

Sob o muro, o espanto: o h́umus grotesco de Raul Brandão

Isabel Cristina Mateus
Universidade do Minho/CeHum

Começo por agradecer o convite que me foi dirigido para estar aqui hoje, neste lugar simbólico da ciência e da cultura portuguesas, e deste modo poder associar-me a esta iniciativa da APE e da Academia das Ciências de Lisboa, no encerramento das comemorações dos 150 anos do nascimento de Raul Brandão e dos 100 anos da primeira edição de *H́umus*. Dá-se hoje início ao primeiro dos três olhares anunciados sobre a vida e a obra de Raul Brandão, centrado no percurso biográfico do autor nortenho e no seu legado literário. Trata-se de um primeiro encontro com o escritor ao qual se seguirão outros olhares sobre uma obra que cultiva, desafia e dialoga com as outras artes, nomeadamente o cinema (como o comprova, entre outras, a adaptação de *O Gebo e a Sombra* de Manoel de Oliveira (2012) ou o teatro, seja aquele que Raul Brandão dramaturgo nos deixou, seja nas encenações de textos não-teatrais como *A Farsa*, monólogo, performance e instalação que o colectivo Karnart levou ao palco do Teatro D. Maria II, em 2014, com a actriz Sara Carinhas. Uma obra que dialoga ainda com a pintura (desde a pintura verbal e as aguarelas de *Os Pescadores ou as Ilhas Desconhecidas* à distorção, ao *pathos* e ao claro-escuro das telas expressionistas de narrativas como *H́umus*, *A Farsa* ou *A morte do Palhaço*). Isto sem deixar de sublinhar o diálogo interartístico que estimulou, desde o conjunto de poemas inspirado em *H́umus*, de Herberto Helder (1966) ou o “Intróito aos “*Pobres*” de Fernando Lopes-Graça (1967) à ópera de Alexandre Delgado, em 1994, baseada na peça *O Doido e a Morte*.

Raul Brandão foi um dos escritores mais inovadores do século XX, uma das vozes mais originais e decisivas no rasgar de caminhos que a nossa modernidade viria a trilhar. Uma das vozes que melhor soube dar forma e corpo às nossas angústias, aos nossos 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 crescente

desumanização e desigualdade, de medos e de muros que atravessamos, 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, que nos condena à repetição e à rotina mecanizada do quotidiano, 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 previsse os desmandos da sociedade hipercapitalista em que hoje vivemos, o vazio egotista da nosso individualismo (tão bem analisado por Lipovetsky), hoje mais do que nunca, a “**ganhar crostas**” em nós, ou a relevância que palavras como *offshores* e *recapitalização bancária* viriam 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*”. Do mesmo modo que nos deixaria em *O Gebo e a Sombra* ou em *O Doido e a Morte* um alerta sobre o poder corruptor do dinheiro, mesmo se esse aviso no surge sob a forma do cómico e de uma falsa bomba de peróxido de azoto pronta a detonar pelas mãos de um enlouquecido Sr. Milhões. A escrita de Raul Brandão fala de desigualdade e de misérias várias, fala de gente deixada na orla da vida, 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 ou literários, 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. Resistente a toda a forma de classificação. Neste sentido, e ainda que por vias distintas, poderá dizer-se que Raul

Brandão foi, com Fernando Pessoa, o autor mais 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): do *Livro do Desassossego* a Miguel Torga, Carlos de Oliveira, Gabriela Llansol, Vergílio Ferreira, Ondina Braga, Almeida Faria, Herberto Helder, Saramago, Armando Silva Carvalho, Hélia Correia ou Gonçalo M. Tavares, entre outros. Porventura mais do que em Pessoa & companhia heteronímica, sem o ruído que acompanhou algumas das vanguardas entre nós, adivinham-se e cruzam-se na escrita de Raul Brandão os caminhos plurais que a modernidade artística haveria de percorrer: caminhos que vão do diálogo com as artes plásticas ou performativas ao experimentalismo, da fragmentação do “eu”, do psicologismo ao fragmentarismo modernistas, da visão interior expressionista ao onirismo surrealizante, passando pelo olhar social do neo-realismo, pela autodeterminação existencialista e o “inferno dos outros”, sartrianamente vigilante em cada canto da vila de *Húmus*.

Sem pretender acrescentar algo de novo à leitura de uma obra que, afortunadamente, tem merecido o olhar atento da crítica, com particular destaque para os excelentes trabalhos de Maria João Reynaud e Vítor Viçoso, gostaria de partilhar aqui algumas notas de leitura a propósito de *Húmus*. A primeira dessas notas diz respeito ao *grotesco*. Palavra obsessivamente repetida ao longo do romance e que, em meu entender, melhor traduz essa dimensão subversiva e, com ela, a extraordinária actualidade desta obra. Mesmo se a vila fechada entre muros e as velhas tecendo a sua teia de silêncio, podem parecer ao leitor de hoje, longínquos lugares de memória no país sem muros, aberto ao mundo e ao colorido dos fluxos turísticos, que somos no presente. Hoje que os muros estão de volta e de novo assombram a Europa e o mundo.

