

**nos 150 anos do seu Nascimento (1867)  
e no Centenário de *Húmus* (1917)**



“Acho que há dois Raul Brandão: um é o autor de *Húmus*, que é uma obra ímpar, o outro escreveu as memórias, os livros de viagens, tudo o resto”.

Lúis Mourão. Ensaísta

# Raul Brandão

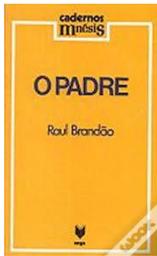
Nascido na Foz do Douro (Porto), em 1867, **RAUL RANDÃO**, filho e neto de pescadores, morreria em Lisboa em 1930. A partir de 1912, já reformado no posto de capitão do exército, onde ingressara em 1888, alternaria entre a sua “Casa do Alto”, na Nespereira (Guimarães), e Lisboa, onde passava parte do inverno.



Elemento ativo da “geração de 90” (século XIX), influenciada pela estética decadentista-simbolista de matriz parisiense, Raul Brandão, superado o período do “nefelibatismo” – seria um dos elementos do cenáculo portuense responsável pela elaboração do opúsculo “Os Nefelibatas” (1892), simultaneamente manifesto em prol da arte moderna e *pastiche* decadentista –, do esteticismo e do ludismo decadente e libertário que comungara com os seus companheiros geracionais (António Nobre, Alberto de Oliveira, Júlio Brandão, Justino de Montalvão, D. João de Castro, entre outros), foi desenvolvendo, num clima visionário, uma perspetiva crítica

relativamente aos valores materialistas burgueses dominantes na sociedade do seu tempo. Da fase da originalidade “nefelibata” e do artificialismo “dândi”, enquanto estilo geracional, o autor transitaria para uma fase de uma obsessiva responsabilização ética e aí fundaria a sua sensibilidade estética. Os seus textos, publicados a partir de 1893 no jornal *Correio da Manhã*, refletem já um acentuado pendor ético-social e uma obsessiva interrogação sobre o sentido de um mundo sem valores e em acelerado processo de dessacralização. Nele as chamadas Questão Social e Questão Religiosa fundem-se numa mesma problemática que passará a dar conteúdo às suas obras. Já em ***História d’um Palhaço*** (1896) – ultrapassado o efémero naturalismo das suas narrativas de ***Impressões e Paisagens*** (1890) – podemos detetar uma projeção desta temática numa tensão entre a idealidade “adolescente” (o sonho) e o pragmatismo do princípio de real, assente numa mentira fundadora a legitimar uma sociedade iníqua. O protagonista K. Maurício tipifica simultaneamente um onirismo decadente específico do ensimesmamento estético finissecular (o romance do eu), uma centração metafísica no tema da morte e um embrião de rebeldia infrutífera contra as forças sociais corruptoras.

O catastrofismo “finissecular” de pendor apocalíptico, ora desesperante ora esperançoso, atinge progressivamente na sua obra uma dimensão patética e interrogativa. Orientada por uma polarização discursiva egocêntrica, aquela oscila entre uma desesperada verificação de um mundo esvaziado espiritualmente e a apetência ambivalente por uma messiânica revolução (redenção) humanitarista, algo que emergirá nebulosamente em *Húmus* (1917), nas ***Memórias*** (1919-1923-1933) e em ***O Pobre de Pedir*** (1931).

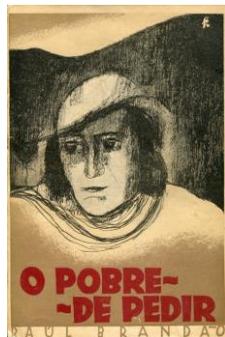
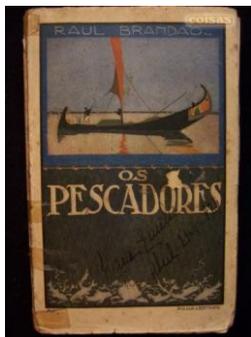
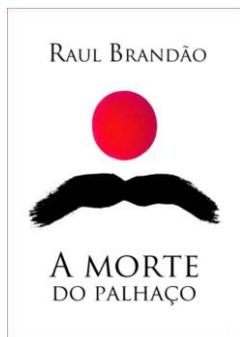


