

Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista

Jorge Valentim

Para a Prof^a Luci Ruas,
que me ensinou a ver estas e outras imagens.

Se eu fosse pintor, passava a minha vida a pintar o pôr do Sol à beiramar. Fazia cem telas, todas variadas, com tintas novas e imprevistas. É um espectáculo extraordinário.

(Raul Brandão. *Os pescadores.*)

Outrora viajei sempre devagar, por um secreto sentimento de dignidade. Correr é ridículo, salvo nas exposições desportivas. Como se pode ter a consciência daquilo que se vê, se andarmos a galope. Falar, por exemplo, das impressões da paisagem que ficam de uma correria em automóvel, é pura mistificação: para os outros e para nós mesmos...

(Columbano Bordalo Pinheiro. *Correspondência – Teixeira Gomes.*)

Resumo

Uma visão da arte do fim-de-século português: do declínio do Naturalismo ao despontar do Decadentismo. A pintura de Columbano e a ficção de Raul Brandão como casos tutelares do cenário português finissecular. Cores e sons na composição das cenas da vila/vida crepuscular. Antero de Quental e Húmus: diálogos intersemióticos na composição das imagens crepusculares portuguesas.

Palavras-chave: pintura; ficção; diálogo intersemiótico; fim-de-século português.

O *fin-de-siècle* português: entre a decadência do Naturalismo e a natureza crepuscular do Decadentismo

Falar de Raul Brandão e Columbano Bordalo Pinheiro, dois artistas portugueses do *fin-de-siècle* oitocentista, implica necessariamente falar da época em que estão inseridos. Passados mais de cem anos, apesar dos muitos estudos sobre o período crepuscular do oitocentos, apenas recentemente os olhos críticos da intelectualidade portuguesa (e, felizmente, da brasileira também) têm-se voltado para estas duas figuras tutelares.

Assim, coube ao último e mais recente fim-de-século a responsabilidade de resgatar a importância do escritor e do pintor portugueses no cenário artístico português.¹ Coincidência ou não, o certo é que muito há de confluência entre estes dois momentos, marcados pela ultrapassagem secular, e é a voz de Eduardo Lourenço que, como uma espécie de oráculo, vaticina a marca representativa e metamorfoseadora destas duas épocas: o romance. De Cervantes a Flaubert, Balzac e Proust, a literatura e, sobretudo, o gênero romanesco passeia da agonia à transfiguração, reiterando aquele poder mágico de “inventar a eternidade a partir de um tempo em que se nega e que nos cega” (LOURENÇO, 1992, p. 40).

Aproveitando o viés do ensaísta português, procuraremos resgatar a narrativa de Raul Brandão e a sua importância, contextualizando-o no seu próprio tempo, através do diálogo com a pintura de Columbano, a quem dedica uma de suas obras capitais, *Húmus*.²

Nas últimas décadas do *fin-de-siècle* português, é possível observar a convivência de duas correntes que, se por um lado não coexistiram pacificamente, porque possuíam propostas estéticas bem diferenciadas, por outro não foram totalmente marcadas pelo isolamento mútuo, pois alguns traços de uma iriam influenciar a outra. Assim, como nos dois lados de uma mesma moeda, encontramos o Naturalismo, do apogeu, contido n’*O crime do padre Amaro*, ao desgaste e declínio, cujo modelo exemplar assinalado pelo crepúsculo das idéias positivistas estaria estampado já nas páginas d’*Os Maias*, de Eça de Queirós;³ e o Decadentismo, estética presente na geração de 90, cuja atmosfera brumosa envolverá “vozes catastróficas e salmos de morte, mas também ecos renovadores” (VIÇOSO, 1999, p. 56). Interessante observar que este processo crepuscular, de um cientificismo poente e de uma decadência nascente, se já pressentido ambiguamente nas cenas ficcionais queirosianas, é certo também que já vem delineado nas páginas de suas *Notas contemporâneas*. No artigo “A decadência do riso”, o autor declara que “ninguém ri — e ninguém quer rir” (QUEIRÓS, s.d., p. 164), denunciando, assim, a inevitável metamorfose por que passa o homem da Modernidade: “Eu penso que o riso acabou — porque a humanidade entristeceu. E entristeceu por causa da sua imensa civilização” (QUEIRÓS, s.d., p. 165). É este o homem que entristece, é este o homem que vive a decadência finissecular.

Mas é talvez no artigo “Positivismo e idealismo” que o leitor percebe de forma mais aguda o tom ressentido de Eça de Queirós, em meio a um caminho de mudanças estéticas. Segundo o autor d’*Os Maias*,

¹Durante muitos anos, a figura de Raul Brandão ficou estacionada nas prateleiras das bibliotecas e livrarias. Apenas em 1967 veio a primeira homenagem e o reconhecimento ao escritor português, com o projeto de um monumento à sua memória, por ocasião da comemoração do centenário de seu nascimento. Em 1999, a Universidade Católica Portuguesa reconhece a importância de Raul Brandão e a ele dedica o Colóquio “Ao encontro de Raul Brandão”, que, sob a organização de Maria João Reynaud, reúne nomes e personalidades da crítica literária, entre eles, Maria Alzira Seixo, Álvaro Manuel Machado, José Augusto Seabra, Luís Mourão, Eugénio Lisboa, Urbano Tavares Rodrigues e Jorge Listopad, apenas para citar alguns. Sobre a pintura de Columbano, pelo menos dois ensaios são dignos de menção obrigatória: os de José-Augusto França (1979) e Joaquim-Francisco Coelho (1993).

