

RAUL BRANDÃO E A HERANÇA LÍRICA NA NARRATIVA FICCIONAL E NA POESIA PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

Jorge VALENTIM¹

- RESUMO: A ficção de Raul Brandão como um caso tutelar do cenário português finissecular. A herança de Húmus na literatura portuguesa contemporânea. Cores e sons na composição de uma narrativa lírica e na representação de cenas da vila/vida crepuscular. Ecos brandonianos na ficção e na poesia portuguesas do século XX.
- PALAVRAS-CHAVE: Ficção. Narrativa lírica. Heranças ficcionais. Diálogos finisseculares.

A projeção literária de Raul Brandão no *fin-de-siècle* oitocentista português

Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim – bateu num grande muro e parou. Que importa o princípio e o fim ?

Raul BRANDÃO (1986, p.93).

Falar de Raul Brandão, artista português do *fin-de-siècle* oitocentista, implica necessariamente falar da época em que está inserido. Passados mais de cem anos de sua estréia literária, apesar dos muitos estudos sobre o período crepuscular do oitocentos, apenas recentemente os olhos críticos da intelectualidade portuguesa (e, felizmente, da brasileira também) têm se voltado para esta figura tutelar.

Assim, coube ao último e mais recente fim-de-século a responsabilidade de resgatar a importância do escritor portuense no cenário artístico português².

¹ UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras - Departamento de Ciência da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-590. Universidade Gama Filho – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20748-900 – jrvalentim@ig.com.br

² Durante muitos anos, a figura de Raul Brandão ficou estacionada nas prateleiras das bibliotecas e livrarias. Apenas em 1967 veio a primeira homenagem e o reconhecimento ao escritor portuense, com o projeto de um monumento à sua memória, por ocasião da comemoração do centenário de seu nascimento. Em 1999, a Universidade Católica Portuguesa reconhece a importância de Raul Brandão e a ele dedica o Colóquio “Ao encontro de Raul Brandão”, que, sob a organização de Maria João

Coincidência ou não, o certo é que muito há de confluência entre estes dois momentos, marcados pela ultrapassagem secular e é a voz de Eduardo Lourenço que, como uma espécie de oráculo, vaticina a marca representativa e metamorfoseadora destas duas épocas: o romance. De Cervantes a Flaubert, Balzac e Proust, a literatura e, sobretudo, o gênero romanesco passeiam da agonia à transfiguração, reiterando aquele poder mágico de “[...] inventar a eternidade a partir de um tempo em que se nega e que nos cega.” (LOURENÇO, 1992, p.40).

Aproveitando o viés do ensaísta português, procuraremos resgatar a narrativa de Raul Brandão e a sua importância, contextualizando-o no seu próprio tempo, e apontar a sua herança na literatura portuguesa contemporânea, através do diálogo com a poesia e o depoimento dos poetas José Gomes Ferreira e Albano Martins, e com a ficção de Vergílio Ferreira.

Nas últimas décadas do *fin-de-siècle* português, é possível observar a convivência de duas correntes vigentes, que, se, por um lado, não foi pacífica, porque possuíam propostas estéticas bem diferenciadas, por outro, não foi totalmente marcada pelo isolamento, pois alguns traços de uma iriam influenciar a outra. Assim, como nos dois lados de uma mesma moeda, encontramos, primeiramente, o Naturalismo, do apogeu – contido n’ O Crime do Padre Amaro –, ao desgaste e declínio, cujo modelo exemplar do crepúsculo das idéias positivistas estaria estampado já nas páginas d’ Os Maias, de Eça de Queirós³ e, em seguida, o Decadentismo, estética presente na geração de 90, cuja atmosfera brumosa envolverá “[...] vozes catastróficas e salmos de morte, mas também ecos renovadores.” (VIÇOSO, 1999, p.56). Interessante observar que este processo crepuscular, de um cientificismo poente e de uma decadência nascente, se já pressentido ambigualmente nas cenas ficcionais queirosianas, é certo também que já vem delineado nas páginas de suas Notas Contemporâneas. No artigo “A decadência do riso”, o autor declara que “ninguém ri – e ninguém quer rir” (QUEIRÓS, [19--], p.164), denunciando, assim, a inevitável metamorfose por que passa o homem da Modernidade: “Eu penso que

Reynaud, reúne nomes e personalidades da crítica literária, entre eles, Maria Alzira Seixo, Álvaro Manuel Machado, José Augusto Seabra, Luís Mourão, Eugénio Lisboa, Urbano Tavares Rodrigues e Jorge Listopad, apenas para citar alguns.

³ Esta ambigüidade no discurso queirosiano pode ser observada se comparados os dois passeios finais de O Crime do Padre Amaro e Os Maias. No primeiro, a paisagem das ruas lisboetas é descrita sob um riso cruel e uma ironia ferina. As senhoras são de uma “palidez clorótica de uma degeneração de raça” (QUEIRÓS, 1972, p.399), muito parecidas com as passeadeiras de Cesário Verde. Ou ainda, toda a paisagem “[...] se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico.” (QUEIRÓS, 1972, p.399). Já no segundo, o passeio de Carlos da Maia e João da Ega é marcado pela decadência do riso e pela consciência inesperada do crepúsculo. É a paisagem ambígua, crepuscular, tão cara a um certo decadentismo nascente, que salta das páginas finais d’ Os Maias: “Então Carlos, até aí esquecido em memórias do passado e sínteses da existência, pareceu ter inesperadamente consciência da noite que caíra, dos candeeiros acesos. A um bico de gás tirou o relógio. Eram seis e um quarto!” (QUEIRÓS, 1991, p. 591).

o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu por causa da sua imensa civilização.” (QUEIRÓS, [19--], p.165). É este o homem que entristece, é este o homem que vive a decadência finissecular.

Mas, é, talvez, no artigo “Positivismo e idealismo”, que o leitor percebe de forma mais aguda o tom ressentido de Eça de Queirós, em meio a um caminho de mudanças estéticas. Segundo ele, em literatura, estariam todos, naquela época, assistindo

[...] ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, e ressurreição arqueológica (e pré-histórica!) e até de capa e espada, com maravilhosos *imbróglis*, como nos robustos tempos de d’ Artagnan. (QUEIRÓS, [19--], p.188, grifo do autor).

Está claro que a visão de Eça de Queirós não é nem um pouco simpatizante com o novo estilo de escrita. Para ele, estes escritores, os simbolistas do *fin-de-siècle*, são homens que, “[...] com bocados esfumados de verbo e farrapos indecisos de sentimento, nos arranjam um desses nevoeiros poéticos.” (QUEIRÓS, [19--], p.189). O caso do Sr. Aulard, a defender a bengaladas enérgicas a sua tendência espiritualista e simbolista, portanto, anti-positivista, é sintomático para o escritor português concluir, amargamente, que, “[...] em todas as grandes cidades, onde o materialismo excessivo exasperou as imaginações, não se vêem senão homens inquietos batendo de novo à porta dos mistérios.” (QUEIRÓS, [19--], p. 192).

