

**IMAGENS GÓTICAS DUPLICADAS
EM PRIMAVERA ABORTADA E O MISTÉRIO DA ÁRVORE
DE BRANDÃO**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ)
eloisaporto@gmail.com

RESUMO

Nos contos do escritor português finissecular Raul Brandão, encontramos uma série de imagens góticas duplicadas, como um “Rei” vampiresco, em seu “palácio real construído num bloco de pedra escura”, com sua “esgalhada e seca” “árvore enorme que havia séculos servia de forca”, em *O Mistério da Árvore*; e um “Deus sinistro”, “feito de velho granito”, em sua “floresta enorme e silenciosa”, composta de “esqueletos negros enormes de árvores”, que “pareciam séculos petrificados”, em *Primavera Abortada*. Tais imagens ora deleitam ora horrorizam os narradores brandonianos, marcando um “expressionismo mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde”, segundo Eduardo Lourenço.

Palavras-chave: Imagens góticas. Raul Brandão. Narrativa Portuguesa.

No ensaio “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, Eduardo Lourenço apresenta algumas causas para a escassez de imagens góticas na cultura portuguesa e propõe não haver em Portugal, de maneira global, autênticas manifestações de Expressionismo, por ser este incompatível, em certo sentido, com a maneira portuguesa de viver e de encarar a vida. Isto porque, segundo o historiador e ensaísta, a cultura e o artista portugueses sempre foram muito mais inclinados “para a felicidade” (2004, p. 31), até por causa do peso de uma longa tradição católica; diferentemente do que ocorre em outros países europeus, como os do norte, onde o protestantismo favorece o desenvolvimento de uma angústia, de uma imagética mais obscura e do questionamento reformista. Por isso, para Lourenço (2004, p. 30-31), cenários góticos, elementos grotescos, bem como a dúvida, a angústia, o espanto ou o terror diante dessas imagens, apare-

cem com mais recorrência e violência no norte da Europa, onde se compõe terreno bem mais propício ao surgimento e desenvolvimento do Expressionismo.

No ensaio “Cultura Portuguesa e Expressionismo, de Eduardo Lourenço: uma re-visão”, entretanto, a professora Isabel Cristina Mateus (2010), da Universidade do Minho, propõe um novo olhar para o tema. Sem discordar de que haja, via de regra, uma tendência na cultura portuguesa para se afastar do gótico, do grotesco, do horror e do espanto; a ensaísta localiza na cultura portuguesa e, mais especificamente, na Literatura Portuguesa da segunda metade do século XIX ao início do XX, obras que inscreve como literatura expressionista. Dentro desta tendência, insere nomes como o de Fialho de Almeida, sobre quem detalha leituras e obras que justificam sua afirmação; e cita como outro exemplo de arte expressionista portuguesa, a produzida por Raul Brandão, escritor sobre o qual nos debruçaremos agora, para demonstrar como cenários góticos se constroem e se multiplicam em suas narrativas, profundamente influenciadas pela pintura expressionista, que Brandão apreciou e também produziu, como pintor que foi.

Buscaremos demonstrar, portanto, o quanto Raul Brandão está entre essas “exceções” de que fala Eduardo Lourenço (2004), com um “expressionismo mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde” (2004, p. 32). E mostraremos também o quanto ao narrador brandoniano deleita, mas também horroriza ou “repugna a visão trágica do mundo e da vida” (LOURENÇO, 2004, p. 31), que ele constrói em sua narrativa, repleta de imagens góticas.

Segundo a historiadora Graça Proença (2002, p. 62-63), o termo gótico, relacionado à arte, surge por volta do século XVI, para designar “desdenhosamente” grandes abadias, com portões laterais continuados por altas torres, com grandes portais e janelas, acima das quais havia outras janelas arredondadas, as rosáceas. Essa nova arquitetura, que se misturou à românica, a partir do século XII, foi chamada gótica para sugerir que sua aparência era “tão bárbara que poderia ter sido criada pelos godos, povo germânico que invadiu o Império Romano e destruiu muitas obras da antiga civilização romana”, por volta do século II a.C.

Entretanto, ao longo dos séculos, o termo gótico foi perdendo o “caráter depreciativo e ficou definitivamente ligado à arquitetura dos arcos ogivais”, vitrais multicoloridos, palácios como o de Luís IX, de

