

## RAUL BRANDÃO E O EXPRESSIONISMO LITERÁRIO \*

### (NOTAS PARA UMA LEITURA DE A FARSA)

«Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,  
Und schien es noch so gross und tief zu sein!»

A. SCHNITZLER, *Paracelso*

«A Sombra é um grande pintor»

RAUL BRANDÃO, in *A Farsa*

Quando Raul Brandão publica *A Farsa*, livro redigido entre Outubro de 1902 e Maio de 1903<sup>1</sup>, e vindo a lume neste ano (antes de *Os Pobres*), o *neo-romantismo* encontra-se em franca ascensão. Basta lembrar que, pela mesma altura, Júlio Brandão publica a colectânea *Perfis Suaves (Rapsódias populares e outros contos)*, obra que evidencia, desde o título, a sua adesão ao Neo-Romantismo lusitanista<sup>2</sup>, na sequência de um *hibridismo estético* em que se torna visível uma inflexão progressiva para esta corrente literária, cujo ideário edificante e nacionalista se irá impor. É ao arpejo desta tendência que Raul Brandão prossegue o seu caminho e ensaia uma nova forma

---

\* Este texto desenvolve um dos temas por mim tratados na conferência intitulada «Vectores do Expressionismo na Literatura Portuguesa», proferida em 21.11.87, na Casa de Serralves, no âmbito do Ciclo Cultural — *O Expressionismo* (3 a 30/Novembro 87).

<sup>1</sup> BRANDÃO, Raul — *A Farsa*, Lisboa, Ferreira e Oliveira, Editores, Livraria Ferreira Silva, s/d. [1903]. Estas datas são mencionadas pelo próprio Autor no fecho da narrativa.

*A Farsa*, 2.<sup>a</sup> edição, Paris-Lisboa, Livs. Aillaud & Bertrand, 1926.

<sup>2</sup> Cf. PEREIRA, José Carlos Seabra — «A obra neo-romântica de Júlio Brandão no século XX», in Raul Brandão-Júlio Brandão, *A Noite de Natal*, Lisboa, INCM/BN, 1981, pp. 187-249.

discursiva afectada por aquilo a que Max Werber chama o «desencanto do mundo».

Tal como os livros anteriores, *A Farsa* coloca o problema da sua classificação genérica. Algumas características formais da obra — o quadro inicial, uma *cena* intensamente teatral, que antecipa o clima de *O Avejão*<sup>3</sup>; os saltos temporais; a concentração temática, que não obsta a uma certa dispersão em passagens pouco relevantes para o desenlace; a focalização quase constante da personagem central, à volta da qual poucas mais gravitam, a catástrofe final — aproximam-na mais da novela que do romance. Mas aquilo que logo nos chama a atenção é a dissolução da fronteira entre a narrativa e o drama (em *Os Pobres*, a poetização da narrativa levou João Gaspar Simões a considerar o seu Autor «mais poeta que romancista», num texto publicado no n.º 9 da revista *Triptico*, que assinala a segunda edição desta obra, em 1925<sup>4</sup>), vindo a sugestão de teatralidade do próprio título. Se o assunto do livro é o ódio recalcado de Candidinha, que lhe alimenta o sonho de uma vingança maquiavélica architectada até ao mínimo detalhe, a *representação* é o seu tema, o que pode explicar determinadas opções a nível da construção narrativa. De resto, a concepção do mundo como um «teatro universal», que parece exercer uma forte atracção sobre o imaginário brandoniano, atravessa toda a sua obra. E. R. Curtius faz remontar a metáfora do *theatrum mundi* a Platão, citando um passo das *Leis*, onde cada ser humano é comparado a «une marionette fabriquée par les Dieux» na «comédia» ou na «tragédia» da vida<sup>5</sup>. Jogo nas mãos do destino, o homem é o actor, mas não o fautor do seu destino, ideia que atravessa as *Diatribes* filosóficas dos Cínicos, onde a metáfora se divulga ao ponto de se transformar num lugar-comum. Depois de atravessar a literatura latina e medieval, assume uma importância primordial no teatro shakespeariano, atingindo um novo esplendor no barroco espanhol, que culmina com Calderón: «Toute l'oeuvre de Calderón a les dimensions d'un théâtre universel, en ce sens que les personnages jouent leur rôle devant un arrière plan cosmique»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> BRANDÃO, Raul — *O Avejão — Episódio Dramático*, Lisboa, Edição da Seara Nova, 1929.

