

O CORPO EM EXCESSO: UMA LEITURA DE A FARSA

VANDA FIGUEIREDO*

A realidade é o nada temeroso.

Raul Brandão

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em abril de 1888, num artigo para a «Gazeta de Notícias» sobre a Europa, Eça de Queirós escreve o seguinte:

A situação da Europa é medonha. Sob as crises que a sacodem, já a máquina se desconjunta. Nada pode suste o incomparável desastre. Este fim de século é um fim de Mundo! E com efeito, com efeito! se, a este prolongado e triste brado, o homem repara mais atentamente na Europa — ela aparece-lhe como uma sala de hospital, onde arquejam e se agitam nos seus catres, esteiros ou largos, os grandes enfermos da civilização¹.

O retrato é claro: a crise caracteriza o continente europeu do fim de século: crise social, moral, crise na indústria, na agricultura, na política...²

Uma das principais causas da decadência é apontada noutro texto do autor português, por interposta presença de Fradique Mendes: a «extrema democratização da ciência,

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, onde desenvolve um projeto de doutoramento financiado pela FCT. É igualmente investigadora no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). v.santosfigueiredo@gmail.com.

¹ QUEIRÓS, 2000: 143.

² QUEIRÓS, 2000: 145.

o seu universal e ilimitado derramamento», bem como a «universal modernização que reduz todos os costumes, crenças, ideias, gostos, modos, os mais ingênitos e mais originalmente próprios, a um tipo de uniforme (representado pelo ‘sujeito utilitário e sério’ de sobrecasaca preta)»³.

Em suma: trata-se da crise da sociedade burguesa moderna massificada, urbana e industrial, regida pelos fundamentos do sistema iluminista-positivista: a ciência, o progresso, a técnica, a razão, a verdade, entre outros.

Por conseguinte, Eça de Queirós manifesta o espírito desencantado do artista oitocentista, aproximando-se, assim, dos preceitos finisseculares. Efetivamente, numa clara intenção de romper com os valores da modernidade técnica e científica, simbolistas e decadentistas regem-se por princípios exclusivamente artísticos, recusando as normas sociais vigentes (é caso para lembrar o facto de os dois movimentos recuperarem a oposição, de raiz romântica, entre modernidade técnica/científica e modernidade artística).

Neste contexto, faz sentido atentar na afirmação de Raul Brandão: «Não sei nada, não sei nada, e saio deste mundo com a convicção de que *não é a razão nem a verdade que nos guiam: só a paixão e a quimera* [...]»⁴. Estas palavras revelam um ponto de vista fundamental: a atitude de desprezo pela *razão* e pela *verdade* e, em contrapartida, o enaltecimento da *paixão* e da *quimera*, o que significa o distanciamento de uma ideia de arte enquanto produto do rigor e da objetividade e, em contrapartida, a defesa da arte enquanto sentimento, fantasia e imaginação. Ou seja: Raul Brandão, à semelhança de outros escritores de *fin-de-siècle*, coloca a imaginação no lugar das normas universais impostas pela lógica racional, elevando-a à condição de *rainha das faculdades*⁵.

De facto, a imaginação possibilita a concretização do desejo de distanciamento da realidade — «cheia de intransigências mesquinhas, de ásperos ângulos, de mínimos e resistentes pormenores», como indica o narrador d’ *A Farsa* — e, conseqüentemente, de aproximação à «verdadeira existência [...] essa que nos parece quimérica. É, até, se me não engano, a única que existe»⁶. Essa existência criada através dos materiais imaginativos alojados no interior de cada ser, ainda no dizer de Raul Brandão:

A vida somos nós que a construímos à custa de quimeras, de gritos, de ternura: o mundo pertence-nos: a árvore, a água, o que te rodeia de simples, de belo, de trágico, o que te faz viver e o que nos faz viver — tiraste-o de tua própria alma. A realidade

³ QUEIRÓS, 1999: 58; 83.

⁴ BRANDÃO, 1998: 37; itálicos nossos.

