

REVISTA DE GVIMARÃES

publicação da sociedade martins sarmento

Volumes 126/127

GUIMARÃES
2018

Índice

LUÍS VALENTE DE OLIVEIRA – O papel dos Municípios e das Regiões no desenvolvimento do país	13
JOSÉ VIRIATO CAPELA – A doutrina do Municipalismo e o Poder Local Democrático. Uma proposta de federalismo municipal	23
ALESSANDRA SILVEIRA – 40 anos da Constituição Portuguesa nos 30 anos da adesão de Portugal à UE: momentos constituintes à luz da integração europeia	47
CÉLIA FERNANDES – Do homem e da memória: Gaspar Roriz e a marcha da identidade vimaranense.	73
CARLA MARIA BRAZ MARTINS – As jóias proto-históricas da Sociedade Martins Sarmento	85
GONÇALO CRUZ, JOSÉ ANTUNES, PATRÍCIA AGUIAR e JOÃO RIBEIRO – Experiências em Arqueologia Virtual: a estátua sedente da Citânia de Briteiros	103
Raul Brandão 150 anos	117
ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA DA COSTA – O Cadete Raul Brandão	119
MARIA JOÃO REYNAUD – Húmus: entre o Silêncio e o Grito	159
VITOR VIÇOSO – <i>Húmus</i> : da escrita de uma crise à crise da escrita	171
ISABEL CRISTINA MATEUS – Por trás do muro: o húmus grotesco de Raul Brandão	187
JOSÉ MANUEL VASCONCELOS – O maior drama. A procura ética no Húmus de Raul Brandão	199
MATTEO REI – Sem tecto, entre ruínas: cenários do apocalipse	211
RODRIGO SOBRAL DA CUNHA – A Coisa na Obra de Raul Brandão	225
ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA DA COSTA – A Conspiração de 1817 – Uma Investigação Completa	249
Deputados constituintes vimaranenses	283
LUÍS SOTTOMAYOR E FELGUEIRAS – João Baptista Felgueiras - um ilustre vimaranense	285
PAULO VIEIRA DE CASTRO – António Manuel Lopes Vieira de Castro. Breve nota sobre um Constituinte de Setembro	299
ANTÓNIO AMARO DAS NEVES – Eduardo de Almeida, deputado da Assembleia Nacional Constituinte de 1911	307
Prémio de História Alberto Sampaio	321
JOSÉ AMADO MENDES – Alberto Sampaio: o homem e o historiador inovador	323
ANA CLÁUDIA SILVEIRA – Lavrar o mar: a dinâmica da produção de sal em Setúbal no contexto dos salgados portugueses. Etapas de uma afirmação internacional	339
Notícia dos trabalhos arqueológicos	431
GONÇALO CRUZ e JOSÉ ANTUNES – Citânia de Briteiros. Notícia dos trabalhos arqueológicos de 2016	433

GONÇALO CRUZ E JOSÉ ANTUNES – Castro de Sabroso. Notícia dos trabalhos arqueológicos de 2017	453
Publicações catalogadas na Biblioteca da SMS em 2016	467
Publicações catalogadas na Biblioteca da SMS em 2017	485
Ofertas para as coleções da SMS (2016-2017)	501
Festa do 9 de Março – Lista de premiados (2016 e 2017)	505

Por trás do muro: o húmus grotesco de Raul Brandão

Isabel Cristina Mateus¹

Resumo

À distância de mais de um século, a obra de Raul Brandão, e em especial, "Húmus", ganha uma paradoxal e renovada actualidade. Ela fala dos vários muros que, hoje como ontem, nos assombram os dias. E fala da força desestabilizadora do grotesco, do seu poder de derrubar muros e dar a ver ao leitor o húmus fervilhante de vida e o sonho para lá dele se ocultam.

Palavras-chave: Raul Brandão, *Húmus*, Grotesco, Expressionismo, Literatura Portuguesa.