Já no opúsculo de teor parenético, **O Padre** (1901), podemos ler: «A época é de tragédia. O que domina é o ouro». Este apelo a uma nova espiritualidade, não poupando a Igreja Católica, pretenderia redimir o mundo então dominado por um hedonismo predador, revalorizando a vertente sacrificial de pendor sacralizante que havia sido um alicerce fundamental de toda a arquitetura social. De outro modo, o “darwinismo social” e o hegemonismo do “Deus-Milhão” só poderiam conduzir vertiginosamente a um Apocalipse sem Deus ou a um demonismo carnavalesco, pelo que só uma postura neo-franciscana, com evidentes ecos do evangelismo socializante de Tolstoi, poderia constituir aí um contraponto soteriológico: «O futuro é daqueles a quem o heroísmo da pobreza atrai» (*O Padre*). É, aliás, deste fascínio ambivalente pela sacrificialidade dos humildes, quer absurda quer redentora, que se fará a narrativa poética *Os Pobres* (1906). Nesta o fluxo dolorista desse submundo trágico-grotesco urbano – a sua colaboração regular com a imprensa a partir de 1893 possibilitar-lhe-ia um conhecimento mais profundo das classes mais pobres de Lisboa – constitui um energismo, indutor de perplexidades em função do enigmático sentido da dor num mundo aparentemente desabitado por Deus, mas talvez capaz de o orientar para uma nova religiosidade: «uma terra toda alma». Como diria na “Introdução” a **O Cerco do Porto** (1915), «cada vez que um Deus morre o seu cadáver corrompe o mundo». Contudo, a sua crítica ao regime republicano pelas expectativas goradas aquando da revolução de 1910, implícita neste texto, não o transporta para uma nostálgica ressurreição do passado, pois «A liberdade é-nos já tão necessária como o ar que respiramos. [...] Precisamos de um ideal comum, se queremos viver. Precisamos de fazer disto uma pátria, onde caibamos todos». Esta aspiração levá-lo-ia, aliás, a constituir o grupo fundador da *Seara Nova*, em 1921. A História tornava-se assim um pesadelo e a realidade uma mera caricatura grotesca, algo que consagraria dramaticamente nas suas obras historiográficas **El-Rei Junot** (1912) e **A Conspiração de 1817** (1914).

A dor do *outro social* interioriza-se e traduz-se em visões alucinadas e, por outro lado, as feridas íntimas (o remorso, a má consciência burguesa) transcendem o espaço da subjetividade individual e projetam-se nas figuras ambulantes e esboçadas (os “grotescos”) que simbolizam o dolorismo agónico e noturno que o obceca. É esta bipolaridade interativa que orienta a estrutura enunciativa da sua ficção, fundada simultaneamente num redundante compromisso ético e numa consciência extremada das contradições inerentes à condição humana, dividida entre o infinito e o vômito.

As suas prosas constituirão, pois, uma progressão sem soluções de continuidade entre um imaginário decadentista-simbolista finissecular (um egocentrismo catastrofista) e um expressionismo grotesco, materializado numa espécie de *teatro de títeres* manipulados em função dos fluxos e refluxos

emocionais e reflexivos do “autor” ou dos seus duplos (a encenação dos seus fantasmas) e comprometido numa inquirição comovida sobre a natureza humana (o espanto) na busca paradoxal do seu sentido na dinâmica universal. Daí que na sua ficção haja uma evidente desvalorização da história (a intriga), como se esta servisse apenas, no seu fragmentarismo e na sua desconexão discursiva ou na sua temporalidade descontínua, para ilustrar simbolicamente as pulsões que se confrontam no “teatro” interior do egocêntrico narrador.



