



A Farsa e El-Rei Junot, subversão e decadência
A Farsa e El-Rei Junot, subversion and decline

Débora Renata de Freitas Braga¹
Otávio Rios²

Resumo:

Ao analisar epístolas trocadas entre Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes, organizadas por Maria Emília Marques Mano e António Mateus Vilhena, propomo-nos a mapear o percurso genético das obras *A Farsa* e *El-Rei Junot* e, assim, explorar o teor de subversão da escrita brandoniana. Podemos pensar neste caráter de subversão, em princípio, na concepção de romance que o escritor do Douro desfaz, e também, assumir que este tenha rompido com a própria noção de “texto” como algo acabado. O texto não seria mais produto de um processo individual de criação, ao contrário: converter-se-ia em um fio de sociabilidade tecido entre os amigos escritores, o que pode ser observado no estudo das correspondências em questão, mesmo porque a obra acabada deixou de ser o único instrumento de investigação literária, cedendo espaço para um processo em círculos: da criação à obra e, desta, de volta ao processo de criação. Contudo, a narrativa de Raul Brandão ultrapassou suas próprias linhas para colocar-se como uma escrita na decadência, tendo seu lugar garantido tanto na esfera intelectual e literária de Portugal, quanto na esfera social.

Palavras chave: Raul Brandão; Teixeira de Pascoaes; Subversão; Decadência.

Abstract:

By analyzing letters exchanged between Raul Brandão and Teixeira de Pascoaes, organized by Maria Emilia Marques Mano and António Mateus Vilhena, we propose to map the genetic pathway *A Farsa* and *El-Rei Junot* and, thus exploit the content of brandonian’s subversive writing. We can think of this character of subversion, in principle, the design of novel that the writer breaks the Douro, and also assume that it

¹ Mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), ex-bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas (FAPEAM). Endereço postal: Rua Pará, n. 396, Bairro Nossa Senhora das Graças. Cidade: Manaus, UF: AM. CEP: 69053-575. E-mail: deborarenatabraga@yahoo.com.br.

² Orientador. Professor Doutorando em Literatura Portuguesa da UEA. Endereço postal: Rua Pará, n. 396, Bairro Nossa Senhora das Graças. Cidade: Manaus, UF: AM. CEP: 69053-575. E-mail: otaviorios@gmail.com.

has broken with the very notion of "text" as something finished. The text would no longer be the product of an individual process of creation, to the contrary, it would convert from a string of social fabric among fellow writers, which can be observed in the study of the correspondence in question, even as the finished work left to be the only instrument of literary research, giving way to a process in circles: the work of creation and thus, back to the creative process. However, the story of Raul Brandão surpassed its own lines to stand as one written in decline, having secured his place in both the literary and intellectual sphere of Portugal, the social sphere.

Keywords: Raul Brandão; Teixeira de Pascoaes; Subversion; Decline.

O interesse pela obra de Raul Brandão, segundo Otávio Rios, dava-se “apenas por alguns poucos nomes das letras portuguesas que se interessavam por um modelo de subversão do romance canônico” (2008a, p. 48). A subversão, ou o pecado da escritura sempre foi um afrodisíaco para (o intelecto dos) os homens. Com a literatura não seria diferente, visto que ela transgride as normas da língua, desconstrói e faz girar os saberes, como nos ensina Roland Barthes (2007). A obra brandoniana, portanto, possui caráter de subversão, porque ao mesmo tempo em que desconstrói a linguagem, edifica; sinaliza para o início do romance moderno em Portugal. Por meio da investigação das correspondências trocadas entre Raul Brandão e o poeta Teixeira de Pascoaes, podemos verificar que a semiobscuridade em que reside sua produção contrasta fortemente com a influência que o escritor possuía: são 238 epístolas, organizadas por Maria Emília Marques Mano e António Mateus Vilhena (1994)³, entre as quais procedemos à seleção de peças que julgamos pertinentes no intuito de mapear o percurso genético de duas obras capitais da produção brandoniana: *A Farsa* e *El-Rei Junot*, explorando os temas da subversão da escrita e das figurações da decadência quando ambas assomam no romance do final do século XIX e início do XX em Portugal.