No ano do centenário da publicação da primeira edição de *Húmus* e na véspera do dia em que se comemoram os 150 anos do nascimento de Raul Brandão importará dizer que, mais do que uma efeméride convencional, esta é uma justíssima homenagem a um dos escritores de língua portuguesa mais inovadores do século XX, uma das vozes mais originais e decisivas no rasgar de caminhos da nossa modernidade literária. Uma das vozes que melhor soube dar forma e corpo às nossas angústias, medos e contradições, aos nossos sonhos e pesadelos; que melhor nos soube ler *por dentro e dar a ver* em imagens, com a precisão, diríamos hoje, de uma ressonância magnética.

À distância de mais de um século, Raul Brandão surge como um autor que ganha, nestes tempos de incerteza, de desumanização e desigualdade, de medos e de muros que atravessamos,

¹ Universidade do Minho/CEHUM (icmateus@ilch.uminho.pt).

uma paradoxal e renovada actualidade. A obra de Raul Brandão fala de um tempo de crise, daquilo a que ele chama nas suas *Memórias* uma “época horrível” que vai dos finais de oitocentos ao pós-primeira guerra mundial e, de alguma forma, se constitui como a crónica anunciada dos negrumes que haviam de assombrar a Europa no século XX, incluindo o negrume do Estado Novo. Mas esta obra fala também, a partir do limiar do futuro em que se escreve e se projecta, de um tempo de crise que reconhecemos hoje como nosso: este tempo de “modernidade líquida”, como lhe chamou Zygmunt Bauman (2000), que nos condena à repetição, à insignificância dos gestos de consumo, e faz de nós, mulheres (e homens) “*da esfrega*”, à semelhança de Joana, a inesquecível figura de *Húmus*, terna e eternamente ao serviço dos senhores dos mercados. Como se desse limiar pudesse já prever os desmandos da sociedade hipercapitalista em que hoje vivemos, o vazio egotista da nosso individualismo, tão bem analisado por Lipovetsky², ou a relevância que a palavra *offshores* viria a ganhar por estes dias, Raul Brandão escrevia em *Os Pobres* (1906) que “*por cada homem que amontoa ouro há cem criaturas morrendo de desespero*”. A escrita de Raul Brandão fala de desigualdade e de misérias várias, fala de gente deixada na orla da vida, fala do individualismo empedernido que, hoje mais do que nunca, *ganha crostas* em nós, mas fala também de sonhos, de ternura e de espanto, do desejo de ser feliz que, ontem como hoje, nos move.

Uma das razões para a invulgar actualidade da escrita brandoniana reside na sua força subversiva, na forma como se constrói no intervalo ou indecibilidade de sentidos, na instabilidade e interrogação permanentes, no modo como convoca aporias e paradoxos, desafia regras, convenções e dogmas, sejam eles estéticos, sociais, políticos, morais ou religiosos. Heterodoxia, anarquia e visionarismo conjugam-se deste modo em Raul Brandão, constituindo-se como a marca de água da uma escrita que tem o poder de derrubar muros, desarrumar categorias, despentear o pensamento e a linguagem. Neste sentido, e ainda que por vias distintas, poderá dizer-se que Raul Brandão foi, com Fernando Pessoa, o autor mais

² Entre outros títulos, veja-se o seminal ensaio *A Era do Vazio* (Lipovetsky, 2014).

marcante da literatura portuguesa da primeira metade do século XX, sendo possível traçar, a partir dele, uma vasta linhagem de autores que, por razões diversas, mantêm uma relação dialógica com a sua escrita (e em particular com a escrita fragmentária): de Ant3nio Nobre ao *Livro do Desassossego*, de Miguel Torga a Carlos de Oliveira, Gabriela Llansol, Verg3lio Ferreira, Ondina Braga, Almeida Faria, Herberto H3lder, Jos3 Saramago, H3lia Correia ou Gonçalo M. Tavares, entre outros. Porventura mais do que em Pessoa & companhia heteron3mica, de forma discreta, sem o estrepitoso ru3do que acompanhou algumas das vanguardas entre n3s, adivinham-se e cruzam-se na escrita de Raul Brand3o os caminhos plurais que a modernidade art3stica haveria de percorrer: caminhos que v3o do di3logo com as artes pl3sticas ou performativas ao experimentalismo, da fragmentaça3o do “eu” e do psicologismo ao fragmentarismo modernistas, da vis3o interior expressionista ao onirismo surrealizante, passando pelo olhar social do neo-realismo, pela autodeterminaça3o existencialista e o “inferno dos outros”, sartrianamente vigilante em cada canto da vila de *H3mus*.