Outra face da sua cosmovisão sugere-nos um lirismo telúrico, arquitetado nos símbolos nucleares da pedra, da árvore e dos humildes (expressão da ternura matricial do húmus), ou seja, de uma religiosidade que se pontua por uma simpatia irradiante por tudo aquilo que, na sua simplicidade espontânea e pregnant, exprime o esplendor enigmático da alma universal. Para lá, portanto, da efemeridade do social, com o seu cortejo de máscaras, e da mesquinha luta pelo poder, releva-se essa capacidade solidária com a perenidade simbólica e estética de um ser humilde (a Joana de **A Farsa**, 1903, ou de *Húmus*, por exemplo) ou de uma paisagem. E tudo isso se torna nele simultaneamente interior e exterior e pode designar-se, nas suas diversas variantes, como o energismo onírico que radicaliza a vida e, em última instância, lhe propicia o único sentido possível. Aquém disto, apenas a relação promíscua com a máscara (o formalismo social ou a morte). E às palavras da sua ficção cabe, por vezes, iluminar esses instantes eternos, que atualizam, no recolhimento quase místico, essa necessária, redentora e poética presença do absoluto. Por isso, em todas as obras do autor é nuclear a oposição reiterada entre o *eu social* (a máscara) e o *eu profundo* (o sonho); a imposição do ser para consumo social (o domínio do parecer) e a vertigem do ser autêntico – uma latência obscura apenas revelável socialmente em momentos de crise. O recalcado aí emerge, abalando então a arquitetura frágil que sustentava a identidade e a sua coesão. A ordem desintegra-se e a desordem instala-se, como acontece em *Húmus*, na farsa trágica **O Doido e a Morte** (1923) ou no romance póstumo **O Pobre de Pedir**. A este fascínio ambíguo pela rebelião ou pela centração no drama social dos pobres não seria, de resto, alheio a sua

relação simpática com o anarquismo desde a última década do século XIX.

Em *Húmus*, a enunciação enquanto espaço de estranheza extremada associa-se, por outro lado, à emergência de duas entidades enquanto alteridade ameaçadora na voz do enunciador: *eu sou os outros* (a máscara social) e *eu sou o não-ser* (a morte). Ou, num enunciado paradoxal: «Eu não sou quem falo». As suas ficções desenvolvem-se, portanto, sobretudo a partir deste “teatro da consciência”, no qual as forças ocultas e abissais esperam essa situação-limite de revelação (o apocalipse interior) e se expõem enquanto transgressão caótica da Lei, em suma, de um mundo até então vivido como ilusão e baseado numa mentira, mas sem a qual paradoxalmente o homem se submeteria à voragem. A intrusão, mais ou menos abrupta, desse *outro nihilista* na minha própria voz constitui um dos cerne da estrutura enunciativa, quer das suas narrativas (*Húmus* ou *O Pobre de Pedir*), quer do seu teatro, publicado entre 1923 e 1929 (*O Gebo e a Sombra*, *O Doído e a Morte*, *O Rei Imaginário*, *Eu Sou um Homem de Bem* ou *O Avejão*).



No caso de *A Farsa*, a protagonista, Candidinha, encarnação ensimesmada do ódio, assume a aventura, simultaneamente trágica e grotesca, desse dualismo insuperável. Ela é tanto a comparsa submissa e histriónica dos cerimoniosos hipócritas de uma burguesia provinciana neófoba, como o vetor de uma rebeldia indómita e maquiavélica face aos códigos socioculturais dessa casta dominante, fossilizada e dividida entre os rituais da caridade e os temores do inferno. Este exorcismo da mentira e esta dissecação dos formalismos de uma moral burguesa perpassam, aliás, toda a obra de Raul Brandão e

essa má consciência burguesa atingirá o seu acme com a revolta milenarista de *O Pobre de Pedir*.