⁵ Usando uma expressão de Baudelaire (BAUDELAIRE, 2006: 158).

⁶ BRANDÃO, 2001: 176.

*é o negrume, o abismo donde só sai o silêncio. O sol foste tu que o criaste — porque a realidade é a treva: a luz nasce aos borbotões de teu ser*⁷.

Cumpramos salientar que a necessidade de alheamento do mundo exterior se traduz numa existência solitária, desencadeadora de uma atitude marcadamente intimista e, por sua vez, de personalidades narcísicas e autistas. Desconsiderando quaisquer imagens em seu redor, o artista fixa-se, qual Narciso, no seu reflexo. Ou, de outro modo, no seu *eu*.

2. O CORPO EM EXCESSO

*Sofro, assim, pelo que sou,
Sofro por este chão que aos meus pés se me pegou,
Sofro por não poder fugir,
Sofro por ter prazer em me acusar e me exhibir!*
José Régio

Chegamos, assim, ao ponto fulcral da presente reflexão. Vejamos em que medida, atentando, para isso, nos seguintes versos das *Metamorfoses* de Ovídio:

*Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer, o olhar fixo, qual estátua esculpida em mármore de Paros.
Estendido no chão, contempla os seus olhos, astros gémeos,
e os cabelos dignos de Baco, dignos até do próprio Apolo,
as faces impúberes e o pescoço de marfim, e o esplendor dos lábios, e o rubor misturado com a alvura da neve.
Olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso*⁸.

Nesta representação do mito de Narciso, sobressai um aspeto que nos parece essencial: a fixação narcísica significa uma fixação no corpo.

Note-se que a relação entre o narcisismo e a corporalidade se torna ainda mais evidente quando o sujeito se vê confrontado com experiências corporais extremas (físicas ou psicológicas), como são a dor, a doença ou a morte. Isto por abalarem a sua sensação de grandeza, bem como a crença na imortalidade a ela associada, e por porem em causa a sua sobrevivência. Como escreve Gonçalo M. Tavares no *Atlas do Corpo e da Imaginação*, «A dor [é, tal como a morte, acrescentamos] o que mais nos empurra

⁷ BRANDÃO, 1998: 192-193.

⁸ Ov. *Met.* 3. 418-424.

para fora do mundo e para dentro do corpo»⁹. Deste modo, poder-se-á concluir: o *eu* em excesso é o mesmo que corpo em excesso.

Ora, segundo cremos, o corpo em excesso (e o excesso de corpo) caracteriza, precisamente, a produção brandoniana e, em particular, a obra em estudo. O corpo invade, por vezes tumultuosamente, as páginas d' *A Farsa*, onde ocupa um lugar de absoluto destaque. É exposto, sem quaisquer restrições, em imagens excêntricas e disformes, desconcertantes e perturbadoras.

Convém assinalar que esta forma, enfática e excecional, de mostrar o corpo contraria uma atitude prevalecente no Ocidente durante largas centúrias, a saber, uma atitude de resistência e de oposição em relação à corporalidade, manifesta numa tentativa de apagar o corpo, sobretudo quando ele lembra a fragilidade, a precariedade e a efemeridade humanas.

A mudança de paradigma começa a delinear-se a partir de meados do século XIX, designadamente quando se compreende, com Arthur Schopenhauer, que o indivíduo é muito mais do que uma «cabeça de anjo alado, sem corpo»¹⁰, ou seja, a sua existência não depende em exclusivo do entendimento, mas, em grande medida, das experiências percetiva e sensória. Por outras palavras: o corpo fundamenta a existência. Nele, o ser manifesta-se e (re)conhece-se na sua mesmidade. Daí Friedrich Nietzsche escrever «Todo eu sou corpo e nada mais»¹¹, confirmando a ideia de corpo enquanto lugar do *eu*.

