

# Raul Brandão — A Condição Trágica do Homem Moderno



Teresa Martins Marques

CLEPUL, Universidade de Lisboa

*Todos os dias dizemos as mesmas palavras, cumprimentamos com o mesmo sorriso e fazemos as mesmas mesuras. Petrificam-se os hábitos lentamente acumulados.*

Raul Brandão: *Húmus*

A Obra de Raul Brandão afirma a condição trágica do homem moderno, numa íntima conexão entre a vida e a escrita, conjugando a contestação e a revolta, levando, ao mais alto grau, os paradoxos reflexivos do sujeito agónico. Maria João Reynaud, editora de Raul Brandão e uma das suas melhores exegetas, situa o autor dentro das linhas fundamentais da estética finesseccular, superando o impacto de várias influências contraditórias que vão do *spleen* baudelaireano ao pessimismo de Schopenhauer, ao psicologismo de Paul Bourget e às influências do romance russo, particularmente de Dostoievski. Raul Brandão pôs radicalmente em causa os modelos literários vigentes na sua época, abolindo a oposição entre prosa e poema, subvertendo as categorias genéricas, desvalorizando os elementos convencionais da narrativa e antecipando as experiências mais inovadoras da ficção portuguesa contemporânea, de que constituem exemplo *Finisterra* de Carlos de Oliveira ou a obra de Maria Gabriela Llansol<sup>1</sup>.

*Húmus*, *opus magnum* brandoniano, teve a sua primeira versão editada em 1917, no Porto, pela Renascença Portuguesa; uma segunda, muito refundida, em 1921, no Rio de Janeiro, pelo Anuário do Brasil, também com chancela da Renascença Portuguesa; a terceira, resultante de nova refundição, editada em Lisboa em 1926, pelas livrarias Aillaud & Bertrand, esta a edição de última mão, *ne varietur*. Inclassificável quanto ao género, nas palavras de José Régio: “Em vão se tentará arrumá-la dentro de qualquer género definido: nem romance, nem diário, nem colectânea de crónicas, nem ensaio, nem poema, nem confissões; de tudo isto participa e a tudo isto se evade”<sup>2</sup>. A sua estrutura é a de um angustioso diário, entretecido de reflexões poéticas e metafísicas, abrangendo cerca de um ano (na terceira edição, de 13 de Novembro a 30 de Novembro do ano seguinte), onde alternam dois monólogos interiores,

---

<sup>1</sup> Reynaud, “Introdução”, Brandão 2015, p. 8.

<sup>2</sup> Régio 1952.



plasmando um estado alterado da consciência de uma primeira pessoa e a voz do seu duplo, o Gabiru, numa atmosfera eminentemente subjectiva, de uma vila estagnada, povoada de velhos, onde o espaço e o tempo são deformados e as imagens irrompem reiteradamente como fantasmas. *Húmus* releva do sentimento do absurdo e antecipa-se ao surrealismo, ao existencialismo e ao *nouveau roman* pelo dismantelamento da intriga tradicional, pela criação de um espaço simbólico, pela diluição das personagens num magma narrativo em que o Tempo se torna o motor da “acção”. Idêntico papel inovador lhe reconhece David Mourão-Ferreira como precursor do *nouveau roman*<sup>3</sup>. António Sérgio, no terceiro volume dos *Ensaíos* (1932), terá sido porventura um dos primeiros a chamar a atenção para a Obra brandoniana considerada como “um longo monólogo interior, donde se elevam de espaço a espaço alguns trechos hamléticos de humanidade”<sup>4</sup>. Guilherme de Castilho afirma que a meditação e o solilóquio sustentam a obra do autor de *Húmus*<sup>5</sup>, com a sua multiplicidade de intuições marginais, com a profundidade que atingem certos momentos de penetração iluminante, com a força emotiva de que se revestem, com o poder de transfiguração poética que os caracterizam. N’A *Farsa* e no *Húmus* o monólogo interior exprime um discurso mental e a estrutura que o suporta é elíptica, sincopada, por vezes caótica, como a conhecemos desde *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Edouard Dujardin para atingir o seu pleno desenvolvimento com *Ulisses* (1922) de James Joyce.

Em Raul Brandão o presente da actividade mental das personagens é ainda o tempo estruturador da narrativa, como muito pertinentemente notou Maria Alzira Seixo, num dos seus primeiros trabalhos ensaísticos — *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo* (1966) referindo-se particularmente ao *Húmus*:

Há uma atmosfera de imobilidade que nos colhe e que, sendo a negação do movimento, é também a negação do tempo. A narração é-nos feita quase sempre no presente verbal e este facto, que poderia estabelecer um contacto mais imediato com a vida à medida que vai sendo realizada com o quotidiano, não o faz porque se situa numa atitude estática que, pelo contrário, conduz a uma espécie de eterno presente. Este presente não é, como deveria ser por essência, fugidio, evanescente — é um presente que dura<sup>6</sup>.