1243-1246, em Paris (PROENÇA, 2002, p. 68-69); ou como o palácio Ca' d'Oro (Casa de Ouro) do século XV, em Veneza, erguido sobre o Grande Canal, cujas águas refletem as linhas da fachada (PROENÇA, 2002, p. 70). O estilo gótico compreendeu também 1- esculturas religiosas associadas a essas construções, como estátuas de nobres (como a *Nobre Utá*), cavaleiros medievais, santos e cenas religiosas (como a *Crucificação* e *A virgem e o menino*, de Pisano); 2- manuscritos ilustrados feitos em marfim, ouro, prata e decorados com esmalte, como o *Massacre dos Inocentes* e *Fuga para o Egito*, *Jerusalém Celestial* e a *Bíblia de Toledo*; 3- pinturas, grandes murais e afrescos, como os de Gualteri e Giotto, já com uma “visão humanista do mundo” e dos santos, dando algum movimento às figuras, através da postura dos corpos e do drapeado das roupas, mas ainda não realizando “plenamente a ilusão da profundidade do espaço” (PROENÇA, 2002, p. 71-75). Com esse nascente humanismo, as pinturas góticas dos irmãos Van Eyck, por exemplo, registram até paisagens urbanas e figuras da elite do século XV, como *Nossa Senhora do Chanceler Rolin* e *O Casal Arnolfini*, este último quadro, aliás, inovando em termos de perspectiva e segundo plano, já que, num espelho, ao fundo, toda cena retratada aparece invertida, na residência de um rico comerciante flamengo (PROENÇA, 2002, p. 76-77). Deste modo, o abrangente termo gótico entra no vocabulário significando (1º) germânico e, mais tarde, (2º) medieval, “visto como a Idade das Trevas e associado à brutalidade, às superstições e ao feudalismo”, sendo usado ainda, por vezes, de forma depreciativa até o século XVIII, segundo Peixoto (s/d).

Em *O Mistério da Árvore* (OMA, p. 99-102), encontramos um palácio semelhante aos góticos, com arquitetura sombria, secular, arruinado, “construído num bloco de pedra escura”, que dentro se resume a “crepúsculos”, “agonias de luz”, “silêncio tumular”, deserto e o Rei solitário, “de cabeça encostada aos vidros das janelas”. Por fora, o reino também é arruinado, devastado.

Ainda que essa imagem do castelo de *O Mistério da Árvore*, especificamente, não se encontre em *Primavera Abortada*, muitas são as imagens góticas duplicadas entre essas duas narrativas do livro *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, da fase “claro-escuro pesadelo” do escritor finissecular Raul Brandão. Esses dois pequenos contos estão entre os papeis de K. Maurício, última parte do referido livro de contos, em que o narrador comenta “papeis inúteis, rabiscos, notas, caricaturas”, que

“de alguma forma completam a curiosa fisionomia intelectual” do nefelibata K. Maurício, autor ficcional da obra, segundo um primeiro narrador.

O Mistério da Árvore (OMA, p. 99-102) apresenta um Rei vampiresco que, trancado no seu palácio, manda devastar seu reino e aterrorizar seus súditos: “dez léguas à roda, o país tinha sido assolado”, “nem um sinal de vida”, “nem uma folha, nem uma ave”. Já *Primavera Abortada* (PA, p. 103-108) apresenta o ciclo da vida que se alimenta de morte, numa “floresta enorme e silenciosa”, onde “esqueletos negros enormes das árvores pareciam séculos petrificados” e “a vida parava, estancada e lúgubre”, seguindo os desígnios de um “Deus sinistro” (PA, p. 103). A devastação se duplica nos dois cenários, promovida por duas figuras despóticas, semelhantes na intolerância ao amor, aos amantes e a tudo o que é natural, no isolamento e na sobrevivência secular, em oposição às vidas que sugam. São duas figuras vampirescas.

O Rei de OMA e o Deus de PA identificam-se, em alguns aspectos, com outras figuras vampirescas góticas, demonstrando “repulsa ao sexo”, e a atos ou objetos “por demais naturais”, apresentando, entre outras práticas pervertidas e decadentistas, o deslocamento do foco erótico dos corpos para os objetos estéticos, como capas, caixões (BARROS, 2007). O Rei do conto de Brandão sente uma repulsa por tudo o que é natural, incluindo o sexo. E, no conto, a natureza aparece como sensual. Natureza e corpo feminino se constituem como duplos um do outro, que incomodam o Rei: “A vida, a luz, as árvores enojavam-no”; “mas deitava-se e sentia palpitar as fragas: os montes eram seios duros, as árvores cabelos ao vento”; “e o amor trespassava a terra e os bichos” (OMA, p. 100).

Por isso, o rei aniquila a natureza e os amantes que por ventura aparecem em seu reino, e se tranca no seu frio castelo marmóreo (abrigo sinistro como as “capas e caixões”), duplo de sua frieza, deleitando-se com o cenário devastado ao redor de sua tumba e da “árvore que servia de força” (OMA, p. 99), criados e cultuados pelo Rei em substituição à natureza e ao amor, que despreza e destrói.

Esse Rei constitui o que Barros (2008, p. 120-121) chama de “aristocrata malévol”, muito comum em romances góticos desde *O Castelo de Otranto*, de 1764, do inglês Horace Walpole, o primeiro romance do gênero gótico. Tal imagem do aristocrata malévol em “espaço de enclausuramento e de tradição” no seu “castelo arruinado”, funciona como uma espécie de ruína alegórica que remete à decadência do

poder aristocrático e ao clima antimonárquico de fim de século em Portugal.

