

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras - FCL/ UNESP
Campus de Araraquara - SP**

MAGNA TÂNIA SECCHI PIERINI

**AS FORMAS HÍBRIDAS EM *OS PESCADORES* DE
RAUL BRANDÃO**

ARARAQUARA – SP

2008

MAGNA TÂNIA SECCHI PIERINI

**AS FORMAS HÍBRIDAS EM *OS PESCADORES DE*
RAUL BRANDÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de concentração em Estudos Literários, sob a orientação da Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite.

ARARAQUARA - SP

2008

Pierini, Magna Tânia Secchi

As formas híbridas em “Os Pescadores” de Raul Brandão / Magna Tânia Secchi Pierini – 2008

122 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria. 2. Mito.
3. Ambivalência. I. Título.

MAGNA TÂNIA SECCHI PIERINI

AS FORMAS HÍBRIDAS EM *OS PESCADORES DE RAUL BRANDÃO*

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de concentração em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e crítica da poesia.
Orientadora: Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite.

Data de aprovação: 28 de março de 2008.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Renata Junqueira
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Domingues de Oliveira
UNESP - Assis

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

Ao meu marido Fábio Lucas, pela compreensão e pelo amor dedicados todos os dias.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e determinação que me foi dada diante dos obstáculos surgidos ao longo do caminho;

Aos meus queridos pais, Celso Luiz Secchi e Ana da Silva Secchi, pela vida e pela educação que me deram;

À professora Guacira Marcondes Machado Leite, por ter me conduzido aos caminhos das descobertas literárias e por toda a sabedoria compartilhada;

Às professoras Renata Junqueira e Ana Maria Domingues de Oliveira, componentes da banca, pelas valiosas contribuições fornecidas ao trabalho;

A todos os professores, amigos e demais pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, em especial, à Sônia Marins pelo apoio de sempre.

“Há manhãs em que a poeira do mar se mistura à poeira azul do céu. Um hálito fresco e húmido, uma exalação viva e salgada, vem do largo e das profundas – de toda essa constante agitação, que nos dá um sentimento de vida ilimitada”.

Raul Brandão, 1985, p. 32.

“Tudo dura o que duram os reflexos agitados. Só este rio imenso segue o seu curso inalterável e incessante para aquele mar profundo”.

Raul Brandão, 1985, p. 13.

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é verificar a constituição da linguagem poética e colaborar na valorização literária de *Os Pescadores* de Raul Brandão, obra pouco estudada pela crítica.

Pautando-se numa pesquisa acerca das temáticas que envolvem as principais obras deste escritor e realizando um estudo aprofundado em torno da composição da obra citada nos âmbitos da problemática de seu gênero literário e principalmente do trabalho realizado com a linguagem, pode-se notar uma combinação entre vários recursos lingüísticos, sonoros e artísticos, além da construção de um narrador lírico. Este percorre seu caminho ficticiamente, rumo às descobertas interiores que se estendem de um plano particular (do ser como indivíduo) para um plano geral (todos os seres humanos). Assim, percebeu-se que esta obra também trata de temáticas importantes e tradicionais na literatura como a busca pelo sentido da vida e da morte e as questões que envolvem a existência humana, por exemplo. Porém, o autor utiliza-se principalmente dos valores da estética simbolista e impressionista em *Os Pescadores* escolhendo um estilo de escrita que se constitui numa prosa poética em que é justamente a constante presença dos mitos, seja como configuradores do tempo, do espaço ou do próprio ser humano, que faz com que a obra se aproxime de grandes obras tanto de Raul Brandão como da literatura universal.

Palavras-chave: Hibridismo, Prosa Poética, Correspondência, Mito, Ambivalência.

RÉSUMÉ

L'objectif principal de ce travail est de vérifier la constitution du langage poétique et de collaborer à la valorisation littéraire d' *Os Pescadores* de Raul Brandão, une oeuvre peu étudiée par la critique.

À partir d'une recherche à propos des thèmes qui concernent les principaux ouvrages de cet écrivain, et faisant l' étude approfondie du genre littéraire de l'oeuvre que nous examinons, et principalement du travail fait sur son langage, on peut y remarquer une combinaison de plusieurs ressources linguistiques, sonores et artistiques ainsi que le choix d'un narrateur lyrique. Il parcourt son chemin de manière fictive vers les découvertes intérieures qui se prolongent sur un plan particulier (l'être comme individu) et sur un plan général (tous les êtres humains). Ainsi, on aperçoit que cette oeuvre parle aussi des thèmes importants et traditionnels de la littérature: la recherche du sens de la vie et de la mort et des questions qui concernent l'existence humaine, par exemple. Toutefois, l'auteur se sert surtout des valeurs de l'esthétique symboliste et impressionniste dans *Os Pescadores*, choisissant un style d'écriture qui constitue une prose poétique. C'est justement là où est la présence constante des mythes comme les confugurateurs du temps, de l'espace ou de l'être humain même. Tel fait approche cette oeuvre des grands ouvrages tant de Raul Brandão que de la littérature universelle.

Mots-clés : Hybridisme, Prose Poétique, Corréspondances, Mythè, Ambivalence.

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
RÉSUMÉ.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
1. RAUL BRANDÃO: VIDA, OBRAS, INFLUÊNCIAS E ESTÉTICAS VIGENTES.....	13
1.1. As obras brandonianas: temáticas diferenciadas ou vários enfoques da mesma temática?.....	25
2. A PROBLEMÁTICA DO GÊNERO LITERÁRIO EM OS PESCADORES.....	41
2.1. A autobiografia.....	45
2.2. O impressionismo.....	49
2.3. A poesia simbolista.....	52
2.4. A narrativa poética.....	55
2.5. A narrativa de viagem.....	57
3. AS FACES DO NARRADOR E A LINGUAGEM POÉTICA.....	61
3.1. A escolha e a combinação das palavras e dos sons.....	81
3.2. Luz: efeitos e significações.....	88
4. A CONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE NA OBRA.....	93
4.1. O itinerário mítico e a viagem do eterno retorno.....	98
4.2. Os movimentos totalizadores do eterno retorno.....	107
CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
ANEXOS:	
A. Tabela comparativa.....	120
B. <i>O Porto de Margate ao nascer do sol</i> – William Turner e <i>Impressão, sol nascente</i> – Claude Monet.....	121
C. Mapa Político de Portugal.....	122

INTRODUÇÃO

Raul Brandão foi um escritor do período de transição entre os séculos XIX e XX. Teve uma vasta produção entre romances, contos, ensaios, publicações em jornais, folhetos, memórias, peças de teatro e obras marcadas pelo hibridismo literário.

Foi com *Húmus* (1917) e com um conjunto de peças reunidas em *Teatro* (1923) que o autor se consagrou como um importante escritor português do início do século XX, trabalhando principalmente com a temática da existência humana diante do sentido da vida e da morte.

Por ser um escritor de período de transição, Raul Brandão vivenciou e participou de várias mudanças nos aspectos históricos, culturais e estéticos, levando marcas dessas influências para suas obras como se menciona no primeiro capítulo deste trabalho, em que se apresentam os dados biográficos, as estéticas vigentes e de maior influência na produção da obra em análise, além de tratar da evolução da conceituação crítica sobre a obra brandoniana. A discussão em torno das temáticas que envolvem as obras de Brandão, juntamente com o levantamento de hipóteses acerca da composição, temática e valor literário de *Os Pescadores* também são discutidos nesse capítulo inicial.

A obra estudada apresenta uma problemática quanto ao gênero, caracterizando-se como sendo híbrida, pois apresenta traços da autobiografia ao narrar lembranças de lugares e fatos vivenciados pelo autor por meio da memória e da imaginação, e assemelha-se à narrativa de viagem pelos relatos registrados como num diário e pelo itinerário percorrido. Além disso, a obra faz referência à estética impressionista por meio de termos específicos da linguagem pictórica e de intertextos sobre pintores e remete à poesia simbolista na utilização de uma linguagem peculiar, baseando-se principalmente na teoria das correspondências, na escolha e combinação das palavras, realizando um “trabalho de poeta simbolista” sugerido através de efeitos sinestésicos e metáforas, por exemplo. Elementos estruturais da narrativa poética também podem ser encontrados, como a estrutura paralelística e a presença dos mitos, visto que uma das principais características deste gênero é a presença de uma estrutura aparente de narrativa que se subordina aos elementos que compõem a linguagem poética.

Todos esses componentes foram identificados partindo-se da análise da epígrafe e dos dados formais da obra. Assim, os respectivos gêneros ou estéticas mencionados acima são contextualizados por meio de suas respectivas teorias, relacionando-se sua constituição com exemplos da obra.

Chegando à conclusão de que se trata de uma obra composta por gêneros limítrofes, fez-se necessário analisar a linguagem, ou seja, a prosa poética que se apresenta por meio de três discursos oscilantes: o discurso narrativo, o narrativo de caráter memorialístico e o poético. Dessa forma, esses discursos são apresentados quanto às suas especificidades e ocorrências na obra por meio de análises e interpretações de trechos em que os respectivos discursos são predominantes e também, por meio da tabela encontrada no Anexo A.

O discurso narrativo é caracterizado quanto aos focos e vozes narrativas, tempo do discurso, tempo cronológico e oscilações quanto à pessoa do discurso com base nas teorias de Norman Friedman (1967) e Gerard Genette (2000), Benedito Nunes (2000) e Émile Benveniste (1976), trabalhando-se a presença da narrativa de viagem e identificando-se um narrador/ protagonista. Já o discurso memorialístico é apresentado com base nos trechos em que há a introspecção do narrador ao passado e em momentos em que o mesmo revive as lembranças de situações vivenciadas em sua infância nas regiões citadas durante a obra. Enfatiza-se o uso do monólogo interior, da memória e da autobiografia com base na teoria de Santo Agostinho (1973), Benedito Nunes (2000) e Dominique Maingueneau (1995). Por último, analisa-se o discurso poético que aparece em predominância sobre os demais, já que a linguagem em análise é poética. Nesse discurso, há um narrador lírico que descreve cenas do espetáculo natural observado e dos pescadores. A análise dos componentes desse discurso apóia-se na apresentação da teoria de Roman Jakobson (1971) e sua possível utilização em trechos que contenham funções de linguagem como a emotiva e a metalingüística; a escolha, combinação e relações de significação entre todos os componentes da prosa poética de *Os Pescadores*, mostrando a presença da poesia simbolista e do Impressionismo, assim como a freqüente presença da luz e das cores e suas diversas manifestações.

A teoria de Gaston Bachelard sobre os quatro elementos fundamentais na alquimia e do espaço poético também embasa essa análise, juntamente com Maurice Lefebvre (1980) e demais obras teóricas que tratam do trabalho com o texto poético. Assim, a construção da espacialidade em *Os Pescadores* apresenta-se a partir da configuração de vários tipos de espaços, como por exemplo, os espaços físicos, os abstratos, os poéticos e míticos além de serem agrupados em eixos espaciais marcados principalmente pelas oposições entre pólos como, por exemplo, as relações entre horizontalidade e verticalidade.

Além dessas acepções, há as configurações espaciais gerais, ou seja, o espaço itinerário e o circular que se referem, respectivamente, ao itinerário mítico e à viagem do eterno retorno. Esse itinerário mítico é construído pelo narrador lírico que percorreu imaginariamente o itinerário real da costa portuguesa passando pelo mar e por terra. A contemplação diante desses espaços construiu o fio mítico do itinerário das buscas interiores que compõem a existência humana. Todo esse percurso da viagem é marcado pela disposição gráfica em forma de diário e principalmente pela referência às narrativas míticas ou aos mitos de origem caracterizando as marcas do eterno retorno. Assim, esse itinerário traçado pelo narrador por terra e pelo mar é analisado juntamente com os elementos que marcam o eterno retorno como o “ar”, o ritmo e as repetições, baseando-se principalmente nas obras de Mircea Eliade (1963 e 1988) a fim de estabelecer relações e significações entre todos os componentes da obra.

1. RAUL BRANDÃO: VIDA, OBRAS, INFLUÊNCIAS E ESTÉTICAS VIGENTES.

Raul Germano Brandão nasceu em 1867 na Foz do Douro, distrito pertencente ao Porto, e morreu em 1930, em Lisboa. Passou a infância e a adolescência à beira-mar, pois foi filho e neto de pescadores. Publicou sua primeira obra literária em 1890, um livro de contos intitulado *Impressões e Paisagens* e foi contemporâneo de Antônio Nobre, Camilo Pessanha e Alberto Oliveira, por exemplo. Integrou-se ao grupo “Os Nefelibatas” (defensores do Simbolismo e Decadentismo) aproximadamente em 1891, do qual foi publicado o folheto *Os Nefelibatas* de autoria coletiva e com o pseudônimo de Luís Borja. Frequentou o Curso Superior de Letras no Porto, mas, por vontade dos pais, seguiu a carreira militar. Em 1896 foi para Guimarães, onde conheceu e se casou com Maria Angelina, possuindo uma casa denominada Casa do Alto, próxima a essa cidade, lugar em que também realizou composições literárias.

Dedicou-se ao jornalismo desde muito jovem, o que o ajudou em suas reflexões filosóficas sobre as questões morais. Publicou reportagens no *Correio da Manhã* e ensaios de crítica literária na *Revista de Hoje* e na *Seara Nova*, entre outras.

Raul Brandão foi um escritor do período de transição entre o século XIX e o século XX, sofrendo influências variadas. Ele assistiu ao esgotamento do Naturalismo, ao enveredamento pelo esteticismo, ao surgimento do Decadentismo e do Simbolismo, ao primeiro Modernismo (com a geração de Orpheu) e ao início do segundo Modernismo com o grupo da Presença, passando por períodos literários e contextos históricos, ideológicos distintos e por variadas tendências. Seu estilo de escrita se assume na transitoriedade vivenciada que corresponde tanto às influências estrangeiras e portuguesas como a uma originalidade que encontra seu fundamento nesse culto da transição, ou seja, nessa miscelânea de influências, transformando-o num autor de grande importância dentro da literatura portuguesa. Conforme afirma Álvaro Manuel Machado (1984):

[...] Raul Brandão não se assume conscientemente na sua originalidade de transição nem, por outro lado, faz dessa transição estético-cultural que atravessa um sistema de vanguarda de geração literária. Tudo nele é intuitivo e puramente pessoal. No entanto, tudo nele (talvez mais do que em Pessoa), reflecte uma mudança estética, histórica e social que colectivamente se vai enraizando, indo do rastro do primeiro Romantismo na Geração de 70, então (no período de formação brandoniana) ainda actuante e mesmo culturalmente decisivo, à elaboração de um modernismo, o de *Orpheu*, que a si próprio se limitou no início como pura vanguarda e depois foi sendo recuperado (sobretudo a partir da revista *Presença*), em termos de

consciência crítica, como interpenetração do “moderno” e do “antigo”. (MACHADO, 1984, p. 12)

Dessa forma, o antigo e o moderno permearam as obras de Raul Brandão e foram expressos principalmente pela ruptura da linguagem, sobretudo nas obras ficcionais, cuja culminância foi *Húmus* (1917). Esse escritor deixou uma obra marcada pelo hibridismo dos gêneros literários, pela desarticulação da sintaxe, por momentos de grande valor poético, de intensidade dramática e de reflexão da condição humana, publicando obras no domínio da ficção, do gênero memorialístico, do gênero dramático e, também, um único poema¹.

Antes de prosseguir com as informações sobre as produções brandonianas, é importante apresentar brevemente o contexto histórico, cultural, ideológico e estético que Portugal vivenciava nos períodos compreendidos entre 1867 e 1930, nos quais Raul Brandão viveu e se estabeleceu como escritor, além de salientar as principais estéticas e escritores que influenciaram suas produções literárias. Embasarão a apresentação desses contextos as obras de: Antônio José Saraiva & Óscar Lopes (1975), Arnold Hauser (1982) e Antônio Soares Amora (1961).

Portugal, juntamente com o mundo todo, passou por várias transformações sociais, políticas, econômicas, tecnológicas e culturais ao longo dos anos e de maneira acentuada na segunda metade do século XIX e início do século XX. Foi um período de transição, de surgimento e mudança de conceitos que afetaram diretamente todas as pessoas daquela época e, conseqüentemente, alteraram as características da produção artística com o passar dos anos.

Nas décadas de 60 e 70, a nação lusitana passou por um pequeno progresso agrícola e desenvolvimento da burguesia rural. Porém, as condições de vida e da cultura não se alteraram, já que os setores industrial, tecnológico e econômico apresentavam pouco avanço, principalmente se comparado aos demais países da Europa. Esse contexto resultou em várias manifestações das camadas sociais como a oposição ao imposto de consumo, por exemplo, impulsionando o grupo formado por alguns jovens escritores coimbrãos participantes da Questão Coimbrã na década de 60 a novamente lutar pela renovação literária e ideológica em Portugal. Entre eles, estavam Antero de Quental, Teófilo Braga, João Augusto Machado de Faria e Maia, Manuel de Arriaga e Eça de Queirós que se reuniram num Cenáculo em Lisboa no início da década de 70

¹ Esse poema foi publicado em *O Monitor* (cf. José Carlos Seabra Pereira, pref. A *A Noite de Natal* de Raul Brandão e Júlio Brandão, Lisboa, 1891, pp. 95-96) e intitula-se “Tema Simples”.

criando as “Conferências Democráticas”, projeto de reformas da sociedade portuguesa que se pautava, principalmente, na aproximação de Portugal das preocupações intelectuais de seu tempo como a Unificação da Itália, a queda do II Império francês, a guerra franco-prussiana e a Comuna de Paris, por exemplo.

A partir de 1890, Portugal vivenciou um período de perturbação social e econômica com a degradação do sistema constitucionalista, com o *Ultimatum* anunciado pela Inglaterra, com as dificuldades vivenciadas pela monarquia, com o assassinato do rei D. Carlos e seu filho e com a conseqüente crise política que se estendeu até a Proclamação da República, em 1910. Também foi um período de difusão das idéias positivistas comtianas, das descobertas científicas em torno do inconsciente humano e da fenomenologia psicológica, valorizando as verdades concernentes à espiritualidade do homem como sendo tão importantes como as tendências materialistas da época.

Segundo Arnold Hauser (1982), as estéticas vigentes na segunda metade do século XIX na Europa foi o Naturalismo na literatura e o Impressionismo na pintura. O primeiro retratou a sociedade sob o prisma dos problemas sociais e patológicos relacionados ao homem, em que a hereditariedade e o determinismo ocasionado pelo meio eram as principais características, tendo como representantes em Portugal, Lourenço Pinto, Teixeira de Queirós e Abel Botelho. Gradativamente, essa estética deu lugar às idéias referentes ao esteticismo. Este priorizava a “atitude passiva e puramente contemplativa perante a vida, a transitoriedade e a natureza suspeita da experiência e o sensualismo hedonista” (HAUSER, 1982, p. 1062). Assim, valorizou-se a “arte pela arte” divulgada pelo Parnasianismo, estética literária da poesia cujo principal propósito era a preocupação com a forma e com uma arte de caráter ornamental. Essa idéia, que também foi disseminada entre os simbolistas, refere-se à definição da arte somente com base no aspecto formal não ressaltando os conteúdos sociais, éticos e políticos, por exemplo.