Sem pretender acrescentar algo de novo 3 leitura de uma obra que, afortunadamente, tem merecido o olhar atento da cr3tica, com particular destaque para os estudos de refer3ncia de Maria Jo3o Reynaud e V3tor Viçoso³, gostaria de partilhar aqui algumas notas de leitura a prop3sito de *H3mus*. A primeira dessas notas diz respeito ao *grotesco*. Palavra obsessivamente repetida ao longo do romance e que, em meu entender, melhor traduz essa dimens3o subversiva e, com ela, a extraordin3ria actualidade de uma escrita como a de *H3mus*. Mesmo se a vila fechada entre muros e as velhas tecendo a sua teia de sil3ncio, podem parecer ao leitor de hoje, long3nquos lugares de mem3ria no pa3s sem muros, aberto ao mundo e ao colorido dos fluxos tur3sticos, que somos no presente. Hoje que os muros est3o de volta e de novo assombam a Europa e o mundo.

N3o me refiro aqui ao adjectivo *grotesco*, usado na linguagem corrente como sin3nimo de estranho, disforme ou rid3culo, mas ao conceito de grotesco, entendido quer como categoria est3tica

³ Vejam-se, para al3m da ediça3o cr3tica de *H3mus*, da responsabilidade de Maria Jo3o Reynaud, os excelentes estudos *Metamorfoses da Escrita* (Reynaud, 2000) e *A M3scara e o Sonho* (Viçoso, 1999).

ou antropológica, quer como modo de representação. O conceito de grotesco⁴ formou-se a partir das escavações levadas a cabo em Roma, nos finais do século XIV, que trouxeram à luz do dia um certo tipo de pintura ornamental existente no interior da *Domus Aurea*, construída (e destruída) pelo imperador Nero: uma pintura caprichosa, fantástica, feita ao sabor da imaginação do artista. O grotesco designa assim um certo tipo de pintura oculta no subsolo de Roma, uma pintura subterrânea, lúdica, fora das regras e convenções, inverosímil, por isso mesmo, perturbadora quando não desconcertante.

Este é, com efeito, um dos primeiros sentidos que gostaria de sublinhar a propósito do conceito de “grotesco”: não apenas a sua forte componente visual e expressiva que fez com que frequentemente fosse designado como “sonho dos pintores, mas sobretudo a sua força desestabilizadora, o poder de “derrubar de muros” que atrás apontei como uma das marcas mais inovadoras de *Húmus*. O grotesco consiste assim, antes de mais, neste gesto de escavação e desocultação, de forma a trazer à luz do dia e *dar a ver* o que está soterrado ou escondido pelo muro e nos confronta com o inquietante, com aquilo que não pode ser nomeado, sob pena de nos deixar perdidos, “sem tecto, entre ruínas” (Brandão, 1998: 36) e, sobretudo, sem o chão seguro da razão.

Falo, naturalmente aqui, não de um grotesco associado à festa popular, ao espírito carnavalesco e ao cómico regenerador, tal como o teorizou Bakhtine a propósito da obra de Rabelais, mas de grotesco moderno, tal como o definiram, entre outros, Wolfgang Kayser (1981) ou Bernard Mc Elroy (1989); isto é, um grotesco associado ao trágico da condição do homem moderno no mundo, sujeito a forças ocultas, transcendentais, a-rationais ou irracionais, que o controlam, humilham, alienam, agridem e, em última instância, aniquilam. Enquanto categoria estética ou modo de representação, o grotesco é indissociável do efeito produzido no acto interpretativo, trazendo à superfície forças, se não subterrâneas, pelo menos invisíveis, um “*isso*” inominável que provoca no leitor

⁴ Sobre as origens e evolução do conceito de grotesco, vejam-se Kayser (1981) e Chastel (1988).

a súbita alienação ou estranhamento do mundo familiar, o desagregar da sua zona de conforto, instalando o medo e a dúvida.