O paradigma do gótico na produção ficcional, desde o primeiro romance do gênero, inclui também eventos sobrenaturais, como o instantâneo florescimento final da "esgalhada e seca árvore que servia de forca", "aquecida com o amor", após o enforcamento dos dois mendigos amantes, vindos "de países lendários" (*OMA*, p. 99-102).

Os "castelos em ruínas", não raro, cedem ou dividem espaço com as "florestas e longínquas localidades" (PEIXOTO, s/d), a "natureza noturna e sombria, frequentemente com os elementos em fúria" (BARROS, 2008, p. 125), tempestades, ventos ululantes, animais ferozes ou agoueiros. Tais elementos são registráveis nas duas narrativas brandonianas em estudo, aliás em imagens que se duplicam por vezes.

A "árvore enorme que havia séculos servia de forca", "esgalhada e seca", cheia de "cadáveres e corvos" de *OMA* se multiplica nas árvores de *PA*: "esqueletos negros", que "pareciam séculos petrificados", "que ali cresciam desde a criação do mundo", mas que "estarreceram e não deram mais sombra nem flor", "mordiam a terra" com "raízes em garras" e delas "as aves caíam geladas" (*PA*, p. 103-104), compondo um ambiente hostil na floresta.

Duplicando os comportamentos do Rei de *OMA*, encontramos o misterioso "Deus feroz" de *PA*, que se esconde e se isola nessa floresta, "entre os troncos", "vaga realização do espanto" (*PA*, p. 103), "o Deus - dor, feito de velho granito, o Deus inalterável [que] enterra as patas monstruosas no húmus e continua a exigir mais vítimas" (*PA*, p. 108). Ambos destroem o natural para alimentar sua imortalidade, ambos são frios, cruéis e solitários, superiores na hierarquia dos seres. Assim como o Rei de *OMA* se duplica em sua árvore "que servia de forca"; o "Deus sinistro" de *PA* se duplica em sua floresta, com "seu corpo disforme", que "perdia-se na noite" e "a caverna da boca prestes a triturar os homens e as coisas". Deus e floresta parecem a continuação um do outro: "Estava desde o princípio das coisas, quieto e hirto, à espera, no interior da floresta"; "parte perdia-se na sombra"; "parte era construída com restos de pesadelos, pedaços de sonho e de ânsias dispersas"; "a sua cabeça mergulhada nas patas". A perversidade do Deus se duplica na natureza sinistra, sombria, disforme e devoradora, "reclamando sempre sofrimento, gritos, lágrimas" (*PA*, p. 103). Aliás, a natureza parece pervertida ou controlada a todo momento por esse "Deus monstruoso" (*PA*, p. 107), tornando o

espaço da narrativa um lugar onde “só a dor existe, só a dor cega e sem boca para gritar”, “a dor incógnita”, “imensa” e “ilimitada”, “a dor feita de todos os sacrifícios, de todas as dores desconhecidas e caladas.” (PA, p. 107)

Como temos dito, em outros artigos em que analisamos obras de Brandão, esses gritos sufocados de dor e de horror das personagens e figuras das narrativas são emitidos pelos narradores, na esteira de *O Grito* de Munch, diante de cenários violentamente distorcidos, em cores ber-rantes; diante de espectros miseráveis, como os das telas de Van Gogh; ou de sociedades desagregadas pela violência de guerras; ou de metamorfoses abjetas, como a de Kafka ou as sofridas por Russo e Pisca em Portugal Pequenino. Seja como for, refletem a crise do homem, da razão e da própria linguagem, enquanto instrumento de racionalização do mundo ou expressam a “insuportável ausência de sentido”, segundo Matheus (2010). Nestas narrativas obscuras e repulsivas, notamos a “derrocada do paradigma iluminista-positivista que, durante mais de três séculos, constituiria o pilar e o modelo civilizacional da racionalidade ocidental”. Com isso, o homem europeu moderno se vê confrontado com a angústia da morte e com o absurdo de viver num mundo sobre o qual paira o “silêncio de Deus”, é a “sua própria imagem que entra em crise, que surge ameaçada de morte”, segundo Mateus (2010). Assim, o Expressionismo aparece, segundo Eduardo Lourenço, como a “forma mais exacerbada da *crise da imagem do homem*” (2004, p. 30).

É essa crise que torna o mundo uma visão fantasmagórica, a vida um espetáculo degradante e que propicia a criação de um Deus como o de PA, materialização sinistra da morte e da imperfeição, com “uma asa” que “caíra por terra, como um mundo que desaba”, “solitário e incompleto”, “inacabado, esboçado” (PA, p. 103-108), como o próprio homem sem o Deus cristão, “morto” por Nietzsche. Esse Deus, como o homem, modifica e é modificado pela paisagem que devora: “os seus olhos e as suas mãos, todo o seu corpo mergulhava no sonho e cada homem à vontade lhe acrescentava novos aspectos e pormenores.” (PA, p. 103-104). Neste sentido, esse Deus (e o Rei de OMA) duplica também o narrador, deleitado e horrorizado, mas sempre transformado pelo espetáculo macabro que narra, detalha e comenta, pelas vidas e pelo mundo que constrói e destrói em sua obra literária.

