mundo irrespirável em que é obrigada a mergulhar: “une jeunesse qui commence à respirer et réagit à l’atmosphère qu’elle sent irrespirable, enfin c’est le cri que cette jeunesse pousse devant l’étouffement qu’elle pressent”⁵¹. No alerta expressionista, encontramos uma visão ética do mundo. No entanto, a exclamação a que nos referimos parece ter ficado irremediavelmente perdida; o Homem Novo proclamado pelo Expressionismo perdeu-se dentro de um universo que não o acolheu, sendo obrigado a pagar pela sua existência. Incompreendidos nos seus actos, ficaram eles próprios desligados dentro do seu (não) grupo. Os expressionistas ganharam, por fim, consciência da inutilidade do seu grito. O grito perdeu-se no tempo e diversas foram as marcas desta movimentação que se perderam. A partir do início dos anos vinte, o Expressionismo parecia começar a afundar-se. Na verdade, falando do contexto alemão, podemos considerar que muitos expressionistas se deixaram persuadir pelo fascismo. No entanto, não nos rendemos à morte abrupta do

⁴⁸ Jean-Michel Gliksohn, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ *idem, ibidem.*

⁵⁰ Ilse Garnier et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹ *idem*, p. 8.

Expressionismo, já que o Dadaísmo e o Surrealismo souberam, sob certos aspectos, recuperar a demanda do grotesco e da distorção exaltada por estes artistas.

1.2. HABITAR O MUNDO DESFIGURADO

O artista do Expressionismo preserva dentro de si as visões que são uma figuração do seu próprio conceito de realidade. As visões que se afastam progressivamente da realidade oferecida por convenção tendem a ser interpretadas como realidades distorcidas e deformadas que se afastam do eixo delimitado e definido: “The grotesque, however, is only a sensuous expression, a sensuous paradox, the shape of a shapelessness, the face of a faceless world”⁵². Tentaremos demonstrar o enquadramento do grotesco na condição humana, implicando este procedimento uma aceitação do carácter imperfeito que deve ser levada a cabo pelo ser humano. A perspectiva adoptada terá em vista a predisposição do Homem para o grotesco, afastando progressivamente o carácter desviante frequentemente atribuído a esta categoria estética

A categoria estética acerca da qual no propomos reflectir é tão antiga quanto o mundo, no entanto, a sua institucionalização parece ser mais premente a partir do século XVI com a obra de François Rabelais.

A crítica define usualmente o grotesco como um derivado da tradição italiana:

La *grottesca* and *grottesco* refer to *grotta* (cave) and were coined to designate a certain ornamental style which came to light during late fifteenth-century excavations, first in Rome and then in other parts of Italy as well, and which turned out to constitute a hitherto unknown ancient form of ornamental painting⁵³.

Nos seus estudos acerca da obra de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine traçou uma tradição que associa o grotesco à esfera carnavalesca. É importante verificar que a reflexão levada a cabo por Bakhtine acaba por ser em grande medida praticamente sociológica. As imagens criadas por Rabelais estiveram durante muito tempo adormecidas no carácter não oficial pelo forte pendor satírico relativamente à autoridade legal. É importante verificar o limite deste adormecimento que parece ter-se prolongado de alguma forma até ao Romantismo. É, com efeito, durante o Romantismo que se procede a um redescobrimento da obra rabelaisiana. No fundo, a incursão na esfera de Rabelais obri-

⁵² Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1966, pp. 11-12.

⁵³ *idem*, p. 19.

gava a invadir o cómico mais recôndito que havia ficado por explorar profundamente. O universo cómico medieval, por estar no seu íntimo rigorosamente ligado a um registo marginal, concedeu um lugar mais sombrio à crítica relacionada com a obra do autor de *Pantagruel*. As páginas deste abade francês atribuíam uma especial atenção aos ritos carnavalescos, à renovação da alma, ao *bouffon*, aos gigantes e à paródia. O riso acompanhou todas estas manifestações, sendo que as reflexões acerca deste fenómeno acabam por multiplicar-se de forma muito complexa. O riso encarna a purificação das grandes massas, sendo, não só satírico, como também renovador. Este riso, ao qual nos referimos, está claramente a criticar uma ordem estabelecida, não deixando nunca de ser ambivalente:

nous pouvons dire que le rire, évincé au Moyen Age du culte et de la conception du monde officiels, s'est bâti un nid non officiel, mais presque légal, à l'abri de chacune des fêtes, qui, en plus de son aspect officiel, religieux et étatique, possédait un second aspect populaire, carnavalesque, public et dont les principes organisateurs étaient le rire et le bas matériel et corporel⁵⁴.

Atente-se, ainda, numa outra particularidade referente ao risível. Na verdade, o riso que se entrelaça com o grotesco pode assumir diferentes vertentes, isto porque não é sempre claro que o riso seja inteiramente castrador. Com efeito, ele pode ser o resultado da mescla confusa relativamente a tudo aquilo que é contemplado:

the simultaneous perception of the other side of the grotesque – its horrifying, disgusting or frightening aspect - confuses the reaction. Thus one may well laugh at the grotesque in a nervous or uncertain way but it is because one's perception of the comic is countered and balanced by perception of something incompatible with this⁵⁵.

Scudo, em *Philosophie du Rire* (1840), nas suas indagações acerca do Carnaval, afirma que, no drama antigo, os dois grandes sentimentos da vida seriam a dor e o riso: “La sombre gravité de notre gouvernement (...) exprime comme le masque du drame antique, les deux grands sentimens de la vie: la douleur, et la joie! Rire et pleurer, n'est-ce pas l'histoire de l'humanité?”⁵⁶. Na sua teoria, Scudo admite dois pontos de vista distin-

⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 90-91.

⁵⁵ Philip Thomson, *The Grotesque*, London, Methuen & Co Ltd, 1972, p. 54.

⁵⁶ Scudo, *Philosophie du Rire*, ed. Fac-simile, Paris, Poirée Libraire-Éditeur, 1840, p. 26.

tos sobre o riso. Com efeito, este pode ser uma necessidade fisiológica, podendo, por outro lado, ser a manifestação de um sentimento moral. Na sua estrutura, o riso afasta-se do sorriso, pelo seu carácter turbulento e até incontável. Pelo contrário, o sorriso é um movimento voluntário do ser humano. Dentro do seu carácter multifacetado, o riso pode ser portador da maldade face à infelicidade dos outros. Scudo, por exemplo, afirma de forma clara: “Le crime nous fait horreur, le malheur nous touche, les imperfections innocents nous font rire”⁵⁷. O riso que é, frequentemente, activado entre o público não parece ser, em suma, puramente livre. Com efeito, estamos na presença de uma categoria que consegue implicar todo o mundo até ao que de mais visceral e íntimo existe dentro dele: todos podem experimentar o horror do grotesco.

O consentimento perante o mundo carnavalesco implica a admissão de uma diversidade de faces do ser humano. Desde logo, o carnaval pode instaurar uma dicotomia entre o culto oficial e o culto cómico. Temos, com efeito, de um lado o mito sério e, por outro lado, o mundo paródico da injúria. A vertente oficial conjuga-se com as festas oficiais que se regem pelas condutas assinaladas pela autoridade, visando a estabilidade e a imutabilidade que lhe estão inerentes. De outro modo, o carnaval, identificando-se com um princípio transgressor que contesta a opressão oficial, governa-se pela quebra da hierarquia, dando um lugar primacial à paródia e a uma deformação que se opõe a movimentos perpétuos: carnaval é instabilidade. No fundo, é uma segunda existência, uma alienação provisória. É a este respeito que podemos conceber o carnaval como um centro fundamental na delineação de um mundo às avessas:

Elle [Carnaval] est marquée, notamment, par la logique originale des choses «à l'envers», «au contraire», des permutations constantes du haut et du bas (...), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons⁵⁸.

O carnaval, enquanto fenómeno sociológico, elimina, por seu lado, essa barreira existente entre o espectador e o actor. Na verdade, não parece possível identificar os espectadores nesta festa, já que todos são inseridos para participarem: “Les spectateurs n’assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait

⁵⁷ *idem*, p. 41.

⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 19.

pour *l'ensemble du peuple*”⁵⁹. Assim, não vemos como uma possibilidade o estabelecimento de uma fronteira espacial entre os indivíduos, sendo que o Carnaval é por si só um único espaço, um lugar de libertação. Nesta senda, não é possível enquadrar o carnaval numa ambiência teatral: não existe um palco, existe um mundo onde todos participam (um outro palco). Esta festa faz-se desenhar pela morte, ressurreição e renovação das multidões. Jean-Jacques Rousseau, em *Lettre a D'Alembert; sur les Spectacles*, apoia inclusivamente a festa enquanto espectáculo em detrimento do teatro. Assumindo a festa como um divertimento para o Homem, Rousseau distingue claramente os efeitos do teatro dos efeitos da festa:

Il s'ensuit de ces premières observations que l'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions. (...) Je sais que la poétique du théâtre prétend faire tout le contraire, et purger les passions en les excitant⁶⁰.

O carnaval de Rabelais é descrito como uma tentativa de eliminação temporária das hierarquias vigentes e a abolição das interdições, acompanhada por uma linguagem de cariz familiar e, no seu limite, injuriosa. As grosserias fazem parte desta linguagem injuriosa e oficialmente herética que caracteriza a primazia do elemento corporal sobre o elemento espiritual. Os corpos grotescos rabelaisianos regem-se por um princípio de dinamismo e de renovação, conferindo às grandes dimensões de Rabelais um pendor de vitalidade, mas, em simultâneo, de ambivalência. O elemento grotesco, que se insere no âmbito desta festa, relaciona-se inteiramente com esta vertente injuriosa-corporal. O rebaixamento rabelaisiano comunga deste padrão exagerado e exuberante que tem como plataforma principal a valorização das partes inferiores do corpo, dos órgãos genitais. As imagens do Renascimento entregam-se a um agigantamento das formas que parecem estar sempre no limiar da renovação:

L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du

⁵⁹ *idem*, p. 15.

⁶⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre a D'Alembert; sur les Spectacles*, Paris, Librairie Garnier Frères, s/d, pp. 126-127.

devenir. L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque⁶¹.

Diferentemente daquilo que acontece na modernidade, os corpos grotescos de Rabelais atingem grandes dimensões, unindo o reino humano ao reino animal e dando primazia às grandes bocas, aos órgãos genitais, aos enormes ventres⁶². Na verdade, é possível afirmarmos que estamos perante uma estética do disforme, uma estética anti-canônica pela sua natureza. Lembre-se que Victor Hugo, no prefácio à obra *Cromwell* (1827), traçou uma linha evolutiva do grotesco desde a Antiguidade até à sua própria época. Também ele considera que esta categoria era já conhecida entre os antigos, mesmo que eles não tenham nomeado o conceito de grotesco. Senão, vejamos:

Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens; (...) Les tritons, les satyres, les cyclopes, sont des grotesques; (...) Polyphème est un grotesque terrible; Silène est un grotesque bouffon. (...) Le grotesque antique est timide et cherche toujours à se cacher⁶³.

Victor Hugo assume o grotesco antigo como sendo tímido e, ao mesmo tempo, disforme. Nessa medida, contrasta, segundo ele, com o grotesco moderno: “Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon”⁶⁴.

O designado *realismo grotesco* bakhtiniano, por seu lado, reveste-se, não só de um rebaixamento injurioso, como também de um exagero e de uma exuberância que lhe são intrínsecos. Não basta a esta categoria ser um mero pólo agilizador de conflitos sem solução, como também se obriga a ela própria a extravagâncias exorbitantes. A extravagância que, com frequência, lhe está associada resulta de um problema que não será à partida resolvido. Porém, a extravagância à qual nos referimos constrói permanentemente uma plataforma para a estranheza. Não obstante possuir sempre um estatuto de porta para outra realidade, o grotesco nunca perde a sua ligação primitiva a uma realidade que

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 33.

⁶² Curiosamente, na Alemanha, o século XVI identifica a imagem grotesca com a fusão entre elementos humanos e elementos inumanos: “The first instance of such usage in German language refers to the monstrous fusion of human and nonhuman elements as the most typical feature of the grotesque style”. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 24.

⁶³ Victor Hugo, “Préface”, in *Cromwell*, Paris, J. Hetzel, 1827, p. 10.

⁶⁴ *idem*, *ibidem*.

nos é familiar: “the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful”⁶⁵. Possivelmente, esta é a direcção que proporciona ao espectador o medo, a confusão ou a desorientação por se ver representado num espelho que o deforma.

Contrariamente ao que se passara no Renascimento, o século XVII promove um novo retraimento das festividades carnavalescas e, desta maneira, o movimento exploratório do fenómeno grotesco teve as respectivas alterações. Note-se, porém, que os ritos consignados à tradição popular estão, a nosso ver, para além das institucionalizações. O termo grotesco parece inclusivamente alcançar um estatuto figurativo, perdendo a sua preponderância, mesmo que se encontre ainda muito perto de termos como extravagância ou bizarria. O século XVIII, por seu lado, conheceu diversas alterações fundamentais, tendo como figura central o arlequim, tal como veremos. Este arlequim aparecia em praticamente todas as representações artísticas. O riso ocupa de novo um lugar de preponderância neste âmbito. O século XVIII parece equacionar, finalmente, o grotesco como uma categoria estética. A admissão da distorção, como condição *sine qua non* da caricatura, parecia colocar a arte como imitação da bela natureza em causa. Em 1761, davam-se os primeiros passos para a necessidade de um novo paradigma com a obra *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* com Justus Möser, tal como, mais tarde, Flögel com a sua *Histoire du Comique Grotesque* (1788).

O Pré-romantismo e o Romantismo serão os responsáveis por uma ressurreição do grotesco. Estes dois momentos preservam, em certa medida, a subjectividade e a individualidade do grotesco: “Le grotesque sert à présent à exprimer une vision du monde subjective et individuelle, très éloignée de la vision populaire et carnavalesque des siècles précédents”⁶⁶. Note-se que, em 1800, no seu *Gespräch über die Poesie*, Friedrich Schlegel fazia já referência ao termo *arabesco*, termo que está frequentemente relacionado com o grotesco: “Et voyez si cette délectation ne s’apparentait pas à celle que nous éprouvions souvent à contempler cês spirituelles [décorations] fantasques appelées arabesques”⁶⁷. Este *arabesco* materializava a valorização daquilo que de mais íntimo e fantasioso existia dentro do ser humano e, portanto, essencial à criação artística. Note-se, no entanto, que o *arabesco* parece transportar uma dimensão figural,

⁶⁵ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ Friedrich Schlegel, “Entretien sur la poésie”, in *L’Absolu Littéraire; Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, org. Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 323.

enquanto o grotesco se orienta numa linha de cariz semântico. O *arabesco* aparece nas discussões entre os vários intervenientes da conversa schlegeliana: “the word ‘arabesque’ is first user in Ludoviko’s speech about mythology, which constitutes one of the focal points at which several motifs, each of them having been, or about to be, variously dealt with in the immediate context, are sounded together”⁶⁸. O texto de Schlegel parece conter no seu cerne diversos elementos inerentes à constituição do grotesco: “To be sure, many of the essential ingredients of the grotesque – the mixture of heterogeneous elements, the confusion, the fantastic quality, and even a kind of alienation of the world – may be found however vaguely defined, in Schlegel’s *Gespräch*”⁶⁹. Deve considerar-se, ainda, um aspecto que afasta o *arabesco* e o seu impacto do grotesco. Com efeito, ao *arabesco* parece escassear a sensação do abismo e do terror que está frequentemente presente no âmbito do grotesco.

O Romantismo marcou uma época crucial na evolução da estética do grotesco. A par de uma luta contra a clássica dicotomia entre o tom sério e oficial que se opunha à tradição cômica e popular, são atribuídas ao grotesco novas dimensões. Diferentemente das dimensões enormes que o grotesco transportava (as grandes bocas, os grandes falos), o romantismo concede ao grotesco o tamanho do Homem, aliás marca que está de resto bem patente no prefácio à obra *Cromwell* (1827), de Victor Hugo. O prefácio pode ser entendido como um verdadeiro manifesto do grotesco, delineando a fusão de diferentes categorias como condição principal para conseguir o mais completo retrato da vida: o belo, o sublime, o grotesco, o feio ou o ridículo, tudo deveria estar em conformidade no íntimo da criação artística. Victor Hugo mostrou, neste texto, um profundo conhecimento e consciência das grandes dimensões do grotesco antigo. Senão, vejamos: “Les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. (...) Il y a un voile de grandeur ou de divinité sur d’autres grotesques. Polyphème est géant; Midas est roi; Silène est dieu”⁷⁰. Os modernos presenciaram, segundo Victor Hugo, uma diversidade de possibilidades de grotesco. Tendo em conta que o autor admitia a existência do sublime ao lado do grotesco ou do bem ao lado do mal, acabou por abrir um leque de opções na modernidade. Note-se que, segundo o Hugo, o grotesco podia assumir os mais diversos formatos: “le difforme et l’horrible; de l’autre, le comique et le bouffon”⁷¹. A alteração

⁶⁸ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁹ *idem*, pp. 51-52.

⁷⁰ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 10.

⁷¹ *idem*, *ibidem*.

da dimensão do grotesco não deixa de ser proporcional à emergência da comédia, já porque se descemos de um mundo ideal para um mundo real, torna-se igualmente legítimo que as dimensões do grotesco sofram também elas uma alteração: “il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes”⁷². Na verdade, parece-nos evidente que este autor recuperou o grotesco da margem, alertando para a iminência desta categoria na natureza e no mundo. A comédia surgiu como o género eleito por Victor Hugo. Uma vez mais, procedeu à deslocação da tragédia tão prezada pelo mundo antigo, trazendo à ribalta a comédia como figura protagonista. Lembre-se, ainda, a publicação de *Les Grotesques* (1853), da autoria de Théophile Gautier que sublinhou a importância do grotesco no contexto francês. Bakhtine designa o grotesco romântico como sendo um grotesco de *chambre*: “le grotesque romantique est un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l’individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement”⁷³. Charles Baudelaire, por seu turno, apresenta-se como um marco de grande importância para o conceito de belo. A sua concepção não se coadunou com um ideal de beleza absoluta, embora expresse nas suas *Curiosités Esthétiques* (1868) que “le romantisme est l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau”⁷⁴. O seu belo admitia algo de bizarro, tópico que é, de resto, comparado com o grotesco. Se por um lado Victor Hugo tentava afastar-se do belo, Baudelaire demonstra uma consciência de mutabilidade, dentro desta categoria, de tal forma que não se torna lícito atribuir-se a Baudelaire a defesa de uma beleza límpida. Baudelaire reformou o conceito de belo intocável e regrado, equacionando o problema do feio dentro da beleza. Em *Les Fleurs du Mal* (1857), o poema “Hymne a la Beauté” corporizou essa beleza de cariz praticamente dionisíaco: “O Beauté? Ton regard, infernal et divin, / verse confusément le bienfait et le crime, / Et l’on peut pour cela te comparer au vin”⁷⁵.

O século XIX pós-romântico tratou o problema do grotesco de forma já muito célere. Hegel, por seu lado, aprofundou as diversas considerações acerca do grotesco, afastando este do arabesco. Hegel parece seguir de alguma maneira a linha da distorção que estava sendo traçada até então, relacionando-a com o estilo ornamental. Assim sendo, Hegel continua a contribuir para esta defesa da fusão dos elementos heterogêneos e da união entre o sobrenatural e o extrahumano. Wolfgang Kayser alerta-nos, todavia,

⁷² *idem*, p. 11.

⁷³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925, p. 84.

⁷⁵ Charles Baudelaire, “Hymne a la Beauté”, in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1861, p. 52.

para o facto da recorrência dos teóricos da segunda metade do século XIX negarem as teorias de Vischer e de Hegel. A literatura alemã do século XIX, por exemplo, abriu um novo campo do grotesco. Este novo elo na linha do grotesco adicionou-lhe uma vertente ainda mais maliciosa: “The new form of the grotesque reveals that, constantly and without any provocation, we all are the targets of malicious powers”⁷⁶. É, ainda, importante relembrar a figura de Edgar Allan Poe e a sua contribuição para o universo do grotesco através da obra *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). A criação deste livro de contos foi, através dos seus elementos grotescos, de uma grande relevância para a ficção subsequente.

O grotesco a vigorar no século XX parece reger-se, em grande medida, pelo *topos* do sujeito que vive dividido. Com efeito, a máscara que tanto esconde, quanto revela, parece nunca ter feito tanto sentido quanto agora. A clara consciência do *theatrum mundi* traz ao sujeito a clarividência para se sentir ele próprio uma marioneta que se deve entregar à força inigualável do destino. Encontramos, pois o corpo humano entregue, não só à desproporção, como também ao fado de todas as marionetas: “Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionettes, and automata, and their faces frozen into masks”⁷⁷. No entanto, não devemos seguir de forma categórica este postulado da divisão do sujeito. Se atentarmos, por exemplo, na esfera kafkiana concordaremos com Wolfgang Kayser quando ele observa em Kafka a discrepância entre o mundo e o sujeito em detrimento da estranheza que vem ao mundo pelo sujeito: “In Kafka’s universe the strangeness does not issue from the Self, but from the nature of the world and the discrepancy between world and Self”⁷⁸.

O surrealismo torna-se praticamente num laboratório de referência para a imagem grotesca. Lembre-se, por exemplo, o conceito de *beleza convulsiva* explorado em *L’Amour Fou* (1937) de André Breton: “La Beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas”⁷⁹. Por outro lado, o final de *Nadja* (1928) ficou marcado por outra referência à beleza convulsiva: “La Beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”⁸⁰. A imagem da beleza convulsiva parece-se ligar-se às pulsações do ser humano. A destruição de toda a lógica do tempo e do espaço por parte do movimento surrealista na investida da deformação grotesca pode, no entanto, ter

⁷⁶ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁷ *idem*, p. 183.