<sup>4</sup> BRANDÃO, Raul — *Os Pobres* — 2.ª edição, Paris-Lisboa, Livs. Aillaud e Bertrand, 1925.

Vd. *id.*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, «Estudo introdutório» por Vítor Viçoso.

<sup>5</sup> Vd. CURTIUS, E. — *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, I, Paris, PUF, 1956, p. 235.

<sup>6</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 240.

Não é nosso propósito fazer a história do *topos*, mas apenas recordar que a sua relação com a dialéctica do ser e do parecer está na origem da apoteose do tema da *máscara* na modernidade; e que este, enquanto versão radicalizada do histrionismo literário, irrompe em força logo nos primeiros anos deste século, ganhando ressonâncias inéditas na obra de alguns dos maiores dramaturgos contemporâneos, como Schnitzler, Valle-Inclán, Chiarelli ou Pirandello. Deixando de lado o *fingimento* pessoano e o debatido problema da heteronímia, é com a ficção brandoniana que o tema da *representação* adquire um significado estético sem precedentes na literatura portuguesa. A duplicidade do ser humano e a sua capacidade inesgotável de dissimulação são absolutamente centrais num livro como *A Farsa*.

Da *História dum Palhaço* (1896) a *Os Pobres* (1906), o tema da máscara perde o sentido estritamente decadente e ganha outro desenvolvimento no aprofundamento da dicotomia sinceridade/fingimento:

«Se queres continuar a amar os outros, afasta-te, torna-te solitário. Ou deixas de ser sincero e passas a morar com a mentira. [...] De forma que se quiseres viver com os outros tens de representar. [...] Ser parecido lisonjeia: daí, tens de afivelar a tua máscara igual à do homem que precisas de conquistar.»<sup>7</sup>

Estes excertos da «Filosofia do Gabiru» têm a sua repercussão nalgumas passagens de *A Farsa*, como esta em que o narrador afirma:

«Ora eu bem sei que todos nós somos mais ou menos actores para levarmos a vida a termo. Tudo na natureza cumpre o seu destino com gravidade — só o homem é histrião.» (p. 29)<sup>8</sup>

Além disso, fazem ressaltar com toda a nitidez a coerência de pensamento que presidiu à criação genial de Candidinha — uma personagem absolutamente ímpar na literatura portuguesa, que constitui um modelo acabado de dissimulação e ressentimento. A sua provável filiação queiro-siana, pelos traços que nela apontam um certo parentesco com a Juliana do *Primo Basílio*<sup>9</sup>, em vez de a diminuírem, engrandecem-na: em ambas surpre-

---

<sup>7</sup> Cf. *Os Pobres*, ed. 1984, p. 132.

<sup>8</sup> Todas as citações serão feitas a partir da 5.ª edição de *A Farsa*, Coimbra, Atlântida Editora, 1974.

<sup>9</sup> É Óscar Lopes quem estabelece esta arguta aproximação, filiando-as, por sua vez, na Celestina de Rojas. Cf. O. Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Lisboa, INCM, 1987, pp. 365-366.

endemos a mesma determinação implacável em levar o plano de vingança até ao fim. Candidinha é uma encarnação pura do ódio — um ódio frio, calculista, amoral. Nos dois casos, o triunfo do fraco é conseguido através da exploração implacável da fraqueza do poderoso, que se torna numa presa indefesa, na vítima de um rancor sádico.

Guilherme de Castilho, no excelente estudo sobre *A Farsa* intitulado «uma fenomenologia do ódio»<sup>10</sup>, chama a atenção para a impossibilidade de inserir o livro dentro de um género literário definido. Embora reconheça que, de todas as obras de Raul Brandão, esta é a «que mais se conforma com as regras (do) romance», não deixa de sublinhar que as suas liberdades formais vão ao encontro de práticas correntes na narrativa posterior. Também não lhe escapam as potencialidades cinematográficas da obra, que sobressaem logo no quadro de abertura: o cenário fantasmagórico da vila, dado através de uma focalização panorâmica, onde se repercute um grito dilacerante («Ai que ma levam! ai que ma levam!») que parece escandir, como um *leitmotiv*, as sucessivas restrições de campo, até ao enquadramento da casa de onde ele provém e em que a câmara subrepticamente penetra, pela mão do narrador-focalizador. Seguem-se vários planos, em que a alternância do *close-up* e do *insert* permite a captação expressionista de atitudes somáticas: o olhar, os gestos, a postura; ou de detalhes como este, repelente e caricatural:

«A morta continua a sorrir, com os dentes arreganhados e um lenço apertado no queixo, numa imobilidade pétrea.» (p. 8)

A cena do velório, que ocupa as primeiras páginas da narrativa, é uma das mais prodigiosas que saíram da pena de Raul Brandão: enquanto Anacleto, o inconsolável viúvo, «berra, sacudido de desespero, como um farrapo ao vento», Candidinha, a irmã da morta, «vela, sentada e embrulhada no xale coçado». Na sala ao lado, «as visitas», «vestidas de negro», sentem-se cada vez mais importunadas pela dor despudorada de Anacleto, que continua agarrado ao caixão: «aquela dor que não cessa [...] exaspera as velhas. Não podem suportá-la» (p. 9). Entre elas estão a Felícia, «presidente honorária das *servas de Deus*»; a Patrícia, «que expõe no peito volumoso e mole, [...] o retrato do marido morto e um caracol do seu cabelo tingido», o escritor Belisário, «todo sebo», o padre. Através de uma breve analepse, o nar-

<sup>10</sup> CASTILHO, Guilherme de — *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Bertrand, 1979: «"A Farsa" — Uma fenomenologia do ódio», pp. 205-242 e ss.

rador reconstitui a cena em que a moribunda confia a Candidinha um maço de cartas e um terrível segredo: Sofia não é filha de Anacleto, mas de um amor adúltero. A partir deste momento, Candidinha, que sempre recalcaria o seu ódio pela irmã, e que o narrador descreve como uma «figura amolgada pela desgraça, com o chapéu depenado e um riso postiço», arquitecta o seu plano de vingança, sustentado por um sonho vivo, que a fez resistir a todas as humilhações, em troca das esmolas com que conseguiu sobreviver no limite da pobreza — vir a casar Sofia com Antoninho, seu filho natural, quando ambos crescerem. É o que vem a acontecer, quando, depois de empurrar a sobrinha para os braços do filho e de esta ficar grávida, Candidinha revela a Anacleto que a mulher o traiu e que a honra daquela que é afinal sua enteada só pode ser reparada pelo casamento com Antoninho. Só que o seu cunhado Anacleto está arruinado e o sonho de riqueza de Candidinha desfaz-se em fumo. Ainda por cima, Antoninho apaixona-se por um mulher pobre, com quem casa. Na cidade, para onde se transferira em busca de melhor sorte, relaciona-se pela via da política com um conselheiro a quem faz fretes e cuja confiança conquista. Este emprega-o numa companhia e serve-se dele para transacções ilícitas. Depois de praticar um desfalque, Antoninho, que percebe que o conselheiro lhe cobiça a mulher, obriga-a a seduzi-lo para que este o salve da cadeia. Farto de chantagens, o conselheiro Melo acaba por escorraçá-lo. Depois de vários episódios marginais, em que reencontramos Joana, a velha criada que cuidara de Sofia desde criança e acompanhara Anacleto até à morte, o narrador leva-nos a uma casa perdida na serra, não muito distante da vila. Nela vivem a Candidinha, Antoninho, que está tuberculoso, a mulher deste, agora cega, e Sofia. A elas se vem juntar Joana. Candidinha sonha agora matar a Cega, para que o filho possa casar com a velha Felícia, a beata rica que vive na vila, minada pelo remorso e pelo terror da morte. Mas o filho acaba por morrer sem que o seu derradeiro sonho se concretize e Candidinha passeia a sua demência pelo povoado, perseguida e apupada pela canalha: «O filho era muito mais que um cadáver — o filho era o Sonho. De tanto que teceu ficou-lhe desespero — e as velhas inabaláveis, ricas e egoístas. Tem que pedir outra vez esmola» (pp. 155-6).