Em primeiro lugar, diria que o grotesco se anuncia e de algum modo dá a ver no muro de pedra e silêncio que enclausura a vila e petrifica os habitantes. No muro do tempo que vai esverdeando pedras e almas e onde se pressente rondando em cada pedra, em cada gesto, a presença indízível da morte: “*Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo. (...) Na realidade, isto é como em Pompeia, um vasto sepulcro*” (Brandão, 2015: 53). Neste espaço de imobilidade e morte que é a vila, o único som ou sinal de movimento é o “*trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas*” (2015: 54), o lento tecer das aranhas, o escorrer do salitre e o bolor devorando os seres e as coisas. Uma força obscura, ominosa e omnipresente, domina a vila.

O grotesco insinua-se ainda no muro das convenções sociais, na máscara colada ao rosto dos habitantes, que de tão colada se lhes entranha na carne, indistinguindo dentro e fora. Insinua-se na teia pegajosa de gestos que as velhas repetem, na “langonha” do hábito e dos pequenos egoísmos quotidianos que as deforma e mecaniza, convertendo-as em autómatos esvaziados de interior e de vida, em marionetas movidas por mão invisível: gestos como o guarda-chuva em riste de D. Restituta, dizendo que sim à vida, o bocejo de D. Pro-cópia, a prima Amélia cosendo meias e ódio. Ou ainda a ladainha de Joana, a mulher da esfrega, a quem o hábito e a máscara transformaram “*neste manequim desconjuntado, (...) disforme como a sombra de um bonifrate projectada num ecrã*” (2015: 129).

O muro é aquilo que se interpõe entre o sonho e a realidade, a resignação que anquilosa os movimentos das velhas e lhes tolhe a vida:

“Do sonho grotesco ou esplêndido, ridículo ou feroz, à realidade vai um passo desmedido. Interpõe-se um muro... Todos passamos os dias a resignarmo-nos. Muitos nem dão pela vida. Há seres que tanto faz estarem vivos como mortos. (...) O que os farrapos custam a largar! O que o muro custa a deitar abaixo!” (2015: 109).

Nestas velhas descarnadas pela resignação, de gestos que têm a lentidão das aranhas, à espera, é a morte que nos observa e nos confronta com o nosso próprio simulacro mecânico ou animal, com o nosso retrato póstumo. Com o simulacro de vida que é afinal a nossa.

O “*isso*” que o grotesco convoca não reside todavia, talvez nem sequer sobretudo, nestas formas de muro, mas antes numa tensão permanente entre exterior e interior, entre as margens e o centro, uma permanente tensão com aquilo que o muro oculta e que, ao vir à luz do dia, vem provocar a subversão das nossas categorias do pensamento, o curto-circuito da razão. O muro é uma dissonância.

O que está por trás do muro é o limiar de uma vida paralela, interdita ou inominável, “*outra vida que me mete medo e que não quero ver*” (2015: 59), diz a voz narrativa, porventura adivinhada no grito de revolta de D. Hermínia contra o muro da resignação: “*estou farta (...) de aturar os outros, e de me aturar principalmente a mim!*” (2015: 83). Por trás do muro, fica a vida para lá da vida aparente, a vida oculta, subterrânea, aquela onde se misturam vida e morte, sonho, ódio, interesses secretos, espanto, onde os mortos são os vivos que empurram os vivos que estão mortos. Por trás do muro, fica afinal o húmus fértil, fervilhante de vida, o húmus que estremece na Primavera e acorda os mortos “*para realizar a vida a que nunca se atreveram*” (2015: 122), para fazer a terra e o sonho darem flor: “*Por trás do muro é que está a paixão, o crime, o desespero e a vida esplêndida e feroz*” (2015: 117).

