

## HISTÓRIA DUM PALHAÇO, DE RAUL BRANDÃO: O DESPERTAR DE PERSONAGENS SEM AURA

Otávio Rios\*

Debruçar-se sobre *História dum Palhaço* é ainda mais instigante quando se pensa que a crítica literária contemporânea<sup>1</sup> relegou a segundo plano esse livro escrito no fenecer do século XIX, obra essencial para uma compreensão do conceito de história na literatura de Raul Brandão. A visão do escritor sobre a história<sup>2</sup> está alicerçada em um procedimento alegórico de configurar a própria escritura, para o qual a ruína, efeito estético da catástrofe, é a imagem que resulta da elaboração de sua arte literária.

Com efeito, se se pode compreender a escritura de Raul Brandão inequivocamente ligada à modernidade que o século XIX inaugura e o século XX aprofunda, parece-me indispensável deter-me na observação do livro publicado em 1896 que, tal qual a maior parte dos livros do escritor, foi refundido nos anos seguintes. Em se tratando de como o escritor distingue-se por sua peculiar concepção de narrativa – uma estética do trapo –, importa ainda mais pensar a partir de um texto que é duplamente tocado pela História: história que obriga a pensar a História; texto que reflete e é refletido no contexto finissecular.

*História dum Palhaço*, cujo subtítulo é “A vida e o Diário de K. Maurício”, é, muito provavelmente, a obra em que Brandão permite que mais bem se observe sua visão simultaneamente barroca e messiânica de uma perspectiva histórica que já se distancia do positivismo oitocentista. Barroca porque não há como dissociar o conceito de história em Raul Brandão da idéia de ruína e de catástrofe, o que faz pensá-lo ao largo de Nietzsche e, sobretudo, de Walter Benjamin; messiânica porque quanto mais desesperadoras se mostram as perspectivas de futuro no interior do texto em análise,

---

\* Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), doutorou-se em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>1</sup> Consultar as fases da crítica brandoniana, segundo a divisão proposta no primeiro capítulo de minha tese de doutoramento (Rios, 2012). Os três estudos críticos que perpassam a narrativa de *História dum Palhaço* (resultados ainda da *crítica de reabilitação* do escritor) serão retomados quando se julgar necessário, ressaltando-se que as propostas das investigações divergem das aqui apresentadas.

<sup>2</sup> Na contemporaneidade, os teóricos têm evitado divergir entre as grafias História (com letra maiúscula) e história (com letra minúscula), ao passo que se tem convencionado utilizar-se da primeira forma quando se faz referência ao conceito abstrato ou à disciplina (área) do conhecimento humano, e da segunda forma no sentido de história que se constrói como narrativa, ou ainda as diversas concepções de história, tais como história tradicional, nova história, micro-história, história vista de cima, história vista de baixo, história dos vencidos, história dos vencedores, história do cotidiano – termos utilizados largamente no meio universitário.

mais resiste a esperança e mais se solidifica a alegoria da Árvore<sup>3</sup>. A propósito, embora esta leitura se detenha tão somente na alegoria do palhaço, o próprio autor, ao refundir o texto e republicá-lo em 1926, deu-lhe outro título<sup>4</sup>, deixando à mostra uma dualidade que se constrói a partir do par Palhaço/Árvore: o homem, que é resultado de suas experiências vividas pelo choque<sup>5</sup> à beira do fim-de-século, e a necessária comunhão com o cosmos, o desejo da metafísica.

Helena Carvalhão Buescu sublinha que o “o tempo oitocentista se figura doente de uma violência para o qual já não há antídoto” (2005, p. 112), associando, na sequência, o conceito de mal-do-século ao de fim-de-século. O Palhaço de Raul Brandão permite amalgamar, numa única imagem, as figuras tutelares de um Baudelaire que pensa a modernidade e o espaço da cidade como local privilegiado de sua manifestação: o dândi, o *flâneur* e o trapeiro. Recolhendo os despojos da violência do tempo, os cacos de uma história necessariamente fragmentada e arruinada, o Palhaço brandoniano emerge como arauto do crepúsculo, não apenas porque a escritura do livro marca de forma decisiva o projeto estético de uma geração, a dos Nephelibatas, situada a meio caminho entre naturalismo e decadentismo, mas também por incitar à leitura revigorada do anjo benjaminiano, o qual é descrito na tese IX<sup>6</sup> de “Sobre o conceito da História”.

O anjo retratado por Paul Klee e apreendido por Walter Benjamin leva a pensar numa imagem grotesca e trágica, de feições disformes, que luta contra a violência do tempo, ao passo que também se sente atraído por ele, e é impelido a colar os fragmentos na tentativa de resgatar os cacos perdidos da história. Como o anjo benjaminiano, o trapeiro de Baudelaire, herói<sup>7</sup> que mira a catástrofe, incumbe-se de recolher os trapos que ficaram dispersos pela Paris da segunda metade do século XIX, colecionando

<sup>3</sup> Vergílio Ferreira, no ensaio “Raul Brandão e a novelística contemporânea”, corrobora o caráter messiânico da escritura do autor português, ao afirmar que sua obra é atravessada por uma “missão messiânica” (1995, p. 273).