A resistência de Candidinha à humilhação e ao sofrimento vem-lhe da sua natureza dúplice: se o seu sonho de desforra acaba por ruir como um castelo de cartas, é porque o desastre estava inscrito no seu destino. Cumprir-lo é falhar o seu sonho — «o sonho que não triunfa» — e refluir à *zona de opacidade maléfica* onde já só lhe resta a máscara:

«Nunca mais pode sair da pele que um dia para si mesma talhou. Vai e vem, de rastos como a cobra, e a máscara, por mais que queira, já a não consegue arrancar. Afivelou-se-lhe para sempre à cara. Seu castigo é esse» (p. 157).

O último capítulo de *A Farsa*, a «Carta da Serra» escrita pelo narrador a um amigo, deixa o leitor perplexo: trata-se, afinal, de uma narrativa *in ultima res*, que mais não é do que a recriação ficcional de uma «história de duas santas» que viveram num lugarejo perdido nas faldas de uma serra. A gente da aldeia começou a atribuir poderes milagreiros a essas duas pobres mulheres, vindas não se sabe de onde. Depois da morte de uma delas e do desaparecimento da outra, o casebre onde habitavam transformou-se num local de romagem e devoção. Este desfecho inesperado, absolutamente dispensável e inverosímil, que explora a lenda viva e o imaginário popular, é uma cedência óbvia de Raul Brandão ao figurino neo-romântico que, por essa altura, se começou a impor. No entanto, não chega a comprometer a força da narrativa, de um admirável recorte expressionista. Como sublinha Guilherme de Castilho, *A Farsa* «é [...] um passo decisivo para a conquista definitiva de um estilo próprio, pessoal» (*op. cit.*, p. 240). Diríamos mesmo que é nesta obra que Raul Brandão ensaia o grande salto para o *Húmus*, a sua obra-prima, no apuro da sua visão expressionista do mundo que ele vai articular com a filosofia de Gabiru, o seu *alter-ego* nascido em *Os Pobres*.

O sentimento trágico da vida tão brandoniano, que aqui se liga ao tema da *representação* e à paródia da relação de forças entre ricos e pobres — através da subversão violenta das convenções naturalistas — é resgatado pelo Sonho intrépido de Candidinha. Em Raul Brandão, o sonho é essa força enigmática, de cariz metafísico, que se afirma como um derradeiro horizonte de sentido contra o desespero e o niilismo. Há porém outras dimensões de teatralidade que *A Farsa* nos apresenta, sendo uma das mais fascinantes, aquela que se prende com a ideia de um «teatro cinematográfico», que estaria ligado a um projecto de publicação anunciado em 1919, no 1.º volume das *Memórias*, e que, em parte, se malogrou. A presença fortíssima de uma imaginação cinética e o forte irrealismo das imagens desafiam todas as convenções genéricas. *A Farsa* é uma espantosa «cinematização» do *drama* de Candidinha, na medida em que este é concebido como uma sucessão de quadros e cenas cujo insólito visualismo lembra o teatro filmado ou o cinema expressionista. Se, umas vezes, a voz do narrador onisciente subalterniza as personagens com as suas intervenções directas, outras, limita-se a comen-

tar discretamente a acção, podendo mesmo esvaziar-se até ao ponto em que os comentários dão lugar a simples *didascálias*.

O estudo do paralelismo entre o processo narrativo utilizado por Brandão e «a técnica cinematográfica», que, segundo Castilho, se tornaria «fastidioso e redundante», permitir-nos-ia, num outro contexto, avaliar até que ponto o apuro de uma técnica narrativa (que nem sequer podemos atribuir a uma influência directa do cinema) está na origem da produção de um dos efeitos mais fortes da novela. Por outro lado, seria interessante avaliar o impacto de *A Farsa* nos presencialistas, sobretudo em José Régio e Branquinho da Fonseca, cuja novela *O Barão*, publicada em 1942, é uma obra-prima da novelística portuguesa, dentro dos moldes de um expressionismo literário de raiz brandoniana.