Foi no período conturbado das últimas décadas do século XIX que surgiram o Decadentismo e o Simbolismo. A valorização de antigas culturas, o helenismo, o rococó e o impressionismo numa fase mais amadurecida compõem a essência desse estado de decadência². Assim, os sentimentos de “transformação e decomposição” (HAUSER, 1982, p.1068), o prazer pela destruição, a fadiga e a idéia de abismo na qual a vida está inserida não eram assuntos novos na história da literatura e da arte, aparecendo no

² O termo “decadência” ligado a um ideal estético surgiu aproximadamente em 1880 para designar uma expressão formal do estilo.

Decadentismo com mais intensidade. Nas terras lusitanas, a formação desse estilo ocorreu a partir das contradições internas do próprio Naturalismo, tendo como principal representante o escritor Fialho de Almeida, também se relacionando ao sentimento de crise, desilusão e decadência vivenciados pelos lusitanos na vida política e social nesse período expressado por meio de textos com ideais pessimistas. Já o Simbolismo, surgiu na França com a publicação de *Les fleurs du mal* (1857). Baudelaire apoiou-se na visão swedenborgueana de que tudo no universo estabelece relações de correspondência e expressou essas relações através de efeitos sinestésicos, imagens e símbolos em seus poemas. Em pouco tempo os ideais e características dessa estética atingiram âmbito universal com sua propagação em vários idiomas.

Em Portugal, o Simbolismo chegou num momento de crise espiritual e decadência de alguns meios filosóficos e artísticos europeus do final do século, coincidindo com o sentimento de pessimismo e frustração do povo devido a causas históricas, tendo como impulso, além das influências francesas já comentadas, a publicação do Manifesto Simbolista em 1886 no *Fígaro* pelo grupo “Vencidos na Vida”. Assim, na mesma década surgiram várias produções que caracterizaram essa estética da valorização do mundo subjetivo, metafísico e do culto do estilo como capaz de propor uma revolução formal, ocasionada pelo potencial da linguagem contido nos aspectos sonoros, semânticos e sintáticos em que:

[...] a transfiguração da realidade, no sentido do enriquecimento de seus valores líricos e plásticos (até certo ponto um neobarroco) resultou numa expressão em que é evidente a obsessão da sinestesia, da beleza plástica das imagens, das metáforas, das alegorias, dos mitos, dos símbolos e a beleza musical da linguagem e seu poder sugestivo e até encantatório[...] (AMORA, 1961, p. 28, 29).

Estiveram inseridos no movimento simbolista português Eugênio de Castro, Guerra Junqueiro, Antônio Nobre, Camilo Pessanha, Júlio Dantas e os prosadores Raul Brandão, Malheiro Dias, Aquilino Ribeiro. Dessa forma, conforme a opinião de Antônio Soares Amora (1961), a literatura portuguesa do final do século XIX e início do século XX se opôs à literatura realista-naturalista quanto ao conteúdo de expressão da realidade baseada nas tendências da filosofia antimaterialista, bem como à forma, na utilização da linguagem literária como veículo de transmissão de valores, e quanto à participação da vida social portuguesa, servindo aos movimentos nacionalistas como por exemplo na reação contra o Ultimatum inglês em 1890 e durante a República.

Revistas como *Insubmissos* e *Boémia Nova* de 1889 disputavam a introdução das inovações rítmicas e estilísticas, trazendo as novidades dos demais países europeus (principalmente da França) para Portugal.

Assim, algumas tendências do historicismo e da literatura romântica voltaram nesse período, como o subjetivismo que se apóia na valorização do espírito como elemento fundamental do ser humano, a angústia metafísica, expressando o sentido transcendente da realidade e o nacionalismo que destacou a beleza da paisagem portuguesa no pitoresco de suas regiões:

Os temas do sonho evasivo, da intuição vidente, da mística oculta, bem como a respectiva estilística de símbolos multivalentes e sinestésias, tenderam, na literatura portuguesa, a agarrar-se ao historicismo, ao pitoresco regional, ao moralismo discursivo, a um nacionalismo mais ou menos sebastianista, a um idealismo pronunciadamente religioso. (SARAIVA & LOPES, 1975, p. 1048)

Há, portanto, um “neo-romantismo academizante” (SARAIVA & LOPES, 1975, p. 1049) no início do século que se subdivide em dois grupos correspondendo ideologicamente os monarcas e os republicanos. No primeiro, estão as correntes como o Neogarretismo, o Nacionalismo e o Integralismo, consideradas tradicionalistas, apoiadas pela extensa literatura de caráter historicista do século XIX e por escritores como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, enquanto no segundo grupo estão a Renascença portuguesa e o Saudosismo. Porém, alguns escritores como é o caso do poeta Antônio Nobre não se enquadraram em tais moldes.

O início do século XX, no entanto, caracterizou-se também por várias mudanças em todos os aspectos da vida humana. O crescente avanço científico e tecnológico se expandiu continuamente por todo o mundo e a burguesia vivenciou a *belle époque*, grande período de prosperidade cultural cujos centros localizavam-se em Paris e Viena. A indústria expandiu e lançou invenções que revolucionaram o mundo, como por exemplo o automóvel, o aeroplano, o telégrafo e o cinema. As carruagens e caravelas passaram a ser substituídas por locomotivas e barcos no transporte de produtos e pessoas e o mundo entrou na era da velocidade e da imagem. Mas, apesar de todas as conquistas, acentuaram-se as desigualdades sociais, entre outros motivos, devido à má distribuição da renda. Essas desigualdades continuaram (e continuam até hoje) fazendo com que se difundissem as idéias socialistas e anarquistas entre os trabalhadores, sendo um dos principais motivos de protestos entre os homens e as nações. Assim, em 1914 eclodiu a Primeira Guerra Mundial e em 1917, a Revolução Socialista na Rússia

czarista. Esses dois marcos históricos encerraram a *belle époque* e abalaram a sociedade burguesa.

Os prejuízos recorrentes da participação na guerra foram evidentes em todos os países. Tratando especificamente de Portugal, sua participação acarretou o aumento das dificuldades no novo regime, resultou em golpes militares e em problemas financeiros, econômicos e sociais com amplitude não vivenciadas anteriormente pelos lusitanos. Gradativamente foi ocorrendo o predomínio demográfico das principais cidades e da economia, gerada pelo setor industrial, mas, num ritmo menor que nos países capitalistas evoluídos.

No campo da filosofia, Bergson introduziu o conceito de tempo como duração interior marcado pelo “ir e vir” descontínuo entre passado, presente e futuro e na literatura, a manifestação desse tempo ocorreu nas constantes oscilações do pensamento do personagem nessas três instâncias do tempo, denominado tempo psicológico. Enquanto isso, Freud deu início à Psicanálise desenvolvendo pesquisas e descobertas em torno do inconsciente humano. Suas pesquisas foram consideradas um marco na história da ciência e da própria Humanidade, causando impacto na época e mudando os conceitos em torno dos sonhos e da sexualidade humana.

Todos esses acontecimentos de grande importância possibilitaram o surgimento de movimentos artísticos que discutiram e representaram esse turbilhão de mudanças vivenciadas no início do século XX, além de criticarem as opressões causadas ao homem. Tais movimentos são as vanguardas européias e entre as que se destacaram estão: o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Essas vanguardas mostraram as agitações da vida moderna nas manifestações artísticas e ressaltaram a necessidade da arte de se desprender do passado e tratar de temas modernos com visão crítica sobre o presente.

Importantes revistas surgiram nesse período da República com a finalidade de disseminar as tendências difundidas na Europa e, principalmente, estimular momentos de reflexão e discussão diante das diversas tendências estéticas que Portugal vivenciava nesse período, reunindo artigos dos principais escritores da época. São exemplos das principais revistas a *Águia* e a *Seara Nova* e, nessa última, passaram os mais importantes escritores desse período como Teixeira Gomes, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, entre outros.

Em 1915, com a publicação da revista *Orpheu*, surgiu a Primeira Geração do Modernismo Português, apresentando-se num contexto de renovação política e de

ressurgimento do nacionalismo lusitano. Assim, a literatura portuguesa da época procurou atualizar o país em relação às muitas renovações artísticas que emergiam por toda a Europa, como novidades literárias e correntes de vanguardas, buscando relacioná-los com a realidade do país, além de valorizar o gosto pelas ciências ocultas e uma religiosidade heterodoxa. São representantes desse período grandes nomes como Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa. Outras revistas também colaboravam na propagação dos ideais da Primeira geração Modernista como, por exemplo, *Centauro*, *Exílio*, *Ícaro*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea* e *Athena*.

A Segunda Geração do Modernismo Português articulou-se principalmente em torno da revista *Presença* de 1926 a 1932. Nesse momento, Portugal passava por mais uma crise política que levou o país à ditadura em 1932; além disso, a crise econômica decorrente da queda da Bolsa de valores em 1929 nos Estados Unidos teve grande repercussão mundial, inclusive na vida dos portugueses nesse período. Os presencistas estenderam os ideais lançados desde a publicação de *Orpheu*, mas sem o radicalismo daquela geração, buscando “uma literatura e uma arte desarticuladas, se não mesmo alheadas, de qualquer doutrina directamente interventora” (SARAIVA & LOPES, 1975, p. 1091) a fim de obter a síntese entre o moderno e o clássico. Dessa forma, elementos como a confissão e a análise introspectiva passaram a ganhar o valor necessário. Como representantes dessa segunda geração tem-se José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Fausto José, Antônio Navarro, Casais Monteiro, Miguel Torga, entre outros.

Quanto às influências que marcaram as obras de Brandão, e tendo como base a obra de Álvaro Manuel Machado (1984), destacam-se a Herança romântica, o Neo-Romantismo, Nacionalismo e Anarquismo, a Geração de 70 e as estéticas vigentes entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, como, por exemplo, o Naturalismo, o Decadentismo, o Simbolismo e o Modernismo, já comentados anteriormente.

A respeito da Herança romântica, é notável a empatia de Brandão com a essência desse movimento literário que foi justamente a expressão da subjetividade por meio do culto do “eu” interior em suas contradições, “o jogo de máscaras de que a escrita se torna cúmplice” (MACHADO, 1984, p. 23), ou seja, a ironia romântica levada à ambigüidade da narrativa como ocorre em obras de Camilo Castelo Branco; além disso, a atração pela paisagem descrita com base no imaginário popular, observada em *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett, por exemplo, e presentes em alguns

contos de *Impressões e Paisagens* (1890) e em trechos de obras brandonianas como em *Os Pescadores* (1923), *As Ilhas Desconhecidas* (1926) e *Portugal Pequeno* (1930).

Raul Brandão publicou vários artigos em revistas e jornais da época sobre a importância do século XIX numa totalidade histórico-cultural, como período de conscientização nacional de literatura, e também escreveu artigos sobre representantes do Romantismo português como Garrett e Herculano. Sobre Garrett, Brandão ressaltou a capacidade desse autor de apresentar a variedade dos pontos de vista no ser humano, expondo o sentido trágico criador da verdade romântica que tem na ironia o elemento mais importante de sua obra.

A estrutura desconexa e oscilante entre romance, novela e diário íntimo, os personagens grotescos e trágicos e o narrador com difícil diferenciação do autor textual são algumas das influências de Camilo em obras brandonianas como em *Húmus* (1917), por exemplo. Também o conceito de “Deus” como expressão de sofrimento e de dor, mostrado muitas vezes nas obras de Raul Brandão como “fantasmas”, visão niilista tão presente em suas obras aproxima-o de Camilo e de Shakespeare, um dos grandes modelos do Romantismo europeu.

Nesse período também surgiu um “romantismo libertário e folhetinesco” (MACHADO, 1984, p. 27) que se baseou numa proposta de escrita centrada na fragmentação e na descontinuidade do discurso, oscilando entre confessionalismo e análise, conhecido também como romance íntimo. Assim, a idéia de marginalização social do herói (que é doido porque não aceita a força triunfante da matéria, um herói-ídeia mais do que um personagem), também se encontra em algumas obras de ficção de Raul Brandão desde a invenção de K. Maurício em 1894, considerando “seu álter-ego ‘filósofo’ e ‘louco’ que se suicida” (MACHADO, 1984, p. 29) e aparece em obras como *História dum Palhaço* (1896).

Nos anos 80 e 90, período de formação intelectual de Raul Brandão surgiu o Neo-romantismo filosófico, o Nacionalismo e o Anarquismo, expandindo-se na poesia e na ficção de inspiração russa, sobretudo a de Dostoievski, propondo um espírito revolucionário em defesa do proletariado com base nos ideais de Marx. Juntamente com esses idealismos surgiu a crítica ao Positivismo comtiano liderada principalmente por Sampaio Bruno na busca da recuperação do romantismo intimista. Muitas das idéias filosóficas, históricas e literárias de Sampaio Bruno exerceram influência na obra de Raul Brandão.

No final da década de 80 e durante a década de 90 surgiram vários periódicos principalmente em Lisboa e no Porto exercendo influência ideológica na época. Vários desses periódicos retomavam a “linguagem panfletária do Romantismo libertário do [...] *Eco dos Operários* de Antônio Lopes de Mendonça” (MACHADO, 1984, p. 32). Porém, encontrava-se presente o anarquismo³, formado a partir das novas influências literárias, como a dos escritores russos.

O romance russo exerceu influência em Portugal principalmente nesse período compreendido entre o fim do século XIX e início do século XX. Como exemplo na obra de Brandão, há um texto publicado na *Revista de Hoje*⁴ intitulado *O Anarquismo – Diário de K. Maurício* e que depois foi reutilizado pelo autor na estrutura de *História dum Palhaço* (1896), assim como outros textos publicados em periódicos, em que o anarquismo é visto de maneira ambígua: Brandão condena os atos terroristas como incapazes de resolver o problema social enfrentado pelo homem e, por outro lado, valoriza o sentimento anarquista de sonho, tema que aparecerá ao longo de toda a sua obra.

Victor Hugo também influenciou os escritores portugueses dessa geração, por volta de 1880 e 1890, na transposição de elementos filosóficos difusos da literatura de transição e até nas idéias políticas, sociais, históricas e religiosas numa época em que a França era considerada modelo de civilização. As traduções das obras de Victor Hugo e dos outros escritores franceses eram publicadas nos folhetins em Portugal.

Portanto, segundo Machado (1984), é a partir de uma vasta herança do Romantismo português, que tratou o imaginário português de Garrett até o Romantismo anarquista e pré-simbolista de Gomes Leal, passando por Camilo Castelo Branco, pelo romantismo intimista e pelo folhetim, que Raul Brandão construiu sua própria visão do mundo e a originalidade de sua escrita. A partir daí inicia sua atividade literária no Porto em 1890 com a publicação do primeiro livro, *Impressões e Paisagens*, e com a elaboração do manifesto coletivo *Os Nefelibatas*, além de textos críticos publicados nos jornais. Os ideais dos nefelibatas portugueses incitaram uma ruptura geral com outros grupos, situando-se principalmente no nível dos gêneros. Tais ideais foram apresentados nas revistas *Boêmia Nova* e *Os Insubmissos*, ambas com seis números.

³ O anarquismo refere-se aqui ao “elemento ideológico neo-romântico” segundo afirma Álvaro Manuel Machado, 1984, p. 33.

⁴ Publicação mensal sociológica e de arte (1894 – 1896), nº 1 de 15 de dezembro de 1894 de nove números, dirigida por Júlio e Raul Brandão.

Nessa época, a literatura portuguesa era de caráter decadentista, ligando-se à evolução da Geração de 70 entre os anos 80 e 90, na fase de formação do grupo “Vencidos da Vida” no que se refere à história das idéias sociais e políticas. Esse grupo era liderado por Oliveira Martins que foi também quem ampliou o conceito de decadência nacional por toda a Europa baseando-se numa visão histórico-cultural entre “grande progresso industrial” europeu e o sentimento de “desnorreamento” do ser humano em meio a tantas transformações. Brandão acompanhou esses ideais, expondo essa visão decadentista e a consciência dos problemas trazidos pelo progresso em *História dum Palhaço* (1896). Mas, desde os primeiros textos e sob influência dos importantes criadores da Geração de 70, como Antero de Quental e Eça de Queirós, ele retomou elementos do Romantismo tardio, fundindo-os com influências estrangeiras naturalistas, decadentistas e simbolistas vindas de Baudelaire, Verlaine, Flaubert, Poe, entre outros. Essas influências encontram-se presentes na elaboração da escrita brandoniana, juntamente com semelhanças estéticas entre Eça e Brandão e Brandão e Fialho, por exemplo, na construção de narrativas feitas de “fragmentos descritivos, compostas por impressões e pelo culto da paisagem como os primeiros românticos” (MACHADO, 1984, p. 53), como pode-se notar em alguns contos de *Impressões e Paisagens* (1890), por exemplo, os contos A Pimpinela e Um marinheiro, mesmo esse livro contendo predominantemente a temática naturalista e decadentista-simbolista.

Em Coimbra, surgiram várias revistas com o objetivo de expandir as tendências decadentista-simbolistas com textos dos grandes nomes do Simbolismo europeu, juntamente com a divulgação teórica desse movimento, como é o caso da revista *Arte*. Paralelamente, havia também revistas publicadas no Porto e em Lisboa com o mesmo objetivo, e entre os autores participantes encontravam-se Raul Brandão, Júlio Brandão, Antônio Nobre, entre outros. Assim, por todo o país se estendiam essas publicações.

Toda essa acumulação de tendências finisseculares⁵ colaborou para a construção da estética própria de Raul Brandão que foi elaborando uma linguagem simbólica baseada tanto na experiência nefelibata como nos ideais do Simbolismo, levando ao extremo essa estética da transição, conforme afirma Álvaro Manuel Machado (1984):

[...] da mesma maneira que para o nosso maior poeta simbolista, Camilo Pessanha, também para Raul Brandão, o nosso maior simbolista da prosa, a verdadeira originalidade da elaboração duma linguagem simbólica não

⁵ As tendências finisseculares referem-se às tendências estéticas do final do século XIX e início do século XX.

poderia cingir-se a esse faustoso preciosismo verbal simbolista. (MACHADO, 1984, p. 68)

As marcas simbolistas na obra brandoniana podem ser identificadas principalmente nas produções em que a infância e adolescência do autor aparecem mitificadas por recuos memorialísticos transfiguradores do tempo e do espaço e expressos principalmente pela linguagem simbólica e pelo sonho. Esse sonho tem várias conotações estéticas, históricas e sociais, funcionando “como uma espécie de catarse, imobiliza gestos e idéias” (MACHADO, 1984, p. 70), podendo ser comparado ao “lado” emotivo do ser humano, fundamental para a sua existência completa, juntamente com a razão. A dor também aparece com frequência associada ao sonho em muitas obras como temas-síntese do sentimento finissecular retratados na elaboração de uma linguagem que retrata uma concepção pessoal desse símbolo. Assim, segundo Álvaro Manuel Machado (1984), é notável a presença de características decadentista-simbolistas nas obras brandonianas. Porém, tem-se “um simbolismo baseado no fragmentarismo da própria estrutura da obra” (MACHADO, 1984, p. 72), como ocorreu em *História dum Palhaço* (1896), além de uma progressiva melhora na elaboração de sua linguagem simbólica que pauta-se principalmente numa relação entre os gêneros numa tentativa de junção da poesia, ficção e ensaio. De *História dum Palhaço* (1896) a *Os Pobres* (1906), três obras mostraram esse percurso de amadurecimento da escrita brandoniana. São elas: *Noite de Natal* (1899), peça feita com colaboração de Júlio Brandão, *O Padre* (1901) e *A Farsa* (1903). Esta última, segundo Álvaro Manuel Machado (1984), apresenta uma linguagem naturalista “que se integra na própria temática simbolista” (MACHADO, 1984, p. 75), apresentando elementos que aparecerão novamente em obras como *Os Pobres* (1906) e *Húmus* (1917), caso, por exemplo, do tempo presente na categoria de personagem mais que na de elemento diegético, da temática social do sonho e da dor. A criação de um personagem abstrato, simbólico, o Gabiru, a circularidade temporal na narrativa e o levantamento acentuado das questões existencialistas como a dor e a angústia universal, o sentido da vida e da morte, o trágico ligado ao grotesco e o símbolo da árvore, símbolo-chave nas obras de Raul Brandão, são encontrados nessas obras de 1906 e 1917.