O reconhecimento da dimensão ontológica da corporalidade relaciona-se de modo claro com as renovadas noções de *persona* e de identidade. Senão, vejamos: destruída a crença no sujeito único e absoluto, rigorosamente delimitado e meramente vinculado ao conhecimento empírico-racionalista, descobre-se no seu lugar um sujeito múltiplo¹² em constante reconfiguração, porque vinculado a uma dimensão transcendente e sombria, orientada por impulsos volitivos involuntários e incontroláveis. (A este respeito, não esqueçamos a revelação freudiana do inconsciente, fundamental para demonstrar a inexistência de um indivíduo perfeitamente conhecedor e controlador de si próprio. Isto devido à sua impossibilidade de aceder aos conteúdos enigmáticos do impenetrável reino do inconsciente.)

Em suma: as perspetivas schopenhauriana e nietzschiana são determinantes para derrubar a noção de corpo-máquina, de forte cariz cartesiano: uma estrutura cuja organização e funcionamento são perfeitamente racionais, por obedecerem ao controlo do intelecto. Na verdade, ao corpo lógico-intelectual, objetivado pela consciência, os filósofos contrapõem o corpo passional, isto é, um conjunto de múltiplas forças vivas e inconscientes: pulsionais, sensitivas, instintivas, entre outras.

⁹ TAVARES, 2013: 331.

¹⁰ SCHOPENHAUER, [s.d.]: 132.

¹¹ NIETZSCHE, 2007: 50.

¹² Como assinala Friedrich Nietzsche (NIETZSCHE, 1995: 283).

A análise do texto de Raul Brandão deve, pois, ter por base este enquadramento. *A Farsa* parece-nos claramente sintomática do novo paradigma da corporalidade: nela, retiram-se os véus de sobre o corpo, assim revelado em todo o seu esplendor e em todas as suas formas. Daí a dor e a morte surgirem como personagens principais.

No tocante à tematização da dor e da morte na obra brandoniana — designadamente por meio de impressões corporais dolorosas e sombrias, funestas e repugnantes —, acreditamos poder lê-la à luz da obsessão decadentista pela exibição horrenda da corporeidade ferida e em declínio, que incomoda e angustia (em certa medida devido ao seu caráter inesperado).

É conveniente realçar o facto de esta propensão para o estranhamento se concretizar através da «transfiguração expressionista», segundo Seabra Pereira¹³, o que nos leva a crer na existência de uma proximidade entre o decadentismo e o expressionismo. Efetivamente, os dois movimentos caracterizam-se pela reflexão sobre a existência humana e, consecutivamente, pela trágica exposição da vertente corporal. Neste sentido, reformulemos o raciocínio acima apresentado: a presença da dor e da morte n' *A Farsa* deve entender-se no quadro decadentista e, além disso, no quadro expressionista.

2.1. O corpo: expressão da dor

*A minha Dor, vesti-a de brocado,
Fi-la cantar um choro em melopeia,
Ergui-lhe um trono de oiro imaculado,
Ajoelhei de mãos postas e adorei-a.*
José Régio

Nas palavras de João Barrento, a dor é um *fantasma* que «[nos] está na pele e nas vidas desde sempre», um espectro que «alguém [...] se encarrega sempre de [...] fechar no quarto dos fundos»¹⁴, tal como se faz na sociedade moderna. Ao invés, os artistas decadentistas e expressionistas, no anseio de porem em cena o ser humano em todas as suas dimensões, abrem as portas à dor.

Assim se compreende que o corpo em dor invada as páginas d' *A Farsa*, cuja ação decorre, precisamente, numa vila em *ruínas*, «toda lavada em lágrimas»¹⁵. O texto inicia-se com a exteriorização de uma sensação arrebatadamente dolorosa através da transmutação de um corpo em grito. Um grito de dor, «lúgubre, aflitivo, raspado»,

¹³ Como se lê na introdução d' *A Farsa* (BRANDÃO, 2001: 11).

¹⁴ BARRENTO, 1999: 21.