Pode-se pensar o caráter de subversão na concepção de romance que o escritor do Douro desfaz, mas podemos ir além, assumindo que este tenha rompido com a própria noção de “texto” como algo acabado. O texto, por ser tecido, passa a ser visto não mais como fruto de um processo individual de criação; ao contrário, converter-se-ia num fio de sociabilidade construído entre os amigos escritores, o que pode ser

³ Este artigo é resultado do Projeto de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) para a graduação, e foi patrocinado pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas (FAPEAM).

observado no estudo das correspondências. Desta forma, a obra acabada deixou de ser o único instrumento de investigação literária, cedendo espaço para um processo em círculos – da criação à obra e, desta, de volta ao processo de criação.

Escrita, sociabilidade, subversão

Segundo Percy Lubbock (1985), todo ato subversivo pretende desconstruir o que está estabelecido. Entretanto, não temos a pretensão de julgar a escrita de Raul Brandão como subversiva, mesmo porque não se pode admitir o fato apenas por base na leitura de sua correspondência, ou tão somente nas páginas de sua literatura. Por outro lado, o caráter de subversão é verificado de forma evidente em *Húmus*, e de forma latente em *A Farsa*, *El-Rei Junot* e *Os Pobres*. Se as cartas são arquivos da criação literária, a discussão epistolar entre Brandão e Teixeira de Pascoaes permite entrever que o “arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 10-11 *apud* VASCONCELLOS) quando verificamos que não é apenas o texto que possui um sentido passível de ser analisado. A noção de obra como algo acabado, fechado, foi ultrapassada para dar lugar à investigação dos arquivos literários como fonte de informações acerca desta obra, processo que evita o que Marília Rothier Cardoso (2003, p. 47) denomina como esquecimento ou amnésia literária e estética.

Queremos pensar *A Farsa e El-Rei Junot* construindo uma investigação em que textos literários são inscritos no percurso inverso: em vez de partirmos das obras, optamos pela análise de seus procedimentos de criação e do modo como se faz a escritura num processo de sociabilidade entre os dois expoentes da virada do século. Sociabilidade esta tecida nas relações urbanas entre os dois escritores, e que hoje podem ser reveladas por meio do estudo do arquivo literário. Brandão chega a afirmar na carta 77, de 18 de abril de 1923⁴, que o ato de escrever é “levar uma cruz ao calvário” (1994, p. 112). Certamente, a tarefa se torna mais fácil quando realizada por duas cabeças, sobretudo se as tais figurarem como peças influentes no cenário intelectual da época. A escrita de um texto literário não precisa ser, necessariamente, um ato individual. Quando o discurso do outro e o discurso próprio se entrelaçam, grandes obras podem surgir. A sociabilidade está presente em várias obras brandonianas, seja em forma de

⁴ Neste artigo, preservaremos a ortografia vigente nas citações e nos fragmentos das cartas analisadas, mesmo porque não há edições brasileiras destes livros.

parceria, seja em forma de difusão e propaganda de personagens; por exemplo, destacamos a carta de 27 de abril de 1926, sobre as protagonistas d'A *Farsa*:

A Joana e a Candidinha são duas criações sublimes. Duas almas saídas das mãos dum Deus diabólico, dum Deus autor do Céu e do Inferno. A Joana é de origem divina. A Candidinha é de origem demoníaca. A *Farsa* é uma Divina Comédia. Toda a sua obra é a *Divina Comédia* do nosso tempo (1994, p. 141).

