


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FRANCINE CAMELIM

IMPRESSÕES E PAISAGENS: NA FRONTEIRA ENTRE
NATURALISMO, SIMBOLISMO E IMPRESSIONISMO



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2009

FRANCINE CAMELIM

*IMPRESSÕES E PAISAGENS: NA
FRONTEIRA ENTRE NATURALISMO,
SIMBOLISMO E IMPRESSIONISMO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa / História literária e crítica

Orientador: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2009

FRANCINE CAMELIM

IMPRESSÕES E PAISAGENS: NA FRONTEIRA ENTRE NATURALISMO, SIMBOLISMO E IMPRESSIONISMO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa / História literária e crítica
Orientador: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira

Data de aprovação: 17/08/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira
Universidade Estadual Paulista (*Campus* de Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
Universidade Estadual Paulista (*Campus* de São José do Rio Preto)

Membro Titular: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
Universidade Federal de São Carlos (*Campus* de São Carlos)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Dedico este trabalho a todos a quem amo e que me
apoiaram neste caminho acadêmico.*

AGRADECIMENTOS

No término do trabalho acadêmico, é tempo de agradecer às pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que atingíssemos nosso objetivo.

Primeiramente, agradeço a Deus que sempre esteve ao meu lado. E aos meus pais, Francisco e Mirian, que sempre me incentivaram nos estudos, apoiando-me nos momentos bons e difíceis.

O meu obrigada à minha orientadora, Professora Doutora Renata Soares Junqueira, pelas sugestões e dedicação. Também por ter me incentivado e mostrado o caminho acadêmico na iniciação científica realizada na Graduação.

Aos professores doutores Orlando Nunes de Amorim e Jorge Vicente Valentim pelas valiosas contribuições apresentadas no Exame de Qualificação.

Aos funcionários da biblioteca e da seção de pós-graduação desta faculdade pelo atendimento prestativo.

Poucos autores portugueses deixaram até nós um rastro tão visível.
(LOPES apud PIRES, 2005, p. 162)

RESUMO

Propomo-nos aqui um estudo crítico das narrativas simbolistas de Raul Brandão (1867-1930), escritor português pertencente à geração de 1890. Tratamos de identificar, na ficção narrativa brandoniana, valores próprios do Decadentismo-Simbolismo, seja no que toca à temática predileta do autor, seja no que concerne à(s) forma(s) narrativa(s) empregadas para expressar os seus temas. Além disso, pretendemos salientar o diálogo que se estabelece dentro da própria obra de Raul Brandão, demonstrando a importância de seus primeiros escritos, presentes no livro de contos *Impressões e Paisagens* (1890). Tratamos, em suma, de estudar e divulgar textos literários em *prosa simbolista*, sobre os quais os críticos ainda não se debruçaram suficientemente. Com base na teoria do conto, em particular, e na teoria da narrativa, em geral, avaliamos a contribuição da obra de Raul Brandão no panorama da contística portuguesa, tendo por principal objeto de estudo dois contos, escolhidos para o *corpus* da pesquisa por serem muito significativos no seu primeiro livro: “A Maria Trolha” e “O homem do cancro”. Nestes contos, estudamos os temas abordados, os personagens retratados e o perfil estético destas narrativas que mesclam elementos naturalistas, simbolistas e impressionistas, os quais demonstram o pioneirismo brandoniano na composição fronteiriça dos seus primeiros escritos.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Conto. *Fin-de-siècle*. Raul Brandão. Naturalismo. Simbolismo. Impressionismo.

ABSTRACT

This work proposes a critical study of the Raul Brandão's (1867-1930) symbolist narratives. He is a Portuguese author who belongs to 1890 generation. We want to relate in the Brandão's narrative fiction, values of Decadentism-Symbolism It could be the favorite thematic of the author or the narrative form to express his themes. Additionally, we intend to show the dialogue between the whole work of Raul Brandão, unrolling the importance of his first short-stories in the book *Impressões e Paisagens* (1890). Thus, we want to study and to reveal literary texts in the symbolist prose, which the critics do not search enough. Using the short-story and narrative theory to support us, we study the author's contribution to the Portuguese narrative history. The main object of our study is two short-stories that are the most meaningful of his first book: “A Maria Trolha” and “O Homem do cancro”. Therefore, we study the presenting themes, the acting characters and the construction of the short-stories, which blended into naturalistics, symbolistics and impressionistics elements that prove to be pioneer in the bounds of his first compositions.

Keywords: Portuguese literature. Short-story. *Fin-de-siècle*. Raul Brandão. Naturalism. Symbolism. Impressionism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 Raul Brandão e o seu contexto histórico-literário.....	11
2 Raul Brandão e a tradição contística.....	20
3 Na fronteira entre Naturalismo, Simbolismo e Impressionismo.....	26
4 <i>Impressões e Paisagens</i>.....	33
5 O trabalho pictórico e musical com as palavras.....	49
5.1 “A Maria Trolha”.....	49
5.2 “O Homem do cancro”	58
6 Considerações finais.....	65
BIBLIOGRAFIA.....	66
ANEXOS.....	70

INTRODUÇÃO

Raul Brandão (1867 – 1930) – jornalista, poeta, contista e teatrólogo – contribuiu muito para aumentar a fortuna da literatura portuguesa, de modo geral, e do teatro português, em especial, devido às peças teatrais que compôs na década de 1920. É provável, aliás, que o Raul Brandão teatrólogo seja o mais conhecido e estudado. Todavia, Brandão também se dedicou aos contos, os quais têm decerto um valor literário tão notável quanto o das suas peças teatrais. Por esse motivo, achamos oportuno este estudo, que tem a finalidade de analisar e divulgar alguns dos contos brandonianos insertos no livro *Impressões e Paisagens*, com o qual o autor fez a sua estréia literária. Pretendemos, deste modo, oferecer o nosso contributo aos estudos do conto, como gênero literário, e aos estudos literários em geral, analisando alguns contos que ainda são muito pouco conhecidos nos meios acadêmicos brasileiros.

Para maior clareza e objetividade, estruturamos esta dissertação em sete seções. O trabalho inicia-se no geral (o gênero conto) e vai se afinilando em direção ao particular (até a análise de três contos do volume *Impressões e Paisagens*).

Na seção 1 – **Raul Brandão e o seu contexto histórico-literário**, apresentaremos nosso autor e a proposta de nosso trabalho.

Logo mais, na seção 2 - **Raul Brandão e a tradição contística**, teceremos uma concisa consideração sobre o gênero literário em questão, breve histórico e primeiros teóricos, como Poe e Tchekkhóv.

Na seção 3 – **Na fronteira entre Naturalismo, Simbolismo e Impressionismo**, apresentaremos um sucinto panorama destes três importantes movimentos, para situar a obra de nosso autor em seu contexto literário.

Na seção 4 – *Impressões e Paisagens* serão apresentados os contos brandonianos insertos em seu livro de estréia na contística portuguesa. Chamaremos a atenção do leitor para outros contos que têm a mesma qualidade literária dos dois contos analisados na seção 5.

A seção 5 – **O trabalho pictórico e musical com as palavras**, subdividida em dois estudos, “A Maria Trolha” e “O Homem do cancro”, tem como objetivo apresentar dois contos de *Impressões e Paisagens* e analisá-los com base na metodologia adotada, mais especificamente no que concerne ao estudo da narrativa. Estudiosos como Genette, Friedmann e Bouneuf & Ouellet nos auxiliaram nas análises deste trabalho. Cada conto

apresenta características bastante peculiares e constitui uma amostra significativa da estética brandoniana na sua gênese.

Por último, na seção 6 – **Considerações finais** trataremos dos resultados alcançados neste trabalho.

1. Raul Brandão e o seu contexto histórico-literário

Raul Germano Brandão nasceu na Foz do Douro em 12 de Março de 1867. No ano de 1888, vai para Lisboa como aluno da Escola do Exército e começa a publicar profissionalmente textos em revistas e jornais. Assim, colabora em *O Imparcial*, no *Correio da Noite*, na *Revista Ilustrada*, no *Novidades*, no *Correio da Manhã* (jornal fundado por Pinheiro Chagas, escritor com o qual Raul Brandão ainda chega a conviver), em *O Dia*, dirigido por José Maria Alpoim, na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós (e onde colaboram autores como Oliveira Martins, Antero de Quental, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Magalhães Lima, Leite de Vasconcelos, Malheiro Dias, Fialho de Almeida...), e na *Revista de Hoje*, por ele fundada, da qual será co-director com Júlio Brandão e onde escreverá até 1896. Com Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, Azeredo Perdigão, Câmara Reis e outros, lança a revista de «doutrina e crítica» *Seara Nova* que, como se sabe, irá desempenhar, ao longo das décadas seguintes, um papel importante na vida cultural e política do País.

A sua grande paixão pelo jornalismo, atividade que exerceu ao longo de quase toda a sua vida, ajudou a coletar o material humano de suas obras.

Em 1890, sob a influência das idéias filosóficas, políticas, sociológicas e religiosas de Sampaio Bruno e também do estilo irónico de Fialho e da prosa requintada de Eça (e, por que não, de uma técnica narrativa que lembra Camilo Castelo Branco?), Raul Brandão publica o seu primeiro livro, *Impressões e Paisagens*. Aproveitando as suas experiências de infância, vivida entre lavradores e gente do mar, o escritor esboça quadros da vida dos camponeses e dos pescadores. Nessa época, o Realismo-Naturalismo e o positivismo de Auguste Comte já eram contestados e estavam em voga os valores do moderno romance russo, especialmente o de Fedor Dostoievski. Ora, o que estrutura e unifica a produção literária brandoniana são, precisamente, a sua preocupação humanista com os humilhados e ofendidos, a sua crítica à exploração do homem pelo homem e a sua denúncia social à maneira dos mestres russos.

Parece ser esta a orientação de Raul Brandão em seus primeiros escritos. Mas não só, pois numa carta a Alberto Bramão, um companheiro de jornalismo, diz-lhe que foi também das discussões que ambos tiveram sobre Arte que aqueles contos nasceram.

A carreira literária só foi iniciada em 1890, justamente com a coletânea de contos *Impressões e Paisagens*. Raul Brandão publicou em 1893, em parceria com os companheiros Júlio Brandão e Justino de Montalvão, o opúsculo *Os Nefelibatas*, que retrata alguns dos

artistas vinculados à geração de escritores que, em Portugal, se convencionou chamar “Geração de 1890”, à qual ele próprio esteve fortemente ligado no princípio da sua carreira literária. Aos poucos, foi-se libertando de grupos e de convenções, marcando as suas produções com uma originalidade decorrente de um hibridismo revelador de influências que tanto vêm do Decadentismo-Simbolismo quanto do Expressionismo e de outras correntes estéticas em voga nas primeiras décadas do século XX.

A proposta deste trabalho é a de um estudo crítico da ficção narrativa de Raul Brandão (1867-1930), nomeadamente do volume de contos intitulado *Impressões e Paisagens*, com o qual o escritor português fez a sua estréia literária em 1890. Ainda que os críticos, em geral, o rotulem decididamente como obra naturalista, o volume é, segundo a nossa hipótese, um importante testemunho das transformações estéticas que marcaram o final do século XIX, quando os valores do Naturalismo vão perdendo lugar para o novo gosto impressionista e simbolista. Toda a posterior obra literária de Raul Brandão – mais vincadamente moderna e publicada já no século XX – tem, pois, as suas raízes nesse volume inaugural, ainda desconhecido nos meios acadêmicos brasileiros.

Podemos certamente afirmar que autores como António Patrício e D. João da Câmara (notáveis, ambos, como dramaturgos, mas ainda pouco conhecidos, no Brasil, como contistas), Henrique de Vasconcelos, João Barreira, D. João de Castro e Manuel Teixeira-Gomes, Júlio Brandão, Justino de Montalvão e Raul Brandão (criadores, estes três últimos, do polémico opúsculo *Os Nefelibatas* e do seu pseudo-autor, Luís de Borja) são deveras importantes no contexto da produção literária vinculada ao Decadentismo-Simbolismo em Portugal. Colaboradores freqüentes das mais importantes revistas literárias da sua época, eles estiveram, de fato, no centro dos grupos de intelectuais que então se destacavam em Lisboa, no Porto ou em Coimbra. A investigação da produção desses autores pode promover um oportuno alargamento dos estudos relativos à ficção literária *em prosa* produzida no contexto do Decadentismo-Simbolismo de expressão portuguesa. Os contos, por exemplo, desses escritores, especialmente os de Raul Brandão – objeto privilegiado da nossa pesquisa –, suscitam não apenas instigantes reflexões sobre a alma humana, analisada no contexto das sociedades modernas, mas também uma reflexão sobre o próprio *fazer literário*, visto da perspectiva dos adeptos da escola simbolista.

O objetivo deste trabalho é apreciar uma amostra representativa dos valores estético-literários do *fin-de-siècle* através do estudo da obra inaugural da carreira literária de Raul Brandão. O seu primeiro livro, *Impressões e Paisagens* (1890), atesta, com efeito, a sua transição do Naturalismo para o Simbolismo, constituindo-se assim como um exemplar

precioso da nova cosmovisão que caracteriza a literatura finissecular e que lança o escritor no caminho que o conduziria, afinal, à criação das suas obras mais vincadamente modernas, a partir de *Húmus* (1917). Acerca dessa transição, lembramos o que diz Vitor Viçoso: “(...) tanto nos prosadores naturalistas como nos decadentistas sobressai uma mesma fascinação ambígua pelo pútrido, pela corrupção e pela doença, ainda que o ponto de vista seja diferenciado” (VIÇOSO, 1999, p. 30). A diferença residiria no fato de que no Naturalismo, o romancista deveria ser um observador e um experimentador; já no Decadentismo, o escritor era uma espécie de médico de almas:

O Naturalismo teria, pois, como objetivo o homem fisiológico, enquanto a literatura “idealista” visaria o homem metafísico. O primeiro procuraria detectar as causas objetivas das patologias psicossociais; a segunda pelo contrário permanecia no domínio das causas obscuras, do mistério, do aleatório, do sobrenatural e do irracional. (VIÇOSO, 1999, p. 31).

As metáforas decadentes acabam por surgir da patologia que os naturalistas tanto prezavam, mas de forma diferente, pois os decadentes consideravam o interior da alma humana como um aspecto positivo da decadência sociocultural. Os escritores decadentistas são, por um lado, herdeiros do determinismo e por outro, contrários ao cientificismo burguês dos naturalistas. Por isso, a modernidade estética, para o decadentista finissecular, passa a ser equivalente ao espírito da decadência. Daí podemos identificar um dos heróis decadentes: a figura do dândi, exótico, excêntrico e isolado em paraísos aristocráticos. Podemos verificar a presença do dândi já nos primórdios da escola nefelibata. R. Maria, *dramatis persona* criada pelo também fictício Luís de Borja, constitui uma representação do imaginário finissecular. As contradições desse personagem o fazem ao mesmo tempo satânico e puro, noturno e diurno, um verdadeiro dândi à maneira brandoniana. Guilherme de Castilho chega a afirmar que essa bipolaridade antitética de R. Maria anuncia a dualidade imaginária da obra brandoniana. Ainda segundo Vitor Viçoso, Raul Brandão possui duas faces (tal como R. Maria), a diurna e a noturna. Podemos verificar estas duas faces nos contos de *Impressões e Paisagens*. Nos contos “A Maria Trolha” e “O Homem do Cancro”, por exemplo, temos uma atmosfera noturna, nosológica e decadente, que é aparentemente naturalista – mas não só naturalista, como a nossa análise verificará. Já no prefácio, que tem a forma de conto, e em *Uma história singela*, temos a atmosfera diurna, onírica, de impressões, do passado rememorado de forma quase lírica.

A figura ambígua do dândi também aparece em outra obra central do decadentismo-simbolismo, o romance *Os Malditos*, de autoria de D. João de Castro, de cujo protagonista, Vasco de Montarroyo, oportunamente falaremos.

Ainda a propósito do opúsculo *Os Nefelibatas* e dos “novos”, não se pode deixar de notar a espécie de estética aristocrática da qual eles são devotos. Para os “novos”, a arte, com efeito, é uma religião. Como afirmou um importante – e injustamente esquecido – representante da geração de 90, Henrique de Vasconcelos, em sua conferência intitulada *O culto da Belleza* (1909): “Há uma religião antiga, coeva das mais velhas, cujo culto coexiste com o de todas as outras – a Religião da Beleza”. (p. 7).

Característica fundamental do escritor decadista, também apontada na conferência de Vasconcelos, é o distanciamento esteticista, o gosto exótico como uma das formas de evasão: “O poeta possui a faculdade parecida com a que os magos chamam de irradiação do corpo astral: facilmente crê existir no espaço o que só vive adentro de seu peito” (p. 31).

Concordamos com Vitor Viçoso que tão bem resumiu a atitude dos nefelibatas portuenses:

Os “novos” procuravam, pela ênfase da diferença e numa postura agressivamente lúdica, a legitimação da sua qualidade literária, ou seja uma legitimação simbólica que lhes desse voz no nosso sistema literário. Os seus alvos críticos preferenciais são, por isso, todos aqueles (imprensa, escritores, consagrados, classes dirigentes, público) que simbolicamente assumiam, perante a arte e a vida, uma postura burguesa e conservadora, em suma, numa radicalização provocatória, todos aqueles que não falavam a língua “nefelibata”. (VIÇOSO, p. 72)

O resultado do esforço coletivo da geração de 90 e da atitude moderna dos criadores do opúsculo foi um hibridismo de estilos que deu destaque a notáveis obras repletas de ludismo e experimentalismo verbal e pictórico, tanto na prosa como na poesia, ou até mesmo numa mescla de gêneros. No caso de Raul Brandão, verificamos, na sua estréia literária, diferentes temas e estilos na tessitura dos seus primeiros contos, os quais a nosso ver, não constituem um mero exercício desprezioso, como afirma modestamente o autor.

Embora Brandão afirmasse, em nota final, que os textos de *Impressões e Paisagens* foram coligidos sem emendas nem refundições enquanto elaborava um romance, *Os Descalços*, que afinal nunca fora publicado, estamos certos de que nosso escritor deixou-nos, através de uma estratégia ficcional, mais uma marca do ludismo nefelibata, que funde habilmente ficção e realidade.

Era, com efeito, através de autobiografias romanceadas que Brandão e os seus companheiros de geração descreviam o comportamento nefelibata, anárquico e rebelde, com o intuito de escandalizar o bom burguês. E, de fato, podemos verificar esta intenção no manifesto *Os Nefelibatas*:

(...) isolado, esse grupo formava uma sociedade à parte, uma legião indisciplinada, não inscrita no recenseamento da tradição ou no recenseamento da Academia, fora da Manual do Bom-Tom, em revolta com o Padre-Eterno e o Dicionário de Rimas de Castilho – vivendo somente dos seus sonhos frementes, das radiais criações dos seus cérebros, na sagrada emoção de alma da Arte. Não tendo nem as idéias nem o coração dos demais! Não falando a mesma língua! Comungando todos na alegria e no orgulho de serem incompreendidos, odiados, olhados de invés pelos Bárbaros e jornalismo; e no orgulhoso desdém do seu mudo isolamento, sabendo os julgamentos deles rancorosos e mesquinhos, banais e desgostantes como uma caixa de música, decidindo do valor de uma obra pela qualidade do papel e o capachismo da oferta, sem consciência e sem camisas, sem educação e sem roupa branca, cretinos e sujos (...) não professando nenhum culto, nenhum Evangelho. (GUIMARÃES 1988, p. 31)

Encontramos também no manifesto uma valiosa descrição da personalidade de Raul Brandão que, tendo embora o cunho ficcional, próprio do opúsculo *Os nefelibatas*, apresenta características que se projetam, de fato, na obra literária do autor. Primeiramente, Brandão é descrito no contexto marítimo, tão caro à sua ficção e à sua própria biografia:

Raul Brandão chegava, a sua silhueta de pirata nostálgico elançada sobre as esguias pernas que arqueiam como as de Plintz, tesourando o chão a largas passadas sonâmbulas, a mão espalmada na larga franqueza, de um aperto de mão de lobo de mar, pendente o *brule-gueule* do lábio alvorado de um sorriso beato, de um sorriso que todo o banhava na claridade de alma de um simples – e com o alto e loiro filho de marinheiros parecia no cenáculo entrar, flutuar no ar de treva vibrionado de círios da longa sala, uma fragrância iodada de algas e peixes ainda todos vivos, arquejando na areia de creme crepitante de paletas de mica e de sol, em escamas de hidrágico e níquel que saltam. (GUIMARÃES, 1988, p. 35)

E, na página seguinte, encontramos um breve e coerente resumo do que seria a ficção brandoniana dividida em duas fases: uma de temática espontanista e a outra mais decadentista, ou seja, nevrótica, nosológica e até mesmo grotesca.

Porque na compósita intelectualidade de Raul Brandão essas duas fases se manifestam: na primeira, a das claras e azuis vagas, a esplanada das praias ardendo amarelas, às manchas de sol, a das frescas raparigas gráceis de cabelos de messes e sorrisos cheirando a camélias, lácteas e ainda impúberes ingenuidades aldeanas, lembrando Novenas e cravos, carnações de nêspas,

fragrâncias de pessegueiro, rubores de camoesa e flores de romãzeira – e no claro-escuro pesadelo da sua outra fase, a fase torcionada e alucinada da sua nevrose, a paleta macabra de todos os *Sabats da Cor*, verdes repelentes de cancos, esbeçados de cristas roxeadas, de sinistras prostitutas que a gangrena e a lepra roeram, tintas de pus e de esgoto suando crime, chagas de lampeões sangrando no mistério fervilhante de larvas dos becos crivados de facadas e uivos de estupros. (GUIMARÃES, 1988, p. 36)¹

Acrescentamos aqui o que diz Pires, em sua coletânea de ensaios *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*, a propósito de um artigo escrito por Raul Brandão e intitulado “O anarquismo” (publicado na *Revista de Hoje*, n. 2, Porto, 7 de janeiro de 1895): “a valorização da dor, com a luz e o sonho são os grandes absolutos brandonianos. Por toda a parte nos seus escritos, aliás, ocorrem quase obsessivamente os três termos” (PIRES, 1988, p. 12). De fato, em seus primeiros escritos já notamos estas máximas brandonianas, ora por influência do naturalismo, ora sob a luz do decadentismo-simbolismo. Não podemos deixar de notar que, além desses dois importantes movimentos, há também indícios de um impressionismo e um expressionismo *avant la lettre*. Isto poderemos nós exemplificar posteriormente, quando da análise do *corpus*.

Além do manifesto d’ *Os Nefelibatas* e das pistas deixadas por Raul Brandão em *Impressões e Paisagens*, gostaríamos ainda de observar o retrato que a geração de 1890 faz de si mesma no romance *Os Malditos* de D. João de Castro, amigo de Raul Brandão e co-autor do manifesto.

Tanto D. João de Castro quanto Luís de Borja traçam um retrato da geração a que pertenceram na tentativa de apresentar-nos seus ideais ficcionalmente. Deter-nos-emos no romance *Os Malditos* que, à maneira dos grandes romances, traz-nos uma narrativa repleta das singularidades simbolistas, através dos personagens, das descrições dos espaços e do tradicional narrador onisciente que conhece profundamente os pensamentos e sentimentos de toda uma geração de jovens e modernos escritores.