Desta forma, há-de se perceber, como propôs Álvaro Manuel Machado (1991), a ambigüidade como signo essencial na estética queirosiana, posto que, se de um lado, Eça de Queiroz defende incontidamente o livre-pensamento e as idéias positivistas – como se pode perceber nos dois artigos de Notas Contemporâneas –, de outro, parece abrir mão de uma certa arbitrariedade naturalista, pois dialoga sinuosamente com o imaginário finissecular, tão caro à estética decadentista, aproximando-se de toda aquela mitologia da Decadência, nas páginas d’ Os Maias.

Se, no meio deste caminho, entre o declínio e o despontar de duas correntes distintas, é possível perceber duas atitudes estéticas que, a princípio, se opõem – o cientificismo positivista dos escritores naturalistas e o esteticismo e o misticismo dos decadentistas –, não podemos também deixar de observar uma aproximação e até uma certa complementaridade entre elas. Basta lembrar, por exemplo, que o próprio Huysmans, autor de *A Rebours*, obra capital do Decadentismo francês, foi aluno de Zola. Em Portugal, este momento limítrofe é marcado – além da atitude

ambígua e sinuosa de Eça de Queirós – pela presença (muitas vezes, injustamente esquecida) de Fialho de Almeida, cujo estilo, segundo Vítor Viçoso (1999, p.57), é marcado por um profundo “expressionismo grotesco”, chegando mesmo a “[...] influenciar o imaginário e o estilo de alguns dos escritores da ‘geração de 90’, contando-se entre estes Raul Brandão.” E o próprio autor de *Húmus*, de acordo com Luís Mourão (1996, p.31), também transita por estes dois caminhos, “[...] um de cariz sobretudo naturalista-positivista, e um outro claramente decadentista.” Já nas suas *Impressões e Paisagens*, Raul Brandão tem o cuidado de alertar que a obra, no momento de sua publicação (1890), já se encontra ultrapassada. Chega, mesmo, a confessar: “Seja-me permitido, portanto, dizer singelamente que eles não representam a minha maneira actual de sentir nem de escrever.” (BRANDÃO, [19--]b, p.149). Com isto, cai por terra aquela idéia errônea e, infelizmente, muito corrente em meios acadêmicos, de que duas correntes estéticas sucessivas precisariam ser necessariamente opostas e, portanto, mais facilmente explicadas e compreendidas.

É, pois, neste momento de um Naturalismo já marcado pelo declínio e pela decadência e na esteira de um Fialho de Almeida, que surgem Os Nefelibatas, um grupo de jovens escritores da época (Júlio Brandão, Raul Brandão e Justino de Montalvão) movidos pelo desejo incontido de lançarem uma espécie de esboço de manifesto literário, sob a assinatura mascarada de Luiz de Borja, uma *dramatis persona*, um criador coletivo.

Os Nefelibatas eram formados, na sua essência, pelos “novos” escritores de vocação assumidamente decadentista, neo-espiritualista e hiperesteticista, ou seja, para quem a arte é uma religião. De acordo com as palavras de Luis de Borja, autor do manifesto nefelibata, o grupo não intentava apenas fugir da banalidade casual, mas procurava também manter a sua marca distintiva:

No interior dessa sala saudosa, eu ouvi discutir teorias de arte, sempre nobremente, sempre radiantemente. Não eram NEFELIBATAS, nome que demos a este opúsculo, pois que o público assim deliberou classificar qualquer novo de talento, que em pouco que seja se afaste da rota banal, que seja mais subtil ou mais sincero, o que tanto basta para que o riso alvar escancare as goelas vermelhas do indígena. Nefelibata é pois um nome *ad hoc*, mas que não reproduz de certo a ideia geral que dão a esse vocábulo, de uma bizarrria e de um escolismo cantarolante: ERAM NOVOS QUE ALI SE REUNIAM, AMANDO E REZANDO À ARTE, AO AMOR, AO FUGIDIO IDEAL [...] (BORJA, 1988, p.28; grifo nosso).

Segundo Vítor Viçoso (1999, p.72), o movimento era marcado por um profundo sentimento de isolamento e de ênfase da diferença e, com uma postura agressivamente lúdica, procurava legitimar a sua qualidade literária. Ora, tal culto pela marginalidade estética e social, sublinhada pelo ensaísta português, fica evidente na afirmação do autor coletivo nefelibata, na medida em que o grupo deixava exalar

um forte hibridismo de estilos, onde a realidade e a ficção, a comédia e a tragédia, o sublime e o grotesco, o satanismo e o misticismo se confundiam.

Em Raul Brandão, é possível observar um reflexo direto destas idéias, por se tratar de um artista “Nefelibata”, para quem a dicotomia vida/arte é uma espécie de obsessão em sua obra, portanto, de um escritor para quem o literário pode ser a traição da verdade da vida – e isto aparecerá gritantemente em obras como *A Farsa* e *Húmus*. Aliás, é sob o manto de uma natureza crepuscular, sombria e de estufa, tão cara à estética decadentista, que muitas das cenas portuenses nebulosas, decrépitas e corroídas, estarão insistentemente e plasticamente desenhadas e pontuadas na ficção brandoniana.

Húmus: uma narrativa lírica na representação de cenas da vila/vida decadente portuguesa.

Na aparência, é a insignificância a lei da vida; é a insignificância que governa a vila.

Raul BRANDÃO (1991, p.10).

Obra datada de 1917⁴, publicada em meio às cores e aos sons futuristas do conturbado cenário português da geração de Orpheu, *Húmus*, a princípio, ressoa como uma obra que transita entre a tradição e a vanguarda, sem tender mais para um lado que para outro, mas que, antes, conserva a visão plástica (e musical) de uma (já) tradição decadentista em pleno século XX, fazendo conviver com estes resquícios finisseculares uma estrutura narrativa caótica, fluida e descentralizada. Segundo Álvaro Manuel Machado (1999, p.78), esta seria a grande e “[...] radical MODERNIDADE de *Húmus* para lá do próprio MODERNISMO do princípio do século, afinal (incluindo o de Pessoa) ainda tão dependente desse Decadentismo e desse Simbolismo que marcaram decisivamente Raul Brandão.” Isto não quer dizer que, enquanto obra entre dois momentos estéticos, *Húmus* perca a sua validade e a sua importância por transitar entre duas correntes literárias, sem se posicionar a favor de uma em detrimento de outra. Pelo contrário, esta ambigüidade é que lhe confere uma heterogeneidade ímpar, fazendo com que seja melhor compreendida enquanto obra literária que, segundo o crítico português, “[...] sendo *moderna*, soube recuperar originalmente os géneros mais tradicionais num período de pleno Modernismo vanguardista.” (MACHADO, 1999, p.78, grifo do autor).