A sociabilidade também pode ser a parceria direta ou indireta na elaboração de textos literários. A parceria direta entre Brandão e Pascoaes resultou na peça teatral *Jesus Cristo em Lisboa*; mas é a parceria indireta que nos importa verificar, com auxílio das cartas, o processo de criação d'A *Farsa* e de *El-Rei Junot*. A longa amizade de Brandão e Pascoaes rendeu bons frutos. Por conseguinte, não se abstinham em oferecer sugestões, que eram sempre solicitadas e bem vindas. Ilustramos com a carta 109, de 12 de outubro de 1925, em que Brandão opina sobre o título de um livro de Pascoaes, *Memórias dum pobre tolo*: “Estou com grande curiosidade nas suas *Memórias*. Sobre o título falaremos – mas parece o título duma coisa romantizada” (1994, p. 136). O interessante é notar que, de fato, a obra passou a chamar-se *Livro de memórias* e que os dois escritores, às vezes, até eram criticados juntos, como na epístola de novembro de 1927: “Viu uma descompostura que nos pregou o nosso amigo João de Ameal? Mandaram-ma por o correio. Diz o visconde que o meu amigo não é poeta e que eu não sei gramática. Sinto-me honrado por levar a descompostura na sua companhia” (1994, p. 171).

Segundo Rios (2008a), Pascoaes era o principal intermediador entre Brandão e seus editores. Lia todos os seus livros, conhecia perfeitamente o conteúdo de cada um e sempre se referia à obra do amigo com letras maiúsculas, em sinal de respeito e admiração profundos. Raul Brandão, por sua vez, reconhecia a importância de Pascoaes na divulgação de suas obras, dentro e fora do país, como podemos constatar em carta de 3 de janeiro de 1921: “a si é que devo este interesse repentino dos espanhóis pelos meus livros” (1994, p. 67). Nove anos depois, ainda não relutava em agradecer ao amigo, ainda que com duvidosos resquícios de humildade: “o que eu lhe agradeço o interesse por mim e pelos meus livros! Fá-los traduzir, dá-os a ler aos seus amigos e trata esses pálidos reflexos do meu ser como se tivessem uma grande importância” (1994, p. 235). E a humildade também assomava a Pascoaes quando aludia à obra brandoniana: “No

próximo nº da *Águia* sairá o meu pobre artigo sobre o *El-Rei Junot*. Desculpe a sua insignificância, mas traduz fielmente o meu pensamento acerca da sua pessoa literária, grande entre as maiores” (1994, p. 48).

Como comentamos no início, é difícil compreender como um escritor com a maestria literária de Raul Brandão, reconhecida, inclusive, por grande parte do meio intelectual e acadêmico português seu contemporâneo, ficou imerso na obscuridade durante tanto tempo. Ninguém melhor que Teixeira de Pascoaes para responder: “E deixe-me ter a vaidade de dizer que poucas pessoas saberão compreendê-la e amá-la como eu. Atribuo tal cousa a uma certa sensibilidade com que Deus me dotou, para minha desgraça. E há tão pouca gente capaz de sentir!” (1994, p. 85).

Da perda da aura à decretação da sua morte por Barthes, não somente o autor, como o próprio texto dessacralizam-se, até que deixemos de pensar as obras literárias como produto de uma inspiração divina, e o escritor ganha o estatuto não de gênio, mas de inteligente (cf. RIOS, 2008a), um artesão que não mais deseja produzir só, à espera que lhe ajudem o engenho e a arte. A importância da escrita não reside apenas na obra acabada. O valor que, antes, era encontrado naqueles maços de papéis, recentemente vem sendo descoberto nos rabiscos de seu autor, condenados às margens do livro. A feia rasura, que outrora deveria ser extinta, tornou-se a possibilidade que temos para reaver o processo de criação. Pela obra, podemos perceber o que está contido no texto, mas pelas cartas, como espelhos dos bastidores da escrita, o texto desnuda-se diante de nós, e entrevemos o que ele foi, o que quase foi, o que poderia ter sido.