<sup>4</sup> *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: nesta versão, a reestruturação da narrativa original se torna patente ao se observar não apenas a disposição dos capítulos/opúsculos ao longo da obra, mas também a busca por um equilíbrio entre as imagens alegóricas do Palhaço e da Árvore. Na primeira versão do texto, “O Mistério da Árvore” está circunscrito a pouco menos de quatro páginas, em que a Árvore viabiliza-se como a leitura possível de um paraíso edênico impossível, porque desgraçado desde o princípio dos tempos, embora nele residam a esperança e o sonho.

<sup>5</sup> Para uma melhor definição do conceito de experiência e seus desdobramentos (a autêntica e a vivida pelo choque), consultar o ensaio “Experiência e pobreza” (Benjamin, 1994, p. 114-119).

<sup>6</sup> Para lembrar a tese de Walter Benjamin: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia única de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (1994, p. 226).

<sup>7</sup> Entende-se por herói o conceito explicitado por Walter Benjamin em sua interpretação da escritura baudelaireana: o “herói é o verdadeiro objeto da modernidade” (1997, p. 73), encena-a, representa o próprio papel, cola a máscara à face e não a deixa despreparar.

toda a ordem de enxurro, para lançar mão de uma palavra tão ao gosto de Raul Brandão. Benjamin ainda adverte de que

Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo de ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade, à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (Benjamin, 1997, p. 78-79).

A figura trágica do trapeiro, envolto em trapos e colecionando trapos, confunde-se com a imagem que se constrói do pobre, do desgraçado que, na narrativa brandoniana, adquire certa aura de artista e torna-se peça fulcral no desenvolvimento do conjunto de sua obra<sup>8</sup>. Em *História dum Palhaço*, o escritor já se distancia de uma história hegeliana, que prioriza o *fatum* e nele vê o motor do sentido histórico, mas se aproxima do pensamento de Nietzsche, não apenas por compreender com este último que o “*fatum* não é outra coisa senão uma concatenação de acontecimentos, que o homem determina o seu próprio *fatum* tão logo ele venha a agir e a criar” (Nietzsche, 2005, p. 64), mas também por colocar em dúvida a existência de Deus, nem sempre por uma percepção teológica, antes por uma intuição histórica que aponta para um total desamparo do sujeito homem – o homem que está entregue à própria sorte.

Neste sentido, é proveitosa a compreensão que Noéli Sobrinho faz do pensamento histórico de Nietzsche ao afirmar, por contraponto, que “a visão hegeliana [...] afirma que a história sempre foi escrita pelos vencedores, pelos que obtiveram sucesso” (2005, p. 34). É neste passo que o pensamento anti-historicista de Walter Benjamin encontra as bases da filosofia nietzschiana, porque o primeiro ensina que é preciso “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p. 225) e, ainda, que é necessário “preencher o tempo homogêneo e vazio” (Benjamin, 1994, p. 231), ao passo que o segundo assevera que estamos “corroídos por uma febre historicista” (Nietzsche, 2005, p. 69), para depois ponderar sobre os enganos de se deixar levar por uma história monumental e, portanto, “acreditar que os grandes momentos da luta dos indivíduos formam uma cadeira contínua” (Nietzsche, 2005, p. 84). Nietzsche e Benjamin tornam possível, portanto, a escrita de uma história dos vencidos, dos pobres, dos operários, dos trapeiros que espreitam à espera de seu lugar na história. Daí que *História dum Palhaço* permita cancelar uma leitura crepuscular da história, porque inserido na esquina do século sob os auspícios do decadentismo ou ainda porque estritamente apocalíptico, uma história que, anunciada por seu arauto, se desfaz em ruínas.

A alegoria do Palhaço em Raul Brandão conduz à compreensão de que nele residem, ao mesmo tempo, as figuras do *flâneur* e do trapeiro, sendo possível ir além e sugerir que, se é o palhaço um artista de circo, também o é o poeta decadente que

<sup>8</sup> Utilizar-me-ei da primeira versão autoral (1896) por entender que o texto do final do século XIX é o que melhor permite apreender de que forma a ideia de ruína começa a se delinear e a manifestar-se na escritura do autor.

perdeu a aura da sagrada arte de fazer rir. Fusão de imagens, o Palhaço ganha corpo como arauto do fim-de-século, seja numa concepção da estética finissecular, seja na perspectiva de que não é possível a escrita de uma história que não se debruce sobre a óptica dos vencidos, cuja preocupação ocupou significativa parte da obra brandoniana: “Ai dos vencidos! pobre dos que hesitam um instante só![...] pra a frente! pra a frente!...” (Brandão, 2005, p. 34).