⁴ *Húmus* teve pelo menos três edições modificadas. Segundo Jacinto do Prado Coelho (1977, p.238), “[...] a primeira edição do *Húmus* tem aspectos violentos de sátira e libelo social que, nas edições seguintes, estão muito atenuados, vindo então o aspecto ético-metafísico a dar à obra uma tonalidade uma.” Para o presente trabalho, optamos pela 4ª. edição, devido ao fato de ser este o texto disponível para a proposta de leitura.

Deste modo, torna-se muito difícil determiná-la dentro de um gênero literário. Romance? Ensaio? Diário? Como classificá-la? Angústia que incomoda, mas que, igualmente, seduz e magnetiza. Devido ao seu caráter inovador, para um público recém saído das narrativas queirosianas e fialhianas, a estrutura de Húmus está muito mais próxima de uma postura literária extremamente ousada, característica das grandes obras de escritores da vanguarda de língua portuguesa – e, aqui, vale a pena citar as próprias Memórias Sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade, de 1924 –, que recusam a estrutura convencional do romance tradicional e ousam diluir e reconstruir um novo perspectivismo narrativo⁵.

Para João Gaspar Simões (1971, p.100), Húmus é uma obra de caráter lírico por excelência. Segundo o ensaísta, “Raul Brandão era psicologicamente um poeta. As suas obras pertencem ao domínio da criação poética, embora o seu aspecto formal indique o contrário.” Idéia igualmente compartilhada por outro grande ensaísta (e poeta) português: Jorge de Sena (1988, p.53). Num de seus trabalhos, não hesita em afirmar: “Raul Brandão é um poeta em prosa”.

Outros ensaístas, ficcionistas e poetas também se aventuraram pelos caminhos de Húmus e tiveram a mesma sensação de vertigem e de indefinição. Dentre estes, encontramos Vergílio Ferreira (1987, p.259), para quem a expressão ROMANCE-ENSAIO estaria mais próxima daquele entrecruzamento de “ensaio, meditação, diário e romance”, tão característico da estrutura aforística do texto brandoniano. Já João Pedro de Andrade ([19--], p.156) e Jacinto do Prado Coelho (1976, p.46) preferem designá-lo como um “anti-romance”. Expressão não muito simpatizada por David Mourão-Ferreira (1992), que, muito lúcida e profeticamente, a anunciou como obra precursora do *nouveau roman*. Rendido diante de uma obra ímpar, José Régio (1952) declara-se incapaz de classificá-la num gênero literário.

Percebe-se, assim, que Húmus se encontra naquele terreno movediço e fronteiro dos gêneros. Toda esta confluência de opiniões tão distintas nos permite colocar a obra de Raul Brandão em sintonia com as palavras de Jacques Derrida (1986, p.264), ao considerar que “[...] todo texto participa de um ou mais gêneros, sempre existe gênero nos gêneros, mas essa participação jamais significa um título de pertença.” Com isto, não descartamos a hipótese de tratar Húmus como romance – que o é, mesmo que distante daqueles aspectos apontados por Forster (1998) –, nem tampouco a de considerá-lo como portador de uma linguagem fortemente poética e lírica, que possui em seu mais alto grau. Ora, se existem obras literárias em prosa, como pensou Yves Stalloni (2001, p.168), que dão mostras, “[...] por seu valor musical, estilístico ou lexical, de afinidades com o texto poético [...]”,

⁵ Não estamos, aqui, querendo afirmar que a obra de Oswald de Andrade possui heranças diretas da escrita de Raul Brandão. O fato é que o romance do escritor brasileiro está impregnado das propostas modernas de diluição e reconstrução do discurso romanesco, agora, sob uma nova ótica: a da fragmentação e da descontinuidade.

não hesitamos em apontar Húmus como uma delas. E, na mesma aventura de tantos leitores, arriscamos também uma classificação, porém, sem a pretensão de considerá-la generalizante e totalmente capaz de abarcar a complexidade estrutural da obra de Raul Brandão. Partindo dos conceitos apontados por Derrida e Stalloni, chegamos ao de Jean-Yves Tadié (1978, p.7), que muito sabiamente atentou para o fato de que “[...] a distinção entre prosa e poesia é muito menos clara hoje do que no tempo em que o alexandrino triunfava [...]. Todo romance é, nem que seja minimamente, poema, e todo poema é, ao menos num mínimo grau, narrativa.” E, assim, preferimos pontuar Húmus como uma obra muito próxima da NARRATIVA LÍRICA, porquanto se apresenta como obra narrativa ficcional, sem abrir mão de uma intensa linguagem poética e, portanto, lírica.⁶

Para além da difícil tarefa de classificar o texto de Raul Brandão, acreditamos que toda esta complicação provém da dificuldade de cristalizar a problemática de Húmus. Estamos diante de uma obra em que é o grito do poeta diante do ruído, que se coaduna ao espanto do filósofo diante da vida medíocre da vila. Do ruído ao grito, a trajetória do romance revela o artista visual e sonoro, que foi o autor do Húmus, e reveste toda a obra de uma dimensão plástica, sobressaindo a visão brandoniana de um cenário corroído, carcomido pela degenerescência e decadência humanas:

Sobre isto um tom denegrido e uniforme: a humidade entranhou-se na pedra, o sol entranhou-se na humidade. [...] Na realidade isto é como Pompéia, um vasto sepulcro: aqui se enterraram todos os nossos sonhos... Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície. Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar. (BRANDÃO, 1991, p.9-10).

Não seria gratuito o fato do autor ter dedicado ao mestre Columbano – artista plástico português do fim-de-século oitocentista – a sua obra capital, Húmus. Em vários momentos, o ficcionista deixa transparecer aquela herança pictórica da capacidade de VER o que se encontra além da matéria plástica e o que “flutua debaixo de água, que esverdeia debaixo de água” (BRANDÃO, 1991, p.12). Juntamente com os “seres que fazem da vida um hábito”, reunidos sob a forma de “figuras somáticas” (BRANDÃO, 1991, p.13), o autor parece misturar as cores da natureza morta com as da máscara decadentista, revelando o teor e o trabalho pictórico com as palavras: “Em lugar do uso de palavras fazia isto melhor com o emprego de dois tons – cinzento e oiro: uma nódoa que se entranha noutra nódoa. O sonho turva a vila como a Primavera toca neste charco só lodo e azul: tinge-o e revolve-o.” (BRANDÃO, 1991, p.39).

⁶ Apropriamo-nos da terminologia de Ralph Freedman (1971) e Ricardo Gullon (1984), cujos títulos encontram-se nas referências.