¹⁵ BRANDÃO, 2001: 51.

que sobressai no escuro e no silêncio da noite: «— Ai que ma levam! ai que ma levam!», pronuncia ruidosamente Anacleto, «sacudido de desespero»¹⁶.

A propósito, tomemos de empréstimo o comentário de Gonçalo M. Tavares: «O grito [é...] o *verbo grotesco*, o *verbo animalizado*: o grito, eis que afinal se pode também constituir como descritivo. O grito *descreve uma dor; relata uma dor*»¹⁷. É até uma das formas mais eficazes de a descrever ou relatar, sobretudo quando cruel e lancinante, ao ponto de provocar uma falha na linguagem. De facto, como pertinentemente explica David Le Breton, «A língua fragmenta-se por momentos perante os conteúdos afectivos, demasiado poderosos, que varrem tudo à sua passagem. A dor quebra a voz e torna-a irreconhecível, suscita o grito, o lamento, o gemido, as lágrimas ou o silêncio»¹⁸. Concluamos: o grito, o lamento, o gemido, as lágrimas e o silêncio constituem-se como manifestações corporais da dor.

Por isso, reagindo à morte da mulher, Anacleto «Agarrado ao esquite [...] berra, sacudido de desespero»; «soluça», numa «explosão de lágrimas». Ou, anos depois, confrontado com a traição, «tomba esvaído, e tal é a dor que chega a sentir-se o embate do desespero sob a capa inteiriça de pedra. [...] Não fala porque se lhe estrangulam na garganta todas as palavras; não grita porque não se lembra de gritar». Do mesmo modo, a nora de Candidinha vive «mergulhada numa dor donde não saem nem palavras nem gritos». Já Sofia, «Nem um rumor. Fartou-se de chorar, cansou-se de chorar [...]»; «Uma noite, [...] tomba esvaída, exausta, já sem gritos na boca [...]». E a Cega «nem se queixa. Passa os dias [...] indiferente como se tivesse atravessado o Inferno ou a houvesse petrificado a dor»; «emudecera. Fora tanta a desgraça que a transira. [...] Vive num túmulo — emoção emparedada na treva: [...]. Não grita, não pede — cala-se». Como a própria confessa: «— A minha história é uma história de lágrimas. Pouco mais tenho feito do que sofrer e chorar»¹⁹.

Além do choro e das manifestações sonoras (ou da ausência delas), as feridas corpóreas são exteriormente visíveis na fisionomia, no aspeto e na compleição físicos, entre outros traços morfológicos. Joana ilustra-o, como facilmente se verifica nos trechos abaixo:

Lidou, cavou: a pele enrugou-se-lhe, as mãos puseram-se-lhe nodosas: e sempre os mesmos olhos límpidos e tristes numa carinha inocente. [...] Casaram-na... Olhou extasiada o homem e fez-se ainda mais pequenina. Toda a sua imensa fealdade [...] lembra uma fraga [...]. Negra e encardida como a terra pedregosa, revolvendo-a

¹⁶ BRANDÃO, 2001: 51; BRANDÃO, 2001: 52.

¹⁷ TAVARES, 2013: 328.

¹⁸ BRETON, [s.d.]: 235-6.

¹⁹ BRANDÃO, 2001: 52, 53, 56, 81, 109, 134.

continuou seus dias. [...] O homem batia-lhe, bebia, tratava-a com desprezo. E a Joana, mesquinha, sem uma queixa, mais denegrida, e, se possível, mais feia. [...]

Naquela alma espessa de trevas a humildade e a ternura nasciam como a água nasce nas rochas. Por isso a comparo com a serra — e nem dela posso separar esta imagem: a mesma aspereza, a mesma emoção que boia no coração dos fragedos escuros. Grandeza e fealdade: monótona, esfarrapada e denegrida como os montes, humilde e imensa. Como aquelas linhas negras e sucessivas ela inspirava comoção, assim feia, calada e rústica, vestida de estamemha escura, os braços cascosos, as mãos grosseiras de cavar e os olhos duma tristeza que desumana!