Passando para as características da modernidade nas obras que coincidem com o período modernista, é necessário salientar que Raul Brandão baseou seu conceito de modernidade no modelo russo, na valorização do tempo narrativo como um dos temas da obra, construindo-se de maneira circular e cuja principal representação ocorreu com *Húmus* (1917). Assim, as obras citadas anteriormente, já pré-anunciavam essa

concepção circular do tempo na narrativa que caracteriza, juntamente com a ruptura estrutural da linguagem já comentada, as marcas decadentistas e simbolistas, “como síntese inovadora de toda a ficção brandoniana” (MACHADO, 1984, p. 93).

Os três volumes de *Memórias* I (1919), II (1925) e III (1933), podem ser considerados modernos no sentido de recuperarem os gêneros mais tradicionais em pleno modernismo vanguardista. Com *Teatro* (1923), por exemplo, volume contendo *O Gebo e a Sombra, O Rei Imaginário e O doido e a morte*, Raul Brandão renovou profundamente o gênero dramático com peças que misturavam o esquema simbolista e personagens absurdas ao impacto dos ideais modernos.

Álvaro Manuel Machado (1984) classificou as obras *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926) como pertencentes ao gênero da narrativa de viagens, também de caráter tradicional, conforme afirma:

[...] fundem-se anotações sobre paisagens, lugares, costumes, problemas sociais, com uma tensão criadora memorialística que não se limita a descrever, antes a cada passo sobre si mesma se interroga, captando uma linguagem popular, renovadora, que a ela se assimila. (MACHADO, 1984, p. 107).

Assim, os aspectos modernos apresentados por essas duas obras estão vinculados a manifestações simbólicas, fixas na memória que se transfiguram numa atemporalidade, em momentos em que o narrador reflete diante do sentido da vida, como em: “É que tudo, até as coisas, num dado momento, foram para mim seres de uma vida extraordinária;” (BRANDÃO, 1985, p. 12).

Raul Brandão também conciliou o moderno e o antigo em obras como *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926) numa fusão de diversos gêneros tradicionais, a literatura de viagens e a autobiografia, transcritos numa linguagem predominantemente poética e com características da estética simbolista.

Por último, *Portugal Pequeno* (1930), com co-autoria da esposa Maria Angelina e o livro *O Pobre de pedir* (1931), publicado postumamente. Nessa primeira obra, nota-se, segundo o crítico que embasa esse capítulo, uma visão de Portugal sob a ótica das mazelas do cotidiano em contraste com o Portugal mítico das descobertas marítimas. Já *O Pobre de pedir* retoma vários elementos da simbologia de Dostoievski apresentada anteriormente em *Os Pobres* (1906), como a presença de uma personagem feminina redentora, por exemplo.

Depois dessa rápida passagem pelas principais obras brandonianas enfatizando-se a presença das influências vivenciadas pelo autor no que concerne aos contextos sócio-histórico, cultural e estético vigente, é possível confirmar as palavras do início do

capítulo de que Raul Brandão vivenciou várias tendências passando por várias influências, estrangeiras e nacionais. Todas essas influências foram fundamentais na elaboração de uma escrita marcada pela miscelânea de tendências e pela construção de uma originalidade dentro da literatura portuguesa, como é o caso de *Húmus* (1917), considerada pela crítica como:

[...] a convergência suprema de toda a potencialidade criadora de Raul Brandão. Permanece como obra-tipo da originalíssima confluência de tendências estéticas tão diversas, que vão do Romantismo ao Modernismo, criando uma modernidade abrangente e única (MACHADO, 1984, p. 112)

1.1. As obras brandonianas⁶: temáticas diferenciadas ou vários enfoques da mesma temática?

Passando para a questão das obras, torna-se necessário salientar a evolução dos estudos críticos em torno da valorização da produção de Raul Brandão. Para embasar esse estudo, serão utilizadas, principalmente, as obras de José Carlos Seabra Pereira (1995) e Vítor Viçoso (1999).

Segundo Seabra Pereira (1995), a leitura da obra de Raul Brandão passou por algumas fases da crítica literária. A primeira delas foi a fase em que as obras desse escritor foram consideradas “menores”, como sendo obras superficiais, sem imaginação literária e sempre idênticas, e o próprio escritor como não se enquadrando em nenhuma categoria específica. Defendiam essa opinião críticos como Antônio Sérgio e Castelo Branco Chaves, por exemplo. A partir do Modernismo com a crítica presencista, começou-se a notar a grandeza e originalidade da escrita desse autor que, apresentando-

⁶ *Impressões e Paisagens* (1890) - contos, *Vida de Santos* (1891), *O Arraial* (1893/1894) – revista, *História dum Palhaço* (1896) – romance, *Maria* (1896) – conto, *A noite de Natal* (1899) – peça em três atos de Raul e Júlio Brandão; *O padre* (1901) – folheto, *O triunfo* (1902) – peça em cinco atos, *O maior castigo* (1902) – peça em três atos de autoria de Raul e Júlio Brandão, *A Farsa* (1903) – romance, *Os Pobres* (1906) – romance, *El-Rei Junot* (1912) – ensaio, *A conspiração de 1817* (1914) – ensaio, *O cerco do Porto* (1915) – ensaio, *Húmus* (1917) – romance, *Memórias I* (1919) – confissões, *Os Pescadores* (1923) – romance, *Teatro* (1923) – peças de teatro, *Memórias II* (1925) – confissões, *As ilhas Desconhecidas* (1926) – romance, *A morte dum Palhaço* (1926) – romance, *O mistério da árvore* (1926) – romance, *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) – tragicomédia em sete quadros e em parceria com Júlio Brandão, *Eu sou um homem de bem* (1927) – monólogo, *O avejão* (1929) – peça em um único ato, *Portugal pequenino* (1930) – romance, *O pobre de pedir* (1931) – romance publicado postumamente, *Memórias III* (1933) – confissões, publicado postumamente. É importante salientar que algumas das peças como *O Triunfo* e *O Maior castigo* se perderam.

se nas obras ficcionais com textos em formas narrativas, trouxe para essa estrutura, na maioria das vezes, elementos da criação poética. Esse novo olhar sobre a obra de Raul Brandão iniciou-se com João Gaspar Simões e foi seguido por nomes como Vitorino Nemésio, Antônio Feliciano Ramos e Túlio Ferro, por exemplo. As novas leituras da obra brandoniana feitas por críticos que surgiram a partir da Presença, resultaram num “pronunciamento marcante na evolução diacrônica do horizonte de recepção da obra de Raul Brandão” (PEREIRA, 1995, p. 270). Mas, é somente a partir da década de 50 que surgiram estudos complexos e aprofundados sobre o autor em análise e suas obras, encaminhados por David Mourão-Ferreira e Vergílio Ferreira que reconheceram a antecipação de Raul Brandão quanto à evolução temática e formal da ficção narrativa como o romance do absurdo e o *nouveau roman* em obras como *Húmus* (1917), por exemplo.

As concretizações atuais sobre a produção brandoniana identificam o Expressionismo e o Existencialismo como presentes em obras publicadas principalmente no século XX. O Expressionismo foi uma das vanguardas do início do século XX. Entre seus princípios encontrava-se a expressão interior do artista com relação também a fatos exteriores como a opressão dos trabalhadores em situações de exploração social, por exemplo. Para os expressionistas, o progresso científico teria proporcionado a submissão do homem ao materialismo, acentuando a divisão de classes sociais. Assim, essa arte expressou a subjetividade num confronto entre artista e objeto descrito, resultante dos pontos de vista diferentes sobre o mesmo objeto. A religião, o trágico e a morte foram seus temas frequentes. Já o Existencialismo referiu-se a ideais filosóficos surgidos com Kierkegaard e ampliados por Jean-Paul Sartre no início do século XX defendendo, entre outras coisas, a tese de que a condição existencial precede a essência, ou seja, inicialmente o homem existe no mundo e só depois se define como ser, tornando-se o único responsável pelas suas atitudes e escolhas.

Dessa forma, ao iniciar a “breve” reflexão sobre as temáticas pelas quais são compostas as principais obras de Raul Brandão, visto que somente essa reflexão daria a confecção de outro trabalho, surgiu a pergunta: as obras brandonianas possuem temáticas diferenciadas ou vários enfoques da mesma temática?

Com frequência a crítica da segunda metade do século XX classifica a obra do escritor estudado em dois grandes grupos caracterizados por temas e composições em comum, conforme se pode observar: “Assim Raul Brandão figura uma das faces – a face sombria – da multividência utópica. Mas a essa face se contrapõe uma outra – a do

sonho que irradia luminosa [...]” (SEABRA, 2000, p. 379). Nessa face “sombria” são classificadas as produções cujos enfoques remetem às principais temáticas de Raul Brandão relacionadas às reflexões em torno da dor, da angústia existencial diante da vida mesquinha e da morte, do espanto e do sofrimento humano em suas buscas eternas, tanto no aspecto social como no aspecto metafísico. Essa temática pessimista é notada, segundo os críticos, em obras como *A Farsa* (1903), *Os Pobres* (1906), *Húmus* (1917) e no conjunto de peças reunidas em *Teatro* (1923), por exemplo, em que “um expressionismo grotesco” se instaura numa “busca paradoxal do seu sentido na dinâmica universal” (VIÇOSO, 2000, p. 41).

Já na face considerada “luminosa”, as obras são geralmente classificadas pela presença freqüente da personificação e interiorização das paisagens, pelas viagens ao longo do litoral português e pelas impressões sinestésicas transmitidas por meio de arranjos poéticos. Nelas, marcas da estética impressionista podem ser identificadas com recorrência, na utilização de termos relacionados à pintura como “pinceladas”, “brochas cheias de tinta” e “paleta”, por exemplo, ou indiretamente. São considerados exemplos dessa temática as obras *Os Pescadores* (1923), *As Ilhas Desconhecidas* (1926) e *Portugal Pequenino* (1930).

Aparentemente, pode-se afirmar que essas três últimas obras afastam-se do núcleo temático central de questionamentos das demais obras de Raul Brandão por enfatizarem as impressões e paisagens observadas. Mas, ao atentar para os mecanismos de constituição das mesmas, confirma-se o que Óscar Lopes disse: “Todos os seus livros são, no fundo, refundições do mesmo livro. Os temas, as personagens, os pequenos motivos e fórmulas estilísticas reaparecem constantemente, em versões mais ou menos retocadas” (LOPES, 1987, p. 346). Tal afirmação apresenta-se como ambígua podendo ser considerada como um elogio ou uma crítica à obra desse escritor português. Porém, ao se observar as grandes obras ao longo da história da literatura, é possível notar que as principais temáticas não se alteraram ao longo dos tempos e em geral, relacionam-se a questionamentos ou ações em torno dos mistérios que envolvem a vida e o ser humano: o amor, a solidão, a morte, as angústias existenciais, a busca da identidade, o duplo, os problemas sociais que afetam diretamente o homem, entre outros. Portanto, os temas literários são, em suma, os mesmos, havendo algumas oscilações de enfoque entre um e outro dependendo do estilo do autor ou da época em que se escreve. Dessa forma, são os mecanismos específicos de composição da obra escolhidos pelo escritor e também relacionados ao estilo que contribuirão para o

reconhecimento e valorização literária da mesma. É o que acontece com *Os Pescadores*, pois, mesmo criando uma ambientação predominantemente paisagística, a obra apresenta reflexões em torno da existência humana expressos principalmente por meio dos mitos.

Assim, os temas da dor, do sofrimento e do espanto diante da vida, da angústia existencial, da miséria humana, tanto sócio-econômica como psicológica, da busca pelo sentido da vida são geralmente representados nas obras brandonianas por personagens grotescas; por solilóquios de um narrador que se pauta também nas manifestações oníricas expressas por meio de uma estrutura lingüística geralmente fragmentada, com a presença de construções simbólicas e com marcas do expressionismo. Porém, o que se pretende afirmar nesse capítulo é o fato de *Os Pescadores* ser considerada obra pertencente à segunda face, a “luminosa” e conter também temas encontrados na “sombria”: não explicitamente como em *A Farsa* (1903) e *Húmus* (1917), mas por meio de uma linguagem sutil, já que a preocupação maior do narrador de *Os Pescadores* (1923) é desejo de registrar lembranças passadas e a beleza da costa lusitana por meio do trabalho com a linguagem.

Para confirmar que a obra em análise contém elementos da temática central brandoniana, será realizada uma comparação entre alguns símbolos, características estruturais e temas de *Os Pescadores* (1923) com a ocorrência dos mesmos ou de correspondentes semânticos em *Húmus* (1917), considerada a obra mais importante de Brandão. Essa aproximação se apoiará na análise de *Húmus* realizada pelo crítico e estudioso da produção ficcional de Raul Brandão, Vítor Viçoso (1999).

Começando pela primeira comparação e partindo dos elementos naturais, há em *Húmus* a presença do elemento “terra” como elemento natural fundamental presente em toda a obra, manifestando-se em sua constituição do duro e do mole. Assim, a presença das pedras e da lama aparece constantemente associada à mesquinhez dos personagens levados aos questionamentos interiores e até à morte. Em *Os Pescadores*, o elemento “terra” também aparece fazendo referência ao solo e aos caminhos, não sendo tão enfatizado, já que o elemento de destaque é a “água” do mar. Terra e água são elementos naturais opostos quanto às suas matérias constituintes, porém, assemelham-se no fato de serem ambos símbolos da ambivalência, ou seja, de simultaneamente conterem em si, os princípios do benéfico e do maléfico. O princípio do benéfico desse elemento em *Húmus* aparece ligado a outro elemento natural que também é símbolo freqüente na obra de Brandão, a árvore, pois, é por meio da terra que a árvore germina e

crece, representando o nascimento de uma vida, a relação “céu e a terra” e a relação simbólica entre o ser e o absoluto : “Entre a árvore, o céu e a terra há um compromisso de ternura...” (BRANDÃO, [19-?], p. 81), enquanto o maléfico relaciona-se com o fato de a terra ser o espaço destinado ao enterro dos corpos dos mortos, apresentando-se simbolicamente na obra como o solo que sustenta a putrefação humana em vida, as fofocas e os mexericos, por exemplo, já que o homem restringe sua vida inteira à falsidades, mentiras, máscaras e mesquinhez, como observa-se: “Iludistes os outros e a ti próprio te iludiste. Agora não. Agora sentes capaz de tudo. As grandes sombras que se entravaram a vida, ei-las reduzidas a dois punhados de cinzas. [...] O homem é sempre a mesma lama [...]” (BRANDÃO, [19-?], p. 136). Já em *Os Pescadores*, a ambivalência do elemento “água” na figura do mar assegura a própria sobrevivência da população de pescadores, que vivem basicamente da atividade da pesca, e também serve de fonte de revelação do narrador, representando todos os seres humanos ao ver-se refletido e questionar sobre sua existência nos espelhos das águas claras do mar. Mas também leva para suas profundezas muitos pescadores, resultando no sofrimento de suas famílias: “Todos eles vivem no mar – e morrem no mar.” (BRANDÃO, 1985, p. 24).

As “imagens aquáticas” segundo Vítor Viçoso (1999) também podem ser identificadas nas duas obras. Porém, *Húmus* enfatiza as águas paradas e a umidade da vila, geralmente referenciadas à noite. Isso indica a profundidade e afundamento dos sofrimentos, dos questionamentos e incertezas diante da existência e até como marcas simbólicas de uma morte interior dos seres, já que os habitantes da vila na obra, assim como qualquer ser humano, vivem cercados pelas poças de mentiras e máscaras sociais. Já em *Os Pescadores*, mesmo havendo referências às águas paradas do fundo do mar, são as “águas correntes” que aparecem em destaque, mostrando a fluidez das águas que impulsionam o dia-a-dia dos pescadores associada à fluidez da vida que passa sem dar uma nova chance: ela não será mais a mesma, assim como a água no curso do rio. É por meio dessas metáforas ou de repetições de situações relacionadas às “águas correntes” (ou seja, por construções simbólicas como em *Húmus*), mas com uma escolha de combinações mais sutis e indiretas que o narrador de *Os Pescadores* também expressa a preocupação com essa existência que a cada novo dia escapa por entre os dedos humanos, como ocorre com a água, levando-o a momentos de angústia e questionamentos interiores em torno das questões existenciais.

A marca da temporalidade cíclica do eterno retorno por meio do mito cosmogônico é notável em ambas as obras. Em *Húmus*, essa marca textual é

representada pelas estações do ano: primavera, verão, outono e inverno, pela chuva e pela presença frequente do luar “como devir cíclico das suas metamorfoses” (VIÇOSO, 1999, p. 283) alternando as idéias de claridade e obscuridade, vida e morte. Porém, em *Os Pescadores*, a marca lingüística dessa temporalidade cíclica é identificável principalmente nas partes do dia: manhã, tarde e noite que se alternam sequencialmente dentro de cada capítulo e entre os capítulos, além das descrições dos pores-do-sol e auroras, como pode ser notado na tabela no Anexo A. Portanto, são encontradas marcas e elementos textuais diferentes, mas, em ambas, há a referência tanto ao tempo cíclico como ao mito cosmogônico e ao mito de origem do nascimento⁷, também lembrados por Vitor Viçoso (1999) na análise utilizada, sendo que em *Húmus* enfatiza-se prioritariamente a noite e a carga simbólica que a envolve além das mudanças cíclicas mais longas como as estações do ano, por exemplo, se comparadas às partes do dia em *Os Pescadores*, em que há o destaque justamente para o “dia”.

O tema da morte aparece de duas maneiras em ambas as obras, tanto a morte relacionada a valores místicos como a morte humana ocasionada pela dor física e existencial. Em *Húmus*, quando aparece relacionada a valores místicos, geralmente vem figurativizada na presença constante de fantasmas de pessoas mortas que atormentam os humanos ou fantasmas que simbolizam a própria consciência que persegue por sempre lembrar das atitudes erradas, como em: “Tu lutas contra esta figura que dentro de ti te impele; - tu queres fugir de ti próprio, queres separar-te de ti mesmo, e não podes. Só consegues, à custa de esforços desesperados, manteres dentro [...] da máscara que escolheste” (BRANDÃO, [19-?], p. 136). Em *Os Pescadores* há algumas manifestações de fantasmas fazendo referências principalmente às lembranças dos familiares ou de pescadores mortos no mar que o narrador recorda no decorrer da obra. Já a morte humana como algo natural ou resultado da dor física aparece em *Húmus* relacionada à degradação e cadaverização do ser humano ainda vivo. Isso ocorre por meio de questionamentos existenciais que os matam dia-a-dia, ou mesmo narrando a morte miserável de alguns personagens da obra, como sentir frio até a morte em uma noite gelada, por exemplo. Já em *Os Pescadores*, esse outro aspecto da morte refere-se principalmente à tristeza das mulheres que perderam seus maridos no mar e que são recuperáveis somente pela lembrança.