Como artista de seu tempo, também consegue OUVIR o que se esconde por detrás das palavras e dos sons e descortina elementos condenados pela erosão do salitre: “Mais fundo: não existem senão SONS REPERCUTIDOS. Decerto não passamos de ECOS. [...] O salitre ROEU OS santos NOS SEUS nichos – ROEU-OS também o sonho...” (BRANDÃO, 1991, p.18; grifo nosso).

Muito próximos da técnica do pintor de Antero, seus personagens vão surgindo do texto como espectros, imagens grotescas, cadavéricas. São mais nomes caricaturais, obsoletos, disformes até, que retratam a mediocridade de um mundo sórdido e confuso, de ambições mesquinhas, de desejos torpes, de invejas e ódios recalçados. As Fonseca, D. Engrácia, D. Biblioteca, D. Procópio, D. Penarícia, D. Fúfia, D. Felizarda e D. Restituta são imagens não apenas de senhoras idosas, mas de velhas “[...] sepultadas num vasto cemitério do tamanho da vila [...]”, e, sobre cada uma delas, a presença erosiva do “[...] pó, sobre cada interesse pó, sobre cada fisionomia outra fisionomia.” (BRANDÃO, 1991, p.70). Representam, assim, um tempo gasto inutilmente e perdido desnecessariamente com aparências. Esta redução a traços espectrais (FERREIRA, 1987) faz com que os nomes dos personagens sejam esvaziados, causando a dissolução de suas estruturas. Quem espera encontrar em Húmus aquela perspectiva de protagonistas com aspectos humanos, leva um grande susto e sente um certo incômodo, ao perceber que se trata mais de “[...] meras sombras à margem de qualquer acção, vagas aparições na torrente ininterrupta da consciência do narrador-autor.” (VASCONCELOS, 1991, p.10).

Se já na composição destas “singulares criaturas” (BRANDÃO, 1986, p.93) caracteristicamente finisseculares é possível perceber a face de um Raul Brandão, enquanto artista distanciado das tradicionais construções romanescas, no espaço da vila há-de se constatar a sua capacidade de pintor das palavras, capaz de tingir um cenário com cores nebulosas, cinzentas, e carcomido pelo caruncho e pela erosão. Como os personagens, a vila possui também uma espécie de máscara, que esconde a imagem de uma sociedade reles e mesquinha:

Fecho os olhos. A chuva desaba interminavelmente do céu, e na luz turva vejo sempre a vila, com as mesmas figuras de museu sentadas na mesma sala... Insignificância, insignificância, insignificância. [...] Como todas as almas, todas as janelas estão perras, e o tempo vai substituindo uma figura por outra figura, uma pedra por outra pedra. [...] Vejo vir os gestos, as cortesias, as acções do confim dos séculos. Isto é nada – é vulgar e quotidiano. É uma aparência.

A VILA É UM SIMULACRO. MELHOR: A VIDA É UM SIMULACRO.

Atrás desta vila há outra vila maior. A lentidão, o gesto usado, a meia-tinta, mesmo em plena luz, toldam-me a visão. Sobre cada ser caiu uma camada de pó. A vila é isto – e a vila não é isto. (BRANDÃO, 1991, p.19; grifo nosso)

A lama, o bolor, o caruncho e a humidade, que entranham pela pedra, conferem as cores degradantes do tédio, do desgaste e o “tom denegrido” (BRANDÃO, 1991, p.9) do desencanto do cotidiano. Depois do grito espantado de uma vila/vida em simulacro, surge o grito do absurdo da vida diante da morte, diante da constatação de que, enquanto homem, não viveu. Trata-se, na verdade, daquela voz metafísica, reflexiva – de que nos fala Joaquim Carlos Araújo (1998, p.26-28) –, que ecoa insistentemente pelas páginas de Húmus e que lança uma discussão, longe de chegar a um ponto final, pois

[...] o maior drama é não encontrar razão para isto que vive de gritos e se sustenta de gritos – e ter de arcar com isto. Perceber a inutilidade de todos os esforços e fazer todos os dias o mesmo esforço. E isto não nos larga. Sacode-nos e abala-nos até à raiz, numa discussão que nunca cessa. (BRANDÃO, 1991, p.80).

Se reticentes e ambíguos são os personagens e a vila, não menos é a própria narrativa, cuja estrutura concentra um derramamento lírico e uma absoluta consciência pictórica da palavra:

A narrativa desconjunta-se: ganha em dor e em grotesco. Enche a boca, perde em naturalidade, adquire em imponência. O tom carregado é de farsa com resíduos de lágrimas. Desgraça ri-se da desgraça. Aumenta as cores de exagero, carrega o traço, e a tinta engrossa.

A sala de visitas! A sala de visitas!... – Representa com ademanos e mesuras grotescas a sua entrada numa sala em passo medido de procissão. (BRANDÃO, 1991, p.94).

Se, na vila, pressente-se que “o tempo corroera as feições” (BRANDÃO, 1991, p.9), na “pintura” brandoniana contemplamos as feições estruturais de criaturas e espaços corroídos pelo tempo. É o caruncho que rói as entranhas da vila e os próprios alicerces romanescos. Desconjuntada, ou melhor, desmanteladora da intriga tradicional, como o diria David Mourão-Ferreira (1992), a narrativa ganha contornos de dor e tonalidades grotescas na medida em que vai se construindo em forma de grito. Grito de Raul Brandão, homem da virada de séculos, artista multifacetado, portador das máscaras finisseculares e arauto da diluição romanesca, própria das vanguardas. Grito também do Gabiru – o mesmo personagem-filósofo de Os Pobres – espécie de alter-ego do narrador, máscara vocal de Raul Brandão, personagem “enunciador dos *leitmotive*” (VASCONCELOS, 1991, p.11) do discurso brandoniano. Neste momento, a confissão do narrador evidencia a construção desconjuntada, fragmentada e diluída do discurso narrativo de Húmus. Por trás desta aparente perda de continuidade, há-de se observar o traço carregado, a linha sinuosa, a cor exagerada, enfim, a tinta encorpada, com que seu autor pinta as imagens crepusculares da vila. Como, então, não perceber que a dedicatória ao

Mestre Columbano constitui mais que uma mera homenagem? Diante das cenas decadentes desta vila/vida em simulacro, acreditamos que o Mestre Columbano é mais que homenageado. Ele é chamado para dentro do próprio texto, pois as mesmas cores do espectro anterior, das insinuadas máscaras mortuárias, do desprezo e do luto, tão presentes naquela pintura em primeira pessoa de Columbano, são invocadas em diálogo direto com as cores espectrais dos “ramos espremidos” que “escorrem dor”, com as máscaras que escondem “raízes mais fundas que a verdade” porque “entranhou-se na carne” (BRANDÃO, 1991, p.28, p.39 e p.40), com o desprezo por aquelas criaturas dramáticas “cheias de ninharias, de idéias fixas e de paciência”, com a ambiência sepulcral de uma vila “tumular e encardida”, que “oculta dentro dos seus muros um sonho desconforme” (BRANDÃO, 1991, p.72 e p.26). Do rosto cadavérico, do olhar cavernoso e catastrófico do Antero de Columbano, o autor de Húmus parece tirar o olhar grotesco, a atmosfera brumosa e a angústia ressentida do pensamento de Gabiru:

De que é feita a tibórnia, o líquido viscoso, cor de sabão, com filamentos verdes, que o Gabiru com olhos de sapo revê no vidro, através da luz – a maior descoberta do século, o soro que acaba de vez com a velhice e arreda a morte para confins ilimitados ? (BRANDÃO, 1991, p.30).