²Doravante, para as citações textuais das obras de Raul Brandão, usaremos as seguintes abreviações: H (*Húmus*); IP (*Impressões e paisagens*); M (*Memórias*); MP (*A morte do palhaço*); OP (*Os pescadores*) e P (*Os pobres*).

³Esta ambigüidade no discurso queirosiano pode ser observada se comparados os dois passeios finais de *O crime do padre Amaro* e *Os Maias*. No primeiro, a paisagem das ruas lisboetas é descrita sob um riso cruel e uma ironia ferina. As senhoras são de uma “palidez

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

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

Desta forma, há de se perceber, como propôs Álvaro Manuel Machado (1991, p. 45-51), a ambigüidade como signo essencial na estética queirosiana, porquanto, se de um lado Eça de Queirós defende incontinentemente o livre pensamento e as idéias positivistas — como se pode perceber nos dois artigos de *Notas contemporâneas* —, de outro, parece abrir mão de uma certa arbitrariedade naturalista, pois dialoga sinuosamente com o imaginário finissecular, tão caro à estética decadentista, aproximando-se de toda aquela mitologia da Decadência, nas páginas ficcionais d'*Os Maias*.

Se no meio deste caminho, entre o declínio e o despontar de duas correntes distintas, é possível perceber duas atitudes estéticas que se opõem — o cientificismo positivista dos escritores naturalistas e o esteticismo e o misticismo dos decadentistas —, não podemos também deixar de observar uma aproximação e até uma certa complementaridade entre elas. Basta lembrar, por exemplo, que o próprio Huysmans, autor de *A rebours*, obra capital do Decadentismo francês, foi aluno de Zola. Em Portugal, este momento limítrofe é marcado — além da atitude ambígua e sinuosa de Eça de Queirós — pela presença (muitas vezes, injustamente esquecida) de Fialho de Almeida, cujo estilo, segundo Vítor Viçoso, é marcado por um profundo "expressionismo grotesco", chegando mesmo a "influenciar o imaginário e o estilo de alguns dos escritores da 'geração de 90', contando-se entre estes Raul Brandão" (VIÇOSO, 1999, p. 57). É o próprio autor de *Húmum*, de acordo com Luís Mourão, também transita por estes dois caminhos, "um de cariz sobretudo naturalista-positivista, e um outro claramente decadentista" (MOURÃO, 1996, p. 31). Já nas suas *Impressões e paisagens*, Raul Brandão tem o cuidado de alertar que a obra, no momento de sua publicação (1890), já se encontra ultrapassada. Chega, mesmo, a confessar: "Seja-me permitido, portanto, dizer singelamente que eles não representam a minha maneira actual de sentir nem de escrever" (IP, 149). Com isto, cai por terra aquela

Continuação nota 3:

clorótica de uma degeneração de raça" (1972, p. 399), muito parecidas com as passadeiras de Cesário Verde. Ou ainda, toda a paisagem "se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico" (ib.). Já no segundo, o passeio de Carlos da Maia e João da Ega é marcado pela decadência do riso e pela consciência inesperada do crepúsculo. É a paisagem ambígua, crepuscular, tão cara a um certo Decadentismo nascente, que salta das páginas finais d'*Os Maias*: "Então Carlos, até aí esquecido em memórias do passado e sínteses da existência, pareceu ter inesperadamente consciência da noite que caíra, dos candeeiros acesos. A um bico de gás tirou o relógio. Eram seis e um quarto!" (1991, p. 591).

idéia errônea e, infelizmente, muito corrente em meios acadêmicos, de que duas correntes estéticas sucessivas precisariam ser necessariamente opostas e, portanto, mais facilmente explicadas e compreendidas.

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

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

No interior de essa sala saudosa, eu ouvi discutir teorias de arte, sempre nobremente, sempre radiantemente. Não eram *nefelibatas*, nome que demos a este opúsculo, pois que o público assim deliberou classificar qualquer novo de talento, que em pouco que seja se afaste da rota banal, que seja mais subtil ou mais sincero, o que tanto basta para que o riso alvar escancare as goelas vermelhas do indígena. Nefelibata é pois um nome *ad hoc*, mas que não reproduz de certo a ideia geral que dão a esse vocábulo, de uma bizzarria e de um escolismo cantarolante: *eram novos que ali se reuniam, amando e rezando à Arte, ao Amor, ao fugidio ideal...* (GUIMARÃES, 1988, p. 28, grifo nosso.)

Segundo Vítor Viçoso (1999, p. 72), o movimento era marcado por um profundo sentimento de isolamento e de ênfase da diferença, e, com uma postura agressivamente lúdica, procurava legitimar a sua qualidade literária. Ora, tal culto da marginalidade estética e social, sublinhada pelo ensaísta português, fica evidente na afirmação do autor coletivo nefelibata, na medida em que o grupo deixava exalar um forte hibridismo de estilos, onde a realidade e a ficção, a comédia e a tragédia, o sublime e o grotesco, o satanismo e o misticismo se confundiam.

Se em Raul Brandão é possível observar um reflexo direto destas idéias, por se tratar de um artista “Nefelibata”, para quem a dicotomia vida / arte é uma espécie de obsessão em sua obra, portanto, de um escritor para quem o literário pode ser a traição da verdade da vida — e isto aparecerá gritantemente em obras como *A farsa* e *Húmus* —, em Columbano, artista isolado do grupo nefelibata, os sentimentos de profunda solidão se refletem nas cores, nos cenários e nos retratos obscuros e depressivos. Aliás, é esta mesma natureza crepuscular, sombria e de estufa, tão cara à estética decadentista, que estará insistentemente pontilhada e desenhada nas cenas portuenses nebulosas, decrépitas e corroídas, plasticamente presentes na ficção e nos quadros destes dois artistas portuenses.