Num outro plano, a dor e o sonho são, na ficção brandoniana, os únicos vetores que intensificam a vida e lhe dão plenitude. Sem eles, a vida reduzir-se-ia aos protocolos da rotina, na espera absurda do desenlace final, às palavras rançosas ditas e reditas, ou seja, à banalização do ser e da linguagem que o sustenta. O sonho e a dor são também, por isso, os fundamentos da sua própria criação estética. O sonho que, por vezes, se confunde, na sua cosmovisão com o ideal é, assim, um vetor que funciona como um antídoto relativamente ao absurdo de *ser para não ser*. Aliás, a estética do grotesco no autor estrutura-se a partir da fusão promiscua entre a vida e a morte ou da tensão entre a função repressora da máscara e um energismo profundo, caótico e inominável. O sonho dá sentido à vida, pois, sem ele, o homem ver-se-ia condenado à insignificância e ao simulacro. Daí a polivalência do onirismo em *A Farsa* ou em *Húmus*. Este é tanto a erupção dos demonismos mais absurdos, como o desejo da aventura mística ou o estabelecimento de humildes laços de ternura. Os santos e os demónios

cruzam-se, por vezes, nessa amálgama, porque ambos são a condição para uma relativa superação das limitações ignóbeis impostas ao homem. Mais do que projeção para a ação, o sonho é uma plenitude que coloca o tempo vetorial entre parêntesis e aponta para uma vertical mítico-poética. Mesmo na sua visão da História universal (cf. *El-Rei Junot*) aquele cristaliza-se simbolicamente numa árvore matricial que condensaria as aspirações irrealizadas pelos homens, desde tempos imemoriais até aos confins dos tempos.

Para lá da vertente noturna da sua obra, as suas narrativas de viagens, *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926), abrem-nos sobretudo à embriaguez da luz e do policromatismo da paisagem (o apolíneo), escrevendo ao jeito impressionista de quem pinta, do mesmo modo que nos “Prefácios” das *Memórias* se abre a um intimismo autográfico que é simultaneamente uma reinvenção dos espaços e seres da infância e a exaltação da ternura num tempo crepuscular, o dos estertores da monarquia constitucional e o das desiludidas esperanças do período republicano.

## Bibliografia

- 1890 – *Impressões e Paisagens*
- 1896 – *História d'um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*
- 1901 – *O Padre*
- 1903 – *A Farsa*
- 1906 – *Os Pobres*
- 1912 – *El-Rei Junot*
- 1914 – *A Conspiração de 1817*
- 1915 – *O Cerco do Porto* – Pelo Coronel Owen (Prefácio e Notas)
- 1917 – *Húmus*
- 1919 – *Memórias* – vol. I
- 1923 – *Teatro* – “O Gebo e a Sombra”, “O Rei Imaginário” e “O Doido e a Morte”  
– *Os Pescadores*
- 1925 – *Memórias* – vol. II
- 1926 – *As Ilhas Desconhecidas*  
– *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore* (2ª edição refundida de História d'um Palhaço)
- 1927 – *Eu sou um Homem de Bem* (monólogo teatral)  
– *Jesus Cristo em Lisboa* (tragicomédia em colaboração com Teixeira de Pascoaes)
- 1929 – *O Avejão* – Episódio Dramático
- 1930 – *Portugal Pequeninno* (em colaboração com Maria Angelina)
- 1931 – *O Pobre de Pedir* (edição póstuma)
- 1933 – *Memórias* – vol. III (edição póstuma)
- 1981 – *A Noite de Natal* (em colaboração com Júlio Brandão) – Leitura, introdução e notas por José Carlos Seabra Pereira
- 1984 – *Os Operários* – Fixação do texto, introdução e notas por Túlio Ramires Ferro
- 2000 – *Húmus* (1917; 1921; 1926) – Edição crítica de Maria João Reynaud

por **Vítor Viçoso**

<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/raul-brandao-35424.html#.WM2KRKJBpPY>

Em 1890 estreou-se como escritor com a coletânea de contos naturalistas "*Impressões e paisagens*". Logo em seguida, participou ativamente em vários movimentos de renovação literária. Com Júlio Brandão e D. João de Castro dirigiu a "*Revista de Hoje*" (1895) e encetou uma notável carreira jornalística no "*Correio da Manhã*"