Anos depois Joana volta, bem apalpada pela desgraça. Está mais velha, seca e feia. Tem os cabelos todos brancos e o mesmo coração²⁰.

Chamamos a atenção para o facto de a fealdade, a tristeza do olhar, o envelhecimento, a rugosidade e o encardimento da pele serem formas de expressão da dor comuns a diversas personagens d'A Farsa. A dor é visível no rosto e na pele, relevando-se, essencialmente, na degradação corpórea.

Neste âmbito, sublinhemos a relevância do rosto. Para compreendermos a sua importância, prestemos atenção às afirmações de José Gil:

não há relação de sentido que não reenvie, de perto ou de longe, a um rosto. Dito de outro modo: o que permite que um traço fisionómico signifique, é o rosto. Mais: o que permite que um gesto corporal seja imediatamente apreendido como significativo, é que o corpo de que emana forma um rosto²¹.

Portanto: o rosto é, por excelência, o lugar da significação e da expressão; «o facto privilegiado da apresentação do ser», conforme o descreve Emmanuel Levinas²². Daí os olhos e a boca serem órgãos de expressão da dor, como os caracteriza Charles Baudelaire²³. Neste sentido, debruçemo-nos sobre as seguintes passagens d'A Farsa: Sofia «Pôs-se uma rapariga só *olhos* e *boca* enorme — só *olhos* espantados para a desgraça». Quanto a Joana: «A sua figura parece mais pequena, *olhos* abertos, *boca* aberta — espanto e dor [...]»; «Quem [a] olha só lhe distingue amargura na *boca* e nos *olhos* cheios de lágrimas — amargura e espanto [...]»; «Está quase cega; seus *olhos* são duas lágrimas. Não admira: [...] chora desde pequenina. Veio à terra para sofrer»²⁴.

²⁰ BRANDÃO, 2001: 125, 126, 127.

²¹ GIL, 1997: 164.

²² LEVINAS, 2008: 197.

²³ BAUDELAIRE, 2006: 33.

²⁴ BRANDÃO, 2001: 134, 160, 161, 163 (itálicos nossos).

De não menos importância que a superfície facial é a pele, espaço extraordinário de comunicação e de inscrição de sentido²⁵ ou, por outras palavras, as de Paul Valéry, o que há de mais profundo no homem²⁶. Por isso, no texto de Raul Brandão, a dor espelha-se na aspereza, na secura, na dureza e na rugosidade da pele: Sofia tem os «seus peitos [...] secos»; Joana tem as «mãos calosas», a «pele gretada e áspera como a crosta da terra»; Candidinha, «de pedra», «confund[e-se] com as fragas ásperas dos montes. [...] Com a mão afiada achega ao peito seco o xale esfarrapado, empedernida como se fora talhada no bloco granítico da serra»²⁷.

Tendo por base os exemplos apresentados, realcemos um aspeto, segundo cremos, fulcral: as cicatrizes da dor veem-se, mormente, na metamorfose e na degenerescência corpóreas, porque a dor corrói as criaturas, transforma-as em farrapos²⁸. Vejamos a intervenção do narrador brandoniano: «A vida amolgou-os [a Joana e ao irmão], a desgraça ressequiu-os. Têm rugas, cabelos brancos, pele áspera, mãos toscas: são dois trapos». E ainda: «Pareciam velhas ambas [Sofia e a Cega], e ambas se tinham posto grosseiras e feias — dessa fealdade áspera e negra da gente bruta da serra»²⁹.

Em nosso entender, Joana surge como o modelo maior do desgaste corporal ou, melhor, da «fisionomia devastada pelo sofrimento, sulcada por todas as angústias», uma vez que tem os «cabelos brancos enrodilhados» e «a pieira aumenta-lhe»; é «um cangalho: as lágrimas esvaziaram-na, já não tem senão ossos — tanta emoção deitou que, como as fontes, extinguiu-se... ». É «uma velha carcaça, só ossos e piedade [...] [...] Está quase cega [...]»³⁰.