A questão do sonho e do devaneio que aparecem com frequência nas obras desse escritor podem ser considerados como temas que se referem ao ser humano no plano

⁷ ELIADE, Mircea, 1963, p. 25

inconsciente no estado de sonho e no plano subconsciente no estado de devaneio⁸. Tanto em *Húmum* como em *Os Pescadores* a presença do sonho e do devaneio é freqüente, estando, na primeira obra, voltado principalmente para a morte, dor e sofrimento dos personagens: “O sonho é um – a realidade é outra: a realidade é uma figura só de dor.” (BRANDÃO, [19-?], p. 93) enquanto na segunda, esses sonhos e devaneios estão geralmente ligados a momentos de reminiscências da infância, da casa e à paisagem da Foz do Douro. Esse questionamento em torno do sonho remete a uma importante citação de Vitor Viçoso: “Para Brandão, o sonho é a energia capaz de superar o tédio” (VIÇOSO, 1999, p. 336). Sendo assim, talvez seja o sonho/devaneio como forma de superação do tédio um dos motivos que levaram o autor à composição de *Os Pescadores*. Na construção de uma viagem imaginária como forma de superação do tédio proporcionado pelo contexto social e político em que a obra foi escrita, buscando a fusão entre pólos opostos, e até numa ironia na busca do reencontro da dimensão poética numa sociedade voltada para a ciência, conforme afirma o mesmo crítico.

Já o tema da dor, da solidão, do tédio, do sofrimento, da angústia é mostrado principalmente por meio das marcas do expressionismo brandoniano que ressalta os problemas sociais da miséria humana e da presença de personagens ou cenas grotescas⁹. Em *Húmum* esses temas são caracterizados por personagens grotescos e sem escrúpulos que vivem uma vida falsa, vazia, fundamentada nas mentiras sociais, como todos os seres humanos, sendo bem demarcados por um léxico constante que remete a esse grotesco, como, por exemplo, as palavras: grito, nódoa, corroer, obscuridade, morte, falsidade, máscaras, fraqueza e mesquinhez, estando sempre associados às pessoas ou situações cotidianas. No entanto, em *Os Pescadores*, essa manifestação da dor e do grotesco não aparece explicitamente como em *Húmum*, mas é notável na dor do pescador ao vivenciar situações de exploração comercial em algumas regiões como em Sesimbra e em Olhão, por exemplo, por parte de pessoas preocupadas somente com o próprio lucro. O sofrimento e a angústia aumentam porque os pescadores sabem que não haverá nenhuma preocupação desses comerciantes em conservar despoluídas as águas que lhes fornecem lucros ou mesmo em serem sensatos nas pescarias deixando os peixes

⁸ Segundo Agripina E. Ferreira (1994, vol. II) acerca dos termos mais utilizados nas obras bachelardianas, “o devaneio é o produto do cogito de um sonhador e tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado. [...] Os devaneios do escritor não são fugas da realidade. São instantes verticalizantes de inefável significação, transpostos numa obra escrita”. (FERREIRA, 1994, Vol. II, p. 81)

⁹ O termo grotesco na obra brandoniana exerce, segundo Vítor Viçoso (1999), o sentido de nível máximo dos problemas sociais e morais nos quais as pessoas estão inseridas, num jogo de máscaras constante que leva à degradação humana total.

pequenos nas águas: “É aos montes que a sardinha é apanhada por essa costa para enriquecer meia dúzia de felizes. Daqui a meio século não há uma escama nas nossas águas fertilíssimas.” (BRANDÃO, 1985, p. 95). Esse tema também pode ser observado na solidão do narrador-protagonista e angústia de sua eterna busca interior, figurativizada, entre outros elementos, no itinerário mítico percorrido, representando as buscas de todos os seres humanos.

O tema do espanto diante da vila e da vida é notável em *Húmus* como o espanto comum diante de todos os dramas existenciais a que as pessoas estão sujeitas desde o momento do nascimento, chegando à conclusão de que o melhor é morrer fisicamente do que viver e morrer em vida: “O maior drama é o das consciências. O maior drama é arrear todos os trapos da vida, para poder olhar a vida cara a cara. O maior drama é ficar só com o vácuo e em frente ao espanto” (BRANDÃO, [19-?], p. 73). Em *Os Pescadores*, o autor também trata do tema do espanto diante dos problemas existenciais como as buscas interiores e o sentido da vida e da morte. Porém, utiliza-se de outros caminhos para chegar a esse tema, o caminho dos itinerários míticos e do espanto em três dimensões: o espanto diante da beleza da paisagem da costa lusitana como ênfase ao nacionalismo, o espanto diante da lembrança dos paraísos perdidos como a própria infância, por exemplo, e o espanto diante de uma única certeza, a de que a vida é composta por eternas buscas interiores e por problemas semelhantes a todos os seres humanos.

Ambas as obras trazem elementos das mesmas estéticas literárias em sua composição, o Simbolismo e o Modernismo. Em *Húmus*, as características simbolistas encontradas são as já citadas aqui, como a utilização freqüente de figuras de linguagem, de símbolos e imagens poéticas e a modernidade se manifesta principalmente pela ruptura e fragmentação da linguagem que prenuncia o *nouveau roman*, fundamentando-se na filosofia existencialista. *Os Pescadores* foi escrito basicamente fundamentado nos valores e ideais do Simbolismo, como será mostrado no decorrer do trabalho. Porém, a obra foi publicada em 1923, em pleno movimento da Primeira Geração Modernista. Dessa estética, apresenta características como a sutil ironia do narrador diante da paisagem da exploração dos comerciantes sem a preocupação com a natureza, como já foi mostrado anteriormente e a conciliação entre gêneros tradicionais como a narrativa de viagens e a narrativa poética, por exemplo.

Com frequência são identificadas características da pintura expressionista e impressionista nas obras brandonianas, conforme afirma Vitor Viçoso ao falar das características da obras mencionadas:

[...] a sua ficção revela um autor que parece permanentemente sob um vulcão prestes a entrar em erupção – [...], cujo trânsito se faz entre [...] o tédio e a apetência ambivalente pelo abismo; o espaço rural, ora idílico ora trágico, e a verdade ignóbil do espaço urbano; os microcosmos fantasmáticos e os convulsos do interior, impregnados de um expressionismo monocromático, e impressionismo pictórico do mar. (VIÇOSO, 1999, p. 13, *grifo nosso*)

A presença do expressionismo e do impressionismo é notável na construção de uma linguagem com marcas dos ideais dessas estéticas, como é o caso do emprego de vocábulos específicos dessas respectivas representações pictóricas e nesse aspecto, *Húmus* e *Os Pescadores* divergem, pois, enquanto *Húmus* mostra o espanto pessimista e o grotesco da vida de seus personagens, aproximando-se dos valores expressionistas, de pintores como E. Munch e do quadro *O Grito* (1895), *Os Pescadores* identifica-se com o impressionismo e com quadros de Turner e Monet como em *Impressão, sol nascente* (1872), por exemplo. Porém, como se pode observar e com base na opinião da crítica, a presença do pictórico, seja de caráter expressionista ou impressionista, apresenta-se na maioria das obras de Raul Brandão independente da classificação em uma ou outra “face”. Assim, em algumas obras o Simbolismo se articula com o expressionismo grotesco, e em outras, com o impressionismo.

Três características referentes à utilização da linguagem estão presentes em ambas as obras comentadas, são elas o emprego do lirismo e da linguagem poética, a construção da obra baseada em antíteses como: morte/vida, efêmero/eterno, bem/mal, finito/infinito, permanência/mudança, ou seja, na confirmação das contradições e oposições que compõem a vida e o próprio ser humano. Por último, a utilização dos “planos ontológico, sociológico e mitológico” (VIÇOSO, 1999, p. 341), tratando de aspectos biográficos, sociais e dos dramas universais.

Outra questão a ser levantada quando se trata dos temas brandonianos é o fato de *Os Pescadores* ter sido planejado para ser o primeiro volume de uma série de obras que se intitularia *A vida humilde do povo português*, cuja possível seqüência seria *Os Lavradores*, *Os Pastores* e *Os Operários*. No entanto, somente o livro em análise foi publicado pelo autor em vida. *Os Lavradores* e *Os Pastores* não passaram de rascunhos esparsos e de difícil leitura. Túlio Ramires Ferro, estudioso e crítico da obra brandoniana, comentou no Prefácio de *Os Operários* (1984) que esteve durante a década de 50 na Casa do Alto, conversou com Maria Angelina sobre Raul Brandão

obtendo informações importantes além de materiais pessoais e do espólio do autor. Entre esses materiais, encontravam-se os cadernos de rascunhos e anotações, os “numerosos pequenos cadernos de capa preta de oleado, os famosos cadernos que Raul Brandão sempre trazia consigo, e em que tomava apontamentos destinados às obras que pretendia escrever [...]”. (FERRO, 1984, p. 10), em que o escritor esboçava as anotações sobre suas posteriores obras. Nesses cadernos Túlio Ramires Ferro encontrou várias folhas de anotações destinadas a *Os Operários* que inclusive constavam o título. Assim, realizou um trabalho de transcrição das anotações, a fim de evitar a deterioração do tempo, organizou-os em capítulos conforme considerou conveniente e guardou-os por trinta anos, já que a obra tratava de maneira crítica do mundo operário no início da década de 20 e seria inviável publicá-la na década de 50 devido à censura.

Em 1984, Túlio realizou a publicação inédita de *Os Operários* juntamente com um ensaio introdutório acerca da presença da questão social nas obras de Raul Brandão.

Com base no título da suposta coleção, a questão da prevalência do cunho temático social da obra em análise, assim como *Os Pobres (1906)* e *O Pobre de pedir (1931)* e *Os Operários (1984)*, por exemplo, poderia ser levantada e questionada, já que Túlio Ramires Ferro (1984) afirma que “a vasta reportagem, publicada em 1923, sobre *Os Pescadores*, a qual abrange toda a costa portuguesa, foi precedida de trabalhos de menor amplitude mas valiosos, pela sobriedade e pelo vigor do estilo[...]”. (FERRO, 1984, p. 226), em oposição ou em menor grau que a linguagem poética e mítica defendida nesse trabalho.

Não se pode negar que a obra em análise tinha sido planejada para compor uma série que trataria dos problemas sociais enfrentados pelo humilde povo português, visto que isso foi encontrado por Túlio em um dos cadernos de anotações pertencentes ao autor e está documentado¹⁰. No entanto, poderá ser notado no decorrer desse estudo que em momento algum se desconsidera o fato de *Os Pescadores* também tratar dos problemas sociais figurativizados na classe social predominante apresentada, no caso, a dos pescadores. Isso acontece, por exemplo, nos momentos em que se mostram as condições de vida, os hábitos, costumes e crenças desse povo, as divisões de tarefa entre homem e mulher nas várias regiões por onde passa o narrador, como se observa em:

¹⁰A referência ao plano de composição das quatro obras que comporiam “A vida humilde do povo português” encontra-se em FERRO, 1984, p. 220 e 221.

Tudo aqui é pobre e humilde, mas não grosseiro. Os homens trigueiros, secos e fortes e as mulheres bem lançadas. Mesmo as feias têm um ar de distinção. A família é sagrada. O contacto com a terra obriga o homem a olhar para o chão, o convívio com o mar obriga-o a levantar a cabeça. Quando saem do barco e o encalham, os pescadores não fazem mais nada – deitam-se na areia. O resto compete à mulher: é ela que lava as redes e o peixe, que o salga e carrega e que faz a lavoura da barrinha. [...]BRANDÃO, 1985, p. 50.

Entre as características gerais dessa classe social, alguns nomes ou apelidos de pescadores e suas mulheres também aparecem com frequência, geralmente quando se preparam para a pesca. Todos esses personagens podem ser reduzidos a tipos por apresentarem características semelhantes, as mulheres da Cantareira como sendo “briguintas”, as de Mira como “trabalhadeiras” e as de Murtosa como as mais belas, por exemplo.

A atividade da pesca, única forma de trabalho e sobrevivência dos pescadores, é mostrada no decorrer da obra repetidas vezes, desde a rotina diária ou a da época das safras, da preparação das redes, dos barcos e dos demais artifícios levados. As orações e despedidas antes da saída pelo mar, os diálogos entre os pescadores nos barcos, as expectativas que, às vezes, são bem sucedidas e outras frustradas devido ao mau tempo ou a algum acidente no mar. Quando as viagens são bem sucedidas, mostram-se a recepção calorosa das mulheres e o trabalho de cuidado com o peixe, como se pode observar: “Só tendo a morte quase certa é que o Poveiro não vai ao mar. Aqui o homem é acima de tudo pescador. Depende do mar e vive do mar: cria-se no barco e entranha-se de salitre” (BRANDÃO, 1985, p. 23).

As regiões em que a pesca é abundante e as em que a pesca é escassa também são identificadas. O peixe e sua diversidade de espécies são apresentados como fonte de sobrevivência, quanto à variedade conforme as regiões e quanto à época apropriada para sua pesca. Dessa forma, os pescadores e todos os aspectos sociais que os envolvem são apresentados na obra com base em dados verídicos, já que, por exemplo, o crítico e historiador Antônio Sérgio utilizou trechos de *Os Pescadores* em sua obra de caráter histórico e geográfico¹¹ a fim de apresentar dados estatísticos, afirmando: “Sobre nossas praias em que se exerce a pesca, deu-nos Raul Brandão um delicioso livro, de que iremos aproveitar-nos em mui larga escala [...] dos dados concretos sobre a condição das gentes” (SÉRGIO, 1982, p. 155).

¹¹SÉRGIO, Antônio. *Introdução Geográfico-Sociológica à História de Portugal*. 5ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1982.

No entanto, os pescadores, além de terem sido uma classe predominante na costa portuguesa, também representam um grupo de pessoas que exercem a atividade da pesca que existe desde a origem do mundo, diferentemente dos operários, por exemplo, e esse é um dos fatores que possibilita uma leitura mítica da obra enfatizando-se a construção da linguagem poética. Os próprios trechos em que o narrador apresenta os pescadores, suas mulheres, a pesca e os peixes oferecem elementos para uma análise pautada nesse viés mítico e poético, como a caracterização da ambientação primitiva da obra mostrada pelas descrições dos costumes desses povos, situações vivenciadas desde os primórdios. Dois tipos humanos em especial, um masculino e um feminino, podem ser considerados os respectivos protótipos da figura do “pescador mítico” e de sua companheira:

De todas estas figuras ficou-me uma figura para sempre: um tipo sem nome, maior que a realidade, de músculos como cordas. Sua missão no mundo é remar. De trilhar o remo ficou curvo, e tem as palmas tão encortaçadas que nelas afia a navalha como numa pedra de amolar. O mar denegriu-o e engrandeceu-o. Não sabe exprimir-se e mal nos conseguimos entender. Mas não me mete medo como outras figuras trágicas da vida: olha para mim – e só lhe leio nos olhos ingenuidade e ternura... (BRANDÃO, 1985, p. 71 e 72)

A velha que tenho diante de mim é o tipo que esta vida foi transformando, amolgando, rugas por onde têm caído as lágrimas, mãos deformadas e negras, que ganham o pão de cada dia, cheiro a salmoura, e uma beleza extraordinária, a beleza da verdade e da vida trágica, dos que cumprem a existência e só caem esfarrapados e exaustos:

—O estipor da vida que eu levo, sempre molhada até os ossos! (BRANDÃO, 1985, p. 86).

A repetição de vezes em que se menciona de forma semelhante a rotina dos pescadores também remete a obra ao Mito do Eterno Retorno apresentado por Mircea Eliade (1988), que será tratado posteriormente.

Dessa forma, pode-se afirmar que *Os Pescadores* trata dos problemas sociais, das angústias e sofrimentos enfrentados pelos pescadores. Porém, não se podem negar todas as outras influências de gêneros como presença da autobiografia, do impressionismo, da poesia simbolista e da narrativa poética e mítica, a utilização da linguagem poética na base da composição da obra, enfatizados a todo momento. Assim, uma leitura da obra em análise pautada somente nos aspectos de cunho social é possível, porém, seria incompleta por omitir todo o processo de construção da mesma. Portanto, não se diminui uma determinada característica da obra, já que a mesma faria parte de uma possível coleção intitulada *A vida humilde do povo português*. Pelo contrário, preserva-lhe em sua devida importância. Porém, busca-se enfatizar nesse estudo o que a obra traz de mais característico que é a utilização da linguagem de maneira peculiar,

conseguindo transmitir além de traços pessoais do autor e da vida humilde do povo português, os questionamentos feitos por todo ser humano num âmbito universal. E é a junção de todos esses elementos, proporcionando a visualização da obra como um todo que colaborará para a devida valorização literária de *Os Pescadores*.

Por último, como explicar o fato de duas obras do mesmo autor serem publicadas no mesmo ano, o de 1923, *Teatro e Os Pescadores* e apresentarem temáticas aparentemente tão diferenciadas? Embasando essa reflexão serão utilizadas principalmente as obras de Emil Staiger (1997) e Jorge Cury (1978).

Primeiramente, é preciso lembrar que se trata de obras de gêneros diferentes. *Teatro* (1923) é um conjunto de peças reunidas enquanto *Os Pescadores* (1923) é uma obra marcada pelo hibridismo de gêneros, mas que se aproxima da estrutura da narrativa enquanto forma. Assim, é preciso lembrar brevemente as peculiaridades e objetivos centrais de cada um desses gêneros mesmo sabendo que nenhuma obra pode ser considerada como pertencente a um único gênero. Segundo Emil Staiger (1997), há um conjunto de características predominantes de um determinado gênero que a determina como pertencente ao mesmo. Começando pelas especificidades do drama, a peça de teatro é escrita com o propósito de ser encenada, de tornar-se espetáculo, de ser representada por personagens vivos em um palco com público espectador. Caso a mesma não seja encenada, seguirá os padrões formais dos textos teatrais, enquanto a obra em estrutura narrativa é feita para ser lida e refletida pelo leitor que realiza esse trabalho geralmente sozinho. Um texto literário feito para ser encenado deve levar em consideração todas as formas de transmissão da mensagem desejada no ato da encenação, ou seja, precisa de efeitos e estratégias que levem a mensagem ao público no tempo estipulado e, para isso, serão utilizados recursos cênicos além dos lingüísticos. Já o texto narrativo estará sempre em mãos para uma nova leitura e reflexão de um trecho ou outro que passou despercebido.

Assim, vários estudiosos da obra dramática brandoniana e entre eles, Jorge Cury, ressaltaram a importância do Raul Brandão dramaturgo e, em especial, a obra *Teatro* (1923) como sendo fundamental na evolução temática do teatro português na transição do teatro simbolista para o teatro moderno, como se observa na citação:

E no teatro? Também é ele um precursor, e em que sentido? Ora por ser um teatro despojado, isto é um paradoxo que não deixa de ser uma constante na obra brandoniana, por, artisticamente, empregar situações coletivas que denotam a justeza do conflito com as indagações do homem. É preciso levar em conta que um conflito entre convicções de realidade é dramaticamente mais empolgante que um simples conflito de interesse, de paixões, de

posições ideológicas. [...] A mensagem de que se serve o teatro de Raul Brandão é a própria confrontação da vida do homem com sua realidade existencial. É o despojamento da “máscara”, é o desnudamento da hipocrisia, que provoca nos seus leitores (ou assistentes) o impacto da mesquinhez do homem.(CURY, 1978, p. 148.)