O romance lança luz sobre a atmosfera cultural em que surgiu a geração em questão – a geração dos *nefelibatas* –, à qual se filiou o nosso autor no princípio da sua carreira. Publicado em 1895, o romance reconstitui o ambiente literário da época e o quadro de influências que marcaram os artistas portugueses contemporâneos de Raul Brandão.

¹ A propósito desta citação, lembramos do *corpus* de nosso trabalho, o qual tomado pelo todo do livro, pode ser dividido em duas “fases” ou duas características distintas, uma parte de temática mais espontaneísta, descritiva e a outra mais nevrótica, nosológica.

Ali, nas páginas introdutórias do romance, D. João de Castro assumia que “Não é com desbotados retalhos de Naturalismo, nem com emoções de diletante confesso, que a moderna Prosa portuguesa há de triunfar. A missão dos novos escritores tem de ser quase uma ciência de médiuns”, buscando assim, “de decomposição em decomposição, violando mistério, anatomizando almas, auscultando a palpitação das seivas e os rugidos puerperais do grande húmus dispersivo”, aproveitando “desse caminho (onde outrora colhia flores bucólicas) fragmentos esparsos, documentos de dor”; mas assumia também que, no seu romance, “a Dor tem ociosos toucados literários: nem mesmo quando delira, esquece-se de que está num palco” (CASTRO, 1895, p. VIII).

Logo após o prefácio, deparamo-nos com um “Protesto e aviso aos leitores incautos, que faz Vasco de Montarroyo, personagem deste romance” (CASTRO, 1895, p. IX), no qual o protagonista apresenta-se de uma maneira totalmente diversa, contrastando-se com o que é descrito a seu respeito ao longo da narrativa. Vasco mostra-se em seu protesto como “um bom católico” que, sabendo da segunda edição de *Os Malditos*, teme que o livro possa “divulgar as calúnias que tanto desalinham o fresco aceio dos meus vinte anos” e obriga o autor a “estampar esse protesto na antecâmara do seu romance, ou sofrer o vexame de uma polícia correcional, por perdas e danos” (CASTRO, 1895, X). O autor, diz ele, “como é prudente, esquivou-se dos códigos, liberalizando-me este terreno para reedificar a muralha derrocada das minhas bastas virtudes sociais”. Prossegue assim, justificando-se e narrando toda a sua vida e sua rígida educação dentro da religião e dos bons costumes, quase esquecendo-se do protesto que se propusera a fazer. A certa altura, admite Vasco que “todos os casos de sacrifício interessavam-me nervosamente” (CASTRO, 1895, p. XVIII), deixando escapar o seu gosto pelo sofrimento místico-religioso. No final do protesto, Vasco anexa uma carta de outro personagem do romance, Garcia Leal, o qual afirma, de semelhante modo, ser “um dos mais deslealmente ultrajados nesse pérfido livro” (CASTRO, 1895, p. XX), fazendo, a seguir, correções dos fatos de sua vida presentes na narrativa composta por D. João de Castro.

O protesto de Vasco contraria, assim, muito do que se verá a seu respeito ao longo do romance e talvez esteja ali colocado justamente para chamar a atenção dos leitores para a geração que ali se retratara. Deste modo, a necessidade, que tinha a geração de 1890, de se auto-retratar dissimula-se num ludismo literário que confunde arte e vida: não se sabe onde termina “o fingimento da vida e começa a verdade da ficção” (VIÇOSO, 1999, p. 79).

Podemos dizer que Vasco constitui, no romance, um autêntico dândi, um herói decadente, diferente de um protagonista naturalista. Vasco é ao mesmo tempo dândi e

satânico (ou sádico). Seu amor por Lucy, a amante tísica, ilustra muito bem a ambigüidade de sentimentos do protagonista:

Ia compreendendo que o seu amor por aquella rapariga, era apenas um forte desejo animal, dissimulado por dedicações cavalheirosas a que a sua educação e a sua índole o impelliam; o seu espírito nunca poderia ligar-se àquela mulher senão por um sentimento gentil de compaixão que acabaria deixando em evidência a sua saciedade, se a doença acabasse e os beijos da Lucy não escaldassem da febre que a matava. Cada estrago que a doença fazia no corpo da amante, estimulava o seu desejo: senti-a outra e era maior a satisfação da sua brutalidade. Às vezes até, nalgum delírio enfermo, tinha uma ancia violenta de a ver deformada, monstruosa, para gosar o monstro com a dor de ver horrível essa bella creatura que tantas vezes dominara as suas sensações. Mas depois, as horas de lucidez sobrevinham afastando, como um vento saudável, estes ímpetos allucinantes, e Vasco tinha para Lucy consolações de uma suavidade melancólica, vagamente tocada de remorso... (CASTRO, 1895, p. 207-8)

Verificamos também, ao longo do romance, as diferentes formas de escapismo, característica da escola simbolista. Vasco substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações, porém o sadismo e o satanismo não deixam de aparecer, por conta do tédio característico desta geração. Sobre o herói decadente não podemos deixar de observar que “ele é quase um emblema da idéia de decadência divulgada pelos escritores finisseculares” (LEVIN, 1996, p. 40)

Ao longo da narrativa, poetas, romancistas e pintores convivem num ambiente de notável fertilidade literária, como podemos verificar na seguinte passagem:

Naturalmente, a conversa resvalou para um debate literário, lembrando as páginas maravilhosas que nos últimos tempos todo esse norte europeu tinha arremessado aos poucos que, aquém dos Pyreneus, lhes abriam alas de recepção cordial; e nomes ilustres, poetas e pensadores de convívio familiar, povoavam a controversia, arriscando entre o embate das opiniões a sua auréola magnífica de glória. Bourget era querido como psicólogo, e, a propósito, os nomes de Stendhal, Schopenhauer, Amiel, Tolstoi, esgrimiram-se ruidosamente (...) chamavam por Baudelaire, por L’Isle Adam, pelos senhores de Goncourt, – arremetendo contra alguns que, mais longe, lembravam o autor da *Sagesse* e Henri Heine ...
A galeria dos escritores portugueses, mereceu poucas citações e algumas de essas, ainda assim, mordidas por uma ou outra opinião rebelde (CASTRO, 1895, p. 24).

E, em boa parte do romance, verificamos uma temática nosológica, macabra e repulsiva, características marcadamente decadentistas. Porém, na conclusão da longa

narrativa, notamos uma atmosfera simbolista, quase romântica e também ligada ao irreal (e por que não ao sonho?):

Compreendi que para o aperfeiçoamento da vida que imaginara, tinha absoluta necessidade de um companheiro que pudesse, quando a quando, saciar estas febres intelectuais que nos dominam e revoltam contra todas as pessoas que não tenham as nuances complicadas de os nossos temperamentos. (...) Lembrei-me então de reunir os dois seres em um só; e Leonor, animada por uma tendência nativa para a Pintura, fez triunfar o meu intento, com dois anos de estudo sob a direção de um velho artista napolitano que me demonstrava todos os dias a falsidade patente da teoria das cores. (...) Não me satisfaz plenamente... Mas o poder de um coração amado é grande e afinal vai vencendo, hora a hora, os delírios absurdos do cérebro. (...) Leonor compreende admiravelmente a alma das grandes melodias, e quantas vezes me deixa inteiramente aniquilado de êxtase, ao pé de seu piano, com algum trecho religioso e misterioso de Wagner, algum coro soluçado de Weber, ou ainda com essa música estranha e amargurada em que Schumann como que cristalizou a alma dos grandes mártires!” (CASTRO, 1895, p. 499).

A mescla de elementos decadentistas e simbolistas neste romance demonstra, mais uma vez, a dificuldade de separação entre o decadentismo e o simbolismo – designações que, segundo Mário Praz, não passam de “aproximações que não podem ser mais do que símbolos de tendências específicas da sensibilidade” (PRAZ, 1996, p. 35). Ao fim e ao cabo, o que é necessário é que se conheçam “os gostos e os afetos próprios de cada período (...) para interpretar uma obra de arte” (PRAZ, 1996, p. 35).

O período em questão, o Decadentismo-Simbolismo, foi no fim-de-século “arte de síntese da matriz romântica” (PEREIRA, 1975, p. 65). Mas não só. O Decadentismo-Simbolismo alcançou muito mais do que isso, dinamizando a literatura através da boémia artística, dos cenáculos, das revistas e manifestos de grupo, como pudemos verificar na leitura de *Os Nefelibatas* e também do romance *Os Malditos*. O Decadentismo-Simbolismo, juntamente com o Impressionismo perenizam a completa “endogamia da arte” (HAUSER, 1998, p. 911), tendência advinda desde o Romantismo. Da intensa atividade literária do final do século XIX participaram importantes escritores (alguns injustamente esquecidos), autores de obras notáveis e dignas, sem dúvida, de estudos de mais fôlego. É, com certeza, o caso de Raul Brandão.

2. RAUL BRANDÃO E A TRADIÇÃO CONTÍSTICA

Para além da conceituação do conto de acordo com a sua extensão, podemos verificar nas considerações de Cortázar, e de outros estudiosos, afirmações um tanto vagas:

O romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*, pois um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases, o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (CORTÁZAR, 2004, p. 152).

Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 26) afirma que “pode-se definir o conto como o flagrante de um indivíduo em determinada circunstância ou sob determinado aspecto”.

Com esses exemplos, podemos observar como dois importantes estudiosos não definem, de fato, o gênero conto. Assim, numa tentativa de melhor compreender o gênero conto, trataremos brevemente da sua trajetória histórica.

O contar histórias vem, provavelmente, de tempos bastante remotos. Antes mesmo de serem marcados pela tradição escrita, os contos eram criações anônimas e ligavam-se à memória coletiva e à oralidade, o que garantia o repasse das narrativas de geração para geração e, conseqüentemente, a ampliação e o enriquecimento das tramas:

A história sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. (GOTLIB, 2004, p. 5).

Alguns estudiosos defendem a hipótese de que o aparecimento do conto remonta para uma era histórica de alguns milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Na *Bíblia*, teríamos alguns contos, como: o conflito de Caim e Abel, a história do filho pródigo etc. Além da *Bíblia*, no antigo Egito, a narrativa de *Os dois irmãos* e o *Livro mágico*, ambos de autor desconhecido, do século XIV a.C., seriam realmente contos.

Depois do surgimento da escrita, as histórias orais passaram a ser registradas, a fim de se manterem conservadas e, portanto, impossibilitadas de receberem alterações; é o caso das várias histórias que compõem a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, ou os contos do oriente, como *As mil e uma noites*. Assim, surge o conto literário, que passa a apresentar um narrador

demiúrgico e um autor individual. No entanto, é somente no século XIV que o conto começa a se afirmar como categoria estética, a partir das novelas eróticas de Boccaccio (1350), no seu *Decameron*, em que o contador procura a elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral.

Nádia Gotlib (2004, p. 9) afirma, em sua *Teoria do conto*, que somente no século XIX o conto passa a ser desenvolvido com a acentuada expansão da imprensa, a qual permitiu a publicação dos contos em inúmeras revistas e jornais.

Assim, o século XIX representou um momento decisivo para a configuração do conto moderno, graças ao surgimento da imprensa, à Revolução Industrial e à ascensão burguesa. O conto passou a ser um dos gêneros que mais se adequaram às exigências da era moderna. Não podemos nos esquecer de que é neste momento que surgem as grandes criações do gênero, como os contos maravilhosos dos irmãos Grimm e os textos de Edgar Allan Poe, notável contista e teórico do conto.

Ainda sobre Poe, vale lembrar que é de sua autoria o que se considera a primeira teoria do conto, sendo também inaugurador da intensa pesquisa em torno das narrativas breves. Poe deixou-nos as bases do gênero: a intensidade e a unidade, seguidas pela busca de um “efeito único”, através do exercício da razão, porém partindo da idealização inicial do efeito único a ser atingido, não se esquecendo da necessária invenção dos acontecimentos a serem narrados. O efeito de sentido, objetivo básico do gênero, seria o efeito final produzido no leitor, verificado simultaneamente no conteúdo e na forma adotada.

Segundo Poe, a leitura de um conto deve ser feita numa só assentada para que se atinja o efeito pretendido:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem, e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1987, p. 111)

Assim, deve-se eliminar da narrativa tudo o que lhe é supérfluo ou que venha distrair a atenção do leitor, aproveitando ao máximo a leitura atenta. O escritor deve buscar o controle do leitor.

Os contos de Poe são denominados “contos de enredo”, dada a importância do acontecimento, que tem o objetivo de prender a atenção do leitor até o final da narrativa. Nos “contos de enredo”, tradicionalmente, a ação e o conflito constituem o desenvolvimento, culminando no desfecho, em que aparecem a crise e a resolução final. Já a narrativa moderna

desmonta este esquema e tende à fragmentação, sendo isto, talvez, um reflexo do contexto histórico acentuado pela Revolução Industrial (desde o século XVIII), que modificou os valores da sociedade e as obras literárias. O enredo (acontecimento linear) passa a diluir-se nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas.

O contista russo Anton Tchekhov não foi um teórico do gênero como Poe, mas deixou-nos um importante legado em cartas e também foi um dos pioneiros nesse novo modo de narrar. Criador do “conto de atmosfera” ou psicológico, verificamos as influências que Tchekhov exerceu em Virginia Woolf, Katherine Mansfield, James Joyce entre outros escritores dos séculos XX e XXI.

Em suas cartas, Tchekhov (apud ANGELIDES, 1955), assim como Poe, valoriza a brevidade como elemento fundamental do conto. É necessário também que o conto cause um efeito, uma impressão total no leitor; para tanto, o contista deve utilizar o *suspense*. Em suma, para Tchekhov o conto ideal deve ter brevidade, impressão total, força, inovação e clareza. O contista deve se esforçar em produzir o máximo de sugestões de imagens, utilizando um mínimo de palavras na forma compactada do conto.

Interessante é notar que Tchekhov, diferente de Poe, aconselha os contistas a descreverem suas histórias da forma mais realista possível, para que o leitor possa reconstruir o enredo em sua mente prontamente, sem que seja necessário um esforço, por parte do leitor, em reconstruir impressões que nunca tenha tido, sem qualquer ligação com o real.

O acontecimento ou o enredo não tem tanta importância para o contista russo. Temos a impressão, através da leitura dos contos de Tchekhov, que quase nada acontece. É esta característica que abre caminho para a linha do conto moderno. Porém, os contos de Tchekhov não deixam de lado a profundidade psicológica. Explorando histórias do cotidiano, o contista russo deixa-nos sempre uma reflexão sobre a condição humana. Estruturalmente, Tchekhov rompe com a unidade (desenvolvimento, clímax e desenlace). Não são poucos os contos que não caminham para um clímax, mantendo um tom menor e às vezes dando-se maior ênfase ao meio do conto e não ao seu final.

Por fim, interessa-nos a teoria que o escritor Julio Cortázar desenvolveu, na qual segue as idéias de Poe. Esta teoria aproxima a poesia e o conto, pois ambos devem ser breves e obter um efeito sobre o leitor. A situação narrativa ou a poética deve se dar de dentro para fora, trabalhando-se a forma fechada ou a esfericidade, do interior para o exterior.

Para Julio Cortázar, o conto excepcional é aquele que se torna inesquecível para quem o lê. Para o escritor argentino, “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites

com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2004, p. 153).

Como resultado da evolução do gênero literário, é comum que se questione suas fronteiras, pois a dificuldade de classificação dos gêneros é própria da modernidade. O conto era tido como fase preparatória na escrita de romances; contudo, a progressiva mudança deste gênero breve acabou se consolidando como um gênero dotado de tensão e até mesmo de efeito poético.

É este efeito poético que verificamos em diversas passagens dos contos brandonianos insertos em *Impressões e Paisagens*. Importante é notar que, apesar da existência destes trechos carregados de lirismo, nos quais os sentimentos, pensamentos e sonhos das personagens são narrativizados, não se pode dizer que o texto deixou de ser narrativo. É a permeabilidade do conto e a modernidade de nosso escritor que permitem essa mescla de gêneros, ainda de forma experimental, mas abrindo caminho para as suas obras posteriores.

Em suma, não se pode negar, nos dias de hoje, o grande valor literário do conto. Ao contrário do que se pensava, esta forma breve encontra-se muito mais próxima da poesia do que do romance.

Segundo Seabra Pereira (2003, p. 54-58),

De vários casos de miscigenação do esteticismo finissecular (mormente de índole decadentista) com tendências neo-românticas da viragem do século e dos primeiros decênios do século XX ressalta uma comum opção ficcional (por vezes doutrinária e até metanarrativa): a preferência ou a atração exclusiva pela narrativa breve, isto é, pela novela e sobretudo pelo conto e seus avatares minimalistas. (...) a proliferação da narrativa breve pré-modernista constitui um sintoma eloqüente da fecundidade da crise dos modelos narrativos que marcou o fim-de-século e os alvares do século XX.

Apesar da clássica diferenciação entre prosa e poesia, não é necessário que a prosa se apresente sempre sob a forma cursiva, ela pode vir também permeada por um certo lirismo, incluindo versos no espaço gráfico – sem deixar, todavia, de se constituir como prosa. O mesmo pode ocorrer com a poesia, o poema pode se apresentar na forma de versos ou em prosa. Pode-se dizer que o Simbolismo pertence ao domínio da poesia, pois os escritores simbolistas estão interessados no individual, na expressão do “eu” profundo. Falar em prosa Simbolista soa estranho para muitos e, de fato, os escritores simbolistas são mais conhecidos por se dedicarem à poesia; porém, quando ocorre o contrário temos uma prosa repleta de poesia – o que não significa que seja um poema em prosa, gênero consagrado por João Barreira em *Gouaches*.

Podemos dizer que os contos insertos no livro *Impressões e Paisagens* (1890), não são contos “tradicionais”, são situações em atmosfera lírica. A grande injeção de poesia nestes contos se deve à fase de experimentação em que Brandão se encontrava. Desses experimentos resultaram obras singulares, muitas das quais ultrapassaram as prerrogativas da escola simbolista.

Não queremos aqui sugerir que os contos de *Impressões e Paisagens* são poemas em prosa, uma vez que esta forma, já consolidada na literatura, representa um todo orgânico, e, portanto, se diferencia do que tratamos aqui como prosa poética. Não nos deteremos aqui na análise poética da narrativa pelo fato desta forma não ser predominante no todo dos contos. O que nos interessa são os elementos narrativos e ficcionais, não nos esquecendo porém, que é a permeabilidade do conto à lírica que o singulariza. Nossa tentativa será a de atentar para a construção da narrativa, focando sempre as categorias narrativas e a linguagem utilizada para expressá-las. Segundo Seabra Pereira, a evolução do conto clássico possibilitou o surgimento de sub-gêneros de difícil separação de fronteiras. Assim, “O texto híbrido é como sinônimo da modernidade, propício a criar este tipo de dificuldades” (DUARTE, 2003, p. 22).

É importante lembrarmos que o conto na literatura portuguesa, assim como o conhecemos hoje, demorou a aparecer efetivamente. Somente no século XIX é que houve uma consagração do gênero, através de ficcionistas que não raro passaram antes pela poesia. É com o Romantismo que o conto passa a sobressair-se em igualdade de importância com o romance ou a novela, deixando de ser considerado um exercício ou um estágio anterior à escritura dos romances.

O conto oitocentista era tido como fase preparatória da escritura de romances, como se fosse um exercício para se alcançar uma obra-prima, o gênero mais prestigiado, o romance. Daí a extensão muito maior do que a que vemos nos dias de hoje. Segundo Seabra Pereira, com o passar do tempo, “a progressiva metamorfose” do conto resultou em formas ainda mais breves, “muito afins da tensão criada pelo efeito poético”, conduzindo ao que chamamos hoje de “‘minificação’, englobando o conto muito breve ou mesmo brevíssimo” (DUARTE, 2003, p. 22).

Em Portugal, ficcionistas como Álvaro do Carvalho e Teófilo Braga escrevem, nessa época, contos fantásticos renunciando muito do que veríamos no Decadentismo. Influenciados por Poe, Hoffmann e Baudelaire, levaram aos seus contos o macabro, o patológico, a nevrose, exprimindo-se às vezes numa prosa repleta de artificialidades.

Apesar de a autonomia do conto ter sido definitivamente conquistada com o Realismo, é no contexto do Decadentismo-Simbolismo que nos interessa essa forma literária recente e não tão tradicional quanto a poesia em Portugal.²

O Decadentismo e o Simbolismo encontram na poesia e no conto a sua forma de expressão predileta. O conto, continuando a tradição de Poe e Baudelaire, possibilita a realização das exigências centrais do Decadentismo e do Simbolismo: a evocação e a sugestão de um universo evanescente com significações implícitas e a organização da história e do sentido desejado. É claro que isto vale também para qualquer outro gênero literário, mas é que na poesia e no conto a própria estrutura parece mais propícia à condensação e à circularidade dos sentidos, que assim se expressam num gênero estruturalmente reduzido.

No caso dos contos de *Impressões e Paisagens*, a componente lírica não chega a desvirtuar o elemento narrativo que lhe é essencial. Talvez na época da publicação do livro, pouco valor era dado aos contos iniciais de escritores novatos, por isso tentamos aqui resgatar a importância do gênero e dos contos de um importante representante do *fin-de-siècle*. Nos dias de hoje, é inegável a importância do conto como gênero literário, não se esgotando as possibilidades de uma reflexão teórica cada vez mais enriquecida.

No conto “Os pêssegos” (de *Impressões e Paisagens*), por exemplo, o enredo é formado por um único episódio – o jantar na casa do doutor e a colheita dos três pêssegos – com começo, meio e fim; toda a ação se concentra na colheita dos lindos pêssegos, e o desfecho se dá quando dois noivos roubam os pêssegos.

Aqui é interessante notar que no livro de estréia de Brandão já notamos influências diversas, não só do simbolismo, mas, certamente, de outros movimentos, como o impressionismo e o expressionismo. Ainda no conto “Os pêssegos” toda a ação está centrada na espera do amadurecimento de três pêssegos; o protagonista vai do contentamento à ira em poucas páginas. Podemos dizer que o conto se inicia numa atmosfera quase impressionista e termina beirando o grotesco.

² Vale a pena lembrar que uma das primeiras manifestações do Simbolismo em Portugal foi o livro de poemas *Oaristos* (1890), de Eugênio de Castro.

3. Na fronteira entre Naturalismo, Simbolismo e Impressionismo

A vida e os costumes no final do século XIX sofreram profundas transformações. Os meios de comunicação e informação tornaram-se mais fáceis e acessíveis. A grande imprensa, diretores de jornais e revistas solicitam aos escritores contos, romances e poemas para serem publicados em seus periódicos. Este fator contribuiu muito para a disseminação das idéias e também para a divulgação de toda uma geração de escritores decadentistas-simbolistas. Muitos escritores chegaram a dirigir seus próprios jornais e através deles orientaram a produção literária da época. As narrativas breves, em especial o conto, foram as mais desenvolvidas pela geração de 1890, muitas vezes reagindo contra a rigidez da escola que os antecedia, o Naturalismo.

Para falarmos do Decadentismo-Simbolismo é necessário que retomemos o contexto histórico-literário da época. Estando os ficcionistas portugueses (e não só os portugueses) já cansados da objetividade e cientificismo do Realismo, surge o Decadentismo-Simbolismo, sendo o Decadentismo, segundo José Carlos Seabra Pereira (1975, 23), um “estado de sensibilidade” que traduz a profunda insatisfação com uma civilização em decadência social e cultural. Essa insatisfação, por vezes inconsciente, manifesta-se através da melancolia, do pessimismo, da desilusão e da nevropatia. Daí a busca de alternativas como a irrealidade do sonho e a luta por uma libertação interior até então ameaçada por antigos dogmas racionalistas e convenções políticas, sociais e culturais.