Cores e cenas decadentistas: Columbano e Raul Brandão, dois artistas na rota do crepúsculo

Homens do *fin-de-siècle* português, Raul Brandão (1867-1930) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) foram dois artistas intimamente ligados não apenas pelos laços de afinidade pessoal, mas sobretudo pela afinidade de idéias e de expressão estética destas idéias. Como o autor de *Os pescadores*, o pintor também despertou a atenção de muitos críticos de arte, cujos depoimentos realçavam a singularidade de sua obra.

O próprio Raul Brandão chegou mesmo a declarar que, em vida, Columbano foi um dos homens que mais despertou o seu interesse (“Columbano e a sua arte exclusiva”; *M*, 31). Para Júlio Dantas, poeta simbolista português, a pintura de Columbano compreende uma experiência de análise profunda dos retratados, configurando-se assim como uma espécie de interpretação plástica das máscaras humanas, pois “não esconde a intenção de surpreender a fisionomia moral dos retratados, valorizando acidentes, acentuando modelações, fazendo, talvez mais claramente do que nunca, aquilo que conveio chamar o retrato psicológico” (DANTAS, s.d., p. 173). Segundo Nuno de Sampayo, Columbano transita da escola realista — em voga, no seu tempo, tanto pelos pincéis de Courbet e Manet, quanto pela pena de outros “retratistas” do século XIX, tais como Eça, Zola, Flaubert — à “intensidade dramática ou a transfiguração trágica” (SAMPAYO, 1969, p. 5), herança direta de um Velásquez e da escola flamenga de um Rembrandt.

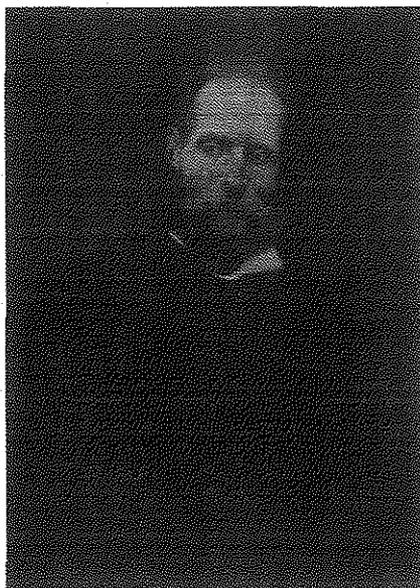
Como, então, não perceber em Columbano a atitude de um artista totalmente focado numa época sob o signo da ambigüidade, de um atrevido academismo e uma ousada renovação? Neste sentido, Nuno Sampayo capta, talvez, o melhor ângulo para retratar o mestre pintor, pois, segundo ele, Columbano “não é inteiramente um tradicionalista; não é positivamente um moderno (...). É sobretudo *ele próprio*” (SAMPAYO, 1969, p. 5). Reiterando as palavras do ensaísta português, ousamos mesmo acrescentar que é sob esta singular autenticidade de artista, situado no fim-de-século português, que o pintor mais acentua aquela prática egocêntrica, aquele culto decadentista do eu, tão caros à estética finissecular.

Mais singular, ainda, é a própria técnica com que Columbano reveste sua obra plástica, colocando-o ao lado de outros artistas da segunda metade do século XIX, antecipando, talvez, muitas das investidas da Modernidade. De acordo com Nuno Sampayo, era, sobretudo, um autêntico retratista psicológico, que pretendia “cunhar a força ou a singeleza dum caráter na beleza sólida, preciosa da cor. Que outro retrato português tem o vigor, a majestade da *Luva cinzenta*? Nenhum. Não é retrato: é efígie. É profundamente Pintura e é profundamente Arte” (SAMPAYO, 1969, p. 7).

Investindo nesta forma ímpar de retratar seus quadros, esta pintura em primeira pessoa estaria muito próxima de certos romances, anunciadores de uma modernidade emergente e nascente, como os de um Proust, por exemplo, que já preconizavam o despontar da busca de um tempo perdido. Desta forma,

Columbano vai chegando instintivamente, subtilmente, à pintura na “primeira pessoa”: este aspecto, escassamente entendido e insuficientemente estudado, o isolado é um participante, o conservador um moderno — já que o quadro e o livro modernos são pintados ou escritos na primeira pessoa, no “eu” ensimesmado de Cézanne, recluso de Proust. Plasticamente, Columbano prefere sempre a primeira à terceira pessoa (SAMPAYO, 1969, p. 7).

Como, então, apreciar e captar esta essência plástica de Columbano, tão escassamente entendida e assustadoramente sedutora? Sem sombra de dúvida, o seu *Antero de Quental* é o momento ápice desta técnica finissecular de pintar o mundo. Para José-Augusto França, uma das maiores autoridades da pintura portuguesa, este é o “retrato por excelência de Columbano, porque é a imagem então possível e fatal do *Finis Patriae*” (FRANÇA, 1979, p. 30).



(*Antero de Quental*, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1889)

Não só fatal, mas desmesuradamente profético, pois, segundo Joaquim Francisco Coelho, o *Antero* de Columbano pode ser lido como “a presença do espectro, a insinuação da máscara mortuária” (COELHO, 1993, p. 12) do próprio poeta da geração de 70. Este “espelho fantasmático” (COELHO, 1993, p. 13), pintado em 1889, esconde, sob o fundo negro, as vestes sombrias, os olhos afundados numa melancolia sem precedentes, o rosto cadavérico pendente a um colarinho branco, único detalhe em meio ao negrume em que está banhado o autor das *Odes modernas*. Sob estas duras e cavernosas cores, já estariam ali pinceladas “as premonitórias formas e cores da catástrofe de 91” (COELHO, 1993, p. 13): o suicídio do poeta.