O público português, acostumado com as peças convencionais, não foi favorável à representação de *O Gebo e a Sombra* em 1927 no Teatro Nacional, porque ela lhe causou impacto diante do novo e um “repúdio à inovação temática do autor, que coloca sua sintaxe teatral como o iniciador do moderno teatro português” (CURY, 1978, p. 146). A questão das dificuldades encontradas nas relações humanas principalmente de âmbito social também foi representada entre os personagens. Com o passar dos anos, o público, com o apoio da crítica, atentou para as inovações e para a importância dessa obra no teatro português, reconhecendo-o como um dos maiores dramaturgos nacionais.

Em contrapartida, *Os Pescadores* (1923) obteve êxito de publicação na época, garantindo ao seu autor um sucesso imediato. Possivelmente esse sucesso ocorreu por causa de a obra retratar as viagens do narrador feitas ao longo da costa portuguesa utilizando-se de reminiscências da infância e mostrando as belezas paisagísticas e marítimas como verdadeiros quadros impressionistas. Algumas dessas características são pertencentes a gêneros tradicionais na história da literatura portuguesa, como é o caso da narrativa de viagem, por exemplo. Porém, por muito tempo a crítica literária (em suas fases iniciais) considerou-a como uma obra menor, como se observa em Antônio Sérgio (1980) ao dizer que a obra prioriza o espetáculo paisagístico e se esquece de discutir a situação do ser humano, do povo português:

Os quadros são, na verdade, uma maravilha. Para nós, porém, a pintura por palavra é fatigante. Magnífica como pano de fundo, para acompanhar; mas, se fica no primeiro plano, - passadas uma ou duas horas, o nosso espírito, asfíxiado, reclama idéias e pede acção. [...]. Nas Letras, a descrição material é acessória, e um acidente o gesto exterior. Discordamos, por isso mesmo, de quem eleve à primeira grandeza um escritor crítico cujas obras-primas são meras páginas de descrição... [...]. Cumpre mergulharmos na alma humana com todo o coração, mas também com o cérebro, para irmos arrancar ao seu fundo abismo a exuberância de formas que ali contém.(SÉRGIO, 1980, p. 86 e 87).

Ao fazer tais afirmações, Antônio Sérgio desconsiderou a complexidade do trabalho que se encontra oculto na composição de *Os Pescadores*, pois é justamente por meio da estrutura repetitiva de descrições que o crítico comenta que é possível notar o fio místico perpassando toda a obra e tratando de temas como a existência humana e o sentido da vida, de maneira sutil e baseada numa linguagem aparentemente simples,

mas calcada nos fundamentos da estética simbolista. Além disso, é preciso atentar para o conjunto da obra de Raul Brandão que mostra que o autor não é meramente “um escritor crítico cujas obras-primas são meras páginas de descrição”.

Atualmente, estudiosos como Pedro Eiras e Xosé Lois García, entre outros, defendem a proposta de valorização literária de *Os Pescadores*.

Voltando para a questão lançada anteriormente referente às temáticas de *Teatro* e *Os Pescadores*, ambas publicadas em 1923, e aproximando-as somente quanto a esse aspecto, pode-se afirmar que, em suma, ambas apresentam a temática dos questionamentos em torno da existência e da condição humana diante da vida e da morte. Porém, em *Teatro* essa temática apresenta-se numa atmosfera pessimista e direta em que as mazelas do homem e seus conflitos interiores assemelham-se à maneira temática apresentada em *Húmus*, além de chegar até o leitor/espectador por meios diferentes como a brevidade, a objetividade e o impacto, características próprias dos textos teatrais. Já em *Os Pescadores* essa mesma temática é transmitida por meio da utilização de recursos poéticos, da síntese, dos símbolos e mitos, das reminiscências do narrador, valorizando a subjetividade e o trabalho com a linguagem.

Assim, para fechar a questão da temática das principais obras brandonianas, tomamos a afirmação de José Carlos Seabra Pereira:

Toda a obra de Raul Brandão vive em regime paroxístico e contrapolar ou ambivalente, quer vá do pitoresco ao dramático, quer vá do cômico ao patético, quer vá do grotesco ao trágico, quer vá do nojo ao encanto terno, quer vá da admiração pelo heróico à evidência da vileza, quer vá do verismo truculento à caricatura burlesca, do “sonho” ao “enxurro”, da idealização espiritual à “mixórdia” material. (PEREIRA, 1995, p. 278).

Nessa afirmação, uma palavra apresenta-se como fundamental ao se tratar das obras brandonianas, a palavra “ambivalente / ambivalência”, já que as principais obras do autor em análise são ambivalentes ou apresentam elementos simbólicos dessa natureza. Citando as obras comentadas aqui, há as marcas da ambivalência em *Teatro* na apresentação das peças em que se mostra a “incomunicabilidade das relações humanas” (CURY, 1978, p. 147), por exemplo. Em *Húmus* a terra é apresentada como elemento simbólico e a constante oscilação entre terra/ húmus/ fonte de vida em oposição a terra / repouso dos mortos e dos mortos vivos, sendo assim, uma das ambivalências salientadas. Já em *Os Pescadores*, toda a construção espacial e temporal da obra mostra-se como ambivalente, principalmente a figura do mar como fonte de sobrevivência e espaço do mistério: “Todos eles vivem no mar e morrem no mar” (BRANDÃO, 1985, p. 25).

Assim, trazendo a ambivalência para dentro de suas obras, como pode-se observar, Raul Brandão discute a todo momento o caráter simultaneamente uno e duplo do ser humano que passa pela dor, pelo sofrimento, pela angústia pela reflexão existencial, ou seja, discute a mesma temática em todas as obras. Porém, em algumas são enfatizados certos questionamentos que em outras aparecem sutilmente. Também são utilizados recursos diferenciados de uma obra para outra, recursos que variam de gênero para gênero e de escolhas pessoais feitas pelo autor, ou seja, “o que” se transmite, os temas, no fundo não muda, o que muda é a maneira de se transmitir, o “como” se transmite. Assim, “A paisagem brandoniana, em suma, é sempre humana” (LOPES, 1987, p. 359). Dessa forma, as descrições das impressões, em *Os Pescadores*, diante das paisagens portuguesas nos espaços da terra e do mar, juntamente com os grupos sociais ali encontrados, não são apenas “descrições”, mas, revelações de estados de alma e questionamentos realizados pelo narrador em torno do sentido da vida e da morte e em torno da temática da existência humana. Os pescadores, os lugares e paisagens observados pelo narrador são figuras utilizadas pelo autor numa reflexão que envolve tanto o homem português como o homem universal.

2. A PROBLEMÁTICA DO GÊNERO LITERÁRIO EM *OS PESCADORES*

Quando regresso do mar, venho sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa. Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal, que, como certos quadrinhos do ar livre, são melhores quando ficam por acabar. Estas linhas de saudade aquecem-me e reanimam-me nos dias de Inverno friorento. Torno a ver o céu azul, e chega mais alto até mim o imenso eco prolongado... Basta pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar, Criou-se com ele e guardou-a para sempre. – Eu também nunca mais a esqueci...(BRANDÃO, 1985, p. 7, epígrafe)

A classificação dos gêneros literários em lírico, épico e dramático é de origem grega e se estendeu por todos os tempos como forma de representação das diversas formas de manifestações da linguagem. Essa separação dos gêneros de maneira rígida foi feita pelas teorias clássicas que defendiam a idéia de que essas três categorias eram distintas entre si, possuindo cada uma suas próprias e únicas características. Mas ao longo da história o conceito de gênero literário passou por várias transformações cujo ápice aconteceu no período do Pré-romantismo e Romantismo. Nessa época houve a defesa do hibridismo dos gêneros apoiado pelo Prefácio do *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, entre outros textos que difundiam a arte como expressão das diversas facetas humanas, numa síntese entre os opostos que compõem o ser humano como o sublime e o grotesco, por exemplo. Portanto, é a partir do Pré-romantismo que a mistura dos gêneros acentuou-se de maneira sistematizada rompendo de vez com as fronteiras impostas pelas teorias clássicas. Porém, com o hibridismo literário não houve a negação das peculiaridades do lírico, épico e dramático instaurados desde a antiguidade, apenas valorizou-se a idéia de que vários gêneros podem compor a mesma obra havendo a predominância de um deles, conforme afirma Emil Staiger, importante crítico literário contemporâneo que, juntamente com Lukács, entre outros, refletiu sobre a conceituação de gênero literário Pós- Romantismo.

Segundo Emil Staiger (1997), é importante a poética apoiar-se nos fundamentos da tradição histórica e literária da Humanidade na condução de reflexões contemporâneas sobre gêneros literários. Dessa forma, esse crítico caracteriza o lírico, o épico e o dramático como “estilos”, a fim de evitar a separação estanque entre eles apresentando-os de acordo com suas particularidades. Por exemplo, o lírico constitui-se basicamente do ponto de vista do sujeito, do homem e da realidade interior, havendo a preocupação na disposição dos elementos na composição da forma lírica e o trabalho com as possibilidades virtuais que a língua oferece com base na disposição desses

elementos no poema, a fim de suscitar significados apoiando-se na recordação do passado. No estilo épico ou narrativo, prioriza-se o homem e a sociedade que o rodeia, com base num ponto de vista objetivo, na observação e tudo gira em torno de sua caracterização e conceituação por meio de descrições ou narrações. Já o estilo dramático representa a vida por meio da densidade, concentração e observação de situações vivenciadas no cotidiano ou situações idealizadas destacando o homem como ser atuante no espetáculo, ou como espectador, valorizando a sensação da expectativa. Mas, apesar de apresentar as peculiaridades de cada gênero, Staiger ressalta: “não existe uma obra puramente lírica, épica ou dramática” (1997, p. 160, 161).

A obra *Os Pescadores* foi publicada em 1923, no início do século XX, ou seja, num período em que grandes transformações sociais, científicas, tecnológicas e culturais aconteceram simultaneamente, resultando num novo modo de vida que caracterizou o mundo moderno, marcado pela busca incessante do lucro e pela aceleração do tempo. Raul Brandão vivenciou todo esse período de transição e compôs obras em gêneros variados, ressaltando principalmente os ideais e características da estética simbolista e impressionista nessa obra citada.

A epígrafe escrita pelo autor a respeito da composição de *Os Pescadores* (1923) aponta indícios da problemática em torno do gênero literário ao qual pertence a obra, pois a mesma remete à autobiografia, à poesia e ao impressionismo, como poderá se observar na análise dos trechos da epígrafe citada.

A primeira frase “Quando regresso do mar, volto sempre estonteado e cheio de luz que me trespassa.”, observada num sentido geral ressalta uma tradição literária da cultura portuguesa: a de considerar a figura do mar como figura mítica e fonte central de inspiração poética com base histórica e também faz referência ao autor que passou a infância e adolescência à beira-mar, ficando sempre atento a todos os aspectos que envolviam a costa portuguesa como o mar, a condição dos pescadores, as cores e a luz. Porém, o início da epígrafe: “Quando regresso do mar” sugere circunstâncias diversificadas desse regresso do mar. Por exemplo, quando o autor “regressa” de uma viagem feita à beira-mar ou no mar e voltando cheio de inspiração. Pode remeter a uma característica biográfica do escritor, ao fato de ele também ter sido repórter de jornal e ter utilizado de alguma forma a ótica observadora dessa profissão em suas descrições no decorrer da obra. Também pode fazer referência a um passeio comum, a um “regresso do mar” como outro qualquer como tantas vezes em que voltou para a casa sentindo-se inspirado por essa figura mítica.

Em seguida, Raul Brandão apresenta, de modo geral, a maneira como compôs a obra: “Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias”. Nesse trecho evidencia-se a instauração da problemática do gênero, pois o autor afirma escolher cenas, como se estivesse com uma câmera, e as retrata sinteticamente, como ocorre na poesia. Ele escolhe dois grupos de “tipos” diferenciados que se integram constantemente, o grupo da natureza/tipo e o grupo dos personagens/tipo. No primeiro, são descritas as paisagens, o mar e os espetáculos naturais peculiares quando vistos da costa portuguesa, enquanto na apresentação dos personagens/tipo há a caracterização da figura mítica dos pescadores, de suas famílias, da ambientação em que vivem, dos hábitos e costumes a fim de construir o itinerário mítico que liga a obra, por meio da linguagem poética. Mas, junta-lhe “algumas páginas de memórias”, já que passou a infância e adolescência naquelas regiões, convivendo com os espetáculos naturais do mar diariamente e observando a situação de vida da população costeira, sendo na maioria deles, pescadores. Mistura essas lembranças com “apontamentos rápidos” do momento atual em que se situa, fazendo referência principalmente à autobiografia e à poesia.

Assim, confirma-se essa escrita memorialística e simbólica reforçada neste trecho da epígrafe já mencionada:

Estas linhas de saudade aquecem-me e reanimam-me nos dias de Inverno friorento. Torno a ver o céu azul, e chega mais alto até mim o imenso eco prolongado... Basta pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar, Criou-se com ele e guardou-a para sempre. _Eu também nunca mais a esqueci....

“Linhas de saudade” é a classificação que ele próprio dá à obra enfatizando a composição autobiográfica e revelando a idealização mítica do paraíso perdido, a infância, que ficara para sempre no passado. A palavra “Inverno” remete à dualidade dessa estação do ano, pois, se tomada isoladamente, pode ser considerada a estação menos produtiva devido ao excesso de chuvas, frios rigorosos e neves, por exemplo. Mas, inserida no grupo das demais estações, o inverno é apenas mais uma das fases naturais pelas quais o ambiente passa e dará origem a uma nova estação. Pensando na inserção metafórica dessa palavra e na mensagem transmitida pela epígrafe, pode-se dizer que ela refere-se ao contexto atual de escrita da obra, ou seja, ao início do século XX, marcado pelo período de transição das rápidas transformações em que o Positivismo dera lugar à “frieza” ocasionada pelo mundo moderno, em oposição ao “calor” do período da infância pela própria presença do ambiente familiar como fonte

de proteção e assim, “torna a ver o céu azul”, ou seja, torna a reviver os momentos positivos daquele período.

O “imenso eco prolongado” e a “grande voz do mar” que “chega mais alto até mim” referem-se, inicialmente, ao sentido denotativo do som proporcionado pelas águas do mar e, conotativamente, ao “eco prolongado e às vozes” das lembranças da infância pela memória e ao eco das almas das pessoas mortas pelo mar, conforme a dedicatória do livro: “A meu avô, morto no mar”. Podem-se aproximar essas recordações da infância e dos mortos como sendo os “fantasmas” que o acompanham, conforme nota-se: “Os meus actos são guiados por mãos desaparecidas e a minha convivência é com fantasmas” (BRANDÃO, 1985, p. 12). Também é possível associar a voz do mar à voz inspiradora da criação artística que emana do espetáculo proporcionado por esse espaço natural, visto que o mar teve papel fundamental na configuração histórica e cultural de Portugal. Ainda falando da “grande voz do mar”, ela aparece como sujeito da frase que vem logo em seguida, “Criou-se com ele” (o mar) “e guardou-a para sempre.” O fato de o verbo “criar” ser grafado em letra maiúscula remete à idéia do Mito cosmogônico¹² no sentido do mar como amálgama da figura eterna do mistério, assim como a alma humana. “Eu também nunca mais a esqueci...” retomam as reminiscências passadas que se fixaram e sempre retornam por meio da lembrança. Esses fatos vivenciados pelo escritor em sua infância, juntamente com referências históricas, são transcritos na obra em análise por meio do uso da memória, caracterizando a narrativa de memórias ou narrativa autobiográfica que será apresentada posteriormente.

Já as outras frases da epígrafe revelam as influências estéticas recebidas por Raul Brandão, como a da pintura impressionista e a da poesia simbolista, por exemplo:

Tomo então apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem. Foi assim que coligi este livro, juntando-lhe algumas páginas de memórias. Meia dúzia de esboços afinal, que, como certos quadrinhos do ar livre, são melhores quando ficam por acabar.

Nesse trecho, o autor apresenta algumas das técnicas que utilizará na escrita de sua obra, como, por exemplo, o fato de que ela não terá uma narrativa linear e rigorosamente cronológica, mas que conterà uma estrutura paralelística, composta por fragmentos descritivos e cenas baseadas na percepção individual e momentânea levando às impressões de tipos ou paisagens. Essas impressões são subjetivas e aparecem, muitas vezes, como esboços de quadros impressionistas. É por meio do uso de vocábulos típicos da linguagem pictórica como em “quadrinho do ar livre”, por

¹² ELIADE, Mircea. 1963, p. 33.

exemplo, na busca de registrar as sensações de luz e cor, valorizando o momento único e cultivando, acima de tudo, a contemplação diante do espetáculo observado. Com frequência, esse espetáculo é o pôr-do-sol, como em: “Se eu fosse pintor, passava a minha vida a pintar o pôr-do-sol à beira mar. Fazia cem telas, todas variadas, com tintas novas e imprevistas. É um espetáculo extraordinário.” (BRANDÃO, 1985, p. 26) ou em “O que eu queria dar só o podem fazer os pintores - os tons molhados, os reflexos verdes, o galopar das nuvens [...] a agonia dolorosa da luz” (BRANDÃO, 1985, p. 16).

Portanto, a epígrafe oferece indício da presença da autobiografia, da poesia simbolista e do impressionismo. Mas elementos de dois outros gêneros (a narrativa de viagem e a narrativa poética) podem ser identificados em *Os Pescadores*: com base em dados da estrutura textual e o itinerário mítico e ficcional percorrido ao longo da costa portuguesa e a disposição dos capítulos em forma de diário e a presença dos mitos, da linguagem poética e da estrutura paralelística dos capítulos.

2.1. A autobiografia

Segundo historiadores, o termo “autobiografia” foi utilizado pela primeira vez por Frederico Schlegel em 1789 como *autobiographie*, ou seja, originou-se na Europa e se espalhou pela cultura ocidental. Foi nesse período que houve o reconhecimento das produções autobiográficas como componentes de um gênero específico, tendo a obra *Confissões* (1781) de Rousseau como uma das bases dessas conclusões.

Apesar de o termo mencionado ter aparecido somente em 1789, as produções autobiográficas surgiram com as primeiras manifestações da escrita prosaica e sempre tiveram um caráter de expressão pessoal do “eu” confessional, pela própria influência dos ideais cristãos. Considera-se como uma das primeiras narrativas dessa categoria, a obra *Confissões* (397-400) de Santo Agostinho, composta pelas introspecções psicológicas e filosóficas do autor por meio das lembranças das experiências pessoais e espirituais de sua vida, sendo de grande interesse literário pela profundidade das especulações em torno do passado, de Deus, da vida, da memória e do tempo. Em *Confissões* (397-400) Santo Agostinho já afirmara a possível dúvida com relação à veracidade dos fatos narrados em uma obra que se pauta principalmente nas memórias, visto que, ao remeter-se ao passado para contar algo, corre-se o risco de esquecer fatos, conforme se nota na citação:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentado quer diminuído ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não o absorveu e sepultou. (AGOSTINHO, 1973, p. 200)

Santo Agostinho caracterizou a memória de maneira poética, considerando-a como um espaço privilegiado capaz de reter imagens variadas por “percepções de toda a espécie”, e principalmente pelos órgãos dos sentidos, podendo tê-las novamente na consciência quando necessário. Porém, a memória humana é falha e muitas vezes as imagens são esquecidas fazendo com que o ser humano recorra à imaginação. Assim, pode-se dizer que nenhuma autobiografia é pura, já que a memória humana é falha e nesses momentos o escritor faz uso de sua imaginação, tornando sua obra um texto ficcional. Portanto, toda autobiografia é ficcionalizada.

