

## Húmus, um romance em deriva: notas sobre a problemática do tempo

Otávio Rios\*

**C**onhecer a obra de Raul Brandão é imergir no Portugal dos fins do século dezenove e início do vinte, um período notadamente conturbado. E pensar Portugal nesse período é, em última instância, refletir sobre uma Europa e um Ocidente em desestruturação, embora, contraditoriamente, pleno de criatividade. O desajuste revelado na dobradiça dos séculos, a qual referimos e que iremos abordar neste artigo, entretanto, não ganhou força somente à época do escritor do Douro, mas é resultado do processo de ruína dos valores oitocentistas, ligados à ascensão da classe burguesa.

Lembremos que o oitocentos é marcado pela consolidação do poder burguês, deflagrada, sobretudo, a partir da Revolução Francesa. A mudança no curso da história e na equação de forças da sociedade ocidental implicou a “substituição de uma cultura clérico-aristocrática por uma cultura mais laica, [...] dirigida a um público leitor” (Saraiva & Lopes, 2001, p. 797), resultando na redefinição de um projeto literário europeu, que passou a existir em função da nova classe dominante, ávida por novas leituras e pela difusão de seu pensamento. A literatura européia viu-se, portanto, a serviço da burguesia e, dentre as estéticas do século dezenove, as que melhor lhe desempenharam o papel de estandarte foram o romantismo e o realismo; este erguido sob a égide

---

\* Mestrando em Literatura Portuguesa (UFRJ).

do pensamento filosófico e científico vigente, questionando os conceitos e os valores idealistas dos românticos.

### 1. No verso da crise, as marcas da modernidade

Os jovens escritores portugueses da década de 1870 já percebiam a aura de crise e revolução que se instalara por toda Europa e que, aos poucos, chegava a seu país. Era o avanço do *fin de siècle*, época intimamente ligada ao decadentismo e à decadência. A decadência a que aludimos neste estudo não corresponde àquela que se instaurou em Portugal a partir de meados do século dezesseis, marcada por uma paulatina agudização das crises financeira, social e institucional (decadência histórica), mas a um verdadeiro sentimento pessimista, de frustração e desilusão que se manifestou, principalmente, nas três últimas décadas do século dezenove e que adentrou, em duas décadas, o século seguinte. O *fin de siècle*, portanto, não coincide com a cronologia do século civil, mas corresponde a um período histórico marcado por certa recusa da filosofia positivista e do mito do progresso, ainda bastante presentes no contexto histórico em que se insere a produção literária de Raul Brandão, apesar do movimento de rechaçamento dos ideais realistas que se instaurou. No entanto, é prudente salientar que a ideologia do progresso da civilização, forjada no decorrer do século dezenove, não caiu totalmente por terra – resistiu à crise finissecular –, continuou, no decorrer do século vinte, arraigada, de algum modo, ao pensamento ocidental.

O profundo sentimento de angústia – de desconcerto e de descompasso –, do qual está embebido o período *finissecular*, logo ganhou forma nas artes plásticas e na literatura, traduzindo, em certa medida, o modo de sentir a vida nas grandes metrópoles européias (Paris, Londres e Berlim) e, em menor intensidade, nas cidades da periferia da Europa, como Lisboa e Coimbra. Se, por um lado, os centros urbanos do Velho Mundo gozavam de um desenvolvimento técnico-científico pujante, como nunca havia acontecido até então, por outro, a percepção de que o progresso da civilização não chegou uniformemente a toda humanidade resultou em descrédito em relação às ilusões do progresso.

Não é possível discorrer sobre a literatura do *fin de siècle* sem aludir às figuras modelares dessa época, o *dandy* e o *flâneur*, arautos do decadentismo, imagens inseparáveis da modernização das metrópoles da Europa, e que na França ganharam forma literária, sobretudo, pelas mãos de Baudelaire. Tanto o *dandy* quanto o *flâneur* são frutificações do sentimento de choque perante a nova civilização que emergia nas últimas décadas do século dezenove, e que serviu de

inspiração a Walter Benjamin para formulação do conceito de “*Chockerlebnis*” [experiência do choque] em oposição à “*Erfahrung*” [experiência autêntica]. Esta, de acordo com o filósofo alemão, é impossível em uma sociedade urbana e industrial como a Paris da segunda metade dos oitocentos.