Na Obra brandoniana as definições entrecruzam-se até à contradição máxima e instituem o primado da multiplicidade do “Eu”, que filtra a percepção de realidades tão diversas quanto a sua capacidade de se fragmentar nos seus contrários, numa perturbante luta interior, num espelho paralelo das múltiplas faces do “fantasma” que se impõe ao ponto de ser ele próprio o juiz, na peça *O Rei imaginário*.

Jacinto do Prado Coelho entende que o grande assunto de *Húmus* é a dicotomia terrífica do homem e da vida:

3 Cf. Mourão-Ferreira 1969, p. 123.

4 Cit. *ibidem*, pp. 126–127.

5 Castilho 1978, p. 148.

6 Seixo 1987, p. 47.



E se acção existe nesta obra singular, ela parece consistir no choque entre o mundo aparente, a rotina e o mundo autêntico, na descoberta desnordeante, súbita como um relâmpago, de algo monstruoso, informe. Brusca iluminação projectada nos habitantes desta vila onírica e tumular onde o tempo corrói as almas e as pedras<sup>7</sup>.

O monólogo aparece-nos sob a forma de diálogo aparente, porquanto os intervenientes são duplos fantasmáticos de contornos indistintos. Essa indistinção reforça a “dissolução do acontecer”<sup>8</sup> como em *Ulysses* por via da “vulgarização”<sup>9</sup> daquele 16 de Junho de 1904, dia vulgar na vida vulgar de Leopold Bloom, de Molly Bloom, de Stephen Dedalus. Quer em *Ulysses* quer no *Húmus* o mundo é representado na sua essencialidade e certos monólogos da Candidinha d’A *Farsa* oscilando entre a rememoração e o projecto, o real e o imaginário filiam-se *avant la lettre* no paradigma do discurso interior de Molly Bloom. A sua fantasia auto-erótica poderá encontrar correspondência na fantasia-vendetta daquela personagem d’A *Farsa*. A Obra brandoniana assenta nos processos narrativos da reiteração e da ressonância, do monólogo simulado em diálogo entre o rosto e a máscara, entre o homem e o seu fantasma. A própria vida será dicotomicamente definida como se ela própria fosse rosto e máscara, acto de fé de todos instantes e acto estúpido e inútil. São os mortos que mandam nos vivos. Esta obsessão brandoniana, “necrofilia” como lhe chama Aquilino Ribeiro<sup>10</sup>, encontrará porventura o clímax no final de *Húmus* — “É preciso matar segunda vez os mortos”.

Machado Pires salienta a duplicidade brandoniana em duas facetas distintas: a apolínea-diurna, da luz e da cor, e a dionisíaca-nocturna, “um homem em luta com um fantasma”<sup>11</sup>. Ou ainda como escreve Marques Gastão:

O conflito brandoniano é uma luta febril, gigantesca, brutal, contínua, macabra, entre duas personalidades bem distintas: uma a ambiciosa, que vai a todos os limites; a outra, a emotiva, que se alimenta de contrastes, de conflitos, nesse eterno desespero de definições<sup>12</sup>.

Teixeira de Pascoaes sintetiza exemplarmente a problemática das “formas indecisas” brandonianas:

Não há sentimentos terminantes ou em nítido recorte. Os que parecem mais contrários, tocam-se e fundem-se nos seus contornos fugidios; originam uma espécie de nebulosa donde se elevam formas indecisas, que participam umas das outras: ódio e amor, crença e descrença, tristeza e alegria. O Homem é e não é, avanço e recuo... A um sim responde sempre um não. Quando

7 Coelho 1979, p. 448.

8 Como a designa Seixo 1987, p. 54.

9 Cf. Rebelo 1982, p. 6.

10 Ribeiro 1975, p. 187.

11 Pires 1988, p. 25.

12 Gastão 1942, p. 22.



afirmamos, negamos, porque vivemos e existimos e a vida nega a existência, como a existência nega a vida<sup>13</sup>.