Segundo Clara Rocha (1992), é a partir do Romantismo que a literatura autobiográfica se desenvolveu notadamente, pautando-se na individualidade do sujeito em que “o eu aparece como único valor absoluto e a intimidade como único refúgio” (ROCHA, 1992, p. 17). Então, surgiram vários gêneros de natureza autobiográfica apresentando diferenças sutis. Entre eles estão o Diário, a Autobiografia, as Memórias e as Confissões, por exemplo.

O Diário valoriza a confiança e expressa, entre outras coisas, uma necessidade de comunicação com o eu. Tem raízes no exercício espiritual do exame de consciência e apresenta uma escrita fragmentária e descontínua. Dentro dessa modalidade está inserido o “diário de viagens”, que consiste no registro das impressões pessoais sobre o que se observa ou se vivencia durante uma viagem. Já a Autobiografia expressa principalmente a intimidade da vida do escritor e pretende corrigir opiniões errôneas sobre o mesmo, entre outras características.

As Memórias “estão no meio-termo entre a autobiografia e a crônica, variando, de caso para caso, o peso relativo do eu no conjunto do narrado” (ROCHA, 1992, p. 38). Além de também ser uma forma de escrita sobre o escritor, apresenta elementos históricos, políticos e culturais de uma determinada época e sobre determinadas pessoas sob o ponto de vista subjetivo daquele que a escreveu, baseando-se na memória e lembranças desses fatos, ou recorrendo a documentos, jornais e anotações da época para facilitar a lembrança.

As Confissões, no entanto, têm como característica principal o caráter confessional que se assemelha a uma purificação interior seguida de absolvição,

conforme eram as confissões no início de suas produções de cunho religioso cujo interlocutor era principalmente Deus. Com a evolução do gênero, os destinatários da confissão passaram a ser tanto os outros homens como o sujeito da enunciação. De qualquer forma, todas essas manifestações dos gêneros autobiográficos questionam os mistérios que envolvem a natureza humana e a inserção do eu no mundo, desse eu que é a base da autobiografia e dos estudos acerca de suas relações com a linguagem.

Assim, segundo Clara Rocha (1992), o reconhecimento de um texto como autobiográfico era possível pela presença da identificação de um sujeito. Mas, com a evolução da crítica sobre o assunto e com a complexidade dos textos que foram escritos como sendo dessa natureza, mudou-se a visão a respeito do mesmo e, como se pode observar:

Mais interessada na observação da emergência do eu ao nível do discurso, a crítica deixou de procurar na autobiografia a representação mais ou menos fiel duma história pessoal, e prefere entendê-la como uma recriação em que se fundem memória e imaginação, uma combinação entre experiência vivida e efabulação. Nessa perspectiva, a formação do eu através da palavra corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real. (ROCHA, 1992, p. 46)

E assim, o eu permanece como um desafio para a crítica literária expressando-se, conforme a mesma autora, nos planos ontológicos, num movimento consciente e auto-reflexivo do eu; no plano estético, em que o protagonista é uma recriação; e no narratológico, numa relação distanciada entre o eu que narra e o eu narrado, separados principalmente pelo presente e pelo passado lembrados.

As relações entre identidade e alteridade no nível de reconhecimento do sujeito que se escreve podem ser notados em narrativas míticas ou narrativas de ficção, como, por exemplo, o Mito de Narciso, o Mito do centro do mundo e o Mito da criação do mundo. Pensando no Mito de Narciso que aparecerá posteriormente neste trabalho, segundo Clara Rocha (1992, p. 50), ele é a própria evocação da escrita autobiográfica já que a contemplação da imagem própria refletida na água aponta para um duplo ser, aquele que olha e aquele que é olhado, assim como o sujeito de um texto autobiográfico que é, simultaneamente, aquele que narra e que é narrado.

Voltando na questão da evolução da crítica autobiográfica que defende a posição do eu que escreve sobre si mesmo como forma de recriação e máscara do ser, em contrapartida, há outras teorias que partilham da mesma idéia, porém, negam uma total imparcialidade por parte do autor, já que o mesmo está inserido numa sociedade e tem sua vida pessoal.

Assim, Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (1995), trata, no primeiro capítulo intitulado: “Obra, escritor e campo literário”, da importância de se considerarem todos os aspectos de composição da obra no momento da análise. São eles a inserção do escritor no campo literário e na sociedade aos quais pertence, a relação deste com as condições de exercício da literatura de sua época, a interligação entre a vida e a obra, ou seja, a *bio* e a *grafia*, e o posicionamento do escritor por meio do gênero literário.

A *bio / grafia* relaciona-se ao envolvimento recíproco entre dados da vida e o ato de escrita da obra, algo que não ocorre por meio da simples concepção das relações entre esses elementos, mas do fato de considerá-los envolvidos reciprocamente, de maneira sutil e instável. Conforme essas idéias, a produção de uma obra ocorreria dentro de um determinado contexto e seria efetuado numa existência humana onde a experiência vivenciada pelo escritor conseguiria ser transmitida somente através do trabalho criativo que é a recriação do eu. Assim, Maingueneau afirma:

Cabe então à história literária tecer correspondências entre as faces da criação e os acontecimentos da vida. Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de efeitos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. (MAINGUENEAU, 1995, p. 46)

Portanto, é importante que todos esses elementos citados sejam considerados no ato da análise, a fim de se evitar uma análise incompleta, pautada somente nos elementos estruturais de uma obra em que o autor se expõe explicitamente em vários momentos. Mas, é preciso lembrar que, acima de tudo trata-se de uma obra de arte, do produto da criatividade e das experiências vivenciadas pelo escritor.

Pensando na literatura autobiográfica em Portugal com base nesse estudo de Clara Rocha (1992) e considerando-a como tal nas várias faces da escrita do sujeito sobre si, é importante afirmar que há várias manifestações desse gênero em Portugal, porém, poucos estudos críticos a respeito. Raul Brandão escreveu três volumes de *Memórias* (I – 1919, II – 1925, III – 1933) no início do século XX, apresentando-se com base em duas facetas distintas segundo a análise da obra acima. A primeira é o caráter documental mostrando painéis da realidade histórica e política de sua época, proporcionados pela própria experiência jornalística, acompanhando o retrato de pessoas ilustres da sociedade portuguesa da época. A outra “faceta” de suas *Memórias* é

a reflexiva em que há a expressão pessoal do pensamento contemplativo e moralista do autor. Nesse aspecto discute-se a reflexão acerca da vida, abrangendo tanto questões sociais como pessoais, além da evocação de imagens da infância. Assim, há uma mistura entre universo pessoal e universo dos outros nessas três obras de caráter autobiográfico do autor.

Em *Os Pescadores* (1923), encontram-se manifestações autobiográficas como, por exemplo, a descrição da Foz do Douro e da casa da avó logo no início da obra e as reminiscências marítimas e da rotina dos pescadores, visto que o autor nasceu na Foz do Douro. Essas manifestações apresentam-se por meio de um discurso memorialístico acompanhado por sonhos e devaneios do narrador. Pensando em termos discursivos, há em *Os Pescadores*, um narrador que apresenta a obra por meio de toda a subjetividade que envolve um discurso realizado prioritariamente em primeira pessoa. É ele que escolhe quais serão os “apontamentos rápidos”, “os tipos” e as “páginas de memórias” de que vai se servir em sua criação. E, com relação à questão das informações sobre a vida do autor, nota-se que a ambientação da infância se encontra presente em vários momentos no texto de Brandão. Assim, faz-se necessário analisar os aspectos que caracterizam a autobiografia, o que será feito no próximo capítulo, com base na teoria de Dominique Maingueneau e Benedito Nunes, entre outros.

2.2. O Impressionismo

O Impressionismo foi um movimento que se desenvolveu na pintura entre os franceses a partir da segunda metade do século XIX, entre 1870 e 1880, espalhando-se pelos demais países da Europa e influenciando outras ramificações artísticas como a música, a escultura e a literatura, por exemplo. As principais características desse movimento se relacionaram à busca de um estilo diferenciado de pintura que correspondesse às evoluções na mudança de concepção do homem como ser dotado simultaneamente por razão e imaginação, ao longo da história pictórica e literária. Apesar de a valorização da subjetividade do ser humano por meio da arte ter se iniciado aproximadamente desde o Barroco, foi principalmente com o Romantismo que se buscou mostrar essa outra face humana, já que o Classicismo e o Iluminismo supervalorizaram a razão e a objetividade. Outra característica desse movimento é a ação por meio das impressões pessoais com a finalidade de transmiti-las na tela. Assim, segundo Arnold Hauser (1982), o Impressionismo, da mesma forma que o Romantismo

e o Gótico, foram um dos movimentos mais importantes da história da arte ocidental pelas mudanças relacionadas à concepção de arte e pelo caráter de universalidade que o mesmo assumiu na Europa, conforme se afirma: “Antes do Impressionismo, a arte reproduzia os objetos por meio de sinais. Agora, representa-os por meio dos seus componentes, por parte do material de que são feitos.” (HAUSER, 1982, p. 1051), ou seja, durante muito tempo o conceito de arte foi voltado para a cópia do real exatamente da maneira que se observava e havia a preocupação com os traços, a linha e a cor bem delimitadas também como forma de ressaltar a precisão e a objetividade racional. Conforme foram realizadas novas descobertas acerca da subjetividade que envolve as atitudes humanas, percebeu-se a necessidade de expressá-las para que o homem se identificasse como um todo com a arte que o representava. Dessa forma, o Impressionismo passou a valorizar a originalidade da criação por meio do registro das impressões do pintor mostradas na tela.

A natureza foi considerada como fonte de sensações e efeitos convertidos em objetos de contemplação e pintura e entre os principais temas estavam o mar, as paisagens, os horizontes, o céu, a nuvem, o sol e a luz como um dos mais importantes instrumentos neste processo. Os efeitos proporcionados pela luz, como, por exemplo, a movimentação em superfícies que refletem - água e neve- , o jogo entre luz/ sombra e luz/cor, na transferência do negro e do branco pela harmonia das cores e na coloração-síntese resultante dos reflexos, conduziram a sensações e impressões diante do observado, sendo transformadas em manchas, pinceladas coloridas breves, descontínuas e intensas, sugerindo a própria mobilidade da vida, conforme afirma Arnold Hauser;

A representação da luz, ar e atmosfera, a desintegração da superfície uniformemente colorida em manchas e pontuações de cor, a decomposição da cor localizada em *valeurs*, em valores de perspectiva e aspecto, o jogo de luz refletido e de sombras iluminadas, as pontuações agitando-se em tremores e pinceladas rápidas, vagas e abruptas. Toda a técnica improvisada com o esboçar rápido e informe, a percepção fugaz e aparentemente descuidada do objeto e o brilhante caráter do acidental da execução não vem a exprimir, em última análise, senão esse sentido de uma realidade vibrátil, dinâmica, sempre em transformação, que começou com a reorientação da pintura pelo emprego da perspectiva. (HAUSER, 1982, p. 1050).

Portanto, como forma de inovar a pintura por meio da luminosidade e das cores, os artistas impressionistas valorizavam a luz natural e muitos deles optaram por pintar seus quadros fora do ateliê, em contato com a natureza ou com as pessoas, a fim de apreender os efeitos que os elementos exteriores produzem sobre os órgãos dos sentidos. Assim, cenas passadas à beira do rio Sena, em jardins, festas, teatros e

estações de trem, por exemplo, são comumente encontradas em quadros desse período e, da mesma forma que o quadro é pintado a partir de impressões suscitadas no pintor, o quadro também se abre à participação do espectador como forma de complementação do resultado final.

As primeiras exposições públicas de quadros impressionistas foram realizadas por volta de 1874 em Paris e entre os expositores estava Claude Monet com *Impressão, sol nascente* (1872). Porém, levou um tempo até que essa nova concepção de pintura fosse aceita nos meios artísticos, principalmente pela dissolução do contorno do desenho e da nova perspectiva diante da luz e da cor. Entre os principais pintores representantes do Impressionismo estavam Claude Monet, Edgar Degas, Edouard Manet, Alfred Sisley, Jean Auguste Renoir, Camille Píssaro.

Com o tempo, houve a dispersão do grupo e alguns artistas buscaram a superação das propostas do movimento desenvolvendo diferentes tendências as quais foram nomeadas de Pós-impressionistas. Os principais representantes foram Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vicent Van Gogh e os neo-impressionistas George Seurat e Paul Signac.

Como já fora comentado, os ideais e características desse importante movimento pictórico se espalharam por outras estéticas artísticas. Na literatura, segundo Hauser, houve um desencontro entre o Impressionismo pictórico e o literário, pois, enquanto prevaleciam os ideais impressionistas nos quadros, a Europa vivenciava o Naturalismo na literatura, seguido pelo Esteticismo e pelo Decadentismo. A partir de 1890, o Simbolismo começou a ser considerada como principal tendência literária, contendo muitos traços das características impressionistas, aproximando-se dessa estética quanto à mistura e combinação de dados dos sentidos e efeitos óticos e distanciando-se quanto ao ponto de vista irracionalista e espiritualista.

A principal característica de influência impressionista na literatura, segundo Estela Ocampo (1981), é a presença freqüente da sinestesia e da metáfora como forma de sugestão de uma imagem ou um sentimento e mesmo não tendo relação lógica entre si, quando unidas são capazes de proporcionar a sensação desejada pelo artista, assim como acontece com os efeitos das cores transpostas nos quadros.

Vitor Viçoso (1999) em seu estudo sobre a produção ficcional de Raul Brandão enfatizou a presença das “imagens da pintura” (VIÇOSO, 1999, p. 95) em todas as obras de Brandão. Porém, há uma semelhança encontrada entre sua escrita e as telas de Columbano Bordaro Pinheiro (1857 – 1929), importante pintor português da época, ou

seja, nota-se a predominância de uma escrita de caráter expressionista em obras marcadas principalmente pelo pessimismo, sofrimento e angústia diante da opressão social como em *A Farsa* (1903) *Os Pobres* (1906), *Húmus* (1917) e *O Pobre de pedir* (1931), por exemplo. Já em obras como *Os Pescadores* (1923), *As ilhas desconhecidas* (1926) e *Portugal Pequenino* (1930) são as marcas da estética impressionista que prevaleceram tanto no aspecto pictórico como no literário. Sendo assim, essas obras priorizaram outra forma de reflexão sobre a vida e o homem, baseada na percepção subjetiva e momentânea que leva à impressão e, portanto, não se afasta da temática central das demais obras do autor.

Antônio M. B. Pires (1985) escreveu um importante artigo ressaltando a presença do Impressionismo em *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926). Tratando especificamente das características impressionistas em *Os Pescadores* e com base no artigo citado, pode-se dizer que ocorre com frequência a repetição de palavras relacionadas ao campo semântico de “luz” e cores, principalmente o azul, o verde e o doirado. Esses aspectos serão analisados posteriormente. Dessa forma, pode-se afirmar que:

N’*Os Pescadores*, Brandão agiu como um *pintor impressionista*: quis fixar, por processos verbais, as impressões, as emoções, os instantâneos que se tornam quadros de louvor da terra portuguesa e de fuga para o *sonho*; obrigando-se muitas vezes para isso a uma *linguagem de sensações*, ao uso *pouco freqüente de verbos*, ao *recurso abundante a adjetivos*, a *sintaxe esquemática*, a *supressão de conjunções*. (PIRES, 1985, p. 31, grifos do autor.)

2.3. A poesia simbolista

Conforme já foi comentado anteriormente, o Simbolismo surgiu na França nas últimas décadas do século XIX e muitas de suas características assemelhavam-se ao Impressionismo¹³. Entre os principais ideais dessa estética estavam as questões universais que envolvem a condição humana e a inspiração no sonho e no mistério metafísico. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1985), essa corrente literária baseou-se, inicialmente, no misticismo de Swedenborg levando a idéia das correspondências para a maioria das obras simbolistas. Mas, é com Baudelaire que elas atingem maior valor estético. Gomes (1985) afirma que a doutrina simbolista é composta por duas tendências

¹³ É importante ressaltar que em alguns países como na Alemanha, por exemplo, o termo “Impressionismo” foi empregado de maneira generalizada englobando inclusive as manifestações simbolistas da época enquanto em outros países europeus esse mesmo termo foi utilizado somente na pintura.

centrais, o espírito religioso e o culto da poesia pura. O espírito religioso compreende a fusão da alma humana com tudo o que existe no universo, lembrando a fusão original entre ser e mundo como um todo e o culto da poesia pura previa a exploração máxima das palavras e sons num trabalho de junção entre linguagem e imaginação, também como forma de atingir essa fusão. Assim, essa poesia adquiriu um caráter sagrado e sua principal função era a de exprimir tudo o que é difícil ser abordado com clareza, como os mistérios em torno da existência humana, por exemplo.

Arnold Hauser (1982) definiu a poesia simbolista como “expressão daquelas relações de correspondências que a linguagem, deixada a si própria, cria entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal, entre as diferentes esferas de sentido”. (HAUSER, 1982, p. 1078), ou seja, a poesia desse período é a materialização das relações entre o homem e o universo, e isso ocorre devido a duas características da poesia que assumiram papel relevante na poesia simbolista: a capacidade de síntese por meio dos elementos constituintes e específicos do texto poético e a presença do símbolo, capaz de exercer a condensação de idéias, a junção de pólos e a imagem por meio da disposição dos elementos na poesia. Dessa forma, o poeta passou a ser considerado um “visionário”, aquele que procura decifrar o sentido simbólico do mundo e que faz uso da forma poética como liberdade de sua expressão. Esses poetas preferiram o isolamento e consideraram o sonho como o único nível vital de sua existência por apresentar-se mais próximo do espiritual, ou seja, da realidade universal.

Com base na visão swedenborgueana, Baudelaire expressou a teoria das correspondências, segundo a qual tudo no universo estabelece relações analógicas. Segundo Anna Balakian (2000), para atingir a sinestesia Baudelaire não fez uso da visão interior e do contato com o divino, mas, da conexão da mente (*l' esprit*) com os sentidos (*les sens*). Assim, a sinestesia ocorre na associação com estímulos produzidos na mente do homem desencadeando recordações e sendo expressa pelas metáforas, e a realidade exterior corresponde-se com a realidade interior do poeta e é expressa na forma do poema que emerge como um todo e torna-se encantamento, magia e hermetismo, expressos na construção de efeitos sinestésicos, imagens e símbolos. Ele acreditava que, assim como a música, a poesia também poderia sugerir imagens, ficando na fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, mostrando como a realidade exterior corresponde-se com a vida interior do poeta quando o mesmo busca essa sintonia. Conforme afirma Anna Balakian (2000), “Baudelaire resume o processo poético do seguinte modo: o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o

resultado é a linguagem, produzida por uma vigilância supra-racional da mente.” (2000, p. 37).

Outros poetas como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé também compuseram o movimento simbolista de alguma forma, colaborando na sua expansão e disseminação. Rimbaud inventou as cores das vogais associadas às imagens, tendo uma obra com várias marcas românticas, como a presença freqüente do “eu”, por exemplo, além da sugestão, do culto profundo do ego, revisando assim a noção poética de inconsciente e de onírico. Mas, os simbolistas da década de 1880 identificaram-se com Verlaine. Ele priorizou a sonoridade dos vocábulos ao invés do sentido, salientando que as combinações especiais de palavras ocorrem por meio do som, como a aliteração, a assonância, por exemplo. Assim, a flexibilidade rítmica capaz de transmitir musicalidade às palavras foi o modelo sugerido por Verlaine e demais poetas simbolistas. Já Mallarmé valorizou o tema do *ennui*, do *gouffre*, e do isolamento do poeta pautando na questão de que o símbolo relacionava-se a uma ligação consciente deste com a realidade, não sendo simplesmente uma imagem espontânea. Com freqüência seus trabalhos são apresentados em três fases: a clássica, a mística e a hermética.