Assim como a árvore que o Rei vampiriza é vítima, duplo e instrumento de tortura do Rei, usada para vitimar os súditos; também as árvores de PA são duplos, vítimas e instrumentos do Deus em caça aos

homens e ao amor. Tanto o Rei de *OMA*, quanto o Deus de *PA*, tentam extinguir o amor, a vida, a luz e a primavera. Em *PA*, “suas garras se cravavam em toda a terra, a esmagar a Vida e o Amor”, “no país aterrorizado, todos os anos pelo princípio da primavera” (*PA*, p. 104). Em *OMA*, o Rei odeia, persegue e extermina “a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam” (*OMA*, p. 99-102).

Se em *OMA* é a ação do Rei, do homem a causadora da desordem e do caos entre os entes naturais; em *PA* é o Deus sinistro. Assim como os súditos temem o Rei de *OMA*, em *PA* “ninguém se atreve sequer a olhá-lo” (“o Deus sinistro”) (*PA*, p. 103-104) e todos têm medo de amar e morrer por contrariar o Deus: “um grande terror na primavera, época dos noivados, pesava nos corações. Quem viveria?”, “escapariam à morte? E a incerteza andava nas almas dos enamorados como um espectro negro a rondar” (*PA*, p. 104).

O amor é a condenação à morte e ao sofrimento, nos dois contos brandonianos, até porque, como vimos, as figuras vampirescas do Rei e do Deus, por demonstrarem repulsa ao sexo e a tudo o que pertence ao mundo natural (BARROS, 2007), eliminam todos aqueles que desfrutem de sua sexualidade. Por isso, o amor mostra-se como uma espécie de “sonho que se transforma em pesadelo” (MUCCI, 1994, p. 71). Em outras palavras, enquanto não passa de enamoramento descomprometido, o amor aparece como um sonho. Mas, uma vez que os amantes tornem-se noivos, então estão condenados ao pesadelo da morte:

Se te beijo, cuido por vezes que és morta. Fala, fala mais, embora as tuas palavras sejam vãs, para que eu me convença de que ainda existes... e de ano para ano nesse país onde Deus dominava, as almas se purificavam, pois que ninguém ao certo saberia dizer se o seu noivado se continuaria no infinito. O amor transformava-se. Já se falava baixinho, e os olhos arrasavam-se de lágrimas: o amor, pouco e pouco, se mudava em *sentimento religioso*. (*PA*, p. 104, grifos nossos)

Esse espectro do pesadelo-morte a atormentar os amantes, desde cedo, e a posterior transformação do amor-sonho em pesadelo-morte, com o noivado, podem remeter à conversão do ingênuo amor adolescente em casamento, com todos os compromissos, convenções, desilusões e aborrecimentos da vida madura. Desta forma, as figuras só vislumbram a possibilidade de o amor perdurar num plano ideal, imaterial, como “sentimento religioso”. Entretanto, mesmo essa possibilidade de perpetuação do amor é incerta, pois “ninguém ao certo saberia dizer se o seu noivado se continuaria no infinito”. O amor aparece como “vão”, passageiro e

inútil, nessas narrativas de Brandão: "Fala, fala mais, embora as tuas palavras sejam vãs" (*PA*, p. 103-108).

Por isso, o amor, em processo de extinção em *PA*, e já quase extinto em *OMA* só pode vir de "países lendários", nesta última narrativa. Só em "países lendários" poderiam sobreviver "sentimentos religiosos" como os mencionados no fragmento anterior e figuras amantes tão ingênuas (por vezes até alienadas e patéticas), como os mendigos de *OMA*, duplos dos noivos de *PA*, os quais mesmo condenadas à morte pelo Deus da floresta sombria: "ficavam horas de mãos dadas, a olhar o céu sorrindo", indagando-se e sonhando: "E lá como seremos nós então?", "Como a pureza, como a brancura..." (*PA*, p. 105).

Mas, em nenhuma das narrativas, apesar da predominância da devastação, da escuridão, do desamor e de outros elementos sombrios; nunca se extinguem por inteiro a luz, o amor, o calor, a primavera e a vida. Permanece o contraste. Mesmo abortada, a primavera sempre volta; mesmo perseguidos e assassinados, novos amantes sempre aparecem, como os noivos em *PA* e os mendigos em *OMA*. Em Brandão, na medida do possível, através de seus ciclos e mecanismos de regeneração, "a natureza defende seus direitos" (BENJAMIN, 1989, p. 57), ainda que contrariando os designios do Deus de *PA* e do Rei de *OMA*: "O que havia ocorrido nessa rua não teria surpreendido uma floresta; os altos fustes e a vegetação rasteira, as ervas e os galhos inextricavelmente enredados uns nos outros e o capim alto (*OMA*, p. 99-102)". Em ambas as narrativas, a natureza aparece como símbolo de alguma força sobrenatural (BENJAMIN, 1989, p. 57) ou cósmica, no dizer de Seixo (2000), capaz de se regenerar.