Mas poderíamos estudar *A Farsa* menos ambiciosamente, através de uma aproximação à pintura, dado o intenso visualismo da linguagem, que de imediato nos solicita. Estaríamos assim perante um dos aspectos fundamentais da escrita brandoniana: a sua *vocação expressionista*. Numa rápida caracterização, podemos tomar a palavra *expressionismo* na sua acepção mais genérica, designando um estilo anticlássico e anti-racionalista, que pode oscilar «entre um naturalismo cru, agressivo, quase patético e um simbolismo místico e extático», podendo, além disso, incorporar a estrutura do grotesco<sup>11</sup>. Em face de uma realidade que intimamente rejeita, o sujeito criador tende a ensimesmar-se, ou a sublimar essa conflitualidade em projecções emotivas que podem ir da deformação grotesca e da caricatura à pura abstracção. A hipertrofia do «eu» determina a diástole da função *expressiva* ou emotiva, que, como nos diz Roman Jakobson em «La dominante»<sup>12</sup>, tenderá a dominar as restantes funções da linguagem neste tipo de mensagem artística, a qual se diria moldada pelo «princípio da necessidade interior» de que fala Kandinsky. Assim, a arte de Raul Brandão, marcada não só por um arreigado antinaturalismo, ou, menos restritivamente, pela rejeição da *mimesis* aristotélica, mas também por um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a reflectem, além dos sentimentos que traduzem os antagonismos

---

<sup>11</sup> WEISSTEIN, Ulrich — «L'expressionnisme — l'expressionnisme allemand — Diffusion et échos», in *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Vol. I, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986, pp. 217-62. Cf. p. 238. Tomamos para nós, com alguma liberdade, a definição do Autor.

<sup>12</sup> JAKOBSON, Roman — *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1977, pp. 77-85.

entre o indivíduo e a sociedade, deve ser vista como algo mais do que a manifestação ocasional de um estilo expressivista, ou de um inconformismo formal: trata-se-á antes de um proto-expressionismo — ou de um expressionismo *ante litteram* —, que resulta de uma concepção do mundo *sui generis*. Raul Brandão pertence à vasta galáxia do expressionismo europeu, que entre nós não teve condições para frutificar. A sua obra representa uma experiência estética isolada, onde a utopia niilista aponta uma nova matriz de pensamento.

Jean-Michel Glikson, ao abordar o fenómeno expressionista na literatura europeia deste século, procura caracterizá-lo fora dos limites do expressionismo literário alemão:

«La pensée de Nietzsche joue, à coup sûr, un rôle essentiel dans la genèse intellectuelle de l'expressionnisme.

La nature même de la philosophie de Nietzsche, son goût pour l'aforisme et le fragment, le refus de donner à sa pensée la forme de système organisé, anticipe, d'une certaine façon, sur les tensions et les contradictions qui règnent parmi les expressionnistes»<sup>13</sup>.

O termo «expressionista» começa por designar um certo estilo de pintura para, a partir da segunda década do século, referir uma nova geração de pintores anti-impressionistas. Pela mesma altura, a rápida difusão das teorias de Kandinsky e Worringer no mundo das artes plásticas e da literatura contribui para que a palavra comece a ser utilizada na esfera literária<sup>14</sup>. No *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, de Fernand Hazan, podemos ler o seguinte:

«L' expressionnisme constitue la phase actuelle du romantisme, sur un mode tragique lié à l'angoisse de notre temps, à la résurgence de l' esprit slave et nordique.»<sup>15</sup>

Assumindo uma perspectiva comparatista e reportando-se sobretudo aos países de língua alemã, Ulrich Weisstein aborda o fenómeno do expressionismo literário em termos profundamente esclarecedores:

---

<sup>13</sup> GLIKSON, Jean-Michel — *L'expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990; vd. p. 18.

<sup>14</sup> Cf. WEINSTEIN, U. — *op. cit.*, p. 224.

<sup>15</sup> Vd. HAZAN, Fernand — *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, Paris, Les Presses de l'Imprimerie Delaporte, 1954, pp. 96-97.