Discorrendo acerca da literatura de Charles Baudelaire e sua relação com a capital francesa do Segundo Império, o pesquisador Edson Rosa da Silva, em “Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura”, publicado na revista *Semear*, assevera: “Ao invés de tentar mostrar a coerência e a harmonia da vida moderna marcada pelo modo capitalista de produção, Baudelaire destaca o caráter de dissolução inerente àquele processo, tornando a fragmentação ou a destruição palpáveis aos olhos do leitor” (2004, p. 100). Em pleno século dezenove, Baudelaire colocava em destaque o desajuste surgido a partir da erosão dos valores positivistas.

Também em Portugal, o abalo perante uma sociedade que experimentava um intenso avanço técnico e científico (embora em escala mais reduzida como se pontuou acima) e que se beneficiava da inauguração da estrada de ferro que ligava Coimbra a Paris – o que acelerava exponencialmente o trânsito de livros e idéias entre os dois países – foi propício ao florescimento de uma literatura decadentista, da qual António Patrício, Cesário Verde, Fialho de Almeida e Raul Brandão são os escritores mais representativos.

Analisando a relação entre decadência e decadentismo, o crítico José Carlos Seabra Pereira (1975) afirma que é no “período realista [que] alguns pensadores, críticos e escritores franceses [...] passam a ver, no que julgam dessoramento literário [...], não apenas um sintoma ou imagem da decadência ambiente, mas uma verdadeira causa da degeneração dos tempos” (p. 18). É oportuno lembrar que foi Théophile Gautier quem retomou a utilização do termo decadentismo, antes utilizado pejorativamente pela crítica, mas é com Baudelaire e com a figura do *dandy* que o tema da decadência é relacionado à modernidade, no texto *Le peintre de la vie moderne* [O pintor da vida moderna], publicado em 1863:

A moda, com seu culto do fugaz e do provisório, coloca o *dandy* no proscênio do que Baudelaire chama de modernidade. Esse herói da vida moderna, para Baudelaire, apareceria em épocas de crise, de transição entre o domínio de uma aristocracia em decadência e a sociedade democrática nascente. (Catharina, 2005, p. 90).

O decadentismo revela-se uma manifestação da crise da sociedade do século dezenove, em que o caos se instala como força-motor e gera um momento de extrema dispersão e fragmentação, apontando para a modernidade. Refletindo acerca do caráter anunciador das novas estéticas da literatura finissecular, Pedro Catharina (2005), na esteira de Gerard Peylet, afirma que

a literatura *fin-de-siècle* é também uma literatura *avant-siècle* e traz em seu bojo a modernidade. A crise do texto decadente, em íntima comunhão com as artes (pintura, escultura, arte decorativa, música), traz a busca de novos valores e anuncia a arte do século XX. [...] Ao invés de procurar no passado, como os românticos, a unidade perdida, a literatura *fin-de-siècle* abre-se para a perspectiva moderna da fragmentação, da renovação e do apagamento das fronteiras dos gêneros e das artes. (pp. 98-99, grifo nosso).

É no cerne dessa dissolução que os valores e as estruturas, antes dicotômicos, interpenetram-se e confundem-se: o belo e o feio, o autor e o narrador, a prosa e a poesia. Esse apagamento das fronteiras configurará um espaço de modernidade bastante nítido na literatura portuguesa a partir da prosa de Raul Brandão.

É preciso que se faça um parêntesis em relação ao enquadramento literário da obra brandoniana, que quase sempre figura nos manuais universitários de literatura entre os simbolistas. Tal constatação evidencia a costumeira indistinção entre as correntes finisseculares nos compêndios literários. Embora estabeleçam muitos pontos de contato, simbolismo e decadentismo são duas estéticas distintas, uma vez que a segunda está impregnada do sentimento de fim dos tempos e de pessimismo histórico que a distinguiu de outras correntes artísticas em voga no período crepuscular.