2.2. O corpo: expressão da morte

A morte roda na ponta dos pés e ninguém ouve seus passos.

Raul Brandão

Comecemos por considerar o seguinte excerto:

o processo de secularização, a moderna perda da fé [...] despoj [ou] a vida individual da sua imortalidade ou pelo menos da certeza da imortalidade. A vida individual voltou a ser mortal, [...] e o mundo passou a ser menos estável, menos permanente e, portanto, menos confiável do que o fora na era cristã. [...] o homem moderno

²⁵ GIL, 1997: 181.

²⁶ VALÉRY, 1960: 215.

²⁷ BRANDÃO, 2001: 75, 60, 124, 193.

²⁸ BRANDÃO, 2001: 84.

²⁹ BRANDÃO, 2001: 127, 197.

³⁰ BRANDÃO, 2001: 160-163.

[...] *longe de crer que este mundo fosse potencialmente imortal, [...] não estava sequer seguro de que fosse real*³¹.

Destacamos, nas considerações de Hannah Arendt, a referência à rutura com a ordem divina (sistema prevalecente no mundo ocidental até ao século XVI), à qual se segue, como sabemos, um sistema marcadamente antropocêntrico, solidamente instituído no racionalismo e no cientificismo. Nesta conjuntura, em que se descobre o carácter progressivo do tempo e da história, o homem depara-se com a sua precariedade, efemeridade e finitude. Consequentemente, o corpo torna-se profundamente desprezado e maximamente ocultado, sobretudo no que nele remete para a condição mortal do ser humano.

Não obstante o esforço para ocultar a mortalidade, trata-se de um tema obsessivamente tratado nas criações artísticas da modernidade artística e, em particular, da modernidade portuguesa (como nas composições poéticas de Camilo Pessanha, António Nobre ou Mário de Sá-Carneiro, apenas para referirmos alguns exemplos). É, pois, neste contexto que deve entender-se a obra em análise, na qual a morte surge retratada em imagens sombrias e horrendas, bem ao gosto decadentista e expressionista. Comprovam-no as próximas transcrições:

A Morte! A Morte durante um longo espaço parece que esquece uma geração, mas de repente intervém e faz um largo serviço: deita tudo abaixo.

[...]

Meses depois, também o diabo levou a Patrícia, inchada como uma pipa, sendo necessário fazer-lhe de propósito uma urna de mogno, para apodrecer com certa comodidade no seu jazigo de família.

[...]

Enterrada a Patrícia contemplam-se as velhas múmias e respiram com certa satisfação por terem escapado. Mas quase logo depois estoira a Teles de aneurisma e elas olham umas para as outras com terror. — De quem será a vez agora?...³²

E ainda a exposição da figura (socialmente intolerável) do cadáver:

Dentro, numa sala, expõem num caixão o cadáver duma mulher magra, de cera, com flores baratas de papel na cabeça e no seio ressequido. [...] A morta continua a sorrir, com os dentes arreganhados e um lenço apertado no queixo, numa imobilidade pétrea³³.

³¹ ARENDT, 2001: 389-390.

³² BRANDÃO, 2001: 167, 168.

³³ BRANDÃO, 2001: 52.

Ou: «O cadáver apodrece, murcha entre as rosas de papel: lembra um passarinho num esquite enorme. Os olhos são duas manchas na palidez da face ressequida; os dentes arreganham-se-lhe por entre os lábios roxos...»; Candidinha «[...] volta e topa com o cadáver já rígido», um «cadáver inteiriçado pela morte»³⁴.

No tocante à representação da morte, nomeadamente através da degradação corporal a ela associada, note-se a inequívoca relação o corpo grotesco. Acima de tudo pela ênfase concedida ao orifício bucal. Recordemos Mikhail Bakhtin:

o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites [...]. Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo [...]. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo facto de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo [...]. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal — [...] o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo — efetuam-se nos limites do corpo e do mundo [...]; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbrincados»³⁵.