⁷⁸ *idem*, pp. 146-147.

⁷⁹ André Breton, *L’Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 21.

⁸⁰ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 190.

como preço a pagar o afastamento da deformação da imperfeição humana. No entanto, podemos entender que, tal como os expressionistas, os surrealistas procuraram, por seu lado, o Homem Novo e esse ímpeto não se identifica com o afastamento do humano, mas sim com a exploração de uma nova realidade que jamais se desliga do universo, criando novas possibilidades adormecidas através do real existente: “They [surrealistas] wanted to explore a new world which they found to be mysterious rather than terrifying or ominous”⁸¹. O artista do século XX cultiva, ainda, a representação de animais estranhos, bem como parece proceder a uma legitimação do *nonsense*. A determinada altura, os objectos inanimados parecem ganhar uma vida especial. O facto de ao *nonsense* ser devolvida uma especial importância parece inspirar o absurdo e o ridículo que concedem ao ser humano a possibilidade de encontrar a sua pequenez num mundo que é o seu. Thomas Mann concebe o grotesco como uma fidedigna aproximação do real:

What he calls grotesque, in being excessively real, is apparently closer to common reality. But this view of Mann’s position rests on the assumption that for him the grotesque entails a distortion and exaggeration of reality which reveals the true nature of a phenomenon⁸².

No fundo, verificamos nesta linha evolutiva a progressiva diminuição das dimensões. Com efeito, as grandes bocas retratadas no Renascimento perdem agora as suas enormes dimensões para começarem a aproximar cada vez mais a deformação daquilo que de mais intrínseco existe no ser humano. Com efeito, presenciamos a transformação dos gigantes deformados em homens grotescos pela mão de Victor Hugo e o percurso até ao século XX parece delimitar o grotesco no trilho das dimensões humanas: o ser humano, dentro das suas imperfeições, parece aproximar-se do grotesco, retirando a esta categoria o estranhamento que lhe foi sendo impresso desde sempre.

O desconforto que esta categoria estética pode comportar parece, à primeira vista, incitar o espectador a afastar-se do seu efeito. No diabólico misto entre a angústia e o regozijo, o público passa a encontrar-se desconfortável num mundo que não deixa nunca, a nosso ver, de lhe ser familiar⁸³. É dentro deste contexto que aquilo que era natural

⁸¹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 169.

⁸² *idem*, pp. 158-159.

⁸³ *idem*, p. 37: “The grotesque world is – and is not – our own world. The ambiguous way in which we are affected by it results from our awareness that the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence”. Parece-nos que a

não passa a ser estranho, verificamos, sim, a activação de um mecanismo ou de um lugar que estava adormecido no nosso íntimo: “something that was familiar is made strange. Familiarity and strangeness are categories of one’s physico-spiritual existence in three-dimensional space”⁸⁴. O próprio Wolfgang Kayser parece retroceder na sua linha de pensamento, isto porque inicialmente concebe o grotesco como uma categoria que pode nem sempre estar dentro do nosso mundo pela estranheza que transporta. No entanto, um pouco mais adiante nas suas reflexões acabará por admitir a estranheza e a familiaridade como sendo duas faces de uma mesma existência. O artista abusa do espectador na medida em que rouba o universo de referências daquele que assiste: “The apparently meaningful things are shown to have no meaning, and familiar objects begin to look strange”⁸⁵. A conexão estabelecida entre o real e o fantástico, aliada à ilusória alienação do formato dos traços familiares são processos inerentes à constituição do grotesco. A questão da familiaridade é, em todo o caso, uma linha passível de discussão. Na verdade, é frequente aceitar o grotesco como um processo alienado do universo familiar, bem como, por outro lado, existe, ainda, quem admita o grotesco como um elemento que distorce o real, mesmo que parta sempre dele. Assim sendo, o grotesco parece-nos conservar de forma ininterrupta o processo de familiaridade, já que parte daquilo que temos como real para distorcê-lo. No limite, a surpresa que esta categoria pode suscitar torna o mundo que oferece numa aparente inacessibilidade: “The basic feeling (...) is one of surprise and horror, an agonizing fear in the presence of a world which breaks apart and remains inaccessible”⁸⁶. Atente-se na proximidade que o grotesco pode estabelecer com o sublime. Na verdade, não devemos esquecer as estreitas relações que estas duas categorias cultivam entre si. Quando Immanuel Kant, em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), reflecte sobre o prazer despoletado pelo sublime, não parece estar longe do efeito do grotesco sobre o público:

é um prazer que surge só indirectamente, ou seja ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas; (...) o comprazimento no sublime contém não tanto pra-

estranheza não anula, em todo o caso, a dimensão de familiaridade, bem como admitimos o estranho como uma característica aceitável dentro da familiaridade: o grotesco é parte integrante do nosso mundo.

⁸⁴ *idem*, p. 163.

⁸⁵ *idem*, p. 61.

⁸⁶ *idem*, p. 31.

zer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é merece ser chamado prazer negativo⁸⁷.

A consciência do sublime como um gerador de efeitos que não são necessariamente positivos, mas que albergam o horror como forma de prazer está, de igual forma, presente nas reflexões de Edmund Burke, na sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Note-se que os pressupostos burkeanos são anteriores às reflexões de Kant no domínio do sublime, analisando, a nosso ver, de forma mais detalhada o efeito de sublime. Nas suas indagações, Burke identifica já a presença do misto entre o horror e o prazer como forças inevitáveis do sublime – *delight*: “this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*”⁸⁸. Burke guarda, ainda, um lugar nas suas reflexões para a admiração e o respeito suscitados pelo sublime. O termo *astonishment* corporiza o momento de suspensão das emoções e, apesar de não parecer, sob o nosso ponto de vista, muito afastado do respeito kantiano, Burke afasta a possibilidade de correspondência. Senão, vejamos: “astonishment is that state of soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. (...) Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect”⁸⁹.

O grotesco é, frequentemente, apresentado através das suas incongruências: é possível questionar-se essa possibilidade de despertar o horror e o prazer aparentemente incoerentes. A ambivalência que está aqui inerente concede a esta categoria alguma fragilidade que, simultaneamente, parece singularizá-la. No fundo, estamos na presença de um tópico que se relaciona inteiramente com a dimensão da estranheza e com o plano do extraordinário. A confusão de sensações e a natureza contraditória desta categoria parecem ser proporcionais à necessidade de levar em consideração o seu carácter revelador:

Sa nature profonde est en effet d’exprimer la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction (mort de l’ancien) considé-

⁸⁷ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 138.

⁸⁸ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Nova Iorque, Oxford World's Classics, 1998, p. 47.

⁸⁹ *idem*, p. 53.

rées comme une phase *indispensable*, inséparable de l'*affirmation*, de la naissance de quelque chose de neuf et de meilleur⁹⁰.

O espectador nunca é desligado totalmente daquilo que está a ser representado e, neste ponto, remetemos, não só para a literatura, como também para a pintura, mesmo que Wolfgang Kayser admita de forma peremptória:

The world of the novel is a familiar one, in which the readers feel at home, but in pictures this context is destroyed, and small segments of reality are treated as self-contained units governed by the stylistic law of incongruity, which the hero imposes upon them⁹¹.

A intromissão da desarmonia dentro de um ritmo convencional pode ter como preço a pagar um conflito irresolúvel. A agressividade que acaba por ser imposta de forma praticamente óbvia corre no sentido do alheamento, mas nunca de uma perda total da integridade. A desarmonia está habitualmente no centro de todo o conflito da heterogeneidade. Esta desarmonia a que nos referimos tem que ver, não só com aquilo que se produz, mas também com o efeito que é produzido sobre aquele que contempla. A amálgama de elementos como o cómico e o terrífico dentro da mesma estrutura traz o inevitável conflito irresolúvel: “The *unresolved* nature of the grotesque conflict is important, and helps to mark off the grotesque from other modes or categories of literary discourse”⁹². O confronto entre os opostos é o pólo gerador de todas as ambivalências que acompanham esta categoria. É, com efeito, deste centro irradiador que surgem os problemas da ironia ou do paradoxo que estão fundamentalmente dependentes deste conflito.

A designação sofreu as mais diversas alterações, justificando, desta maneira, a volatilidade do termo. É necessário levar em linha de conta a subjectividade que uma categoria como o grotesco pode transportar. Tal como todas as categorias estéticas, o grotesco pode ser equacionado nos três níveis da comunicação artística: o da produção, o do objecto e o da recepção. Uma perspectiva de pendor mais relativo pode justificar que, por exemplo, a interpretação que se aplique ao termo no século XVIII seja manifestamente distinta da oferecida pelo século XIX, tal como verificámos anteriormente. Na

⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 72.

⁹¹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 129.

⁹² Philip Thomson, *op. cit.*, p. 21.

verdade, a análise do grotesco implica uma consciência lúcida da relatividade que ele pode transportar no seu cerne. À volatilidade do efeito grotesco é possível, ainda, acrescentar-se outros tópicos de especial importância: “On l’associe au tragique et à l’angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval. Il est voisin parfois de l’illusion fantastique, parfois de la caricature et de la satire”⁹³. Lembre-se, ainda, que a volubilidade deve-se, em certa medida, ao carácter marcadamente radical da categoria em questão. Estamos, portanto, na presença de um choque drástico entre opostos ou, se quisermos, perante um ponto causador de uma expressão ambígua da existência, exigindo alguma delicadeza no modo de conceber a sua subjectividade e a sua relatividade.

O grotesco, tal como já foi mencionado, parece ter a especial aptidão para dinamizar o estranhamento entre os espectadores, quebrando constantemente o horizonte de expectativas daquele que assiste. A determinada altura, o grotesco pode religar-se ao sublime de Edmund Burke e constituir o verdadeiro efeito de sucessão e infinito que esperamos que tenha um desfecho doloroso ou, inversamente, pode destruir abruptamente o horizonte de expectativas do espectador: “Succession and *uniformity* of parts, are what constitute the artificial infinite”⁹⁴. É, neste sentido, que é possível conceber, de igual forma, o grotesco como um legitimador da face agressiva e do efeito surpresa, estes que desorientam o observador: “The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective”⁹⁵. Note-se, todavia, que esta agressividade inerente ao grotesco parece ser resultado, a nosso ver, do confronto final do público consigo próprio. É na relação imprevisível que o elemento grotesco instaura que o espectador se apercebe de características intimamente ligadas à sua existência. Desta forma, não nos parece tão anormal que o público tenha uma experiência de reconhecimento perante o grotesco, mesmo que essa emoção seja revestida de negação ou de tristeza. Afinal, esse é um dos pilares básicos da relação com o grotesco: “The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us”⁹⁶. O grotesco desperta em nós o medo, mas demonstra dentro de si a possibilidade de fragmentação da vida e concebe, em simultâneo, a morte. Assim sendo, queremos dizer que o grotesco alberga as várias

⁹³ Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 3.

⁹⁴ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁵ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 184.

faces da existência. O grotesco é a experiência da falha e da falta de algum ingrediente, mesmo que essa vivência seja manifestamente dolorosa: “It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe.”⁹⁷ Na verdade, parece-nos legítimo e, no limite, urgente atenuar o carácter desviante que se imprimiu a esta categoria, considerando-a uma deformação radical da realidade, já que é sempre possível observar a deformação como parte integrante da realidade. Recordemos que não ficamos assustados com o facto de o cego de Denis Diderot⁹⁸ reconhecer o mundo através do tacto e que, para ele, esse seja o principal sentido. Com efeito, todos aqueles que vêem podem entender a exclusividade do tacto como forma de reconhecimento, uma prática desviante. Entenda-se, contudo, que o cego reconhece essa mesma forma de experimentar o real como a única regularidade.

⁹⁷ *idem*, p. 185.

⁹⁸ A este respeito, cf. Denis Diderot, *Carta sobre Cegos para Uso Daqueles que Vêem*, Lisboa, Vega, 2007.

II

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore: *A Clownização do Real*

Uma obra que se deixa atravessar pelo lado mais sombrio da existência ou pelos clarões nocturnos pode ter a possibilidade de enquadramento numa estética do grotesco. Não se trata para nós de um visionário do grotesco, trata-se sim de um olhar clínico sobre a existência que consegue penetrar o que de mais íntimo existe no ser humano. Os pormenores biográficos da vida de Raul Brandão não nos parecem, neste contexto, ser de um grande valor para o nosso estudo, exceptuando, talvez, o facto de o autor ser proveniente de uma família simples, isso que lhe concedeu a possibilidade de viver bem de perto as dificuldades para que tardiamente lhe valesse o distintivo epíteto de o *escritor dos pobres*: “esse «mundo» - o dos trabalhadores rurais – abriu uma nova dimensão na vida do escritor. Tornou-se-lhe mais fácil seguir o conselho do anarquista: «Fale dos pobres se quer ser um escritor»”¹. Também a proveniência de uma zona costeira, o Douro, onde os pescadores faziam parte do seu dia-a-dia permitiu-lhe ser um colorista por excelência, aliás carácter que se reflectiu em obras como por exemplo *Impressões e Paisagens* (1890) ou *Os Pescadores* (1923). É importante que se sublinhe um aspecto, diversas vezes esquecido, nestas duas obras a que fizemos referência. Na verdade, é muito comum encarcerarem-nas na breve etiqueta descritiva e realista e, com efeito, é até nestas obras, aparentemente mais vinculadas ao pormenor fotográfico, que encontramos o seu temperamento sombrio: “uma falsa ideia da sua obra que não prima pela serenidade idílica, antes é atravessada de relâmpagos e sombras. No homem simples havia um temperamento trágico ou uma visão alucinada que tocava de tragédia tudo em que pousava”². As páginas que são percorridas pelo lastro da violência são da autoria de um homem que, embora tenha frequentado a vida militar, foi desde sempre pacífico mesmo que o seu temperamento nos pareça invulgar e febril. Raul Brandão pretende intimamente o regresso a um paraíso que está, sob todas as formas, efectivamente perdido, preocupando-se com os explorados e pretendendo uma revolução ética e social para que se regresse ao cristianismo primitivo. Curiosamente, José Régio, em *Páginas de Doutrina Crítica da ‘Presença’*, defende o desvio do caminho da ética levado a cabo por Raul Brandão: “Raul Brandão é um visionário do grotesco, possui um modo próprio de exprimir e sentir, é um psicólogo fragmentário mas audaz e lúcido... Só é lamentável que a sua Obra não assente numa construção ética, não persiga uma direcção social, seja

¹ João Pedro de Andrade, *Raul Brandão; A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia Editora, 1963, p. 49.

² *idem*, p. 21.

«romântica» e «mórbida»³. É imperativo sublinhar, ainda, o seu papel de destaque na esfera jornalística. Com efeito, Raul Brandão triunfou neste campo, sendo que muitas das suas grandes obras tiveram origem nas páginas de jornais. Por outro lado, o autor sobre o qual nos debruçamos teve também diversas contribuições na esfera do texto dramático, tendo algumas das suas peças sido inclusivamente transpostas para o teatro, aliás como é exemplo a muitas vezes referida *Noite de Natal*, escrita em parceria com Júlio Brandão e representada no teatro D. Maria, em 1899. Todavia, o velho desejo pelo teatro não se deixou ficar unicamente por esta peça. Com efeito, são conhecidas outras obras de destaque do autor, nomeadamente *O Gebo e a Sombra*, *O Doido e a Morte* ou até *O Rei Imaginário*, reunidas no livro *Teatro*, datado de 1923. Mais tarde, publica, ainda, *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) e *O Avejão* (1929). O teatro brandoniano explora, à imagem do que acontece nas suas restantes obras, a dor e o sofrimento, bebendo do povo para melhor ilustrar os seus cenários de revolta. O seu teatro parece aliar-se às múltiplas dualidades entre o indivíduo e o social que despoletam o pessimismo tão caro à obra de Raul Brandão.

As diversas obras de Raul Brandão parecem sugerir, frequentemente, a impressão de um único livro, isto é, a mudança de livro para livro transporta as mesmas personagens que somente ficam sujeitas a uma rotatividade, como se todos os livros fossem tentativas inacabadas:

a sua obra tem o rotativismo de um disco (...) fica-se com a impressão que todos os seus livros são diversas tentativas, diversas redacções dum livro que nunca conseguiu definitivamente escrever, e que, quanto mais reescrevia, mais sentia a sua impotência para realizar a obra⁴.

Na verdade, estamos perante o problema da obsessão, onde o imaginário de personagens criado se repete ao longo de toda a obra. Ataliba T. de Castilho aparenta Raul Brandão a um profeta que descobriu o seu problema fulcral: “Semelha, com efeito, um profeta que descobriu uma grande verdade e, possuído por ela, põe-se a repeti-la ao longo de suas

³ José Régio, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, in *Páginas de Doutrina e Crítica da ‘Presença’*, Lisboa, Brasília Editora, 1977, p. 49.

⁴ Castelo Branco Chaves, “Raúl Brandão”, *Cadernos da Seara Nova; Estudos Literários*, Lisboa, Seara Nova, 1934, p. 16.

obras, numa verdadeira e confessada obsessão”⁵. Os livros de Raul Brandão constroem um fio condutor transversal a diversas obras do autor. No limite, é concedida ao leitor a possibilidade de verificar diversas personagens e lugares que transitam de livro para livro.

⁵ Ataliba T. de Castilho, *Recursos da Linguagem Impressionista em Raul Brandão*, s/l, Alfa 7/8, 1965, p. 25.

2.1. A MORTE DO PALHAÇO: O NASCIMENTO DO SONHO

A incursão no universo de Raul Brandão é a livre entrega à esfera da denúncia da pobreza, da dor, do oportunismo, da angústia e dos mais fracos que são engolidos pelos mais fortes. Estamos na presença da fotografia da condição humana em decomposição. Nas suas linhas, encontramos diversos veios dostoievskianos, onde a análise do social não deixa de ser nunca colocada de parte. Inconformado com a selvajaria do seu mundo, Raul Brandão está nitidamente em prol dos desfavorecidos, apontando, ao mesmo tempo, a luz dilacerante sobre o maquiavelismo das classes dominantes: muito ao gosto expressionista, de resto. Estamos na presença de um autor nitidamente revoltado com a pobreza e com a injustiça social, mas que, ao mesmo tempo, parece deter um certo deleite de *voyeur* nesta desgraça que percorre os seus trilhos literários. Raul Brandão parece estar dentro de um mundo em abrupta mudança:

Transformações que testemunham uma sociedade em dissolução, profundas e traumáticas modificações nos valores, nos costumes, nas mentalidades; (...) Este clima influenciou decisivamente Raul Brandão, modelando as suas dúvidas e as suas interrogações, todo o seu pensamento, que é constantemente atravessado e determinado por este sentimento perturbador e angustiante de um mundo que soçobra⁶.

Na verdade, talvez este tenha sido um dos motes para dar a conhecer o lado mais mesquinho do ser humano através da deformação. Álvaro Manuel Machado identifica Raul Brandão como um escritor de transição entre várias tendências que lhe permitiram uma originalidade muito particular: “Precisamente porque Raul Brandão foi um autor de transição entre várias tendências, a sua presença como modelo utilizado para experiências renovadoras várias impõe-se em graus diversos e em autores muito diferentes”⁷. Maria João Reynaud, por seu lado, defende, no contexto brandoniano, não só um afastamento do Naturalismo, como também a existência de um proto-expressionismo em Raul Brandão:

⁶ Maria da Conceição Ribeiro, *Raul Brandão; Um Labirinto Trágico*, Lisboa, Alfa, 1990, p. 15.

⁷ Álvaro Manuel Machado, *Raul Brandão; Entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 16.

a arte de Brandão, marcada não só por um arreigado antinaturalismo, ou, menos restritivamente, pela rejeição da mimesis aristotélica (...) deve ser vista como algo mais do que a manifestação expressivista, ou de um inconformismo formal: tratar-se-á antes de um proto-expressionismo – ou de um expressionismo ante litteram –, que resulta de uma concepção do mundo *sui generis*⁸.

A dimensão expressionista é, segundo Reynaud, uma marca que lhe confere um estilo inconfundível. Vítor Viçoso, acerca da criação brandoniana, afirma claramente:

podemos concluir que o expressionismo brandoniano teria as suas raízes numa das vertentes do imaginário decadentista: o dolorismo fantástico, voluptuoso e nocturno. Será, no entanto, este apego a um expressionismo grotesco que o afastará progressivamente da rigidez da codificação decadentista-simbolista e lhe permitirá, em convergência com o seu modo específico de viver e interrogar o mundo, um caminho próprio na literatura portuguesa, do fim do século XIX às três primeiras décadas do século XX⁹.

Por seu lado, Óscar Lopes, em *Cinco Motivos de Meditação*, compara a brutalidade brandoniana ao Expressionismo germânico. Senão, vejamos: “quadros de uma brutalidade que só reencontraremos com o expressionismo germânico e com a imaginação vesânica de Lautréamont”¹⁰. Raul Brandão integrou o grupo europeu do Expressionismo, mesmo que, em Portugal, esta tendência não tenha vigorado. Na sua linha criadora, o presente autor consegue incorporar a resistência ao Naturalismo e, ao mesmo tempo, incorporar o grotesco como um eixo central na sua criação.