O que particulariza o decadentismo, portanto, é a sua ligação com a crise do *fin de siècle*, é o seu apelo histórico; fruto, em parte, de importantes fatos que estremeceram a Europa. Para não nos alongarmos, lembremos apenas da crise financeira europeia de 1891, do Ensaio Geral de 1905, da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa de 1917. E, no âmbito português, do *Ultimatum* inglês, da crise da monarquia, da proclamação da República Portuguesa em 1910 e, mais adiante, da instauração da ditadura salazarista.

É nessa atmosfera conturbada que Raul Brandão inicia sua carreira de jornalista e articulista, colaborando em periódicos como *O*

*Dia, A República, Correio da Manhã, Revista de Portugal e Seara Nova*. Posteriormente, inaugura seu trajeto literário publicando, em 1890, o livro de contos *Impressões e Paisagens*, que apresenta nítida influência fialhiana. Já nesse texto literário inicial, identificamos uma das mais importantes temáticas de sua obra, a tragédia da gente do povo, a miserabilidade humana. À semelhança de Dostoievski, como apontam os mais representativos críticos da obra brandoniana (Machado, 1984; Ferreira, 1987; Pereira, 1999; Reynaud, 2000; Valentim, 2004), o autor demonstra particular interesse pelos seres marginalizados, por certa degeneração e ruína das instituições, denunciando o mal-estar profundo que tem inquietado as sociedades lusitana e européia no crepúsculo.

Se a obra brandoniana principia por veredas naturalistas, foi com seus escritos decadentistas que o autor efetivamente garantiu um espaço próprio na literatura portuguesa. O decadentismo de Brandão produziu uma prosa questionadora, reflexiva e social ao mesmo tempo, dividida entre o mundo exterior e as inquietações íntimas, que constituirão os dois grandes eixos temáticos da obra do escritor: o existencial e o social (cf. Ferreira, 1977 e 1987). Não hesitamos em afirmar que Brandão se antecipou em muitos anos, resguardadas as devidas diferenças, à literatura de Proust, Camus e Sartre.

Ao optar por uma literatura decadentista, sua obra fica marcada pela busca de uma ruptura com a tradição literária vigente no oitocentos, inserindo novas técnicas de construção, com destaque para a implosão dos elementos narrativos. E aqui aproveitamos para chamar a atenção para uma das concepções fundamentais da obra brandoniana que é a contestação da noção linear de história e a subversão dos ideais de futuro e de progresso da civilização, posicionamentos que aproximam Raul Brandão do pensamento de Walter Benjamin. É acerca do tempo como categoria do romance e de sua problematização na obra brandoniana que iremos desenvolver nossa análise, numa tentativa de contribuir para resgatar o lugar de Raul Brandão na historiografia literária portuguesa e de apontar a modernidade de sua narrativa.

## **2. Uma escrita para *falhar* o tempo**

Como sugerimos na primeira seção deste artigo, ecoa nos escritos de Raul Brandão uma concepção de história circundada pelo caos e pela catástrofe, permeada pelo mal e pela morte, e que vai ao encontro das idéias desenvolvidas por Benjamin, sobretudo na tese 9 de "Sobre o conceito de história" (1994) e *Origem do drama barroco alemão* (1984), de que nos fala o estudioso Michael Löwy:

[...] contra a visão evolucionista da história como acumulação de 'conquistas', como 'progresso' para cada vez mais liberdade, racionalidade ou civilização, ele a percebe 'de baixo', do lado dos vencidos, como uma série de vitórias de classes reinantes. (2005, p. 60).

A concepção positivista de história, uma longa sucessão de grandes fatos, trotando rumo ao progresso, não parece servir para compreendermos as idéias fulcrais da obra brandoniana; pelo contrário, é o questionamento desse tipo de história que nos possibilita entender a inquietação constante que povoa *A Farsa*, publicada em 1906, e *Húmus*, de 1917: a imagem de uma vida labiríntica, sem rumo, em que o sofrimento e a pobreza são elementos constantes; em que os pobres, os vencidos, ganham relevo em detrimento dos vencedores. Acreditamos que, assim como Walter Benjamin, o pensamento de Raul Brandão foi decisivamente influenciado pelas idéias marxistas surgidas no século dezenove.