Por isso, o amor sempre reaparece no "país quimérico onde o Deus feroz existia" (*PA*, p. 104), e também em *OMA* volta com "os mendigos vindos de países lendários" em *OMA* para restaurar a luz, o calor, o amor: "Súbito ficou imóvel de espanto. Aquecida, com o amor de dois mendigos, tinha o galho em que pendiam enforcados cheinho de flor (*OMA*, 99-102)". Em *PA*, apesar da ameaça do Deus, também surgem na primavera, amantes, poetas, princesas, "criaturas que morriam sacrificando-se pelos outros" e "iam ter o seu noivado eterno para lá das estrelas, onde as quimeras tomam corpo e todas as aspirações se realizam". É o caso do "poeta de cabelos flavos", que "veio para casar com a princesa e reuniu em volta de si os noivos desse ano" (*PA*, p. 103-108).

A luz-primavera-vida-amor - mesmo contra a vontade do Rei, autoridade política, e do Deus, autoridade religiosas na narrativa - (re)aparecem sempre no cenário sombrio: “Cada um desejou no infinito o amor infinito e cada par de noivos procurou com ansiedade nas árvores a primeira floração – e às *estrelas* cada *noite* se prendiam novas aspirações. Ficavam horas de mãos dadas, a olhar o céu sorrindo” (PA, p. 105). Como na tela “A Noite Estrelada”, de Van Gogh, no fragmento, pontos de luz-amor-vida-sonho penetram a escuridão da noite-devastação-desamor-morte-pesadelo da sombria narrativa *Primavera Abortada*. Entretanto, muitos desses pontos luminosos caminham para a destruição: “Cada ano, em Abril, a *procissão* dos noivos entrava na floresta como um *solução* que a atravessasse. (...) Deles seriam escolhidos os que iriam *morrer* – e, entrando na *floresta*, não sabiam bem se caminhavam para a morte ou para o amor...” (PA, p. 105, grifos nossos)

Essa procissão de mártires em sacrifício por um "Deus monstruoso" é guiada por sacerdotes, líderes religiosos, figuras que, contraditoriamente ao que se espera, levam para a morte, quando prometem salvação, ou levam para a morte que dizem ser salvação. Isso pode suscitar críticas a lideranças políticas e religiosas: “Sabiam que iam morrer para apaziguarem o Deus e para que houvesse menos dor no mundo. Atrás iam os sacerdotes vestidos de linho a cantar” (PA, p. 105). Esses sacrifícios parecem trazer benefícios apenas para a liderança, que alimenta sua floresta, "enterra as patas monstruosas no húmus e continua a exigir mais vítimas" (PA, p. 108), no caso do Deus; ou no caso do sacerdote, que veste "linho", em seu ofício de conduzir os noivos à morte. É o que se pode dizer também daquele Rei doente de *OMA*, que perpetua sua vida e seu poder, impondo a morte a seus súditos e à natureza. Todos satisfazem seus caprichos as custas dos sacrifícios alheios, para deleite e horror no narrador K., que assim faz críticas a situações sócio-políticas (opressor x oprimido) e econômicas (ricos x pobres) nessas sociedades ficcionais.

Mas, todas essas contradições (sociais, políticas e econômicas) parecem apenas espelhar uma contradição maior inerente à condição humana e à natureza, feitas de contrários: morte e vida, frio e calor, luz e sombra, dia e noite.

Em uma passagem de *PA*, o narrador chega a ver o céu/universo como uma duplicação da floresta/natureza terrena, composta por dor e morte, resumo da existência dos entes/flores/pessoas/astros, na visão do narrador: “Lá em cima Procion e Veja reluzem *brancos e azulados*, Aldebaran e Arcturos *vermelhos* como fogo, e a maravilhosa Vega cintila

com brilhos *azuis, verdes e escarlates*: é outra imensa *floração* de dor” (PA, p. 107). O narrador vê um espelhamento da condição dos seres vivos no universo, como se a condição de ser para sofrer e morrer fosse universal e não apenas terrena. Se o universo é “outra *floração*”, os corpos celestes são como flores e outros seres terrenos. Os corpos são duplos uns dos outros: homens, animais, vegetais, minerais, numa espécie de ligação cósmica entre os elementos, de que fala Seixo (2000). Por isso, revelam semelhantes contradições desde as cores em contraste, como vermelho quente e o azul frio, até a condição de existir para sofrer ou de viver para depois morrer (“é outra imensa *floração* da dor”).