Para além da sua anunciação profética, acreditamos que o *Antero* de Columbano sugere igualmente uma relação especular com o comportamento

de seu criador, porquanto, da mesma forma como sozinho termina o poeta, pintado na sua anunciadora aventura suicida, o pintor desenvolve a sua fantasmagoria pictórica, vivendo sob o signo da reclusão, no espaço do "atelier fechado aos rumores externos" (FRANÇA, 1979, p. 26). Como uma espécie de flor de estufa decadentista, o criador pinta singulares criaturas desse fim-de-século e deixa-se ser criado e lembrado pela imaginação de seus amigos e "leitores", como é o caso, por exemplo, de Raul Brandão:

Uma fiada de casas e no extremo o *atelier* de Columbano. Por trás a quinta... E outra luz diferente, outra atmosfera... O mestre, pobre e obstinado, fez ali os seus melhores retratos (...).

São curiosos os grandes homens contados pelo Columbano, que os retratou. Um levava um pente na algibeira para compor o cabelo, outro pedia para se lhe não ver a careca. O Junqueiro era mefistofélico. Aparecia, desaparecia logo: não posava cinco minutos a fio. Um dia o Columbano ouviu bater à porta, e entrou-lhe no *atelier* um homem já cansado, de grossos sapatos, apegado a uma bengala, que parecia um bordão de pedinte:

— Disseram-me que gostava de fazer o meu retrato e aqui estou...

Era o Antero. Parecia um cavador, de meias grossas de lã azul — mas quando falava!... Nunca olhou para o retrato.

— Está pronto ?

Foi-se embora como viera... (M, 109-110)

Como todo artista, singular na sua linguagem de traduzir o mundo, Columbano também revela o seu carácter multifacetado, pois, se de um lado há o retratista psicológico de curiosos e grandes homens de sua época, por outro há o artista pictural, das cenas familiares, das rodas sociais, dos Cristos crucificados e das naturezas mortas. Nestas, há de se entender a capacidade e o poder do pintor em transformar o acessório no essencial, sem cair numa superficialidade radicalizadora. Segundo Júlio Dantas,

é precisamente esse poder de dar vida e expressão às coisas inanimadas, que torna admiráveis as naturezas mortas de Columbano. O mestre português é tão grande nessas pequeninas tábuas, como no maior dos seus quadros de género ou no mais feliz dos seus retratos (DANTAS, s.d., p. 174).

Segundo declaração de José-Augusto França, no *Correio do Porto*, Columbano é um caso sintomático no cenário da pintura portuguesa, na medida em que "exprime um carácter nacional, verdadeiro e fundamente atento às angústias portuguesas, à sua tristeza, a uma intuição de fim de mundo, que era o fim de século para uma Nação que visivelmente não estava preparada para as aventuras do século XX" (FRANÇA, 1960, p. 246). E, ainda, acrescenta: "Columbano morre em 1929, pela altura em que o século termina em Portugal. Morreu, portanto, na data certa, este homem do século XIX" (FRANÇA, 1960, p. 247). Ora, seria interessante observar que o mesmo crítico, pouco mais de um mês, em 28 de novembro do mesmo ano, escreveria que, "coerente com uma nação que prolonga o século XIX eça-de-queirosamente até ao fim do primeiro quartel do século XX, Columbano foi até à morte homem dos meados de oitocentos e não pôde ser um pintor do

seu próprio tempo porque não o entendeu nem o sentiu" (FRANÇA, 1960, p. 251). Em 1979, mais de 20 anos depois, parece reconsiderar a sua visão, um tanto ou quanto reticente e cartesiana sobre o pintor, e confessa:

Na pintura de Columbano, a história detém-se numa interrogação muda, duvidosa de objecto, perdida de tempo: a história que lhe assiste é feita na própria criação do seu universo imagético, é seu produto, invenção sombria duma eternidade sem sentido, entre o desprezo e o luto.

Assim, a história dos anos portugueses da obra de Columbano se fixa nela, como que fascinada, e dela tira o sentido negativo que tem, em função duma apreciação sociológica e ideológica, no quadro dos acontecimentos políticos e morais que a pontuaram (FRANÇA, 1979, p. 25-26).

Ora, se Columbano foi um homem de um século XIX eça-de-queirosamente tardio, não há como negar que também foi influenciador de idéias pictóricas de um século que não viveu nem sentiu, mas, com certeza, expressionistamente pronunciou. Nas sábias palavras de José-Augusto França, "o seu esquema pictural é inédito e difícil de ler na disciplina acadêmica do tempo. A ironia sarcástica da observação não tinha eco em Paris e ofendia em Lisboa, onde poucos souberam defender esta grande página de observação espirituosa da existência social" (FRANÇA, 1979, p. 28).

Diante destas constatações da inquestionável importância de Columbano, enquanto homem e artista do Portugal oitocentista finissecular, entendemos a razão de, muito justamente, o autor de *Húmus* dirigir-se ao criador de *Antero* como Mestre e a ele dedicar a obra. Como o Mestre Columbano, Raul Brandão se debruçava sobre os seus personagens, apresentando-se como um típico retratista psicológico. E o faz muito mais no sentido de um expositor munido de uma invulgar experiência de interpretação das máscaras humanas, "dolorosa análise da alma humana", do que propriamente como um homem preocupado em explicar cientificamente o comportamento humano, conforme ele mesmo o confessa:

Sou um mero espectador da vida, que não tenta explicá-la. Não afirmo nem nego. Há muito que fujo de julgar os homens, e, a cada hora que passa, a vida me parece ou muito complicada e misteriosa ou muito simples e profunda. Não aprendo até morrer — desaprendo até morrer. Não sei nada, não sei nada, e saio deste mundo com a convicção de que não é a razão nem a verdade que nos guiam: só a paixão e a quimera nos levam a resoluções definitivas (M, 37).