A vila do *Húmus* é um simulacro. Atrás desta vila há outra vila maior, ambas situadas num espaço ambigualmente simbólico. Segundo Raul Brandão, o supremo valor da vida é a Morte, ou um momento de ternura que extrai de cada pedra, como Joana, a mulher da esfrega. Na Carta-Prefácio a *Os pobres*, Guerra Junqueiro observa que Mouca, Luísa, Gebo, Gabiru são simples pseudónimos. O nome real, o verdadeiro nome de todos eles é um só: a Dor, que não assume a dignidade da tragédia clássica, mas a da farsa trágica como em *O doído e a morte*. É a dor grotesca e mesquinha, reles e repulsiva que encontramos n’*O Gebo e a sombra*, n’*Os pobres*, n’*A farsa*, no *Húmus* ou mesmo nos gritos de *El-Rei Junot*. Dor, luz e sonho, são lexemas que ocorrem obsessivamente na obra brandoniana. Sonho — ambição egoísta, desforra interior da Candidinha d’*A Farsa*. Sonho — a mentira que a velha exige ao Gebo para poder viver. Sonho — o terreno da memória — a mãe, nascente de onde lhe vem o sonho. Quimera de um artista frustrado na *História dum palhaço*, vontade de poder de uma alma rudimentar n’*A Farsa*, evasão dos humildes condenados a uma vida embrionária, beleza pressentida, universo realizado sonho é tudo isto, mas também um processo de transfiguração poética, meio de libertação espiritual, o Inominado. Dotado de uma vitalidade prodigiosa, o sonho tudo invade e põe as árvores a florir. Mas é também pasmo, vertigem, descida aos infernos<sup>14</sup>. Segundo Machado Pires, em Raul Brandão, o sonho não é devaneio onírico; é o projecto, o plano, a desforra, a quimera, mas quando aspiração íntima secreta e fuga ao real. Tanto pode ser o sonho que liberta e santifica, plasmado pela Dor (Santa Eponina, o Gebo), como o que se transforma em ódio na Candidinha, ou “o chale velho a que D. Leocádia se achega todas as tardes, mesmo no pino do Verão[...] e, quanto mais no fio, mais peso tem: está encharcado de sonho”<sup>15</sup>. Sonho situado num Tempo que mói e remói, fundura constante que se traduz na humidade que alastra nas paredes, nas teias que a aranha tece nos corredores, no granito carcomido das estátuas, na cinza invisível que recobre a vila do *Húmus*. Tempo — personagem tão real como o lume da lareira. Um tempo atravessado pela Dor, húmus da Vida. O tempo da árvore — reflorescimento da Dor através das gerações. Tempo lento, gradual, percurso do amor capaz de fazer florir a árvore que naquele reino servia de força. Tempo-Amor que transforma o deus feroz do país quimérico (*História de um palhaço* e o *Mistério da árvore*). Tempo-Amor — dedicação de Prisca que lentamente transforma o Ruço de Má Pêlo (*Portugal pequenino*). Tempo — Futuro de Esperança, anúncio da grande revolução social que tenderá a instaurar a igualdade que, em tom apocalíptico, fora descrita em 1917, na primeira edição do *Húmus* e retomada n’*O pobre de pedir* através da análise da oposição entre exploradores e explorados e pela expressão obsessiva dum sentimento de culpa<sup>16</sup>. Segundo Óscar Lopes, as posições sociais de Raul Brandão remetem para um igualitarismo agrário cristão de influência tolstoiana, uma das constantes do autor desde o folheto

13 Cit. em Gastão 1942, p. 35.

14 Coelho 1976, p. 237.

15 Pires 1988, p. 23.

16 Coelho 1976, pp. 232–233.

*O Padre*, onde aliás se põem reservas à revolução liberal e republicana, as quais teriam liquidado, com as esperanças do Céu, os motivos de humildade e resignação popular<sup>17</sup>.

As oscilações entre as diversas noções de Tempo encontram igual correspondência nas oscilações da cor, pretendendo captar os instantâneos da vida: “Esta paisagem entranhou-se-me na alma, não como paisagem, mas como sentimento”<sup>18</sup>. Os jogos de luz e cor representam o real e o irreal, o quotidiano e o sonho. Fotolatria e cromolatria, policromia orgiástica, num processo de transfiguração sinestésica de verde macio, de verde molhado de silêncio verde (*As ilhas desconhecidas*). Ou ainda o azul — a cor dominante na Obra, ao lado do oiro que Raul Brandão, pintor impressionista, captou na sua tela. Esta visualidade ou sensorialidade construída a partir de sinestesias ou hipálages estonteantes — “o ar é um perfume gordo”, o mar o “caldo azul do Algarve”, a espuma “um mosto branco e salgado”, o silêncio “húmido e verde” — inscreve-se num universo de sensorial espanto<sup>19</sup>. A paisagem reflecte o espanto de existir, face poliédrica da Vida azul, verde, doirada, silenciosa e húmida.