A disputa de territórios africanos com a Grã-Bretanha levou ao ultimato britânico de 1890, ao qual Portugal cedeu, causando sérios danos à imagem do governo monárquico de D. Carlos de Bragança. É desta época o *Finis Patriae* de Guerra Junqueiro, que ridiculariza a figura do rei. O ultimato acabou desencadeando uma série de acontecimentos que levaram ao fim da monarquia constitucional. Já em 31 de Janeiro de 1891 houve a primeira tentativa de instaurar o regime republicano. Mas o ultimato não encerrou as relações entre Portugal e Inglaterra; antes mesmo da República em 1903, o rei Eduardo VII, de Inglaterra, visita oficialmente Portugal, reforçando as relações luso-britânicas. E em fins de 1904 o rei D. Carlos faz uma visita de Estado à Inglaterra, onde assina, com Eduardo VII, o Segundo Tratado de Windsor. Em 1906, João Franco é nomeado e assim começa um regime ditatorial de dois anos, quando em 1908 o rei Carlos I de Portugal e o seu filho mais velho Luís Filipe, Duque de Bragança, são assassinados no Terreiro do Paço, em Lisboa, por militantes republicanos. João Franco é demitido com a nomeação de um governo de coligação. A revolução republicana e a implantação da república se dão no ano seguinte, com o Governo

Provisório sob a presidência de Teófilo Braga. Com o fim da monarquia constitucional portuguesa, D. Manuel II e D. Amélia vão para o exílio na Inglaterra.

Não podemos nos esquecer, de resto, de que o Ultimato inglês e suas conseqüências políticas e sociais refletiram fortemente nas artes deste período. O domínio até então estava nas mãos da monarquia e do clero; com o constitucionalismo liberal houve uma ruptura com a tradição, mas isso não impediu o declínio econômico e social. Segundo Vitor Viçoso,

É, portanto, neste clima nacional agônico, de pessimismo catastrófico e niilismo ideológico, acentuado pelo complexo suicidário, que irá despontar a criação literária da chamada geração de 90, fortemente permeável à influência das correntes decadentistas-simbolistas ou aos modismos de matriz francesa. (...) os jovens escritores ir-se-ão refugiar nas suas Torres de Marfim (os exílios imaginários), num culto esotérico e aristocrático da Religião da Arte, ou deleitar, numa algolania rebuscada, com os “cancros do tédio” e as “dálías de pus” (para usar as metáforas de Antonio Nobre) que germinavam nesse corpo colectivo gangrenado que tinha por nome Portugal. (VIÇOSO, 1999, p. 59)

Era, pois, de esperar a reação da geração de 1890, inserida num tal contexto. No caso de Raul Brandão, a crítica e a denúncia social instalam-se na sua temática mais recorrente: a da miséria, da fome, da exploração dos pobres e da corrupção das instituições (da Igreja, sobretudo). Em *Impressões e Paisagens*, seis dos dezesseis contos reunidos apresentam padres, abades ou freis como personagens, sempre grotescamente representados, ora glutões, ora devassos. Da mesma época é também o panfleto brandoniano intitulado *O Padre*, no qual o autor critica a instituição religiosa de seu tempo.

É sob a luz do decadentismo-simbolismo, mas ainda com laivos naturalistas e também impressionistas, que os contos de *Impressões e Paisagens* são escritos. Importante é notar a tentativa do escritor de produzir uma expressão literária nova, original, sem deixar de lado o espontaneísmo. Apesar de ser, como esteta, um revolucionário, Raul Brandão não deixa de lado o seu enorme sentimento de justiça, clamando por piedade, intercedendo pelos doentes, ladrões, prostitutas, assassinos e pedintes. Para além da temática, gostaríamos de ressaltar a força inovadora com relação à *forma* dos contos brandonianos.

É a forma, além da temática redentora brandoniana, que nos chama a atenção em *Impressões e Paisagens*. Nossa primeira e maior preocupação reside nos movimentos literários nos quais Raul Brandão esteve envolvido. Procuramos aqui uma sistematização que vai do Naturalismo ao Impressionismo, que entendemos como movimentos permeáveis, complementares e ao mesmo tempo antagônicos.

Além disso, podemos verificar, através da leitura dos contos, uma recorrência às outras formas artísticas, como a música (seja ela resultante da transcrição de cantigas ou da sonoridade da própria narrativa) e a pintura (através da riqueza de luzes e cores das descrições espaciais).

Por conta desta observação, recorreremos aos estudos de Arnold Hauser sobre arte e literatura, e também aos mais recentes estudos de Fernando Guimarães sobre as artes plásticas e a literatura.

Nos estudos de Hauser, o que mais nos interessa é a sistematização que este autor faz dos movimentos finisseculares e da modernidade. No capítulo “Naturalismo e Impressionismo”, percebemos que as fronteiras entre esses dois importantes movimentos não são fixas – como também ocorre, aliás, com muitos outros movimentos literários. Em última análise, temos aqui estéticas complementares e antagônicas ao mesmo tempo.

Na tentativa de separar estes dois movimentos, Hauser discorre acerca dos fatores econômicos e sociais. Com o constante desenvolvimento econômico e o crescimento da burguesia, a atitude dos artistas finisseculares, como já vimos anteriormente nas palavras de Fernando Guimarães e Vítor Viçoso, é de rebeldia. Os artistas e as suas obras refletem uma oposição à rotina e à disciplina burguesas.

O objetivo do nosso trabalho não é determinar em quais movimentos os primeiros contos de Raul Brandão estão inseridos – pois que, como já dissemos, esses contos congregam características de pelo menos três movimentos. Obviamente essas características são sutis e ainda não nos permitem identificar – pelo menos não nesses primeiros escritos brandonianos – a sua filiação mais evidente a este ou àquele movimento literário. Ou seja, alguns contos, mais notáveis quanto à forma, parecem-nos demasiadamente fronteirços, envolvendo, ao mesmo tempo, o Naturalismo, o Simbolismo e o Impressionismo. Cabe-nos, portanto, investigar como esses três movimentos influenciaram os contos de *Impressões e Paisagens*, não só quanto à temática, mas também quanto à sua forma.

Os três contos que analisaremos podem parecer, numa primeira leitura, vincadamente naturalistas, mas percebemos que não é possível considerá-los simplesmente assim, pois a mescla de características do Naturalismo, do Simbolismo e do Impressionismo é muito evidente.

Por isso, tentaremos num primeiro momento sintetizar e, tanto quanto possível, estabelecer relações entre os três movimentos para que, posteriormente, esse breve estudo possa nos auxiliar na análise dos contos de *Impressões e Paisagens*.

Segundo Hauser, tanto o Naturalismo quanto o Impressionismo são produtos de estéticas urbanas; porém,

As representações do impressionismo estão mais perto da experiência sensorial do que as do naturalismo *stricto sensu*, e substituem o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência óptica direta mais completamente do que qualquer arte anterior. (HAUSER, 1998, p. 899)

Assim, o Impressionismo procura retratar o homem moderno e as suas tensas impressões acerca do mundo em que vive. Neste momento, as paisagens não são somente de belos campos, flores ou divas, mas a cidade também é elevada e constitui um tema bastante explorado por essa estética.

Diferente do Naturalismo, no qual há um tratamento forçadamente arquitetado do tema, o Impressionismo trata os elementos temáticos como uma experiência composta por várias peças, em vez do todo da imagem muitas vezes determinista e deformada do Naturalismo.

Por estar o Impressionismo diretamente ligado ao visual e ao sensorial, interessa-nos aqui verificar mais de perto como os laivos impressionistas aparecem nos contos de *Impressões e Paisagens*, mesclando-se a um vocabulário que abre possibilidades para a música e a poesia.

Vale lembrar que desde os românticos, e em boa parte do século XIX, houve uma valorização da percepção, das impressões e sensações que resultavam da poesia, da música e da pintura. O que mais importa nesse *fin-de-siècle* é a impressão que a arte pode provocar. A esse respeito podemos relembra as idéias de Mário Praz, que considera românticos muitos dos movimentos estéticos que, em vão, procuramos distinguir.

Hauser vai mais longe ao afirmar que a pintura e a música acabam se guiando pela pintura e procuram produzir efeitos semelhantes em suas respectivas formas:

A pintura impressionista descobre, por um lado, sensações que a poesia e a música também procuram expressar e para as quais adaptam seus meios de expressão a formas pictóricas. Impressões atmosféricas, especialmente a experiência de luz, ar e cor, são percepções próprias da pintura, e quando vemos, em outras artes, a tentativa de reproduzir estados de espírito desse tipo estamos no pleno direito de falar de um estilo “pictórico” de poesia e música. Mas o estilo dessas artes também é pictórico, quando se expressam, forjando “contornos” distintos, com a ajuda de efeitos de cor e sombra, e atribuem mais importância à vivacidade dos detalhes do que à uniformidade da impressão total. (HAUSER, 1998, 903)

Ora, interessam-nos especialmente as relações entre pintura e literatura, na medida em que a busca do efeito (e aqui cumpre retomar as idéias de Poe sobre o conto) “pictórico” é patente nos contos brandonianos que nos propomos analisar. Com efeito, há ali, aliada ao lirismo, uma tentativa de narrar fazendo uso do “pictórico”, principalmente nas descrições espaciais e nas lembranças e sonhos das personagens.

O Impressionismo é, na literatura, de difícil definição. Isto se deve ao fato de o Impressionismo coincidir com o mesmo momento histórico do Naturalismo e do Simbolismo, momento em que se processa, em muitas obras de arte, uma fusão dos três movimentos, o que resulta numa riqueza formal e temática em todas as artes que, assim, marcam o início da modernidade.

A partir do Impressionismo, a arte se fecha cada vez mais em si mesma, como se só ela pudesse tornar o mundo belo. E, como em todas as estéticas posteriores aos românticos, há sempre a tendência à oposição.

Por outro lado, se pensarmos na Decadência, veremos que ela não está de todo relacionada com o esteticismo (que adere igualmente ao fatalismo e à idéia obsidiante da dissolução da civilização); a retomada dos temas clássicos está também no cerne do sentimento de Decadência. Como exemplo, podemos citar Antonio Patrício e o seu livro *Serão Inquieto*, cujos contos retomam frequentemente a antiga cultura greco-romana.

Ainda sobre a Decadência, depois de 1890, o termo gradativamente é substituído por Simbolismo. E são sutis as diferenças entre Decadentismo e Simbolismo, assim como o são entre o Naturalismo e o Impressionismo. O Simbolismo e o Impressionismo ora se opõem, ora coincidem. Segundo Hauser,

O simbolismo, com seus efeitos ópticos e acústicos, assim como a mistura e combinação dos diferentes dados sensoriais e a ação recíproca entre as várias formas de arte, é “impressionista”. Mas, com sua abordagem irracionalista e espiritualista, subentende também uma nítida reação contra o impressionismo naturalista e materialista. (HAUSER, 1998, p. 923)

Antes de atentarmos para as especificidades dos contos em questão, faz-se necessária uma breve discussão sobre o movimento literário decadentista, o qual foi, mais tarde, como vimos, identificado com a escola simbolista.

Seguimos a linha de pensamento dos estudiosos Seabra Pereira, Fernando Guimarães e Arnold Hauser, para os quais o decadentismo se destaca, quanto à temática, pela sua visão

pessimista, mórbida e nosológica, ao passo que a tentativa de construir novas formas é marcadamente simbolista.

Optamos, contudo, por designar aqui como *Decadentista-Simbolista* a intensa atividade literária do fim de século, a fim de evitar o esquecimento da temática decadentista, facilmente considerada, por muitos críticos (Seabra Pereira, Óscar Lopes e Fernando Guimarães), como de um Naturalismo tardio. Assim, o que queremos é valorizar a *prosa* Decadentista-Simbolista (e salientar mesmo que se trata aqui de prosa, posto que o Simbolismo seja mais conhecido pela sua expressão poética). Voltaremos, mais adiante, a este tópico, quando falarmos novamente de gêneros literários.

Das relações entre pintura e literatura podemos dizer que, na maioria das vezes, resultam em férteis relacionamentos. O Simbolismo, apesar de ser, praticamente, um movimento quase que exclusivamente literário, encontra seu equivalente plástico, no Impressionismo. Sobre este tema, discorreremos anteriormente baseando-nos nas idéias de Hauser. Ainda sobre essas tênues relações, gostaríamos de acrescentar as palavras de Fernando Guimarães, o qual recentemente lançou o livro *Artes plásticas e literatura*. Sobre a geração do fim de século afirma Guimarães que, embora o Simbolismo congregasse grande interesse pela pintura, em Portugal esta teve pouca importância. Há um grande interesse, nessa época pela pintura, mas sem grande importância crítica.

Todavia, nas palavras de Fernando Guimarães, “(...)tanto no domínio da poesia como no da narrativa, a relação entre uma visão cromática e a realização literária poderá ser exemplificada em diversas páginas de nossa literatura finissecular.” (GUIMARÃES, 2003, p.68).

José Cardoso Pires vai mais longe, desta vez sobre o nosso escritor, dizendo:

Pintor medíocre, dizem os biógrafos, e Brandão parece consciente disso. Mas ele tem a paixão da cor, nenhum escritor português se explicou tanto por cores como este amador de pintura, amigo de Columbano. As suas paisagens, contadas numa caligrafia viva e instintiva dão em duas penadas o sol ardente do areais, o cinzento alcantilado dum rio pedregoso ou as cem gradações do verde dum pomar. (PIRES, 2005, p. 155)

Continuando as reflexões sobre o Decadentismo-Simbolismo, podemos dizer que o Simbolismo, rejeitando as fórmulas estéticas anteriores, não visava somente o real, mas outros aspectos de uma realidade mais profunda, mais atenta aos movimentos íntimos da alma; o escritor simbolista preferia exprimir as suas *impressões*.

O Simbolismo, muito próximo do Decadentismo, manifesta-se com mais serenidade, conquistada ou imaginada, e harmonia, que resultam em revelações metafísicas e na superação da insatisfação do Decadentismo. Os simbolistas comprazem-se com a variedade das imagens, de cunho subjetivo, extraídas do mundo onírico e do inconsciente. É também muito cara aos Simbolistas a música, por conta da expressão melódica e sutil que dela resulta.

O pessimismo é também um aspecto muito evidente, como observa Fernando Guimarães:

Os simbolistas encontram no pessimismo uma acentuação especial para as suas criações literárias, tanto no campo da poesia como no da ficção. Aliás, poetas e ficcionistas simbolistas sempre manifestaram apreço pela referenciação que se pudesse fazer da sua obra relativamente ao pensamento filosófico, ainda que, nessa referenciação, se acumulassem algumas incongruências, superficialidades e desvios. (GUIMARÃES, 1988, p. 9)

O Decadentismo-Simbolismo sofreu diversas influências, desde Poe a Baudelaire, não necessariamente de escola, desenvolvendo assim uma estética “modernista”, cada artista elaborando sua própria estética.

Ainda segundo Fernando Guimarães, e a propósito do opúsculo *Os Nefelibatas*, “Uma íntima, profunda fraternidade ligava a todos, apesar das contraditórias opiniões, dos diversos temperamentos e comunhões literárias” (GUIMARÃES, 1988, p. 32). Ambiciona-se um modernismo de carácter anarquista, como podemos verificar nesta passagem do manifesto: “Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal, desfraldando ao vento sobre os uivos e os apupos dos sebastianismos retóricos o estandarte de seda branca da Arte Moderna!” (1988, p. 32).

A atitude dos nefelibatas contrastava com a sociedade burguesa da época, conferindo-lhes um estilo rebelde e farsante. No caso de Raul Brandão, na sua fase nefelibata, podemos detectar um autobiografismo já no primeiro conto de *Impressões e Paisagens*, intitulado “À maneira de prefácio” (narrativa que relembra a Foz do Douro de sua infância), ao qual os demais contos do volume acrescentam o experimentalismo lúdico próprio da sua geração.

Pode-se dizer que os escritores Manuel Teixeira-Gomes, Manuel Laranjeira, Antônio Patrício, João Barreira, D. João da Câmara e D. João de Castro eram nefelibatas, assim como o grupo responsável pela autoria do opúsculo *Os Nefelibatas*: Júlio Brandão, Raul Brandão e Justino de Montalvão.

4. *Impressões e Paisagens*

Atraído pelo imaginário popular e pela alma da paisagem, no seu primeiro livro Brandão funde elementos românticos, naturalistas e decadentistas-simbolistas. Embora muitos críticos afirmem, decididamente, que *Impressões e Paisagens* é uma obra adepta do Naturalismo, é necessário, a nosso ver, analisar mais cuidadosamente essa coletânea de contos com a qual Raul Brandão começa já a revelar tendências que caracterizariam, pouco depois, as suas narrativas mais propriamente modernas, frutos da sua maturidade literária. Uma leitura atenta dos contos ali contidos revela, com efeito, um Raul Brandão nefelibata, afeito à “narrativa feita de fragmentos descritivos, estruturalmente plásticos, impressões de momentos narrativos não rigorosamente cronológicos e culto da paisagem como elemento intimista e revelador de ‘estados de alma’” (MACHADO, 1984, p. 53). Como sugere o próprio título do livro, esses contos expressam momentos, pequenos quadros instantâneos da vida amoral e trágica do povo português.

No prefácio, sob a forma de carta a Alberto Bramão, Raul Brandão evoca a Foz do Douro da sua infância e adolescência e deixa-nos perceber que os textos de *Impressões e Paisagens* são um exercício de estilo, aberto a influências estéticas diversas. “Foi das nossas discussões sobre Arte que estes contos nasceram [...]. Ninguém melhor do que você compreenderá os meus contos – páginas escritas de longe a longe, quando a preguiça, que nos trazia estendidos pelos areais, ao Sol, o consentia...” (BRANDÃO, s.d., p. 7,11). Já há, pois, nesses contos, um encaminhamento da ficção de Raul Brandão para o Impressionismo finissecular.

Em nota final, Brandão afirmava que os textos de *Impressões e Paisagens* foram coligidos sem emendas nem refundições enquanto elaborava um romance, *Os Descalços*, que nunca foi publicado. Dizia simplesmente: “Seja-me permitido, portanto, dizer singelamente que eles não representam a minha maneira actual de sentir nem de escrever” (BRANDÃO, s.d., p. 149). Todavia, “a (des)focagem decadentista do real, propiciatória da ulterior inflexão expressionista” (PEREIRA, 1998, p. 9) já se fazia sentir nesses contos inaugurais, e sobretudo em dois deles: “O homem do cancro” e “A Maria Trolha”.

Importante é notar que o próprio título do livro, *Impressões e Paisagens*, nos indica a característica principal dos contos, o seu aspecto fragmentário e breve. As informações paratextuais também nos ajudam a entender as primícias de Raul Brandão. Logo no subtítulo do livro, lemos as seguintes palavras: Verdade e Sinceridade. Trata-se, sem dúvida, daquele “ludismo artificioso da sua geração”, ao qual já se referiu Vítor Viçoso:

Raul Brandão é um autor para quem a bipolaridade vida/literatura constitui, enquanto tensão não superada, uma das obsessões de parte de sua obra, exactamente na medida em que o literário como espaço do artificial poderia ser a sede da traição da verdade e da vida. O egocentrismo narrativo, pólo acerado da sua ficção, poderia assim instituir uma via imaginária, quase transparente e não mediatizada, de se dizer, isto é, de exprimir as verdades conflituosas da sua própria alma. Porém, na fase nefelibata da sua escrita, a indicação normativa do autobiografismo, como caminho para a prosa, coexiste ainda com o ludismo artificioso da sua geração. (VIÇOSO, 1999, p. 73).

No final do livro, ainda há outra indicação paratextual, já mencionada anteriormente, ainda mais esclarecedora da estética brandoniana. O fato de Raul Brandão afirmar que o seu primeiro livro não representa a sua atual maneira de sentir e de escrever e que os contos não passaram por nenhuma revisão porque o autor estava ocupado com a elaboração de um romance, *Os descalços*, que nunca fora publicado, sugere uma característica lúdica de sua obra, que mais tarde resultará na tensão vida/literatura, consolidada em suas obras posteriores.

Este jeito peculiar de cruzar a ficção com a realidade, de colocar no mesmo plano as personagens fictícias e as reais, de misturar o eu e as suas metamorfoses fantásticas, decorre do ludismo *épatant* tão ao gosto nefelibata e revela um Raul Brandão ainda sujeito aos modismos finisseculares. Embora datado, este processo de deriva biográfica ou autobiográfica através de nomes fictícios, esta metonímia constante entre a vida e a literatura, remete-nos, porém, para uma proliferação imaginária centrada no eu que, no autor de *Os pescadores*, transitará da comédia nefelibata para a tragicografia narcísica de *Os pobres*, de *Húmus* ou mesmo de *O pobre de pedir*. (VIÇOSO, 1999, p. 74-75).

Nos parágrafos que se seguem, faremos uma breve descrição dos contos insertos em *Impressões e Paisagens*, por se tratar de um livro não publicado no Brasil e pouco estudado nos meios académicos brasileiros. Ocupar-nos-emos com breves descrições dos enredos e comentários acerca das passagens mais significativas dos mesmos.

O primeiro conto, intitulado “À maneira de prefácio”, foi dedicado a Alberto Bramão, companheiro de jornalismo. Sob a forma de carta, Raul Brandão reconstitui ficcionalmente as discussões literárias que tivera com o amigo na Foz do Douro. Interessante é notar a intersecção de trechos de cantiga popular, que perpassam vários contos, já presente no primeiro deles. E também as afirmações que envolvem vida e obra. Neste trecho, há uma pausa no curso do enredo, para o comentário em primeira pessoa:

Ninguém melhor que você compreenderá os meus contos – páginas escritas de longe a longe, quando a preguiça, que nos trazia estendidos pelos areais ao Sol – o consentia... as tardes magníficas em que o Sol no poente faz de oiro os cabelos, e o velho farol vermelheja!... Embarcações veleiras bordejam ao longe: Espinho, branco e rosa, emerge de entre a areia... (BRANDÃO, [19--], p. 11).

No final do conto, assinado por Raul Brandão, o narrador, em conformidade com seu interlocutor, Alberto Bramão, encerra dizendo:

E hoje, ao voltar à Foz do Douro – que recordações e que saudades eu sinto!... Meu Deus, como eu, cerrando os olhos, vejo a nossa vida inteira e esta banda de costa, onde as povoações emergem nevadas da areia fulva que o mar azul, debaixo do céu azul, banha ondulante, com raições de verde, sulcado ao longe pelos batéis ronceiros... Um bando de grazinas voa – dir-se-ia um punhado de flores de amendoeira atiradas pelo céu... O céu é azul, azul, de um azul adorável, que enche a gente de bondade – o mar é azul, também, com pespontos de branco no amarelo dos cabedelos... Que belo canto, meu caro, para viver pelo prazer de viver, despreocupadamente, deixando fugir a vida e os dias, cantantes como um bando de abelhas doiradas que zumbem, fulgurando ao Sol numa tarde azul de Maio... (BRANDÃO, s.d., p. 14)

Como em quase todos os contos, verificamos as descrições espaciais repletas de cores, como se o narrador possuísse uma palheta e fosse pintando a narrativa. Não podemos afirmar ainda que se trata de um impressionismo; é necessária uma análise mais aprofundada deste fenômeno da narrativa brandoniana, que pretendemos realizar posteriormente.