A Farsa (1992) revela à literatura portuguesa da época personagens intrigantes: Candidinha, seu filho Antoninho, Sofia, a Cega e Joana, construídos no campo do esfacelamento do sujeito, cada qual com destinos que culminam no trágico. O lamento de uma experiência em crise perpassou a obra, convertendo-se num objeto fundamental da sua análise. As figuras constituem-se como concretizações da perda da esperança, ou seja, congregam em si, ao mesmo tempo, a fantasmagoria e a consciência da imersão da história na catástrofe, experiência que marcou o homem do final do século XIX e início do XX, como podemos perceber neste trecho de *A Farsa*: “Ora eu bem sei que todos nós somos mais ou menos actores para levar-mos a vida a termo. Tudo na natureza cumpre o seu destino com gravidade – só o homem é histrião” (BRANDÃO, 1992, p. 29).

A narrativa reflete o desencanto corrente, o descrédito ao cientificismo, incapaz de dar conta de questões subjetivas, não só em *A Farsa* como também em *El-Rei Junot*.

A concepção de história do autor, como o relato dos mortos silenciados pelo discurso dos vencidos, também é uma mostra da descrença no positivismo e no historicismo como regulação do mundo, como se pode perceber no fragmento abaixo, retirado de *El-Rei Junot*:

Procuremos as figuras que estão por trás dessa figuras e os gritos – que só se ouvem, nesses momentos de torvelinho magnético em que as fórmulas não existem e a vida artificial se reduz ao mínimo – os gritos que estão por trás desses gritos. Escutas enfim a tua voz? Assistes enfim ao teu próprio drama? Ousas reconhecer-te naquela figura de espanto, que só vive alguns minutos fugazes, e que reaparece de séculos a séculos, logo sepultada em camadas que têm léguas de espessura, e que és tu! és tu, que nem a ti próprio és capaz de narrar o que sofreste desde séculos e séculos, e que já esqueceste de todo monólogo desarticulado e angustioso, com que vens comentando a vida, sempre baixinho, sempre lá no fundo mais recôndito da tua alma? (BRANDÃO, 1982, p. 85-86).

A *Farsa* é marcada pelo hibridismo de gêneros, estilos e valores, por um pessimismo e um horror da realidade, que geram imobilidade, fuga para o sonho e adoração da morte. Candidinha, “figura amolgada pela desgraça, com o chapéu depenado e um riso postiço” (BRANDÃO, 1992, p. 19), retém por anos o ódio pela irmã, depois pelo cunhado, pela nora, pela beata Felícia e por todos os que conseguem enriquecer, todos a quem atribui a culpa por suas desgraças. Sua luta interna contra a hipocrisia contrasta com as circunstâncias em que é obrigada a viver, assim como a vida com que fora acostumada a ter, nascida e criada na aristocracia. De repente, vê-se jogada para o lado oposto, dos pobres e oprimidos. Deseja dinheiro, poder, mas projeta os sonhos em seu filho e não admite que este tenha os seus: “O filho era muito mais que um cadáver – o filho era o Sonho” (BRANDÃO, 1992, p. 155). Após a morte de Antoninho, acalenta uma última esperança, um sonho a ser realizado, o descanso eterno:

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 (BRANDÃO, 1992, p. 121).

Há uma carta que devemos citar: 1º de dezembro de 1920, dezessete anos após a primeira publicação da obra, uma editora de Madrid, a Casa Calpe, solicita a Teixeira de Pascoaes a melhor novela portuguesa contemporânea para traduzi-la para o espanhol. Vejamos o que diz Pascoaes: “Se o meu amigo puder dispor dalgum trabalho seu para este fim, seria magnífico. [...] Não poderia ser *A Farsa*? [...] ou qualquer outro publicado ou por publicar [...]” (1994, p. 64). Reparemos que Pascoaes pede a Brandão qualquer livro, e isto denota que o poeta reconhece o valor da produção do amigo, que não está somente numa obra.