João Pedro de Andrade considera que Raul Brandão conseguiu um estilo característico e individual, apesar das frequentes incoerências, do desgrenhamento dos períodos, da ausência de composição paciente e metódica<sup>20</sup>. A mesma oscilação lhe atribui Aquilino: “A sua frase tanto se eleva ao píncaro como baixa à platitude sem pejo... Meia dúzia de páginas decorrem articuladas a primor... Sucedem-se outras, descosidas de sentido, supérfluas, palha emedada sem grão”<sup>21</sup>. Castelo Branco Chaves, porventura o autor da crítica mais contundente sobre Brandão — “Improvisador, não trabalhou a sua arte, não raciocinou a sua emoção, não lapidou a sua prosa, não corrigiu nem disciplinou a criação” — ainda assim lhe prestou homenagem: “Se não é historicamente rigoroso, é literariamente inexcedível como criador de figuras cheias de pitoresco”<sup>22</sup>. Esta opinião de Castelo Branco Chaves haveria de contaminar outras opiniões críticas: é o caso de Álvaro Salema que afirma:

o seu destino literário, o que mais o personalizou como escritor, foi o de quedar-se nesse primarismo do instinto sem o superar e organizar numa estética de prosador, sem o submeter a uma reflexão instruída por uma cultura, sem o submeter à oficina de artista, na lavra do trabalho depurador<sup>23</sup>.

António Sérgio deseja que “os seus pastores, os operários e os lavradores, sejam a história humilde do nosso povo e não só a paisagem em que vive o povo”. Muito embora aprecie a expressividade da linguagem de Brandão, declara que “a pintura por palavras é fatigante”<sup>24</sup>. Vitorino Nemésio considera Raul Brandão a individualidade

17 Lopes 1987, p. 363.

18 Pires 1988, p. 30.

19 Lopes 1987, p. 360.

20 Andrade s/d [1963], pp. 25-26.

21 Ribeiro 1975, p. 203.

22 Chaves 1981, pp. 112 e 115.

23 Salema 1982, p. 118.

24 Cit. ibidem, p. 120.





mais forte da literatura portuguesa da primeira metade do século XX, mau grado um estilo sem plano, um ideário desfeito em nebulosas sentimentais e um instinto que deforma a realidade para tratá-la a seu gosto. A dialéctica interior do bem e do mal, do anjo e do demónio constituem, na opinião de Nemésio, um drama único na arte portuguesa de sempre, sintetizado lapidarmente: “Uma vida que é sonho na lama e luz nas catacumbas”<sup>25</sup>.

Segundo Óscar Lopes o mais visível traço estrutural da Obra de Raul Brandão é o de uma certa deficiência de estrutura ficcionista, inacabada e improvisada. Este crítico considera *O Gebo e a sombra* a obra que atingiu o máximo equilíbrio, sendo o resto uma espécie de diário, de memórias ou reflexões em busca de uma filosofia ou de uma cristalização literária, ora lírica, ora dramática, ora narrativa imaginária, géneros que se interferem e até reciprocamente se atrofiam a cada passo<sup>26</sup>. Opinião oposta é sustentada por David Mourão-Ferreira que considera *O Gebo e a sombra* a peça de teatro mais ambiciosa mas também a menos conseguida, não por falta de qualidades dramáticas, mas por carência de qualidade literária, devido a uma fusão indiscriminada de linguagens em que todas as personagens falam como o Gebo e o Gebo fala como escreve Raul Brandão, ficando a obra a meio caminho da tradição e da modernidade, do drama social e do drama psicológico, da criação plurívoca e do estrangulamento monológico. Já *O Rei imaginário* se afigura a David Mourão-Ferreira como uma verdadeira obra-prima, comparável apenas a certos monólogos de Tchekhov<sup>27</sup>.

Conforme escreve Vítor Viçoso, Raul Brandão não terá sabido superar as contradições que foram inerentes a todo um grupo de intelectuais pequeno-burgueses imbuídos do mais profundo pessimismo, fruto da sua incompatibilidade ideológica com uma sociedade cujos valores dominantes lhes eram inaceitáveis<sup>28</sup>. Se, no plano social, Raul Brandão não terá superado tais contradições, no plano literário elas foram o material precioso com que construiu a multiplicidade do Eu, a fantástica visão do “magma ectoplásmico”, de uma sociedade de títeres, que impõe a fuga para o sonho. O autor de *Húmus*, magma sem nome e sem contornos no que tem de destruidor das tradicionais categorias da narrativa, é considerado por David Mourão-Ferreira uma influência determinante “na formação daqueles que constituem a notável pléiade de narradores da geração de 1930: José Régio, Rodrigues Miguéis, Nemésio, Tomás de Figueiredo, Domingos Monteiro, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga”<sup>29</sup>.