A propósito deste estilo pictórico brandoniano, Vitor Viçoso afirma que, “este monocromatismo pictórico, parece ser a única via para atingir a essência dos seres” (VIÇOSO, 1999, p. 98). E ainda que

A análise das relações entre a ficção brandoniana e a pintura revela-se, portanto, pertinente para a compreensão da gênese da sua estética, pois, tanto no pendor simbolista como no expressionista, a sua obra se escreveu iterativamente, num monocromatismo ou policromatismo simbólicos, ao jeito de quem pinta. Sem esquecer, evidentemente, que o próprio escritor viajou efemeramente pelo território das artes plásticas, como amador, com toda a intensidade polivalente da palavra. (VIÇOSO, 1999, p. 102).

O segundo conto, dedicado ao senhor Eça de Queirós, intitula-se “A Pimpinela”. Diferente do restante do livro, este conto possui oito partes (quase podemos afirmar que se trata de uma novela). De forma fragmentada e dividido em várias micro-narrativas, o enredo

principal se dá na casa de um padre preguiçoso e devasso, o qual possuía ao mesmo tempo duas criadas que eram moças pobres da região. Percebemos nesta novela a crítica brandoniana à instituição religiosa, que permitia aos padres gozarem de uma vida confortável e nada exemplar, destoando da pobreza que abatia boa parte da nação. A novela tem ainda outros personagens que protagonizam histórias paralelas que nem sempre se ligam à narrativa principal, ficando a cargo do leitor apreender as possíveis relações entre as narrativas. Segundo Álvaro Manuel Machado, “A Pimpinela”, dedicada significativamente a Eça, evoca queirosianamente dias “ ‘lavados e azuis’ e esboça o perfil dum padre, o Justininho, obcecado pela sensualidade duma camponesa, Pimpinela, sendo aquele cópia direta do Padre Amaro” (1984, p.53). Acrescentamos aqui a descrição que o narrador faz do abade:

Era um rapagão de lábios vermelhos e húmidos, e pulsos fortes: moreno, o cabelo ligeiramente ondeado e áspero. Preguiçoso. Toda a sua vida ambicionara uma abadia pingue no Minho; uma casota erguida na tranqüilidade, na penetrante meiguice de alguma deveza escondida; a sua ama trigueira e boa; uma vida regalada, cheia de sonecas pelas tardes amodorradas de Verão, de bom vinho rascante e de presunto e ovos às refeições. E depois desde pequeno, na grande cozinha da aldeia, onde à noite todos se juntavam falando, que ele ouvia gabar a vida abacial. (BRANDÃO, s.d., p. 19).

O terceiro conto, “A herança”, segue a tônica predominante do livro. O tom decadentista recai sobre uma personagem feminina, Ana, casada e herdeira direta de um velho rico. Aos poucos, o casal foi se endividando na expectativa do dinheiro que estava por vir. Notamos que somente as personagens femininas são nomeadas, ou seja, o foco narrativo recai sobre elas. O clímax acontece quando Ana acaba assassinando o velho, com toda a sua fúria. O motivo do crime foi o casamento do velho com Felícia, resultando, portanto, na perda da herança. Sobre a mulher decadente, esclarece-nos Vitor Viçoso (1999, p.81) que o “(...) paradigma das imagens decadentes” está associado “à luxúria, à morte, ao satanismo e à perversidade feminina” (1999, p. 81). Ilustraremos este conto com as passagens seguintes.

Viviam mal. Pouco a pouco, porém, aquela herança para vir dera-lhes importância. Bebiam boa pinga que ela ia buscar numa caneca à tenda, muito lambareira, debaixo do avental azul; tratavam-se bem; iam-se endividando – e toda a gente lhes fiava com a mira no ganho, mais tarde, quando a herança viesse. Aquilo era certo para eles. O velho esticava o pernil – e a quinta, os vinhais, as terras férteis, onde a água das presas corria, era deles, só deles!... (BRANDÃO, s.d., p. 47).

O narrador em terceira pessoa tem total acesso aos pensamentos das personagens. E nota-se a ênfase dada às personagens femininas:

De repente, dentro, na quinta, viram o velho e a criada, casados já. Ela abanava uma ameixeira, rindo, cheia de alegria, vermelha do esforço – e aquilo foi para eles outro insulto, mais grande ainda. Ficaram espreitando. Ele dizia que à noite iria lá embaixo aos Siais – e ela, trincando uma ameixa caranguejeira, ria ainda, bela, borracha de felicidade e saudável... Olharam-se os dois bem fundo nos olhos, sem uma palavra – e partiram então rapidamente, ela na frente, ele atrás, ambos pensando num crime, torturados por aquela idéia que há muito nascera neles, sem nunca a comunicarem... (BRANDÃO, s.d., p. 50).

As descrições espaciais, sobre a quais adiante falaremos, seguem também o estilo de quase todos os contos insertos em *Impressões e Paisagens*:

Era negra a noite, duma negrura de tinta. Ali as carvalheiras cobriam o carreiro e a mina ficava numa cova funda – um buraco escancarado, aberto como uma boca de fera. Ouviram passos e ele tremeu. Mas nela cresceu, cresceu a raiva, satisfeita, os olhos negros luzindo vermelho... Era ele! Era ele!...(...) E abateu-se sobre ele, numa sofreguidão, batendo-lhe com um calhau, às trincadelas, numa raiva bestial que nem o sangue acalmava. (BRANDÃO, s.d., p. 50-51)

O quarto conto, intitulado “Um Marinheiro” e dedicado ao senhor Ramalho Ortigão, “faz já pensar em *Os pescadores*” (MACHADO, 1984, p. 54). Conta-se a história de um marinheiro que envelhecera e vivia em companhia dos netos, remendando as redes:

A sardinha grande da costa saltava prateada entre a malha estreita e fina, e a rede, que eles tiravam do mar, molhava tudo, encharcada em água, coberta de algas verdes pingando. Três gorazes crescidos debatiam-se aos saltos, e duas pescadas, de listas pretas no dorso, morriam na caverna esguia do barco, pulando. Por fim a última rede saiu da água com menos peixe ainda. (BRANDÃO, s.d., p. 55).

Os tempos eram difíceis e a pesca escassa. O que mais nos chama a atenção neste conto é o recordar da juventude do velho:

E quando ele era novo! Quando ele era forte! O dia em que embarcara como grumete no brigue; o dia alegre em que casara com a sua honesta companheira!... via-se marinheiro valente, contra-mestre em seguida, crestado ao sol, e resistente como a madeira alcatroada do seu brigue... de relance entrevia aos retalhos farrapos da sua mocidade: portos distantes numa tarde quente, as embarcações adormecidas na água lisa, de costados pretos ou vermelho-escuro, as mastreações erguidas no céu... e o olhar brilhava-lhe então, enchia os pulmões do bom ar salgado do mar. (BRANDÃO, s.d., p. 57).

A ação do conto é quase nula; podemos afirmar que, não só em “O Marinheiro”, mas em outros contos também, é a “atmosfera” que predomina. Atmosfera que expressa a realidade dos homens do mar, uma vez que o próprio título nos indica que se trata de um marinheiro, sem nome e, portanto, representante de todos os que compartilham a mesma luta.

O quinto conto, “Os Pêssegos”, dedicado ao senhor Joaquim de Araújo, constrói-se sob a expectativa de um jantar, no qual seriam servidos três pêssegos, cuidadosamente cultivados no quintal:

A árvore nascia no meio do quintal, entre couves galegas de folhas verdes, rendilhadas, e duma margem de hortelã pimenta, cortada por um fiozinho de água, que saía do tanque e atravessava a horta, embalando-a com mil murmúrios. Na Primavera tinham-lhe nascido três florinhas delicadas, duma cor de rosa muito esbatida e imediatamente o doutor a rodeara de cuidados, cavando a terra em redor, matando sem piedade o bezouro mais inocente que se atrevesse a passear naquele sítio, aquecendo-se ao sol de bom Deus. (BRANDÃO, s.d., p.63).

Apesar do tom singelo, notamos, pouco a pouco, um *crescendo* decadentista na narrativa, que culmina com um final dramático:

(...) iam dia para dia amadurecendo mais; tornavam-se alourados, enormes, e as manchas vermelhas pareciam à luz do sol três grandes nódoas de sangue. (BRANDÃO, s.d., p.64)

Mas de repente estacou, a fisionomia transtornada, deixou cair o prato de finíssima louça, agitou os braços num desespero, e estendeu o punho, exclamando num rugido. – Ladrões! (p. 65-66)

“Tinha-lhes dedicado todos os seus cuidados, toda a sua ternura! Na Primavera, depois de lhe terem nascido as florinhas, quantas aflições não tivera por causa delas? Quantas vezes, altas horas da noite, não acordava estremunhado, julgando ouvir o estalejar da saraiva nas vidraças?... E para quê todo aquele trabalho, todos aqueles incômodos?...” (p. 66).

O sexto conto, “Uma história singela”, dedicado ao senhor J. Pereira de Sampaio, difere da maioria dos contos de *Impressões e Paisagens*. Como o próprio título já explicita, trata-se de um enredo muito simples, narrado em primeira pessoa. O

protagonista masculino relembra, num tom extremamente pessoal e subjetivo, fatos de sua vida passada:

Foi feliz, feliz, cheia de alegria e de satisfações a minha vida inteira. O abade morreu já e minha tia também. Dormem no cemitério da aldeia, modestamente; mas vivem ainda em mim – ela risonha e terna, uma grande expressão de familiaridade e de bondade; ele alegre e forte, consumido no Verão por nunca conseguir provar os frutos da figueira que tinha no quintal, e que as crianças roubavam. Nunca me esquecerei dos dois velhos, e ainda hoje me parece ouvi-lo dizer, alegre das nossas risadas sorrindo para a minha boa tia!

– É a mocidade, minha rica senhora! (BRANDÃO, s.d., p. 72).

O conto seguinte, “A Leonarda”, dedicado ao senhor Fialho de Almeida, “duma violência erótica extremamente mórbida, com elementos panteístas, faz pensar em muitos contos do próprio Fialho” (MACHADO, 1984, p. 54). Isto explica o fato de muitos críticos considerarem o primeiro livro brandoniano naturalista. Leonarda apaixona-se e entrega-se ao seu amante sem reservas. O irmão dele, louco, espreitava-os. O amante foi para o Brasil, em busca de dinheiro, e Leonarda, explorada no trabalho duro das vindimas, esperou por ele. Enquanto ele a esquecia, Leonarda sonhava. Quando o amante voltou, foi rejeitada. No final do conto, o irmão louco reaparece, mata-a e a possui. De fato, neste conto notamos uma aproximação com os contos naturalistas, mas a protagonista não deixa de sonhar com a volta do amante – embora não tenhamos no conto os pensamentos de Leonarda, transcritos diretamente, como acontece em outros contos, mas sim a indicação do narrador:

Mas pensava nele sempre, amando-o mais ainda, desprezando os outros quando a perseguiam, cheia de desdém, desejando-o a ele só, com um amor grande e forte... e todas as tardes, sempre, pensava na sua felicidade, ia-a completando: imaginava os pormenores: o feitio dos brincos que ele lhe daria, a aliança do casamento, o sabor dos seus beijos... E a lembrança das tardes antigas, cheias de boas risadas, das tardes em que ele, brutal, a estendia brincando, ofegante e vermelho, entre tojais, no curral, espicaçava-a, mordida-a com mais intensidade ainda, voltando-lhe os desejos mais fortes... (BRANDÃO, s.d., p. 77).

Na volta do amante, Leonarda descobre que seus sonhos não correspondiam à realidade e começa então a sua degeneração:

Foi-se embrutecendo lentamente. Cavava, trabalhava sempre, na vindima, na ceifa, como uma besta, um animal forte, afeito ao labutar constante, nascido

para o trabalho apenas. E todos os dias, todos, voltava lá por baixo, pelos olivais – o caminho mais longo – e sonhava ainda, sonhava sempre... O maluco pousou-lhe as mãos nos ombros e os seus gritos eram carícias ardentes, exprimiam um amor de muito tempo, irresistível e grande, cheio de violências e de cóleras... Agarrou-a, prendeu-a bem nos braços. Ela debateu-se com um medo horrível – e os olhos dele luziram sinistramente, luziram... Apertou-a, e então a Leonarda, numa ânsia suprema, deitou-lhe as mãos à cara arranhando com raiva, sentindo os dedos cheios de sangue... Ele rugiu – e ninguém, ninguém ouvia! – rugiu, e numa raiva enorme afogou-a aos urros, apertando-lhe mais a garganta – e matou-a. E depois uivando mais – uivos em que havia alegria e lágrimas, uivos de contentamento e dor, lançou-se sobre ela como via fazer o irmão, mordeu na face – mordidelas que eram beijos – e frenético, numa raiva colossal que nada pode descrever – possuiu-a morta, à claridade vermelha do incêndio que enchia o céu inteiro de sangue... (BRANDÃO, s.d., p. 80).

Este conto muito se aproxima de outro intitulado “A Maria Trolha”, do qual falaremos adiante. Notamos, porém, em “A Maria Trolha”, um mais evidente encaminhamento para a ficção decadentista-simbolista.

Sobre as influências diversas que Raul Brandão ostentou em *Impressões e Paisagens*, esclarece-nos, mais uma vez, Álvaro Manuel Machado (1984, p. 56):

Impressões e Paisagens reflete assim, no seu esquematismo de imitação estética, um núcleo de derivações do naturalismo de escola que encaminha a ficção brandoniana para uma estética finissecular predominantemente decadentista-simbolista (...) fez-se naturalmente e rapidamente, não só porque esses elementos decadentistas-simbolistas já estavam integrados na primitiva tendência predominante naturalista, mas também, sobretudo porque uma visão finissecular espiritualista, via Sampaio Bruno, acaba por sobrepor-se a todas as leituras anteriores.

O conto “Presente de Fruta”, dedicado ao senhor Francisco Carrelhas, segue a tônica das impressões e lembranças em primeira pessoa:

Muito boa senhora, a titi! Todas as tardes, todas, nos mandava pela criada a melhor fruta que o pomar produzia! Ele eram as uvas brancas perfumadas e doces, as ameixas cor-de-rosa, grandes como maçã, os pêssegos alourados, enormes, rebentando de maduros!... Ai que boa! Que santa não era a titi! (BRANDÃO, s.d., p. 85).

No conto “No Mar”, dedicado ao senhor Pinheiro Chagas, temos uma temática muito cara aos portugueses, o próprio Raul Brandão, posteriormente ao seu primeiro livro, publicou *Os Pescadores*, romance dotado de uma narrativa lírica. Inicia-se com a atmosfera marítima o

segundo conto de Impressões e Paisagens dedicado a esta temática: “Mar e céu. A rasca navegava com vento de feição, vagorosamente e a água tingia-se ao de leve de branco na sua esteira...” (BRANDÃO, s.d., p. 109).

Neste conto, de maneira um pouco diferente ao restante do livro, podemos verificar a presença de um narrador personagem que reproduz a narrativa do marinheiro dentro de sua própria narrativa.

Em seguida sentou-se ao pé de mim. Um velho marinheiro de calça azul com nódoas de alcatrão. Era simpático, com as faces negras, o riso leal, a pêra grisalha. Cheio de força ainda, bem construído. Alegrava a gente. Desculpou-se dizendo que não sabia falar: tirou o sueste da cabeça; e contou singelamente, cheio de ingenuidade, a história que se segue.... (p. 109)

Apesar de o narrador dar voz a um outro personagem que diz não saber falar, percebemos que a reprodução do narrador testemunha interfere no contar do narrador marinheiro. Através das diferenças de registro lingüístico de ambos, podemos verificar estas interferências como, por exemplo, na seguinte passagem:

“³Nesse ano de 1852 quem comandava o brigue Tainha – um barco que fazia balanço como o diabo, se o mar picava um bocado, mas resistente e veleiro que eu sei lá! Era o capitão Guerra da Foz. Era um homenzarrão preto das mordidelas do sol, rude como o mar, e áspero, áspero!... Todo o dia berrava, de calça de cotim e camisola de riscado azul, contra os seus marinheiros. No fundo um excelente homem, capaz de dar a sua camisa a um pobre. (BRANDÃO, s.d., p. 110)

Nas descrições espaciais percebemos a proximidade do narrador com o que é narrado

Saímos a barra num dia lindo, o mar azul, onde boiavam algas finalmente verdes. Para que contar-lhe a monotonia da viagem, as tardes cheias de sol passadas no convés, em seguida à limpeza do brigue, sentados nos barris, à sombra da vela, a falar da nossa terra – porque todos, à excepção do grumete, éramos da Foz?... (p.110)

Não podemos nos esquecer que o nosso autor nasceu na Foz do D’ouro. Certamente a temática do mar, tão cara aos escritores portugueses, também foi muito utilizada por Raul Brandão, no caso deste conto, muito mais singelo e nostálgico. Não deixando, porém, de lado, a preocupação formal na composição dos contos.

³ As aspas aqui estão presentes no próprio texto original com o intuito de separar as narrativas dos dois personagens (narrador-personagem e protagonista)

Como, por exemplo, ao conceder a narração a dois personagens, um deles narrador intruso, o qual expressa seus sentimentos ao narrar e um outro, que diz não saber narrar a história que conta. Ao longo do texto, não sabemos mais qual deles narra, tamanha a cumplicidade entre ambos. Toda a história contada pelo narrador marinho é separada por aspas do restante do texto, mas durante a leitura, verificamos a mescla entre os comentários de um narrador e o discurso direto do outro, como nesta passagem:

O mar não o curou. Nunca mais teve uma hora de alegria. A morte levou-o devagar... ah que bom rapaz! Que criança tão cheia de bondade ele não era, senhor!... deitado no seu catre quis pela derradeira vez olhar o mar que ele adorava. Pela vigia aberta entrou o sol que morria vermelho e a brisa vivificante e forte – e ele viu um farrapo azul de água que ondulava... calou-se, sentindo-se bem – as suas mãos entre as mãos leais e ásperas do pai... (BRANDÃO, s. d. , p. 112)

Logo após os três primeiros períodos da citação acima, o discurso direto é separado pelas aspas, e no final do parágrafo verificamos novamente a interrupção para reproduzir o discurso direto do narrador-personagem que conta a história.

No final do conto o narrador-testemunha exprime sua opinião a respeito dos trabalhadores do mar de uma forma muito próxima: “O navio corria no mar, na ardente e clara luz do sol... Pois não chorava também, o marinho? Estes homens do mar, tão rudes, tão cheios de ingenuidade sempre!... “(BRANDÃO, s.d., p.113). Além disso, temos o seguinte registro: “A bordo da rasca Isabel, em setembro” (p. 113), levando-nos a acreditar que se trata de uma experiência vivida pelo próprio Raul Brandão e posteriormente aproveitada e ficcionalizada, daí a extrema proximidade e profundo conhecimento do narrador testemunha da narração.

No conto “Boa Pinga”, dedicado ao senhor Joaquim Machado, vemos novamente a vida eclesiástica retratada. Podemos perceber novamente pelas descrições que tece o narrador que haverá uma festa de um certo santo padroeiro do convento. À maneira dos outros contos, nos quais não raro há um membro da igreja, vemos os mesmos descritos como glutões, preocupados apenas com seus prazeres. Vejamos na seguinte passagem como isto se dá:

No dia seguinte festejava-se o santo padroeiro do convento – e os frades correndo, cheios de alegria, arregaçados os burreis, tiravam dos gavetões finíssimas toalhas de renda, perfumadas com o contacto das maçãs de Inverno; adornavam a capela; discutiam numa barafunda, o sermão que frei José pregaria. (BRANDÃO, s.d., p. 103)

O assunto era sempre o sermão que frei José pregaria; no entanto, percebemos na escolha do vocabulário e nas ações dos personagens apenas atitudes relacionadas ao universo gastronômico. As palavras refeitório, prata, loiça e cálice reforçam o contraste entre a conversa dos personagens e as descrições dos objetos.

No refeitório, onde o sol de Maio penetrava a fluxo, alegrando os azulejos, fulgurando na fecharia de prata da copa, cintilando nas loiças magníficas – frei Tomás, que ao meio-dia entrando satisfeito na sua terceira refeição, murmurou com espanto:

- Que sermão!...

E erguendo o cálice para examinar com beatitude o vinho à luz do sol, exclamou.

- Há de ser um sermão de truz!

E o outro, um alegrão rebentando-lhe na face, a barriga a arfar, assentiu:

- De truz! Que aquilo é um homem!... (p. 104)

Mais evidente se torna a preocupação dos personagens com a comida e a bebida quando notamos expressões como: “examinar com beatitude o vinho à luz do sol”, “comendo sem parança seu covillete de marmelada”, “e novamente se voltou com afinco para seu covillete de marmelada”, “com a ajuda de Deus e um excelente apetite”, “e a luz entrando a jorros pelas janelas”. Todas estas expressões dão um tom quase cômico ao texto e culminam num tom mais grotesco, deformador:

Vai a festança em meio. Frei José vai pregar! Vai pregar! Os reverendos correm ao refeitório, preparando a pança para ouvirem com admiração e paciência o sermão – aquele sermão sem igual. Eis mesmo que frei José que passa sorrindo benevolente. Um fradilhão gorducho de olhos pisqueiros. (p. 103)

Notamos também, nesta passagem, um paradoxo, uma vez que o tão esperado sermão é motivo de admiração e, ao mesmo tempo, requer a paciência dos reverendos.

O clímax do conto se dá no final, mesclando o trágico ao cômico na acentuação da deformidade física e de caráter dos personagens.

Que escândalo, meu Deus! Ninguém encontra frei José – a glória do convento. Fradalhões cheios de gravidade, respeitabilíssimos egressos, correm gritando, vermelhos, atropelam-se nos corredores, pança contra pança, berram numa desordem nunca vista: - Frei José! Frei José! O superior mexe-se na cadeira, impaciente. Onde está ele, Jesus – ele, a glória do convento...

E só no outro dia os forma encontrar na escuridão da adega, cantarolando modinhas brejeiras, os buréis desfeitos, dizendo de instante a instante, voltados um para o outro:

- Mais uma pinga do tal! Veja lá que seja do tal! (p. 106)

“A Ceifeira”, conto dedicado ao senhor Luís Botelho, segue a mesma temática de “A Leonarda”, porém, de uma maneira muito mais “naturalista”, no que se refere a agressividade das descrições, em algumas passagens notamos a semelhança com o conto “A Maria Trolha”, representativo de nosso trabalho.