Raul Brandão, ainda muito imbuído neste espírito fialhiano, consegue afastar-se do Realismo em que Fialho de Almeida se enquadrara, procurando novos rumos afastados do Naturalismo. Note-se que Fialho de Almeida apresenta, não só traços naturalistas, como também traços decadentistas, mas de uma forma particular: “a sua heterodoxia estética leva-o explicitamente tanto a demarcar-se dos excessos do Naturalismo canónico, como do artificialismo nevrótico decadentista-simbolista”¹¹. A singularidade fialhiana estende-se, ainda, à busca de uma “forma de expressão da emoção, visível na

⁸ Maria João Reynaud, “Raul Brandão e o Expressionismo Literário; Notas para uma Leitura de *A Farsa*”, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Vol. XVI, Porto, Faculdade de Letras, 1999, pp. 117-118.

⁹ Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho; Vozes e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 95-96.

¹⁰ Óscar Lopes, “Raul Brandão”, in *Cinco Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 221.

¹¹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 56.

tensão dramática gerada, na crueza das metáforas e imagens de morte, no recurso à distorção”¹². Lembre-se, ainda, que o Expressionismo patente em Fialho marcou diversos autores da «Geração de 90», nomeadamente Raul Brandão. A passagem literária pela sociedade em decadência permitiu a Fialho constituir um léxico muito pessoal: “Degenerescência, putrefacção, miasma, gangrenas, nevrose, anemia, histeria, epilepsia, síndrome são vocábulos que emergem a par e passo nos seus textos e denotam tanto a morbidez individual, como conotam a decadência social e moral que não poupa nenhuma das classes sociais”¹³. A decadência social a par da decomposição, da podridão e da nevrose acompanham o ritmo fialhiano que, tendo como base a crítica ao capitalismo, tem já como centro doentio a cidade. A cidade é, tal como vimos na primeira parte, um centro de enfermidade expressionista. Fialho de Almeida tem especial apreço pelo lado macabro das grandes cidades:

O autor demora-se nas descrições dos espaços urbanos contaminados pelos «vírus» sociais e, na sua abordagem clínica e esteticamente decadente, aos bairros degradados da capital, detecta, decompõe e analisa essas figuras mórbidas que constituem uma sinédoque da cidade miserável e nevrótica¹⁴.

A cidade, tal como verificaremos adiante, transforma-se num centro nuclear, não só da acção, como também de todo o conflito interior vivido pelas personagens brandonianas. À semelhança dos textos expressionistas, a cidade é a ponto de encontro da doença e do vício que corrompem o ser humano e, referindo-se a Raul Brandão, Jacinto do Prado Coelho afirma:

É um contemplativo, nostálgico do passado. Sente a cidade como um mal, o «progresso» como um mal – e nisto se mantém fiel à tradição reaccionária dos nossos escritores do século XIX (...) Toma partido pelo campo contra a cidade, pela fidelidade à paisagem patriarcal da infância contra o tumulto do progresso¹⁵.

Recorde-se o afastamento de Raul Brandão face à designada Geração de 70, precisamente por ver nela um conformismo relativamente à realidade da época. A passivi-

¹² Isabel Cristina Pinto Mateus, *op. cit.*, p. 213.

¹³ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴ *idem, ibidem*.

¹⁵ Jacinto do Prado Coelho, “Da Vivência do Tempo em Raul Brandão”, in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Livraria Bertrand, 1976, p. 225.

dade que o autor observa motivou o insistente pessimismo revoltado que acompanha uma grande parte da sua obra. A Geração de 90 vai basear-se no confronto com a Geração de 70, assumindo atitudes de teor anti-intelectualista e, neste sentido, “o Realismo é doutrinariamente recusado e desagregado a nível da produção literária, e o Naturalismo, que através do romance, sobretudo do de Abel Botelho, e do teatro atinge um vasto público, sistematicamente combatido”¹⁶. Com efeito, Raul Brandão surgiu ainda muito preso ao Realismo e ao Naturalismo para, mais tarde, se aproximar do Simbolismo e do Expressionismo. A respeito do Simbolismo, Guilherme de Castilho demonstra uma posição muito crítica relativamente ao Simbolismo português:

A pressa de aderir à moda por «progressismo intelectual», a tendência para aceitar de ânimo ligeiro a novidade pela novidade, a propósito de perfilhar e defender coisa diferente do já-visto e do já-sabido, a inclinação exibicionista para ostentar maleabilidade de espírito, são algumas das principais determinantes psicológicas que estão na base da expressão peculiar por que o simbolismo se traduziu entre nós¹⁷.

A obra de Raul Brandão é muitas vezes apontada como uma demanda da espontaneidade que aparece, frequentemente, relacionada com a problemática do confessionalismo. A estratégia da confissão acaba por ser o meio para a denúncia mais fidedigna. Apoiando-se neste plano, denuncia o mundo burguês e o poderio da classe dominante que espezinha os mais inofensivos: “No fundo dessa confissão está o reconhecimento do egoísmo de formação burguesa e, ao mesmo tempo, das facetas irracionais, inimaginativas e maníacas que corroem esse mesmo egoísmo, tornando-o auto-destrutivo”¹⁸.

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore, datado de 1926, surge como uma reescrita de *História dum Palhaço; (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, de 1896. Tal como foi já referido anteriormente, Raul Brandão sempre esteve intimamente integrado no mundo do jornalismo e é da ambiência jornalística que brota o embrião de algumas das suas obras, através de crónicas e contos que iam sendo publicados. Daí, talvez, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* nos pareça uma obra de índole acentuadamen-

¹⁶ Isabel Pascoal, “Introdução”, in Raul Brandão, *Os Pescadores*, Lisboa, Ulisseia, s/d, p. 16.

¹⁷ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 127.

¹⁸ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 200.

te fragmentária¹⁹. A verdade é que as suas páginas de ficção sempre lhe permitiram uma maior liberdade para projectar a sua ironia avassaladora, contrariamente ao que se passava na esfera do jornalismo.

João Pedro de Andrade condena, sob certos aspectos, esta reedição de *História dum Palhaço*, dizendo: “Quis arranjar, compor, arrumar devidamente uma criação de delírio, e tirou a espontaneidade a um depoimento que surgira no momento próprio”²⁰. Com efeito, com *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* estamos já distantes do momento nefelibata e é, nesta senda, que Brandão parece distanciar-se do momento triunfal da nevrose. Da mesma forma, podemos reconhecer nesta distância de trinta anos uma radical alteração dos níveis formal e estilístico, mas sobre os quais não nos detemos de forma alargada já que esse não é o nosso principal objectivo neste estudo. A obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, ainda que possua um cariz marcadamente fragmentário, desenvolve, a nosso ver, no seu íntimo uma lógica interna de grande coerência, mostrando estar em concomitância com o raciocínio que pretende patentear-se ao longo de todo o texto, mesmo que Vítor Viçoso afirme claramente:

A própria obra manifesta, aliás, uma certa falta de coerência ou de lógica organizativa, parecendo, por vezes, mais uma desconexa acumulação de textos – uma colecção de «papéis» escritos ao sabor de inspirações momentâneas – do que uma composição convenientemente planificada²¹.

Consideramos, inclusivamente, que existe nesta refundição uma ênfase maior no que concerne ao padrão estético que pretendemos tratar. Com efeito, esta aparente falta de estrutura é em si mesma uma estrutura que parece estar, sob o nosso prisma, em sintonia com a gradação interna de cada uma das personagens. Estas cultivam, por seu turno, um certo desregramento interior que lhes concede vida e, simultaneamente, uma complexidade muito particular. Assistimos, atentamente, a um progressivo abandono de uma narrativa com um fio condutor dotado de forte coesão para assistirmos à sua substitui-

¹⁹ “Os escritos do *Correio da Manhã* foram aproveitados, em grande parte, na *História dum Palhaço*, livro publicado em 1896. A obra, sem unidade – como, de resto, toda a sua novelística, para empregar um termo cómodo –, é, todavia, a primeira que retrata a inquietação intelectual do grande prosador, e aquela em que a sua singular individualidade começa a afirmar-se”: João Pedro de Andrade, *op. cit.*, p. 45.

²⁰ *idem*, p. 87.

²¹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 157.

ção por um paradigma onde o confessionalismo e o efeito de real são as figuras essenciais:

A desvalorização da intriga ou a sua redução autista, o apego ao fragmentário e a desestruturação relativa da narrativa (...) introduziram inevitavelmente contradições e paradoxos no processo de criação romanesca e instauraram uma ruptura em relação à representação literária de índole realista, fundada na mimese e na produção de efeitos de real, com implicações óbvias na própria organização do material romanesco²².

É, neste sentido, que conseguimos, ainda, perceber a despreocupação do autor com as grandes descrições ainda muito enraizadas no Realismo, já que o que parece estar realmente em causa é o desejo pelo perigo da interioridade. É, com efeito, o eu que perfaz todo o cenário valorizado nas suas paisagens macabras. Quando Jacinto do Prado Coelho afirma em, *Ao Contrário de Penélope*, relativamente a *Húmus*, “o universo aparece-nos aí violentamente deformado quer na dimensão do espaço quer na dimensão do tempo”²³, conseguimos, da mesma forma, aplicar esta lição à obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Contudo, não nos parece, por outro lado, possível concordar com a concepção de que o “tempo surge concebido como abstracção mediante a qual o Homem põe ordem no caos”²⁴ na obra sobre a qual nos debruçamos, já que não sentimos que as presentes personagens estejam aptas para colocar mão sobre o caos. É possível, de outro modo, vislumbrar a capacidade para instaurar o caos interior sobre um caos que sempre existiu. A este respeito, Pedro Eiras transporta-nos para a ideia-limite de um caos irreversível. Senão, vejamos:

Na metáfora de Pascoaes, o texto de Raul Brandão observa o caos a partir de uma ordem divina capaz de instituir uma totalidade; no entanto, a metáfora encomiástica parece esquecer que *A Farsa*, *Os Pobres* ou *Húmus* nunca alcançam uma *reordenação* eterna do mundo a partir de uma hierarquia divina. Pelo contrário, assinalam *uma morte de Deus, de que não podem fazer o trabalho de luto completo, e, consequentemente, uma morte do homem*²⁵.

²² *idem*, p. 158.

²³ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 221.

²⁴ *idem*, *ibidem*.

²⁵ Pedro Jorge Santos da Costa Eiras, “Raul Brandão: *Húmus*”, in *A Fragmentação do Sujeito na Escrita da Modernidade*, Porto, Edição de Autor, 2004, p. 67.

O tempo e a sua função parecem ser transversais a toda a obra brandoniana como forças monstruosas que corroem e destroem, não só o mundo, como também o indivíduo: o tempo espreme todos os seres até à sua degradação máxima, aliás como é visível em *Húmus*.

Dentro de uma estética que dá a primazia à interioridade em detrimento da exterioridade, vemos como porta-estandarte dos labirintos íntimos, toda uma realidade soturna e nocturna, cuja paisagem “é sempre humana, pelo menos é a expressão consciente de um estado de alma, de uma intenção humana embora, por vezes, com objecto indefinido”²⁶. Ainda que preserve um ponto de vista muito crítico relativamente à obra sobre a qual nos debruçamos, Guilherme de Castilho, ainda a propósito da paisagem, defende: “Há certas páginas neste livro onde a descrição da paisagem toca os limites da alucinação, do disforme, do espectral, numa ilustração flagrante desta abolição de fronteiras entre o mundo da realidade real e o da realidade imaginada”²⁷. Neste sentido, damos conta de um percurso que demonstra ser inverso ao trilha do Impressionismo, uma dualidade clara, tal como observámos no capítulo anterior.

O lugar de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* está marcado pela presença de diversas personagens que se juntam às declarações de K. Maurício: o Doido, o Anarquista, o Gregório, o Palhaço, o Poeta, o Pita e a Velha. Note-se que não existem praticamente nomes próprios para todas as personagens.

A primeira parte do livro apresenta como título “K. Maurício” e é datada de 1894 e assinada por Raul Brandão. De alguma forma, esta primeira parte é uma apresentação de K. Maurício ao leitor pelo próprio autor. Maria João Reynaud, relativamente a esta assinatura de Raul Brandão, afirma: “Este acumula duas funções: a de editor dos escritos de K. Maurício e a de narrador textual supletivo”²⁸. Esta primeira parte demonstra ser preponderante para a delineação das personagens que prefigurarão o *corpus* textual. A segunda parte da obra tem por título “A Morte do Palhaço” e começa, desde logo, por apresentar todas as personagens que fazem parte da periferia da vida, alimentadas pelo sonho e que habitam uma casa de hóspedes. Esta segunda divisão subdivide-se em cinco breves capítulos: “A Casa de Hóspedes”, “Halwain”, “Camélia”, “Sonho e Realidade” e “Última Farsa”. Por seu lado, a terceira parte do livro é constituída pelo

²⁶ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 196.

²⁷ Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 143.

²⁸ Maria João Reynaud, “Raul Brandão: Entre o Trágico e o Grotesco; A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore”, *op. cit.*, pp. 59-60.

“Diário de K. Maurício” que se traduz por um breve conjunto de reflexões que não deixam nunca de tocar a habitual dualidade brandoniana Sonho e Realidade. Finalmente, a quarta e última parte da obra denomina-se “Os seus Papéis” e contempla um curto número de contos: “A Luz não se Extingue”, “O Mistério da Árvore”, “Primavera Abor-tada” e “Santa Eponina”.

Dando laivos das vontades sonhadoras e usando a primeira parte como uma extensão daquilo que foi o próprio grupo do qual se fez rodear, Raul Brandão apresenta Pita, “que aparecia e desaparecia em relâmpagos quase instantâneos, embrulhado na capa misteriosa, e que deve a estas horas apodrecer com comodidade num cemitério africano”²⁹; o profeta que aparece como sendo um

desenhador cheio de sonho, de figuras alucinadas, de paisagens irreais, e que acabou doido, continuando no hospital a criar monstros fantásticos, árvores em atitude de humano desespero, uma obra extraordinária com ressaltos de loucura, um mundo de um claro-escuro que só ele visionava para além do que nos é dado aperceber³⁰.

K. Maurício aparece como sendo a figura maior desta reescrita de *História dum Palhaço*. Tendo em conta que havia já sido congeminado nas diversas páginas do jornalismo feito por Raul Brandão, a aparição desta personagem surge, neste contexto, sob a forma diarística. A prosa narrada para além dele aparece ao leitor de um modo vago, pouco preocupado com o sentido realista. Tal como K. Maurício, todos aqueles que se reunirão à sua volta são mostras do fracasso humano. A personagem K. Maurício

em certas noites irrompia, com o violino debaixo do braço, à frente de um bando de noctívagos, de sonhadores, de desgraçados, que arrastava quase sempre para os arredores desertos da cidade. (...) Foi talvez feliz, foi decerto feliz esse homem que acabou com um tiro na cabeça, deixando-me os seus papéis – notas, projectos, um diário, um esboço de novela e certas páginas singulares. Matou-se por um fantasma³¹.

O K. Maurício de *Os Nefelibatas* sobreveio, desde o início, como uma personagem muito propensa à esfera autobiográfica: “aquela que melhor se adequava, nas palavras do

²⁹ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, ed. Maria João Reynaud, Col. Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, Vol. III, Lisboa, Relógio D’ Água, 2005, p. 172.

³⁰ *idem, ibidem*.

³¹ *idem*, pp. 172-173.

redactor, a uma transparência egocêntrica superlativamente simples, natural e humana, ou seja, ao reencontro da estética literária com a espontaneidade vital”³². K. Maurício aparece, desta forma, como um embrião gerado no opúsculo *Os Nefelibatas*, mas vítima de uma progressão que se manifesta até à obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. A sua imagem é projectada no percurso do Palhaço, tal como se este fosse o seu *alter ego*. Embora sejam apresentadas como personagens diferentes, estes dois intervenientes fundam uma só personalidade que vive do pessimismo e da agonia que se prende com o dilema entre o sonho e a realidade. O Palhaço apresenta diversas inquietações que são transversais a várias obras de Brandão. Senão, vejamos:

A mocidade sobretudo fere-me. Eu nunca fui moço, nem nunca fui amado, e que fingidos risos de indiferença, que me fazem doer as faces (...) fui sempre banal como um velho cartaz de esquina. (...) E aflige-me não ter sido moço, não ter vivido como os outros e insulto a minha quimera que me parecia de oiro³³.

De outro modo, *Pita* “era um misto de filósofo e de ladrão. Sabia tudo, vendia tudo”³⁴ e, ainda, o filósofo que não quer ser filósofo, sendo marcado pela velha experiência de vida que o colocou em contacto com a ignomínia: “As suas conversas faziam frio: tinham dentro pesadelos e lama”³⁵. Com efeito, apresenta-se como um desiludido com o que o circunda e, nesse sentido, recusa-se a alinhar na filosofia. Ele preserva, na realidade, a recusa perante a filosofia pelo muito já ter presenciado no mundo: “Pita acumula, portanto, os traços do horror e do sublime, da solidariedade miserabilista e do satanismo, conjugados com a vertente nocturna e a descida ao caos, também vectores do imaginário anarquista”³⁶. Ele, tal como todas outras personagens, está demasiado perto dessa que é a deformação grotesca que concorda de forma plena com o caos. Achamos, ainda, pertinente, reconhecer que todas as personagens que compõem o alargado leque desta fragmentária obra parecem representar, no fundo, uma única personagem: todas as personagens são a mesma personagem. Em K. Maurício, por exemplo, parece existir a possibilidade de estabelecer correlações com grande parte das figuras que percorrem a obra. Não só Pita parece ser muitas vezes interpretado como um *alter ego* de K. Maurí-

³² Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 159.

³³ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 197.

³⁴ *idem*, p. 193.

³⁵ *idem, ibidem*.

³⁶ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 129.

cio, como também K. Maurício e o anarquista parecem estar sujeitos a diversas analogias entre si. Existe, nestas duas personagens, a incapacidade de se adaptarem ao real, além de que estão igualmente unidas pelo pessimismo.

Estamos na presença de uma obra que não coloca nunca de parte a linha do amor. O amor, que parece ter sido banido da poesia expressionista alemã, emerge na presente obra como uma força catalisadora de toda a acção: entre as variadas divagações que encontramos na obra, observamos paralelamente uma história de amor contemplativo que se gera dentro do Palhaço perante Camélia ou, se quisermos, entre o sonho e a realidade. Note-se, todavia, que o amor ao qual nos referimos está, à imagem do que acontece com as descrições muito vagas e pouco realistas, marcado por diversas dicotomias: “Funda-se nas antinomias fealdade-beleza, riso-lágrimas, e explora a situação do palhaço desajeitado e feio que ama a *écuyère* graciosa e gentil”³⁷. É, ainda, possível encontrar-se nesta obra aquilo que não deixa de ser comum a outras obras do autor, isto é, não passa despercebida a confusa amálgama “onde a dor se conjuga com o ridículo, onde a austeridade se confunde com o reles, o sublime com o grotesco”³⁸. O próprio tempo, tal como já havíamos referido anteriormente, está contaminado pelo semblante do grotesco e do vago. Atentemos, por exemplo, no cenário que inicia o capítulo III da primeira parte intitulado “Camélia”: “Rompeu a sinfonia numa música estranha, com notas que pareciam sedas rasgadas, uivos dolorosos, e esgares de alegria transformados em gritos”³⁹. Assistimos, neste preciso momento, à apresentação dos mais diversos traços expressionistas. É, com efeito, digna de valorização a remissão para o quadro vago no qual irrompem os repentinos, mas também contraditórios sentimentos. A alegria mistura-se com o grito e com a dor, criando os mais diversos cenários tempestuosos.

Estamos, na presente obra, perante o Carnaval como fenómeno por excelência que ilustra o caos em que a sociedade portuguesa havia submergido. É o mesmo movimento carnavalesco que traduz toda a *caótica ordem*, não só social, como também individual:

³⁷ João Pedro de Andrade, *op. cit.*, p. 85.

³⁸ Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, p. 17.

Ainda a este respeito, observamos, neste momento, alguns ecos de Victor Hugo no prefácio a *Cromwell*: “c’est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle”: Victor Hugo, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 203.

O Carnaval é, pois, com as suas inversões, hipérboles, antíteses reiteraões, o *topos* por excelência do caos, no qual a humanidade, e particularmente a nação portuguesa, havia mergulhado e, simultaneamente, no plano individual, da desordem interior, da cisão e fragmentação da identidade⁴⁰.

A hipocrisia social a que nos referimos acarreta, desde logo, a síndrome da máscara tão presente em Raul Brandão, tal como verificaremos mais adiante. É através do grotesco e de toda a deformação que ele implica que Raul Brandão consegue ilustrar a comédia social e a mascarada a que ela obriga. Nesse misto de horror e regozijo, o autor consegue, nas ruas da sua Lisboa, reconhecer a abjecção praticamente catártica onde desfilam os perdidos grotescos. As próprias imagens que percorrem o cenário destas ruas impregnadas de imperfeições estão repletas de árvores torcidas e cenários dúbios.

O sonho conquista um lugar de excelência na obra de Raul Brandão, aliás, dentro de toda a sua escrita, ele está presente em praticamente todas as suas obras: “O Sonho é (...) o suporte de toda a filosofia desolada do autor, que, neste primeiro livro verdadeiramente seu [*História dum Palhaço; (A Vida e o Diário de K. Maurício)*], não deixa escoar um raio de esperança”⁴¹. Na verdade, a palavra *sonho* adquire, no contexto brandoniano, um sentido que parece ir para além daquilo com que normalmente o relacionamos: “a palavra *sonho* simultâneamente encobre, encerra e revela uma significação que, não obstante confusa, é maior que aquela que a palavra, lògicamente, comporta”⁴². A temática da quimera parece ultrapassar a vida de Brandão⁴³ para passar para a preocupação com os sonhos dos outros que tanto transparecem ao longo de toda a sua obra e estão sempre na iminência do apocalipse. Num diálogo pertencente à segunda parte da obra, Pita afirma claramente: “A verdade amarga e única é esta: é que na vida é preciso sonhar, para não se morrer transido, tantos são os pontapés que a gente leva na alma e noutra parte. Ou então tem a gente a necessidade de se endurecer e de pôr o coração

⁴⁰ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 118.