A propósito, observemos, igualmente, o realce dado ao esquite, e a forma como este signo privilegiado da morte aparece descrito: «os caixões esperam como bocas abertas» e «Em baixo está a loja atulhada de caixões, bocas e bocas à espera [...]»³⁶. Portanto: o caixão, com a sua boca escancarada, assemelha-se a um corpo grotesco, imagem do fim da vida.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para terminar, voltemos a centra-nos na dimensão grotesca através destes fragmentos d'A *Farsa*:

Véspera de S. Nicolau e toda a populaça na rua: uma mixórdia de grotesco e de caligens, de lama e gritos, de gestos confusos e de novelas pastosos que se acastelam lá no alto e barram o céu de horizonte a horizonte em pesadas cortinas sobrepostas. [...] fisionomias e gestos surgem de repente como aparições e logo se somem no pez. É uma mescla de negrume e fogo, de braços que se agitam, de doida ventania e chuva cuspinhenta. [...] A turba avança, a praça trasborda: há milhares de bocas que gritam ao mesmo tempo. Aquele mar humano oscila, cresce, clama e

³⁴ BRANDÃO, 2001: 56, 179, 181.

³⁵ BAKHTIN, 1987: 277.

³⁶ BRANDÃO, 2001: 63, 71.

dispersa-se. Quando os archotes se apagam, fica só a noite e o ruído; avivam-se os fogaréus e voltam a entrever-se as faces, as bocarras abertas pelos risos estúpidos, rasgados de orelha a orelha.

[...]

[...] e a multidão que corre para um saque, desvairada, aos gritos, com os archotes em punho e as bocas escancaradas.

[...]

E à medida que vão passando aos urros, o quadro desfila a negro e vermelho, [...] boeiros que esguicham mais gente e que se afundam na treva, coisas disformes que pertencem à noite e farrapos engrandecidos e misturados de névoa [...] O burgo parece enorme, o milhar de pessoas que se agita uma enorme multidão desorientada e as nuvens crepes a rasto para o luto duma catástrofe universal.

[...]

[...] a turba que espera sempre, milhares de cabeças erguidas no ar, as bocas abertas como peixes diante da casa negra e cerrada³⁷.

Estas frases permitem-nos chegar a uma conclusão: Raul Brandão cria um cenário grotesco para nele pôr em cena o espetáculo carnavalesco da existência humana, espetáculo no qual a corporalidade, nomeadamente o corpo em dor e o corpo morto, representam o papel principal, simbolizando «o luto duma catástrofe universal»³⁸.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDETT, Hannah (2001) — *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BAKHTIN, Mikhail (1987) — *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/Editora da Universidade de Brasília.
- BARRENTO, João (1999) — *Dor. Um Fantasma do fim do século*. «Românicas», n.º 8. Lisboa: Edições Colibri, p. 21-8.
- BAUDELAIRE, Charles (2006) — *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BRANDÃO, Raul (1998) — *Memórias*. Lisboa: Relógio d'Água, t. I.
- ____ (2001) — *A Farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ____ (2004) — *Húmus*. Ribeirão: Edições Húmus.
- BRETON, David Le [s.d.] — *Do Silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- GIL, José (1997) — *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LEVINAS, Emmanuel (2008) — *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- NIETZSCHE, Friedrich (1995) — *La Volonté de Puissance*. Paris: Éditions Gallimar, vol. I.
- ____ (2007) — *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães Editores.
- OVÍDIO (2010) — *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.
- QUEIRÓS, Eça (1999) — *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil.

³⁷ BRANDÃO, 2011: 77-78, 82, 83.

³⁸ BRANDÃO, 2001: 83.

- ____ (2000) — *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- RÉGIO, José (2004) — *Poesia I*. [S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHOPENHAUER, Arthur [s.d.] — *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés.
- TAVARES, Gonçalo M. (2013) — *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho.
- VALÉRY, Paul (1960) — *L'idée fixe*. In *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Tome II.