Sob essa perspectiva, a literatura de Raul Brandão sinaliza um novo modo de conceber a história, que não seja o de apagar o rastro dos vencedores, mas de resgatar o papel daqueles que experimentaram e vivenciaram uma sucessão de descalabros. Nessa esteira, observando que a “atitude revolucionária fundamental consiste em tomar o partido dos vencidos” (Rouanet, 1990, p. 20), sublinhando que “cada momento revolucionário impõe a tarefa de transgredir a história dos vencedores, de desarticulá-la, de imobilizar seu fluxo, [...], de despertar de suas sepulturas os mortos” (Rouanet, 1990, p. 20-21), o pensamento anti-histórico<sup>9</sup> apontado por Walter Benjamin aproxima-se da concepção brandoniana, e ambos vislumbram uma história que “é objeto de uma construção” (Benjamin, 1994, p. 229) da esfera do texto narrativo.

Na óptica da construção literária, *História dum Palhaço* tem a peculiaridade de apresentar mais uma tentativa heteronímica ainda no século XIX: depois de Eça e antes de Pessoa, é Raul Brandão que se empenha na criação de uma *alteridade*, fazendo-nos ler, às primeiras páginas do livro:

Foi numa noite dessas que eu conheci K. Maurício. A sua Vida, a sua Alma, ele a estatela no livro que se segue, e que deixou escrito.

É um romance incompleto e fácil é de ver que é quase uma autobiografia: por isso lhe publico, juntando-lhe o que nos seus papéis encontrei com o título de *Diário*.

Esta história dum palhaço desgraçado e abatido e sempre agarrado à sua quimera não é bem a sua história?...

[...]

Eis aqui a história da sua morte[.]

[...]

K. Maurício estoirou a cabeça com um tiro de pistola, e era na verdade o que ele tinha a fazer de melhor. (Brandão, 2005, p. 33-35).

Observa-se que Raul Brandão rejeita, ao assinar essa espécie de apresentação (parte fundamental da obra), o papel de narrador-autor, desvelando um processo de ficcionalização da escrita quando confere ao *alter-ego* K. Maurício a construção primeira dos textos que se seguem no volume, ao passo que o escritor, sujeito empírico, é

<sup>9</sup> Observe-se que na teoria da imanência da história de Walter Benjamin, a história natural deve ser encarada como “uma história cega e sem fins” (Rouanet, 1984, p. 35), ao passo que a anti-história é o contra-movimento empreendido pelo tirano a fim de naturalizar a história, domesticá-la, mesmo sabendo que a história é sempre indomável.

apontado como editor ou narrador-comentador dessas páginas plenas de densidade psicológica e elevada carga dramática.

*História dum Palhaço* acentua, assim, a marca de falso diário, reforçado nas páginas subsequentes, em que se lê: “Decerto que ele nem sempre foi sincero, mas [...] raro pensou que teria leitores, assim como em todas as páginas que eu a seguir transcrevo, e em muitos pedaços escritos como sentidos e atirados para o papel numa sofreguidão de se contar” (Brandão, 2005, p. 56), pelo que justifica, em termos de coerência textual, o narrador-comentador adjetivar o livro de “mal escrito, áspero, com frases inacabadas” (Brandão, 2005, p. 55). Essa aguda consciência crítica do texto e essa busca por artifícios que o tornem mais elaborado do ponto de vista da diegese ficam ainda mais perceptíveis quando, ao transformar o circo em teatro (e nesse processo o artista-espontâneo perde espaço para o autor-arquiteto), o filósofo Pita dispara: “ – Fora o autor! fora o autor!” (Brandão, 2005, p. 133).

Importa pensar a escrita brandoniana não somente como texto que permite uma reflexão sobre o fazer histórico: é inevitável – e desejável – pensá-lo como literatura que se autorreferencializa, narrativa que revela a percepção de seu autor no que tange a pensar não estritamente as fronteiras entre os gêneros literários, mas também os limites entre as narrativas literárias e históricas. Se esses (des)contornos – o desajuste milimétrico da narrativa – não estão ainda plenamente sedimentados no texto de *História dum Palhaço*, completar-se-ão justamente quando o fio narrativo não puder mais ser desfeito, porque já não se poderá encontrar a sua ponta e, desse modo, não conduzirá o leitor a lugar algum. Tal efeito resultante encontrará ressonância naquela paralisia de um tempo-mônada, “um tempo saturado de agoras” (Benjamin, 1994, p. 229), para o qual a escritura de *Húmus* tem sido apontada pela crítica como a expressão mais acabada de uma estética do fragmento.