Quando afirmamos que Brandão optou por uma literatura decadentista, fizemo-lo tomando por base os comentários esboçados pelo escritor, passagens em que discute os tempos crepusculares e que apontam para a necessidade de se romper com o romance canônico oitocentista, cuja função primordial é narrar, contar histórias. Vejamos o que nos diz o prosador neste trecho:

Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim – bateu num grande muro e parou. *Que importam o princípio e o fim?* (Brandão, 1981, pp. 43-44, grifo nosso).

Princípio e fim são duas premissas da temporalidade, sem as quais não se pode afirmar a linearidade das narrativas. Quando princípio e fim se confundem, aproximam-se, o fluxo direcional da narrativa entra em colapso e a noção de circularidade vai, pouco a pouco, contaminando as outras categorias do romance, esgarçando-lhe a forma. Ao questionar essas premissas, Brandão pactua com o conceito de caos histórico (e todos os desdobramentos advindos); e o faz quando em seus romances suspende a ordem cronológica. A crise da estrutura romanesca na narrativa brandoniana surge como fruto dessa suspensão.

Por muito tempo a crítica portuguesa acreditou que Raul Brandão não sabia contar histórias, que seus romances padeciam de uma imperfeição. Foi somente após a visibilidade dada ao *nouveau roman* francês e a publicação de estudos críticos que aclamavam a genialidade desse novo modelo que sua literatura pôde ser vista como detentora de uma originalidade precursora e configuradora de um novo padrão de romance para a ficção portuguesa do século vinte.

Curioso é que, apesar da influência que lançou na literatura do último século, Raul Brandão seja um escritor ainda bastante desconhecido do público, da grande massa de leitores. Levantamos duas hipóteses que poderiam explicar, em certa medida, o esquecimento de sua obra pela crítica e que são complementares: o brilhantismo de Eça de Queirós – que ofuscou os escritores decadentistas, seguido da genialidade de Fernando Pessoa –, e a retomada do realismo em novos moldes durante as décadas de 1930 e 1940: a literatura neo-realista foi ao encontro dos anseios da sociedade que se debatia em meio ao regime de António de Oliveira Salazar, e que, por essa razão, carecia de uma literatura engajada politicamente. Passado o período de apogeu vivido pelo neo-realismo, escritores portugueses voltaram-se para uma escritura nos moldes existenciais, alinhando-se com os modelos advindos da França. O lugar precursor de Raul Brandão foi-lhe eclipsado.

Se *A Farsa* e o *Húmus* careceram de um sucesso perante o público leitor (que só via em Raul Brandão o escritor de livros de descrições de paisagens luminosas, como *Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas*<sup>1</sup>), não podemos afirmar que as duas principais obras de Brandão, a nosso ver, não encontraram no círculo literário português um campo para frutificação. Em verdade, *Húmus* reverbera em muitas das obras publicadas na segunda metade do século passado, quando a febre neo-realista já havia arrefecido<sup>2</sup> e a literatura se volta para os questionamentos existenciais do homem, como afirma Álvaro Manuel Machado em seu ensaio *Raul Brandão: entre o romantismo e o modernismo* (1984):

---

<sup>1</sup> Ressalte-se que os mesmos manuais de literatura portuguesa (cf. Moisés, 1997) que, sem um aviso oportuno, inserem a produção literária de Raul Brandão (para não falarmos da obra de António Patrício) no rol dos simbolistas, esquivam-se a apresentar fragmentos dos dois romances mais controversos do escritor do Douro, preferindo, quase sempre, trechos de *Os Pobres*, *Os Pescadores* ou *As Ilhas Desconhecidas*.

<sup>2</sup> Também é possível dizer que houve uma dissidência de escritores e não uma diminuição pelo interesse nessa estética.

De facto, parece-me até que nenhum escritor português revelado em finais do século XIX e prolongando decisivamente uma influência geral na ficção portuguesa até à atualidade, isto é até finais do século XX, levou a um tal extremo de férteis contradições o processo de transitoriedade da escrita como Raul Brandão. (p. 11)

A transitoriedade da escrita de Brandão a que se refere Machado (1984) é a forma como encontrou o crítico para dizer que o autor, inaugurando um novo padrão de romance na literatura de Portugal, inscrevia-se no seletivo grupo daqueles que fundam uma nova tradição literária, uma tradição da ruptura (cf. Paz, 1984). E é justamente refutando os valores positivistas e as concepções oitocentistas de tempo e de história que a inovação de *Húmus* se constrói.