Raul Brandão não fez como Gorki uma galeria social de tipos capazes de influírem no conjunto das sociedades. Não fez como Dostoievski um tratado de tipos patológicos de alcance universal. Não fez como Eça uma galeria maravilhosa, mas sem influência nos destinos do conjunto social. Não fez como Camilo o retrato de figuras passionais. Não fez como Dickens o cenário risonho e profundo duma sociedade. Não fez como Balzac a história de uma época de ambições e de transição, onde a burgue-

25 Cit. em Pires 1988, pp. 19–20.

26 Lopes 1987, pp. 346–347.

27 Mourão-Ferreira 1969, p. 110.

28 Viçoso 1978, p. 9.

29 Mourão-Ferreira 1969, pp. 110, 122, 123.

sia disputava lugar na escala social à nobreza em decadência<sup>30</sup>. Tendo consciência do fosso que o separava dos escritores do século XIX, Raul Brandão confessou a Augusto Casimiro: “Não. Não sou um escritor. Sinto a dor humana, a amargura dos seres, vazo-as em figuras”<sup>31</sup>.

Em jeito de conclusão poderemos dizer que a lição da modernidade em Raul Brandão se manifesta pelo discurso onírico, fragmentário, nebuloso, dominado pela perda, através do monólogo interior como meditação e solilóquio, pelo desmantelamento da intriga tradicional, pela criação de um espaço simbólico, pela diluição das personagens num magma narrativo em que o Tempo se torna o motor da acção, representando o mundo na sua essencialidade e quebrando os protocolos do género romanesco, atingindo um clímax no *Húmus*, como “a expressão mais radical e sublime da tragédia íntima do ser humano na literatura portuguesa do século XX”<sup>32</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, João Pedro de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Arcádia, s/d [1963].
- Brandão, Raul. *Húmus*. (Ed. Maria João Reynaud.) Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- Castilho, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1978.
- Chaves, Castelo Branco. *Crítica inactual*. Lisboa: Arcádia, 1981.
- Coelho, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- Coelho, Jacinto do Prado. “Raul Brandão”. In Coelho, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*. Vol. 2. Porto: Figueirinhas 1979 (3a ed.).
- Gastão, Marques. *Joana e Gabiru — Dois símbolos na obra de Raul Brandão*. Lisboa: Edição da Imprensa Baroeth, 1942.
- Lopes, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- Mourão-Ferreira, David. “Releitura do *Húmus* ou um *Novo Romance* com cinquenta anos”. In *Tópicos de crítica e de História literária*. Lisboa: União Gráfica, 1969.
- Pires, António Machado. *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Rebelo, Luís de Sousa. “James Joyce e a conquista da consciência total”. *Colóquio-Letras* n.º 70, Novembro de 1982.
- Régio, José. “*Húmus*”. *Ler*, Novembro de 1952.
- Ribeiro, Aquilino. *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.
- Salema, Álvaro. *Tempo de leitura*. Lisboa: Moraes, 1982.
- Seixo, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987 (2ª ed.).
- Viçoso, Vítor. *Húmus — Raul Brandão (Textos Escolhidos)*. Lisboa: Seara Nova, 1978.

30 Gastão 1942, p. 14.

31 Cit. em Castilho 1978, p. 127.

32 Reynaud, *loc. cit.*, p. 14.





## RAUL BRANDÃO – THE TRAGIC CONDITION OF MODERN MAN

Lessons from Modernity are sought in the early work of Raul Brandão, with particular reference to the construction of the “interior monologue” as “meditation” and “soliloquy”, as well as the stream of consciousness, which, especially in *A Farsa* and *Humus*, expresses a mental speech approximate to the “nouveau roman”. Because of the dismantling of the traditional intrigue through the creation of a symbolic space and the dilution of the characters in a narrative magma, in which Time becomes the driving force for the “action”, Raul Brandão’s work could be regarded as a “nouveau roman” *avant la lettre*: the monologues oscillate between remembrance and project, the real and the imaginary, and so anticipate James Joyce’s *Ulysses*, which represents the world in its essentiality; under the aegis of Modernity, there is an interruption of the gender protocols of the novel.

### KEY WORDS / PALAVRAS-CHAVE

Raul Brandão; Nouveau Roman; interior monologue

Raul Brandão; Nouveau Roman; monólogo interior

**Endereço profissional:** Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

**Endereço eletrónico:** [tmartinsmarques@gmail.com](mailto:tmartinsmarques@gmail.com)