O escritor dá a entender que o texto que se apresenta em *História dum Palhaço* resulta de documentos diversos, papéis deixados por K. Mauricio, entre os quais um romance autobiográfico. Essa trapaça ao leitor, posto que a narrativa se estrutura em uma série de encaixes de níveis diegéticos distintos, leva à observação de que o atormentado K. Maurício multiplica-se em avatares, desdobra-se em outros sujeitos, no que se pode denominar uma orquestra de contradições: o Pita, o Anarquista, o Doido e o Palhaço são máscaras de uma mesma personagem-hidra, sujeito oculto de mil faces, que, por meio de diálogos essencialmente burlescos, fazem do livro em questão uma obra cuja convergência crepuscular incita a pensá-lo como monólogo de múltiplas vozes<sup>10</sup>. A invocação catártica do sonho passa a fazer frente à inevitabilidade da morte: “Deixa-me explicar-te isto melhor: é como se eu fosse composto de diferentes seres, cada um com as suas ideias, os seus sonhos e as suas ilusões” (Brandão, 2005, p. 72).

<sup>10</sup> Se a idéia do “monólogo de múltiplas vozes” pode, em princípio, parecer contraditória, sustenta-se na paradoxalidade da escritura de Raul Brandão. No interior do texto, não há propriamente diálogos, mas monólogos distintos que ecoam pelo texto, numa ressonância de vozes que, além de não permitirem a identificação individual na narrativa, contribuem para a acentuação do viés dramático.

Vergílio Ferreira já observara que a multiplicação desses vultos, faces de uma mesma personagem fundamental, contribuiu sobremaneira para a percepção de que a estrutura da narrativa em questão anuncia um novo mundo narrativo (“Ora Raul Brandão surge quando todas as estruturas do realismo-naturalismo são postas em causa e um novo mundo se anuncia”; 1995, p. 272), de viés flutuante, instável como só o abalo provocado pelos efeitos do sentimento finissecular pôde suscitar. Esse artifício estético é sentido também quando os textos brandonianos comunicam-se deliberadamente ao fomentar expressiva partilha de personagens, como se cada uma dessas faces significasse uma máscara, máscaras que também o homem é impelido a assumir. A repetição,<sup>11</sup> como recurso estilístico e mnemônico, de que Raul Brandão lança mão exaustivamente, entra em ação para dotar o livro de 1896 de uma forma labiríntica, assumindo quase a forma de litania baudelairiana<sup>12</sup> à qual o leitor é exposto: “A flutuação da organização interna de seus livros – escrevi algures – sentimo-la em *A Morte do Palhaço*, em que há a repetição *ipsi verbis* de um largo trecho” (Ferreira, 1995, p. 277).

No texto brandoniano, considerando, portanto, o Palhaço como a compósita face finissecular da narrativa em estudo, o desgraçado artista de circo é tomado de amores por Camélia, uma comediante ambulante, com quem trabalha. Ao gosto da estética de Raul Brandão, a narrativa prioriza sua tensão psicológica, entremeando o drama do amor e o desejo incontido de morte. Desde o princípio da narração, sabe-se que o Palhaço/K. Maurício encontrará seu fim no suicídio (“Trinta anos, um feito encolhido, velho, e nem frescura de alma ao menos. Para que é que eu vivo?”; *Ibidem*, p. 63) e que é por saber-se desgraçado que anuncia uma história em que o triunfo não é possível, uma história para a qual o progresso nada mais é do que a ilusão que as tendências filosóficas do século XIX assimilaram.

A morte de Gregório, personagem que se manifesta como umas das faces do *alter-ego* K. Maurício, é trazida ao texto como se no centro do palco fosse encenada. Cerca de palhaços, a multidão anônima observa o falecimento: “E todos se curvaram em volta do catre, os palhaços mascarados, roxos, púrpuras, a Dona Felicidade, para verem

<sup>11</sup> Jacinto do Prado Coelho, sublinhando a força dos mecanismos de repetição para uma configuração estilística na obra de Raul Brandão, diz que “No *Húmus*, a reiteração é um dos princípios dominantes quer da composição quer do estilo.” (1996, p. 295).

<sup>12</sup> O poema “As litânias de Satã”, publicado em *As Flores do Mal*, traz à baila o recurso anafórico por meio do qual Baudelaire opta por exaltar o lado satânico do ser. Por meio do processo alegórico, o poeta rompe a imagem inicial do anjo, levando-a a um novo patamar de sentido, qual seja: aquele que se desabriga de uma estrutura moral judaico-cristã para abraçar o mal como estética cimeira da arte do século XIX. É possível reconhecer no processo de configuração alegórica do palhaço, na obra de Raul Brandão, os passos sequenciados de uma estética finissecular, que reiteradamente apela ao desajuste, ao desconcerto, ao mal como organização interna manifestada na forma da desordem. Assim expressa o poema de Charles Baudelaire: Ó tu, o anjo mais belo e sábio entre teus pares, / Deus que a sorte traiu e expulsou dos altares. // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! // Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal / E que, vencido, sempre te ergues mais triunfal, // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! // Tu que vês tudo, ó rei das trevas soberanas, / Charlatão familiar das angústias humanas, // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! [...] (Baudelaire, 2002, p. 207)