Todas essas contradições violentas, a começar pelas cores berrantes o horrorizam e deleitam, a ponto de ele sair até da terceira pessoa, tomado pela visão: “Diante de mim estavam as árvores carregadas de flor, as cerdeiras bravas, os abrunheiros e os salgueiros, toda a floresta imensa que me envolve, desentranhada em emoção, iludida por aquela primavera antecipada e fictícia”. (PA, p. 106) Na floresta que envolve o narrador (“diante de mim”), a concepção das flores comove-o, ainda que ele reconheça essa *floração* como inverossímil, fantástica e condenada: “iludida”, “antecipada e fictícia”. Mas, logo em seguida, contraditoriamente, como o título do conto sugere, a precoce devastação dessas flores horroriza-o, como se uma *Primavera* fosse *Abortada* pela natureza: “E de repente um frio instantâneo e mortal, um frio que aperta e fere como arestas finas que entram na pele, colhe-as e destroça-as. As flores geladas caíram na terra” (PA, p. 106). Tal destruição precoce antecipa, ou duplica o desfecho dos noivos apaixonados, os amantes primaveris que adentraram de mãos dadas a floresta, mas também devem ser destruídos, como mais a frente verbaliza o narrador: “A esta mesma hora no vasto mundo a dor calca os pés e tritura, sem se deter com gritos, insaciável como o velho Deus da floresta para a qual avança a fila de noivos, branca e resignada”. (PA, p. 106)

Nota-se que o Deus não se comove, permanece impassível diante da dor e da destruição dos entes, diferentemente do narrador horrorizado com as atitudes e posturas do ser superior. A piedade ausente no Deus transborda nas palavras do narrador, profundamente comovido diante da situação dos entes vitimados, mas também deleitado diante da paisagem e da cena terrível, a qual a arte reconverte em apreciável, senão em bela, apesar de (ou mesmo por causa de) toda a sua hediondez. Neste último sentido, o próprio narrador duplica a postura do Deus, na medida em que constrói narrativas nas quais personagens sofrem e morrem, sendo ele

próprio (narrador-autor) o criador de seres, aos quais impõe dor e destruição, aos quais tortura e mata em suas ficções, de certo modo.

Cenas semelhantes encontramos em *OMA*, em passagens como: "veio a primavera e todas as árvores, para lá do território assolado, estremeceram e se cobriram de flor"; "borboletas nascidas do seu hálito noivaram no azul, e dois mendigos amorosos, de países lendários, entraram e perderam-se naquela terra praguenta" (*OMA*, p. 100). Da mesma forma que o Deus de *PA*, o Rei faz suas vítimas, talvez de uma forma ainda mais desequilibrada, de modo que o tom sombrio é ainda mais evidente no território assolado do reino de *OMA*, de onde a natureza está quase ausente. Isso até porque, como já vimos, a natureza é duplo do corpo feminino, responsável pela concepção dos entes naturais e o Rei vampiresco repele o amor, o sexo, a vida e tudo o mais que se liga à natureza. Numa clara opção pelos elementos culturais, o Rei recria a natureza, transformando-a em matéria prima para suas próprias obras, representadas pela "árvore que servia de força", o "palácio marmóreo" e até os homens, tornados carrascos e vítimas. Todos servem aos caprichos do Rei, horrorizando e deleitando o narrador, comovido com a situação dos que sofrem, mas diante de uma cena esteticamente apreciável. Neste último sentido, ressaltamos mais uma vez, o fato de que o narrador-autor também em suas ficções, usa figuras para representar o sofrimento e a morte, impondo-lhes dor para servirem de mote a suas reflexões filosóficas.

Em todo o caso, se a Natureza é responsável pela concepção da vida, a figura que detém o poder sobre a vida e sobre os seres, segundo a religião, o Deus, também é quem orquestra a morte, a qual alimenta a terra (húmus) e o ciclo da vida. Por sua vez, o Rei, poder político-religioso na terra, transforma o cenário e dispõe dos elementos da natureza, das vidas, entre elas as dos homens, firmando sua autoridade como poder superior. O fato é que o Deus controla a natureza e a destrói por vezes, ainda que para alimentar a sua floresta sinistra, uma representação da própria natureza e do ciclo da vida. De qualquer modo, ambas as figuras duplicam-se na crueldade, nas narrativas.

Assim como ocorre na *PA*, em *OMA*, a floração dura pouco pelas terras do Rei, o qual "mandou logo prender" o casal de mendigos "que tudo à volta transformava": "as macieiras dos quintais deitavam galhos fora dos muros, de propósito para os ver passar" (*OMA*, p. 100). Mas, da mesma forma como acontecerá na *PA*, em *OMA* essa inesperada *Primavera* é *Abortada*, por ordem do Rei, que manda devastar, prender e en-

forçar as causas da nova floração indesejada: os mendigos: "fez um gesto aos carrascos, que logo se apoderaram deles e os levaram." (*OMA*, p. 101).

De modo semelhante ao dos noivos de *PA*, os mendigos também são ingênuos, alienados e até patéticos: "Sorriam-se os mendigos cheios de terra e ervas, e, enlevados, olharam um para o outro, ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos..." (*OMA*, p. 101)

Também a natureza se regenera, em detrimento do desejo e do poder de destruição do Rei: "Em vão reduzira tudo a cinzas – por baixo das cinzas, latejava a vida" (*OMA*, p. 101). Trata-se daquela força sobrenatural (BENJAMIN, 1989, p. 57) ou cósmica, no dizer de Seixo (2000), que torna a natureza capaz de se regenerar da destruição imposta pelo homem.