El-Rei Junot (1982) consegue ser ainda mais perturbador que *A Farsa*: em princípio, inquieta não só aqueles que necessitam classificar a narrativa em um gênero, mas também pela escrita contrária ao discurso oficial contida em suas páginas: não mais contar o passado tal qual ele foi, como afirmado por Walter Benjamin (1994) nas suas teses *Sobre o Conceito da História*, trata-se de expressar um caráter imemorial da experiência histórica, e esta só pode ser rememorada através dos cacos, dos fragmentos, de todas as micro-histórias que deixaram de ser contadas por algum motivo, sendo esquecidas no tempo. É o que Brandão faz em *El-Rei Junot*: antes da transferência da corte portuguesa para o Brasil, Junot acreditava que seria o novo rei de Portugal. Ele, como é sabido, nunca foi rei, mas não há nada que o impeça de sê-lo nas páginas de uma obra literária (cf. RIOS, 2008b). No entanto, facilmente poder-se-ia depreender certa preocupação do narrador em conferir à narrativa um caráter de verdade, o que vai além da verossimilhança, lançando mão de documentos e afirmando constantemente: “Eu vi”. Ora, não há nada menos objetivo, do ponto de vista da história oficial, do que a passagem a seguir:

Na hora fatal ninguém se entende. Dão-se ordens e contra-ordens, os diplomatas mentem, os emigrados intrigam, Luís de Vasconcelos e Sousa e António de Araújo são pela França; D. Rodrigo de Sousa Coutinho e seus irmãos pela Inglaterra. Apela-se para o cofre. Venha mais dinheiro, mais diamantes! [...] Mais ordens sem nexos: desguarnecem-se as fronteiras para iludir Napoleão, e finge-se defender a costa das esquadras inglesas. Mente-se, mente-se até ao fim (BRANDÃO, 1982, p. 81).

De acordo com Rios (2008b), *El-Rei Junot* articula um discurso que contesta o oficial, mesmo porque a macro-história não abarca todas as possibilidades de interpretação dos fatos, daí a possibilidade da literatura rearticulá-los, dando-lhes nova roupagem, visto que “a história é dor, a verdadeira história é a dos gritos” (BRANDÃO,

1982, p. 19). Segundo Maria Emília Marques Mano e António Mateus Vilhena, Raul Brandão trabalha com uma perspectiva mais humana da história, criando o “protótipo do anti-historiador [...] para quem a história era mais a perscrutação do humano do que a descrição e interpretação objectiva dos fatos” (1994, p. 248). Como verificamos no trecho de *El-Rei Junot*: “Eu vejo, positivamente vejo, os mortos a empurrarem os vivos” (1982, p. 85).

Teixeira de Pascoaes, na apresentação que faz a *El-Rei Junot* na revista *A Águia*, afirma que “é difícil encontrar, em qualquer parte do mundo, quem possua, como Raul Brandão, o segredo de pôr, diante dos nossos olhos, violentos de realidade, os homens e as épocas desaparecidas” (1994, p. 30), inserindo na escritura portuguesa uma narrativa em que se (con)fundem os conceitos de história e literatura. Quanto a *El-Rei Junot*, há duas cartas que gostaríamos de destacar: a primeira é de junho de 1914:

Quando acabei de ler a sua genial história da 1ª invasão, disse para comigo: Se ele escrevesse uma *História de Portugal*?!...Uma História resumida ao essencial, é claro. Com o seu estranho poder de visão íntima e dramática, o meu querido Amigo fará, certamente, uma obra absoluta e dum divino alcance para a nossa Pátria (1994, p. 47-48).

Na segunda carta a que nos referimos, de 14 de dezembro de 1920, Teixeira de Pascoaes afirma: “Não corresponde a *Farsa* ao seu estado de espírito actual? Mas corresponde e sempre corresponderá ao estado de espírito dos homens que vivem a sua própria tragédia” (1994, p. 66). Assim, de acordo com Álvaro Manuel Machado, na obra brandoniana nos deparamos com um autor que reflete “não só sobre a dor universal, genericamente, mas também, especificamente, sobre o processo de criação, sobre a dor (e com ela o sonho) como fundamento de toda a verdadeira e perdurável obra de arte” (1984, p. 77). Sendo assim, a narrativa ultrapassa suas linhas para colocar-se como uma escrita na decadência.