Não me refiro aqui ao adjectivo *grotesco*, usado na linguagem corrente como sinónimo de estranho, disforme ou ridículo, mas ao *conceito de grotesco*, entendido quer como categoria estética ou antropológica, quer como modo de representação. O conceito de grotesco 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, livre, feita ao sabor da imaginação do artista. O grotesco passou a designar assim um certo tipo

de pintura subterrânea, lúdica, fora das regras e convenções, inverosímil, e por isso mesmo, perturbadora quando não desconcertante.

Este é 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, libertária, o poder de “**derrubar muros**” que apontei como uma das marcas mais inovadoras de *Húmus*. O grotesco consiste assim, antes de mais, neste gesto de subversão, de escavação e desocultação, neste trazer à luz do dia e *dar a ver* o que está soterrado ou escondido sob o muro e nos confronta com o inquietante, com aquilo que não pode ser nomeado, sob pena de nos deixar perdidos, “sem tecto, entre ruínas” (para usar a expressão de Brandão) 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 Bakhtin a propósito da obra de Rabelais, mas de grotesco moderno, tal como o definiram, entre outros, Wolfgang Kayser ou Bernard Mc Elroy; 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 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 indizível 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*” (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*” (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. Procópia, 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*”(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!”(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 sob ou para lá do muro é o limiar de uma vida paralela, interdita ou inominável, “*outra vida que me mete medo e que não quero ver*” (59), diz a voz narrativa, 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!*” (83). Sob o 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, é que está a vida esplêndida e feroz*” (117), o húmus

fervilhante de vida que estremece na Primavera e acorda os mortos para cumprir “a vida a que nunca se atreveram” (122), para fazer a terra e o sonho dar flor.

Por trás do muro, estão o instinto, a pulsão, o ímpeto vital (vagamente tingido de animismo, à maneira nórdica) e os fantasmas interiores que são a matéria plástica, a comum **humosidade** de que somos feitos. Como está o sonho, sublime ou grotesco, que encarniça as velhas *por fora* na ânsia de ocultar o segredo que as move por dentro. O sonho “*mex[e] com o subterrâneo.(...)Transforma, volta a existência do avesso, deita o muro abaixo*”(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 feras, sem pensar, sem sonhar, sem palavras nem leis, até cair a um canto, morto e feliz, de barriga para o ar. Isso sim!*” (73).

O sonho é, desta forma, como o grotesco, a força que derruba muros, provocando a mudança de perspectiva que permite olhar a vida do outro lado e virar a existência quotidiana “do avesso”. Derrubar o muro, “*transformar o grotesco em ferocidade*”(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 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 e, acrescentaria eu, o vegetal (se não mesmo o mineral); afinal de contas, a matéria informe, carne ou carniça, o húmus 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 *Húmus*, mantém uma íntima ligação às artes plásticas (como ao teatro), de Goya a Van Gogh, de Munch e Ensor a Francis Bacon, mas isso seria, naturalmente, assunto para uma outra conversa 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, esse instante indizível em que o “eu” colapsa e se estilhaça: “*O tabique caiu e contemplo a vida. Mas entre mim e mim interpõe-se um muro. (...) Há um ser que ocupa o meu ser e me domina quer eu queira ou não queira* (97).

No fundo do subterrâneo que em nós existe e o muro do pensamento não deixa ver, essa “não-coisa” inominável que emerge 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*” (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*”. (80)

O jogo de espelhos e de vozes narrativas que se estabelece entre o “eu” e Gabiru vem de resto pôr em cena este drama interior no contraponto entre os fragmentos de diário e os papéis de Gabiru que por vezes 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*” (65). A única parte é 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*” (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*”; dá a ver o seu dentro, o seu avesso, a vertigem e a voragem dos sentidos. *Húmus* é também, e acima de tudo, um poderoso trabalho de desocultação e de (re)invenção da linguagem, de uma linguagem não-representativa, *friccional* mais do que ficcional (no sentido do atrito) 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” (206).

O “isso” que a percepção grotesca em *Húmus* nos convoca a decifrar -e nesse gesto correndo o risco de desaparecer enquanto tal- é, assim, o enigma, a “puzzling question” (Harpham) que o confronto com o incompreensível da morte nos coloca:

“Se Deus não existe, que me fica neste mundo? (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!” (108).

Não é minha intenção decifrar o enigma, o absurdo porventura indecifrável, tendo em conta a natureza do grotesco e a dissonância de vozes (e de respostas) numa obra como *Húmus*. Todavia, e para terminar, não posso deixar de sublinhar 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 (...), 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.” (REYNAUD, 2000:42)

Combinam-se igualmente, na escrita brandoniana, 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 todavia excluir o olhar social de quem vê como impossível o exercício dessa liberdade 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, 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 da sarjeta//pode ser uma visão do mundo”, como dizem os

versos da poeta argentina Alejandra Pizarnik, em Raul Brandão esse olhar vem do inferno. Desse inferno que, para o militar que ele também foi, tem a forma de uma retrete de caserna: 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” (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. Da mesma forma que, 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 deixar de fazer parte dessa “*necessidade de dar pela vida*” e dessa necessidade de espanto que o grotesco convoca. Assim como nessa vida terá de caber igualmente o sonho que Gábiru vai espalhando como um pó doirado sobre as coisas, como um fio de luz deitado 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 essa flor de espanto nos descubra o cheiro do mundo e nos vire a vida do avesso.