Segundo Anna Balakian (2000), o símbolo se tornou um defensor do “eu” subjetivo ao invés de um meio de mistificação e entre eles encontram-se os símbolos naturais, os míticos e a fusão entre abstrato e concreto, ou seja, a fusão entre a realidade física e o estado interior.

O princípio de sugestão característico da poesia simbolista conduz a revelação poética ao ser humano, levando-o a refletir sobre aspectos fundamentais e constituintes da vida, compostos, simultaneamente, por unidades e dualidades, sendo representados pela relação analógica entre esses elementos no universo. Assim, é pela teoria das correspondências que se buscou a ligação entre essas partes de um mesmo todo, visto que tudo se corresponde numa unidade que fora perdida.

Os ideais simbolistas se espalharam pelos demais países da Europa e em Portugal foram Antônio Nobre, Camilo Pessanha e Eugênio de Castro, contemporâneos de Raul Brandão, os principais poetas que disseminaram esses novos valores poéticos. Assim, vários traços dessa poesia simbolista podem ser encontrados em obras brandonianas e principalmente os pressupostos teóricos de Baudelaire conforme Gomes (1985) mostra em um ensaio sobre um trecho de *Os Pobres* (1906).

Com relação a *Os Pescadores* (1923), são encontrados elementos que a aproximam da poesia simbolista pelo processo de composição das frases densas contendo elementos próprios da poesia, na apresentação de “esboços” que levam à sugestão de idéias e imagens por meio de construções compostas principalmente por metáforas dessemelhantes, personificações ou efeitos sinestésicos, como: “Há momentos em que me julgo metido dentro de uma esmeralda, e depois, numa jóia esplêndida, dum azul único que se incendia. Mas a luz morre, e a luz agonizando exala-se como um perfume” (BRANDÃO, 1985, p. 61), e até por inserções claramente características da estética simbolista como a valorização do singular, do símbolo e da síntese transmitida por um discurso onde as palavras são dispostas numa estrutura de prosa, mas o arranjo lexical e sintático é essencialmente poético e mítico.

2.4. A narrativa poética

A narrativa poética surgiu da mistura de características da prosa e da poesia, processo que ocorreu de forma sistematizada, aproximadamente a partir do Pré-romantismo e do Romantismo, como uma das formas de busca da liberdade formal. Trata-se de um gênero híbrido, pois apresenta estrutura de narrativa: narrador, personagem, tempo e espaço, que são descaracterizados de suas funções de dentro do romance, assumindo um novo papel, por meio da presença de elementos da linguagem poética como metáforas, símbolos, imagens, frases curtas e da presença do mito, por exemplo. Jean-Yvès Tadié define a narrativa poética como:

[...] le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. La tâche du critique est alors de proposer un modèle, ou une théorie, que l' étude des textes devra vérifier ou infirmer. L' hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d' un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d' évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l' attention sur la forme même du message (TADIÉ, 1978, p. 7 e 8)¹⁴

¹⁴[...] a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. A tarefa do crítico é, então, a de propor um modelo, ou uma teoria, que o estudo dos textos deverá confirmar ou não. A hipótese de partida será a de que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens aos quais acontece uma história em um ou vários lugares. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nisso um conflito constante entre a função referencial, com suas finalidades de evocação e de representação e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem. (TADIÉ, 1978, p. 7 e 8, tradução nossa).

Geralmente, as narrativas poéticas não apresentam fatos ou acontecimentos, mas problemas ligados à existência humana, sendo essencialmente míticas, fazendo uso de uma cronologia interiorizada. Cada obra que se assemelha ou que seja considerada narrativa poética apresenta uma construção própria e enfatiza um dado elemento. Algumas enfatizam o tempo, outras o espaço, por exemplo. Porém, algumas características referentes às estruturas se assemelham. Assim, de acordo com Tadié (1978), o narrador geralmente está na primeira pessoa, é narrador/ personagem e ocupa papel de destaque. Ele escolhe e define a direção do texto, trazendo para a obra fragmentos de sua vida pela memória que, no ato da composição, são transformados pela arte da ficção, enquanto os personagens ocupam posição secundária, são poucos e existem em função do protagonista e às vezes, como figuras míticas.

O espaço é interiorizado, simbólico e torna-se personagem, definindo-se como um conjunto de signos capazes de produzir um efeito de representação por meio de metáforas espaciais. Transcende o mero cenário das narrativas e é paradisíaco. Com frequência é o itinerário da busca, em princípio, do narrador, mas que se associa à busca de todo ser humano.

Como há lugares privilegiados, há instantes privilegiados. O tempo reproduz a estrutura do espaço e um espaço desmembrado pede um tempo descontínuo. Esse tempo descontínuo é o tempo do instante, o tempo interior, constituído pelas lembranças e pelo ritmo. Ele oscila entre passado/ presente e futuro conforme os próprios pensamentos, sem uma ordem pré-estabelecida. Sendo assim, não há marcas de um tempo cronológico na narrativa poética, mas a presença das estações do ano, fenômenos da natureza, partes do dia, por meio do ciclo contínuo, caracterizando o tempo mítico, o tempo do eterno retorno. Caso apareçam marcas cronológicas como datas e horas, por exemplo, estas surgem para fixar lembranças e não acentuar uma ordem, já que o próprio discurso sugere a descontinuidade.

Segundo Mircea Eliade (1963), os mitos constituem os pilares de todas as atitudes humanas, tendo como finalidade a revelação dos modelos exemplares de todos os ritos e demais atividades significativas como nascimento, morte, alimentação, casamento, entre outras. Reviver os mitos é voltar ao Tempo Primordial, onde algo aconteceu pela primeira vez, pois, são eles que integram personagem, espaço e tempo, sendo essa a sua principal função dentro da narrativa poética. Essa integração é condicionada pela linguagem no uso da palavra em sua posição suprema, a posição

mítico-religiosa. O tempo mítico é caracterizado principalmente pelos mitos cosmogônicos e mitos de origem. Os mitos cosmogônicos referem-se à criação e ao fim do mundo representados primeiramente pela água e em seguida pelo fogo, elementos primordiais responsáveis pela origem e fim da vida. Já os de origem referem-se aos momentos cruciais e ritualísticos da vida humana como o nascimento, a busca do alimento para a sobrevivência por meio da caça, pesca e colheita, por exemplo, a iniciação, o casamento, a morte, entre outros.

Em *Os Pescadores* (1923), as características que se assemelham à narrativa poética são: a presença do mito, a estrutura paralelística, a configuração de um espaço simbólico que em vários momentos torna-se protagonista e a escrita em prosa poética não contendo a ação realizada pelos personagens, típico da ficção do romance, mas a expressão da subjetividade do narrador/protagonista que descreve e narra os espetáculos naturais, a vida dos pescadores e suas reminiscências passadas.

A presença do mito é constante na obra em análise e apresenta-se na constituição do tempo como sendo mítico por meio de marcas textuais, confirmando o que Ernst Cassirer (2003) disse a respeito do mito, afirmando que o mesmo é sempre condicionado e mediado pela linguagem, o que poderá ser observado nos capítulos seguintes. Além da configuração do tempo mítico, o mito também aparece por meio de intertextos diretos ou indiretos, exercendo função metafórica: “a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito” (CASSIRER, 2003, p.102) e na constituição do itinerário mítico percorrido pelo narrador passando pelo mar e por terra, construindo o caminho mítico que une os pontos opostos numa totalidade única. Já a estrutura paralelística pode ser notada tanto entre os capítulos, numa repetição ou semelhança entre os subtítulos, na marcação do tempo cronológico como dentro dos próprios capítulos. A principal função da presença de uma estrutura paralelística está no eterno retorno a certos assuntos, palavras ou datas consideradas “pilares” na obra, o que também remete ao mito.

2.5. A narrativa de viagem

Falando novamente de características de gêneros literários ao qual pertence *Os Pescadores*, é importante lembrar que a obra foi construída a partir de relatos do escritor sobre viagens feitas a aldeias portuguesas e sobre os hábitos e costumes da população costeira, os pescadores, além de discorrer sobre os momentos que viveu em algumas

dessas aldeias, já que o autor é filho e neto de pescadores e passou a infância na Foz do Douro.

Assim, a narração é feita em 1ª pessoa, por um narrador/protagonista que muda com frequência de foco narrativo e de pessoa do discurso. A disposição gráfica do livro é feita na forma do Diário de viagens, contendo capítulos curtos, nomeados geralmente pelo nome das aldeias ou cidades e pela demarcação da data e as vezes até pela demarcação de horas. Porém, esse tempo não obedece à seqüência cronológica e oscila entre um passado mais próximo e um passado mais distante como, por exemplo: Abril de 1920, Setembro de 1921, Dezembro de 1900, Julho de 1920, Julho de 1922, Dezembro de 1893, Agosto de 1919, Junho de 1923, Agosto de 1922. Observa-se que há um “ir e vir” do narrador através dessas datas apresentadas e essa oscilação não tem como finalidade, marcar uma ordem, mas, fixar lembranças, ou seja, há um tempo “cronológico” submetido a um tempo psicológico, interior e representa a maneira como as lembranças se apresentam na memória humana: de forma desconexa e sem seguir uma ordem exterior.

Apesar dessa demarcação no início dos capítulos, caso o leitor não atente para a descontinuidade das datas, afirmará que se trata somente de uma narrativa de viagem, já que os relatos feitos pelo narrador que ora se encontra dentro de um barco, ora caminhando por estradas, seguem um itinerário real, de Caminha a Sagres. Além disso, é marcado também pela oscilação entre aldeias e cidades, deslumbramentos poéticos diante dos espetáculos naturais e narração sobre os hábitos cotidianos dos pescadores de tal ou tal região. Assim, há indícios na obra que a aproximam da narrativa de viagens, como os levantados acima e também a própria evolução crítica da exposição do discurso feito pelo narrador, que no capítulo inicial detém-se basicamente nas lembranças da infância e nos últimos capítulos apresenta-se mais crítico diante dos problemas reais vivenciados pela população costeira.

A literatura de viagens é uma das formas mais antigas de produção literária e se originou com as viagens e descobertas de novos caminhos pelo homem ao longo dos tempos. Os registros dos lugares passados eram feitos na forma do diário e serviam, posteriormente, como documentos históricos e mesmo como literatura, já que os fatos eram registrados de acordo com um ponto de vista, o do viajante e observador. Portugal tem uma tradição de produções em literatura de viagens pelas próprias características históricas e culturais ligadas às grandes navegações, ou seja, ao progresso possível por meio do mar. Assim, tendo em vista a necessidade de registrar as condições

atmosféricas, acidentes da costa, rotas e todos os elementos que estivessem relacionados aos descobrimentos marítimos, os diários de bordo, roteiros, itinerários e documentos de orientação náutica tornaram-se antecedentes dessa literatura que se iniciou com a apresentação descritiva e às vezes narrativa dos caminhos observados e descobertos, como, por exemplo, o *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco Pereira, e o *Roteiro do Mar Roxo*, de D. João de Castro, do século XVI. Mas, segundo Fidelino de Figueiredo (1944), a primeira obra de interesse decisivo foi o *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama*, atribuído a Álvaro Velho e a *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha. Esses textos são considerados fundamentais dentro da literatura de viagens por apresentarem um reconhecimento inicial da terra e informações precisas sobre os descobrimentos marítimos, que resultaram em conteúdos de episódios trágicos sobre os naufrágios devido à periodicidade das partidas para a Índia e para o Brasil, além dos empecilhos encontrados nos caminhos como piratas e rivalidades comerciais, por exemplo. Depois, surgiram autênticas revelações de itinerários e percursos, por mar ou por terra, desencadeados pelas viagens ultramarinas, que aliaram o interesse documental a procedimentos narrativos, adquirindo efeitos de ordem literária.

Portanto, a literatura quinhentista e clássica portuguesa esteve associada às narrativas de viagens e naufrágios pelo próprio período histórico e de expressão cultural que vivenciava, alcançando progresso e desenvolvimento na época das grandes navegações. Com o Romantismo, houve várias transformações motivadas pelo esgotamento da estética clássica e pelos ideais da Revolução Francesa, como a reação do sentimentalismo contra o racionalismo, a predileção por temas tradicionais e nacionais, a ampliação dos motivos literários, a mistura de gêneros e os subgêneros literários, por exemplo. Nesse período, o romance romântico desenvolveu-se em várias modalidades como o histórico, o passional, o campesino e entre eles, o marítimo como sendo uma junção da característica tradicional de Portugal ligada às navegações e a ficção. Na realidade, os escritores lusitanos retrataram o mar de diversas maneiras ao longo da história literária. Já os realistas valorizaram principalmente o aspecto normativo e documental dessas obras, considerando os livros de viagens como fontes de observações documentais para sociólogos.

A partir do Simbolismo, houve o regresso ao paisagismo e uma “exaltação da terra portuguesa na sua paisagem e expressão humana” (FIGUEIREDO, 1944, p. 437).

Vitorino Nemésio, em *Portugal, a terra e o homem* (1978), organizou uma antologia de escritores portugueses do século XIX e XX contendo capítulos que se assemelham às características da narrativa de viagem por tratarem das relações peculiares do lusitano com a terra e o mar. Entre eles estão alguns capítulos de: *O monge de Cister* (1848) de Alexandre Herculano, *A cidade e as serras* (1901) de Eça de Queiroz, *Recordações e viagens* (1904) de Antero de Figueiredo, *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett e *Os Pescadores* (1923) de Raul Brandão, por exemplo. A obra citada de Almeida Garrett apresenta estrutura semelhante a *Os Pescadores*, já que ambas tratam de viagens em terra portuguesa, diferenciando-se quanto ao escrito e à proposta da obra: enquanto Raul Brandão apresenta um estilo baseado em construções poéticas de cunho humanístico, Garrett privilegia os aspectos sociais utilizando um discurso repleto de ironias.

Assim, o levantamento da presença de gêneros diversos na obra, bem como da maneira em que ocorrem suas manifestações, permite que se afirme que *Os Pescadores* (1923) é composta por gêneros limítrofes e caracterizada por essa mistura de gêneros, muito comum nas produções modernas e, sobretudo, a partir do Simbolismo. Dessa forma, serão considerados todos os aspectos levantados com relação às características desses cinco gêneros apresentados, como forma de obter uma análise completa, priorizando a linguagem poética, já que:

O uso de metáforas e imagens, o recurso a correspondências, a combinações prosódicas – que são também extensivas à prosa – ou, mais genericamente, o desenvolvimento ou a expansão rítmicos acabam por confluir num tipo de discurso que já não se submetia a uma diferença rigorosa e bem compartimentada dos gêneros, e isso torna cada vez mais permeável a prosa em relação à poesia. (GUIMARÃES, 2000, p. 27 e 28).

3. AS FACES DO NARRADOR E A LINGUAGEM POÉTICA

Os Pescadores (1923) é uma obra composta por uma linguagem predominantemente poética, contendo elementos próprios da poesia que se apresentam por meio de uma estrutura narrativa. Portanto, é necessário pensar nos aspectos da composição da obra, partindo do mecanismo que levou a essa composição, ou seja, o próprio uso da linguagem.

Ferdinand de Saussure, importante teórico do Estruturalismo e um dos fundadores da Lingüística, considerou a linguagem como a atividade humana capaz de transmitir comunicação por meio de signos orais e escritos. Assim, a linguagem é composta por dois elementos, a *langue*, a língua enquanto sistema de regras e signos com suas significações, ou seja, o código lingüístico, e a *parole*, o uso prático do código por meio da fala.

Considerando que há somente um código lingüístico em cada língua e várias manifestações da linguagem em diversos contextos, pode-se dizer que cada pessoa utiliza esse código conforme a sua necessidade ou intenção, adequando-o ao fim que pretende atingir. Sendo assim, o discurso literário origina-se da mesma fonte que o discurso cotidiano, por exemplo, a diferença está em “como” o escritor ou o poeta utiliza o código comum de todos os discursos, ou seja, a língua.

O discurso literário faz uso particular da palavra. Ela torna-se instrumento artístico nas mãos do escritor que a explora em sua pluralidade de sentidos, concedendo à literatura a função “maior” da transmissão de verdades universais de maneira mais acessível que os tratados filosóficos, por exemplo, ou, dados sobre a psicologia humana mais esclarecedores que os manuais científicos de psicologia.

Segundo Maurice-Jean Lefebvre (1980), há duas concepções gerais acerca da arte e da literatura. A primeira considerou a arte como representação do mundo exterior através da obra que transmite e comunica fatos exteriores, considerando a linguagem em segundo plano, como mero veículo de transmissão. Nela se encontraram a estética clássica em que a obra devia conduzir as pessoas ao discernimento, e a estética romântica, que valorizava a profundidade da visão do gênio, ou seja, o significado da obra era dado principalmente por meio da originalidade de seu conteúdo. Com o passar do tempo, os artistas e escritores foram percebendo que a maneira de transmissão da obra, ou seja, a sua forma também poderia comunicar significados. Assim, por volta da segunda metade do século XIX, essa importância centrada no conteúdo foi dando

espaço para uma nova concepção de arte cujo pressuposto básico foi a valorização do uso da linguagem nos aspectos de sua composição formal, palavras e sons como meios de transmissão de significados, ou seja, a “maneira” como se comunica passou a ser mais importante que “o que” se comunica e o significado da obra passou a ser dado também pela forma, conforme afirma Lefebve ao falar do escritor:

[...] en vérité, il invente un langage où des formes telles que “arbre” et “ciel”, où des couleurs comme “jaune” et “rouge”, deviennent des signifiants nouveaux des signifiés mal définis mais qui, dans son art particulier, constituent une sorte de système “un code” (LEFEBVE, 1980, p. 15)¹⁵

Essas concepções permitiram distinguir, de certa forma, a noção de estilo e de escritura, totalmente ligadas ao ato de composição da obra literária.

Há vários conceitos acerca do estilo, como por exemplo, o estilo de uma época, de uma obra ou de um autor. Mas, segundo Kayser (1963), pensando na noção de estilo voltada para a obra literária, tem-se o estilo como algo individual e peculiar do escritor que expressa traços da personalidade e das vivências do mesmo em várias obras ou o contrário, várias obras do mesmo escritor com estilos diferentes. Porém, a obra também apresenta estilo em si, por meio da integração entre elementos da forma e do conteúdo, ou seja, de como o emprego de determinados adjetivos ou verbos, por exemplo, combinados com uma sonoridade específica auxiliarão na compreensão do tema. Já a escritura, no entanto, refere-se à escrita pela qual o escritor se individualiza em sua liberdade de escolha com relação à filiação social, ideológica ou estética e sua própria escolha pessoal de forma e conteúdo a ser transmitido enquanto sujeito inserido numa sociedade.