Máscaras? Sim, máscaras finisseculares, de poetas, como o Antero de Columbano; de personagens ficcionais, como o Gabiru de Raul Brandão. Mas, se aqui, o autor de Húmus confirma-se como aquele “pintor das horas perdidas” (MENDES, 1963, p.33), há ainda outras máscaras brandonianas presentes no discurso narrativo. Ao longo das inúmeras descrições e reflexões, sobre a máscara do Raul Brandão pintor, soma-se a máscara do Raul Brandão-poeta. Homem que viveu o tempo limiar do fim-de-século e, com certeza, bebeu das fontes poéticas do Simbolismo e do Decadentismo⁷.

Se, em Húmus, encontramos trechos de profunda poeticidade, que confirmam esta vocação lírica na escrita brandoniana⁸, há-de se destacar também aquelas outras vozes e outros gritos poéticos, que fazem da obra uma espécie de sinfonia de ruídos em ressonância. Assim, não é difícil encontrar certos ecos das vozes de mortos que se fazem vivos no texto, de mestres ancestrais da lírica portuguesa,

⁷ Algumas obras críticas são sintomáticas ao tratar da inserção de Raul Brandão na estética finissecular e suas influências no autor de Húmus. Entre elas, a de Fernando Guimarães (1990) e a de Luís Mourão (1996), além do belíssimo e esclarecedor ensaio de Vergílio Ferreira (1976) sobre a situação limiar de Raul Brandão.

⁸ Sem qualquer sombra de dúvida, Húmus possui diversos trechos onde a narrativa transborda de um lirismo declarado, como por exemplo, no seguinte: “O pior é o que os seus olhos exprimem – e eu já o não posso deter... Espera... Quantas vezes me confessaste sufocada de lágrimas, que te vem, não sabes donde, uma vontade de fugir pelo mundo fora para onde ninguém te conheça, deixando tudo e abandonando tudo – fugindo a ti própria?” (BRANDÃO, 1991, p.143-144).

recuperados pela voz do pintor/poeta. Dentre eles, os versos de Bernardim Ribeiro (apud SILVEIRA, 1993, p.67) – “Ante mim mesmo e mim / não sei que s’levantou / que tão meu imigo sou” – parecem fazer consonância com as linhas iniciais de “Atrás do muro”: “Mas entre mim e mim interpõe-se um muro. O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo.” (BRANDÃO, 1991, p.59). São, ainda, os vivos do seu tempo, como os poetas de Orpheu que, em determinados momentos, parecem em plena sintonia com a escrita brandoniana. De Mário de Sá-Carneiro (1990, p.116 e p.144), por exemplo, a fragmentação e o delírio do autor de “Dispersão” – “Perdi-me dentro de mim/ porque eu era labirinto” ou “Eu não sou eu nem sou o outro,/ sou qualquer coisa de intermédio” – ecoam em “O sonho em marcha”: “Eu sou um desconhecido para mim mesmo. Ia para a cova sem me ter encontrado um momento só a sós comigo.” (BRANDÃO, 1991, p.67). Também as vozes de um eu fragmentado ressoam ao longo de Húmus, como uma espécie de (profético?) eco pessoano: “Há em mim várias figuras. Quando uma fala, a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo.” (BRANDÃO, 1991, p.103). E, por fim, a evocação do “Adiamento” de Álvaro de Campos (PESSOA, 1998, p.178) – “Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã.../ Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã, / E assim será possível; mas hoje não.../ Não, hoje nada; hoje não posso” – ganha espaço nesta polifonia de vozes poéticas :

O dia de hoje não existe para mim: só penso com sofreguidão no dia de amanhã. Ora amanhã é a morte. E sucede também que só dou pelas coisas belas da vida, depois que passaram por mim, e que as não posso ressuscitar. Há na vida um único momento. Um momento que sorri. (BRANDÃO, 1991, p.142).

A riqueza evocatória de vozes e *leitmotiv* torna-se, assim, a marca inconfundível de Raul Brandão, afinal, se o tempo é rotativo, cíclico, não fechado, não metrificado, plasticamente poético, deparamo-nos, então, com um exercício de liberdade de escrita, com fluidez de uma prosa altamente poética, enfim, de uma autêntica narrativa lírica.

Se a questão do tempo em Húmus é “[...] o sinal inequívoco da sua contemporaneidade como também, de alguma forma, o sinal fundador dessa mesma contemporaneidade [...]” (MOURÃO, 1996, p.34), a sua singularidade estaria exatamente neste tempo que se quer circular. Tempo dos personagens? Tempo de Gabiru? Tempo da vila? Tempo nenhum, em lugar algum. Ou melhor: tempo em e de Raul Brandão.

Sobretudo, tempo cíclico que faz esta obra brandoniana ecoar rotativamente em outros tempos, em outras épocas. Ele, um escritor no limiar de um tempo – na feliz expressão de Vergílio Ferreira (1976) –, produz uma obra que ecoa – como os

gritos da vila? –, como uma voz outra que repercute no limiar de outro tempo, de outro fim de século. Não mais no crepúsculo decadentista, mas no limiar de uma outra Modernidade: a do século XX (FERREIRA, 1987).

Assim, Raul Brandão desenha liricamente algumas cenas da vida portuguesa no crepúsculo do oitocentos, sem lhes poupar aquelas cores fantasmáticas de “uma agonia civilizacional e ontológica” (MOURÃO, 1996, p.29), estabelecendo um diálogo direto com a estética de seu tempo. Tempo de ambigüidades, tempo de cores azuis e cinzas, tempo d’ Os Nefelibatas, tempo do Decadentismo e, sobretudo, tempo de germinação de Húmus. Artista *avant la lettre*, Raul Brandão fornece-nos imagens crepusculares bem diferentes das cores já impressas pelo tradição de seu tempo. E parece ser esta a grande diferença que o engrandece e nos seduz.

A herança lírica de Raul Brandão na literatura portuguesa contemporânea

Em 1910, Wassily Kandinski (1991, p.21), em sua obra *Do Espiritual na Arte*, declarava nas linhas iniciais: “Toda a obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, a mãe de nossos sentimentos.” Sábias e proféticas as palavras do pintor russo, homem e artista das primeiras décadas do século XX, assim como o foi Raul Brandão, na representação de ambientes e personagens de sua época. Nada mais apropriado, portanto, para falar dos ecos brandonianos como sementes temáticas na literatura portuguesa contemporânea.