Destarte, não hesitamos em declarar que, como Columbano, Raul Brandão foi um retratista de cenários, impressões, paisagens e personagens na medida em que os soube desenhar e pintar sob as marcas inconfundíveis do signo do *sonho*: "De tudo isto, da fadiga produzida pelo exaspero crescente da luta pela vida, devem nascer criaturas singulares, aberrações extraordinárias, curiosos cérebros cheios de sonho, nervos capazes de sentir o que por ora é do domínio do sonho" (MP, 94).

Tal qual o Mestre Columbano, Raul Brandão também foi o artista multifacetado de dois tons, de duas cores distintas. Já n'“Os Nefelibatas”, a *dramatis persona*, o narrador coletivo Luís de Borja pintava a compósita figura de Raul Brandão sob duas fases distintas e conviventes:

(...) 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 messe e sorrisos cheirando a camélias, lácteas e ainda impúberes ingenuidades aldeanas, lembrando Novenas e cravos, carnações de nêesperas, 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 cancros, esbeçados de cristas roxeadas, de sinistras prostitutas que a gangrena e a lepra roeram, tintas de pus e de esgoto suando crime, chagas de lampiões sangrando no mistério fervilhante das larvas dos becos crivados de fachadas e uivos de estupros (GUIMARÃES, 1988, p. 36).

É sob o mesmo signo columbano⁴ da ambigüidade, da dualidade, da duplicidade pictórica, que Raul Brandão recria e pinta “com tintas novas e imprevisas” (OP, 59) a realidade portuguesa finissecular. Como muito bem atentou Machado Pires, sua obra apresenta-se sob duas faces — ou, seriam duas máscaras? —:

uma é a dos desgraçados, dos pobres, dos que sofrem, do mundo da Dor, do Sonho recalçado, dos “fundos de poço” da natureza humana; a outra é a do escritor de viagens e paisagens, da luz e da cor, do azul que predomina e que ele ama acima de todas as cores (PIRES, 1998, p. 15).

Ainda segundo o mesmo autor (PIRES, 1998, p. 23), luz e cor são dois aspectos tão obsessivos nos textos de Raul Brandão, a ponto de se constituírem elementos sintomáticos daquilo que o crítico português chama de fotolatria e cromolatria. É o culto da cor, do “emprego de dois tons — cinzento e oiro” (H, 39), do desejo de fotografar e da ânsia incontida de “cinematografar a vida” (H, 141), que surge das páginas do escritor portuense, colocando-o em sintonia com as idéias do esteticismo do *fin-de-siècle*.

Assim, do apolíneo da natureza morta ao dionisíaco do retrato das máscaras humanas, o pintor e o escritor confirmam-se como artistas crepusculares, das ruas cinzentas da cidade do Porto, do artificial decadentista, enfim, do cenário finissecular português. Do poeta suicida, Columbano imprime um retrato sob as cores do signo de Saturno; do pintor misantropo e misógino, o escritor vai buscar as cores decadentistas, como hùmus de suas narrativas e, num gesto digno da simplicidade que lhe era peculiar, dedica o seu *Hùmus* reverenciando-o, muito justamente, como Mestre que foi e de quem apreendeu a arte da plasticidade finissecular.

Hùmus : cenas da vila / vida decadente em dedicatória ao Mestre Columbano

Obra datada de 1917,⁵ publicada em meio às cores e aos sons futuristas do conturbado cenário português da geração de “Orpheu”, *Hùmus*, a

⁴O termo está sendo utilizado como adjetivo e não como substantivo, daí a grafia em minúsculo.

⁵*Hùmus* teve pelo menos três edições modificadas. Segundo Jacinto do Prado Coelho, “a primeira edição do *Hùmus* tem aspectos violentos de sátira e libelo social que, nas edições seguintes, estão muito atenuados, vindo então o aspecto ético-metafísico a dar à obra uma tonalidade una” (COELHO, 1977, p. 238). Para o presente trabalho, optamos pela 4ª edição, devido ao fato de ser este o texto disponível para a proposta de leitura.

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

Deste modo, torna-se muito difícil determiná-la dentro de um gênero literário. Romance? Ensaio? Diário? Como classificá-la? Angústia que incomoda, mas que, igualmente, seduz e magnetiza. Devido ao seu caráter inovador, para um público recém-saído das narrativas queirosianas e fialhianas, a estrutura de *Húmus* está muito mais próxima de uma postura literária extremamente ousada, característica das grandes obras de escritores da vanguarda de língua portuguesa, dentre elas, as próprias *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, que recusam a estrutura convencional do romance tradicional e ousam diluir e reconstruir um novo perspectivismo narrativo.⁶

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

Outros ensaístas, ficcionistas e poetas também se aventuraram pelos caminhos de *Húmus* e tiveram a mesma sensação de vertigem e de indefinição. Dentre estes, encontramos Vergílio Ferreira, para quem a expressão *romance-ensaio* estaria mais próxima daquele entrecruzamento de “ensaio, meditação, diário e romance” (FERREIRA, 1987, p. 259), tão característico da estrutura aforística do texto brandoniano. Já João Pedro de Andrade (s.d., p. 156) e Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 46) preferem designá-lo como um “anti-romance”. Expressão não muito simpática a David Mourão-Ferreira (1992, p. 184), que, muito lúcida e profeticamente, a anunciou como obra precursora do *nouveau roman*. Rendido diante de uma obra ímpar, José Régio (1952, p. 12) declara-se incapaz de classificá-la num gênero literário.