Escrita, decadência, romance

Se os gregos antigos concebiam o tempo como um círculo que se repetia continuamente, a passagem do tempo, desta forma, não atemorizava os homens; sugeria renovação. Ao instaurar-se o calendário cristão, a ideia de começo e fim dos tempos fez com que o associássemos à morte e à decadência, e surgiram, por conseguinte, temores

relacionados ao fim dos tempos, sobretudo em épocas de mudança entre séculos e/ou períodos milenares. Para Eduardo Lourenço, “*fin de siècle*, se não significava fim do mundo, exprimia para uma parte significativa da ‘intelligentsia’ europeia de então – e da que a repercutia noutros continentes – um sentido de cansaço, de frustração, de decadência e, sobretudo, de *desilusão*” (1993, p. 317). O fim de século deixara de ser, desde o oitocentos, uma noção cronológica para tornar-se, também, ideológica: a virada finissecular e a Decadência estão imbricadas, e para Arnold Hauser, o catastrofismo, ou melhor, a decadência, é um “sentimento de fatalidade e crise, ou seja, a consciência de estar no fim de um processo vital inevitável e na presença da dissolução de uma civilização” (1998, p. 914-915).

O sentimento decadente perpassou a Europa, e em Portugal fincou raízes, sobretudo, devido ao *Ultimatum* inglês, episódio histórico em que os portugueses abriram mão de suas possessões territoriais, aceitando a intervenção britânica nos assuntos nacionais. Portugal sofreu uma mutilação econômica, política, cultural e, sobretudo, moral. Todavia, embora o termo declínio pareça adequado ao contexto, certamente a atrofia não se estendia ao campo da produção literária, notadamente quando pensamos em escritores como Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, até mesmo Mário de Sá-Carneiro. É o que podemos averiguar em carta de junho de 1914 remetida por Mário Beirão: “Nesta agonia de inteligência e de alma, estúpida e passiva, que é a vida nacional, como é consolador ouvir o grito supremo e humano de Alguém que se diviniza!” (1994, p. 253). O Decadentismo não se configura em uma estética fechada, mas como um feixe de tendências, entre as quais surge o apreço pelo feio e o grotesco. A caracterização das personagens é sempre pautada na deformação, como num quadro de Rembrandt:

Pelas 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 presidisse àquela reunião de bichos temerosos (BRANDÃO, 1992, p. 21-22).

No contexto português, o decadentismo se utiliza do recurso do Sonho e da Máscara como tentativa de escapar do sofrimento. Em *Candidinha*, o Sonho “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” (BRANDÃO, 1992, p. 157). Portanto, o Sonho ganha ares de negatividade, assim como as *Flores* de Baudelaire, comumente representando a beleza, o amor, mas que no livro do poeta francês foram associadas ao mal e à morte.

Quando se fala de estética decadentista em Portugal, recorremos a autores como Fialho de Almeida e António Patrício, cuja escrita revela influências do pessimismo schopenhaueriano e de Nietzsche. Mas, apesar de ser concernente à ideia de “decadência” histórica vivida pelos portugueses (noção ampliada pelo *Ultimato*), quando se pensa a obra de Raul Brandão, especificamente, descobre-se que a sua maior preocupação, enquanto autor-criador, é com a vida, ou, poderíamos dizer, com o bem, como destacamos na passagem do livro *A Farsa*, no diálogo entre Sofia e a Cega: “– Vou morrer. E como Sofia irrompesse em pranto: – Chiu, baixinho... Temos chorado tanto!... Deus ouviu, enfim, as minhas súplicas [...]” (BRANDÃO, 1992, p. 124).