Se diversas e distintas são as considerações críticas sobre a complexidade e a contemporaneidade de Húmus, mais homogênea é a opinião de que a obra de Raul Brandão foi um marco inaugural na moderna literatura de ficção portuguesa. Jacinto do Prado Coelho, Oscar Lopes, David Mourão-Ferreira, Vergílio Ferreira e Álvaro Manuel Machado são alguns dos nomes da crítica brandoniana que reconhecem a importância de obras como Húmus na produção narrativa posterior ao mestre das máscaras e dos simulacros.

Destá maneira, Luís Mourão (1996) coloca entre os seguidores fiéis do autor de *Os Pobres*, ficcionistas do porte de um Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Olga Gonçalves, Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira. Já, de forma mais categórica, e não menos correta que as opiniões dos citados anteriormente, Eduardo Lourenço (1994, p.307) acrescenta a idéia de que Húmus e seu autor não só desempenham um papel importante na literatura portuguesa novecentista, como também inauguram nela “[...] uma ficção sem história, mais próxima do fragmento onírico que do romance.” Logo, estamos diante da constatação irrefutável de que o germen brandoniano encontra-se plantado nas mais diversas e diferentes tendências da poesia e do romance portugueses de nosso tempo.

Chamamos a atenção, anteriormente, para a presença do grito em Húmus. E é novamente, sob o signo desta metáfora, que ousamos ler a presença do texto de Raul

Brandão em outros, de outro tempo igualmente limiar. Para ele, “criar vida é criar um grito que não se extingue” (BRANDÃO, 1991, 138). Sábias e proféticas também as palavras do “pintor das horas perdidas” (MENDES, 1963, p.33), porquanto revela uma dupla máscara do discurso narrativo de Húmus. O romance de 1917 é criado também sob o signo do ruído e do grito. Nas páginas iniciais, lemos: “OUÇO sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...” (BRANDÃO, 1991, p.9; grifo nosso), e nas finais, encontramos: “OUVES O GRITO? OUVE-LO mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?” (BRANDÃO, 1991, p.211; grifo nosso). Na verdade, este é um dos grandes *leitmotiv* da obra brandoniana. A voz gritante que não cessa de bradar e que persiste diante de um momento-limite – a morte. Mas que morte? A que extingue a voz e o corpo? Também. Mas, sobretudo, acreditamos, como Eduardo Lourenço (1994, p.307), que, aqui, se trata da morte da própria ficção que “agoniza ou indefinidamente clama a impossibilidade da ficção.”

Se, do ruído ao grito, a narrativa é tecida reflexiva e poeticamente, é sob a forma de grito que ela ecoa através das décadas posteriores. Neste sentido, certas linhas de Húmus soam como verdadeiras trombetas escatológicas, porquanto “Quem grita ? Nós próprios ? O homem que range por não poder suportar a vida ? O GRITO DOMINA TUDO, TRESPASSA O GLOBO E ECOA NO MUNDO.” (BRANDÃO, 1991, p.211; grifo nosso).

Destarte, ousamos declarar que Húmus, enquanto criação literária e ficcional, é exatamente este grito inextinguível que domina grande parte das linhas-mestras portuguesas contemporâneas, que trespassa o momento crepuscular do oitocentos – em que seu autor está inserido – e que ecoa no mundo finissecular do novecentos, neste tempo que nos coube. Confirmam-se, assim, as palavras de Machado Pires (1998, p.6), quando afirma que Raul Brandão, “[...] emotivo, de uma sensibilidade quase exagerada, contemplativo, sem grandes apetências para a erudição nem para uma vida de glórias sociais, é um exemplo muito pessoal na literatura portuguesa, abrindo, sem o saber, caminhos diversos para a prosa moderna.” E, nesta, colhemos três vozes muito próximas do pensamento do ficcionista portuense. Não que outras não sejam possíveis de serem detectadas, mas, se elegemos os nomes de Vergílio Ferreira, José Gomes Ferreira e Albano Martins, o fazemos pelo fato de eles possuírem laços estreitos com a escrita brandoniana. O primeiro, tantas vezes reconhecido como um poeta da prosa – como o tem sido Raul Brandão –, dedicou-lhe dois ensaios de leitura obrigatória para compreensão do universo criador de Húmus. O segundo, poeta muito próximo de um neo-realismo *avant la lettre* (MENDONÇA, 1973), chegou mesmo a confessar em seu Relatório de Sombras (FERREIRA, 1980, p.11) a descoberta do seu “mestre do presente, do passado e do futuro: Raul Brandão.” Já o terceiro, um dos nomes representativos da poesia portuguesa contemporânea, além de assinar um dos mais belos e recentes textos de poema em prosa (Rodomel Rododendro) – gênero muito próximo daquela

narrativa lírica cultivada por Raul Brandão –, ambientado no mesmo cenário de Os Pescadores, também enveredou-se pelas imagens da cidade brandoniana, num texto que mostra a sua intimidade com o autor de Ilhas Desconhecidas. Trata-se da obra O Porto de Raul Brandão.

Ora, se considerarmos Húmus como o grito literário que ecoa pelas páginas atuais, então, a visão ensaística de Vergílio Ferreira (1987, p.261) amplia a dimensão e a importância de seu autor, na medida em que o considera um arauto (homem que vai a frente, que anuncia e que grita!), um “anunciador do nosso tempo”. E, ainda, acrescenta que, “[...] na sua desordenada previsão não será difícil detectar aqui e ali um certo clima surrealista pela básica fusão do sonho e da realidade.”

Interessante observar que é também, e sobretudo, no romancista que a temática brandoniana da angústia da vida diante do absurdo da morte vai encontrar local de abrigo e crescimento frondoso, ao ponto de ser considerado, por Eduardo Lourenço (1994, p.308), “o mais complexo e original dos seus herdeiros”. Assim, não será difícil descobrir que algumas das sementes de Húmus servem como húmus para o percurso romanesco de Vergílio Ferreira, desde o ruído, preconizado por Mudança, até o grito de inconformidade, de anúncio de uma concepção outra de humanismo, em Aparição:

Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte. E nunca mais até hoje eu soube inventar outro. De que poderia falar na conferência? Nada mais há na vida do que beber até ao fim o vinho da iluminação e renascer outra vez.[...]

– Quando é que afirmei que o homem deve passar fome? Mas, se em todas as épocas tivesse só pensado na melhoria económica, hoje não seríamos homens: seríamos máquinas. O meu humanismo não quer apenas um bocado de pão; quer uma consciência e uma plenitude. (FERREIRA, 1994, p.49 e p.76).