«(...) les théories de Kadinskij et de Worringer passèrent rapidement et aisément dans les sphères littéraires internationales. Or, dans les pays de langue allemande, le type naît (...) en plusieurs endroits à la fois, résultant de conditions sociales et politiques semblables ainsi que des beaux-arts et de la littérature. Il en va de même partout où sont réunies des données analogues; d'où l'apparition de nombreux proto-expressionismes (...) et de phénomènes approchants, sans qu'aucun lien génétique avec l'Allemagne ne puisse être prouvé. (...) De sorte que, tout compte fait, on est également en droit de parler de *polygénisme*, bien plus *accusé* même que dans les futurismes.»<sup>16</sup>

Com efeito, se nos detivermos numa obra proto-expressionista como a de Munch, fortemente estigmatizada pela agudização da crise de valores sociais, políticos e religiosos que abala toda a Europa no fim do século, não podemos deixar de a associar a um «desespero humano» idêntico ao de Brandão. Sem perdermos de vista o facto de a arte de Munch estar embebida no espírito das culturas nórdicas, temos que admitir que há uma perturbante sintonia entre o clima da sua obra pictórica e o mundo ficcional de Brandão. Para além das coincidências temáticas, há em ambos uma mundividência profundamente afectada pela ideia da «morte de Deus» anunciada por Nietzsche e absolutamente central nas três versões de *Húmus* (1917, 1921, 1926). Um quadro como «O Grito», ao mesmo tempo que antecipa a intensidade e o dramatismo da estética expressionista, resume a angústia do homem moderno. É esse mesmo grito, mudo e desesperado, que se repercute em toda a obra de Raul Brandão, suspenso entre o terror apocalíptico e a esperança messiânica da regeneração.

Se as raízes do expressionismo alemão são pré-românticas (estão no *Sturm und Drang*), a verdade é que mergulham muito mais fundo, no solo de uma religiosidade gótica que terá contribuído para conferir uma feição particular ao romantismo germânico. Alguns críticos vêem no expressionismo uma manifestação contemporânea daquilo a que E. R. Curtius chama *maneirismo*, isto é: uma tendência dos estilos literários que se manifesta ciclicamente, em oposição ao(s) classicismo(s)<sup>17</sup>. Independentemente da polémica que esta posição crítica tem suscitado e que, como sublinha Curtius, vem na linha de uma tradição formalista que postula a polaridade destas tendências, quer como categorias do espírito, quer como categorias da forma,

---

<sup>16</sup> Cf. *Id.*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>17</sup> Cf. CURTIUS, E. — *op. cit.*, «Le manérisme», pp. 427-428 e ss.

talvez seja interessante determo-nos mais uma vez nas palavras de Ulrich Weisstein, quando este afirma que: «pour l'expressionnisme, vie et art ne font qu'un», sublinhando, ao concluir, que «il renoue avec le romantisme, le baroque, le gothique, sans compter les "primitifs"»<sup>18</sup>.

A referência da nossa modernidade a uma poética romântico-simbolista de dimensão europeia, tal como ela tem sido feita por Fernando Guimarães em estudos ensaísticos recentes<sup>19</sup>, constitui mais uma rigorosa aproximação para a leitura que pretendemos fazer da ficção brandoniana. Claramente filiada num romantismo hugoliano e reflectindo as contradições de uma época que, sendo de crise, é também de charneira, ela é detentora de um sentido prospectivo só plenamente reconhecível dentro do sistema de valores que permite definir as formações discursivas da modernidade. O radicalismo estético-ideológico de Raul Brandão, que começa por se manifestar na recusa da rigidez das convenções literárias, leva-o a lançar mão de procedimentos desviantes, que se vão acumulando e minando a lógica mimética. O bloqueio da significação imediata e a manipulação do poder corrosivo da caricatura produzem o grotesco, que juntamente com outros factores dão origem à *carnavalização* da narrativa.

W. Kayser, no seu magnífico estudo consagrado ao grotesco<sup>20</sup>, caracteriza-o como sendo uma estrutura susceptível de um conteúdo cósmico-conceptual que adquire preponderância nas correntes ou movimentos estéticos que reflectem o mal-estar social, a insegurança cósmica, a crise de valores morais e religiosos. Citando Friedrich Schlegel, que contribuiu para a evolução semântica do conceito em *Gespräch über die Poesie* (1800), sublinha que, para o teórico do romantismo de Yena, o seu aspecto sinistro é revelador do «misterio más hondo del ser»<sup>21</sup>. E ao tentar definir a essência do grotesco, Kayser conclui:

«Las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar.»<sup>22</sup>

<sup>18</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 259-260.