Por intermédio da carta 169, de 24 de junho de 1928, podemos definir a posição de Brandão e Pascoaes perante a crise intelectual em que se encontrava Portugal: “Tudo isto seria muito engraçado e pitoresco, se não fosse profundamente desolador. Fazia rir, se não fizesse chorar ver tanta imbecilidade e estupidez!” (1994, p. 183). Como sugeriu Eça de Queirós em “A decadência do riso”, o que resta não é mais aquele sorriso amplo e esperançoso, mas um “desfranzir lento e regelado de lábios, que pelo esforço com que se desfranzem, parecem mortos ou de ferro” (1984, p. 221-222). É o sorriso duro e seco, a risada casquinada que encontramos nos lábios das personagens brandonianas: “A morta continua a sorrir, com os dentes arreganhados e um lenço apertado no queixo, numa imobilidade pétrea” (BRANDÃO, 1992, p. 8).

Como aponta Eduardo Lourenço (2001) em “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, na literatura de Raul Brandão a morte é desejada, cansada e mastigada, mas a vida também é sonhada. O grotesco e o horror tornaram-se correntes numa época de frustração, de angústia, e o Decadentismo é a estética que a manifesta:

O cadáver apodrece, murcha entre as rosas de papel: lembra um passarinho 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! (BRANDÃO, 1992, p. 12).

A beleza agressiva da obra de Raul Brandão expressa um grito que não nos dói aos ouvidos, mas aos olhos, fazendo com que a narrativa adquira contornos plásticos. Jorge Valentim, ao comparar imagens da ficção brandoniana às do pintor Columbano Bordalo Pinheiro, afirma que

os sentimentos de profunda solidão se refletem nas cores, nos cenários e nos retratos obscuros e depressivos. Aliás, é esta mesma natureza crepuscular, sombria e de estufa, tão cara à estética decadentista, que estará insistentemente pontilhada e desenhada nas cenas portuenses nebulosas, decrépitas e corroídas, plasticamente presentes na ficção e nos quadros destes dois artistas portuenses (2004, p. 36).

A plasticidade estende-se e acaba por marcar todo o conjunto da obra de Brandão em nível de estruturação narrativa, como afirma Teixeira de Pascoaes na Revista *A Águia*, sobre *El-Rei Junot*:

E toda esta vertigem de dor que é a Vida, condensa-se numa forma literária doida de movimento! As palavras vivem em sobressalto, os períodos sucedem-se em relâmpagos, sussurros de água e de lágrimas, ora subindo em gritos e gemidos, ora descendo a funduras de silêncio... Eis o Verbo em delírio! E eis a Tragédia, e nova tragédia profundamente lusíada! [...] É triste que esta obra, tão intensa e profundamente dramática, tão reveladora do nosso Povo, não possa ser compreendida, por enquanto, em Portugal, onde o gosto literário não vai além dum certo lirismo exterior e musical... (PASCOAES, 1914, p. 31).

Por meio da sociabilidade que *A Farsa* e *Junot* foram lapidadas. No dizer de Álvaro Manuel Machado, em Raul Brandão verifica-se “uma forte tentação de ruptura da linguagem” (1984, p. 11). Raul Brandão e Sá-Carneiro inseriram na escrita lusa o que mais tarde veio a se chamar *Nouveau Roman*. Segundo Vergílio Ferreira, o romance moderno se configura como problema, uma vez que “violenta o espectador no seu interrogar, força-o a compartilhar da sua procura” (1965, p. 266). Álvaro Manuel Machado (1984) diz que a fusão de gêneros, marca da escrita brandoniana, fora praticada de maneira tímida pelos primeiros românticos, o que denotava a originalidade e ousadia do escritor do Douro. Como ressalta Vergílio Ferreira: “Quem ignora o clamor scandalizado deste ou daquele crítico que nos declara que isto já não é poesia, que isto já não é teatro, que isto já não é romance? E todavia só o não é como não é a nossa face envelhecida que nós vemos ao espelho [...]” (1965, p. 242).