Como, então, diante do milagre da aparição, não perceber a semente lançada pelo autor de Húmus? Pois é no alarme vergiliano que se pressentem os ecos do espanto brandoniano:

Este momento trágico, esta pausa, este horror em que cada um se vê na sua essência, em que cada ser se encontra sós a sós com a sua própria alma, reduzido sem artifícios à sua própria alma, só tem outro a que se compare, aquele em que cada um vê a alma dos outros. Porque, por melhor ou pior que tenhamos julgado os outros, vimo-los sempre através de nós mesmos. [...]

Nem sei o que é a vida. Chamo vida ao espanto. Chamo vida a esta saudade, a esta dor; chamo vida e morte a este cataclismo. (BRANDÃO, 1991, p.176 e p.199).

Não seria à toa o fato de Rosa Maria Goulart (1990, p.30) encontrar aquela mesma confluência de gêneros (prosa e poesia, ou, quem sabe, prosa em poesia?)

no autor de Aparição, a ponto de designar a sua obra ficcional como “romance lírico”. Expressão muito feliz e adequada para Vergílio Ferreira que, por diversas vezes, confessou a sua admiração por Raul Brandão.

Também como mestre o toma o poeta José Gomes Ferreira, que iniciou sua trajetória literária em 1918, ou seja, um ano depois da publicação de Húmus, com Lírios do Monte. Conhecido como poeta militante, em cuja obra “poesia e protesto coexistem no signo poético” (MENDONÇA, 1973, p.136), nunca renunciou a sua condição de testemunha das vicissitudes da realidade portuguesa.

O próprio Gomes Ferreira deixou registrada a importância de Raul Brandão nas produções literárias das primeiras décadas do século XX, sublinhando-o como um escritor *avant la lettre*, cujos ecos persistiam nas obras daquela época. Segundo o autor de Relatório de Sombras,

Durante meia dúzia de anos, Raul Brandão foi, sem o saber, mestre secreto da primeira fornada que, após a Revolução Formal do Futurismo, e embora concordante com todas as novidades do Orpheu e revistas subsequentes, se apôs por instinto ao seu conteúdo aristocrático, em busca aflita de outro Sinal. (FERREIRA, 1980, p.17).

Independente do depoimento acalorado de José Gomes Ferreira, a sua poesia já seria suficiente para denunciar a admiração pelo autor de Húmus. Como, então, não perceber nos versos de “Viver sempre também cansa” a mesma dor terrível diante da mediocridade e da passividade alienantes da vida?

O sol é sempre o mesmo e o céu azul
ora é azul, nitidamente azul,
ora é cinzento, negro, quase-verde...
Mas nunca tem a cor inesperada.

O mundo não se modifica.
as árvores dão flores,
folhas, frutos e pássaros
como máquinas verdes.
[...]
Tudo é igual, mecânico e exacto.

Ainda por cima os homens são os homens.
Soluçam, bebem, riem e digerem
sem imaginação. (FERREIRA, 1990, p.39)

Poeta-testemunha, voltado para os dramas e as tragédias coletivas, mas também homem e artista marcado pela impactante sondagem do eu, aquele “[...] abismo

impenetrável e desprovido de sentido, sempre encarado como egoísmo gerador de preocupações ‘indignas’ e remorso.” (MOISÉS, 1983, p.191).

São estes os mesmos ecos trágicos que se encontram nas raízes de certos poetas de Árvore, dentre eles, Albano Martins. Em *Coração de Bússola* (1967), o poeta sucintamente reúne e define as duas idéias do cataclismo brandoniano: “A vida / – essa invenção magnífica / da morte.” (MARTINS, 1990, p.88). Versos que encontram na voz lírica do narrador de Húmus, espaço de consonância perfeita: “O problema capital da vida é o problema da morte. Ele resolve tudo. [...] A vida gera a morte – a morte gera a vida.” (BRANDÃO, 1991, p.57).

Movido por este tempo circular, onde morte e vida integram um ciclo interminável, o discurso do poeta reencontra o do ficcionista e, na representação da realidade, ambos compactuam da máscara e do fingimento. Assim, a constatação albaniana (MARTINS, 1989, p.43-44) – “Não te iludas: o que é aparente é que é real. A verdade da vida não é a própria vida, mas o que nela se vela ou se esconde. Um espelho de duas faces A imagem verdadeira projectada é sempre a da face oposta ou oculta. O seu negativo.” – constitui também uma herança, um eco, do grito brandoniano: “E no fundo, sob este subterrâneo, há outro subterrâneo. [...] O que era vida irreal é agora realidade, o que era vergonha, ninharia e ridículo é a vida agora. [...] Sob um mundo de verdade há outro mundo de verdade.” (BRANDÃO, 1991, p.204).

No pacto plástico do Porto, os dois escritores estabelecem uma consonância poética inseparável, posto que as mesmas ocorrências líricas da narrativa brandoniana parecem ecoar na narrativa (lírico-)biográfica albaniana, em *O Porto de Raul Brandão*:

A casa ainda está lá, na rua e largo que têm agora o seu nome. Defronte, o rio, o mar, a Foz, o Cabedelo, a Outra Banda, a Afurada. Cá para trás, o Monte, a Corguinha e, à esquerda, na dobra do cotovelo do Passeio Alegre, a Cantareira.

Não sei se a água ainda corre da bica do quintal, se “o pessegueiro bravo encostado ao muro” ainda floresce, se a “mancha azul ferrete das hidranjas” emoldura ainda o canteiro da parede. Como noutros tempos, os tempos da infância. (MARTINS, 2000, p.9).

É esta, por fim, a permanência de Raul Brandão, é este o seu legado incomparável, é esta a “promessa de eternidade”, anunciada por João Gaspar Simões (1931, p.121).

Por isso, é difícil a tarefa de se chegar a uma conclusão sobre um artista multifacetado e altamente complexo, como é o caso de Raul Brandão. Ainda mais árduo se torna, quando a sensação experimentada não é a de se ter chegado a um ponto final, mas a de ter ancorado no tempo reticente das questões pendentes,

das palavras não ditas, dos pensamentos não cristalizados, das muitas idéias que ainda não tomaram corpo e forma. Talvez, seja esta a melhor forma de concluir um trabalho sobre Húmus, perceber que as linhas escritas, mesmo desconjuntadas, são apenas sementes, húmus de outras ainda por vir.

Se há alguma certeza nesta narrativa, é a da importância de Raul Brandão, enquanto artista do tempo limiar, entre os ruídos finiseculares decadentistas e os gritos exaltados das vanguardas. Através do transbordamento poético, desenha algumas cenas da vida portuguesa no crepúsculo do oitocentos, sem lhes poupar aquelas cores fantasmáticas de “uma agonia civilizacional e ontológica” (MOURÃO, 1996, p.29), estabelecendo um diálogo direto com a estética de seu tempo. Tempo de ambigüidades, tempo de cores azuis e cinzas, tempo d’Os Nefelibatas, tempo do Decadentismo e, sobretudo, tempo de germinação de Húmus.