o último esgar do Gregório, enquanto o Pita berrava: – Pode cair o pano!” (Brandão, 2005, p. 124). A similaridade com a técnica teatral não é apenas insinuada: textualmente referenciada, torna-se presente em muitos fragmentos do texto, contribuindo para lhe conferir o tom moderno de sua elaboração, em especial neste em que se pode presenciar o conceito de morte como espetáculo ou ainda a morte como rito encenável.

Se o Palhaço é, como tenho dito, o arauto do fim-de-século, interessa sublinhar a forma como Raul Brandão o constrói: de hábitos noturnos, eternamente melancólico e atormentado, *flâneur* que se sente só em meio a multidão que o aplaude, máscara de sonho e dor (para o escritor sonho e dor são faces de uma mesma expressão), portador de um olhar que em tudo vê apenas o defeituoso e o degenerado. Eis a caracterização da personagem:

A esse tempo o Palhaço, tendo acabado de riscar a boca de vermelhão e de empoar toda a calva, luzidia como uma bola de bilhar, espreitou de cima, do corrimão. O circo visto do alto alucinava: batido da claridade, como gás a esfuziar raivoso, parecia mover-se, rodopiar, afundar-se, com a maré de cabeças da multidão a ferver, o galope do cavalo, que agora recomeçava, a música que enervava, ventania de raiva a soprar. (Brandão, 2005, p. 107)

Dos muitos aspectos que uma leitura detida na imagem do Palhaço permite abordar, é forçoso destacar a presença constante da música,<sup>13</sup> transformando o palco do circo em palco de ópera, numa aproximação com *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, ópera em dois atos apresentada pela primeira vez no ano de 1892, no Teatro dal Verme, em Milão. O próprio texto brandoniano oferece indícios para que a comparação texto literário/ópera se sustente, pois, se por um lado *Pagliacci* é uma obra de fundo passional, que tem por personagens principais os artistas de um circo em temporada de apresentação numa vila da Calábria (região do sul da Itália), por outro, o K. Maurício da *História dum Palhaço*, também artista circense, sofre de amores por Camélia, o que o leva ao suicídio, tendo sido bandido na mesma região italiana em que se passa a ópera de Leoncavallo. Ao triângulo Canio (Arlequim), Nedda (Colombina) e Silvio (amante), Raul Brandão aprofunda a relação agônica que envolve K. Maurício, Camélia e um terceiro comediante, Lídio, a quem a amada do Palhaço dedica o amor.

Uma divergência entre os desfechos das duas obras deve ser pontuada. Enquanto na ópera, Canio assassina Nedda e Silvio, na *História dum Palhaço*, é K. Maurício quem se mata com um tiro de pistola, resultando numa epifania do trágico, para a qual a única expressão possível é a máscara da dor, uma grave silhueta que permite pensar o

<sup>13</sup> A relação entre o texto brandoniano e a música pode ser construída não apenas se utilizando do argumento de que há um espelhamento possível entre a ópera de Ruggero Leoncavallo e o romance de Raul Brandão, mas, sobretudo, pelo lirismo característico de sua escrita, cuja construção da frase, alicerçada em mecanismos prosódicos e de repetição, permite colocar em evidência tal aproximação. Não raras vezes ainda, o escritor de Guimarães pontua no seu texto a descrição de cenas com uma espécie de música ambiente, asseverando o caráter crepuscular de sua arte. Todavia, se essa relação da obra de Brandão com a música está aqui sugerida, não será objeto de maiores reflexões no decorrer do presente ensaio. Fica, portanto, como sugestão a trabalhos vindouros.

quadro de Edvard Munch, *O Grito*. A letra e a música de *Pagliacci*, de autoria de Leoncavallo, cuja composição sob o signo do verismo exigia uma precedência de inspiração em fato real, conforme Lauro Machado Coelho:

Corria o ano de 1890 e toda a Europa só falava do sucesso retumbante da *Cavalleria* e do que ela significa para a ópera italiana em termos de renovação. Leoncavallo dispôs-se então a seguir o exemplo de Mascagni compondo uma ópera curta, mais fácil de montar e que, obedecendo ao recém-estabelecido código verista, se baseasse num fato real. Inspirou-se num crime passionai ocorrido em Montalvo, na Calábria, no feriado da Assunção, dia 15 de agosto de 1865. (2002, p. 139).