<sup>19</sup> GUIMARÃES, Fernando — *A Poesia Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

<sup>20</sup> Vd. KAYSER, W. — *Lo Grotesco — su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 116.

<sup>21</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 59, 111 e 123.

<sup>22</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 229.

Difícilmente se acharia definição mais ajustada ao grotesco que atravessa a obra de Brandão. Os seus mestres, além de Baudelaire, Hoffmann, E. A. Poe, referências maiores para os «nefelibatas», terão sido Dostoiévski e Gogol; mas também um Gomes Leal e um Fialho de Almeida. Nestes dois últimos<sup>23</sup>, o grotesco é porém um recurso esporádico, sem o poder integrador que adquire em Brandão e que resulta de uma singular intuição inicial. Mas, sobretudo, de uma veemente necessidade de ruptura, do puro desejo de fazer coincidir a sua estética com uma visão do mundo *sui generis*, tocada por um sentido inato de tragédia, mas também por «um fermento de vida inexaurível», para me servir das belas palavras de Jacinto do Prado Coelho.

Não é difícil admitir que Raul Brandão tenha visto no grotesco um princípio estético desestabilizador, que lhe permitia subverter os modelos literários vigentes e pôr radicalmente em causa a oposição entre o mimético e o discursivo, jogar simbolicamente com a ambivalência da caricatura, ora cômica ora trágica, abolir a oposição entre homem e natureza, entre a vida aparente e a vida oculta, entre o divino e o diabólico, negar, enfim, os princípios de identidade e de não contradição. Dos traços expressionistas mais evidentes na obra de Raul Brandão, poder-se-á desde já destacar a hipertrofia do «eu» que se confessa ou autobiografa — e se descobre dividido e contraditório, em luta com o «fantasma» (cf. *Os Pobres*). À dualidade de um sujeito em conflito, que a partir de *Húmus* se complexifica, liga-se o tema do remorso individual, que nesta última obra se reforça. Opressores e oprimidos, humilhados e ofendidos, carrascos e vítimas são quase sempre personagens reduzidas a tipos, figuras espectrais que vagueiam à noite pelas vielas da cidade, quando não escondem a sua miséria física e moral num lupanar sórdido, num quarto esconso de um prédio degradado, ou na enfermaria de um hospital, como acontece em *Os Pobres*. Saem do imaginário de um autor solidário com os que sofrem e cujo niilismo se transfunde numa revolta existencial e metafísica. A condenação da sociedade em que se empenha individualmente, tal como os primeiros expressionistas da moder-

---

<sup>23</sup> Cf. LOPES, O. — *op. cit.*, «Fialho», pp. 173-196. Sobre o expressionismo do autor de *Os Gatos*, podemos ler: «Chamo aqui expressionista a uma técnica literária que em vez de uma tipificação da realidade bem reconhecível termo a termo (técnica naturalista), em vez de simples lampejos mais subjectivantes onde a análise costumeira se omite mas continua possível a identificação global do objecto (técnica impressionista, também usada por Fialho, por exemplo, em *Os Ceifeiros*), se substitui o modelo senso comum da realidade por um outro modelo que, na sua estrutura de conjunto, é aparentemente irreal, mas nos faz sentir algo de importante e geralmente despercebido na realidade» (p. 188).

nidade, realiza-se através de uma análise espectral da degenerescência física e espiritual, que se configura em imagens obsessivas de descarnação, de petrificação, de mecanização e de morte. As figuras surgem em ambientes soturnos, ou nocturnos, onde os jogos de luz-sombra favorecem o irrealismo das cenas e a deformação das imagens: do grotesco caricatural a uma pleitora de sensações que provocam a repugnância do leitor, do surto de burlesco à imagem fortemente trágica de uma Candidinha ensandecida, com que o Autor poderia ter dado por terminada *A Farsa*, torna-se avassaladora a presença do proto-expressionismo de Raul Brandão:

«A luz do candeeiro quebra-se na careca reluzente do empregado camarário e a essa claridade as figuras parecem [...] monstruosas.» (p. 12)

«O cadáver apodrece, murcha entre as rosas de papel: lembra um pasarinho num esquife enorme. Os olhos são duas manchas na palidez da face ressequida: os dentes arreganham-se-lhe por entre os lábios roxos... E as velhas fogem com o lenço no nariz, exclamando sem convicção:

— Está no Céu!» (*ibid.*)

«A velha debruça-se sobre o cadáver, com o xale tombado aos lados como asas disformes, e numa sofreguidão repete palavras sobre palavras precipitadas — para que a outra não vá sem as ouvir.» (p. 14)

«Pelos paredes a sombra alastra e sobe pelo tecto como braços de algas monstruosas e encova-lhes os olhos sem expressão tornando-os maiores e mais fixos; suas bocas enormes remoem como ventosas e a cara empedrada do Anacleto torna-se mais dura e mais impenetrável como a dum ídolo que presidiu àquela reunião de bichos temerosos.» (pp. 21-2)

«A história destes seres, o hábito e a inveja — revela-a o claro-escuro melhor que nos quadros de Rembrandt, deformando os tipos, exagerando-lhes as papeiras e os gadanhos, avolumando-lhes as barrigas inchadas, os seios engehlados e todas as deformidades com ferocidade e grotesco, até ao ponto de nos mostrar a nu almas trágicas de monotonia e rancores — até ao ponto de vermos remexer lá no fundo do poço animais gelatinosos, que vivem na água esverdeada sonhando na presa e remoendo sempre o sumidouro das bocas horripáveis e frias como as dos cadáveres.» (p. 22)

«É de pedra e ódio. [...] Enorme, vestida de trapos, mergulha na trágica absorção, confundida com as fragas ásperas dos montes. Todos os dias se deita a caminho da vila para o casebre onde o filho morreu. Se lhe falam nem desvia o olhar. Com a mão afiada achega ao peito seco o xale esfarrapado, empedernida como se fora talhada no bloco granítico da serra. Tem os cabelos negros. Não morre.» (p. 165)

No simbolismo insólito, complexo e difuso de Raul Brandão, vislumbramos o génio de um expressionismo que ele procurará toda a vida equilibrar com o impressionismo que caracteriza a vertente solar da sua escrita, e a que se ligam as obras que mais contribuiram para o immortalizar: *Os Pescadores* (1923)<sup>24</sup> e *As Ilhas Desconhecidas* (1926)<sup>25</sup>.

Mesmo assim, em nosso entender, Raul Brandão só atinge a plenitude da sua arte, quando leva às últimas consequências o seu obstinado anti-naturalismo: quer através de uma profunda alteração no modo de conceber, em termos especificamente narrativos, a relação entre a vida interior e o mundo exterior; quer revelando-se um expressionista *avant la lettre*, infelizmente, sem muitos seguidores que tenham atingido a sua estatura no campo da ficção.

Maria João Reynaud

---

<sup>24</sup> No n.º 19-20, Jan. e Fev. 1924, de *A Águia*, vem publicada uma recensão da autoria de Hernâni Cidade, de que transcrevemos o seguinte passo: «É um poema, único entre nós, tecido de quanto há de belo em cor, dramático em movimento, infinito em sonho, ao longo de toda a costa portuguesa.

Nunca a um artista nosso tinha ocorrido deambular assim, à cata de impressões, pela fronteira que mal divide o Paraíso do Abismo. Foi Raul Brandão que descobriu a costa lusitana em pleno século XX» (pp. 68-69).

Não é este, porém, o juízo crítico de António Sérgio, para quem o livro vai pouco além de «uma série de marinhas em aguarela, cheias de frescura, de luz, de graça, de originalidade», sendo mais uma «pintura literária», do que «a história humilde do nosso povo»: «Os quadros são, na verdade, uma maravilha. Para nós, porém, a pintura por palavra é fatigante. Magnífica como pano de fundo (...); mas (...) passadas uma ou duas horas o nosso espírito, asfixiado, reclama ideias e pede acção» (Sérgio, 1924, na *Lusitânia*). Cf. António Sérgio, *Ensaio*, Tomo III, Lisboa, Liv. Sá da Costa Editora, 1972, pp. 85, 86 e 87.

<sup>50</sup> BRANDÃO, Raul — *As Ilhas Desconhecidas, Notas e Paisagens*, Livrarias Aillaud e Bertrand, Paris-Lisboa. s/d. (1926).

Vd. o excelente «Prefácio» de António M. B. Machado Pires à última edição do livro (Lisboa, Editorial Comunicação, 1987).