⁴¹ João Pedro de Andrade, *op. cit.*, p. 82.

⁴² Joel Serrão, “Raul Brandão: Espanto, Absurdo e Sonho”, in *Temas Oitocentistas II; Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa, Portugália Editora, 1962, pp. 141-142.

⁴³ Não estamos longe das primeiras linhas de um artigo de Maria João Reynaud que começa por dizer: “Eis um gesto cósmico: reinventar a infância e designá-la, através do acto instaurador da escrita, como um lugar centrífugo de solidão essencial, anterior a qualquer obra e na margem mais luminosa da literatura”: Maria João Reynaud, “Raul Brandão; Ficção e Infância”, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Vol. XII, Porto, Faculdade de Letras, 1995, p. 233.

como uma pedra”⁴⁴. Com efeito, é este sonho que, contrastando com uma realidade dura, permite a todas as personagens uma vivência com dignidade, mesmo que, desta forma, elas estejam ainda em sofrimento. Assim sendo, não verificamos uma realização pessoal plena dentro do sonho, ele nunca é verdadeiramente feliz: “Temos para nós que aquilo que no contexto e na trama da obra de Brandão a palavra *sonho* simultaneamente encobre e revela é, conquanto indecisa e cambiante, uma autêntica dialéctica do amor e da esperança”⁴⁵. O sonho assume o diabólico espaço da vingança em vida contra a própria vida: “O sonho é, assim, uma desforra sobre a vida, essa vida que se lhe mostra atrozmente monótona”⁴⁶. É este sonho que abre o inquieto precedente de uma vida que não tem o seu sossego; este mesmo sonho coloca o leitor em contacto com a dura realidade que é a luta interior de todas as personagens loucas que não conseguem adaptar-se à monotonia da vida. Esta dualidade interior é já o anúncio de um conflito irresolúvel que lembra uma inquietação de pendor iminentemente existencial. As próprias personagens chegam a negar o real estabelecido como convenção para admitirem unicamente o sonho como verdadeira realidade: “O homem material – pensava o Palhaço – não existe. A vida é uma convenção. O que existe é o sonho, o sonho é a única realidade”⁴⁷. A defesa do sonho como verdadeira realidade remete para a emblemática obra de Calderón de la Barca, *La Vida es Sueño*. Na verdade, esta obra aponta para o dúbio e para toda a confusão entre aparência e verdadeira realidade, de cariz barroco, de resto: “Il en reste, tout au plus, l’idée de la confusion entre l’apparence et la vérité, entre le rêve et la veille”⁴⁸. O sonho brandoniano, por seu lado, traz um desequilíbrio que pode tornar-se praticamente óbvio aos olhos do leitor:

Achava-se pícaro e sinistro: o sonho tinha-o tocado, dando-lhe aspectos de visionário ou de louco. Estava calvo, o nariz aguçara-se, formando com o queixo um bico formidável de ave de rapina, sobretudo, havia nas suas faces um rictus indecifrável, misto de riso e de concentração dolorosa⁴⁹.

⁴⁴ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁵ Joel Serrão, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁶ João Pedro de Andrade, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁷ Raul Brandão, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁸ Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le Visage; Du Baroque Espagnol au Classicisme Français*, vol. CCX, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 319.

⁴⁹ Raul Brandão, *op. cit.*, pp. 213-214.

Atente-se neste último excerto e na sua remissão para o grotesco através do perfil sinistro que o autor traça. É curiosa a transposição do cariz humano para o carácter animalesco, este que se alia ao universo da loucura. *A ave de rapina louca* que concentra em si o riso e a dor é, afinal, um homem sinistro.

A trama que envolve este tópico fundamental, o sonho, está desde logo, presente numa obra do presente autor como é *A Farsa*. A partir da figura de Candidinha, notamos que o sonho é o excelente habitat para a sobrevivência dentro de um mundo medíocre:

E todos concordavam entre gargalhadas que a Candidinha era na verdade uma estúpida. E ela lá partia de novo para o sonho, com o filho pela mão, revolvendo a mesma chaga. (...) E fora essa a sua verdadeira existência, porque o sonho é tudo – é todo o indivíduo muito melhor que a matéria, os gestos, as palavras. O sonho é a única realidade⁵⁰.

Por seu lado, também em *Húmus* verificamos a articulação do espanto, do sonho e do absurdo: “*Espanto* esse que proviria da consciência do *absurdo* da existência, da qual, não obstante, irrompem intermitentes jactos de *sonho*”⁵¹. Para além disto, sonho irrompe como um raio que permite a cada uma das personagens vislumbrar clarões de beleza e, portanto, afastar temporariamente a síndrome da morte. O centro amoroso que se gera dentro da presente obra consegue comportar esta dualidade entre o próprio sonho e a realidade. A mulher amada escolhida pelo Palhaço pertence a esse mundo da realidade ao qual ele nunca conseguirá entregar-se: ela é, na verdade, o símbolo do fio que o vai prendendo à realidade, mas que ao mesmo tempo, ante a impossibilidade de viver o seu verdadeiro amor, aprisiona-o para sempre no sonho. Senão, vejamos:

Era certo: Camélia não o podia amar, e nem ele se atrevera a dizer-lhe a sua paixão. Antes queria viver arredando a realidade sempre má e brutal. Sonhar ainda, sonhar sempre, mais valia do que ouvi-la rir-se, despedar com o escárnio o seu Amor⁵².

⁵⁰ Raul Brandão, *A Farsa*, ed. José Carlos Seabra Pereira, Col. Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, Vol. V, Lisboa, Relógio D’Água, 2001, p. 97.

⁵¹ Joel Serrão, *op. cit.*, p. 134.

⁵² Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 214.

O Palhaço deixa-se ficar de tal forma dentro do sonho que quando pretende voltar à realidade já não lhe é permitido:

Quiseste fazer rir e agora fazes rir. Viveste do sonho, tentas voltar à realidade - e a realidade atira-te para o sonho. Se abres a boca para falar de amor, todos desatam a rir. A realidade vinga-se (...) Fizeste da vida artifício, para representares as tuas farsas, e agora teima em recomêça-la?... Palhaço! palhaço!... Davas tudo para não sonhares – para viveres – e a realidade obriga-te a caminhar até ao fim⁵³.

Não estamos, neste contexto, distantes de Shakespeare e da apologia de *all the world is a stage*. O palhaço brandoniano, sendo um ser do palco por excelência, transformou a sua vida num circo do qual já não é possível desprender-se. A traição da verdadeira realidade para se entregar ao sonho obriga-o, agora, a ficar para sempre aprisionado no sonho.

Na verdade, as personagens brandonianas, frequentemente, inflamadas pelo estigma do sonho pagam um preço alto para sobreviverem em todas as obras. Com efeito, a opção pelo sonho é muitas vezes uma imposição que não aceita o retorno à realidade: “Quem se habituou a sonhar, tem de sonhar sempre, de se fechar por dentro com o seu sonho, para fugir à realidade. Agora só te resta fazer do amor sonho e da morte um sonho maior e mais belo”⁵⁴. O sonho alcança uma tal autonomia na presente obra de Raul Brandão que o Palhaço parece não conseguir distinguir já o onírico da verdadeira realidade, aliás num diálogo com Pita sobre as mulheres, o Palhaço confessa-se:

E note: eu nunca na realidade amei – sonhei. Passei a vida a sonhar que era amado – e nunca fui amado! Elas passaram por mim na rua (...) Foram todas minhas amantes em sonho (...) E sonhei. E contentei-me em sonhar – até que deparei com esta mulher que quero possuir⁵⁵.

O Palhaço apaixonado reconhece de forma resignada a sua projecção da vida no sonho. Quando Sigmund Freud reflecte sobre os sonhos e, portanto, sobre o conteúdo deles, afirma claramente: “Pode mesmo dizer-se que, seja o que for que o sonho apresente, recolhe os seus elementos na realidade e na vida do espírito que se desenvolve a partir

⁵³ *idem*, p. 215.

⁵⁴ *idem*, *ibidem*.

⁵⁵ *idem*, p. 225.

desta realidade”⁵⁶. É, ainda, de sublinhar a preponderância do sonho como expressão plena de um desejo. Na análise de muitos dos seus casos, Freud oferece o exemplo do Homem que sonha que está a beber:

Depois de ter comido, à noite, sardinhas, azeitonas ou outro tipo de alimento salgado, tenho sede durante a noite e acordo. Mas tenho primeiro um sonho que é sempre o mesmo: sonho que estou a beber. Bebo água em grandes tragos; a água tem um gosto esquisito, e eu bebo-a como um homem que está completamente esgotado; desperto e tenho realmente de beber. (...) A sensação desencadeia o desejo de beber, e o sonho apresenta o desejo realizado⁵⁷.

À semelhança do que se passa neste exemplo, também o Palhaço sonha com as mulheres que vê passar na rua, com a diferença cirúrgica de que se trata de um sonho acordado. Deve, ainda, fazer-se referência à consciência moral do sonho. As personagens brandonianas parecem ultrapassar o limite da moral na sua prática do sonho e Freud, nos seus escritos, admite a divergência de opiniões quanto à consciência moral durante o sono.

A visão da mulher amada, amada somente em sonho, contrasta largamente, ao longo de todo o texto, com os grotescos perdidos que a rodeiam. Temos, portanto, a imagem constante de uma mulher que se distancia por todas as suas qualidades inalcançáveis dos disfóricos que a acompanham:

Coube depois a vez aos patinadores, ela grácil e rápida, desaparecendo no estrado, floco de espuma lilás levado pelo vento, eles grotescos e pançudos, como sapos verdades, amarelos, roxos, negros, que a perseguissem, aos pinhos desajeitados. E ela fugia-lhes sempre, graciosa, os braços arqueados e um sorriso postiço nos lábios vermelhos⁵⁸.

O efeito de contraste para o qual este excerto nos transporta permite-nos estabelecer uma dicotomia entre o grotesco e a graciosidade da personagem feminina. Com efeito, *elas* surgem, neste contexto, como grotescos desajeitados, comparados aos sapos sempre gordos e de diversas cores. *Ela*, por seu lado, aparece como um elemento inalcançável e

⁵⁶ Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, vol. I, Lisboa, Pensamento, 1988, p. 32.

⁵⁷ *idem*, p. 128.

⁵⁸ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 230.

dotada de uma graciosidade ágil e praticamente etérea que inevitavelmente a afasta de todos aqueles que a acompanham. É curioso, ainda, verificar na descrição relativa aos grotescos a mescla de cores às quais são comparados, acrescentando-se a elas a disformidade pançuda. A figura feminina, por seu turno, é aqui descrita com adjetivos muito mais incisivos que não dão lugar a multiformidade que a descrição grotesca comporta.

O medo ou o terror parecem acompanhar toda a obra de Brandão que tem como ponto culminante o grito da perturbação que acompanha justamente cada linha. Tudo, no temperamento do autor, parece encaminhar-se para o grito que não consegue deixar incólume o próprio espectador. Neste ponto, parece-nos até claro que o leitor esteja muito próximo do sublime de Friedrich Schiller, o sublime solitário: “ [o sublime] surpreende-nos com frequência quando nos encontramos desarmados e, o que é pior ainda, torna-nos com frequência indefesos”⁵⁹. O leitor é, com efeito, convidado a experimentar a mesma piedade e o mesmo horror que parecem estar presentes na *Poética* de Aristóteles quando ele se refere à *catharsis*⁶⁰. A determinada altura, é plausível encontrar neste grito ecos do mesmo grito expressionista de revolta e que está também muito patente em obras como *Húmus*: “E surge então, o desgarrado, solto, o grito da revolta e da dor aplacado longamente sobre os cenários de cordel”⁶¹.

⁵⁹ Friedrich Schiller, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 229.

⁶⁰ Aristóteles, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 110.

⁶¹ Maria da Conceição Ribeiro, *op. cit.*, p. 24.

2.2. A MÁSCARA COMO ROSTO AFIVELADO

O opúsculo *Os Nefelibatas*, diversas vezes mencionado pela relevância do seu impacto, foi um folheto sem indicação de editor, data ou local de edição. No entanto, é possível apontar-se para a fixação deste opúsculo entre Outubro de 1891 e Abril de 1892⁶². Tendo à cabeça o fictício Luís de Borja, parece-nos clara, neste folheto, a presença de uma mascarada que será a porta inicial para o fingimento estandarte na criação de Raul Brandão. Entre outras personalidades, destacam-se Júlio Brandão, Justino de Montalvão e principalmente Raul Brandão como elementos imprescindíveis nesta criação que se apresentava como confessionalista. As suas palavras oferecem a possibilidade ao leitor de se aperceber do quão dentro estavam estes elementos de uma estética decadentista. As suas práticas traduziam-se, segundo Vítor Viçoso, em:

culto da marginalidade social e estética (o aristocratismo esteticista) e a vocação neo-espiritualista e hiperesteticista do grupo (a arte é uma religião) constroem-se a partir da reiteração e hiperbolização dos *topoi* decadentistas, dando a este folheto uma dimensão parodística (um *pastiche* exacerbado), embora mantendo a agressividade própria de um manifesto estético⁶³.

O opúsculo *Os Nefelibatas* remonta a uma época em que Brandão se enquadrava, ainda, muito no estilo simbolista. Na verdade, este opúsculo não parece ter sido de todo bem recebido entre todos aqueles que começavam, então, a iniciar-se na vida da escrita. A incursão no nefelibatismo custou a Brandão a incorporação desse espírito que viria a revelar-se ao longo de muitas das suas obras, veja-se a *História dum Palhaço* ou *O Pobre de Pedir*. A primeira aparição de K. Maurício, elemento preponderante de *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore*, acontece inclusivamente neste opúsculo. De resto, é João Pedro de Andrade que afirma: “O plano da *História dum Palhaço* vem já inteiramente delineado no opúsculo, e esse livro será anti-social na medida em que a sociedade e o seu desencontro com os ideais humanos o preocupavam”⁶⁴. Atrás da máscara está uma deformação do real, que coloca o principal foco sobre a confusão entre

⁶² A este respeito, cf. Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 109.

⁶³ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁴ João Pedro de Andrade, *op. cit.*, p. 80.

realidade e a ficção, entre a comédia e a tragédia, entre o sublime e o grotesco nas palavras de Vítor Viçoso. A hiperbolização do real aliada à paródia concedem ao leitor a capacidade de se rever vinculado às letras destes autores, mas de uma forma desfigurada.

É Luís de Borja o rosto afivelado de todos aqueles que se vêem na nova vaga nevrótica que invoca o satanismo e, simultaneamente, todos os «novistas»:

Luiz de Borja participa da cenografia espiritual decadista como contraponto da cidade predadora, neste caso o Porto, sede dos nefelibatas. Digamos que a necessidade de o grupo se autobiografar implicava uma distância que se configurava num jogo multifacetado: fazer do presente um passado e imaginar um duplo que, autobiograficamente, narrasse as suas peripécias rebeldes e o seu jeito bizarro de escandalizar o burguês⁶⁵.

A nevrose, sendo uma marca da estética decadente, transforma-se num lugar-referência no opúsculo nefelibata. É nesta senda que as “fronteiras entre a verdade existencial e os artifícios da ficção literária esbatem-se de tal modo que ficamos sem saber onde acaba o fingimento da vida e começa a verdade da ficção”⁶⁶. Vítor Viçoso, em *A Máscara e o Sonho; Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, revela acerca da nevrose que esta “era, ao mesmo tempo, a doença refinada de um tempo crepuscular e a doença-revolta, um dos vectores que o código burguês não podia integrar senão como margem”⁶⁷. O cenário fictício borjeano transporta-nos para a cena do fantástico, misterioso e pessimista, levando o leitor até ao macabro tão prezado pela estética decadente. O nefelibatismo é a tentativa de possibilitar uma arte liberta: “Um cansaço do parnasianismo em poesia, do naturalismo na prosa, eis como os autores do folheto definiam a sua incontida ânsia de uma «Arte Livre»”⁶⁸. No que diz respeito a uma reflexão dedicada a uma estética em particular, o folheto parece-nos deficitário. Encontra-se, de qualquer forma, claro no presente opúsculo o mesmo confessionalismo e autobiografismo que encontraremos nas palavras de K. Maurício de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Este grupo que esteve na génese de *Os Nefelibatas* transformou-se numa ilha do bizarro, cuja lógica interna sobreviveu através de neologismos como *macabrismo*, *fre-*

⁶⁵ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶ *idem*, p. 79.

⁶⁷ *idem*, p. 135.

⁶⁸ João Pedro de Andrade, *op. cit.*, p. 79.

meluzir; “ou de lexemas populares como «zanguizarra» [que] conotam um maneirismo parodístico que percorre todo o texto e nos conduzem para a figura da máscara”⁶⁹.

O elemento trágico acompanha a demanda do grotesco em praticamente todas as páginas de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: vive-se o constante dilema existente entre o ser e o parecer e a consciência da vida como um palco. Esta dualidade parece ser proporcional à dualidade já explicitada anteriormente e que diz respeito ao par sonho/realidade: “O trágico reside, então, numa primeira aproximação, nesta contradição fundamental e na sua inevitabilidade – o homem está condenado às máscaras, mas também a saber que aquelas o são”⁷⁰. Maria da Conceição Ribeiro parece complexificar e afunilar ainda mais esta dualidade, sobretudo, relativamente ao sonho: “Se o confronto central é entre o ser e o parecer, então há a vida e há uma Vida Outra, há a vida e há o Sonho, o autêntico e o inautêntico (ou o verdadeiro e o falso), o material e o espiritual, o temporal e o eterno”⁷¹. Todas estas dualidades e esquemas que se rodeiam de dúvidas entre o viver ou o sonhar desembocam inevitavelmente na sobrevivência de cada personagem através do simulacro, aliás como tão claramente aparece expresso em *Húmus*: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro”⁷².

Assistimos, desta maneira, ao romper da aura moderna através da doença e de todos os excessos de uma civilização em decadência carregada de imagens apocalípticas, sendo que “os eleitos são, portanto, todos os que arriscam uma descida à abjecção e aos caos dum mundo em decomposição, numa verdadeira viagem catártica”⁷³. O estigma apocalíptico e sinistro que se encontra dentro do opúsculo caracterizará, em grande medida, uma parte substancial da obra de Raul Brandão. Os poetas acabam por ser, neste cenário, todos aqueles que estão capacitados para descerem aos abismos da alma e conhecer o lado macabro do mundo. O cenário nocturno e soturno é o habitat natural destas novas espécies da modernidade literária, onde “o invisível confunde-se com o visível; a nevrose esbate as barreiras rígidas entre a saúde e a doença. O peso da catástrofe próxima impregna, por outro lado, as máscaras que, ao mesmo tempo, escondem e revelam um vazio abominável”⁷⁴.

⁶⁹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ Maria da Conceição Ribeiro, *op. cit.*, p. 18.

⁷¹ *idem*, *ibidem*.

⁷² Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa, Húmus, 2010, p. 21.

⁷³ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁴ *idem*, p. 92.

O trágico joga-se, ainda, na relação que as suas obras estabelecem com Deus ou se quisermos, no receio que este Deus não exista, donde assistirmos a todo o desespero da possibilidade de não redenção. As personagens brandonianas têm, efectivamente, medo de não serem compensadas por todo o seu esforço de sobrevivência num mundo que não quis acolhê-las: “Para não soçobrar no desespero, no pânico, no terror, só resta ao homem defender o que sobrou de Deus até ao limiar das suas possibilidades”⁷⁵. As desigualdades sociais e a mesquinhez a que cada personagem se presta só acontecem porque, na verdade, as personagens já deram conta da morte da fé religiosa e, num mundo onde já não existe Deus, todos devem utilizar qualquer arma para assegurar a sua própria sobrevivência. Tudo isto encaminha as personagens e o público de Brandão para o absurdo. Com efeito, aquele que vive nos cenários brandonianos, bem como todo aquele que os lê, vê-se constantemente na iminência de perder o pouco tapete que ainda lhe resta debaixo dos pés. Não estaremos longe daquele tópico difundido por Edmund Burke quando se refere ao sublime em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*:

Succession and *uniformity* of parts, are what constitute the artificial infinite. I. *Succession*; which is requisite that the parts may be continued so long, and in such a direction, as by their frequent impulses on the sense to impress the imagination with an idea of their progress beyond their actual limits. 2. *Uniformity*; because if the figures of the parts should be changed, the imagination at every change finds a check; you are presented at every alteration with the termination of one idea, and the beginning of another⁷⁶.

Com efeito, segundo Edmund Burke, o pressentimento da sucessão e da uniformidade concedem essa sensação de sublime⁷⁷. A criação de uma sensação de infinito artificial pode despertar no público a sensação de uma previsibilidade que pode, a qualquer momento, transformar-se numa imprevisibilidade.

O trajecto que se estabelece em Raul Brandão vai no sentido de um Expressionismo marcado pelas mais diversas imagens decadentistas: “onde o dolorismo fantástico

⁷⁵ Maria da Conceição Ribeiro, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁶ Edmund Burke, *op.cit.*, p. 68.