É certo que a imagem do palhaço, o “bufão que deve rir e fazer rir mesmo com coração partido” (Kobbé, 1994, p. 376) não é novidade numa Europa que há muito se deleitava com a música cênica e mesmo com o tema privilegiado do *Trauerspiel* barroco (cf. Cantinho, 2002, p. 71). A originalidade da obra de Leoncavallo, quase sempre montada em conjunto com *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, reside em exacerbar o verismo ao limite, fazendo-se com que o fato real de sua suposta inspiração passe a ser encenado no palco, diante dos olhos dos espectadores. Na ópera de 1892, Canio, o palhaço traído, assassina Nedda e o amante Silvio, fazendo-se revelar que, à encenação baseada no crime passionai de 1865, se justapõe a complicação da frágil relação entre os próprios artistas do circo envolvidos que, deixando de encenar, atuam como se estivessem numa situação de homens reais: “A peça que eles apresentam ecoa a situação que estão vivendo a vida real” (Coelho, 2002, p. 140).

A astuciosa composição de *Pagliacci* num sofisticado *mise-en-abîme* (que mais que funcionar como eco e ressonância do que se desenrola no palco problematiza as fronteiras entre a música cênica e o teatro) também está presente no texto de Raul Brandão, que, numa poética delirante em que o jogo das máscaras impede que o leitor identifique individualmente as vozes que narram o texto,<sup>14</sup> escreve: “Nunca como diante deste trapo de enforcado eu compreendi melhor a minha alma [...]. Eu rio-me... Mas vamos lá a contar a história do velho *clown*” (Brandão, 2005, p. 67); para a seguir acrescentar: “Muitas vezes me contou com redondos olhares de inveja as suas noites no Circo” (Brandão, 2005, p. 67).

Um ponto que merece considerações é a forma como Raul Brandão travou contato com *Pagliacci*, ópera que correu o mundo em montagens diversas, de Milão a Nova York, passando por Londres, Paris e Rio de Janeiro<sup>15</sup>, entre outras cidades importantes no circuito musical. A hipótese mais plausível parece ser a de que, sendo quase sempre

<sup>14</sup> Prefiro tratá-las como múltiplas vozes periféricas de um supranarrador ficcionalizado em seus duplos: o narrador-comentador e, ao mesmo tempo, o narrador-autor, sendo este o próprio palhaço que tem sua história contada no texto de 1896.

<sup>15</sup> De acordo com Gustave Kobbé, a trajetória de estreias da ópera seguiu o roteiro: “Estréia: Teatro dal Verme, Milão, 21 de maio de 1892 [...]. Londres, Convent Garden, maio de 1893 [...]; Rio de Janeiro, Teatro São Paulo, julho de 1893 [...]; Nova York, Grand Opera House, junho de 1893 [...]; Paris, Cercle de l’Union Artistique, 1899 [...]” (1994, p. 375).

encenada em programa duplo com *Cavalleria Rusticana*, desde que um “espetáculo do Metropolitan House de Nova York as reuniu em dezembro de 1893”, quando “raramente se separaram” (Coelho, 2002, p. 133), o acesso a *Pagliacci* tenha se dado via *Cavalleria Rusticana*, obra que, desde a temporada 1894/1895 no Teatro São Carlos, em Lisboa, vinha logrando êxito de público, conforme evidenciam os dados tabulados por Mário Vieira de Carvalho (1993, p. 362). Na temporada de 1894/1895, provavelmente encenada conjuntamente com a ópera de Mascagni, *Pagliacci* pode ter sido vista em três representações, pelo que se observa o mesmo número de apresentações na temporada Teatro São Carlos 1895/1896. Por seu turno, na temporada 1896/1897 verifica-se que a ópera de Leoncavallo ocupou o palco lisboeta em quatorze apresentações solo, desbancando compositores como Puccini, Verdi, Bizet e o próprio Mascagni.

O sucesso de *Pagliacci* far-se-á sentir nos anos subseqüentes, notadamente até a temporada 1899/1900, quando, a partir de então, os registros esboçados por Carvalho (1993, p. 363) passam a apresentar exclusivamente *Cavalleria Rusticana*. Isto não quer dizer, na mesma lógica do proposto para a temporada 1894/1895, que o público tenha ficado sem as encenações da ópera de Leoncavallo. No entanto, mais do que elucidar uma questão de fonte e influência, importa destacar como Raul Brandão apossou-se da imagem do palhaço, transformando-o de simbologia reiteradamente explorada no imaginário europeu desde a Idade Média em alegoria do crepúsculo, esse arauto do fim-de-século, a que importa para esta leitura de uma *outra* concepção de *história* na escritura do autor.