Por trás do muro, estão o instinto, a pulsão, o ímpeto vital (vagamente tingido de animismo) e os fantasmas interiores que são a matéria plástica, a *humosidade* de que somos feitos. Como está o sonho, sublime ou grotesco, que encarna as velhas *por fora* na ânsia de ocultar o segredo que as move por dentro. O sonho que dissolve e “*mex[e] com o subterrâneo. (...) Transforma, volta a existência do avesso, deita o muro abaixo*” (2015: 80).

Sem o sonho, o que resta nas mãos, “*nas mãos para que olho com espanto e terror, senão grotesco, farrapos de grotesco, restos de grotesco, com alguma tinta em cima?... viver é que é bom, viver com o instinto, como os ladrões e os bichos, os malfeitores e as fe-*

ras, sem pensar, sem sonhar, sem palavras nem leis, até cair a um canto, morto e feliz, de barriga para o ar. Isso sim!” (2015: 73).

O sonho é, desta forma, como o grotesco, a força que derriba muros, provocando a mudança de enfoque que permite olhar a vida do outro lado e virar a existência quotidiana “do avesso”. Derrubar o muro, “transformar o grotesco em ferocidade” (2015: 87), deixar que os uivos, os gritos, os exasperos, os sonhos ou a ternura se expressem à luz do dia, no gesto niilista de romper a máscara da hipocrisia que se nos pegou ao rosto, é o “isso” que nos desestabiliza ou mete medo. Desde logo, pelo rosto informe, disforme ou nulo que o grotesco nos devolve como imagem; pelo contínuo des-fazer e devir do rosto, pela “desfacialização”, (no sentido que lhe atribui Gilles Deleuze ao referir-se à pintura de Francis Bacon), pela zona “de *indiscernibilidade* ou *indecibilidade* entre o humano e o animal” (2011: 61) e, acrescentaria eu, o vegetal (se não mesmo o mineral); afinal de contas, a matéria informe, carne ou “carniça”, o h́umus vivo que nos constitui e ao qual cabe a cada um de nós dar forma (permitam-me acrescentar que o muro é aqui, tal como em muitas pinturas de Bacon, esse círculo ou cubo que serve para fazer convergir o olhar para a figuração instável que constitui o seu centro ou interior). A obra de Raul Brandão, e em particular *H́umus*, mantém uma íntima ligação às artes plásticas (como ao teatro ou à música), ligação que vai de Goya a Van Gogh, de Munch e Ensor a Francis Bacon, mas isso seria, naturalmente, tema para uma outra reflexão que aqui não podemos ter.

Enquanto instabilidade de sentido, ambivalência ou paradoxo irresolúveis, o grotesco é, como refere um dos seus modernos teorizadores, Geoffrey Harpham, um conceito sem forma, uma palavra para uma “não-coisa”, informe ou disforme, invisível e, sobretudo, indizível que nos deixa à beira do desamparo ou do medo. Uma “não-coisa” que nos confronta com o momento de “paralisia da própria linguagem”⁵, esse instante indizível em que o próprio “eu” colapsa e se estilhaça: “*O tabique caiu e contemplo a vida. Mas entre*

⁵ Ao chamar a atenção para o facto de o grotesco ser um conceito sem forma ou uma palavra para uma “non-thing”, Geoffrey Harpham procura defini-lo não como uma categoria estética ou linguística, mas como um modo: na sua perspectiva, ao procurar dizer o indizível ou inominável, o grotesco designa “a

mim e mim interpõe-se um muro. (...) [O drama] passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. (...) Há um ser que ocupa o meu ser e me domina quer eu queira ou não queira (2015: 97).