Inicia-se assim a narrativa:

...Viu-a numa manhã de Verão cheia de transparência, adoravelmente azul. Era bem feita, alta, bronzeada. No entanto tinha as feições grosseiras, a boca grande, enormemente vermelha. Encontrou-a segando na campina verde; um lenço azul, um corpete de ceifeira, destacava-se cruamente à luz intensa do sol. Desejou-a – e ela entregou-se-lhe inteira, sem resistência, numa sem vergonha de cadela saída, soluçando de prazer sobre o vento nu da terra. Depois, durante o Verão, foi dele sempre que ele a procurou, levantando como uma barregã a saia, apertando-o doidamente numa ânsia terrível. Tinha uma maneira brutal de se entregar: soluçante, parecia que o seio magnífico, de bronze se despedaçava: ululava como uma fera – e nas suas pupilas havia um brilho ardente que lhe fazia mal, a ele. (BRANDÃO, s.d., p. 117)

Pouco a pouco a narrativa vai se tornando animalizada, percebemos através dos vocábulos “bravio”, “selvagem”, “brutalmente”, “esmagasse” e “carne”. Toda a descrição contribui para a formação de imagens, como uma paisagem plasticamente deformada:

Nas suas alucinações sentia o sabor bravio dos seus beijos a medronho, a maneira selvagem que ela tinha de se abandonar, soluçante, a boca enormemente vermelha entreaberta como uma romã fendida... Oh queria-a ainda, amava-a, desejaria possuí-la brutalmente, com um amor cheio de violências e de raivas; queria que ela o esmagasse sobre o seu seio de bronze: desejaria encontrá-la outra vez na paisagem ridente, onde o sol caía a jorros na paisagem verde, e atirá-la de repente ao chão, sem uma palavra – olhando-a unicamente bem fundo nos olhos, sentindo o cheiro violento da sua carne. (p. 118)

O amante voltou no mês de maio e encontrou-a casada com um velho que ficara subitamente paralítico; mas voltaram, mesmo assim, a se encontrar como dantes. Chegaram até mesmo a se encontrar na presença do velho, como dois animais:

Foi então uma bebedeira de amor brutal

Na noite profunda, sem lua, cheia do formigueiro cintilante das estrelas; de dia, a qualquer momento – rolavam pelo chão ganindo....

E o outro imóvel – o pobre – sentia uma raiva sem fim. As injúrias vinham-lhe em borbotões à boca e não as podia dizer. E, no entanto, como bestas, eles iam amando-se, numa fúria crescente de beijos, numa fome de amor sem peias – ali na frente dele!... (p.118)

E o velho pedia a Deus: “um momento de vida- um instante! – para os despedaçar, para lhes abrir o ventre, tirar-lhes as entranhas, num uivo de alegria, e trincá-las às dentadas, numa raiva bestial que o inundaria de prazer, Senhor!”(p. 118). Também o velho fora subjugado pela atração carnal que a ceifeira despertara nele. Mais uma vez o bronze predomina na descrição. O velho

casara com ela, pobre, sabendo-a croia, – porque a amava, o velho. E depois de casado, ainda o amor crescera nele mais forte, ao ver-se impotente na frente do seu corpo acobreado – as pernas, o ventre, o peito, esculturais, numa dureza de bronze. Era sua mulher, bem sua, e não a possuía – mas tinha um prazer e uma dor infinita em se roçar, em se estender, em sentir a sua carne de estátua, imensamente bela, numa beleza provocante... e ao menos, agora, queria vê-la deixando cair a saia, nua como dantes, sem vergonha – direita, altiva e selvagem!... (p. 119)

Um dia a ceifeira deixou o patrão, seu amante; trocou-o por um cavador e lhe batia quando ele a procurava. E assim, o patrão, pouco a pouco foi tomado pela ira:

Incendiou-o então uma raiva enorme... Oh queria-a! queria-a como dantes, inteiramente nua, bela, deliciosamente bela e forte!... (...) Daria a vida, dinheiro, para a possuir como antigamente no meio dos trigais, no primeiro canto - para lhe ver o seio, arrancando-lhe, despedaçando, o corpete azul! Que lhe batesse, que o calcasse numa fúria aos pés! (p. 120)

Até culminar na violência física, animalesca:

Ergueu-se louco, transbordando brutalidade. (...) Atirou-se a ela, querendo mordê-la, e como a visse resistir ainda, estendeu-a no chão, dando-lhe em cheio na cabeça, no peito, com um pau que encontrara... acabou de a pôr nua aos uivos – completamente nua... (p. 121)

À beira da morte, agora chamada de Maria, a protagonista é possuída pelo antigo amante, brutalmente e, assim, segundo o narrador, é recuperado o amor que ela tinha pelo amante, “adorando como todas as fêmeas a brutalidade dos machos” (p. 121).

Na passagem a seguir Maria é descrita como uma deusa, porém bestificada ou animalizada. O contraste das cores também é verificado nesta passagem, desta vez dourado, a luz do sol e o vermelho do sangue:

O sol que entrava pela janela dourava-lhe a carne – e nunca ela lhe aparecera tão bela como naquele dia, assim violentamente estendida, cheia de sangue

na cabeça e no peito – entre vestidos desfeitos. A sua carnação de cobre, cheia de mocidade, exuberante de vida, resplandecia, tornava à luz do sol tons de ouro – o ventre principalmente e os seios cheio de amplitude. Pelos brilhavam. A espaços o sangue correndo nas veias dava na pele pinceladas róseas. Uma perna, onde o sol batia, enchia-se de transparência. Eram linhas adoráveis, cheias de graça, vibrantes... (p. 121)

O conto “Que súcia!”, dedicado ao senhor Abílio Elysio de Oliveira, pode ser considerado um conto breve, em apenas duas páginas a narrativa resume em uma cena a corja de ladrões, pardais que roubam todos os frutos que encontram no pomar. De forma semelhante ao conto “Os Pêssegos”, os frutos são desta vez, figos. E o protagonista, senhor Lima, serviçal de um abade, cobiça os pardais, em pensamento:

“Arroz de forno!... Viria para a mesa muito bem temperado, com o seu naco de presunto, a folha de loureiro a negrejar por entre os grãos amarelados, e no meio luzentes de manteiga, os pardais mais gordos e mais tenros. Seria bom de regalar!...” (p. 90)

Na verdade, a preocupação do senhor Lima em capturar os pardais nada tinha a ver com o pomar, mas sim com o seu desejo de degustá-los. Como verificamos na seguinte passagem:

Levantou-se então naquela sala ampla, alegre, repassada de luz, embalsamada pelo aroma tão bom dos cachos de uvas brancas que se ostentavam sobre a mesa, uma berraria enorme. Agarrando a porta da gaiola aberta os pardais fugiam chilreando para o beiral da casa, e o senhor Lima, furioso, louco de desespero, corria de um para outro lado a gritar. (p. 90)

Seguindo a linha dos contos breves, os dois últimos contos do livro, também se resumem em três páginas.

O conto “A ama” conta a história de um abade que vivia amasiado com sua criada. Quando a Benta, uma mulherça gorducha, alta e chibante, se juntou com o abade, as murmurações rebentaram na aldeia. (p. 125)

O escândalo chegou aos ouvidos do superior, o qual foi pessoalmente verificar o que acontecia. A indignação foi grande. Soube-o até o bispo de Braga, e veio, cheio de austeridade, por essas estradas abaixo querendo ver o que havia de verdade para dar um exemplo, um exemplo grande, que ficasse na memória das gentes... (p. 126)

Depois de cear com o abade as delícias que a Benta, única personagem nomeada no conto, havia preparado e dormir em frescos lençóis, concluiu o bispo que nada havia de errado na vida do abade. O tom cômico da narrativa se dá quando o abade e o bispo dormem juntos na mesma cama, por existir na casa somente duas. Pela manhã, estando o bispo quase convencido, o abade deixa escapar a verdade:

Mas à porta, lá fora, bateram vivamente – e então sua eminência, recuando, viu cheio de espanto e de terror que o abade, sonolento ainda, lhe batia amorosos, pequeninos tabefes no traseiro, e ternamente murmurava:
- Ó Benta! Ó tola! Olha a leiteira, filhinha!...(BRANDÃO, s.d., p. 127)

O último conto de *Impressões e Paisagens* pode ser considerado o mais experimental de todo o livro. Narrando em primeira pessoa, o narrador personagem transcreve uma notícia do *Correio da Manhã* e em seguida cria a sua própria narrativa, utilizando-se da notícia transcrita. Logo após o título “A Primavera” há a indicação entre parênteses “artigo de fundo”. O que se segue é uma discussão entre flores, árvores, frutos e animais, todos seres falantes. Discute-se a venda da Primavera pelo senhor José Luciano e todos, revoltados, rejeitam este fato:

Ah, mas eu vou partir: vou dizê-lo ao meu pardal, a um grilo retinto das minhas relações, a uma árvore grande da deveza; - vou a correr dizê-lo, e os senhores vão ver os comícios que nós vamos organizar por aí fora, pelas pradarias, nos pinheirais, entre a verdura! Ah! Os senhores vão ver!... Não é brincadeira nenhuma! Vendê-la a ela, à Primavera, quando tudo por esses campos se vestia de novo: as silvias, os maios, o trevo de flor roxa; quando a luzerna crescia; os malmequeres amarelos, as margaridas, as verbenas, as campainhas azuis, os girassóis, as papoilas!... (BRANDÃO, s.d., p. 133)

São estes, enfim, os contos de *Impressões e Paisagens* que consideramos mais significativos no conjunto da obra. Porém, nos deteremos na análise de dois deles apenas: “A Maria Trolha” e “O homem do cancro”, que nos parecem, até o presente momento, os mais representativos da estética decadentista-simbolista, além de se aproximarem de uma estética quase “modernista”, por conta da mescla entre Naturalismo, Simbolismo e Impressionismo, movimentos estes, como vimos, difíceis de destrinçar, mas que conferem aos textos brandonianos grande riqueza.

Importa-nos, contudo, esclarecer que o movimento que consideramos predominante na totalidade da obra *Impressões e Paisagens* é o Simbolismo. Ainda que nos pareçam bem evidentes as influências dos outros dois movimentos, já apontados, frutos de uma época

extremamente permeável às mudanças, não só nas artes como também na sociedade, na economia, na política, enfim no contexto-histórico relacionado ao fim de século.

O nosso autor, como afirma Pires a propósito da afirmação de Guerra Junqueiro, “‘colecciona dor’ em nome dos seus personagens, dor aos gritos (acrescento eu) e dor carregada dum grotesco e dum primitivismo cristão” (PIRES, 2005, p. 153).

Poucos escritores na história da literatura portuguesa registraram tão notavelmente

a paisagem com esta inquietação e com estas referências, que não cabe nas molduras que alguns leitores apressados ainda pretendem impor-lhe com veneração. A sua leitura do país vai mais longe, tem outro nome – projecta-se na actualidade do nosso viver e da nossa escrita” (PIRES, 2005, p. 162)

Daí a importância dos estudos brandonianos, cujo principal objetivo é desvendar a estética ímpar desenvolvida por este autor, sem a pretensão de encerrá-lo em estéticas ou movimentos fixos, mas antes apontar para a modernidade de seus escritos, que até hoje permanecem dignos de nossa leitura atenta.

5. O trabalho pictórico e musical com as palavras

5.1 “A Maria Trolha”

A partir da nossa reflexão sobre o conto simbolista, propomo-nos a fazer uma análise dos contos “A Maria Trolha” e “O Homem do Cancro”. Em nossa leitura, é na descrição espacial, a qual é rememorada pelos personagens, que aparecem atmosferas dotadas de lirismo, seja na incursão de cantigas na narrativa, seja nas descrições repletas de menções pictóricas.

Hauser afirma que as características deste período, por ele considerado impressionista, predominaram por toda a Europa. A poesia de estados de alma, as disposições de espírito, as impressões atmosféricas, estações do ano que se aproximam do fim e horas fugazes do dia são algumas delas:

Essa arte insubstancial de humores e atmosferas domina agora todas as formas de literatura, todas são transformadas em lirismo, em metáforas e música, em timbres e matizes. A história é reduzida a meras situações, a trama a cenas líricas, o desenho de caracteres à descrição de disposições e tendências espirituais dos personagens. Tudo se torna episódico, periférico para uma vida sem um centro. (HAUSER, 1998, p. 935)

Começaremos a nossa análise com uma breve descrição do enredo do conto *A Maria Trolha*. Maria Trolha é uma prostituta angustiada e pobre. Seus pensamentos, sentimentos e memórias perpassam toda a narrativa enquanto Maria torna-se cada vez mais miserável e enjeitada. O narrador em terceira pessoa tem acesso a todos os pensamentos, sentimentos e ao passado rememorado por ela. O momento mais dramático do conto acontece quando Maria tenta retornar à casa paterna e é rejeitada mais uma vez. No final do conto, ela morre faminta numa cocheira, onde se encontram dois ladrões e uma cadela parindo.

Já no título e no primeiro parágrafo do conto, podemos perceber que se trata de uma personagem brandoniana típica: uma prostituta. Trolha significa desqualificada. O sofrimento de Maria evidencia, mais uma vez, um tema básico e recorrente nos quarenta anos de carreira literária de Raul Brandão: o tema da dor. O escritor procura despertar no leitor a simpatia por tipos desqualificados – no caso de Maria, a personagem é moralmente desqualificada. A dor leva a personagem ao sonho, mas o sonho sempre esbarra na realidade. Já no primeiro parágrafo do conto, verificamos o sofrimento de Maria mesclado à lembrança do pai:

Sentou-se à janela. Tinha uma vontade grande de chorar sem saber bem porquê. Uma angústia vaga, um pesar imenso tomara-a pela garganta ao cair da noite; sentia com violência a necessidade de alguém que a acariciasse honestamente: – um beijo paternal na fronte. Ia a chorar ao lembrar-se do pai que se lhe desenhara nitidamente – ia a chorar, mas para afugentar as mágoas, traçou a perna e cantou:

Se vires a mulher perdida

Não a trates com desdém... (BRANDÃO, s.d. , p.137)

No conto “A Maria Trolha”, as atitudes líricas acontecem durante o rememorar da personagem. Esta imagem inicial do conto expressa, lyricamente, o sofrimento da protagonista. Há uma suspensão da narrativa no momento em que ela canta. A intrusão lírica ocorre sem que a narrativa perca sua característica progressiva. A cantiga, reproduzida no conto, também atesta a mescla de gêneros e estilos que perpassa toda a obra brandoniana e que começa a aparecer já neste seu primeiro livro.

Apesar de o conto ser narrado em terceira pessoa e de o narrador não participar da ação, não é difícil constatar, neste primeiro parágrafo e em toda a narrativa, uma identificação entre personagem e narrador. Sob a ótica de Norman Friedman, trata-se de um narrador onisciente intruso.

A ação do conto, como podemos ver ao longo da leitura, é resolvida no próprio conto, por meio de um acontecimento ou ação concreta, dependendo de algo que sucede no universo narrativo. Apesar de suas características inovadoras, tais como as incursões líricas e as descrições espaciais pictóricas, o conto A Maria Trolha – e, da mesma forma, O Homem do Cancro – conclui a ação do que é narrado, não se tratando portanto, de um conto de atmosfera.

Os momentos digressivos da personagem não quebram a unidade de ação da narrativa; na verdade, estes momentos aproximam-se da poesia de forma concisa e harmônica no todo do texto. Esta aproximação, a nosso ver, não compromete o estatuto de texto narrativo, há aqui uma narrativização de sentimentos mesclada à ação do texto. A componente lírica não chega a desvirtuar ou comprometer a narrativa, conferindo-lhe, no entanto, maior riqueza na linguagem, como poderemos verificar na leitura do conto A Maria Trolha, referência paradigmática de todo o livro.

A primeira descrição espacial do conto é mesclada a acontecimentos esparsos enquanto a protagonista encontra-se imersa em seus pensamentos. Neste caso o espaço, segundo Bourneuf e Ouellet, está subordinado à análise psicológica, permanecendo o acento na protagonista. Notamos também que o espaço está ligado ao tempo, pois o lugar onde Maria vivia é retratado por uma prosa cromática, na qual passado e presente são representados em

cores diferentes. Nesta passagem não há luz e as cores predominantes são o vermelho e o negro da escuridão:

Na viela estreita, outras velas vinham romper ainda, murmurantes de gente, negras, vermelhejando de longe em longe à luz dos candeeiros. Uma cantiga perdia-se na noite: vozes roucas saíam duma tenda: e em cafurnas terríveis, movendo-se à luz vermelha, vultos tinham a aparência extravagante de visões. Assim com um céu de tinta em cima, os casarões muito altos perdiam-se na escuridão. Ouvia-se frigir peixe. Mulheres em saias brancas apareciam à soleira chamando avidamente: – Anda cá! olha! ó filho!... (s.d., p. 137)

O espaço tem função importante no conto, pois expressa os sentimentos em relação aos lugares. O narrador, em conformidade com a personagem, apresenta-nos um espaço “recriado”, intimamente ligado ao olhar da personagem.

Na passagem seguinte, a música aparece novamente no transcorrer da narrativa e, aliada às cores, produz um efeito poético sobre a linguagem:

E de repente uma malta rompeu pela viela acima, aos pinchos, cantando, dizendo insolências às raparigas...

...O som do bronze que nos causa horror...

E uma guitarra tristemente começou a gemer ao longe as amarguras do fado...

E no entanto, como era domingo, aquele labirinto medonho de ruelas rumorejava, borbulhando gente... As velas cruzavam-se, despenhavam-se descendo sobre o cais, íngremes, terrivelmente negras: só de quando em quando, destacando cruamente na escuridão de tinta, uma fachada iluminada a vermelho pelo candeeiro parecia escorrer lentamente sangue – ou uma janela, fendas por onde rompiam fieiras de luz e descobriam vagamente antros terríveis onde rasteja ignóbil o vício e o crime. Sentia-se a alma opressa. As muralhas suavam a miséria de muito tempo... No alto da Sé o vento soprava. Duma banda a cidade adivinhava-se na escuridão profunda, na escuridão repelente: da outra banda o rio – um rio de tinta – e para o longe, montões de treva, de lama, o céu sem uma estrela luzindo, impenetrável, imenso – tão negro que oprimia a alma. Montões de casaria, pintados a nankim, com clarões vermelhos de lampeões: bandas de paredes iluminadas: uma poeira de luz, suspensa no céu, mais para o longe, no meio da cidade...

...Não diz quando nem a quem! (s.d., p. 138)

O trecho acima demonstra que a musicalidade da linguagem, característica mais comum à expressão lírica, torna a narrativa singular, uma vez que a imagem vai se formando a partir dos sons das palavras e das cores descritas pelo texto, reforçando as sensações que o texto provoca no leitor.

No cenário físico, é marcante a influência do Expressionismo pictórico. As emoções se misturam à descrição espacial sem nenhuma preocupação com o padrão de beleza tradicional. A vida é focalizada com pessimismo, angústia e dor, sugerindo assim a inadequação do artista à realidade, traço comum a expressionistas e decadentistas-simbolistas.

Quando Maria pára de cantar, percebemos que ela volta à realidade e se liberta de seus pensamentos acompanhada pelo narrador, o qual analisa o subconsciente da personagem através dos símbolos, associações e abstrações subjetivas, marca notadamente expressionista:

Parou de cantar. Esquecia-se de chamar gente. Nunca sentira como naquela noite de Verão um sofrimento tão grande. Entre os beirais um formigueiro de estrelas cintilava naquela banda de céu. Tristemente viu bem naquele instante a sua vida inteira... (1890, p. 139).

Apesar de não termos no conto uma marcação temporal rigorosa, o recordar da personagem é de extrema importância, como já vimos anteriormente. E embora o conto seja uma forma reduzida e condensada, encontramos pequenas histórias fragmentadas ao longo da história principal, rompendo mais uma vez com a linearidade da narrativa. Essa descontinuidade provoca um relaxamento da narrativa e, de novo, instaura-se o discurso poético. Isto acontece em três momentos no conto; a mudança no tom da narrativa imediatamente nos remete ao passado, no qual havia felicidade e esperança. As cores também são modificadas – azul, vermelho-escuro, amarelo e branco – e há a presença de luz do sol:

Criada de servir numa casa à Esperança, um casarão velho onde habitava muita gente. Em baixo o pai, na loja de sapateiro; no terceiro andar dois recém-casados, ele comerciante; em cima, na espelunca, uma hortaliçeira – a senhora Aninhas do Bacalhau, com o homem e o filho – um ferreiro. Ela servia os dois casados de há pouco – e lembrava-se bem, cheia de saudade, da alegria daquele casal, dos patrões, tão boas pessoas ambos. O senhor vinha à tarde jantar – e ela arrumando a loiça, enchendo os jarros de camélias rajadas, na sala cheia de sol que dava sobre o cais, ouvia-os conversando. A senhora queria viver na aldeia. Faziam projetos. Assim que ele tivesse vinte contos comprariam uma quinta... Pelas janelas abertas via-se o rio azul, a verdura da outra banda, as fábricas, casas aos montões, pintadas de amarelo, de branco: os pacotes de costado

vermelho-escuro, as mastreações erguidas no azul inefável – toda a alegria cantante do cais... (s.d., p. 139)

A razão pela qual Maria tornou-se prostituta é rapidamente descrita e há novamente uma mudança no tom da narrativa, agora muito mais agressiva e pessimista, anunciando o final trágico do conto. A repetição da palavra “prenhez” antecipa a cena final do conto, na qual Maria morre ao lado de uma cadela parindo. Característica do discurso poético, a repetição é fundamental para a recordação:

Ela era nesse tempo uma rapariga magnífica, ruiva e alta, cheia de alegria e risadas. Um dia estupidamente, caiu com o ferreiro na espelunca do terceiro andar. Ficou surpreendida. A prenhez veio depois. Quis escondê-la. Batia murros selvagens no ventre, tomou mesmo a beberagem que uma velha lhe deu. Depois a prenhez avançou e numa fúria grande ela combinara matar a criança, atirá-la ao saguão, na imundícia da cloaca; mas o pai um dia desconfiou e ela teve de fugir perante a cólera terrível do sapateiro que era cheio de austeridade. (s.d., p. 138).

Muitas referências espaciais e temporais estão relacionadas com o estado anímico da personagem ou do narrador. Algumas expressam a dor e sofrimento causados pela miséria. Chama atenção a descrição pormenorizada dos padrões recém-casados de Maria e, logo depois, o desfecho – também eles acabariam na miséria, o sonho não se realizaria:

Um ano depois, estando ela na viela, encontrou o seu antigo patrão. (...) E entrou. Parecia borracho ou sonhando vagamente, muito palerma. (...) E parecia que tinha fome, muito pálido, os olhos cheios de bondade brilhando docemente. Via-se que tinha contado longamente aquela história a toda a gente e que ninguém o ouvia já... E repetia, querendo convencer-se: – Havia de se arranjar. A senhora lá estava. Andava adoentada – uma tossesita. (...) E ele, de repente, como acordando dum sonho, viu o lugar onde estava, (...) saiu rapidamente dizendo atrapalhado com a sua voz doce, penetrada de meiguice: – Adeus, menina!...(s.d., 140).

O patrão de Maria, assim como ela, sofre e padece com a pobreza e a doença da mulher. É o único personagem em toda a narrativa que a trata como a mesma menina do passado, apesar de não perceber em que lugar se encontrava. O sofrimento e o inconformismo ameaçam levá-lo à loucura. Neste momento a ternura causada pelo sofrimento é alternada com a dor.