No texto de Leoncavallo, o Palhaço (representado pela personagem Canio) lamenta-se de sua condição miserável de, mesmo imerso em profunda melancolia, ser obrigado a representar e fazer o público sorrir<sup>16</sup>, acentuando ainda mais a própria desgraça, como é possível ler no libreto da ópera. Essa postura estritamente barroca também está presente no texto de Raul Brandão, indo além dos sentimentos expressados pela personagem e atingindo a caracterização do Palhaço, este *alter-ego* de K. Maurício:

Que se sabia da vida do Palhaço? Apenas terminado o seu trabalho desaparecia mudo, sem um sorriso, e toda a noite ou todo o dia o passava no covil da casa de hóspedes, a tecer ideias e a sonhar...O bico

<sup>16</sup> *Recitar! Mentre presso dal delirio  
non so più quel che dico e quel che faccio!  
Eppur è d'uopo... sforzati!  
Bah! sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!  
Vesti la giubba e la faccia infarina.  
La gente paga e rider vuole qua.  
E se Arlecchin t'invola Colombina,  
ridi, Pagliaccio... e ognun applaudirà!  
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;  
in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor...  
Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto!  
Ridi del duol che t'avvelena il cor!*

Tradução: Alfredo Sorrini e Marcela Magalhães de Paula.

Recitar! Enquanto tomado pelo delírio  
Não sei mais o que digo e o que faço!  
No entanto é necessário... esforça-te!  
Ah! Se tu talvez fosses um homem? Tu és Palhaço!  
Veste o casaco e a face enfarinha!  
A gente paga e quer rir aqui!  
E se Arlequim te rouba Colombina,  
ri, Palhaço... e cada um aplaudirá!  
Transformando em piadas o espasmo e o choro;  
em uma careta o soluço e a dor...  
Ri, Palhaço, sobre o teu amor despedaçado!  
Ri da dor que te envenena o coração!

aguçara-se-lhe, mais salientes os maxilares, mais funda a ruga que lhe cortava a face, e, duas ou três mechas de cabelo no crânio davam-lhe como nunca uma expressão pícaro e sinistra. A sua figura ossuda tomara maiores angulosidades, feitiços desengonçados e torcidos. (Brandão, 2005, p. 110-111)

Entre as passagens autobiográficas de K. Maurício, o trapeiro que enseja a alegoria do fim-de-século, Raul Brandão pontua o texto com a presença de um narrador que ora se confunde com o próprio protagonista, ora atua de forma a comentar heterodiegeticamente sobre os acontecimentos passados numa cidade hipotética, em que o Palhaço, pondo-se a *clownear* – e friso que o termo é do escritor –, registra com o olhar adoecido a vida em tons claro-escuro, anunciado não apenas o triste desfecho que o aguarda, mas a própria concepção de história que lateja no texto brandoniano: “Nesta hora aflitiva do crepúsculo, quantas criaturas, transidas pela vida, se põem a tecer quimeras, sonhos fugidios, nuvens!... Da terra começa a sair o hálito violeta da sua evaporação” (Brandão, 2005, p. 141). E logo mais adiante: “Aí vem, aí vem a desesperada hora do crepúsculo...” (Brandão, 2005, p. 149).

-O que pode significar a história de um velho Palhaço suicida? Em que perspectiva o ato de preannunciar e agir em prol da própria morte corrobora para transformar a cena final da narrativa em síntese de um novo olhar sobre a história, priorizando os vencidos em detrimentos dos vencedores, escrevendo, assim, a história de um semi-história? É certo que, ao trapeiro brandoniano, muitas outras personagens somam-se à galeria dos excluídos da história: a Joana, do *Húmulo*, e a Candidinha, *d'A Farsa*, isto para ficar somente nos textos mais conhecidos do escritor. Povoando sua literatura de pobres, dando voz aos operários silenciados no cânone literário do século XIX da produção lusitana, Raul Brandão aceita tacitamente que toda história tem, ao menos, duas faces: a verdade dos que escreveram a história e nela guardaram para si lugares de honra e destaque; a verdade dos que foram “espezinhados”. Eis o desenlace anunciado desde o princípio de *História dum Palhaço*:

Ali está sobre a mesa a pistola aperrada. É melhor morrer, estoirar o cérebro, onde resta ainda um vestígio de sonho, do que acabar daqui a anos, esvaziado e grotesco como uma bexiga rota... [...] Por duas vezes senti já o anel de ferro da pistola no crânio; por duas vezes o braço caiu cansado e inerte. Espera... (Brandão, 2005, p. 163).

Desta forma, a interrupção da própria história que se processa na narrativa do Palhaço implica três axiomas: 1) que o presente existe em função de que houve um passado (o passado dos outros foi o presente de muitos), mas o futuro é incerto e o mito do progresso está seriamente abalado; 2) que toda história tem um fim, desafiando a concepção de que pensar em história é pensar em contínuo, em linearidade, num caminho infinito em direção ao progresso; 3) que é preciso narrar a história dos que soçobraram, pois apenas deste modo se torna evidente a violência que abala o tempo.