Percebe-se, assim, que *Húmus* se encontra naquele terreno movediço e fronteiro dos gêneros. Toda esta confluência de opiniões tão distintas nos

⁶Não estamos, aqui, querendo afirmar que a obra de Oswald de Andrade possui heranças diretas da escrita de Raul Brandão. O fato é que o romance do escritor brasileiro está impregnado das propostas modernas de diluição e reconstrução do discurso romanesco, agora, sob uma nova ótica: a da fragmentação e da descontinuidade.

permite colocar a obra de Raul Brandão em sintonia com as palavras de Jacques Derrida, ao considerar que “todo texto participa de um ou mais gêneros, sempre existe gênero nos gêneros, mas essa participação jamais significa um título de pertença” (DERRIDA, 1986, p. 264). Com isto, não descartamos a hipótese de tratar *Húmus* como romance — que o é, mesmo que distante daqueles aspectos apontados por Forster (1969) —, nem tampouco de descredenciá-lo de uma linguagem fortemente poética e lírica, que possui em seu mais alto grau. Ora, se existem obras literárias em prosa, como pensou Yves Stalloni, que dão mostras, “por seu valor musical, estilístico ou lexical, de afinidades com o texto poético” (STALLONI, 2001, p. 168), não hesitamos em apontar *Húmus* como uma destas. E na mesma aventura de tantos leitores, arriscamos também uma classificação, porém sem a pretensão de considerá-la generalizante e totalmente capaz de abarcar a complexidade estrutural da obra de Raul Brandão. Partindo dos conceitos apontados por Derrida e Stalloni, chegamos ao de Jean-Yves Tadié, que muito sabiamente atentou para o fato de que “(...) a distinção entre prosa e poesia é muito menos clara hoje do que no tempo em que o alexandrino triunfava (...). Todo romance é, nem que seja minimamente, poema, e todo poema é, ao menos num mínimo grau, narrativa” (TADIÉ, 1978, p. 7). E, assim, preferimos pontuar *Húmus* como uma obra muito próxima da *narrativa lírica*, porquanto se apresenta como obra narrativa ficcional, sem abrir mão de uma intensa linguagem poética e, portanto, lírica.⁷

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

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

Do mestre Columbano, a quem dedica a obra, herda a capacidade de *ver* o que se encontra além da matéria plástica e o que “flutua debaixo de água, que esverdeia debaixo de água” (*H*, 12). Juntamente com os “seres que fazem da vida um hábito”, reunidos sob a forma de “figuras somáticas” (*H*, 13), o autor parece misturar as cores da natureza morta com as da máscara decadentista, revelando o teor e o trabalho pictórico com as palavras: “Em lugar do uso de palavras fazia isto melhor com o emprego de dois tons — cinzento e oiro: uma nódoa que se entranha noutra nódoa. O sonho turva a vila como a Primavera toca neste charco só lodo e azul: tinge-o e revolve-o” (*H*, 39).

⁷Apropriamo-nos da terminologia de Ralph Freedman e Ricardo Gullon, cujos títulos encontram-se nas referências bibliográficas.

Como artista de seu tempo, também consegue *ouvir* o que se esconde por detrás das palavras e dos sons, e descortina elementos condenados pela erosão do salitre: "Mais fundo: não existem senão sons repercutidos. Decerto não passamos de ecos. (...) O salitre roeu os santos nos seus nichos — roeu-os também o sonho..." (H, 18)

Muito próximo da técnica do pintor de *Antero*, seus personagens vão surgindo do texto como espectros, imagens grotescas, cadavéricas. São mais nomes caricaturais, obsoletos, disformes até, que retratam a mediocridade de um mundo sórdido e confuso, de ambições mesquinhas, de desejos torpes, de invejas e ódios recalcados. As Fonseca, D. Engrácia, D. Biblioteca, D. Procópia, D. Penarícia, D. Fúfia, D. Felizarda e D. Restituta são imagens não apenas de senhoras idosas, mas de velhas "sepultadas num vasto cemitério do tamanho da vila" (H, 70), e, sobre cada uma delas a presença erosiva do "pó, sobre cada interesse pó, sobre cada fisionomia outra fisionomia" (H, 70). Representam, assim, um tempo gasto inutilmente e desnecessariamente perdido com aparências. Esta redução a traços espectrais (FERREIRA, 1987, p. 260) faz com que os nomes dos personagens sejam esvaziados, causando a dissolução de suas estruturas. Quem espera encontrar em *Húmum* aquela perspectiva de protagonistas com aspectos humanos leva um grande susto e sente um certo incômodo, ao perceber que se trata mais de "meras sombras à margem de qualquer acção, vagas aparições na torrente ininterrupta da consciência do narrador-autor" (VASCONCELOS, 1991, p. 10).

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

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

A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro.

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

A lama, o bolor, o caruncho e a umidade, que entranham pela pedra, conferem as cores degradantes do tédio, do desgaste e o "tom denegrido" (H, 9) do desencanto do cotidiano. Depois do grito espantado de uma vila / vida em simulacro, surge o grito do absurdo da vida diante da morte, diante da constatação de que, enquanto homem, não viveu. Trata-se, na verdade,

daquela voz metafísica, reflexiva — de que nos fala Joaquim Carlos Araújo (1998, p. 26-28) —, que ecoa insistentemente pelas páginas de *Húmum* e que lança uma discussão, longe de chegar a um ponto final, pois “o maior drama é não encontrar razão para isto que vive de gritos e se sustenta de gritos — e ter de arcar com isto. Perceber a inutilidade de todos os esforços e fazer todos os dias o mesmo esforço. E isto não nos larga. Sacode-nos e abala-nos até à raiz, numa discussão que nunca cessa” (H, 80).