O espaço mais uma vez é descrito na narrativa por uma pequena história fragmentada que as prostitutas contavam umas às outras. O “espaço vivido” (Bachelard, 1984, p. 7) se apresenta de forma genérica, contrapondo-se ao espaço artificial e ao natural. O espaço da natureza é caracterizado pelo aspecto simbólico, pelas imagens visuais, sonoras, táteis, enfim, um espaço em que surgem diversas sensações e “correspondências” bem ao gosto simbolista:

E o que principalmente a deixara sem uma esperança, cheia de desalento, fora a história da Emília que elas contavam umas às outras, poetizando-a. Ao vê-la passar, tossindo, tísica, a Antónia narrara-lhe uma vez... uma paixão por um estudante. Ele amava-a, quisera fugir com ela para o Brasil, mas o pai tinha vindo e levava-o para Freamunde – onde ele morrera pouco e pouco de saudade. E ela na viela sempre, nunca mais tivera um instante de alegria – ia morrendo também, sem pena – sustentada pela caridade das companheiras... falava com saudade do campo, nas vindimas, quando o sol inunda intensamente os parreirais de luz... As uvas rebentam de maduras, cheias de transparência, exuberantes de vinho. Vai uma alegria vibrante, colossal, na aldeia inteira. Nas colinas verdes, onde as vides se torcem ao sol pelas ribanceiras abaixo, há risadas: um velhote piteireiro, de calça azul, esmaga entre as mãos um cacho – e fica cheio de sangue, os dedos tingidos de vermelho, como se tivesse cometido um crime. Nos tonéis homens vigorosos, as pernas nuas, com vinho até a garganta, esmagam, pisam, numa raiva, as uvas. Os lagares são do tamanho de tanques – e dir-se-ia que uma torrente de vinho espumante corre impetuosamente pelo vale fecundo. Os homens beijam as raparigas, que se abandonam como cadelas, com um desplante muito grande. São ranchos que descem por esse tempo do norte, cantando, trigueiros das mordidelas do sol, cheios de mocidade, rindo, numa despreocupação de boêmios. Vivem juntos, amando-se sob festões de vides, trabalhando onde há trabalho, vivendo onde calha. As infusas de vinho novo correm de mão em mão. Nos carreiros, carregadores possantes levam, gritando cantigas que retinem no azul, os grandes cestos de vindima... (s.d., p.141).

O narrador, ao destacar o espaço em que vivem as personagens, destaca uma correspondência de valores simbólicos dos diferentes espaços em oposição: o casarão velho, a viela e, no final, a cocheira abandonada. O espaço onde Maria passa a maior parte da narrativa, um prédio ou cortiço na viela estreita, traduz a redução ou degradação de Maria de cima para baixo:

Depois, como as mais, veio para baixo, expondo-se aos desejos do mundo inteiro.

(...)

Num instante avaliou bem o abismo profundo a que caíra (...). (s.d., p. 142)

(...) foi preciso que a patroa – uma gorducha, de olhar vesgo, pusesse de alto, bem de alto a sua respeitabilidade, contente pelo ganho que a rapariga lhe

dava, para que as outras a não matassem uma noite com pancadaria. (s.d., p.142-143).

Foi descendo, descendo mais, descendo sempre. Vivia numa cocheira. (s.d., p. 144).

Diferente do espaço da natureza, o espaço artificial ou espaço urbano simboliza a degradação. A “lama”, a “noite”, “a escuridão das velas” formam um espaço que oprime mais e mais a protagonista, culminando com sua morte. Nessa altura da narrativa, o vocabulário vai se tornando cada vez mais animalizado:

Começou então para ela uma vida maldita e errante (...) ela, na ronda terrível da noite, gania piedosamente obscenidades, para que lhe matassem a fome. Havia noites sobretudo, noites temíveis em que o sofrimento, as aflições que lhe rasgavam a alma, eram tão grandes – que nunca Jesus assim padeceu. (...) esfomeada, uivando como uma loba. (...). E de repente, cheia de sofrimento e de fome, fugia na noite, escalavrada a pontapés, perseguida pela polícia. Estava ignóbil, pelada, farçante. Era a imagem do vício terrível – de corcunda; o vício que faz mal e cocegueia ao mesmo tempo na barriga da gente. (s.d., p. 144).

O desespero da protagonista a leva a um misto de sentimentos. Ela já não rememora o passado. A morte aparece como um descanso da vida inútil e do sonho irrealizável, o alívio final. O sonho é a fuga possível e necessária até o cessar da dor, com a morte. A cadela agora é colocada ao lado de Maria, concluindo o papel simbólico que exerceu na narrativa:

E a sua voz era um grito de angústia e de raiva: havia súplicas e lágrimas, maldições e humildade.

(...)

Uma cadela gania parindo... Ao longe alguém, na noite ia tocando tristemente o fado. Sentiu-se morrer. Num instante, de repente, cintilou-lhe na alma verde de rameira – a sua vida inteira. Num momento viu o pai, cheio de austeridade, a mãe, a sua santa mãe, a boa velhinha, chorando – e sofreu tanto como durante todo o seu tempo de barregã; ia-lhe rompendo um clarão de luz no crânio – e sentia um sofrimento tão grande que o arrependimento nasceu-lhe... Depois morreu. O corpo que a marinhagem brutal comprara – o seu corpo vendido, coberto de escárnio e de lama, de sofrimento e de injúrias – o seu corpo que fôra belo, cheio de mocidade e de vida, caiu por fim inerte junto à cadela que paria, junto dos ladrões que dormiam. Morreu. – E morta, inchada de pança, envolta em farrapos, com manchas verdes já de podridão nas faces, era imunda – mais imunda e mais nojenta ainda, que a cadela que gania parindo... (s.d., p.145).

No conto *A Maria Trolha*, a contradição sujeito (eu) /objeto (mundo) liga-se ao modo lírico e narrativo. O lirismo quase impressionista das descrições espaciais funde-se na totalidade da narrativa e, como se trata de um conto, forma estruturalmente reduzida, há a tendência simbolista, e também brandoniana, de síntese. Há, no conto, uma tensão entre diferentes estilos, em função da interiorização lírica e da tensão dramática. Mais uma vez, verificamos a dificuldade na distinção dos gêneros quando se trata de literatura moderna.

A personagem utilizada por Brandão para dinamizar a literatura foi a prostituta. Mais um instrumento de representação da marginalidade e da rebeldia, afinal Maria Trolha (desqualificada), depois de sua primeira e trágica experiência amorosa se revolta contra o amor burguês e também contra o amor espiritual. A narrativa pouco a pouco descreve o declínio de Maria e seus poucos momentos de ternura ao lembrar o passado ingênuo. Vemos através desta personagem o distanciamento da sociedade e daí concluímos a preferência artística de nosso autor pelos excluídos, uma vez que o próprio artista assim se sente diante da sociedade burguesa. Ao mesmo tempo em que o artista é capaz de despertar sentimentos, ele permanece espectador solitário do sentimento que ele próprio criou/despertou.

Maria chegou ao auge de sua vida despertando nos homens o que ela mesma não sentia; enquanto eles se sentiam extasiados, ela nada sentia. Maria sofreu as conseqüências de estar à margem da sociedade, e, no seu declínio, não houve ser humano que a ajudasse, tornando-se, assim, animalizada. No final da narrativa, Maria já não é mais humana e morre ao lado de uma cadela.

Este conto, por si só, é suficiente para atestar a importância dos primeiros escritos de Raul Brandão. Podemos afirmar que as escolhas temáticas já eram, nesse momento, as mesmas. Os pobres, os loucos, as prostitutas e os doentes já constituíam o material humano de sua obra. Assim como o pessimismo acrisolado na dor e compensado pelo sonho. Numa prosa repleta de espontaneidade e sugestão, Raul Brandão dá sinais de uma expressão literária nova. Se ainda constituem uma tentativa ou um “exercício de estilo”, os contos de *Impressões e Paisagens* chamam atenção para a riqueza do estilo brandoniano, através de um vocabulário simples, porém expressivo e de uma linguagem poética repleta de símbolos.

Como afirmamos anteriormente, nos contos a ação é reduzida. E se acrescentarmos o fato de os contos brandonianos serem poéticos, podemos dizer que a ação do conto não é mais que suficiente para estimular o conflito. A partir daí, temos a tendência ao sonho e à vida dolorosa da personagem.

A tensão poética e também a tensão dramática são intercaladas no conto, ora pelas descrições espaciais poetizadas, ora pelo diálogo extremamente dramático, trágico e agressivo que Maria tem com o pai no final da narrativa.

Muitos críticos afirmam que os primeiros escritos brandonianos são naturalistas. Mas o que queremos demonstrar com este trabalho é que vincular um artista a uma única estética é sempre um procedimento redutor. Raul Brandão aproveita vários recursos estéticos, vários gêneros para poder retratar um pouco da complexidade da alma humana e do meio social que a oprime, sem que, para tanto, siga um único conjunto de regras.

Da mesma forma que ocorre com o gênero, um estilo único não é capaz de satisfazer o artista. Cada necessidade estética exige um traço diverso, o que torna a obra múltipla e, ao mesmo tempo, singular.

Segundo Bakhtin, “o poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística” (Bakhtin, 1979, p. 89).

É nesse sentido que Raul Brandão contribuiu no desenvolvimento da literatura moderna. O nosso autor soube aproveitar muito bem o momento histórico-cultural que era o seu e experimentou em seus textos elementos próprios da pintura e da poesia, conferindo assim uma maior riqueza às suas obras e um maior contato, sempre bem vindo, com outras formas de expressão artística.

O Decadentismo-Simbolismo atravessa toda a obra brandoniana. A prova disto é o próprio hibridismo de estilos e de gêneros, tendência recorrente entre os decadentistas e simbolistas. Ao mesmo tempo em que tudo parece ter um símbolo a desvendar, o esforço torna-se vão diante de tantas outras possibilidades. Assim, todos os caminhos resultam em um niilismo bem caro ao gosto decadentista.

O espaço, como vimos, acaba por oprimir a personagem, impedindo-a de agir. Além disso, temos o cenário simbólico. É na paisagem que se encontram as sinestésias, sem deixar de lado a presença humana.

5.2 “O Homem do Cancro”

Antes de iniciarmos nossa leitura do conto “O Homem do Cancro”, faremos algumas considerações sobre o Naturalismo e o Simbolismo. Uma primeira leitura do conto em questão e também do conto “A Maria Trolha” certamente pode levar o leitor a concluir, de forma desatenta, que se trata de um conto naturalista. Porém, numa leitura mais cuidadosa, observamos que o nosso escritor utilizou-se da temática patológica de uma forma diversa da utilizada pelo Naturalismo.

Verificamos a preferência de Brandão pelo narrador onisciente, mas não só: o narrador também seleciona os personagens e transmite ao leitor um pouco de seus pensamentos e sentimentos. Para Norman Friedman, trata-se de um narrador dotado de onisciência seletiva múltipla. O narrador conta a história do ponto de vista de dois personagens: ambos pacientes de um hospital, não nomeados, são diferenciados apenas pelo número do leito, o do vinte e o do vinte e um. A distância do narrador em relação ao que é narrado é reduzida. O leitor tem conhecimento de toda a ação e até de parte do passado dos personagens.

Considerando também os estudos de Maria Lucia Dal Farra, em *O Narrador Ensimesmado*, percebemos que o autor é um manejador de disfarces que, encoberto pela ficção, insurge do interior da narrativa denunciando sua presença através da escolha sígnica, da pontuação e das personagens que cria para deixar nelas a sua marca. Já verificamos muitas marcas brandonianas no conto “A Maria Trolha”, que não deixam de estar presentes n’ “O Homem do Cancro”. A começar pela escolha do protagonista, mais uma vez um tipo marginal, não sabemos se canceroso ou leproso, o qual teve um passado triste e por isso tem inveja de todos aqueles que o rodeiam e têm uma sorte diferente da sua. Uma cantiga entoada pelo enfermeiro é reproduzida graficamente na narrativa e o protagonista também rememora seu passado, igualmente infeliz.

Não pretendemos aqui nos preocupar somente com a temática dos contos brandonianos, pois que sabemos que muito mais importante é a sua incansável busca pelo novo. Orna Messer Levin, estudiosa do decadentismo, mais especificamente das representações do dândi na literatura, afirma que

(...) a psicopatologia foi muito útil para as criações literárias, tanto para as de caráter naturalista quanto para as chamadas decadentistas, tendo ambas lançado mão das leituras médico-científicas para justificar os distúrbios neuróticos de suas personagens. O que as diferencia, a rigor, é apenas a exposição de motivos. Aquilo que seria tomado pelos naturalistas como degeneração do tipo, desvio do quadro de normalidade por influência do

meio, seria reinterpretado pelos decadentistas que divergiram dos primeiros associando os desvios nervosos à busca da novidade estética. (LEVIN, 1996, p. 32)

A psicopatologia é, no conto em questão, a principal fonte de criação de nosso autor. O homem do cancro, protagonista desta narrativa, sofre de uma grave doença e está assombrado pela iminência da morte. Isto o torna uma personagem perturbada, que encontra prazer no sofrimento alheio.

Durante toda a narrativa ele observa seus vizinhos de leito, ora os que sofrem e morrem, ora os que se recuperam e têm alta. Esta posição de *voyeur* permite-nos tomar conhecimento de toda a atmosfera que o rodeia. É sob a perspectiva do Homem do Cancro que se dá a narrativa quase que em sua totalidade.

Os personagens não têm nome, são diferenciados apenas pelo número do leito, “o do vinte”, “o do vinte e um”, o enfermeiro, a mãe. A enfermeira, único personagem chamado uma única vez pelo nome, Maria, é a pessoa que vai desencadear o processo de inveja e ira do protagonista ao se apaixonar pelo doente “do vinte”.

É sob a perspectiva dele que o conto se inicia:

Lembrava-se mal dos primeiros dias de hospital. Confundia as alucinações terríveis da febre: carrancas, esgares medonhos, com a realidade triste: o senhor enfermeiro, um brutal, arrastando a perna, piteiro sempre, atrás da maca. (BRANDÃO, s.d. , p. 95)

A descrição que o doente do leito vinte faz do hospital revela-nos um ambiente terrível, cheio de angústias e gritos resultantes do medo da morte que domina as personagens:

Aos rasgões via a enfermaria, as camas alinhadas, de cobertas de ramagens escuras; à noite – lampiões luzindo tristemente, quando redobram os gemidos, maldições, aquela gente com medo de morrer longe dos seus – principalmente uma criança chamando pela mãe, numa ânsia terrível. (p. 95)

O próprio doente do vinte reproduz na narrativa seus medos e é através do seu ponto de vista que conhecemos mais acerca do seu vizinho de leito, o homem do cancro, do “vinte e um”.

Ele tinha pena também, e depois com a noite a febre voltava-lhe, tristezas grandes, alguém que morria, torcendo-se, aos uivos, lutando com a morte, para não ficar ali no hospital medonho, com a autópsia em seguida, a cova triste, um farrapo de lençol com manchas de sangue... E o doente do vinte e um, a cama junto à dele, dizia obscenidades, rindo escárnio, roído por um cancro na face, medonhamente inchada.

(...) Era terrível aquele homem. Odiava os que iam passando melhor, com alguma esperança já, e tendo a morte certa, e sabendo-o, desiludia os mais, cheio de podridão, a cara roída, roída a alma. (p. 95)

Até aqui, temos um narrador onisciente cuja focalização está no olhar da personagem do leito vinte. Percebemos que se trata de uma personagem equilibrada, a qual não se deixou abalar por sua doença, bem diferente do seu vizinho de leito. O homem do cancro tem uma neurose, um desequilíbrio psíquico que o leva à crueldade e à loucura:

– Lá vai mais um! Lá vai aquele! – rindo, os olhos cheios de contentamento, com vontade de que os outros morressem primeiro, prenhe de inveja, sabendo que todos tinham nojo dele, que era repugnante, pôdre assim... (p.96)

A inveja do protagonista aumenta cada vez mais, a cada melhora do doente vizinho, a cada visita, a cada afeto que ele recebe.

Um dia, da aldeia apareceu-lhe a mãe – uma velhinha antiga, miudinha, muito lavada, os olhos azuis. E rindo mostrou-lhe maçãs que trazia escondidas debaixo do avental – malapios do quintal, da velha macieira, muito vermelhos.

(...) Ele, contente, mais saudável até, o olhar luzindo, pensava nos seus, via o quintal, amava a sua casa cheio de ternura como se fosse uma pessoa: lembrava-se das árvores, da laranjeira antiga...

(...) E na cama o homem do cancro espreitava mordido pela inveja – sem ninguém que dele cuidasse – odiando-os a todos... (p.97).

A partir das idéias de Norman Friedman, estudioso responsável por uma sistematização do ponto de vista na ficção, percebemos no conto em questão um narrador dotado de uma onisciência seletiva múltipla. Vimos até aqui um narrador na terceira pessoa que conta a história do ângulo do personagem do leito vinte. A distância colocada pelo narrador é reduzida em relação à história, mas veremos que, ao assumir a perspectiva do personagem protagonista, a distância da história torna-se ainda mais próxima e detalhada, a partir da mente doentia do protagonista.

É exatamente neste ponto que o narrador assume o ponto de vista do protagonista; a partir daqui teremos conhecimento quase que exclusivamente dos pensamentos, sentimentos e ações que dele irão resultar:

Ai, pois todos, todos os doentes tinham quem os visitasse, mulher perdida ou mãe, que viesse um dia na semana amá-los, trazendo uma fora fruta, carícias,

enchendo à quinta-feira de alegria, de cheiro a roupa lavada, a enfermaria, o hospital inteiro – e só ele...

E toda a vida fora assim – assim sempre, sempre... todos tinham nojo dele, a cara aberta de pachos em sangue, com nódoas lívidas de podridão e de matéria, sem nariz, medonho e terrível. E de cada vez o mal avançava mais, hediondo, hediondo... e ele sentia na alma violentamente um desejo grande de amar alguém. Sem lábios já, tinha vontade de dar beijos ainda... (p. 97)

Tem início então o rememorar do protagonista, lembrando trágicos episódios de sua vida fora do hospital, como no conto “A Maria Trolha”. São essas lembranças do passado que deixam transparecer o poético, não necessariamente envolvidas numa atmosfera sublime. À maneira decadentista, o que vemos são descrições deformadas do espaço e da personagem.

Há uma separação perceptível no conto entre noite e dia, como vimos no início da narrativa, na enfermaria. A noite é tomada por medo, morte e grito. E o dia traz a esperança da recuperação e a visita dos familiares.

Nesse sentido, dois estudiosos canadenses, Bourneuf e Ouellet, afirmam que a luz é fundamental na composição da narrativa. A luz pode traçar ou baralhar o perfil dos volumes e modificar as perspectivas e as cores – tendo mesmo os romancistas, naturalmente, suas preferências pessoais por certas cores. É o que verificamos em diversas passagens dos contos insertos em *Impressões e paisagens*, a nítida preferência de Brandão em aliar as cores e a luz (elementos visuais) aos pensamentos e sentimentos. Nesta passagem, por exemplo, o rememorar da personagem durante o dia está em oposição ao seu comportamento durante a noite:

De manhã procurava nos mercados, no Anjo – nascia o dia – pedaços de fruta apodrecida, mexendo com o pau, curvado, nojento, a babar-se, podre – Jesus!...

E pouco a pouco a alegria ia entrando no mercado. Era uma tela de artista genial e forte, sem preocupações. Montões de repolhos amarelos, cenouras, rábanos, todas as cores rompendo em contraste, amontoadas, aos murros. Em cima das bancas as couves dum verde escuro, exalando frescuras, regadas, pingando... Do outro lado, nas barracas, laranjas, canastras de maçãs, de frutas... O sol que nascia dourava a folhagem das grandes árvores e o saque àquela abundância começava. As regateiras, braços nus, fortes, manga arregaçada, discutiam. Uma flecha de sol dourada atravessava as folhas, e caindo sobre os legumes, sobre os frutos, aviventava as cores um instante... E era uma balbúrdia, uma alegria esfusiando no céu... Ele então, repellido, desaparecia. (p. 98)

Era só à noite que o protagonista vivia, na ausência de luz, quando ninguém o podia ver com detalhe e notar-lhe o cancro na face. Há nestas passagens a função pictórica, que leva o leitor a ver, seja apenas um esboço contendo os traços mais significativos, seja uma descrição minuciosa, capaz de criar um pretenso quadro de objeto em sua totalidade. Este

quadro produz o efeito de alegria e vida na primeira passagem e de morte e solidão na segunda.

Chegada a noite vadiava pela cidade, rente às muralhas, escondendo-se na escuridão das vielas, em antros repelentes que só ele conhecia – e na alma raivava-lhe sempre uma sede grande de amor, uma ânsia infinita que nunca acalmava, em revolta sempre. E até as rameiras nojentas, vadiando na cidade à noite, sem fim, como cadelas com fome, fugiam dele! Sem ninguém que o amasse, bom Deus! E só uma noite – uma noite de chuva – uma barregã nojenta o quisera. Não tinha pálpebras ela, a miserável, roída de sífilis, um montão de andrajos, a podridão ambulante. Para se aquecerem, ela morrendo de fome, ambos morrendo de frio, juntaram-se no escuro – e foi o noivado da podridão. Ao outro dia ela morreu – e ele foi vadiando, quase feliz, quase contente.

E mais e mais nojento – terrível... (p. 98)

Pouco a pouco, percebemos através do narrador da história os motivos que levaram o nosso protagonista a simpatizar com a desgraça alheia. A partir daí, já à beira da morte, o homem do cancro tudo observa e tudo inveja:

Pouco e pouco, escorraçado, sem a piedade de ninguém, toda a gente com nojo dele, odiou o mundo inteiro; afez-se lentamente a alegrar-se com a desgraça dos outros e tinha o desejo ardente de que a humanidade inteira apodrecesse mais depressa que ele – que todos morressem primeiro. De uma vez correrá, cheio de raiva, atrás duma criança, procurando beijá-la para lhe comunicar a podridão que o enchia... (p. 99)

Apesar de fisicamente debilitado e espiritualmente perverso, o comportamento de nosso protagonista assemelha-se muito ao papel do dândi na literatura finissecular. Se deixarmos de lado o aspecto refinado e aristocrata do dandismo veremos que, neste caso,

O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo ou pelo satanismo como que se contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à prostração física que o abatem como consequência dos tempos que ele vive. Nesse sentido, o dandismo chega a ser um sinônimo da transgressão decorrente da artificialidade que o cerca. Ele é quase um emblema da idéia de decadência divulgada pelos escritores finisseculares. (LEVIN, 1996, p. 40)

A tônica da narrativa é reforçada pelo medo crescente da morte. No final do conto, mais especificamente à noite, o desespero toma conta de nosso protagonista. Ao mesmo

tempo em que ele sabe de sua morte certa, deseja viver e invejar a vida, a recuperação dos outros:

A Morte! Era ela! Morrer, bom Deus! Morrer sem ter tido no mundo um dia de felicidade, alguém que o amasse, mulher que o beijasse fundamente, com amor, na boca! Morrer! morrer! quando o do vinte renascia para a vida, falando em casamento à enfermeira, tão linda, linda! E sentiu-se nojento naquele instante: – tendo-lhe estalado um olho, a face descarnada já, o peito também, não podendo falar desde o dia antecedente, a rouquejar – horrível, horrível – vivo ainda e sentindo já os bichos roerem-no, passearem-lhe lentamente na frente! Morrer! morrer! Não queria! não queria! E torceu-se na cama numa angústia enorme, rugindo! Não! Não! Babujou. Mas caiu sem forças e então pediu... Bom Deus! O bom Deus bem sabia! Por piedade! Nunca ele tivera como os outros mãe que o acariciasse – alguém que lhe dissesse no mundo uma palavra amiga, cheia de bondade. E ele não pedia muito, não!... Um dia só de felicidade! Um momento – Jesus! Só um instante, alguém que o acariciasse – alguém que lhe desse um beijo na boca, um só – Senhor!... (p. 99)

Interessante é notar aqui que o medo da morte não constitui uma preocupação do protagonista com a morte em si, mas com o que lhe fora negado em vida pela doença causadora de sua morte. O narrador concede aqui voz ao personagem e reproduz sua oração desesperada.