Romance, novela, drama, tragédia, o fato é que a narrativa de Brandão escapa de qualquer rotulação que se lhe deseje impor. Sua escrita pode ser considerada moderna, pois, para Machado, Raul Brandão não está vinculado a uma estética, está ligado de alguma forma a todas elas, as anteriores às suas obras, como o Romantismo e a Geração de 70, e as posteriores, como o Neo-realismo e o próprio Modernismo. Foi um escritor que levou ao extremo o processo de “transitoriedade da escrita” (1984, p. 7).

Há uma passagem do livro *Assim falava Zaratustra* que diz: “vede os bons e os justos! A quem odeiam mais? A quem lhes despedaça as tábuas de valores, ao infrator, ao destruidor. É este, porém, o criador. O criador [...] procura colaboradores que inscrevam valores novos às tábuas novas” (NIETZSCHE, 1988, p. 19). A narrativa brandoniana deixou marcas na literatura portuguesa posterior, e mostra que nem sempre aquele que infringe normas, destruindo o que estava solidificado, deixa de construir algo, caracterizando o desvio da tradição como uma nova tradição. Na obra brandoniana, a estrutura fragmentária do sujeito começa no próprio texto, ao negar os nexos temporais e apresentar uma organização romanesca não linear, antagônica ao esteticismo tradicional. Ainda assim, é possível que Raul Brandão nunca seja inserido naquilo que chamamos cânone literário, mas uma obra não precisa estar lá para ser lida e admirada.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix. 2007

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222- 232. (Obras escolhidas; v.1).

BRANDÃO, Raul. *A Farsa*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América. 1992

_____. *Correspondência* / Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes; recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano. Lisboa: Quetzal Editores. 1994.

_____. *El-Rei Junot*. Lisboa: Casa da Moeda. 1982.

CARDOSO, Marília Rother. Arquivos em confronto. In: *Gragoatá*, n. 15. Niterói, RJ: EdUFF. 2003. p. 43-53.

FERREIRA, Vergílio. Situação actual do romance. In: *Espaço do invisível: ensaios*. Lisboa: Arcádia. 1965. v. 1. p. 225-272.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro* ou imagem e miragem da lusofonia. São Paulo: Companhia das Letras. 2001

_____. Dois fins de século. In: *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença. 1993. p. 317-328.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix. 1985.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Raul Brandão: entre o romantismo e o modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. José Mendes de Souza; São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

PASCOAES, Teixeira de. *El-Rei Junot* por Raul Brandão. In: *A Águia*. Lisboa, 1914. 2. série, n. 31, p. 30-31.

QUEIRÓS, Eça de. A decadência do riso. In: *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil. 1984

RIOS, Otávio (2007). *A experiência estética de Raul Brandão: variantes textuais e construção narrativa em Húmus*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Pelos caminhos da memória: arquivos de escritores e recepção de textos. In: *Todas as Letras*. São Paulo: v.k., 2008a. p. 44-50.

_____. A ficção faz a história: Raul Brandão (re)escreve o percurso de D. João VI. In: 4º Colóquio do Pólo de Pesquisas sobre Relações Luso-Brasileiras: D. João VI e o Oitocentismo. *Atas*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura. 2008b.

VALENTIM, Jorge Vicente. Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista. In: *Gragoatá*, n. 16. Niterói, RJ: EdUFF. 2004. p. 33-49.

VASCONCELLOS, Eliane. Pedro Nava e sua criação. In: *Gragoatá: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*. 2003, n. 15, p. 31-41.

Data de Recebimento: 16/08/2011

Data de Aprovação: 02/03/2012

Para citar essa obra:

BRAGA, Débora Renata de Freitas; RIOS, Otávio. A Farsa e El-Rei Junot, subversão e decadência. RUA [online]. 2012, no. 18. Volume 1 - ISSN 1413-2109

Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

Rua Caio Graco Prado, 70

Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo

13083-892 – Campinas-SP – Brasil

Telefone/Fax: (+55 19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>