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

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

A sala de visitas! A sala de visitas!... — Representa com ademanes e mesuras grotescas a sua entrada numa sala em passo medido de procissão (H, 94).

Se na vila presente-se que “o tempo corroera as feições” (H, 9), na “pintura” brandoniana contemplamos as feições estruturais de criaturas e espaços corroídas pelo tempo. É o caruncho que rói as entranhas da vila e os próprios alicerces romanescos. Desconjuntada, ou melhor, desmanteladora da intriga tradicional, como o diria David Mourão-Ferreira (1992, p. 185), a narrativa ganha contornos de dor e tonalidades grotescas na medida em que vai se construindo em forma de grito. Grito de Raul Brandão, homem da virada de séculos, artista multifacetado, portador das máscaras finiseculares e arauto da diluição romanesca, própria das vanguardas. Grito também do Gabiru — o mesmo personagem-filósofo de *Os pobres* — *alter ego* do narrador, máscara vocal de Raul Brandão, personagem “enunciador dos *Leitmotive*” (VASCONCELOS, 1991, p. 11) do discurso brandoniano. Neste momento, a confissão do narrador evidencia a construção desconjuntada, fragmentada e diluída do discurso narrativo de *Húmum*. Por trás desta aparente perda de continuidade, há de se observar o traço carregado, a linha sinuosa, a cor exagerada, enfim, a tinta encorpada, com que seu autor pinta as imagens crepusculares da vila. Como, então, não perceber que a dedicatória ao Mestre Columbano constitui mais que uma mera homenagem? Diante das cenas decadentes desta vila / vida em simulacro, acreditamos que o Mestre Columbano é mais que homenageado. Ele é chamado para dentro do próprio texto, pois as mesmas cores dos espectros anteriores, das insinuadas máscaras mortuárias, do desprezo e do luto, tão presentes naquela pintura em primeira pessoa de Columbano, são invocadas em diálogo direto com as cores espectrais dos “ramos espremidos” que “escorrem dor” (H, 28), com as máscaras que escondem “raízes mais fundas que a verdade” (H, 39) porque “entranhou-se na carne” (H, 40), com o desprezo por aquelas criaturas dramáticas “cheias de ninharias, de idéias fixas e de paciência” (H, 72), com a ambiência sepulcral de uma vila “tumular e encardida”, que “oculta dentro dos seus muros um sonho desconforme” (H, 26). Do rosto cadavérico, do

olhar cavernoso e catastrófico do *Antero* de Columbano, o autor de *Húmus* parece tirar o olhar grotesco, a atmosfera brumosa e a angústia ressentida do pensamento de Gabiru: “De que é feita a tibórnia, o líquido viscoso, cor de sabão, com filamentos verdes, que o Gabiru com olhos de sapo revê no vidro, através da luz — a maior descoberta do século, o soro que acaba de vez com a velhice e arreda a morte para confins ilimitados?” (*H*, 30)

Máscaras? Sim, máscaras finisseculares, de poetas, como o *Antero* de Columbano, de personagens ficcionais, como o Gabiru de Raul Brandão. Mas, se aqui o autor de *Húmus* confirma-se como aquele “pintor das horas perdidas” (MENDES, 1963, p. 33), há ainda outras máscaras brandonianas presentes no discurso narrativo. Ao longo das inúmeras descrições e reflexões, sobre a máscara do Raul Brandão pintor, soma-se a máscara do Raul Brandão poeta. Homem que viveu o tempo limiar do fim-de-século e, com certeza, bebeu das fontes poéticas do Simbolismo e do Decadentismo⁸.

Se, em *Húmus*, encontramos trechos de profunda poeticidade, que confirmam esta vocação lírica na escrita brandoniana,⁹ há de se destacar também aquelas outras vozes e outros gritos poéticos, que fazem da obra uma espécie de sinfonia de ruídos em ressonância. Assim, não é difícil encontrar certos ecos das vozes de mortos que se fazem vivos no texto, de mestres ancestrais da lírica portuguesa, recuperados pela voz do pintor / poeta. Dentre eles, os versos de Bernardim Ribeiro — “Antre mim mesmo e mim / não sei que s’levantou / que tão meu imigo sou” — (SILVEIRA, 1993, p. 67) parecem fazer consonância com as linhas iniciais de “Atrás do muro”: “Mas entre mim e mim interpõe-se um muro. O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo” (*H*, 59). São, ainda, os vivos do seu tempo, como os poetas de “Orpheu”. Em determinados momentos, a escrita brandoniana parece estar em plena sintonia com a de Mário de Sá-Carneiro, porquanto a fragmentação e o delírio do autor de *Indícios de ouro* (“Perdi-me dentro de mim / porque eu era labirinto” ou “Eu não sou eu nem sou o outro, / sou qualquer coisa de intermédio”; 1990, p. 116, 144) se fazem ecoar em “O Sonho em marcha”: “Eu sou um desconhecido para mim mesmo. Ia para a cova sem me ter encontrado um momento sós a sós comigo” (*H*, 67). Também as vozes de um eu fragmentado ressoam ao longo de *Húmus*, como uma espécie de eco pessoano: “Há em mim várias figuras. Quando uma fala, a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo” (*H*, 103). É, por fim, a evocação do “Adiamento” de Álvaro de Campos (“Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã... / Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã, / E assim será possível; mas hoje não... / Não, hoje nada; hoje não posso” (PESSOA, 1998, p. 178)) ganha espaço nesta polifonia de vozes poéticas:

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

⁸ Algumas obras críticas são sintomáticas ao tratar da inserção de Raul Brandão na estética finissecular e de suas influências no autor de *Húmus*. Entre elas, a de Fernando Guimarães (1990) e a de Luís Mourão (1996), além do belíssimo e esclarecedor ensaio de Vergílio Ferreira (1976) sobre a situação limiar de Raul Brandão.