No fundo do subterrâneo que em nós existe e o muro do pensamento não deixa ver, essa “não-coisa” inominável que emerge e vem à luz do dia é o vazio por trás da máscara, o intervalo como condição, a fragmentação do “eu” como drama anunciado da morte. É o abismo do encontro com a multidão de mortos, a “*mixórdia*” (2015: 228) de mortos e de fantasmas, das múltiplas vozes que nos habitam por dentro: “*Eu não sei quem sou e até o meu metal de voz estranho. Eu não sou quem falo. A meu lado, atrás de mim, vem um cortejo de fantasmas, uma cauda disforme que me conduz e empurra*” (2015: 80).

Fragmentação interior e dramaticidade que o jogo de vozes narrativas entre o “eu” e Gabiru de alguma forma encena, jogo patente no contraponto entre os fragmentos de diário e os papéis de Gabiru que se confundem no monólogo do “eu”; afinal de contas, *Húmus* retoma (e em certa medida põe em causa) a ideia brandoniana de uma escrita autobiográfica como a única consentânea com os tempos modernos. Gabiru, o autor alheio, é para este “eu” narrativo, “*uma parte do meu ser que abomino, a única parte do meu ser que me interessa*” (2015: 65). Justamente aquele ser grotesco com olhos de sapo e cotos em vez de asas que é capaz de virar a vida do avesso, de pegar sonho às árvores, de plantar fios eléctricos e semear luz na terra para que as árvores possam “*desentranhar-se em flor*” (2015: 69).

Finalmente, enquanto dissonância ou impasse interpretativo, e por trás do véu da gramática e das regras, o grotesco dá a ver o subterrâneo das palavras, a sua nudez para lá do uso e do hábito quotidianos, para lá do que Gabriela Llansol chamou a “*impostura da língua*” (1990: 113), dá a ver o seu dentro, o seu avesso, a vertigem e a voragem dos sentidos. A este respeito, Vítor Viçoso prefere falar em “*palavras fossilizadas*”, afirmando poder dizer-se que *Húmus* é um texto “*aparentemente monótono*”, com as suas repetições de palavras, de ritmos, de alegorias, de motivos e de

condition of being just out of focus, just beyond the reach of language” (...) Grotesque is a word for this paralysis of language” (Harpham, 1982: 3, 6).

símbolos, mas o que com a leitura se descobre é que “o texto é, assim, a sede espectacular da tensão entre o não-sentido (as palavras fossilizadas) e o sentido obscuro (as palavras oníricas), entre a morte da linguagem e a sua ressurreição” (1999: 362).

H́umus é desta forma um poderoso trabalho de desocultação e de (re)invenção da linguagem, de uma linguagem não-representativa que deliberadamente subverte a lógica discursiva, substituindo-a por uma visão intuitiva, emotiva, do mundo que encontra na linguagem poética a sua forma privilegiada de expressão. Porque, uma vez derrubado o muro, “*de que nos servem as palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto*” (2015: 206).

O “isso” que a percepção grotesca em *H́umus* nos convoca a decifrar - e nesse gesto correndo o risco de desaparecer enquanto tal - é, assim, o enigma, essa “puzzling question” (no dizer de Harpham) que o confronto com o incompreensível da morte nos coloca:

“Se Deus não existe, que me fica neste mundo? (2015: 114).
Quer então dizer que só vivi uma vida fictícia e que perdi o melhor da existência com aparências? Quer então dizer que tudo para que vivi não existe? Ponhamos a questão! Ponhamos a questão!” (2015: 108).

Não é minha intenção decifrar o absurdo, o enigma porventura indecifrável, tendo em conta a natureza do grotesco e a dissonância de vozes (e de respostas) em *H́umus*. Todavia, e para terminar, não posso deixar de sublinhar aqui o tom único da escrita brandoniana que, em meu entender, resulta deste invulgar visionarismo e diálogo de contrários que constitui a essência do grotesco. Como observa Maria João Reynaud, a arte de Raul Brandão é «(...)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»; neste sentido, ela «deve ser vista como algo mais do que a manifestação de um estilo 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”. Raul Brandão pertence à vasta galáxia do expressionismo europeu, que entre nós não teve condições para frutificar» (2000: 42).