Outra certeza é a do quadro completo, chamado Húmus. Nele, a assinatura de Raul Brandão não se apaga, mas percorre nítida e fluentemente entre outras pinturas de épocas posteriores. A par das muitas tentativas de classificação, a narrativa de Húmus encontra-se pontuada por um forte lirismo, além de várias reflexões de ordem ontológica e metafísica, fazendo com que o seu autor se torne um autêntico escritor *avant la lettre*. Tempo, espaço e personagens recebem um tratamento cromático bem diferente das cores já impressas pelo tradicionalismo romanesco. E parece ser esta a grande diferença que “o diminui e engrandece”, como bem pontuou Vergílio Ferreira (1976, p.173). E parece ser esta a contínua herança deixada por Raul Brandão, este “grande precursor”, como bem lembrou Jacinto do Prado Coelho (1977, p.240).

No limiar deste breve percurso (também lírico), no instante reticente que nos coube, só nos resta fazer coro com as palavras de Vergílio Ferreira (1976, p.209): “Raul Brandão não se explica.” Esperamos, apenas, que, como a prosa do autor de Húmus, estas linhas componham mais que simples riscos no papel e apontem outros caminhos da inesgotável herança lírica de Raul Brandão.

VALENTIN, J. Raul Brandão and the lyrical heritage in the fictional narrative and in the portuguese contemporary poetry. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 75-94, 2006.

- **ABSTRACT:** *Raul Brandão's fiction as a tutelary case of the Portuguese end of the century scenery. The heritage of Humus in the contemporary Portuguese literature. Colors and sounds in the composition of a lyrical narrative and in the village/life twilight representation of scenes. Brandonian echoes in the 20th century's Portuguese fiction and poetry.*

- **KEYWORDS:** Fiction. Lyrical narrative. Fictional heritages. End of the century dialogues.

Referências

- ANDRADE, J. P. de. **Raul Brandão**: a obra e o homem. Lisboa: Arcádia, [19--].
- ARAÚJO, J. C. **A filosofia trágica da vida**: (ensaios sobre a obra de Raul Brandão). Algés: DIFEL, 1998.
- BORJA, L. de. Os Nefelibatas. In: GUIMARÃES, F. (Sel). **Ficção e narrativa no Simbolismo**: antologia. Lisboa: Guimarães, 1988, p.25-43.
- BRANDÃO, R. **Memórias**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. Tomo I.
- _____. **Húmus**. 4. ed. Porto: Porto, 1991.
- _____. **A morte do palhaço**. Lisboa: Marujo, 1986.
- _____. **Os pobres**. Lisboa: Seara Nova, 1978.
- _____. **A farsa**. 3. ed. Lisboa: Aillaud & Bertrand, 1926.
- _____. **As ilhas desconhecidas**. Lisboa: Perspectivas & Realidades, [19--]a.
- _____. **Impressões e paisagens**. Lisboa: Vega, [19--]b.
- _____. **Os pescadores**. Lisboa: Ulisseia, [19--]c.
- COELHO, J. do P. O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje. In: _____. **A letra e o leitor**. Lisboa: Moraes, 1977, p.235-240.
- _____. **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976.
- DERRIDA, J. **Paragens**. Paris: Galilée, 1986.
- FERREIRA, J. G. **Poeta militante**. Lisboa: Dom Quixote, 1990. v. 1.
- _____. **Relatório de sombras ou A memória das palavras II**. Lisboa: Moraes, 1980.
- FERREIRA, V. **Aparição**. Venda Nova: Bertrand, 1994.
- _____. Raul Brandão e a novelística contemporânea. In: _____. **Espaço do invisível IV**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, p.253-262.

- _____. No limiar de um mundo, Raul Brandão. In: _____. **Espaço do invisível II**. Lisboa: Arcádia, 1976, p.171-224.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1998.
- FREEDMAN, R.. **La novela lírica**. Barcelona: Barral, 1971.
- GOULART, R. M. **Romance lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira. Venda Nova / Bertrand, 1990.
- GUIMARÃES, F. (Sel). **Poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990.
- _____. **Ficção e narrativa no Simbolismo** (Antologia). Lisboa: Guimarães, 1988.
- GULLON, R. **La novela lírica**. Madrid : Cátedra, 1984.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- LOPES, O. **Entre Fialho e Nemésio**: estudos de literatura portuguesa contemporânea I. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.
- LOURENÇO, E. **O canto do signo**: existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.
- _____. Dois fins de século. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13., 1992, Rio de Janeiro. **Atas...**Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p.32-40.
- MACHADO, Á. M. Eça e o Decadentismo: uma estética da ambigüidade. In: 150 ANOS com Eça de Queiroz. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: FFLCH / USP, 1997. p.45-51.
- _____. **Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo**. Lisboa: Presença, 1999.
- MARTINS, A. **O porto de Raul Brandão**. Porto: Campo das Letras, 2000.
- _____. **Vocação do silêncio**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990.
- _____. **Rodomel rododendro**. Lisboa: Quetzal, 1989.
- MENDES, M. Raul Brandão, pintor das horas perdidas. **Colóquio**: revista de Artes e Letras, Lisboa, n.26, p.31-33, 1963.

MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.

MOISÉS, C. F. **Poética da rebeldia**: a trajetória militante de José Gomes Ferreira. Lisboa: Moraes, 1983.

MOURÃO, L. **Um romance de impoder**: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea. Braga: Angelus Novus, 1996.

MOURÃO-FERREIRA, D. Releitura do Húmus. In: _____. **Tópicos recuperados**: sobre a crítica e outros ensaios. Lisboa: Caminho, 1992. p.181-189.

PESSOA, F. **Ficções do interlúdio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIRES, A. M. B. M. **O essencial sobre Raul Brandão**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.

QUEIRÓS, E. de. **Os Maias**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. **O crime do padre Amaro**. São Paulo: Editora Três, 1972.

_____. **Notas contemporâneas**. Porto: Lello e Irmão, [19--].

RÉGIO, J. Raul Brandão e o Húmus. **Ler**, Lisboa, n. 8., p.11-13, nov. 1952.

SÁ-CARNEIRO, M. de. **Poesia**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

SENA, J. de. **Estudos de literatura portuguesa III**. Lisboa: Edições 70, 1988.

SILVEIRA, J. F. da et al. **Antologia da poesia portuguesa**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 1993. t.1.

SIMÕES, J. G. Raul Brandão, poeta. In: _____. **O mistério da poesia**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1971. p. 95-117.

STALLONI, Y. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

VASCONCELOS, J. M. Húmus de Raul Brandão: algumas notas de leitura. In: BRANDÃO, R. **Húmus**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1991. p.7-16.

VIÇOSO, V. **A máscara e o sonho**: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999.