Ora, o binómio tempo/história é o sustentáculo principal da estrutura do romance canónico. Romper com essa categoria implica, necessariamente, em redesenhar o género, redefinindo, também, as categorias paradigmáticas do narrador, enredo, espaço e personagem. Mas não somente no texto de Raul Brandão a metamorfose do romance tradicional começou a ganhar corpo. Apesar de ter sido, efetivamente, o inaugurador de um novo modelo narrativo em Portugal, ao lado de Mário de Sá-Carneiro com *A confissão de Lúcio*, outros escritores também sentiam a necessidade do surgimento de novas propostas literárias. Observemos o que nos diz Claudia Atanazio Valentim, em sua Tese de doutoramento *O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX*:

No início do século XX, começa a se processar a crise do romance moderno e a segunda metamorfose do romance significativa do género ganha espaço. Reconhecemos nesta transição uma ruptura seja com o sentimentalismo seja com o objetivismo cientificista ou realista e a adoção de uma linha de intuição subjetiva que problematiza a percepção comum. (Valentim, 2006, p. 30).

A estudiosa nos aponta a crise do romance moderno no princípio do século passado. No entanto, talvez seja interessante lembrar que esse mesmo modelo de romance, género constantemente esgarçado pelos escritores do novecentos, tenta reviver desde a década de 1970, como evidenciam as narrativas de José Saramago e Lobo Antunes, para

nos determos somente nos dois escritores. Parece-nos que a vontade de contar belas histórias voltou à tona, que Sherazade revive nos escritores contemporâneos.

Questionando uma concepção linear da história, sugerindo que o progresso é uma nova barbárie e não a redenção da humanidade e dialogando com as filosofias marxistas circulantes na segunda metade do século dezanove, Raul Brandão dota *Húmus* de uma profunda reflexão sobre a problemática da ordenação do tempo e da escrita da história. O tempo fragmentário de *Húmus* desvaloriza a ação, o conflito e, por sua vez, a composição formal do romance oitocentista. O livro não tem por intuito narrar o conjunto de fatos de uma história e a suspensão da temporalidade rompe com a verossimilhança, ideal paradigmático da narrativa romanesca. Vejamos o que escreve Maria Helena Nery Garcez em sua Tese *O novo romance em Portugal*:

A personagem do 'novo romance' não é constituída de forma a convencer alguém de sua semelhança com o modelo real, ou não aparece de forma a dar a impressão de que poderia existir na realidade. *A única coisa de que ela nos convence é de que é ficção.* (Garcez, 1971, p. 61, grifo nosso).

Apesar de possuir o formato diarístico, datado quase mês a mês, *Húmus* é, sobretudo, uma obra ficcional e se assume como tal quando não busca manter uma relação com a realidade, com o verossímil. Raul Brandão não apaga as marcas de ficcionalização, antes as sublinha, mostra-as. Poderíamos afirmar que d'*A Farsa* para *Húmus*, a escritura brandoniana vai tornando-se continuamente mais inverossímil. As datas do diário são, portanto, um artifício do autor e, à primeira vista, conferem uma noção de circularidade à estrutura da obra. Não podemos, por conseguinte, interpretar essas datas como reais, como Guilherme de Castilho, quando em *Vida e Obra de Raul Brandão* (2006) assegura que o formato diarístico que aparece na obra é indicativo do período em que foi escrita: entre 13 de novembro de 1915 e 20 de dezembro de 1916 (cf. Castilho, 2006, p. 243). A proposição é facilmente refutada ao se consultar a correspondência enviada por Teixeira de Pascoaes ao autor de *Húmus*, em que afirma, em carta datada de 9 de novembro de 1914: "Já sei que o *Húmus* é admirável! Muito e muito o felicito, cheio de orgulho por ver que o Povo a que pertença, possui, para além de todas as suas misérias presentes, um homem como Raul Brandão!" (Brandão, 1994, p. 49, grifo do editor).