Referi anteriormente que a construção de *História dum Palhaço* alicerça-se num jogo entre as instâncias da narrativa, numa espécie de multiplicidade de vozes que ecoam desde a presença do duplo no interior do enredo até a relação especular entre personagens/narrador, tornando possível a manifestação de uma consciência niilista e existencialista, cujas matrizes de pensamento podem ser encontradas nas leituras de Nietzsche: “Procurei com fúria nas palavras e nas teorias encontrar o Nada desolador.” (2005, p. 154). Sem, no entanto, evocar um super-homem nietzschiano, a humanidade que Raul Brandão retrata, toda ela encenando a própria vida nos palcos do circo a que alude na obra em análise, encontra-se invariavelmente ao rés-do-chão.

As auréolas dos homens e das mulheres, dos poetas e dos palhaços, por fim, caíram na lama trágica da vida e dela não foram resgatadas: fomos privados da auréola, igualamo-nos todos por sermos apenas sujeitos ocasionais de uma micro-história (Burke, 1992), uma história de catástrofes. Se há algo de salutarmente perverso no texto brandoniano, pode-se afirmar que é o efeito de colocar o leitor a espreitar a aura de uma história composta por personagens sem aura, vultos que o autor recupera e com eles faz explodir o historicismo, chamando ao texto toda a plêiade de sujeitos que um dia foram considerados “o lixo da história” (Brandão, 1998, p. 38), para com eles compor a sua literatura.

**Resumo:** O presente artigo tem por objeto de análise o texto Raul Brandão, notadamente a narrativa de *História dum Palhaço*, livro que conheceu sua primeira edição no ano de 1896, tendo sido refundido pelo autor em 1926. Descontínua, fragmentária e catastrófica, a obra em questão permite observar de que forma se delineia um paradigma narrativo que se afasta dos ideais positivistas do século XIX e aproxima-se, paulatinamente, do conceito benjaminiano de ruína. Embora a publicação de *História dum Palhaço* seja um marco na carreira literária do escritor, raros são os estudos que se detiveram sobre a obra, com destaque para o ensaio de Vitor Viçoso. É, portanto, com um texto marginal da virada do século, trazendo a alegoria do palhaço como imagem-síntese do narrador-sucateiro que se detém em recolher os cacos da experiência estético-

-narrativa, que a escrita brandoniana avança, abrindo caminhos e evidenciando um *outro* lado não apenas da sua própria literatura, mas, sobretudo, do romance português moderno.

**Palavras-chave:** *História dum Palhaço*, de Raul Brandão: crítica e interpretação literária; Filosofia da história em Walter Benjamin; Estudos do fim-de-século em Portugal.

**Abstract:** *The analytical focus of this paper is Raul Brandão's text, namely the narrative of História dum Palhaço, which was first published in 1896 and later reedited by the author in 1926. Discontinuous, fragmented and catastrophic, this book allows us to perceive how a narrative paradigm that breaks the positivistic ideals of the 19th century is designed and, gradually, approxi-*

*mates the benjaminian concept of ruin. Although the publication of História dum Palhaço is a milestone for this author's literary career, rare are the investigations about this book, exceptions to this is the essay by Vitor Viçoso. This marginal text of the turn of the century brings the allegory of the clown as image-synthesis of the narrator-junkman who does nothing but catch the shards of the aesthetic-narrative experience.*

*With this, the brandonean narrative advances, opening up paths and evidencing another side not only of his own literature, but above all of the modern Portuguese romance.*

**Keywords:** História dum Palhaço, Raul Brandão, literary criticism and interpretation, Philosophy of History in Walter Benjamin, End-the-century studies in Portugal

#### REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1 (Obras Escolhidas).
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Edição de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)/A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- BUESCU, Helena Carvalhão. O último Fradique e o Angelus Novus: a violência do tempo. In: *Cristalizações: fronteiras da modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p. 107-121.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passo e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad.: Magda Lopes, São Paulo: Unesp, 1992. p. 7-37.
- CANTINHO, Maria João. *Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins de séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado. O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje. In: *A letra e o leitor*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1996. p. 295-301.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERREIRA, Vergílio. Raul Brandão e a novelística contemporânea. In: *Espaço do invisível: ensaios*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1995. v. 4. p. 271-280.
- KOBBÉ, Gustave. *Kobbé. O livro completo da ópera*. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

- LEONCAVALLO, Ruggero. *Pagliacci*. Disponível em: <http://www.librettidopera.it/pagliacci/pagliacci.html>. Acesso em: 5 set. 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Trad., apresentação e notas Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- RIOS, Otávio. *De trapeiros e vencidos. Efabulação e história em Raul Brandão* (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.
- . *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.
- SOBRINHO, Noéli. Apresentação e comentário. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Trad. apresentação e notas Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2005. p. 11-65.