Como alerta Barthes (apud Borneuf e Ouellet, 1976, p. 161), as cores e a linguagem são duas realidades distintas e, portanto, o romance mais realista não é aquele que pinta a realidade, mas aquele que, “servindo-se do mundo como seu conteúdo, explora o mais profundamente possível a realidade irreal da linguagem”.

Podemos dizer que Raul Brandão explorou intensamente a realidade exterior como material de suas obras. Mas é na linguagem que vemos o diferencial de sua narrativa. É no jogo com as palavras, cores, sons e ritmos. Na passagem a seguir, por exemplo, verificamos como isso se dá: “a luz ensangüentada”, “aquela luz vermelha e má”, “gritos do fundo da alma” são algumas marcas das combinações incomuns que faz o nosso autor. Revelando, mais uma vez, a experimentação própria de sua geração.

A noite descia; a noite avançou terrível, medonha naquele hospital. Gemidos redobram e doutras enfermarias vinha de quando em quando um grito – alguém que morria talvez... Dos lampiões caía uma luz ensangüentada, e nas paredes a sombra das cordas que os suspendiam desenhava-se em arranhões tremulando... As camas, àquela luz vermelha e má, enfileiravam-se tristemente, e os doentes gemiam... Na do *trinta* – um pedreiro – à morte viam-se os lençóis sacudidos numa respiração ofegante, num arquejar cheio

de angústia e àquela hora, acordados ainda, os doentes lembravam-se dos seus – das suas mães, das suas casas, da aldeia, do sol, de lá de fora... – Meu Deus! Meu Deus! Era a hora terrível, a hora angustiada em que se tem medo de ficar ali, em que a febre aumenta, em que as alucinações começam, as súplicas do Senhor, os gemidos, os gritos do fundo da alma... Para ele aquela noite era a última, a última! Sentia-o! sentia a morte! (p. 100)

Ao cair a noite dá-se o desfecho inesperado da narrativa:

Mas não teve tempo de gritar. O outro numa raiva infundável, louco, caiu sobre ele, cheio de força, apertando-lhe o pescoço entre as mãos, beijando-o, esfregando-lhe a cara pela dele com força, a ponto de pedaços podres de carne caírem...

Ao outro dia encontraram-nos mortos ambos, ambos juntos. E o enfermeiro, arrastando a perna, chamado à pressa, piteiro já, berrou:

- Ora já viram um filho da puta assim! Que canalha!

E foi dar parte, cantando:

O ladrão do negro melro
Toda a noite assobiou... (p. 100)

A cantiga final desta passagem serviu, no sentido musical, como uma nota inicial e final “que anuncia o movimento e o tom da obra, alarga as perspectivas narrativas e assinala uma espécie de nota de suspensão que ganha valor de símbolo” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 154-5). Vale lembrar que trechos de cantiga foram encontrados em outros contos de *Impressões e Paisagens*, inclusive n’ “A Maria Trolha”.

O espaço serve-nos aqui e em muitas outras narrativas contemporâneas para identificar o que há de opressivo ou a angústia do homem em face de um mundo onde não encontra o seu lugar. Tanto Maria Trolha quanto Homem do Cancro são personagens perturbados e destruídos pelas suas condições injustas de vida.

Vimos, através de diferentes olhares, o que faz o escritor quando “guia a vista ao longo dos caminhos que ele próprio traçou” (1976, p. 146). Sons, ritmos, luzes e cores são integrados ao espaço, pelo tema, expressão e atitudes das personagens, pelo jogo da luz e das cores e até mesmo pelo efeito dos sons e ritmos que compõem as próprias palavras e frases.

6. Considerações finais

Para concluir, temos que reafirmar a importância da primeira obra brandoniana no contexto da literatura finissecular. Embora, à primeira vista, pareça ao leitor uma obra incipiente ou datada, os contos brandonianos ali reunidos distinguem-se por características inovadoras, principalmente no que dizem respeito à diluição das fronteiras entre os movimentos (Decadentismo-Simbolismo, Naturalismo e Impressionismo) e entre os gêneros literários (conto, poesia, pintura e música). É verdade que essa tendência teve início com o Romantismo e não constitui propriamente uma inovação, mas, mesmo assim, reveste-se de originalidade o princípio da carreira literária de Raul Brandão. Muitas características que evidentes nas suas grandes obras, como, por exemplo, em *Húmus*, já se encontram inicialmente traçadas em *Impressões e Paisagens*.

Aproveitando aqui as idéias de Hauser, temos que considerar que,

Para cada gênero de arte, a inovação não é só uma justificação para a sua produção, mas também um componente do seu ser. Porém, nenhuma obra, por maior que seja a sua originalidade, pode ser nova sob todos os pontos de vista, em cada um de seus elementos e aspectos. Toda a obra de arte que tenha surgido num contexto histórico – isto é, toda a arte que conhecemos – manifesta características convencionais assim como originais. (HAUSER, 1988, p. 319)

Seria impossível para qualquer artista, seja na pintura, na música ou na literatura, desconsiderar aqueles que o inspiraram ou até mesmo aqueles que desejaram negar; todas estas influências transparecem numa obra de arte, e é exatamente esta característica que a transforma numa obra rica, que dialoga com as outras artes e períodos que a antecederam ou que a sucederam.

Um escritor como Raul Brandão, que deixou um rastro tão marcante em nossa literatura, não pode simplesmente ser emoldurado em um só período ou e em uma única forma de expressão literária.

Esperamos ter oferecido, neste trabalho, uma pequena amostra da riqueza literária brandoniana. Os contos aqui apresentados são valiosos no que têm de original e, ao mesmo tempo, tradicional – e devem ser estudados com o mesmo interesse com que são estudadas as grandes obras modernas, escritas já nas primeiras décadas do século XX.

Bibliografia

- ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A nova literatura: o conto*. Rio de Janeiro: Americana, 1975.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucite, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial "Inquérito", 1941. (Cadernos Inquérito, 59).
- BORNEUF, Roland e OUELLE, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRANDÃO, Raul. *Impressões e paisagens*. Porto: Vega, [s. d.].
- _____. *O Padre. Obras completas de Raul Brandão*. Vol. IV. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- _____. *Memórias*. Tomo I. Edição, introdução e registros de variantes de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. (Obras completas, volume I).
- CASTRO, D. João de. *Os Malditos*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Moderna, 1895.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 147-163 e p. 227-237. (Debates, 104).
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 47).
- DUARTE, Noélia. Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário. *Forma Breve* 2, Aveiro, n. 2., p. 19-44, 2003.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. *Revista USP*, São Paulo, n. 53., p. 166-182, março/maio 2002.
- GAUTIER, Théophile. "Prefácio" às *Flores do mal* de Charles Baudelaire. In: MORETTO, Fúlvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 41-51.

- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Princípios, 2).
- GUIMARÃES, Fernando (Org.). *Ficção e narrativa no Simbolismo: antologia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988. p. 73-80. (Textos Esquecidos).
- _____. *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. (Temas Portugueses).
- _____. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992.
- _____. *Artes plásticas e literatura. Do romantismo ao surrealismo*. Campo das Letras. Porto: 2003
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Paidéia).
- _____. *Teorias da arte*. Trad. F. E. G. Quintanilha. 2ª Ed. Editorial Presença. Lisboa: 1988.
- HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2922.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. (Dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. v. 6, p. 45-63.
- LOPES, Ana C. M. e REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- LOPES, Oscar. Raul Brandão. In: _____. *Entre Fialho e Nemésio*. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. P. 343-368.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Raul Brandão entre o Romantismo e o modernismo*. 1ª ed. Vol. 88. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.(Biblioteca Breve)
- MAGALHÃES JR., Raymundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Textos, 9).

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 1-102.

_____. (Org.). *História crítica da literatura portuguesa: do fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. v. 7, 460p.

_____. Rumos da narrativa breve Pré-modernista. *Forma Breve 2*, Aveiro, n. 2., p. 45-58, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. Novas teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-114.

PIRES, José Cardoso. *Ler o mar*. Prefácio a *Os Pescadores*. Lisboa: Comunicação, 1986.

PIRES, A.M.B, Machado, *Raul Brandão e Vitorino Nemésio – Ensaio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

_____. *Dispersos I*. Literatura. Publicações Dom Quixote. Lisboa: 2005.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poe: poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 109-122.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELLO, Ivonne Daré (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 91-111.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. P. Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. (Repertórios).

REIS, Carlos, LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. Neo-romantismo e simbolismo-decadentismo. In: _____. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Ed., 1996. p. 957-92.

SENA, Jorge de. Sobre a idéia de decadência nas artes e nas letras. In: _____. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 187-99.

VALENTIM, Jorge. Raul Brandão e a herança lírica na narrativa ficcional e na poesia portuguesa contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 24., p. 75 – 94, 2006.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999. p. 19-68.

VIÇOSO, Vítor. *Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias*. Estudo introdutório a *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Comunicação, 1984.

WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: _____. *Intenções: quatro ensaios sobre estética*. Trad. A. M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 11-52. Tradução de: Intentions.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. Tradução de: Axel's castle.

ANEXOS

“O Sacerdócio é um Ofício”

Para combater este estado de coisas o que era necessário, dirás? Que o padre fosse uma grande figura, que, nesta sociedade borrada de oiro e de gozo, protestasse em nome do espírito contra a matéria. E em lugar disto o que vemos? O padre eleiçoeiro, o padre janota, mamando charutos à porta das tabacarias, o padre intriguista, fazendo cerco às viúvas ricas. Temo-lo de todas as castas, — ignóbil, rindo da religião, pândego de chapéu ao lado. Há-os amigados, criando mulheres e filhos, jogadores correndo as feiras, bêbados e devassos, padres que são a ignomínia, babujem dum mar de beleza e sacrifícios. Serão a excepção? Talvez — mas em que número!... E pior do que estes, há o padre banal e charro, o padre que confessa, absolve e baptiza, como um director de secretaria despacha. O padre é ateu. O padre não compreende a Igreja nem a ama. Para ele o sacerdócio é um ofício. Engorda.

in O Padre, Raul Brandão, 1901

_____. O Padre. *Obras completas de Raul Brandão*. Vol. IV. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

“A Maria Trolha”

Sentou-se à janela. Tinha uma vontade grande de chorar sem saber bem porquê. Uma angústia vaga, um pesar imenso tomara-a pela garganta ao cair da noite; sentia com violência a necessidade de alguém que a acariciasse honestamente: - um beijo paternal na fronte. Ia a chorar ao lembrar-se do pai que se lhe desenhara nitidamente – ia a chorar, mas para afugentar as mágoas, traçou a perna e cantou:

Se vires a mulher perdida

Não a trates com desdém...

Na viela estreita, outras vielas vinham romper ainda, murmurantes de gente, negras, vermelhejando de longe em longe à luz dos candeeiros. Uma cantiga perdia-se na noite: vozes roucas saíam duma tenda: e em cafurnas terríveis, movendo-se à luz vermelha, vultos tinham a aparência extravagante de visões. Assim com um céu de tinta em cima, os casarões muito altos perdiam-se na escuridão. Ouvia-se frigir peixe. Mulheres em saias brancas apareciam à soleira chamando avidamente:

- Anda cá! olha! ó filho!...

Um piteireiro andava aos encontrões, berrando: - Suas croias! Suas croias! Dum canto partiram risadas; depois uma barregã alta, medonha, mãos à cinta, veio despejando injúrias, cheia de chibança – e gente correu na viela rindo: outras vieram ver o que era, cheias de piedade, murmurando consolações. – Foi o amante... – disse uma. Mas a Joaquina informou: - Uns gajos que lhe partiram o espelho... – Foi bem feito! – Coitada da pobre! Mas mais gente passava, e elas, esquecendo a outra, chamavam avidamente: - Olha, ó filho! Pst!... E um pedreiro piscando o olho, tonante: Não pega! Depois um momento tudo caiu em silêncio. À beira duma janela dois homens iam conversando. Ouviam-se distintamente fragmentos de palestra.

- Ai, Lisboa! Lisboa!

- Como aquilo, menino! Como aquilo!...

E de repente uma malta rompeu pela viela acima, aos pinchos, cantando, dizendo insolências às raparigas...

...O som do bronze que nos causa horror...

E uma guitarra tristemente começou a gemer ao longe as amarguras do fado...

E no entanto, como era domingo, aquele labirinto medonho de ruelas rumorejava, borbulhando gente... As velas cruzavam-se, despenhavam-se descendo sobre o cais, íngremes, terrivelmente negras: só de quando em quando, destacando cruamente na escuridão de tinta, uma fachada iluminada a vermelho pelo candeeiro parecia escorrer lentamente sangue – ou uma janela, fendas por onde rompiam feiras de luz e descobriam vagamente antros terríveis onde rasteja ignóbil o vício e o crime. Sentia-se a alma oprimida. As muralhas suavam a miséria de muito tempo... No alto da Sé o vento soprava. Duma banda a cidade adivinhava-se na escuridão profunda, na escuridão repelente: da outra banda o rio – um rio de tinta – e para o longe, montões de treva, de lama, o céu sem uma estrela luzindo, impenetrável, imenso – tão negro que oprimia a alma. Montões de casaria, pintados a nankin, com clarões vermelhos de lampeões: bandas de paredes iluminadas: uma poeira de luz, suspensa no céu, mais para o longe, no meio da cidade...

...Não diz quando nem a quem!

Parou de cantar. Esquecia-se de chamar gente. Nunca sentira como naquela noite de Verão um sofrimento tão grande. Entre os beirais um formigueiro de estrelas cintilava naquela banda de céu. Tristemente viu bem naquele instante a sua vida inteira...

Criada de servir numa casa à Esperança, um casarão velho onde habitava muita gente. Em baixo o pai, na loja de sapateiro; no terceiro andar dois recém-casados, ele comerciante; em cima, na espelunca, uma hortaliçeira – a senhora Aninhas do Bacalhau, com o homem e o filho – um ferreiro.

Ela servia os dois casados de há pouco – e lembrava-se bem, cheia de saudade, da alegria daquele casal, dos patrões, tão boas pessoas ambos.

A senhora, Maria da Conceição, loura, branca, gostava de ter a casa muito limpa. A Ana, a cozinheira, uma picada das bexigas e cheia, dizia com uma risadinha ao vê-la mourejando:

- Estás nas verduras! Estás nas verduras!... Isso lá para diante, passa-te!

Muito econômica, tanto que a da cozinha afiançava mostrando o punho:

- É assim! Uma esganada por aí além, mulheres!...

O senhor vinha à tarde jantar – e ela arrumando a loiça, enchendo os jarrões de camélias rajadas, na sala cheia de sol que dava sobre o cais, ouvia-os conversando. A senhora queria viver na aldeia. Faziam projetos. Assim que ele tivesse vinte contos comprariam uma quinta...

- Ainda se a casa tivesse quintal...

- O pior é o pequeno. Está aqui um homem. Precisa de ir à aula e na aldeia não sei...

- É verdade, o pequeno... – murmurava ela.

Pelas janelas abertas via-se o rio azul, a verdura da outra banda, as fábricas, casas aos montões, pintadas de amarelo, de branco: os paquetes de costado vermelho-escuro, as mastreações erguidas no azul inefável – toda a alegria cantante do cais...

Ela era nesse tempo uma rapariga magnífica, ruiva e alta, cheia de alegria e risadas. Um dia estupidamente, caiu com o ferreiro na espelunca do terceiro andar. Ficou surpreendida. A prenhez veio depois. Quis escondê-la. Batia murros selvagens no ventre, tomou mesmo a beberagem que uma velha lhe deu. Depois a prenhez avançou e numa fúria grande ela combinara matar a criança, atirá-la ao saguão, na imundícia da cloaca; mas o pai um dia desconfiou e ela teve de fugir perante a cólera terrível do sapateiro que era cheio de austeridade.

Um ano depois, estando ela na viela, encontrou o seu antigo patrão. Passava um homem, chamou-o:

- Ó filho, olha!...

E ele atarantado reconhecendo-a, murmurou dum sobressalto:

- Ah, és tu, rapariga!...

E entrou. Parecia borracho ou sonhando vagamente, muito palerma. Com alguma vergonha, cheia de acanhamento de repente, perguntou-lhe:

- Como ia o menino:

E ele com tristeza, errante o olhar:

- O menino morreu...

“Perdera tudo, tudo... estabelecera-se, mas fora cedo de mais. Foi cedo de mais. Uma asneira! acabou-se!... veio uma letra, não pagou o seu antigo patrão, que ficara sempre com zanga por ele o deixar, protestou-lha... Pois porque se zangara o patrão? Pois um homem não pode trabalhar, um homem que tem uma família? Ainda se ele tivesse saído para empregar na

casa doutro... Mas não senhor! – fora estabelecer-se. O seu antigo patrão não tivera razão – não é verdade?... Perdera tudo, tudo... Mas estava novo, havia de se arranjar”.

- Estou ainda novo.

E parecia que tinha fome, muito pálido, os olhos cheios de bondade brilhando docemente. Via-se que tinha contado longamente aquela história a toda a gente e que ninguém o ouvia já... E repetia, querendo convencer-se:

– Havia de se arranjar. A senhora lá estava. Andava adoentada – uma tossesita.

Ela escutava cheia de pena, invadida por um desalento muito grande – mas o Carvalheira, que tinha vindo com outros, perguntou da janela:

- Olha que gajo! Quem é o galinhaço, ó Maria?

E ele, de repente, como acordando dum sonho, viu o lugar onde estava, e compondo as joelheiras das calças, saiu rapidamente dizendo atrapalhado com a sua voz doce, penetrada de meiguice:

– Adeus, menina!...

Tudo a torturava então: a vida maldita da viela, dormindo num leito à beira da cloaca, sentindo em cima obscenidades – a Antónia a berrar com uns gajos: a patroa ávida de ganhos, cheia de ralhos e de injúrias, quando elas não sofriam de boa vontade os homens: o envenenamento com fósforos da Joaquina, quando o amante a deixou... E essa era a única boa rapariga! Lembrava-se bem a ter visto estrebuxando, cair de repente, sem uma queixa, o olhar cheio de resignação e de tristeza... Depois morrera – e a patroa berrava, vendo-se já às voltas com a polícia:

- Ora o coirão! Nunca me aconteceu uma assim... Raio d entaladela!... Hospital! Vão rebentar para o hospital, suas bêbadas!... Olha agora a polícia – e então o Mendes que anda de ponta comigo! O coirão!... É preciso dar aguardente à patrulha!...

E o que principalmente a deixara sem uma esperança, cheia de desalento, fora a história da Emília que elas contavam umas às outras, poetizando-a. Ao vê-la passar, tossindo, tísica, a Antónia narrara-lhe uma vez... Uma paixão por um estudante. Ele amava-a, quisera fugir com ela para o Brasil, mas o pai tinha vindo e levava-o para Freamunde – onde ele morrera pouco e pouco de saudade. E ela na viela sempre, nunca mais tivera um instante de alegria – ia morrendo também, sem pena – sustentada pela caridade das companheiras... Falava com saudade do campo, nas vindimas, quando o sol inunda intensamente os parreirais de luz... As

uvas rebentam de maduras, cheias de transparência, exuberantes de vinho. Vai uma alegria vibrante, colossal, na aldeia inteira. Nas colinas verdes, onde as vides se torcem ao sol pelas ribanceiras abaixo, há risadas: um velhote piteireiro, de calça azul, esmaga entre as mãos um cacho – e fica cheio de sangue, os dedos tingidos de vermelho, como se tivesse cometido um crime. Nos tonéis homens vigorosos, as pernas nuas, com vinho até a garganta, esmagam, pisam, numa raiva, as uvas. Os lagares são do tamanho de tanques – e dir-se-ia que uma torrente de vinho espumante corre impetuosamente pelo vale fecundo. Os homens beijam as raparigas, que se abandonam como cadelas, com um desplante muito grande. São ranchos que descem por esse tempo do norte, cantando, trigueiros das mordidelas do sol, cheios de mocidade, rindo, numa despreocupação de boêmios. Vivem juntos, amando-se sob festões de vides, trabalhando onde há trabalho, vivendo onde calha. As infusas de vinho novo correm de mão em mão. Nos carreiros, carregadores possantes levam, gritando cantigas que retinem no azul, os grandes cestos de vindima...

Pouco e pouco deixou de ganhar dinheiro. Quando começou, foi procurada. A princípio só os fregueses, pessoas respeitáveis, pagando bem – um padre, um velhote menineiro, outra gente ainda que a patroa recebia com muita consideração e respeito – é que a possuíam num gabinete oculto. Depois, como as mais, veio para baixo, expondo-se aos desejos do mundo inteiro. Por fim, como nunca pudera acostumar-se à brutalidade das outras, disputando com avidez os homens – pouco dinheiro ganhava...

Um dia um homem disse que queria não sei quê de repugnante, de relesmente nojento. Ela disse-lhe que não:

- Sai-te daqui. Não, já te disse!...

Mas ele, afogueado, teimou. Fazia tinir o dinheiro no bolso, pedia:

- Vá! Que te custa? Olha dou-te seis tostões... seis, hein? Queres?

Havia dois dias que não comia, sem dinheiro, escorraçada como uma cadela sarnenta que vai parir. Teve vontade de chorar, de morrer, de pedir piedosamente que a deixassem... Num instante avaliou bem o abismo profundo a que caíra; cheia de angústia, dolorosamente, viu a imagem do pai.

E o homem pedia:

- Então? Então?

E ela de repente, decidida:

- Anda!...

Depois no fim viu, quase com espanto, que sentia como dantes a mesma rapariga – e daí em diante nunca mais lhe custou, acedia prontamente, sem se fazer de rogada.

Teve freguesia. Gabavam-na altamente. Havia discussões renhidas:

- Como aquilo! A Lola! A Lola como aquilo! Não me digas isso, menino!... Olha quem!...
A Lola! Olha a porca da Lola!

As outras companheiras odiavam-na. Diziam-lhe chufas, batiam-lhe cheias de raiva, porque todos os homens a procuravam unicamente a ela – e foi preciso que a patroa – uma gorducha, de olhar vesgo, pusesse de alto, bem de alto a sua respeitabilidade, contente pelo ganho que a rapariga lhe dava, para que as outras a não matassem uma noite com pancadaria.

Havia cinco dias que a torturava um pesar imenso. As lágrimas muito tempo represadas iam-lhe rebentando em borbotões nos olhos. Expulsa de toda a parte, corrida a pau, coberta de lama e de injúrias – sentiu um desalento, uma mágoa infinita que a matava. Teve fome e saudades – e foi nesse tempo que a vida passada lhe surgiu poetizada, torturando-a. Era um almejar, uma ânsia de viver singelamente como dantes à beira do pai, amando-o.

Um dia, cheia de esperança, procurou-o. Foi encontrá-lo na loja de sapateiro, mais velho, mais curvado. Ele ergueu-se ao vê-la – e a sua figura rude era cheia de austeridade.

- Sai-te, puta!...

Ela então ajoelhou e erguendo as mãos pediu:

- Meu pai, peço-lhe que me perdoe, meu pai. Pelo Senhor que está no céu... Tenho fome, meu pai! Oh meu pai!...

Arrastava-se humilhantemente, de joelhos, procurando abraçar-lhe as pernas.

E ele, apontando-lhe a porta:

- Rua!

- Por quem é, meu pai, lhe peço que me perdoe... pela memória de minha mãe...