Acerca da construção de um modelo temporal em *Húmus*, Álvaro Manuel Machado (1984) destaca que

o autor data com precisão os vários fragmentos, o que não aconteceu em obras anteriores, e fazendo-o estabelece um círculo de um ano e dezassete dias: o primeiro fragmento é datado de *um* dia 13 de novembro e o último de *um* dia 30 de novembro. *Mas esta circularidade temporal concreta é evidentemente, ilusória*, e é-o exactamente devido à sua aparente precisão: o círculo fecha-se e abre-se de novo para continuar a fechar-se além da cronologia proposta, e assim por diante, numa *sucessão infinita de tempo* (p. 96, grifo nosso).

O crítico sugere, portanto, certo caráter helicoidal para a narrativa brandoniana, em que se vislumbra uma progressão cronológica do tempo narrativo. Contudo, ao afirmar que o círculo formado pelas datas do diário fictício se abre e se fecha numa sucessão temporal, Machado (1984) ainda crê num modelo linear da escrita da história e da ordenação do tempo em Raul Brandão. Parece-nos mais prudente pensar que, sendo ficção, essas datas não constituem um modelo temporal em que o enredo do livro se desenrolaria. Talvez nem possamos falar de um enredo em *Húmus*, pois não há, estritamente, fatos para serem contados.

Preferimos pensar em um modelo baseado na repetição do mesmo instante, que subverte o conceito de temporalidade linear e aproxima-se da própria crítica que o escritor faz escoar pelo texto literário: vivendo uma existência de máscaras e repetições, o homem está sempre confinado a uma vida insignificante, soterrando o sonho que brota do desejo de imprimir paixão à vida. Em *Húmus*, o tempo perde seu caráter absoluto: o narrador deixa transparecer que algumas figuras que aparecem na obra (não falemos em personagens) têm centenas ou milhares de anos, porém estão presos ao mesmo momento pela eternidade; os mesmos gestos, as mesmas frases vão se repetindo ao longo do romance, sem efetivamente haver um avanço do ponto de vista da ordenação temporal. Ao contrário, podemos pensar que, em muitas partes do romance, há uma involução do tempo ou ainda um embaralhamento desse aspecto formal.

Mas enquanto Machado (1984) vê um modelo progressivo (“sucessão infinita”) para a estrutura narrativa de *Húmus*<sup>3</sup>, Vergílio

---

<sup>3</sup> Embora reconheça a debilidade dessa sucessão.

Ferreira, outro grande estudioso da obra de Raul Brandão, é mais inclinado a acreditar em uma configuração repetitiva do tempo, uma fixação no instante-infinito.

[...] em livro algum como em *Húmus* a problemática do ‘tempo’ é tão aguda. É que o tempo, a ‘cronologia’, é a forma tradicional de ordenar uma narrativa. Face aos quadros da ficção, que recusa, Raul Brandão perturba e anula a ordem cronológica. Em *Húmus* não há tempo. [...] O *Húmus* passa-se num instante que se prolonga. Há a mecânica dos gestos, ou seja, um gesto *único*. Um *instantâneo fotográfico fixá-lo-ia num ápice da sua realização; o ‘instantâneo’ do livro fixa-o na repetição dela*. (Ferreira, 1977, pp. 219-220, grifo nosso).

Corroboramos o comentário esboçado por Ferreira (1977), em “No limiar de um mundo, Raul Brandão”, publicado no volume segundo de *Espaço do Invisível*. O texto de *Húmus* apresenta um curioso embate entre o tempo físico (cronologicamente ordenado), que parece se evadir por um halo aberto pelo autor, e o tempo cósmico<sup>4</sup>, que verdadeiramente rege a narrativa. O tempo no romance de 1917 é categoria fundamental: tudo o mais é derivativo dele e se delimita a partir dele. A manutenção da mesma estrutura temporal nas duas versões que se seguiram (1921 e 1926) permite-nos acreditar que se trata de uma escolha do autor, ajustada ao momento de crise da escrita da história e das narrativas. Pensamos, destarte, que o modelo da repetição é mais coerente com o valor interno da obra-prima de Raul Brandão e que compactua com o ideal de tempo descontínuo e fragmentado sublinhado por Walter Benjamin, que assevera a necessidade de se “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.” (Benjamin, 1994, p. 231).