⁹ Sem qualquer sombra de dúvida, *Húmus* possui diversos trechos onde a narrativa transborda de um lirismo declarado, como, por exemplo, no seguinte trecho: “O pior é o que os seus olhos exprimem — e eu já o não posso deter... Espera... Quantas vezes me confessaste sufocada de lágrimas, que te vem, não sabes donde, uma vontade de fugir pelo mundo fora para onde ninguém te conheça, deixando tudo e abandonando tudo—fugindo a ti própria?...” (*H*, 143-144)

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

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

Sobretudo, tempo cíclico que faz esta obra brandoniana ecoar rotativamente em outros tempos, em outras épocas. Ele, um escritor no limiar de um tempo — na feliz expressão de Vergílio Ferreira (1976, p. 171) —, produz uma obra que ecoa — como os gritos da vila? —, como uma voz outra que repercute no limiar de outro tempo, de outro fim-de-século. Não mais no crepúsculo decadentista, mas no limiar de uma outra Modernidade: a do século XX (FERREIRA, 1987, p. 253-255).

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

Abstract

A vision of the turn of the century Portuguese art, from the decline of Naturalism to the rise of Decadentism. The painting of Columbano and the fiction of Raul Brandão as typical cases of the turn of the century Portuguese scenario. Colors and sounds in the composition of the demise of life/village scenes. Antero de Quental and Húmus: intersemiotic dialogues in the composition of Portuguese demise images.

Keywords: painting; fiction; intersemiotic dialogue; Portuguese turn of the century.

Referências

ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, s.d.

- ARAÚJO, Joaquim Carlos. *A filosofia trágica da vida: ensaio sobre a obra de Raul Brandão*. Algés: DIFEL, 1998.
- BORJA, Luís de. Os Nefelibatas. In: GUIMARÃES, Fernando (Sel.). *Ficção e narrativa no simbolismo: antologia*. Lisboa: Guimarães, 1988. p. 25-43.
- BRANDÃO, Raul. *A morte do palhaço*. Lisboa: Marujo, 1986.
- _____. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1991a.
- _____. *Húmus*. Porto: Porto Ed., 1991b.
- _____. *Impressões e paisagens*. Lisboa: Vega, s.d.
- _____. *Memórias*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. v. 1.
- _____. *Os pescadores*. Lisboa: Editora Ulisseia, s.d.
- _____. *Os pobres*. Lisboa: Seara Nova, 1978.
- COELHO, Jacinto do Prado. O *Húmus* de Raul Brandão: uma obra de hoje. In: _____. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1977. p. 235-240.
- _____. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- COELHO, Joaquim Francisco. Pintura e profecia: o Antero de Columbano. In: _____. *Microleituras de Antero*. Lisboa: DIFEL, 1993. p. 11-17.
- DANTAS, Júlio. Columbano. In: _____. *Figuras de ontem e de hoje*. Lisboa: Portugal-Brasil Ed., s.d.
- DERRIDA, Jacques. *Paragens*. Paris: Galilée, 1986.
- FERREIRA, Vergílio. No limiar de um mundo, Raul Brandão. In: _____. *Espaço do Invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 171-224.
- _____. Raul Brandão e a novelística contemporânea. In: _____. *Espaço do Invisível IV*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1987. p. 253-262.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANÇA, José-Augusto. Columbano: os véus e os espectros. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 43, p. 25-33, dez. 1979.
- _____. *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica*. Barcelona: Barral Ed., 1971.
- GUIMARÃES, Fernando (Sel.). *Ficção e narrativa no simbolismo*. Lisboa: Guimarães, 1988. Antologia.
- _____. *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990.
- GULLON, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Ed. Cátedra, 1984.
- LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa contemporânea I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: ATAS do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. p. 32-40.
- MACHADO, Álvaro Manuel. Eça e o decadentismo: uma estética da ambigüidade. In: 150 ANOS com Eça de Queiroz. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses / Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP, 1997. p. 45-51.

- _____. *Raul Brandão: entre o romantismo e o modernismo*. Lisboa: Presença, 1999.
- MENDES, Manuel. Raul Brandão, pintor das horas perdidas. *Colóquio Artes e Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 26, p. 31-33, 1963.
- MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*. Braga: Angelus Novus, 1996.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Releitura do *Húmus*. In: _____. *Tópicos recuperados: sobre a crítica e outros ensaios*. Lisboa: Caminho, 1992. p. 181-189.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIRES, A. M. B. Machado. *O essencial sobre Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.
- QUEIROZ, Eça de. *Notas contemporâneas*. Porto: Lello e Irmão, s.d.
- _____. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Ed. Três, 1972.
- _____. *Os Maias*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- RÉGIO, José. Raul Brandão e o *Húmus*. *Ler 8*, Lisboa, nov. 1952.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.
- SAMPAYO, Nuno. Columbano e o Museu. *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 53, p. 5-9, abr. 1969.
- SENA, Jorge de. *Estudos de literatura portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da et al. *Antologia da poesia portuguesa*. Tomo I: Idade Média. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 1993.
- SIMÕES, João Gaspar. Raul Brandão: poeta. In: _____. *O mistério da poesia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1971. p. 95-117.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- TEIXEIRA-GOMES, M. *Cartas a Columbano*. Lisboa: Portugalia, 1957.
- VASCONCELOS, José Manuel. *Húmus* de Raul Brandão: algumas notas de leitura. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1991. p. 7-16.
- VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos, 1999.