E ambos sentiram borbulhantes de lágrimas os olhos ao lembrarem-se da boa mulher. Naquele instante viram-na ambos perdoando, cheia de ternura – , uma santa. E ele chorando, impiedosamente:

- Vai-te. Foste tu que a mataste. Vai-te!... Sai da minha vista! Vai!

Ela tinha conseguido agarrar-lhe os joelhos. Desgrenhada, chorando – as palavras saíram-lhe sentidas, do fundo da alma.

- Meu pai, meu pai! Eu prometo-lhe que viverei como dantes! Perdoe-me! perdoe-me! Olhe: não sabe o que eu tenho sofrido! Não calcula a minha vida! Pela memória de minha mãe!... oh meu deus!...

E ele sentindo que ia ceder, desprende-se num arranco e gritou, chorando:

- Sai-te! Rua! Eu vou chamar um polícia! Espera!...

Ela então viu bem que nunca lhe perdoaria. Ergueu-se e saiu cambaleante...

Foi descendo, descendo mais, descendo sempre. Vivia numa cocheira. Tinha engordado, andava suja e à noite saía, rondando, atrás da marinhagem, sujeitando-se a tudo para ganhar aqueles tristes seis vinténs.

Tinha um medo muito grande da polícia. Embrutecia lentamente com um vício terrível que adquirira: - a aguardente. No dia dezasseis de cada mês e no primeiro, espreitava os quartéis, perseguindo os soldados, que ultimamente, cheios de nojo, sentindo-a repugnante e velha, lhe batiam.

- Ó filho! Ó trinta! Tu não me conheces, ó trinta?

Não pensava quase e só de longe em longe, fulgurando um instante, a imagem do pai lhe aparecia, trechos da sua vida singela de virgem...

Começou então para ela uma vida maldita e errante. A marinhagem brutal escalavrou-a a pontapés – quando ela, na ronda terrível da noite, gania piedosamente obscenidades, para que lhe matassem a fome. Havia noites sobretudo, noites temíveis em que o sofrimento, as aflições que lhe rasgavam a alma, eram tão grandes – que nunca Jesus assim padeceu. Cabriolava na lama, o traseiro para o céu; sujeitava-se prontamente às mais horrendas infâmias que os ladrões conheciam; esfomeada, uivando como uma loba, corria numa ânsia os antros medonhos, as cafurnas onde os assassinos se acoitam. E de repente, cheia de sofrimento e de fome, fugia na noite, escalavrada a pontapés, perseguida pela polícia. Estava ignóbil, pelada, farçante. Era a imagem do vício terrível – de corcunda; o vício que faz mal e cocegueia ao mesmo tempo na barriga da gente.

Nessa noite nem uma côdea de pão arranjou. Ninguém a queria comprar. Oferecia-se humildemente de rojos – e batiam-lhe. Chorou suplicante. – e era visível, patusca, assim feia, vermelha e gorducha. Tinha muita fome! Pediu – e teve de galgar, fugindo na escuridão, ofegante, tropeçando e caindo cheia de lama e de feridas. Esgravatou nos montões dos cantos e nem um talo de couve encontrou. Vadiou pelas ruelas da Sé, errante, encostando-se às muralhas, rebentando de fome, gemendo de fome, gemendo, o olhar estupidamente vagabundo, sem um pensamento sequer. Dizia sempre, repetindo:

- Ó filho! Olha!...

E a sua voz era um grito de angústia e de raiva: havia súplicas e lágrimas, maldições e humildade.

Por fim arrastou-se até o pardieiro – uma cocheira abandonada, onde dormia ela, um ladrão e a mulher.

Piedosamente os dois deram-lhe uma côdea. Quis trincá-la e não pôde. Deitaram-na na palha e ela gemia:

- Ó filho! Olha!...

- Está piteira, o raio!...

Só eles tiveram compaixão dela – os ladrões. Ele era medonho – ela era horrível. Ambos tinham cometido crimes, crivado gente de facadas na escuridão terrível das vielas. As crianças fugiam deles – e a noite, a noite profunda, era a boa amiga de ambos...

Uma cadela gania parindo... Ao longe alguém, na noite ia tocando tristemente o fado. Sentiu-se morrer. Num instante, de repente, cintilou-lhe na alma verde de rameira – a sua vida inteira. Num momento viu o pai, cheio de austeridade, a mãe, a sua santa mãe, a boa velhinha, chorando – e sofreu tanto como durante todo o seu tempo de barrigã; ia-lhe rompendo um clarão de luz no crânio – e sentia um sofrimento tão grande que o arrependimento nasceu-lhe... Depois morreu. O corpo que a marinhagem brutal comprara – o seu corpo vendido, coberto de escárnio e de lama, de sofrimento e de injúrias – o seu corpo que fôra belo, cheio de mocidade e de vida, caiu por fim inerte junto à cadela que paria, junto dos ladrões que dormiam. Morreu. – E morta, inchada de pança, envolta em farrapos, com manchas verdes já de podridão nas faces, era imunda – mais imunda e mais nojenta ainda, que a cadela que gania parindo...

“O Homem do Cancro”

A Alberto Bramão (p. 95-100)

Lembrava-se mal dos primeiros dias de hospital. Confundia as alucinações terríveis da febre: carrancas, esgares medonhos, com a realidade triste: o senhor enfermeiro, um brutal, arrastando a perna, piteiro sempre, atrás da maca.

- Aí no vinte, rapazes!...

Aos rasgões via a enfermaria, as camas alinhadas, de cobertas de ramagens escuras; a noite - lampiões luzindo tristemente, quando redobram os gemidos, maldições, aquela gente com medo de morrer longe dos seus - principalmente uma criança chamando pela mãe, numa ânsia terrível.

Ele tinha pena também, e depois com a noite a febre voltava-lhe, tristezas grandes, alguém que morria, torcendo-se, aos uivos, lutando com a morte, para não ficar ali no hospital medonho, com a autópsia em seguida, a cova triste, um farrapo de lençol com manchas de sangue ... E o doente do vinte e um, a cama junto à dele, dizia obscenidades, rindo escárnico, roído por um cancro na face, medonhamente inchada.

- Mais um! Mais um! Lá vai aquele adiante de mim!...

Era terrível aquele homem, Odiava os que iam passando melhor, com alguma esperança já, e tendo a morte certa, e sabendo-o desiludia os mais, cheio de podridão, a cara roída, roída a alma. Dizia rindo, com uma alegria muito grande ao ver os outros empalidecer:

- Tenho visto muitos assim! Vão melhorando e de repente... zás...

E descrevia-lhes miudamente, com um regalo intenso, a casa das autópsias: os estudantes cortando carne, atirando com desprante bocados uns aos outros, esburacando nos cadáveres...

- Que aquilo são uns malandros!...

De maneira que o temia - e já, na alucinação da febre, o doente do vinte e um lhe aparecera, dizendo dele:

- Lá vai mais um! Lá vai aquele! - rindo, os olhos cheios de contentamento, com vontade de que os outros morressem primeiro, prenhe de inveja, sabendo que todos tinham nojo dele, que era repugnante, pôdre assim...

Pouco e pouco, porém, foi melhorando. Sentava-se na cama já, muito pálido, sem força ainda - e o médico dissera:

- Vá que você escapou de boa!...

Um dia, da aldeia apareceu-lhe a mãe - uma velhinha antiga, miudinha, muito lavada, os olhos azuis. E rindo mostrou-lhe maçãs que trazia escondidas debaixo do avental - malapios do quintal, da velha macieira, muito vermelhos.

“Ai o seu filho não imaginava como o pomar estava lindo, cheio de fruta, carregadinho, assim!... Era preciso enrijar. Querendo Deus havia de se pôr bom depressa...Depois ia até lá, passeava... Veria...”

Ele, contente, mais saudável até, o olhar luzindo, pensava nos seus, via o quintal, amava a sua casa cheio de ternura como se fosse uma pessoa: lembrava-se das árvores, da laranjeira antiga...

E a mãe papagueava-lhe dando-lhe as maçãs de presente, ajeitando-lhe a roupa, risonha, trabalhadeira - querendo ver tudo em ordem.

- Ora, meu filho!

Depois uma enfermeira passou, e a velhinha reconhecendo nela a filha da Maria da Tenda, da sua aldeia, correu, os braços abertos, radiante - e houve um contentamento, risadas - a rapariga, satisfeita por a velha lhe falar nos seus, prometendo olhar pelo doente...

- Ora a Maria! Como estás bonita, rapariga! Benza-te Deus!...

E na cama o homem do cancro espreitava mordido pela inveja - sem ninguém que dele cuidasse - odiando-os a todos...

Ai, pois todos, todos os doentes tinham quem os visitasse, mulher perdida ou mãe, que viesse um dia na semana amá-los, trazendo uma fora fruta, carícias, enchendo à quinta-feira de alegria, de cheiro a roupa lavada, a enfermaria, o hospital inteiro - e só ele...

E toda a vida fora assim - assim sempre, sempre... todos tinham nojo dele, a cara aberta de pachos em sangue, com nódoas lívidas de podridão e de matéria, sem nariz, medonho e terrível. E de cada vez o mal avançava mais, hediondo, hediondo... e ele sentia na alma violentamente um desejo grande de amar alguém. Sem lábios já, tinha vontade de dar beijos ainda...

De manhã procurava nos mercados, no Anjo - nascia o dia - pedaços de fruta apodrecida, mexendo com o pau, curvado, nojento, a babar-se, podre - Jesus!...

E pouco e pouco a alegria ia entrando no mercado. Era uma tela de artista genial e forte, sem preocupações. Montões de repolhos amarelos, cenouras, rábanos, todas as cores rompendo em contraste, amontoadas, aos murros. Em cima das bancas as couves dum verde

escuro, exalando frescuras, regadas, pingando... Do outro lado, nas barracas, laranjas, canastras de maçãs, de frutas... O sol que nascia dourava a folhagem das grandes árvores e o saque àquela abundância começava. As regateiras, braços nus, fortes, manga arregaçada, discutiam. Uma flecha de sol dourada atravessava as folhas, e caindo sobre os legumes, sobre os frutos, aviventava as cores um instante... E era uma balbúrdia, uma alegria esfusiando no céu... Ele então, repellido, desaparecia. Chegada a noite vadiava pela cidade, rente às muralhas, escondendo-se na escuridão das vielas, em antros repelentes que só ele conhecia - e na alma raivava-lhe sempre uma sede grande de amor, uma ânsia infinita que nunca acalmava, em revolta sempre. E até as rameiras nojentas, vadiando na cidade à noite, sem fim, como cadelas com fome, fugiam dele! Sem ninguém que o amasse, bom Deus! E só uma noite - uma noite de chuva - uma barregã nojenta o quisera. Não tinha pálpebras ela, a miserável, roída de sífilis, um montão de andrajos, a podridão ambulante. Para se aquecerem, ela morrendo de fome, ambos morrendo de frio, juntaram-se no escuro - e foi o noivado da podridão. Ao outro dia ela morreu - e ele foi vadiando, quase feliz, quase contente.

E mais e mais nojento - terrível...

Pouco e pouco, escorraçado, sem a piedade de ninguém, toda a gente com nojo dele, odiou o mundo inteiro; afez-se lentamente a alegrar-se com a desgraça dos outros e tinha o desejo ardente de que a humanidade inteira apodrecesse mais depressa que ele - que todos morressem primeiro. De uma vez correra, cheio de raiva, atrás duma criança, procurando beijá-la para lhe comunicar a podridão que o enchia...

Quando a mãe lhe disse adeus o doente do vinte ficou cheio de resignação, o pensamento nos seus, as maçãs escondidas debaixo do travesseiro - e o outro espreitando odiava-o, odiava-o mais ainda - porque ele tinha saúde, e porque ele tinha mãe. E como o rapaz lhe oferecesse uma maçã, comeu metade - e queria que ele comesse o restante, sabendo bem que o outro não aceitaria porque tinha nojo dele - unicamente para o ver embaraçado.

- Coma, coma! Instava.

O rapaz cheio de repugnância não quis, fazendo um gesto de nojo e ele então comeu a maçã inteira.

Pouco e pouco a enfermeira começou a gostar do doente. Falavam da terra, dos seus --- e juntos passavam ali na enfermaria dias inteiros amando-se...

E ele sentia ao ver os dois juntos, ela rindo, cheia de cuidados, afável e linda, um ódio imenso, uma raiva espumante, sem fim, rebentar-lhe na alma. E os dias todos, tardes inteiras, os ficava espiando, espiando... E ele morria. Como todos o odiavam, o enfermeiro havia dito contente, arrastando a perna, ao passar por ele:

- Anda malandro, esta noite, zut!

E foi cantando:

O ladrão do negro melro
Toda a noite assobiou...

E um rapazola para outro doente:

- Que raio de piteira hoje, hein!...

A Morte! Era ela! Morrer, bom Deus! Morrer sem ter tido no mundo um dia de felicidade, alguém que o amasse, mulher que o beijasse fundamente, com amor, na boca! Morrer! morrer! quando o do vinte renascia para a vida, falando em casamento à enfermeira, tão linda, linda! E sentiu-se nojento naquele instante: - tendo-lhe estalado um olho, a face descarnada já, o peito também, não podendo falar desde o dia antecedente, a rouquejar - horrível, horrível - vivo ainda e sentindo já os bichos roerem-no, passearem-lhe lentamente na frente! Morrer! morrer! Não queria! não queria! E torceu-se na cama numa angústia enorme, rugindo! Não! Não! Babujou. Mas caiu sem forças e então pediu... Bom Deus! O bom Deus bem sabia! Por piedade! Nunca ele tivera como os outros mãe que o acariciasse - alguém que lhe dissesse no mundo uma palavra amiga, cheia de bondade. E ele não pedia muito, não!... Um dia só de felicidade! Um momento - Jesus! Só um instante, alguém que o acariciasse - alguém que lhe desse um beijo na boca, um só - Senhor!...

A noite descia; a noite avançou terrível, medonha naquele hospital. Gemidos redobram e doutras enfermarias vinha de quando em quando um grito - alguém que morria talvez... Dos Lampiões caía uma luz ensangüentada, e nas paredes a sombra das cordas que os suspendiam desenhava-se em arranhões tremulando... As camas, àquela luz vermelha e má, enfileiravam-se tristemente, e os doentes gemiam... Na do *trinta* - um pedreiro - à morte viam-se os lençóis sacudidos numa respiração ofegante, num arquejar cheio de angústia e àquela hora, acordados ainda, os doentes lembravam-se dos seus - das suas mães, das suas casas, da aldeia, do sol, de lá de fora... - Meu Deus! Meu Deus! Era a hora terrível, a hora angustiosa em que se tem medo de ficar ali, em que a febre aumenta, em que as alucinações começam, as súplicas do Senhor, os gemidos, os gritos do fundo da alma... Para ele aquela noite era a última, a última! Sentia-o! sentia a morte!

E o seu único olho raiado de vermelho, luzindo na cara apodrecida e negra, olhava fixo, odiando e triste - cheio de tristeza pelas alegrias que nunca tivera - cheio dum ódio intenso por todos aqueles que as sentiam... Um pensamento dominava-o agora: - ia morrer e os outros - o do vinte - não morriam também! E o ódio foi tão grande nele que se sentou na cama - o olho vermelho luzindo, luzindo...

Mas teve de se deitar outra vez: a enfermeira vinha ainda ajeitar a cama do *vinte* - e ele ouviu, ouviu bem, ela dizer alegre:

- Durma bem, vá! Amanhã tem alta!...

Ai, para aquele havia amanhã ainda, alta, saúde, o casamento e ele... Oh, Deus! Oh Senhor, Senhor!... por piedade, bom Deus! Que bandalhos!... deitou as pernas fora da cama num impulso, mas agachou-se ainda: alguém passava devagarinho, sem barulho... E ele não podia! Já não podia! Sentia-se morrer. Mas era ali - vá.... Gemidos redobraram e ouviu-se bem um grito noutra enfermaria - um grito onde a angústia era tanta, tanta, que ele mesmo o sentiu!... Vá!

- Que é? Disse o do vinte surpreendido.

Mas não teve tempo de gritar. O outro numa raiva infundável, louco, caiu sobre ele, cheio de força, apertando-lhe o pescoço entre as mãos, beijando-o, esfregando-lhe a cara pela dele com força, a ponto de pedaços podres de carne caírem...

Ao outro dia encontraram-nos mortos ambos, ambos juntos. E o enfermeiro, arrastando a perna, chamado à pressa, piteiro já, berrou:

- Ora já viram um filho da puta assim! Que canalha!

E foi dar parte, cantando:

O ladrão do negro melro

Toda a noite assobiou...

“Os Pêssegos”

Ao Senhor Joaquim de Araújo

Ai a gente que o doutor tinha naquele dia a jantar!... Primeiro a fidalga de Arnozela, gorda, cinqüenta anos, cor de maçã camoeza, largas risadas cantantes; depois o abade - o diabo do abade! - comilão insaciável, um bucho que eu sei lá!... - e que já lhe tinha dito na véspera:

- Ora eu sempre quero ver esse jantar!...

E ainda, com a mãe - a morgadinha dos Trigais, tão fresca, tão boa rapariga, tão amiga dele!...

Por isso o doutor dizia à criada:

- Ai Gertrudinhas, eu quero isto como um brinco! Como um brinco, filha!

O que mais o afligia, porém, eram os pêssegos...

- Ora, como o diabo hei-de eu arranjar isto, não fazem favor de me dizer?...

Três frutos magníficos aqueles! Três pêssegos enormes, alourados, penugentos!...

A árvore nascia ao meio do quintal, entre couves galegas de folhas verdes, rendilhadas, e duma margem de hortelã pimenta, cortada por um fiozinho de água, que saía do tanque e atravessava a horta, embalando-a com mil murmúrios. Na primavera tinham-lhe nascido três florinhas delicadas, duma cor de rosa muito esbatida e imediatamente o doutor a rodeara de cuidados, cavando a terra em redor, matando sem piedade o bezouro mais inocente que se atrevesse a passear naquele sítio, aquecendo-se ao sol do bom Deus.

Que eu nunca vi velhote mais contente! Uma alegria santa esfusiando em risadas; bebendo sempre pingas dum vinho velho que possuía arrecadado no fundo da adega.

Setenta anos saudáveis e alegres. Gostava de contar histórias galantes...

O Outono corria lindo. Os dias amanheciam azuis, límpidos, serenos, aquecidos por um sol temperado que amadurecia lentamente a fruta pelas árvores --- e o doutor espreitava a todos os momentos a fruteira, olhava com admiração os pêssegos enormes, magníficos que a luz trespassando-os fazia de um oiro soberbo...

À noite, depois da regalada ceia, enfiava-se na cama, satisfeito com a frescura do linho dos seus lençóis, apagava a luz, atabafava-se bem e punha-se a discutir com a sua própria pessoa, para conciliar o sono, o caso grave e interessante de se deveria ou não convidar para o jantar em que se comeriam os pêssegos o seu excelente amigo abade de Arnozela.

- Nada! E se ele come a fruta toda?

E revolvia-se na cama aflito com aquela lembrança. Mas logo se recordava com alegria das excelentes histórias e chalaças que o seu amigo para o regalo de ambos tinha por costume contar à sobremesa.

- É o diabo aquele homem! É o diabo!

E ria-se com vontade à simples recordação daquelas pilhérias tão ricas, daqueles casos galantes sobre que versavam de ordinário as palestras do jantar.

- mas se o homem come os pêssegos? Com um bucho como o dele!... - perguntava bocejando, com o sono um bocadinho espertado.

- Amanhã resolverei.

Mas os pêssegos é que não podiam esperar muito: iam dia para dia amadurecendo mais; tornavam-se alourados, enormes, e as manchas vermelhas pareciam à luz do sol três grandes nódoas de sangue.

- E amanhã! Convido o abade, ponho dois pêssegos na mesa para que ele não possa comer senão um, e o terceiro guardo-o para mim só.

E exclamava, olhando os frutos já maduros, excelentes, parecendo prestes a rebentar muito cheios de sumo.

- Que ricos!

A cozinha tinha um aspecto alegre e confortável com a sua grande chaminé onde se defumavam os paios do Alentejo e os presuntos saborosos, e fazia gosto ver a ordem, a simetria, o modo porque a Getrudes dependurava os grandes tachos de cobre reluzente, dispunha as caçoilas vidradas, e encastelava a um canto as assadeiras enormes, a contrastarem com a verdura dos louros.

Naquele dia, porém, tudo estava fora dos seus lugares, e a velhota, inquieta, formigando, ralhava com a criada, provava o arroz muito lourinho e levemente tostado por cima, dispunha ao redor do lombo de porco pequeninas rodela de limão, enfeitava com ramos de salsa a carne ensangüentada.

- Saia daqui, criatura! A cozinha fez-se para as mulheres!

E empurrava familiarmente o doutor que provava como entendido um molho já preparado.

- Bom, bom... Eu vou até o quintal.... Olhe: dê cá esse prato de louça da Índia para trazer os pêssegos.

E ia a sair contente quando a criada lhe perguntou:

- Já sabe que vieram uns noivos passar uns dias à aldeia?... Estão em casa da D. Genoveva.

- Uns noivos! Olá!...

E, assaltado de repente por uma idéia brejeira, foi pulando às risadas pelo quintal adiante.

- Uns noivos!... Ih! Ih!...

O dia estava lindíssimo: perfumado pelas flores silvestres, dourado pelo sol que punha cintilações de cobre antigo na folhagem verde das árvores; num campo fronteiro duas vacas pastavam pachorrentas, e o quintal, com o pomar cuidadosamente tratado e a água brilhando como um espelho ao sol, tinha um aspecto encantador.

- Devem estar bons! Murmurou.

E seguiu pensando na beleza, no tamanho, no aroma daqueles frutos sem igual.

- Até apetece comê-los!

Abriu a navalha e dirigiu-se radiante para a árvore, com um sorriso de satisfação nos lábios vermelhos.

- Vamos a isto!

Mas de repente estacou, a fisionomia transtornada, deixou cair o prato de finíssima louça, agitou os braços num desespero, e estendeu o punho, exclamando num rugido.

- Ladrões!

Nem um! Nem um só dos pêssegos restava na árvore.

Caíram-lhe silenciosas as lágrimas pelas faces afogueadas, e, aos soluços, aos soluços, deixou-se cair sobre um banco de pedra que ali havia.

“Tinha-lhes dedicado todos os seus cuidados, toda a sua ternura! Na Primavera, depois de lhe terem nascido as florinhas, quantas aflições não tivera por causa delas? Quantas vezes, altas horas da noite, não acordara estremunhado, julgando ouvir o estalejar da saraiva nas vidraças?... E para quê todo aquele trabalho, todos aqueles incômodos?...”

Mas uma risada fresca, vibrante, cristalina, soou do lado do campo.

As lágrimas secaram-se-lhe, levantou-se dum pulo, e vagorosamente, arrastando-se cheio de precauções, aproximou-se da sebe de trepadeiras em flor, que serviam de divisão, e olhou...

- Os noivos!

Efectivamente, sentados na relva à sombra dum carvalho, os noivos acabavam de comer o último pêssego, e pelo chão rolavam ainda os caroços muito vermelhos, em sangue, da fruta que tinham roubado.

Então o doutor, cheio de despeito, desfazendo entre as mãos trêmulas as flores da trepadeira a que se encostava, berrou, pulando de raiva:

- Ladrões! Ladrões!

E, na janela da sala do jantar, o abade, que tinha chegado naquele momento, gritava, rindo às gargalhadas: – Ó doutor! Ó malandro! Então vamos ou não vamos a esse jantar!