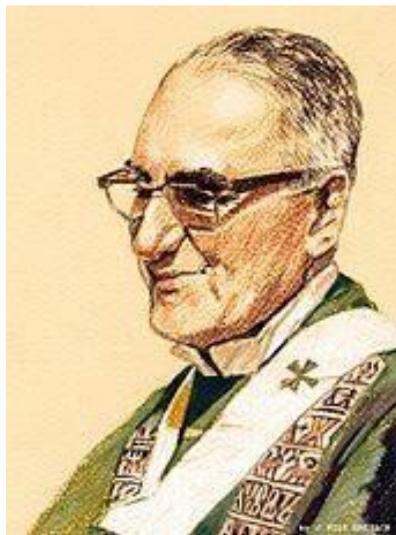
O tema principal da sua obra literária passou a ser o problema de consciência perante os homens oprimidos e a análise de sentimentos contraditórios (a simpatia pelos explorados e o egoísmo de um pequeno burguês), presente pela primeira vez em "*Os pobres*", no início do século XX (1902-1903)

Em 1917 deu à estampa a sua aclamada obra-prima, "*Húmus*", dedicada ao amigo Columbano, que conheceu no final de Oitocentos e que lhe pintou dois retratos. A partir desses anos começou a passar os invernos em Lisboa, cidade onde conviveu com os intelectuais do grupo da revista "*Seara Nova*" (1921), contando-se entre o grupo de fundadores deste movimento, juntamente com **Jaime Cortesão**, **Raul Proença** e **Aquilino Ribeiro**, entre outros.

Raul Brandão pretendeu tornar públicos quatro livros de trabalho de teatro; no entanto, o projeto ficaria apenas pela publicação de um volume. Planeou, igualmente, escrever "**A história humilde do povo português**", da qual os "*Os pescadores*" constituiria o primeiro volume, e ao qual se seguiriam "*Os lavradores*", "*Os pastores*", "*Os operários*".

Pertenceu ao grupo dos "*Nefelibatas*" e à "*Geração de 90*" do século XIX e foi influenciado não só pelas correntes do Realismo, do Naturalismo, mas também pelo Simbolismo e o pelo Decadentismo. Foi um homem imaginativo e talentoso, mas passivo e isolado, características que, no entender de muitos estudiosos da sua vida e obra, acabaram por fazer dele, muitas vezes, um incompreendido

## No centenário do nascimento de ÓSCAR ROMERO (15 de agosto de 1917)



[...]

Li cuidadosamente o *DN* e vi as capas de todos os jornais nacionais. Não encontrei uma única referência ao **1.º centenário do nascimento do arcebispo Óscar Romero**.

Procurei a *Agência Ecclesia*, agência de informação católica, mas limita-se a anunciar a celebração litúrgica da Assunção de Maria, dogma desde 1950, e bagatelas clericais de Felgueiras a Roma.

O que me surpreende é o silêncio sepulcral sobre o centenário do nascimento do homem que chegou a bispo por ser um padre conservador e passou a proscrito por aderir a ideais da não violência e por denunciar, nas suas

homilias dominicais, as violações dos direitos humanos em El Salvador. Chamava-se **ÓSCAR ROMERO**.

Manifestou publicamente solidariedade com as vítimas da violência política, na Guerra Civil, não se conformou com o assassinio do seu amigo, padre **RUTÍLIO GRANDE**, com dois camponeses, em 1977, e defendeu a imensa legião de pobres contra a exploração.

As suas posições sociais e a coragem com que as defendeu valeram-lhe a antipatia do Papa João Paulo II e o ódio dos terratenentes. Foi assassinado quando celebrava missa, em 24 de março 1980, por um atirador de elite do exército salvadorenho, depois de, na véspera, ter denunciado com veemência a repressão no seu país.

Hoje, no 1.º centenário do seu nascimento, é um ateu que o resgata do olvido com que o mataram de novo, nesta singela e solitária homenagem ao arcebispo Óscar Romero.

Faria hoje 100 anos.

**Carlos Esperança**. Publicado na sua página do Facebook, em 15/08/2017)