⁷⁷ Note-se que o tópico da repetição tem, de igual forma, estreitas relações com o cómico. Lembrem-se as palavras de Henri Bergson relativamente à repetição de palavras no teatro: “numa repetição cómica de palavras há geralmente dois termos em presença: um sentimento comprimido que se expande como uma mola e uma ideia que se entretém a comprimir de novo o sentimento”: Henri Bergson, *O Riso; Ensaio sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 60.

se funde com a voluptuosidade da dor, deixa adivinhar todo um trajecto em que o «real» ficcionado se fragmenta, desarticula e desfigura até atingir as fronteiras do fantástico ou do grotesco expressionista”⁷⁸. É justamente neste encontro com o Expressionismo que daremos conta do progressivo afastamento de Brandão do Decadentismo e da rigidez que este transporta. Note-se, porém, que tanto a *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* como *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* remetem, ainda, para um cenário decadentista. Na verdade, as linhas decadentes constituirão pontos de passagem ao longo de toda a sua obra, mas já sem a rigidez que lhe é natural.

A máscara é o símbolo da hipocrisia social e, em Raul Brandão, o prémio para o melhor disfarce será atribuído à personagem que melhor se enquadrar na dissimulação social: “O universo social urbano é um gigantesco *clown*, ao mesmo tempo grotesco e trágico. (...) a cidade é um mar de lama; o cómico roça o trágico e este o cómico”⁷⁹. A máscara é o abrigo eleito para sustentar uma vida que foi siderada pelo estigma da dor, uma vida circense que está em constante diálogo com a dor: “E o diálogo persistia entre ele e a dor, ficando sempre vencido, esmagado”⁸⁰. É através da máscara e por extensão do sonho que as personagens assimilam o analgésico que lhes permite a sobrevivência:

toda esta farsa de histriões que toda a vida arrastamos por inúmeros palcos, todo este esforço para reduzir a existência ao entorpecimento confortável dos espaços conhecidos, rigorosamente codificados segundo normas protectoras que alienem o espanto e atenuem o desespero enquanto puderem ser aplicadas; tudo isto funciona, afinal, como remédio contra o inexorável devir, como paliativo para a certeza aterrorizante da morte, do nada⁸¹.

A máscara, figura exemplar do grotesco expressionista, alcança, nas páginas brandonianas, uma plenitude própria de um ser que vive constantemente o dilema entre o existir socialmente na hipocrisia do mundo que o rodeia:

São seres vulgares, oscilando tragicamente entre o grotesco e o patético, os que nos mostra em quase tudo o que escreveu; as suas personagens são, em geral, riscos,

⁷⁸ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁹ *idem*, p. 115.

⁸⁰ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 214.

⁸¹ Maria da Conceição Ribeiro, *op. cit.*, pp. 21-22.

momentos, apontamentos dos seus sucessivos estados de alma nesta inquietação surda que o assola permanentemente e o leva a indagar a vida, a morte e o sonho⁸².

A máscara foi, com efeito, um artefacto demasiadas vezes utilizado pela literatura e, enquanto meio de revelação e de ocultação em simultâneo, aparece-nos como um semblante da metamorfose, do ridículo ou da violação: “Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations (...) le masque est l’expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation”⁸³. Este símbolo da dissimulação por excelência não teve desde sempre o mesmo significado.

A problemática da máscara teve, no universo espanhol, um lugar de grande preponderância, no que diz respeito à comédia. É curioso que o encontro do Barroco com a tradição espanhola parece uma coincidência, todavia é Alexandre Cioranescu que afirma: “L’épidémie n’est pas seulement espagnole, elle est baroque en même temps: ce n’est pas là une simple coïncidence dans le temps, mais le double aspect d’un seul fait nouveau”⁸⁴. O Barroco destaca-se pelo seu repouso em diversas dicotomias e por uma ambivalência que lhe é essencial. No fundo, estamos na presença de um novo ponto de vista relativamente à vida⁸⁵. A dualidade a que nos referimos comportou, no contexto do Barroco, a inevitável presença da máscara, ilustrando a máxima barroca de que *todo es verdad y todo mentira*⁸⁶.

Segundo Mikhaïl Bakhtine, se no Romantismo a máscara, ainda com todo o seu pendor carnavalesco, perde o lado regenerador, mais tarde, este artifício conhece um alargado leque das mais diferentes perspectivas:

même dans le grotesque romantique, le masque garde quelques traces de son indestructible nature populaire et carnavalesque. Même dans la vie courante actuelle, le masque est toujours enveloppé d’une certaine atmosphère spéciale, il est senti comme une parcelle de quelque autre monde⁸⁷.

⁸² *idem*, p. 21.

⁸³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁴ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 297.

⁸⁵ A este respeito, Cioranescu afirma: “La vérité fondamentale du baroque est la nouvelle conception de la vie, que l’on sent comme une tension constante entre deux pôles solidaires et opposés, la bivalence congénitale de tout objet ou fait ou prise de conscience, ainsi que de toute expression, linguistique ou autre, de ce fait ou objet”: *idem*, p. 298.

⁸⁶ A este respeito, cf. *idem*, p. 299.

⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 49.

A utilização da máscara como verdadeiro rosto implica a criação íntima de duas identidades numa única personalidade. A admissão de um mundo de aparências tem implicações ao nível da perda da personalidade: “La confusion ou l’accumulation de deux identités différentes dans une seule personne comporte parfois une substitution ou une usurpation de personnalité”⁸⁸. Se pensarmos no universo brandoniano, reparamos que as personagens deixaram que a máscara se afivelasse ao seu próprio rosto e, no caso de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, todas elas estão lúcidas relativamente a esse acontecimento. A máscara ganhou uma vida própria e as personagens reconhecem-no ao longo de toda a obra.

⁸⁸ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, p. 301.

2.3. O PALHAÇO-HOMEM: ESMORECER COMPORTAMENTOS DESVIANTES

A terceira parte do presente capítulo termina com aquilo que nos parece ser o ponto culminante das reflexões até então expostas.

Em “Habitar o Mundo Desfigurado” procurámos traçar as principais coordenadas que perfazem a dinâmica de uma estética do grotesco, originalmente vista como um quadrante da deformação relativamente a tudo aquilo que pode ser considerado uma normalidade no contexto artístico. Assim como já explicitámos anteriormente, o grotesco aparece em cena no mesmo momento em que o mundo aparece em cena, no entanto, somente mais tarde começámos a conhecer a sua manifestação ou, se quisermos, a atribuir uma designação a este paradigma dentro da esfera do artístico. Na verdade, parece possível partir-se da síndrome basilar que esta categoria comporta: o desconforto. Antes de mais, o grotesco pode ser entendido como um excelente revelador do desconcerto do mundo.

O grotesco propõe conflitos irresolúveis entre elementos que parecem não estabelecer qualquer espécie de ligação, aliás é justamente neste nível que podemos singularizar a presente categoria estética. Assim, a união de opostos como o cómico e o terrífico, que resultam na incongruência, anima esta categoria estética e transforma-a num elemento tão avesso ao cânone. A incongruência como um elemento primacial de tudo aquilo que pode ser desarmónico faz, então, transparecer o conflito ou a *justaposição dos opostos*. O encontro entre os mundos antagónicos pode desembocar no exagero ao qual é possível ligar-se inevitavelmente a extravagância grotesca.

A crítica que se debruça sobre o grotesco distribui uma série de etiquetas que nos parecem, em muitos momentos, desembocar em reducionismos ou deturpações da realidade: “We can get further with the quality of abnormality or unnaturalness”⁸⁹. As posições parecem ir, inclusivamente, mais longe, admitindo que toda a profusão de sensações, como o riso, o divertimento e o horror surgem desta *anormalidade* que é o grotesco: “the experience of amusement and disgust, laughter and horror, mirth and revulsion, simultaneously, is partly at least a reaction to the highly *abnormal*”⁹⁰. Portanto, estas afirmações aproximam-nos de um ponto de partida que se enquadra num padrão

⁸⁹ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁰ *idem, ibidem*.

de desvio que pretendemos esbater, já que considerar a anormalidade como um centro grotesco é afastá-lo, ao mesmo tempo, do ser humano ou fugir à imagem do Homem consciente das suas imperfeições.

Note-se, porém, que esta defesa de intenções não parece excluir a análise de traços que perfazem este estado estético. Neste sentido, não nos parece despropositada a forma como interligam o grotesco com a bizarria. O bizarro está, frequentemente, associado a esta categoria estética pela dimensão da estranheza que ela pode comportar. Na verdade, o grotesco pode ir mais longe e ser ainda mais agressivo do que o bizarro. O humano pode estar bem perto das grandes bizzarrias, bem como do macabro que geralmente associamos ao grotesco. O macabro, na verdade, aproxima o espectador da morte, esta que é uma dimensão inerente à condição humana. É, ainda, usual estabelecer diversas pontes entre o cómico estranho e este tópicO, sendo um recurso do grotesco, parece mover-se entre as fronteiras do cómico e do mortífero, transformando-se numa categoria avassaladoramente assustadora.

A caricatura, um fenómeno de distorção por excelência, é um dos pontos cardeais adoptados pela crítica como sendo um lugar de referência na constituição do universo grotesco por toda a deformação que este processo acarreta dentro dele. A sugestão de distorção e confusão que este recurso pode transmitir retira, eventualmente, a lucidez ao espectador ou, pelo contrário, pode despertá-lo para um lado fraco da sua própria personalidade. É comum a dificuldade de distinção entre o grotesco e a caricatura, sendo que a norma do autor da caricatura é seguir a linha do exagero. A caricatura parece, a nosso ver, confirmar esse lado muitas vezes disfarçado ou recôndito de cada ser humano. Ainda que utilize como um especial recurso a deformação, a caricatura posiciona-se sempre num lugar incômodo que é o da demonstração de marcas de cada ser humano, mesmo que estas não sejam agradáveis ao olhar. A sátira pode produzir, não só o riso, como também a angústia de forma separada. Diferentemente do grotesco, que tem como característica fundamental o confronto dos incompatíveis, a sátira prima por esta distinção que visa principalmente o ataque e, portanto, sugere diferentes reacções. A distinção entre a sátira e o grotesco resolve-se, assim, pelo tópicO do efeito provocado no espectador. Contudo, a relação estabelecida entre a sátira e o grotesco parece continuar a ser uma relação de interdependência, tendo por finalidade uma reacção que parece muito comum ao grotesco: “The satirist may make his victim grotesque in order to produce in

his audience or readers a maximum reaction of derisive laughter and disgust”⁹¹. Se reflectirmos acerca da sátira, podemos concluir que esta se alicerça justamente numa base primeira que assenta naquilo que de mais intrínseco existe no Homem. Desta maneira, ela pode suscitar o horror entre os espectadores, já que, de algum modo, o público consegue reconhecer-se naquilo que é satirizado. No entanto, o que separa verdadeiramente o grotesco da sátira parece ser, segundo Philip Thomson, toda a confusão do incompatível. Na verdade, o grotesco parece despertar as reacções numa amálgama desordenada que se deixa contrapor ao efeito da sátira que produz estas emoções de forma separada⁹².

O grotesco é, ainda, entendido como uma subdivisão do cómico, mas a união entre estes dois elementos é gerada em grande medida pela sua partilha de um traço comum e que se prende com a fusão das diversas faces incompatíveis. No entanto, diferem um do outro se quisermos distingui-los de forma pormenorizada. A fronteira que separa estes dois tópicos parece, em muitos momentos, ser ténue, mas existem diferenças, não só quanto à forma, como também relativamente ao conteúdo:

In the genuine grotesque the spectator becomes directly involved at some point where a specific meaning is attached to the events. In the humorous context, on the other hand, a certain distance is maintained throughout and, with it, a feeling of security and indifference⁹³.

Contrariamente ao que se passa no caso do grotesco, cuja reacção parece ser de teor emocional, a ironia revela produzir um efeito praticamente intelectual. Não excluimos, de qualquer maneira, a hipótese de a ironia se transformar num mecanismo grotesco através da radicalidade e do exagero. À semelhança daquilo que acontecia com a sátira, o grotesco volta a transportar a irresolução de incompatibilidades. A ironia, por seu lado, implica um conhecimento do espectador daquilo que está a ser tratado, já que, como figura de retórica, a ironia “dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso”⁹⁴.

⁹¹ *idem*, p. 41.

⁹² Note-se que todas estas afirmações da autoria de Philip Thomson parecem, a nosso ver, desembocar num dogmatismo que encarcera esta categoria e as suas subcategorias em reacções desde logo predefinidas.

⁹³ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁴ Maria de Lourdes A. Ferraz, *A Ironia Romântica; Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 16.

Não poderíamos prosseguir as nossas indagações sem ressaltar, como já havíamos feito na primeira parte da dissertação, a subjectividade a que as categorias estéticas podem submeter o espectador. Na verdade, as linhas que separam categorias como o feio, o grotesco ou o sublime são muito frágeis, já que se enquadram, em grande medida, com o nível de apreensão individual de cada observador. Em muitos momentos, é possível sentir-se a intromissão de algumas categorias relativamente a outras, se tentarmos compartimentar as categorias estéticas em diferentes denominações. É necessário sublinhar que, de algum modo, todas elas diferem entre si, mas existem pontos de toque entre o sublime e o grotesco, por exemplo. Se pensarmos no ponto de partida que elencamos anteriormente, o desconforto, verificamos que este pode ocorrer, tanto ao nível do grotesco, como ao nível do sublime.

O mesmo desconforto esteve, talvez, na origem de algum esquecimento de obras como são as da autoria de François Rabelais por estas se debruçarem afincadamente sobre o carácter popular. Neste sentido, compreendemos que o ritual do Carnaval tenha sido, em grande medida, votado à penumbra durante muito tempo por estar intimamente ligado ao regime do cómico popular. É comum admitir-se que, mais tarde, no Romantismo, as práticas inerentes à esfera carnavalesca parecem ter esmorecido. Lembre-se que Victor Hugo não esquece a tradição que concebe os ciclopes ou os tritões mesmo que a antiguidade nunca os tenha reconhecido como elementos grotescos. Na verdade, esta proposta não elimina do mundo moderno o *bouffon* ou o imaginário cómico, mas é o drama como pintor da vida que deve ilustrar a verdade do real. O prefácio de Victor Hugo parece ter sido um contributo crucial na tomada de consciência da proximidade do grotesco dos contornos humanos. Da mesma forma, é possível aproximar-se a imagem do palhaço da inquietude humana, mesmo que se trate de um palhaço diabólico ou, por outro lado, de um palhaço ingénuo e lento. O palhaço, dentro das instabilidades que o podem acompanhar, parece-nos representar um mote significativo para a exploração da face mais recôndita do ser humano, face esta que parece nunca desligar-se inteiramente da máscara. O século XIX conheceu as mais diversas intromissões das imagens do palhaço, não só ao nível da pintura, como também ao nível da literatura. Contudo, esta vaga de figuras do saltimbanco não aparece, neste contexto, com muita ingenuidade:

le monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un

morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse⁹⁵.

Os problemas que se colocam com o surgimento da imagem do palhaço não se prendem somente como uma referência pictural, mas sim com o tópico da paródia que é inevitavelmente inerente à arte. Aliás, o pós-romantismo, tal como afirma Jean Starobinski, fará da imagem do palhaço um centro especial: “Depuis le romantisme (...) le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art”⁹⁶. O século XIX, por via da literatura, abriu a porta de relevo para a espontaneidade da festa que colabora com o palhaço para criar as mais variadas imagens. Na verdade, a adopção do circo como um lugar-referência parece, em muitos momentos, colocar em causa a tradição do belo. A admissão do circo pode representar, então, a permissão para embarcar num mundo instável, onde os sorrisos e o choro se cruzam de forma íntima. Com efeito, sabe-se que toda esta tradição relacionada com a figura do palhaço sofreu alterações de modo progressivo e, já o Renascimento (relembre-se toda a obra de François Rabelais) havia feito o levantamento exaustivo da vida em festa ou da ausência da festa propriamente dita em vida. Da mesma forma, o Homem sério do século XIX estava sujeito à língua viperina da paródia. A própria crítica literária não nos parece ser muito unânime na aceitação do romantismo como um momento fulcral para a imagem do palhaço. Embora o grotesco seja, segundo Victor Hugo, o elemento central do romantismo, a actividade carnavalesca parece, aos olhos de diversos estudiosos, um elemento colocado um plano secundário na era romântica. Starobinski afirma claramente que o final do século fica marcado pela morte do culto popular, da qual sobrevivem o *pierrot* ou o saltimbanco: “A la fin du siècle, le théâtre populaire sera définitivement mort, mais le personnage de Pierrot, comme celui d’Arlequin, aura passé aux mains des écrivains «cultivés»”⁹⁷. Mas, sobretudo, damos conta de uma evolução em toda a imagem do palhaço. Na verdade, lembre-se a figura do palhaço inglês do teatro do século XVI que consegue ser um herdeiro do diabólico medieval e, ao mesmo tempo, ser o

⁹⁵ Jean Starobinski, *Portrait de L'Artiste en Saltimbanque*, Genève, Flammarion, 1970, p. 6.

⁹⁶ *idem*, p. 7.

⁹⁷ *idem*, p. 22.

lento e submisso ser que do qual todos abusam⁹⁸, por outro lado, “le clown agile correspond au type *mercuriel*, tandis que le clown balourd exprime la pesanteur de la *terre*, dont il a aussi la froideur”⁹⁹. Se pensarmos, por exemplo, no palhaço de todos os simbolistas, deparamo-nos com uma figura sincrética, aliada a uma amálgama de diferentes elementos da comédia. Como podemos constatar o palhaço une as mais diversas facetas tendo evoluído de forma muito progressiva, chegando mesmo a poder ser encarado como uma figura primacial do crime: por exemplo, “Baudelaire (...) a conféré à l’artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l’envol et de la chute, de l’altitude et de l’abîme, de la Beauté et du Guignon”¹⁰⁰. Na verdade, os artistas do final do século XIX não ficaram nunca indiferentes às imagens congeminadas por Baudelaire, bem como, por exemplo os palhaços trágicos de Rouault devem, em grande medida, ao imaginário do saltimbanco baudelaireano. Não nos parece estranha ou descabida esta ligação com Baudelaire, já que ele se ocupou largamente da transitoriedade da vida e de uma concepção de belo que parece originalmente prever no seu âmago o feio. Rouault, por seu lado, parece preocupar-se com a dualidade interior contra exterior. O resumo final desta figura prende-se, no limite, com o mal amado sobre o qual a morte triunfa sempre, tal como acontece com o Palhaço de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. É na miserabilidade da sua existência e das suas imperfeições que esta imagem preserva toda a sua peculiar riqueza. Alguns autores que se debruçaram sobre esta particular figura observam no maquiavelismo do palhaço uma agilidade que o engrandece: “cet aspect blafard et macabre, le Pierrot balourd a gagné une agilité superlative: fantoche démoniaque, voltigeant sur les vents d’outre-tombe (...) il franchit comme un cercle de papier les frontières de la vie et de la mort”¹⁰¹. Com efeito, a figura clownesca está marcada pelos mais diferentes pontos que terminam, tocando-se. Entre todos estes extremos não podemos observar uma separação clara, aliás, a sua função dentro do *clown* é justamente a da condensação das imagens. Starobinski parece, ainda, trazer um elemento novo: a leitura bíblica da imagem do saltimbanco. Na verdade, segundo ele, todo o holocausto do palhaço e a tragicidade que ele comporta parecem acontecer de forma análoga à Paixão de Cristo, mesmo que se trate de um holocausto de cariz paródico.

⁹⁸ A este respeito, cf. *idem*, p. 71.

⁹⁹ *idem*, p. 72.

¹⁰⁰ *idem*, pp. 81-82.

¹⁰¹ *idem*, p. 75.

A verdade é que a essência do palhaço parece permanecer no gosto pela vertigem e no cultivo do abismo que, de alguma maneira, estão também presentes no íntimo de qualquer humano. Starobinski compara a imagem do palhaço com a imagem de Narciso:

“à la différence du Narcisse contemplatif penché sur son image immobile, l’acrobate, sous les yeux du public auquel il s’exhibe, poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l’acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps”¹⁰².

O espectador acaba por participar desse que é o seu mesmo drama interior: o drama da queda. O público, com efeito, está dentro do próprio espectáculo que é em si mesmo uma tentação da qual não consegue fugir ou defender-se: “Le spectacle est tentation, et, comme saint Antoine, le spectateur subit une fascination dont il ne saura se défendre que par l’auto-fustigation”¹⁰³. O espectáculo circense oferece indubitavelmente ao espectador a experiência da vertigem. Lembre-se *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* e uma descrição do circo que se compagina com o abismo: “Visto de cima donde o palhaço se instalara, o circo retomava o seu aspecto de delírio, de redemoinho afunilado onde apenas cabeças sobrenadavam e braços faziam gestos de desespero”¹⁰⁴. Note-se a imagem de delírio que é atribuída ao cenário circense. Nos gestos dos palhaços e do público assistimos ao espectáculo da deformação que cria os gestos dolorosos e de desespero. A vertente corporal está, neste contexto, muito presente, remetendo para os corpos em progressiva desfiguração que são acompanhados invariavelmente pelo estigma da máscara. O espectáculo de terror ao qual o público é exposto combina a vertente da deformação com o delírio alucinado de todo o circo. É, com efeito, no espectáculo circense que encontramos o medo voluptuoso e onde existe essa vontade de transcender o mal: “Si le corps est le mal, tout ce que l’on pourra faire de mieux, ce sera de l’éluder, ou de le transfigurer”¹⁰⁵.

A obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* pode colocar o espectador em contacto consigo próprio. Este confronto a que somos submetidos pelas linhas brandonianas é, em si mesmo, o confronto com o íntimo imperfeito de cada um dos elemen-

¹⁰² *idem*, pp. 41-42.