Como ocorre em *PA*, a floração morta em *OMA*: outra "primavera abortada" parece antecipar ou se duplicar na morte dos amantes. Em outras palavras, em *OMA*, a devastação da flora e da fauna pelo Rei será a antecipação do destino trágico dos dois mendigos. Cabe ressaltar que esses processos de duplicação dos destinos trágicos de entes da natureza, como flores e homens, além de intensificar a sensação de horror e angústia do narrador, parecem apontar para a mesmice, a repetição cíclica que é a vida material e da qual fala Falk (s/d, p. 43): "tudo se há de repetir indefinidamente de forma idêntica, o mesmo prazer e a mesma tormenta, a vida está impregnada de horror". Diante dessas certezas: dor e morte, e da incerteza quanto ao momento final do ser, o narrador se angustia: "Quantos beijos perdidos se morressem! quantas horas perdidas se o Deus os escolhesse!" (*PA*, p. 106). São temas recorrentes na obra de Brandão, esses do sofrimento e da morte, pesadelos do ser, diante da fugacidade da vida, da ilusão do amor, instantes de sonho, quimeras que sempre seduzem e abismando os narradores brandonianos, vocacionados para a dor e, na mesma medida, para o deleite diante do horror. Aliás, essas temáticas e motivos são recorrentes entre as estéticas do fim do século XIX. É o que ocorre na digressão do narrador de *PA* a seguir:

De noite, tarde, saí. Parecia verão. Ainda fim de inverno! Uma noite translúcida, misteriosa e suspeita... Cada noite que passa, *estranha-se-me* na alma com ânsia e terror. *Magoa-me e deixa-me* extático. Mais uma que foge! e outra ainda!... E quantas mais, para as não tornar a ver, para não tornar a sentir este mágico esplendor? Uma a uma somem-se no silêncio, na profundidade desse silêncio, tão grande que o *sinto* de encontro ao meu peito – e uma a uma *recolho-as e calo-as* dentro de mim mesmo, para as levar para a cova... (...)

O vento morno acalma, a temperatura modifica-se, e tenho a sensação imediata de que a noite cristaliza. Então a mais extraordinária dor e que jamais assisti se passa diante dos meus olhos – a dor que se não ouve. Uma *tragédia no silêncio*. Uma *tragédia sem gritos*, sem rumor sob o céu empoado de estrelas. (PA, p. 105-106)

Assim como na tela *O Grito*, de Munch, o narrador expressa seu próprio grito e também o grito contido pelos seres na paisagem a sua volta, entre deleitado e horrorizado, sai da terceira pessoa e passa para a primeira pessoa, a fim de refletir sobre as contradições do cenário. A pontuação ressalta as emoções do narrador: exclamações de horror-admiração e reticências da falta de palavras para exprimir tudo o que sente, já que todos os elementos observados lhe inspiram reflexões, que poderiam se prolongar em digressões e mais digressões. Há interrogações, que caracterizam o incômodo, a inconformação e a incompreensão ou revolta do narrador diante dos acontecimentos. Além da pontuação, a escolha vocabular no fragmento anterior e nos que se seguem também endossam as ideias de dor, de horror e de vontade de gritar: “*Doeu-me o coração*. Por pouco não *gritei*. E o *silêncio* cada vez maior, a *angústia* cada vez mais *pesada*” Ou em: “E o que importa *gritar*, se o som vai só até cem passos de distância? (...) Uma *interrogação* no ar: - Por quê? Mas por quê?... As árvores, *surpreendidas*, não entendem por que *sofrem*” (PA, p. 106, grifos nossos). Tudo expressa a dor e o grito contido na paisagem ou o grito de dor do narrador diante da paisagem.

A inocência dos entes naturais (árvores) e mesmo de alguns seres humanos, como os noivos levados pelo sacerdote para o sacrifício, contrasta com a consciência do narrador, que desvenda as cenas e reflete sobre a condição humana no fragmento. Entretanto, a sua consciência não lhe salva dessa mesma condição e destino: sofrimento e morte. Antes, nessas duas narrativas, a consciência, que distingue o narrador das inocentes vítimas, potencializa sua dor, por causa da piedade, da autopiedade, do medo e da indignação, entre outros sentimentos despertados e intensificados pela consciência. Tudo fica ainda mais angustiante para o narrador, em função da impossibilidade de acessar às causas, os motivos de tal comportamento do Deus (e do Rei): “Por quê? Mas por quê?...” A reiteração da pergunta sem resposta, perpetuada infinitamente pelas reticências, agrava o estado de angústia, incompreensão e horror do narrador diante da condição humana de ser para morrer.