Não podemos deixar de perceber certa afinidade com uma escritora do nosso lado do Atlântico, Clarice Lispector, cujo *Água Viva* (1973) instiga discussão semelhante acerca da configuração temporal e sobre a reestruturação do modelo de romance canônico do século dezenove. O “instante-já” clariciano aproxima-se, de certo modo, do

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Maria João Reynaud (2000) em contraposição a tempo físico. Apropriamo-nos, nesta investigação, da nomenclatura adotada pela pesquisadora por se considerar tempo psicológico pouco ajustado para explicitar a configuração que essa categoria narrativa adota no texto de *Húmus*.

tédio *ad infinitum* presente na prosa de Brandão. Afirmar se a escritora brasileira leu o autor português e se *Húmus* influenciou sua escrita no romance de 1973 é uma questão em que não iremos nos deter, o fulcral é que as duas obras caminham paripasso com o *nouveau roman* francês, embora estejam separadas por um lapso de quase sessenta anos. Para encerrar este artigo, poderíamos elencar diversos autores portugueses cujos textos dialogam com a literatura de Raul Brandão e com sua experiência estética da fragmentação e da repetição (do tempo, do texto etc.), a experiência da modernidade. No entanto, salientamos apenas o caso particular da produção literária de Vergílio Ferreira, para quem o escritor do primeiro quartel do século vinte foi objeto de estudo, mas, sobretudo, modelo literário.

#### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Sobre o conceito de história". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 222-32. (Obras escolhidas; v.1).
- BRANDÃO, Raul. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* [2ª ed. refundida da História dum Palhaço]. Porto: Publicações Anagrama, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência/Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes*; recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Húmus* [1ª e 2ª edições fac-similadas; 3ª versão em edição crítica]. Porto: Campo das Letras, 2000. v.3.
- CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- FERREIRA, Vergílio. "No limiar de um mundo, Raul Brandão". In: *Espaço do invisível: ensaios*. Lisboa: Arcádia, 1977. v. 2. pp. 171-224.
- \_\_\_\_\_. "Raul Brandão e a novelística contemporânea". In: *Espaço do Invisível: ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. v. 4. pp. 253-62.

- GARCEZ, Maria Helena Nery. *O novo romance em Portugal*. 1971. 176f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Raul Brandão: entre o romantismo e o modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Simbolismo e decadentismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.
- PEREIRA, Luci Ruas. "Húmus e Signo sinal ou o diálogo possível entre romances de um tempo de crise". In: Congresso Internacional da Associação Interacional de Lusitanistas 6, 1999, Rio de Janeiro. *Anais*, Rio de Janeiro: AIL, 1999. pp. 1-7.
- REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita: Húmus*, de Raul Brandão. Porto: Campo das Letras, 2000.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2001.
- SILVA, Edson Rosa da. "Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura" In: *Semear*, n. 10. Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira, 2004. pp. 93-106.
- VALENTIM, Claudia Atanazio. *O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX*. 2006. 115f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- VALENTIM, Jorge Vicente. "Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista". In: *Gragoatá*, n. 16. Niterói, RJ: EdUFF, 2004. pp. 33-49.

### **Resumo**

*Húmus*, publicado em 1917 por Raul Brandão, funda uma nova tradição na literatura portuguesa do século XX. Ao romper com os conceitos de história e de tempo lineares, o romancista aproxima-se do pensamento de Walter Benjamin, principal apoio teórico deste trabalho. Assim, delineando uma narrativa fragmentada, cujas categorias estruturantes entram em colapso, Brandão antecipa o modelo de romance conhecido como *nouveau roman*. Este artigo focará sua análise na problemática do tempo na obra-prima brandoniana.

**Palavras-chave:** crise da linearidade; decadentismo; modernidade

### **Abstract**

*Húmus*, published in 1917 by Raul Brandão, launches a new trend in the 20<sup>o</sup> century Portuguese Literature. Upon disrupting the concepts of linear story and time, the novelist edges the thoughts of Walter Benjamin, which is the main theoretical basis for this paper. Thus, drawing a fragmented narrative, whose structuring categories collapse, Brandão advances the novel model known as *nouveau roman*. This paper focuses on the problem of time in the brandonian masterpiece.

**Key-words:** crisis of linearity; decadentism; modernity