¹⁰³ *idem*, p. 46.

¹⁰⁴ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁵ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 64.

tos do público. Assumindo o *clown* como uma imagem propensa ao universo grotesco, podemos também nós, leitores, reconhecer a possibilidade de encontrar o grotesco na nossa própria dimensão humana, já que “the unity of perspective in the grotesque consists in an unimpassioned view of life on earth as an empty, meaningless puppet play or a caricatural marionette theatre”¹⁰⁶. A reconciliação do Homem com o seu lado mais clandestino pode atenuar o tão praticado afastamento do grotesco das dimensões humanas. Na verdade, toda a deformação a que esta categoria se presta parece, a nosso ver, somente uma variação entre muitas outras dentro da complexidade humana.

¹⁰⁶ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 186.

III

O PRAZER DE PERDER

3.1. A DIMENSÃO CATÁRTICA DO DESESPERO

As ramificações do grotesco estendem-se até ao desespero, à angústia e à morte, isto porque talvez seja a categoria que mais se envolve tão intimamente com a deformação ou com os lugares mais recônditos do Homem. Com efeito, a admissão do grotesco como uma combinação que nos atrai e repele simultaneamente parece corresponder ao vislumbre do palhaço como uma figura inconstante que se movimenta incessantemente ao lado da angústia e da morte. O cenário horrendo combina-se com o lúdico e é neste encontro que conseguimos discernir o grotesco ao qual associamos a imagem do palhaço:

The grotesque emerges as a tense combination of attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. (...) But without a certain collision or complicity between playfulness and seriousness, fun and dread, the grotesque does not appear to exist¹.

Na combinação entre o atractivo e o repulsivo, o grotesco emerge como uma ponte entre os opostos. É curioso verificar que a angústia e a morte, sobre as quais pretendemos debruçar-nos, também implicam, no limite, esta combinação entre aspectos aparentemente díspares.

As personagens do universo de Raul Brandão aparecem, frequentemente, marcadas pelo desespero. Não raras vezes, este estigma parece transformar-se no princípio da sobrevivência destas mesmas personagens. As obras de maior fôlego do autor ou, pelo menos, todas aquelas que são mencionadas pelo seu cariz grotesco prestam-se ao eterno dilema entre um mundo que mergulhou na podridão e, por outro lado, a esfera do vir-tuoso. Lembre-se, como exemplo, *O Avejão*, uma obra datada de 1929, onde fica clara a dicotomia entre o lado corrupto e o lado da beatitude e se dá conta da opressão dos instintos:

Não vivi! Não vivi! Então o que é a vida superior, a vida mais alta e completa, senão êste esforço que fiz sempre para esmagar os maus instintos e as paixões? Senão

¹ Dieter Meindl, *American Fiction and Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University of Missouri Press, 1996, p. 14.

esta tentativa desesperada para atingir um ideal? Senão êste calvário onde deixei a carne aos farrapos, afastando de mim o pecado?²

A Velha que dá corpo a toda a violenta interioridade apercebe-se da vida que não viveu e, próxima da morte, deseja o regresso ao passado. Esta é uma característica que não deixa de ser transversal a uma grande parte do elenco brandoniano: “N’ *O Avejão*, o autor pretende dramatizar o sentimento de pânico que se apossa do homem quando, no momento derradeiro, no «momento supremo» em que a vida não é já vida e a morte não é ainda morte, reconhece que «não viveu a vida»”³.

O desespero ao qual nos referimos parece funcionar de forma analógica com o desalento que se encontra enraizado nas práticas carnavalescas estudadas por Bakhtine, tal como observámos anteriormente. As personagens do Carnaval estão também elas condenadas a uma angústia que lhes é inerente. Na inauguração daquele que deveria ser o verdadeiro momento para a folia, as personagens da literatura carnavalesca ficam presas a um mundo de normas que não lhes permite a vivência plena dos rituais. As personagens brandonianas, de um modo idêntico, são, no fundo, deslumbradas por uma riqueza que até ao final de cada texto nunca pode experimentar. Para além disto, sofrem na pele a anulação a que todos os poderosos as submetem, transformando-se, por isso, em personagens revoltadas perante tudo aquilo que as rodeia.

Em Raul Brandão, parece existir o sofrimento inerente à condição humana e que, em larga medida, se deixa acompanhar pela morte e pelo problema da fé. Maria da Conceição Ribeiro faz referência a estes pontos incontornáveis na obra brandoniana:

O que fica da sua leitura é antes um pessimismo dorido e visceral, atenuado, mas não anulado, pela (quase) certeza da fé, do reencontro com um Deus no qual se combinam os atributos éticos da divindade cristã tradicional (...) o que fica é essa ideia de um «húmus» que é morte, restolho, escombros, mas é também fonte de vida, de renascimento⁴.

Sören Kierkegaard define a lógica do desespero como uma dialéctica pura entre a vantagem e o defeito. Na verdade, mais do que se basear em toda a miséria do mundo, o desespero é a nossa própria miséria ou, se quisermos, a nossa perdição íntima. O

² Raul Brandão, *O Avejão; Episódio Dramático*, Lisboa, Edição da «Seara Nova», 1929, p. 21.

³ Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 412.

⁴ Maria da Conceição Ribeiro, *op. cit.*, p. 42.

desespero apresenta-se como um elemento que está intrinsecamente em nós, no nosso espírito: “le désespoir est une catégorie de l’esprit, et s’applique dans l’homme à son éternité”⁵.

As personagens de Raul Brandão não parecem estar longe da amarga consciência do mal e, por isso, numa atitude revestida de algum moralismo, Raul Brandão deixa clara a divisão entre o bem e o mal. O leitor consegue ter compaixão por todos os oprimidos, bem como deseja que a facção de todas as personagens malévolas se desmorone. Se pensarmos nas mais diversas personagens de Raul Brandão, todas elas parecem estar longe do postulado inicial de Vladimir Jankélévitch que se acerca da pureza: “Mais la pureté superlative, celle qu’on ne peut professer sans se contredire, est un blancheur absolument incolore et une transparence absolument diaphane”⁶. Note-se que esta pureza à qual nos referimos é, nas palavras deste último autor, como o vidro: “la pureté est, comme le verre de la vitre, *l’invisible qui laisse voir*; la transparence elle-même n’est pas faite pour être vue, mais pour qu’on voie des corps opaques et massifs au travers”⁷. As personagens brandonianas conseguem ser dissimuladas, ainda que interiormente estejam sedentas pelo mal do próximo. A comprovar esta afirmação, podemos recordar alguns traços fortes de Candidinha, personagem de *A Farsa*:

Na cidade proibira-lhe aparecer, com o velho xale e a saia negra desbotada, a quem o procurasse. E ela compreendéra-o, e sumia-se. Dava tudo, dava a vida, a velha, para o ver subir como os outros. (...) Servia-os sem palavras de desalento ou de cólera, só para não se separar do filho. Fazia os serviços repugnantes, humilhava-se diante da nora, sorria-lhe para ser agradável!⁸

Por outro lado, podemos compreender as personagens de Brandão como sendo elementos manifestamente puros que se constroem através de uma *pureza do mal*. Na verdade, em *A Morte do palhaço e o Mistério da Árvore*, assistimos às palavras de um Palhaço que apenas se compraz com o mal-estar dos que o rodeiam: “É isto afinal: eu só sou amigo dos outros quando eles sofrem, e preciso de que me sejam inferiores, que sejam perseguidos pela desgraça, para eu os amar”⁹. Ainda que seja notória a tentativa de cata-

⁵ Sören Kierkegaard, *Traité du Désespoir*, Paris, Gallimard, 1997, p. 67.

⁶ Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et L’Impur*, Paris, Flammarion, 1960. p. 7.

⁷ *idem*, pp. 15-16.

⁸ Raul Brandão, *A Farsa*, *op.cit.*, p. 101.

⁹ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 247.

logar literalmente a realidade por meio do bem e do mal, a verdade é que a definição de pureza, em Raul Brandão, parece ir ao encontro de um outro pressuposto defendido por Jankélévitch:

la philosophie négative partira donc d'une pureté réelle, c'est-à-dire d'une pureté impure et mêlée d'altérité, pour imaginer ensuite une pureté virtuelle, c'est-à-dire une pureté pure, à laquelle elle dénierait successivement tous les attributs de l'existence empirique et concrète¹⁰.

Concluimos, ainda, que nas palavras de Raul Brandão parecem existir, em certa medida, resquícios de um certo purismo que demonstra ser avesso ao progresso: há, com efeito, uma realidade moralista nas páginas brandonianas. Pedro Eiras, referindo-se a *Húmus*, afirma: “eu diria que é, *literalmente*, um texto imoral que conduz à moralidade”¹¹. Na verdade, conseguimos, relativamente ao problema da moralidade, aplicar as mesmas palavras a *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Vemos como necessário, no entanto, admitir a abertura de uma outra interpretação. Na verdade, podemos ser levados a concluir que às personagens brandonianas não foi permitido conhecer uma outra realidade que não a do mal. O próprio conceito de impureza parece, aos olhos de diversos estudiosos, causar alguma estranheza pelo seu aparecimento:

Il n'y avait pas de raison pour que la pureté absolue cessât un jour d'être pure, c'est-à-dire s'altérât et devint quelque chose d'autre; la pureté, en ce sens, est synonyme d'éternité, et la première altération de la pureté est un paradoxe presque aussi contradictoire que l'idée d'une éternité mortelle¹².

Após uma breve reflexão sobre conceitos erróneos acerca do pecado, a dinâmica kierkegaardiana defende a existência de um conceito de pecabilidade a partir do momento em que o pecado é inserido no mundo: “Para sermos estritos e exactos, deveremos antes dizer que, com o primeiro pecado de Adão, a pecabilidade entrou em Adão (...) a pecabilidade só aparece no mundo na medida em que é introduzida pelo pecado”¹³. Não estaremos, com efeito, muito longe de admitir que o mundo puro que se engendra de

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ Pedro Eiras, *Tentações; Ensaio sobre Sade e Raul Brandão*, Porto, Deriva Editores, 2009, p. 36.

¹² Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 29.

¹³ Søren Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, s/l, Editorial Presença, s/d, p. 50.

forma utópica e que o leitor de Brandão sabe que não será atingido nunca, tem em vista uma pureza que não é palpável ou efectivamente reconhecida. Kierkegaard, ao longo da sua teorização, reflecte, ainda, sobre a angústia do bem e a angústia do mal. O estabelecimento destes dois pontos interdependentes é sumariamente apresentado da seguinte forma:

O indivíduo está em pecado e a sua angústia é a angústia do Mal: vista de cima, esta formação situa-se no Bem e é por isso que há a angústia do Mal. A outra formação é o demoníaco. O indivíduo está no Mal e tem a angústia do Bem. Se a escravidão do pecado é uma relação forçada com o Mal, o demoníaco apresenta-se como uma relação involuntária com o Bem¹⁴.

As personagens de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* parecem enquadrar-se, a nosso ver, neste estado diabólico que é o demoníaco. Em “Diário de K. Maurício” podem ler-se as seguintes palavras que comprovam este mesmo estado:

Que os indiferentes ou os meus inimigos sejam moços, belos, ricos, que me importa? Mas que aqueles que vivem comigo sejam mais felizes do que eu, tenham mais talento (...) os estúpidos! como são felizes, enraivece-me e faz-me sofrer. Quem eu odeio são os meus amigos – se triunfam...¹⁵

A consciência de que Deus morreu não deixa de admitir, dentro das páginas brandonianas, a percepção de uma possibilidade da Sua existência, o Deus da tal pureza virtual e, agora, utópica. Não estamos longe do aforismo de Alberto Caeiro quando este heterónimo pessoano admite que “Não haver deuses é um deus também. Em todo o caso, Deus aparece como um símbolo do pessimismo ou em negação: “Que é ser pessimista? É crer na vida, como ser diabólico, blasfemar, é ainda acreditar em Deus”¹⁶. Como esquecer Deus numa obra que reconhece que Deus está, efectivamente, morto, existindo, por isso, a clara consciência Dele? Pedro Eiras, em *Tentações; Ensaio sobre Sade e Raul Brandão*, a respeito de Deus aconselha: “Devemos seguir a exclusividade proposta pelo narrador, mesmo se a questão da importância da *existência* de Deus nos

¹⁴ *idem*, p.179.

¹⁵ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁶ *idem*, p. 249.

parece discutível”¹⁷. Não nos parece, no entanto, correcto admitir uma a-espiritualidade em Brandão e, nesse sentido, é possível enquadrar a angústia: “Na a-espiritualidade, é-se demasiado feliz, demasiado contente, demasiado falho de espírito, para se conhecer a angústia”¹⁸.

A visão caracteristicamente desassombrada confirma a não existência do toque ingénuo ou inocente nas obras de Raul Brandão. Na verdade, nenhuma das personagens de Raul Brandão parece morar na inocência, mesmo que, no limite, estejamos perante uma tentativa de regresso a uma pureza. Kierkegaard afirma que a inocência surge somente para ser destruída no momento em que nos aparece:

A inocência não é, portanto, como o imediato, algo que seja preciso destruir e esteja destinado a sê-lo, algo inexistente no fundo, mas sim algo que só aparece ao ser destruído, algo que só a partir desse momento aparece como tendo existido antes da destruição e continuando destruído¹⁹.

A mesma inocência perde-se somente através do instinto de culpa: “Ora, a inocência só se perde pela culpa; qualquer homem perde-a essencialmente da mesma maneira que Adão e nem à Ética interessa fazer de todos nós, excepto de Adão, em vez de culpados, meros espectadores da culpabilidade”²⁰.

As personagens de Raul Brandão surgem sob a mácula do remorso: criaturas que se arrependem por não terem vivido na plenitude aquilo que sempre desejaram. Estes elementos parecem, em todo o caso, contrastar com todas as outras personagens maquiavélicas que não chegam a lembrar-se dos males causados pelos seus meios para atingirem o poder. O instinto de auto-sanção parece raras vezes dar sinais de existência e, no final do trilho, a maioria das personagens não resiste aos meios lamentáveis para atingir os seus próprios fins. A dinâmica ética do bem aparece às avessas no contexto brandoniano. O exemplo do Palhaço, personagem de especial atenção em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, surge como um elemento que sempre existiu na sombra: vive interiormente o marcado desejo de ter tido uma vivência diferente. Estamos, com efeito, na presença de um remorso que transporta dentro de si a angústia de uma vida que nunca conseguiu viver na plenitude. Em *La Mauvaise Conscience*, Vladimir

¹⁷ Pedro Eiras, *Tentações; Ensaio sobre Sade e Raul Brandão*, op. cit., p. 28.

¹⁸ Søren Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, op. cit., p. 145.

¹⁹ *idem*, p. 56.

²⁰ *idem*, p. 55.

Jankélévitch reconhece o remorso como uma das diversas ramificações da má consciência. Senão, vejamos: “Le remords est donc bien une vraie punition (...) et pourtant le remords n’est que le prolongement organique, l’exaltation intérieure de la loi blessée, c’est-à-dire de la mauvaise conscience”²¹. Jankélévitch não nos parece, através destas reflexões, estar muito longe do conceito de arrependimento kierkegaardiano que deixa o *rei Lear roer-se de desgosto com a perda*²²:

O pecado cometido é uma realidade abusiva; como realidade, é instituído pelo indivíduo no arrependimento, mas o arrependimento não se transforma na liberdade do indivíduo, antes é degradado ao nível de possível relativamente ao pecado; por outras palavras: o arrependimento, incapaz de abolir o pecado, limita-se a entristecer com a sua presença²³.

A angústia ganha, agora, a possibilidade de se transformar num suplício sacrificial e no ponto nevrálgico através do remorso:

A angústia atinge aqui o ponto culminante: o remorso perdeu a razão e a angústia condensou-se em remorso. A consequência do pecado progride, trazendo atrás de si o indivíduo como uma mulher que o carrasco arrasta pelos cabelos enquanto ela uiva de desespero²⁴.

As personagens brandonianas deixam-se carcomer pela inflamação da consciência. Não raras vezes, assistimos à paragem de determinadas personagens para se aperceberem (através dos grandes monólogos, por exemplo) das condutas erróneas a que elas próprias se submetem. Se pensarmos, por exemplo, em *O Avejão*, verificaremos a presença do remorso no seu estado mais bruto:

Esse esforço tremendo para sermos a nossa própria pessoa quando já não é possível esse desejo terrível de começarmos a viver no último instante da nossa vida, a nos-

²¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mauvaise Conscience*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, p. 50.

²² Estas palavras em itálico remetem para Sören Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, op. cit., pp. 173-174.

²³ *idem*, p. 173.

²⁴ *idem*, p. 174.

sa ressurreição impotente perante a morte, eis o máximo da tragédia concebível ultra-esquiliana²⁵.

Com efeito, a personagem que se encontra muito perto da morte deseja regressar a uma vida que nunca teve e à qual poderia ter acedido: “Antes tivesse sido desgraçada. Como eu compreendo agora que é preciso ser-se desgraçada para se viver! Como a desgraça me parece grande, imensa, necessária para se ser feliz! Eu não vivi. Deixa-me ser desgraçada”²⁶. A presença do remorso torna-se, neste contexto, num aspecto de teor obsessivo:

Le remords (...) est une présence, une présence obsédante et qui nous harcèle sans pitié; loin de s’attarder complaisamment dans l’évocation de son passé, la mauvaise conscience fait tout ce qu’elle peut pour s’en débarrasser, car elle ne supporte plus ce revenant, ce témoin d’une détestable hérédité spirituelle²⁷.

Ainda que seja a dor num dos seus estados mais puros, o remorso é a insistência num caminho que é o da irreversibilidade, aliás a dor do remorso aloja-se justamente na impossibilidade da reparabilidade, ressaltando daí o desespero:

Le remords désespère non pas tant d’évoquer que d’annuler, et le supplice de l’irréversibilité consiste ici, non point dans l’oubli, mais dans l’impuissance à réparer. L’originalité est la cruauté diabolique de cette douleur, c’est que la lésion irréparable, dans la mauvaise conscience, est l’oeuvre même du malade²⁸.

Por outro lado, ainda que pareça incongruente em muitos cenários brandonianos, apercebemo-nos de outra possível modalidade: o não reconhecimento do remorso. Com efeito, num mundo em constante ruína e degradação, onde os filhos dos filhos somente conheceram a realidade a que estão entregues, a distinção entre o bem e o mal não parece ser muito nítida. Isto é, as personagens agem com malícia de forma não intencional, apenas porque não reconhecem uma outra realidade alternativa, tal como foi já explicitado anteriormente. O mesmo Jankélévitch concebe o remorso como o mais insignifi-

²⁵ Guilherme de Castilho, *op. cit.*, p. 411.

²⁶ Raul Brandão, *O Avejão; Episódio Dramático*, *op. cit.*, p. 27.

²⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Mauvaise Conscience*, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ *idem*, p. 71.

cante de todos os sentimentos humanos: “Le remords est le plus stérile, le plus inefficace, de tous les sentiments humains”²⁹.

O confronto com a obra de Raul Brandão não deixa o leitor impune ao reconhecimento de uma certa angústia relativamente a um passado indubitavelmente perdido. As personagens do universo brandoniano estão, frequentemente, marcadas pelo passado e angustiadas por um futuro que parece não ter oportunidade para surgir. Kierkegaard atribui relevo a esta *angústia do porvir*, mesmo que considere contraditória a possibilidade de uma angústia do passado:

O possível coincide inteiramente com o porvir. Para a liberdade, o possível é o porvir, para o tempo, o porvir é o possível. E tanto a um como a outro corresponde, na vida individual, a angústia. Assim é correcto e exacto o hábito de se ligar na linguagem corrente angústia e porvir. Já falar-se, como por vezes acontece, numa angústia do passado, me parece contraditório³⁰.

Kierkegaard, por seu turno, parece, em todo o caso, ter uma posição resignada relativamente à convivência com a angústia como nova forma de estar: “A única coisa capaz de desarmar verdadeiramente os sofismas do remorso é a fé, a coragem de acreditar que a nossa própria condição é um novo pecado, a coragem de renunciar sem angústia à angústia”³¹.

Todas as personagens do universo brandoniano preservam a nítida consciência do desespero e incorporam a sobrevivência através da angústia, características que, de resto, são próprias daquele que conhece o desespero: “l’individu qu’habite le désespoir, et qu’en principe on devrait donc appeler désespéré, ait conscience de l’être. Ainsi la conscience, la conscience intérieure, est le facteur décisif”³². A angústia está, segundo Kierkegaard, dentro do ser humano, ainda num estado de inocência, engendrado pelo nada:

Neste estado, há calma e há repouso; mas há, ao mesmo tempo, outra coisa que, contudo, não é perturbação nem luta, pois nada existe contra que lutar. O que há então?

²⁹ *idem*, p. 58.

³⁰ Sören Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, *op. cit.*, p. 139.

³¹ *idem*, p. 176.

³² Sören Kierkegaard, *Traité du Désespoir*, *op. cit.*, p. 87.

Nada. Mas que efeito produz, este nada? Esse nada engendra a angústia. Eis o mistério profundo da inocência: ao mesmo tempo é angústia³³.

As personagens do núcleo brandoniano, não só guardam a consciência plena do seu próprio sofrimento, como também têm a nítida visão acerca da dor do outro: “A dor do outro interioriza-se e traduz-se em visões alucinadas; por outro lado, as feridas íntimas transcendem o espaço da subjectividade individual e projectam-se nas figuras ambulantes e esboçadas que tipificam o dolorismo nevrótico que o obceca”³⁴.

A obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* parece albergar toda a dimensão da angústia de tal forma presente que não é possível lutar-se contra ela. No limite, podemos enfrentar a angústia como um modelo a cultivar de forma praticamente feliz e, desta forma, confirmar o pressuposto kierkegaardiano: “A angústia é uma *anti-patia simpatizante* e uma *simpatia antipatizante*”. Esta afirmação pode justificar, a nosso ver, não só a convivência, como também a procura do sofrimento levada a cabo pelos escritos brandonianos. Por outro lado, é interessante verificar a relação que pode ser estabelecida com o grotesco, sobretudo no que diz respeito à combinação de elementos opostos. Com efeito, também a angústia parece prestar-se à junção dos opostos.

A angústia, segundo Kierkegaard, pode ser de cariz marcadamente subjectivo, como uma angústia que existe dentro do indivíduo marcado pela inocência: “angústia subjectiva equivale aqui à angústia que existe na inocência do indivíduo, correspondente à de Adão”³⁵. Por outro lado, a angústia objectiva parece funcionar como um “reflexo da pecabilidade da geração no mundo inteiro”³⁶. Ainda no que concerne à angústia, Kierkegaard baseia a sua teoria no conceito de desejo. O desejo, no qual muitas personagens brandonianas estão mergulhadas, é gerado no preciso momento em que o sujeito experimenta aquilo que pretende:

Aquele que deseja não é por acaso que caiu nesse estado, sentindo-se aí como em terreno estrangeiro; pelo contrário, é ele próprio quem produz semelhante estado, no mesmo instante em que o experimenta. A expressão de um tal desejo é a angústia; (...) é

³³ Sören Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, op. cit., p. 63.

³⁴ Vítor Viçoso, op. cit., p. 123.

³⁵ Sören Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, op. cit., pp. 86-87.

³⁶ *idem*, p. 87.

na angústia que se anuncia o estado do qual se deseja sair e é a angústia que proclama não bastar apenas o desejo para que daí se saia³⁷.

Em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, as personagens vivem através do sonho e do desejo, donde surge a impossibilidade de não conseguirem plasmar o sonho na verdadeira realidade. Tal como citámos anteriormente, numa conversa com Pita, o Palhaço afirma acerca do amor: “E note, eu nunca na realidade amei – sonhei. Passei a vida a sonhar que era amado – e nunca fui amado! (...) E sonhei. E contenteime em sonhar – até que deparei com esta mulher que quero possuir”³⁸.

A angústia, sobre a qual Kierkegaard reflecte, parece aproximar-se do abismo e, neste ponto, não nos encontramos muito afastados da vertigem provocada pelo grotesco: “Pode comparar-se a angústia à vertigem. Quando o olhar mergulha num abismo, há uma vertigem, que tanto nos vem do olhar como do abismo pois que nos seria impossível deixar de o encarar”³⁹. O grotesco mostra-nos o cárcere do ser humano. Na verdade, esta categoria estética parece ser, em muitos momentos, avessa à liberdade, não concedendo, desta forma, a possibilidade para cada um se afastar de si próprio. O sofrimento persegue as personagens do limbo brandoniano, onde ser é sinónimo de sofrer: “*Sofrer* equivale a *ser*, e para quem vive mais pela sensibilidade do que pelo espírito, deixar de ser é deixar de sentir e deixar de sentir é deixar de gosar o supremo prazer do sofrimento”⁴⁰.

A dor, a par da morte, tal como analisaremos seguidamente, torna-se o verdadeiro deleite de Raul Brandão. Castelo Branco Chaves afirma, inclusivamente:

O que na mística teológica é um *meio* – na ética de Brandão é um *fim*. Junqueiro notou: «A dôr é o seu deleite. Busca-a, desejo febril! – por hospitais, por cadeias, por antros, por alcoices»; e, de facto, Brandão procura e encontra a dôr em todos e em tudo, porque a tudo e a todos sente em sua alma «inflamada» como uma manifestação dessa realidade para êle superior e transcendente, que é a dôr⁴¹.

³⁷ *idem*, pp. 88-89.

³⁸ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 225.

³⁹ Sören Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰ Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹ *idem*, pp. 23-24.

A dor passa a ocupar, desta forma, um centro de revigoração do ser humano. As personagens de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, através da voz do Palhaço, encontram insistentemente a dor:

Encontro a dor no fim de tudo. Não vou para um prazer sem pensar no fim, na desgraça que em tudo se aninha, no tédio de ter realizado... E na minha alma se faz pouco a pouco um grande vácuo, um amargo tédio por a vida ser só isto, por o sol brilhar só duma forma, e por já ter imaginado todas as coisas... E no entanto eu não vivi senão por imaginação⁴².

Com efeito, a dor transforma-se na força catalisadora da dinâmica brandoniana e, se por um lado, assistimos à revolta perante todos aqueles que sofrem, por outro lado e de forma quase assustadora, reparamos no deleite do autor perante a amargura. A temática do Sonho, abordada anteriormente, explica a amargura das personagens que aparece de forma repetida em diversas obras do autor. A angústia e a dor provêm, de forma constante, da irreparabilidade do tempo: as personagens não podem já regressar ao passado para viverem a verdadeira realidade. Neste sentido, a amargura nasce da frustração: “Eis a razão de ao lado da minha amargura, do feitio azedo, de perseguido, que há em mim, uma outra porção da minha alma estar cheia de ilusões, de candura e de lágrimas: é que tem sido por imaginação e não na realidade que vivi...”⁴³. A propósito da obra *Os Pobres*, Vítor Viçoso afirma: “A dor é, então, o vector da conciliação dos contrários, o segmento simbólico que conduz à totalidade, que une a matéria e o espírito, o caos e o cosmos, o finito e o infinito, o visível e o invisível”⁴⁴. Na junção de todos os contrários nasce a dor tão procurada por Raul Brandão. Se por um lado, encontramos a revolta perante a dor que se instalou entre os mais fracos, por outro lado, não podemos negar a insistente procura e que, no limite, parece transformar-se num deleite.

⁴² Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 242.

⁴³ *idem*, p. 256.

⁴⁴ Vítor Viçoso, op. cit., p. 213.

3.2. EXISTIR PARA O DELEITE DE MORRER

A morte demonstra ser na obra de Raul Brandão um eixo basilar para a transfiguração da realidade. Na verdade, o fio da ruína atravessa *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* desde o início até ao final da última página. No contexto da obra sobre a qual nos debruçamos, o suicídio parece ser um limite de abertura salvífica, confirmando a tendência do século XIX para a morte. Com efeito, a imprensa da época tratou de diagnosticar o suicídio como um elemento fundamental que marcou toda a sociedade: “a imprensa da época interpreta o suicídio, que antes fora um mero *fait divers*, como um indício duma crise ampla que afecta toda a sociedade portuguesa”⁴⁵. Note-se, ainda, que a temática do suicídio foi parte integrante do imaginário colectivo decadentista. O motivo da morbidez social passou a ser um *topos* recorrente nas páginas dos jornais. Vítor Viçoso, referindo-se a uma crónica lisboeta da época, afirma, inclusivamente, que essa mesma crónica “revela-nos como o suicídio se inseria, enquanto mitema exemplar, na constelação mitológica da decadência lusa. Aos portugueses faltava inclusive nesse acto «patológico» a dignidade artística do alemão que tivera em Werther o seu paradigma”⁴⁶.

A salvação de qualquer uma das personagens de Raul Brandão parece, em muitos casos, desaguar na morte. Mesmo que se transforme num eixo de regularidade, no que diz respeito às obras de Brandão, vemos como intrinsecamente problemático abordar esta temática: “L’ homme est devant la mort comme devant la profondeur superficielle du ciel nocturne: il ne sait à quoi s’ employer, et sa réflexion, autant que son attention, reste sans matière”⁴⁷. A reflexão acerca da morte, tal como veremos, pode não ser pacífica. A morte, no seu estado primitivo, pode, desde logo, relacionar-se com o lado macabro e lúgubre da existência. Michel Guiomar distingue o *fúnebre* do *lúgubre* através de noções de superficialidade e profundidade: “Le Lugubre semble donc apparaître à la surface des choses, le Funèbre demeure en profondeur”⁴⁸. O lúgubre parece, em todo o caso, aproximar-se do grotesco pela imprecisão à qual submete, em muitos momentos, o espectador. Este lúgubre ao qual nos referimos não é em si mesmo a morte. Contudo, relaciona-se inteiramente com o macabro com que a morte se relaciona:

⁴⁵ *idem*, p. 120.

⁴⁶ *idem*, p. 122.

⁴⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁸ Michel Guiomar, *Principes d’une Esthétique de la Mort*, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 173.

Le Lugubre implique pourtant, par les phénomènes qu’il provoque, non peut-être une image précise de la Mort mais une présence, non pas agissante comme la Mort macabre mais capable d’agir, invisible mais se laissant deviner, imperceptible mais connaissable dans un certain contour que prennent les choses⁴⁹.

Ainda na mesma linha de pensamento, podemos assistir à propagação do lúgubre por todo o exterior motivado pela interioridade do sujeito e afastando-se, desta maneira, do conceito de fúnebre que parece radicar no ambiente exterior exclusivamente, segundo Michel Guiomar. É, talvez, neste sentido, que a morte se consegue relacionar inteiramente com o macabro ou com o bizarro, tal como já havíamos mencionado anteriormente. Na verdade, todas as características adjacentes ao grotesco, às quais fizemos referência nos capítulos anteriores, parecem-se com variações da morte: “La joyeuse bigarrure de la vie et des apparences multicolores et multiformes n’est qu’une suite de variations sur un seul thème monotone: le sinistre thème de la mort”⁵⁰. Tal como afirma Vítor Manuel Viçoso em “Simbolismo e Expressionismo na Ficção Brandoniana”: “A estética do grotesco estrutura-se, portanto, a partir da fusão promíscua entre a vida e a morte ou da tensão entre a função repressora da máscara e um energismo profundo, caótico e inominável”⁵¹. As personagens de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, para além de todo cenário que as envolve e que, no limite, parece entrar dentro do fantástico, parecem estar, simultaneamente, destinadas a penar até atingirem o término da vida. Lembre-se, por exemplo, o capítulo que diz respeito à morte de Gregório, “Sonho e Realidade”. Com efeito, a juntar-se a algumas considerações sobre a dor e sobre o sonho em que os palhaços estão encarcerados, damos conta de Pita preocupado com tudo aquilo que Gregório não viveu efectivamente:

o Gregório nessa noite agonizava, ele [Pita], que, ao contacto da morte, deitava sempre a filosofia de fora, pôs-se a tecer:

⁴⁹ *idem*, p. 175.

⁵⁰ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹ Vítor Manuel Viçoso, “Simbolismo e Expressionismo na Ficção Brandoniana”, in AA.VV., *Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Lello, 2000, p. 45.

- O que alguns têm no pequenname a mais, tem este desgraçado a menos. Ir para a cova sem ter possuído ao menos uma mulher, sem lhe ter lido nos olhos poemas de adoração e de perversidade! ... Vou-lha arranjar! ...⁵².

Nesta circunstância, parece-nos nítido que as personagens se aproximam do grotesco enquanto marionetas: “a human being giving the appearance of being a mario-nette or robot is likewise grotesque”⁵³. Ainda no capítulo da morte de Gregório, observamos Pita a reforçar o ideário da vida como um palco. No momento decisivo da morte do companheiro, Pita berra: “-Pode cair o pano!”⁵⁴. O tópico que engendra todas as personagens como seres comandados por um destino que os transcende não tem, neste contexto, outro fim que não o da morte. Para além da certeza maior que a vida transporta dentro de si (a morte), todas as personagens brandonianas sabem que estão em ruína, caminhando para o fim. O medo possível que pode ser despoletado pela morte parece já não ter um lugar crucial em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Com efeito, tal parece ser a desilusão perante a vida, que as intensas personagens desta obra chegam a pensar somente no refúgio no sonho sem que a morte as assuste de forma tempestuosa: “O mesmo horror da morte me passou. Encolho os ombros agora, e, dentre tudo, só uma coisa me resta: o Sonho. No covil do meu quarto, donde agora nunca saio, agarro-me com sofreguidão à mais miúda ideia, até que de a exagerar me canso”⁵⁵. Na verdade, qualquer futuro que cada sujeito possa engendrar tem como final último a morte. Todos caminham indubitavelmente para a morte, mesmo que isso implique a angústia interior: “Le souci du futur exprime en toute dernière analyse le présent-à-venir de la mort, puisque la mort est le supême avenir et le futur de tous les futurs”⁵⁶. Ainda que não seja provocado ou de forma intencional, o movimento da morte caminha ao encontro de todas as personagens, suscitando, frequentemente, a angústia à qual já fizemos referência:

la mort est, dans notre fond intime, le secret le plus caché. L’angoisse du présent s’appelle Futur; l’angoisse d’aujourd’hui s’appelle Demain et l’angoisse de demain

⁵² Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., pp. 217-218.

⁵³ Philip Thomson, op. cit., p. 35.

⁵⁴ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 220.

⁵⁵ *idem*, p. 244.

⁵⁶ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 51.

Après-demain: mais l'angoisse des angoisses, cette angoisse avec exposant qu'on pourrait appeler anxiété, l'angoisse diffuse, l'angoisse ultime enfin, s'appelle la Mort⁵⁷.

A dor e a angústia que percorrem o caminho para a morte estão igualmente presentes nos fragmentos de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Senão, vejamos: “Para afinal morrer!... É certo: todo este sonho, esta luta, toda a vida feita de desesperos e de lágrimas, de coisas encadeadas, umas ridículas e outras dolorosas – para afinal morrer”⁵⁸.

A morte parece aliar-se a todos aqueles que vêem com bons olhos um final feliz inverso a precariedades existenciais: “Le sentiment de la mort implique sans doute une méfiance envers la naturalité précaire”⁵⁹. A morte acaba por ser, desde sempre, o futuro mais aguardado: todos sabem que ela virá sem contemplações e, nesse sentido, talvez seja o segredo mais bem guardado de sempre: “c’est parce que la mort est le futur le plus éloigné dans le temps qu’elle est le secret le plus profondément enterré”⁶⁰. Assim sendo, não podemos afirmar que a morte é só o momento para alguns, já que ela se alastra a cada um dos seres, não funcionando nunca como uma exceção de determinados seres humanos. Ainda nesta linha, a morte pode figurar como dando um sentido para a vida. Ainda que, no seu cerne, transporte todas as inquietações, sofrimentos ou angústias, a morte pode provocar o sentimento do desassossego: “la mort est l’inquiétant en toute inquiétude et ce qui donne à chaque souci sa dimension de tragédie; par exemple une tension élevée, un souffle au coeur, un excès d’urée son des objets de souci parce qu’ils impliquent une possibilité de mort”⁶¹. As personagens e todos os cenários de Raul Brandão impelem o espectador para esse sentido basilar da vida desde o início de cada texto: “Não há espaço para a leveza ascendente, o mundo é uma pedra em erosão permanente que, ciclicamente, se reconstitui. (...) O sentido é único e é o da morte. O sentido da vida é um não-sentido”⁶². Martin Heidegger, nas suas indagações acerca da existência, preserva, de igual forma, um lugar para a morte como possibilidade dentro da existência: “Na pre-sença, enquanto ela é, sempre se acha algo pendente, que ela pode ser e será. A esse pendente pertence o próprio «fim». O «fim» de ser-no-

⁵⁷ *idem, ibidem*.

⁵⁸ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁰ *idem*, p. 51.

⁶¹ *idem*, p. 55.

⁶² Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho; Vozes e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, *op. cit.*, p. 273.

mundo é a morte”⁶³. Heidegger, admitindo a morte como um *possibilidade privilegiada da pre-sença*, defende, igualmente, a morte como um fenómeno inerente à vida, ao *ser-no-mundo*. No limite heideggeriano, “o não-mais-ser-no-mundo do morto ainda é também um ser, na acepção de ser simplesmente dado de uma coisa corpórea”⁶⁴. Neste contexto, conseguimos resgatar um preceito brandoniano que se prende, a nosso ver, com uma lógica da negatividade que é em si mesma uma regularidade.

Ante o absurdo e o desassombro perante as ilusões da vida, as personagens de Raul Brandão descobrem o vazio da existência e o caminho inevitável da morte:

Entre *mim* e a *minha* morte há apenas o vazio abominável. A dominância de um estado de dessacralização e o desencanto face ao mundo social estimulam aí o fechamento individual. Então a imagem da morte obceca e macula a vida. As ilusões já não são possíveis e a vida desponta como o mais terrível dos absurdos⁶⁵.

A morte consegue despertar no sujeito os mais diferentes sentimentos de horror e de piedade, bem como, de forma assustadora, pode trazer o regozijo que não deixa de estar presente na obra de Raul Brandão. Ao mesmo tempo, todas as personagens do quadro brandoniano parecem estar de acordo com a síndrome da morte durante a própria vida. As personagens caminham todas elas muito perto da morte, numa vida que Kierkegaard diz ser sem esperança: “Ainsi être *malade à mort*, c’est ne pouvoir mourir, mais ici la vie ne laisse d’espoir, et la désespérance, c’est le manque du dernier espoir, le manque de la mort”⁶⁶. Nesta senda, as personagens de Raul Brandão seguem a linha kierkegaardiana de viver a própria morte: “Car mourir veut dire que tout est fini, mais mourir la mort signifie vivre sa mort; et la vivre en seul instant, c’est la vivre éternellement”⁶⁷. Com efeito, a melhor solução a conceder a estas personagens seria a morte para que elas finalmente inaugurassem a própria vida. O próprio Pita tenta convencer Gregório de que o caminho da morte é, efectivamente, a possibilidade para se ser realmente tudo:

O estupor da vida é assim e agora seria repetir sempre a mesma coisa, maçada inútil, meu rico amigo!... A morte liberta. Vais ser árvore, paisagem, cor, nuvens de

⁶³ Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, Parte II, Petrópolis, Editora Vozes, 2002, p. 12.

⁶⁴ *idem*, p. 18.

⁶⁵ Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho; Vozes e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, op. cit., p. 275.

⁶⁶ Sören Kierkegaard, *Traité du Désespoir*, op. cit., p. 70.

⁶⁷ *idem*, *ibidem*.

poente... Vais ser livre... Restos de chefe de repartição hoje, amanhã lábios de mulher ou alma de Poeta⁶⁸.

A morte e o seu impacto colocam o fim aos mais diversos males, mesmo que não seja propriamente um término final: “La mort finit les maladies, mais n’est pas un terme en elle-même. Mais une «maladie mortelle» au sens strict veut dire un mal qui aboutit à la mort, sans plus rien après elle. Et c’est cela le désespoir”⁶⁹. A linha da morte de libertação prossegue, ainda, nos escritos de K. Maurício. Com efeito, no final do desespero, é notória a vontade de abraçar a morte como forma de evasão: “Ó Morte libertadora, tu que acalmas todos os desesperos e revolves todas as dúvidas, aperta-me enfim nos teus férreos braços”⁷⁰. A morte, em Raul Brandão, pode ser entendida como o ponto para a fuga de uma vida que parece não ter mais hipótese de saída. Com efeito, as personagens de Raul Brandão, assistindo à sua própria morte em vida, percebem o término literal da existência como uma forma de evasão:

Ora, para Raul Brandão, o suicídio, embora sendo um sintoma de nosologia espiritual finissecular, era a via que restava àqueles para os quais os caminhos da vida estavam bloqueados. Tanto os «nevróticos» estetas como «os esfomeados», que o desespero unia numa legião, poderiam achar no suicídio um modo de evasão face ao labirinto nocturno da cidade⁷¹.

Com o motivo da morte, apercebemo-nos de forma ainda mais candente da preocupação de Brandão com a facção dos oprimidos. O término da vida faz, desta maneira, transparecer o drama social quer o autor segue atentamente: “A morte voluntária seria o último protesto possível contra uma sociedade injusta e corrupta, uma negatividade dramatizada e heróica”⁷².

A Morte, tal como acontece com a Angústia, é inevitavelmente procurada por Raul Brandão. Na verdade, no final da angústia parece estar a morte como verdadeiro meio de libertação ou, talvez, a angústia seja uma outra forma de morte em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

⁶⁸ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 219.

⁶⁹ Sören Kierkegaard, *Traité du Désespoir*, op. cit., p. 69.

⁷⁰ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 278.

⁷¹ Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho; Vozes e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, op. cit., p. 122.

⁷² *idem*, pp.122-123.

CONCLUSÃO

A reflexão que levámos a cabo pretende traçar uma linha de pensamento acerca da evolução histórico-literária do grotesco, dando conta da redução progressiva da dimensão das imagens grotescas. Na verdade, estamos próximos de uma categoria estética que nos parece transversal à arte, à filosofia ou à sociologia.

Alicerçando-se numa lógica da distorção, encontrámos ao longo de toda a obra de Raul Brandão a presença de marcas expressionistas que têm como realização plena o processo da deformação. Na verdade, parece-nos inevitável a remissão para o momento histórico preciso que criou as condições necessárias para a criação de uma estrutura tipológica expressionista. Recorde-se, ainda, que este movimento se valeu da distorção para ilustrar um trilha nem sempre objectivamente coeso, no que diz respeito, não só ao grupo de autores que o perfazem, como também à própria ideologia¹.