Aliás, as respostas para essas perguntas não são encontradas na Ciência, que “bateu num grande muro e parou”, de acordo com *Os Seus Papeis* (OSP, p. 94), nem Igreja, já que “a fé cristã embotara-se”, “era

preciso inventar outra coisa" (*OSP*, p. 94). Inclusive o sacerdote não salva, leva para o sacrifício, na *PA*, e usa ricas roupas de linho para isso, ganha com esse trabalho, como vimos. Ainda que o sacerdote apareça também como impotente na situação, o fato de vestir linho e conduzir os noivos conformados para seu destino parece apontar para algum ganho com a degradação do próximo, intercedendo em favor de um "Deus feroz", consolando as vítimas é bem verdade, mas defendendo os interesses do "Deus monstruoso".

Estamos diante do que Reynaud (2000, p. 42) chama de um "anti-naturalismo", ou "rejeição da *mimesis* aristotélica" e da razão científicista, em favor de "um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a refletem, além dos sentimentos que traduzem os antagonismos entre o indivíduo e a sociedade" ou a natureza. Ciência e arte não são hierarquizadas ou pelo menos não como na tradição, pelo narrador de *PA*: "Disse tudo o que a intuição dos poetas adivinha e os sábios ignoram" (*PA*, p. 105).

Dentro dessa perspectiva da valorização de saberes não racionais e não científicos, o narrador usa as cores da natureza para refletir a situação humana, interpenetrando cor como espelho da condição do ser em *PA*: "será aquilo lá em cima também dor que não se ouve? Será aquilo dourado dor tumultuária, imensa, frenética, cujos gritos não chegam abaixo?..."; "as estrelas parecem faúlhas do meu lume atiradas para o espaço... Será tudo dor? Será tudo aquilo só dor?... (*PA*, p. 106-107) Assim, a "dor" é associada a "negrume" ou a "doirado"; a luz: "estrela", "faúlha" e "meu lume" a vida ou esperança, fraca e passageira.

Em *OMA*, também o "negrume opaco" (*OMA*, p. 101) é relacionado à existência material degradada: "crepúsculos", "o sol fugia", silêncio tumular", "agonias de luz" (*OMA*, p. 99). Por outro lado, a luz e a cor relacionam-se aos poucos e breves momentos de contentamento, ao sonho, ao calor e ao amor dos mendigos: "aquecida com o amor de dois mendigos, tinha o galho cheinho de flor" (*OMA*, p. 102).

Trata-se do uso arbitrário e expressivo da cor, dos contrastes luz-sombra, buscado já por Van Gogh, em suas representações de mundos fora dos padrões tradicionais, muitas vezes sombrios ou bizarros, assustadores ou inquietantes, segundo Proença (2002, p. 145, 152), que servirá de inspiração aos expressionistas.

Assim, diante da paisagem em "claro-escuro pesadelo", o narrador não hesita também em imprimir em seu conto impressões subjetivas

diante das visões, transfigurando-as ainda mais, como em: “Adivinho no silêncio um “ah!” de pasmo: as árvores contraíram-se e gritaram de aflição (toda a flor morreu); mas como não têm boca para gritos, o grito não se ouviu” (PA, p. 107). A impotência dos noivos, antes da natureza (como as “árvores”) e até do narrador (“o que importa gritar”, PA, p. 106) contrastam com o poder desse Deus de PA e do Rei de OMA.

Desta forma, através do comportamento do Deus e do sacerdote de PA, que conduz as vítimas para seu sacrifício na floresta obscura, notamos críticas e problematizações sobre as religiões, suas doutrinas e atuações. Também as imagens do Rei em seu castelo parecem remeter a críticas sobre a situação de atraso em que a nação portuguesa se encontra, se comparada a outras nações europeias e ao seu próprio passado expansionista. Num momento de anti-monarquismo como foi o fim do século XIX em Portugal, as responsabilidades pela situação da pátria são atribuídas a atitudes políticas de reis e outras autoridades ligadas à monarquia, que se perpetua no poder há séculos, como em OMA, no qual o Rei coloca seus interesses particulares acima dos interesses coletivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRENTO, João. *O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo*. Lisboa: Presença, 1987.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 28, n. 39. Belo Horizonte: UFMG, jan/jun de 2008, p. 113-131.
- _____. Decadentismo e vampirismo: O conde Eric Stenbock. In: *Anais do IV CLUERJ-SG*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais/iv/completos>>.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67-101.
- BRANDÃO, Raul. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- _____. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

_____. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

_____. *Os pobres*. Porto: Publicações Anagrama, [s/d.].

COSTA, Dalila Pereira da. Húmus – homo. In: REYNAUD, Maria João. (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Atas do Colóquio de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 345-352.

FALK, Walter. *Impresionismo y Expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Ediciones Guadarrama, [s/d].

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: *Anais do II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

MATHEUS, Isabel Cristina. “Cultura Portuguesa e Expressionismo” de Eduardo Lourenço: uma re-visão. In: *Atas do VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. Braga: Universidade do Minho, 2010.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 32-33.

PEIXOTO, Andrea. Literatura Gótica. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=926:literatura-gotica&task=viewlink>. Acesso em: 02-10-2014.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: REYNAUD, Maria João. (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão*. Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 15-26.