Na escrita brandoniana, combinam-se igualmente a lição pré-freudiana de Dostoievski e dos autores nórdicos (Freud, também, por certo), a utopia niilista e o anarquismo radicalista, o existencialismo a vir e a defesa da liberdade individual. Sem excluir igualmente o olhar social para quem o exercício dessa liberdade não é possível sem o horizonte de sociabilidade e de historicidade que envolve o homem. Um olhar atento às desigualdades sociais e à exploração dos mais fracos e que, em alguns momentos, se confunde, ainda nas palavras de Maria João Reynaud, com um “humanismo cristológico” de cariz social. Um olhar que vindo de baixo, do *bathos* onde mora o grotesco, se configura como um ponto de vista *outro* sobre o mundo.

Se “o olhar que vem do esgoto//pode ser uma visão do mundo”⁶, como dizem os versos da poeta argentina Alejandra Pizarnik, em Raul Brandão o olhar vem do inferno, desse inferno que, para o militar que ele também foi, é a imagem de uma retrete de soldado: como afirma nas suas *Memórias*, “*Levo para a cova a imagem daquelas retretes como uma das coisas mais infames que conheci na vida. O inferno deve ser uma retrete de soldado em ponto maior*” (Brandão, 2000: III, 105).

Nestes tempos velozes em que cada vez mais nos pretendem confinar a um modelo de pensamento único sob a máscara da ciência, em que toda a forma de discordância e de crítica é desincentivada, o grotesco não deixa de ser, mais do que um desafio, um gesto de rebeldia. Perante o individualismo feroz que nos rodeia, o olhar atento ao outro e à diferença, a uma realidade social inclusiva, desocultando lógicas sombrias, não-humanas para não dizer desumanas, não pode igualmente deixar de fazer parte dessa “*necessidade de dar pela vida*” e dessa necessidade de espanto que o grotesco convoca.

⁶ “*Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo*” (Pizarnik, 1962: 23).

Assim como nessa vida terá de caber o sonho que Gabiru vai espalhando como um pó doirado sobre as coisas, deitando fios de luz à terra para fazer tresnoitar a noite e florir as árvores de espanto. Resignados que estamos cada vez mais à condição de máquinas produtivas sem sonho dentro, quem sabe essa semente de luz possa dar flor em nós. Talvez esse florir de espanto nos descubra o cheiro do mundo e nos vire a vida do avesso.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press/Blackwell Publishers Lda, Cambridge.
- Brandão, Raul (1998). *Memórias*, volume I. Relógio d'Água, Lisboa. ed. de José Carlos Seabra Pereira.
- Brandão, Raul (2000). *Memórias*, volume III. Relógio d'Água, Lisboa. ed. de José Carlos Seabra Pereira.
- Brandão, Raul (2015). *H́umus*. Relógio d'Água, Lisboa. ed. de Maria João Reynaud.
- Chastel, André (1988). *La Grottesque*. Le Promeneur, Paris.
- Deleuze, Gilles (2011). *Lógica da Sensação*. Orfeu Negro, Lisboa. trad. José Miranda Justo, [2002].
- Harpham, Geoffrey Galt (1982). *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton University Press, Princeton/New Jersey.
- Kayser, Wolfgang (1981). *The Grotesque in Art and Literature*. Indiana University Press, Columbia University Press/New York. translated by Ulrich Weisstein, [1957].
- Lipovetsky, Gilles (2014). *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Edições 70, Lisboa. pref. de Manuel M. Carrilho, [1983].
- Llansol, Maria Gabriela (1990). *Um beijo dado mais tarde*. Rolim, Lisboa.
- Mc Elroy, Bernard (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. The Macmillan Press, London.
- Pizarnik, Alejandra (1962). *Árbol de Diana*. Sur, Buenos Aires.
- Reynaud, Maria João (2000). *Metamorfoses da Escrita: H́umus de Raul Brandão*. Campo das Letras, Porto.
- Viçoso, Vítor (1999). *A Máscara e o Sonho: Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Cosmos, Lisboa.