A defesa do grotesco como proposta para uma normalização da identidade imperfeita do ser humano transformou-se, no nosso contexto, num ponto de ordem a ser defendido. Com efeito, o universo da estética, que nos seus quadrantes elege o grotesco como uma categoria desviante deve ser rebatido. É importante, contudo, não negar o passado histórico-filosófico das dimensões da categoria estética em questão. Na verdade, se retomarmos o fio condutor explorado ao longo de toda a dissertação, recordaremos a preponderância do Renascimento no empenho em retratar o grotesco como um aliado das práticas carnavalescas. As práticas carnavalescas como uma via possível para a libertação motivaram na literatura a criação de imagens revestidas de dimensões gigantescas. Relembre-se, por exemplo, a obra de François Rabelais que atribuía a estes movimentos carnavalescos e, portanto, grotescos, as grandes medidas onde tudo parecia aproximar-se do gigantesco: as grandes bocas, os grandes falos e a enormidade das máscaras medievais². Por outro lado, consciente das linhas renascentistas, o Romantismo, mais tarde, dará o mote para a aproximação do grotesco da condição humana e,

¹ Atente-se a preocupação mencionada já no primeiro capítulo e que diz respeito à ordenação para melhor compreensão deste movimento polémico: “É preciso ordenar o caos. A «poesia expressionista» é já em si um mar, num oceano de correntes e contra-correntes, entre 1910 e 1920” João Barrento, *A Alma e o Caos; 100 Poemas Expressionistas*, Lisboa, Relógio D’Água, 2001, p. 9.

² A este respeito, “La bouche grande ouverte, les yeux exorbités, la sueur, le tremblement, l’asphyxie, la face enflée, etc., sont autant de manifestations et signes typiques de la vie grotesque du corps”: Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 307.

neste ponto, tal como assinalámos anteriormente, Victor Hugo teve um papel crucial na defesa do Homem como um ser grotesco.

Vemos como necessário sublinhar esta posição romântica como o primeiro ponto de partida para a admissão posterior da imperfeição humana como um eixo de normalidade, já que o ser humano, em todas as suas faces, parece aproximar-se da deformação. Contrariamente ao muitas vezes defendido relativamente à desfamiliarização que o grotesco parece comportar, admitimos que o grotesco segue justamente no sentido da familiaridade. O espectador, submetido ao processo da deformação, não deixa de contactar com aquilo que lhe é mais íntimo. Com efeito, todos entramos em contacto com o aspecto mais disforme do nosso íntimo.

Raul Brandão apresenta-se, neste contexto, como um olhar clínico de um Expressionismo europeu que parece não ter singrado em Portugal. O Expressionismo que, na Europa, manifestou momentos áureos de deformação, onde a imagem do palhaço teve um lugar de protagonismo, esteve, de igual forma, presente na obra Raul Brandão, mesmo que este seja identificado, no contexto português, como sendo muito próximo do Simbolismo e do Decadentismo. Raul Brandão preocupou-se, nas suas linhas, com a denúncia do vício e da podridão humana, ainda muito aliado a uma nevrose fiálgica. Recorde-se, como já foi anteriormente explicitado que, a obra de Raul Brandão parece formar no seu todo um único livro. As personagens mudam de nome, mas criam nas suas linhas os mesmos vícios e os mesmos defeitos que são trasladados de livro para livro. É neste sentido que podemos identificar a imagem do palhaço como uma figura transversal a toda a obra brandoniana, ainda que esta não apareça explicitamente unida ao elo circense ao longo de todos os escritos do autor.

A figura do palhaço parece, não só aproximar-se de todos os rostos humanos, como também comporta toda uma instabilidade que é inerente à condição humana. A imagem de um indivíduo instável que utiliza a máscara como um instinto de sobrevivência aproxima-se do rosto humano e do princípio da vida como um palco. O palhaço de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* é o reconhecimento da imperfeição humana como uma regularidade que o Homem deve aceitar. Note-se, porém, que Raul Brandão, não só aceita esta imperfeição, como vai mais além, procurando de forma constante as falhas humanas. Ainda que não o refira explicitamente, o autor parece manifestar na sua conduta um prazer sádico perante a dissimulação ou a mediocridade que tem na angústia e na morte o seu ponto culminante. A morte e angústia funcionam,

desta maneira, como um prazer da esfera brandoniana. Neste sentido, a morbidez que observamos em Brandão automatiza-se: o espectador somente espera que o palhaço deixe de existir. O suicídio funciona, nesta obra, como uma libertação da agonia da personagem e o regozijo do autor. Tal como já havíamos considerado anteriormente, a morte funciona como a inauguração da verdadeira vida. É através de uma dinâmica de repetição temática que o autor contribui para a agonia do espectador. Se todos os livros de Raul Brandão constroem um grande livro, então o leitor encontra na morte uma estratégia para a fuga da obra brandoniana e, simultaneamente, a fuga de si próprio.

Em suma, podemos reconhecer que Raul Brandão prima por uma inversão que tem como princípio a defesa da morte como verdadeira vida e onde tudo é retratado sob o quadrante do vício e da mediocridade. Em Raul Brandão, assistimos à admissão do grotesco como um elemento de regularidade que é inerente ao ser humano. As personagens são deformadas e lidam de tal forma crua com a sua própria deformação que denunciam o seu desconhecimento perante uma outra realidade. Todavia, de forma praticamente paradoxal, todas elas parecem, afinal, ter esperança numa realidade mais promissora que não parece aproximar-se. As personagens de Raul Brandão, educadas para a distorção, acabam por ficar para sempre encarceradas na imperfeição de onde não conseguem libertar-se, ou quando o conseguem somente o fazem pela via da morte literal.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

BRANDÃO, Raul, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, [1926], ed. Maria João Reynaud, Col. Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, Vol. III, Lisboa, Relógio D'Água, 2005.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AA.VV., *Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Lello, 2000.

ANDRADE, João Pedro de, *Raul Brandão; A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia Editora, 1963.

BESSE, Maria Graciete, "Recensão crítica a 'Húmus. Textos Escolhidos', de Raul Brandão", *Revista Colóquio Letras*, n.º 58, Lisboa, Gulbenkian, 1980, p. 91-92.

BRANDÃO, Raul, "Abel Cardozo", in *Exposição de Pintura – de Abel-Cardozo*, s/l, Minerva, 1923, pp. 3-6.

BRANDÃO, Raul, *O Avejão; Episódio Dramático*, Lisboa, Edição da «Seara Nova», 1929.

BRANDÃO, Raul, *A Farsa*, ed. de José Carlos Seabra Pereira, Col. Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, Vol. V, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Lisboa, Húmus, 2010.

BRANDÃO, Raul, *O Padre*, Lisboa, Vega, s/d.

CASTILHO, Ataliba T. de, *Recursos da Linguagem Impressionista em Raul Brandão*, s/l, Alfa 7/8, 1965, pp. 19-38.

CASTILHO, Guilherme de, "«A Farsa» e a Problemática de Raul Brandão", *Revista Colóquio Letras*, nº 2, Lisboa, Gulbenkian, 1971, pp. 31-34.

CASTILHO, Guilherme de, "Nota Introdutória", in Raul Brandão, *El – Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 9-15.

CASTILHO, Guilherme de, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

CHAVES, Castelo Branco, “Raúl Brandão”, *Cadernos da Seara Nova; Estudos Literários*, Lisboa, Seara Nova, 1934, pp. 9-27.

COELHO, Jacinto do Prado, “O *Húmus* de Raul Brandão: Uma Obra de Hoje”, in *A Letra e o Leitor*, Póvoa de Varzim, Portugália Editora, 1969, pp. 320-328.

COELHO, Jacinto do Prado, “Da Vivência do Tempo em Raul Brandão”, “Raul Brandão: A Consciência Burguesa de Culpa”, in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Livraria Bertrand, 1976, pp. 221-233.

EIRAS, Pedro Jorge Santos da Costa, “Raul Brandão: *Húmus*”, in *A Fragmentação do Sujeito na Escrita da Modernidade*, Porto, Edição de Autor, 2004, pp. 63-211.

EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto; A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras, 2005.

EIRAS, Pedro, *Raul Brandão e o Marquês de Sade; Ars Moriendi para Iconoclastas*, Aveiro, Universidade de Aveiro: Centro de Línguas e Culturas, 2007, p. 9-33.

EIRAS, Pedro, *Tentações; Ensaio sobre Sade e Raul Brandão*, Porto, Deriva Editores, 2009.

FERRO, Túlio Ramires, “Introdução: Raul Brandão e a Questão Social”, in Raul Brandão, *Os Operários*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1984, pp.15-267.

LIMA, Fernando de Araújo, *Raul Brandão e o Sentido Dramático da sua Obra*, s/l, Sociedade de Estudos Moçambique, 1967, pp. 129-142.

LOPES, Óscar, “Fialho”, in *Entre Fialho e Nemésio; Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 173-196.

LOPES, Óscar, “Raul Brandão”, in *Cinco Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 177-223.

MACHADO, Álvaro Manuel, *Raul Brandão; Entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima, “Prefácio”, in Raul Brandão, *El – Rei Junot*, vol. VII, Lisboa, Relógio d’Água, 2007, pp. 7-17.

MARTINS, Fernando Cabral, "Recensão crítica a 'Ficção e Narrativa no Simbolismo', de Fernando Guimarães", *Revista Colóquio Letras*, n.º 109, Lisboa, Gulbenkian, 1989, p. 124-125.

MARTINS, Rita, *Raul Brandão do Texto à Cena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

MOURÃO, Luís, "O Húmus de um Incerto Limiar", in *O Romance de Impoder; A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Universidade de Lisboa; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1994.

MOURÃO, Luís, "Genealogia Imprópria", in *Sei que Já Não, e Todavia Ainda*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp. 11-36.

PASCOAL, Isabel, "Introdução", in Raul Brandão, *Os Pescadores*, Lisboa, Ulisseia, s/d, pp. 9-29.

PEREIRA, José Carlos Seabra, "Introdução", in Raul Brandão, *A Farsa*, edição de José Carlos Seabra Pereira, Vol. V, Lisboa, Relógio d' Água, 2001, pp. 7-44.

PEREIRA, José Carlos Seabra, "Introdução", in Raul Brandão, *A Noite de Natal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp. 9-121.

QUADROS, António, "O Espanto, o Absurdo, o Sonho, a Vida", in *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio, 1992, pp. 57-77.

RÉGIO, José, "Literatura Livresca e Literatura Viva", in *Páginas de Doutrina e Crítica da 'Presença'*, Lisboa, Brasília Editora, 1977, pp. 46-64.

REYNAUD, Maria João, "Raul Brandão; Ficção e Infância", *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Vol. XII, Porto, Faculdade de Letras, 1995, pp. 233-243.

REYNAUD, Maria João, "Raul Brandão e o Expressionismo Literário; Notas para uma Leitura de *A Farsa*", *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Vol. XVI, Porto, Faculdade de Letras, 1999, pp. 111-123.

REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita; Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000.

REYNAUD, Maria João, "Raul Brandão e Vitorino Nemésio: Afinidades Espirituais e Estéticas", *Revista da Faculdade de Letras*, Vol. XVIII, Porto, Faculdade de Letras, 2001, pp. 221-230.

REYNAUD, Maria João, “Raul Brandão: Entre o Trágico e o Grotesco; A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore”, in *(A)mostra*, Porto, Departamento de Edições do TNSJ, 2011, pp. 57-67.

REYS, Câmara, “Raúl Brandão”, in Raul Brandão, *O Gebo e a Sombra*, Lisboa, Contraponto, 1958. pp. 5-7.

RIBEIRO, Maria da Conceição, *Raul Brandão; Um Labirinto Trágico*, Lisboa, Alfa, 1990, pp. 9-44.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina, “O Húmus, Texto de Encontro e Indecisão”, *Colóquio Letras*, nº 45, Lisboa, Gulbenkian, 1978, pp. 21-27.

SACRAMENTO, Mário, “Chave para Raúl Brandão”, in *Ensaio de Domingo*, Coimbra Editora, 1959, pp. 163-169.

SACRAMENTO, Mário, “Lendo Raúl Brandão”, in *Ensaio de Domingo III*, Lisboa, Vega, 1990, pp. 153-172.

SERRÃO, Joel, “Raul Brandão: Espanto, Absurdo e Sonho”, in *Temas Oitocentistas II; Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa, Portugália Editora, 1962, pp. 131-147.

VASCONCELOS, José Manuel de, “‘Húmus’ de Raul Brandão: Algumas Notas de Leitura”, in Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa, Vega, 1986, pp. 7-15.

VASCONCELOS, José Manuel de, “Prefácio”, in Raul Brandão, *Jesus Cristo em Lisboa*, Lisboa, Vega, 1984, pp. 9-16.

VIÇOSO, Vítor, “Das Feridas de Narciso ao Pânico no Reino das Ideologias”, in Raul Brandão, *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp.19-99.

VIÇOSO, Vítor, “Os Pobres; Um Dolorismo Redentor”, in Raul Brandão, *Os Pobres*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

VIÇOSO, Vítor, *A Máscara e o Sonho; Vozes e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

VILHENA, António Mateus et MANO, Maria Emília Marques, “Introdução”, in Raul Brandão et Teixeira de Pascoaes, *Correspondência*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 13-36.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA.VV., *German Expressionism; Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, org. Rose-Carol Washton Long, California, University of California Press, 1993.

AA.VV., *A Alma e o Caos; 100 Poemas Expressionistas*, sel. trad. João Barrento, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

AA.VV., *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005.

AA.VV., *Expressionismo Alemão; Antologia Poética*, sel. trad. João Barrento, Lisboa, Ática, s/d.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, trad. Selvino J. Assmann, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

ALGE, Carlos D', "Sobre a Arte Não-Aristotélica de Fernando Pessoa", in *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, p. 25-44.

ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double; suivi de Le Théâtre de Séraphin*, França, Gallimard, 1964.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la Rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoievski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARASCH, Frances K., *The Grotesque; A Study in Meanings*, Paris, Mouton, 1971.

BARRENTO, João, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

BARRENTO, João, *O Espinho de Sócrates; Modernismo e Expressionismo; Ensaios de Literatura Comparada*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

BARRENTO, João, *A Alma e o Caos; 100 Poemas Expressionistas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités Esthétiques*, ed. critique F.-F. Gautier, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925.

BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 2004.

BAYER, Raymond, *Histoire de L'Esthétique*, Paris V, Armand Colin, 1961.

BENJAMIN, Walter, "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pp. 71-113.

BERGSON, Henri, *O Riso; Ensaio sobre o Significado do Cómico*, trad. Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

BOURGET, Paul, *Essais de Psychologie Contemporaine; Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1892.

BRETON, André, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1937.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1975.

BÜRGER, Peter, *La Prose de la Modernité*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1994.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro; Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Nova Iorque, Oxford World's Classics, 1998.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes; Le Masque et le Vertige*, Paris, Gallimard, 1967.

CAMPOS, Álvaro de, “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”, in *Crítica; Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, pp. 236-245.

CARLOS, Luís Adriano, “Fisiologia do Gosto Literário”, in José Emílio-Nelson, *A Alegria do Mal*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2004, pp. 11-37.

CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le Visage; Du Baroque Espagnol au Classicisme Français*, Vol. CCX, Genève, Librairie Droz S.A., 1983.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *El Estilo del Siglo XX*, Barcelona, Ediciones Omega, 1952.

COIMBRA, Leonardo, *A Alegria, a Dor e a Graça*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon; Logique de la Sensation*, Paris VI, Éditions du Seuil, 2002.

DIDEROT, Denis, *Carta sobre Cegos para Uso Daqueles que Vêem*, Lisboa, Vega, 2007.

EISNER, Lotte, *O «Écran» Demoníaco*, trad. João Ribeiro Belo, Lisboa, Editorial Aster, s/d.

FERRAZ, Maria de Lourdes A., *A Ironia Romântica; Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus; A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Coimbra, Almedina, 2003.

FOUCHEREAU, Serge, *Expressionnisme Dada Surréalisme et Autres Ismes*, Paris, Editions Denoël, 1976.

FURNESS, R. S., *Expressionism*, Londres, Methuen & Co Lda, 1973.

GARNIER, Ilse et GARNIER, Pierre, *L'Expressionnisme Allemand*, Paris, Éditions André Silvaire, 1962.

GASSET, José Ortega y, *A Desumanização da Arte e Outros Ensaios de Estética*, trad. Miguel Serras Pereira, Coimbra, Almedina, 2003.

GLIKSOHN, Jean-Michel, *L'Expressionnisme Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

- GROHMANN, Will, *Expressionnistes*, Paris, Flammarion, 1956.
- GUERLAC, Suzanne, *The Impersonal Sublime; Hugo Baudelaire, Lautréamont*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- GUIMARÃES, Fernando, *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Paris, Librairie José Corti, 1967.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro et Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- HEGEL, Friedrich, *Fenomenologia do Espírito*, trad. Paulo Meneses, Petrópolis, Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Petrópolis, Editora Vozes, 2002.
- HUGO, Victor, *L'Homme qui Rit*, Paris, Nelson Editeurs, s/d.
- HUGO, Victor, "Préface", in *Cromwell*, Paris, J. Hetzel, 1827, pp. 1-47.
- IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La Mauvaise Conscience*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *Le Pur et L'Impur*, Paris, Flammarion, 1960.
- KANDINSKY, Vassily (1954), *Do Espiritual na Arte*, pref. e nota biobibliográfica de António Rodrigues, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, trad. Ulrich Weisstein, New York, McGraw-Hill Book Company, 1966.
- KIERKEGAARD, Sören, *Traité du Désespoir*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1997.

KIERKEGAARD, Sören, *O Conceito de Angústia*, 2ª ed., trad. João Lopes Alves, s/l, Editorial Presença, s/d.

KIRWAN, James, *Sublimity; The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la Lecture de Hegel; Leçons sur la 'Phénoménologie de L'Esprit'*, Paris, Gallimard, 1960.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur; Essai sur l'Abjection*, França, Éditions du Seuil, 1980.

KURTZ, Rudolf, *Expressionnisme et Cinéma*, trad. Pascale Godenir, França, Presses Universitaires de Grenoble, 1986.

LAMOUCHE, André, "Valeur et Signification de l'Art Moderne", in *La Théorie Harmonique Esthétique*, Paris, Dunod Éditeur, 1961, pp.109-251.

LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário; Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

LYOTARD, Jean-François, *O Inumano; Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

MATEUS, Isabel Cristina Pinto, «Kodakização» e Despolarização do Real; *Para uma Poética do Grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho, 2008.

MEINDL, Dieter, *American Fiction and Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University of Missouri Press, 1996.

MUZELLE, Alain, *L'Arabesque; La Théorie Romantique de Friedrich Schlegel à l'Époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Guimarães Editores, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia ou o Mundo Grego e Pessimismo*, vol. I, trad., comentário e notas de Teresa R. Cadete, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.

NIETZSCHE, *Humano, Demasiado Humano; Um Livro para Espíritos Livres*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

PALMIER, Jean-Michel, *L'Expressionnisme comme Révolte; Contribution à l'Étude de la Vie Artistique sous la République de Weimar*, vol. 1: Apocalypse et Révolution, Paris, Payot, 1983.

PAZ, Octavio, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism Avant-Garde*, trad. Rachel Phillips, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

RICHARD, Lionel, *D'Une Apocalypse à l'Autre; Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux Années Vingt*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre a D'Alembert; sur les Spectacles*, Paris, Librairie Garnier Frères, s/d.

SAINT GIRONS, Baldine, "Avant- Propos" in *Recherche Philosophique sur l'Origine de nos Idées du Sublime et du Beau*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat Lux; Une Philosophie du Sublime*, Paris, Quai Voltaire, Édima, 1993.

SAMUEL, Richard et THOMAS, R. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature and The Theatre*, Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd., 1939.

SCHILLER, Friedrich, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas*, trad., introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

SCHILLER, Friedrich, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad. Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich, "Entretien sur la poésie", in *L'Absolu Littéraire; Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, org. Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, Paris, Éditions du Seuil, 1978, pp. 289-340.

SCHOPENHAUER, Arthur, *O Mundo como Vontade e Representação*, trad. M. F. Sá Correia, Porto, Rés, s/d.

SCUDO, *Philosophie du Rire*, ed. Fac-simile, Paris, Poirée Libraire-Éditeur, 1840.

SELZ, Peter, *German Expressionist Painting*, Berkeley, University of California Press, 1974.

SENA, Jorge de, “Ensaio de uma Tipologia Literária”, in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 23-75.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Vol. I, Coimbra, Almedina, 2006.

SOURIAU, Étienne, *L'Évolution du Besoin Esthétique a Travers les Ages*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

STAROBISNKI, Jean, *Portrait de L'Artiste en Saltimbanque*, Genève, Flammarion, 1970.

THOMSON, Philip, *The Grotesque*, London, Methuen & Co Ltd, 1972.

TODOROV, Tzvetan, *La Vie Commune; Essai d'Anthropologie Générale*, Espanha, Éditions du Seuil, 2003.

VALE, Paulo Pires do, *Tudo é Outra Coisa: o Desejo na Fenomenologia do Espírito de Hegel*, Lisboa, Colibri, 2006.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction and Empathy; A Contribution to the Psychology of Style*, trad. Michael Bullock, Londres, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1953.

Maria Inês Castro e Silva
Mestrado Estudos Literários, Culturais e Interartes, ramo Estética Literária

O Circo Eterno; Grotesco e Expressionismo em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* de Raul Brandão

ERRATA

PÁGINA	LINHA	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
22	10	não só carácter	não só o carácter
22	21/22	pela esfera	pelas esferas
27	10	estética	estética.
34	5	iminência	eminência
34	30	extrahumano	extra-humano
35	14	Encontramos, pois o	Encontramos, pois, o
47	4	ante litteram	<i>ante litteram</i>
47	5	sui generis	<i>sui generis</i>
59	6	teima	teimas
61	5	a multiformidade	à multiformidade
66	24/25	entre o	de
72	5	com	no
79	16	pode experimentar	podem experimentar
82	21	deus também.	deus também”.
89	12	Sonho	sonho