Raul Brandão, sendo um escritor de transição¹⁶, vivenciou várias mudanças históricas e tendências literárias e apresentou um estilo marcado predominantemente pelo pessimismo, pela angústia e pelo sofrimento humano, expressos por temas freqüentes em muitas de suas obras como a dor, a morte e a solidão, por exemplo, e uma escritura marcada por uma linguagem aparentemente desconexa e fragmentada mas que

¹⁵ [...] na verdade, ele inventa uma linguagem na qual formas tais como “árvore” e “céu”, na qual cores como “amarelo” e “vermelho”, se tornam novos significantes mal definidos mas que, em sua arte particular, constituem uma espécie de sistema, um “código”. (LEFEBVE, 1980, p. 15, *tradução nossa*).

¹⁶ A expressão “escritor de transição” refere-se aqui ao próprio fato de Raul Brandão ter vivido entre 1867 e 1930 e presenciado várias transformações de ordem histórica, política e cultural que foram decisivas na passagem do século XIX para a século XX com relação à concepção de mundo e de vida, conforme foi apresentado no primeiro capítulo. Tudo isso influenciou, de certa forma, as composições de suas obras.

na realidade, expressa as angústias proporcionadas por esse turbilhão de transformações nos vários setores da vida humana.

Os Pescadores (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926), por exemplo, retrataram as paisagens da costa portuguesa por meio de uma linguagem marcada pelas sensações e construções predominantemente poéticas, não deixando de discutir temas tradicionais e freqüentes em outras obras como o sentido da vida e da existência humana. Assim, pode-se dizer que a obra em análise apresenta marcas do estilo tanto do autor como da própria obra devido às descrições das paisagens e belezas naturais observados, não sendo uma prática comum em outras obras brandonianas.

Esse arranjo lingüístico caracteriza o estilo de escrita do autor apresentado pelo narrador em *Os Pescadores* e trata-se da prosa poética.

A prosa poética é um tipo de escrita que se apresenta numa forma narrativa em que o escritor utiliza em sua composição, de maneira exacerbada, elementos preponderantes da poesia como o uso de figuras de linguagem, de símbolos e um ritmo bem acentuado, a fim de rebuscar a composição e exigir um trabalho maior por parte do leitor. Esse estilo de escrita surgiu sistematicamente no Pré-Romantismo e no Romantismo, junto com o poema-em-prosa e a narrativa poética. Porém, essas duas últimas apresentam formas definidas e são consideradas gêneros enquanto a prosa poética é composta por um escritor que em tal obra procurou distanciar-se da escrita prosaica com finalidade de comunicação objetiva para transmitir uma mensagem especial. Assim, tanto a prosa poética como a narrativa poética trazem elementos da poesia. Mas, as principais diferenças entre ambas estão no fato de na narrativa poética conter os componentes da estrutura do romance, narrador, personagem, tempo e espaço subordinados aos elementos poéticos já citados além da frequente presença da narrativa mítica e também ser considerada como gênero literário enquanto a prosa poética apresenta-se como um estilo de escrita, não tem estrutura própria e apóia-se na poesia em sua constituição.

Portanto, torna-se necessário voltar à idéia de prosa e de poesia. Segundo o Dicionário Houaiss, a palavra “prosa” originou-se da forma latina *prosa* (*ae*) e significa: “s.f. 1. expressão natural da linguagem escrita ou falada, sem metrificação intencional e não sujeita a ritmos regulares; 2. aquilo que é material, cotidiano, sem poesia; 3. conversa informal [...]” (HOUAISS DICIONÁRIO ELETRÔNICO, sXIII cf.Fichlvpm); e a palavra “poesia” é da origem grega *poiésis* e refere-se a :

s.f. 1. arte de compor ou escrever versos; 2. composição em versos (livres e/ou providos de rima) cujo conteúdo apresenta uma visão emocional e/ou conceitual na abordagem de idéias, estados de alma, sentimentos, impressões subjetivas etc., quase sempre expressos por associações imagéticas; 3.composição poética de pequena extensão; 4. arte dos versos característica de um poeta, de um povo, de uma época[...]. (HOUAISS DICIONÁRIO ELETRÔNICO, sXV cf. Fichlvpm)

Nota-se que se trata de formas discursivas diferenciadas e com suas próprias especificidades. Desconsiderando os níveis de complexidade de cada uma dessas formas de expressão verbal e pensando nas definições acima, enquanto a prosa trata de fatos e acontecimentos com pessoas agindo num tempo e espaços bem demarcados e tem o objetivo de tornar clara a comunicação, a poesia nomeia e recria de maneira nova pela síntese de todos os recursos da linguagem, buscando a percepção e a obscuridade. Na prosa, a linguagem funciona como meio e a palavra é uma das formas de atingir a clareza. Tudo o que é necessário para a compreensão se encontra contido no texto. Assemelha-se a uma linha reta, pois é composta basicamente por início, meio e fim. Na poesia, no entanto, a linguagem funciona como fim em si mesmo. É preciso “parar” em cada palavra, conhecê-la etimologicamente e culturalmente, estabelecer associações com os elementos sonoros, visuais do texto e de outros contextos, a fim de trabalhar com toda a sua carga polissêmica, pois, na poesia a palavra é “mágica” e espera pela decifração do leitor. Ambas, prosa e poesia apresentam ritmo, já que tudo no universo é composto por movimento rítmico. Na prosa esse ritmo é dado pela pontuação, entre outros elementos, orientando a leitura. Mas é na poesia que ele se manifesta de maneira completa, sendo um dos responsáveis pela forma circular do poema.

Voltando para a obra em análise, será apresentado de que forma a prosa poética manifesta-se em *Os Pescadores*. Para facilitar a visualização de aspectos importantes como, por exemplo, a disposição paralelística dos capítulos, as alternâncias referentes à pessoa e ao tempo do discurso, ao tempo mítico, à marcação cronológica e ao itinerário do narrador, elementos fundamentais na constituição da linguagem poética na obra, foi construída uma tabela com essas informações e encontra-se em anexo. Ela servirá como referência para os próximos capítulos.

Um dos aspectos notados já nas primeiras observações dessa tabela é a presença e alternância de três discursos diferenciados, o narrativo, o memorialístico e o poético, considerando aqui a palavra discurso como: “toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro”

(BENVENISTE, 1976, p.267). Assim, esses três discursos perpassam toda a obra havendo, em alguns momentos, a predominância de um sobre o outro.

O discurso narrativo apresenta um narrador que conta alguns fatos e acontecimentos envolvendo os pescadores e ele próprio, fazendo referência à narrativa de viagem. Já o discurso memorialístico corresponde a momentos em que o narrador é despertado por sensações ou visões que o remetem a lembranças passadas por meio da memória, aproximando-se da autobiografia, e o discurso poético refere-se a expressões próprias da poesia como a linguagem e a presença dos mitos, assemelhando-se à poesia simbolista, ao impressionismo e à narrativa poética.

Os Pescadores chega até o leitor por meio de um narrador que conta a história proposta através de seu ponto de vista, de sua ótica e de seu discurso enunciado, escolhendo a pessoa pela qual pretende narrar.

Até o século XIX a maioria dos romances continha enredos, espaços e tempos bem definidos e eram apresentados geralmente por um narrador de 3ª pessoa, caracterizando a objetividade da obra, nem sempre completa, pois, tudo que é narrado por outrem carrega sempre traços subjetivos.

Em meados do século XX e com as transformações no âmbito da estética literária, o narrador em 1ª pessoa tornou-se predominante e a estrutura aparentemente objetiva foi substituída pela subjetividade instaurada por esse narrador, colocando em dúvida a legitimidade do romance em 1ª pessoa pela convicção de que a voz narrativa seria a do autor, numa espécie de versão implícita de si mesmo. A respeito dessa voz narrativa, Maria Lúcia Dal Farra afirma: “Mas, como narração, ela emana de um ser criado pelo autor elegido como narrador. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que se torna agente da voz primeira” (DAL FARRA, 1978, p. 19). Assim, confirma-se a idéia de que o escritor é composto pelo “ser/ social”, ou seja, o ser humano comum como todas as outras pessoas, e o “ser/ escritor”, dotado de capacidade criadora capaz de compor histórias fictícias. Autor e narrador são “seres” diferentes. É claro que, sendo ambos parte de uma mesma pessoa, pode acontecer de aspectos da vida do ser social encontrar-se presentes em produções do mesmo, como ocorre na obra em análise, já que o autor confessa na epígrafe do livro que o compôs “juntando algumas páginas de memórias”. Assim, na figura do narrador há a voz de um autor-implícito, além de ser notável também em vários trechos a referência a lugares em que Raul Brandão passou a infância, por exemplo. Porém, não se deve esquecer que, acima de

tudo, a produção literária é produção artística construída por meio do trabalho criativo com a linguagem e, portanto, fonte de ambigüidade.

Todo narrador, como já foi comentado, opta por uma ótica pela qual realizará a focalização do que será narrado. Várias teorias acerca do foco narrativo foram escritas a fim de entender como funciona esse procedimento da narração. Dentre elas, a que mais se aproxima do foco narrativo de *Os Pescadores* é a teoria de Norman Friedman e alguns aspectos da teoria de Genette.

Friedman (1967) elaborou uma tipologia sistematizada sobre o foco narrativo buscando responder questões que envolvem esse processo como, por exemplo, quem conta a história, de qual ângulo o narrador conta, em qual pessoa, por meio de quais canais e a qual distância ele coloca o leitor da história. Além dessas questões, o teórico também se baseou na distinção de Lubbock e outros estudiosos sobre cena e sumário narrativo, considerando a cena como os acontecimentos mostrados para o leitor sem a intervenção do narrador, enquanto o sumário resume os fatos desconsiderando os detalhes.

Entre as categorias relacionadas ao foco narrativo e definidas por Friedman estão o autor onisciente intruso, o narrador onisciente neutro, o “eu” como testemunha, o narrador-protagonista, a onisciência seletiva múltipla, a onisciência seletiva, o modo dramático, a câmera, a análise mental, o monólogo interior e o fluxo de consciência. Entre essas categorias, encontram-se no foco narrativo de *Os Pescadores*, o narrador-protagonista e o monólogo interior.

O narrador-protagonista é o personagem central e narra de um centro fixo, limitado às suas percepções, sentimentos e pensamentos podendo servir-se tanto da cena como do sumário e podendo aproximar ou distanciar-se do leitor da narrativa. Já o monólogo interior “sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas” (NUNES, 2000, p.64). É uma técnica usada principalmente na narrativa do século XX em que os pensamentos do personagem são transpostos por ele no texto conforme se apresentam em sua mente.

Em linhas gerais, Gerard Genette em *Discurso da narrativa* (2000) tratou da divisão da narrativa em três instâncias, a história, sucessão de acontecimentos reais ou fictícios, o discurso, enunciado de texto narrativo e a narração, ato da produção do texto. Essas divisões apresentam-se relacionadas ao tempo, havendo o tempo da história e o

tempo do discurso. O primeiro é o tempo do imaginário, do acontecimento narrado e o segundo, o tempo real da enunciação. A obra citada tratou da questão da narrativa e suas possíveis formas de ocorrência, passando pelas categorias de tempo (do discurso) relacionadas à ordem, duração e frequência, de modo, correspondendo às focalizações adotadas, e a voz, referenciando-se aos tipos de narração (ulterior, simultânea, preditiva ou intercalada), níveis narrativos, pessoas da narração e possíveis funções do narrador.

Como *Os Pescadores* não é uma obra basicamente narrativa, não é possível empregar todos os conceitos estabelecidos sobre o discurso narrativo e o tempo do discurso conforme são propostos na teoria de Genette. Mas, serão utilizados alguns aspectos dessa teoria, como, por exemplo, a categoria de tempo na observação dos tempos verbais e a de voz, relacionada ao sujeito da instância narrativa, aos tipos de narração e à pessoa do discurso, mostrando os efeitos proporcionados pela escolha de uma focalização em 1ª ou em 3ª pessoa.

Partindo para a análise da figura do narrador juntamente com o foco narrativo na obra com base nas teorias mencionadas, nota-se que há o narrador-protagonista, o uso da técnica do monólogo interior e um narrador lírico que não aparece nas denominações citadas porque existe em função do discurso poético. Essas três posições diferenciadas ocupadas pelo narrador oscilam em toda a obra, assim como a pessoa do foco narrativo que ora encontra-se em 1ª pessoa ora em 3ª de maneira bem sutil como a predominância dos discursos.

Nas focalizações realizadas pelo narrador-protagonista é ele quem narra e é o personagem principal, havendo a predominância da 1ª pessoa, já que tudo é narrado com base no seu ponto de vista subjetivo. Nessas focalizações encontram-se os três discursos (narrativo, memorialístico e poético), porém, predomina o discurso narrativo. Quando o narrador-protagonista encontra-se em 1ª pessoa numa focalização interna, observa-se que os verbos que o determinam vêm acompanhados ou pelo pronome “me”, “mim” ou por pronomes na 1ª pessoa do plural, “nós”, “nosso”, aproximando o narrador e o leitor ao fato narrado. Nesses trechos, predomina o sumário apresentado por Friedman. Em outros momentos e muitas vezes num mesmo parágrafo, o narrador-protagonista narra numa focalização externa na 3ª pessoa referindo-se aos pescadores, aos lugares, aos barcos conservando a subjetividade, pois, a mudança entre as focalizações é muito sutil e conforme disse Genette, “na medida em que o narrador pode a todo instante intervir como tal na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa, mesmo que seja no plural acadêmico [...]”

(GENETTE, 2000, p.243). Assim, a obra caracteriza-se, no discurso narrativo, por uma narrativa intercalada em que se nota um leve afastamento da história.

Geralmente quando esse narrador em 3ª pessoa refere-se aos pescadores e seus modos de vida descrevendo alguns costumes, por exemplo, o narrador utiliza-se do discurso direto, colocando possíveis falas e perguntas desses personagens como forma de caracterizar a verossimilhança do texto. Em outros momentos, o discurso é marcado pelo uso de pronomes na 3ª pessoa indicando impessoalidade do discurso, como se um sujeito indeterminado realizasse as ações, como se pode observar:

Um dia lança-se a nossa catraia ao mar. Os calafates, com estopa embreada, tomam-lhe as juntas de pinheiro por pintar. Alguns homens dão-lhe uma mão de piche e um desenha-lhe nas tábuas do costado: *Senhora dos Navegantes*. Chega da Póvoa o Manuel Serrão, homem de poucas falas e calças de lona branca, e talha-lhe a vela estendida na areia. Corta-se o mastro no pinheiral do lage. O senhor abade – toca o sino – asperge-a de água benta e a companha, com os barretes na mão e fatos de ver a Deus, espera o último latim para a lançar sobre roletes ensebados pela lingueta abaixo. [...].

__ Agora!

As mulheres da fonte deixam os cântaros e deitam a correr, e a companha mete o ombro ao costado do barco e __oupa![...]. (BRANDÃO, 1985, p. 11)

Observando essa citação, pode-se pensar na hipótese de os pescadores serem os personagens principais e não o narrador-protagonista, como já fora comentado, já que, em todos os momentos em que a narração é feita em 3ª pessoa, o foco centraliza-se nos pescadores e em todos os aspectos sociais que os envolvem assim como o próprio título da obra. Porém, essa é uma das artimanhas desse narrador, já que toda a obra foi construída com base no seu ponto de vista, nas suas lembranças passadas e arranjos poéticos numa busca da infância perdida. Assim, os pescadores são “tipos” sociais escolhidos por Raul Brandão, conforme é anunciado na epígrafe do livro e a figura do pescador exerce função mítica num plano particular e cultural, como forma de lembrar e retratar a vida desses povos da costa portuguesa e, num plano geral, retratando a busca eterna do ser humano em torno do sentido da vida.

Quando o discurso memorialístico é o predominante, o narrador mistura o foco de narrador-protagonista com o uso do monólogo interior. As memórias de acontecimentos passados geralmente são despertadas por efeitos sinestésicos, como sentir um cheiro, pegar um objeto ou visualizar uma paisagem, como se pode observar:

É que tudo, até as coisas, num dado momento, foram para mim seres de uma vida extraordinária; um ser esplêndido, o rio, a que me entrego dentro de quatro tábuas; o cabedelo cheio de mistério, onde ponho os pés com terror; o largo, o profundo mar, que me levou alguns dos meus, constante preocupação dessa gente e que de quando em quando os mata à minha vista. As figuras em sonhos tornam-se a debruçar para mim, estendendo-me outra vez as mãos... E é sonhando também que me recordo de certas coisas sem importância: do jeito que era preciso dar às portas manhosas, para as poder abrir, de uma expressão de que me separam léguas de esquecimento, de pequenos nada que duram um segundo, um olhar ou um sorriso molhado de ternura. Acontece que às vezes acordo tendo diante de mim intacto um rosto consumido pela terra.

Os meus mortos estão cada vez mais vivos.

É saudade, mas não é só saudade. Isto vem de muito fundo. Os meus actos são guiados por mãos desaparecidas e minha convivência é com fantasmas. **Este cheiro de alcatrão vou levá-lo nas narinas para a cova; esta paisagem – mar, rio e céu – entranhou-se-me na alma, não como paisagem mas como sentimento.** Ressuscito as horas que perdi debruçado no velho muro e sinto o grão de pedra onde punha as mãos quando contemplava a engenhoca do meu vizinho António Luís [...] (BRANDÃO, 1985, p.13, *grifo nosso*)

Nessa citação, as lembranças e reminiscências de alguns lugares são despertadas por meio dos sonhos e elementos imaginativos onde aparecem “pequenos nada que duram um segundo”, como momentos repentinos de lembranças comuns em qualquer ser humano, mas também são despertados pelo cheiro de alcatrão exalado pela natureza da costa portuguesa, fazendo-o “ressuscitar” a Foz de sua infância.

Notam-se as marcas da autobiografia, comentada no capítulo anterior, na apresentação de um discurso memorialístico e poético sobre a Foz do Douro, onde paisagens e lugares tornam-se “seres”, ou seja, são personificados em função da idealização que comporta a lembrança da aldeia comentada. Essa marca autobiográfica concretiza-se por meio de trechos da citação como sendo ficcionalizada, em “figuras em sonhos”, “de uma expressão de que me separam léguas de esquecimento”, “os meus actos são guiados por mãos desaparecidas e a minha convivência é com fantasmas”, vivenciados com devaneios e imaginação, pois, é impossível ao ser humano, relembrar seu passado exatamente como ocorreu. Nessas lembranças, o narrador recorda de situações cotidianas e de pessoas de sua família que morreram ou que viu morrer no mar. Duas situações acompanhadas por sentimentos opostos e que compõem a existência humana podem ser identificadas acima no momento em que a Foz é rememorada: a vida “extraordinária” e alegre que pertencesse àquela aldeia na infância, ressuscitada pela lembrança e a morte freqüente de pessoas próximas ou conhecidas, pelo mar, fato comum entre os pescadores.

Trata-se de um discurso condensado, unindo informações de circunstâncias diferenciadas em que construções como “entranhou-se-me na alma”, “ressuscito as

horas” e “sinto o grão de pedra onde punha as mãos quando contemplava a engenhoca”, encontram-se no presente do indicativo, aproximando o passado do momento da composição da obra numa fusão possível pela técnica do monólogo interior.

Por último, o narrador exercendo o foco “lírico”, sendo o mais presente em toda a obra. Ele recria o espaço físico apresentado por meio dos arranjos entre os elementos da linguagem poética e do mito, baseado nos valores de sugestão da estética simbolista. Portanto, trata-se de uma obra com intencionalidade literária e toda a disposição textual, seja dos capítulos, seja do tempo ou das palavras são combinadas a fim de adquirir a literariedade e tratar de temas universais. Assim, esse narrador lírico apresenta descrições poéticas dos lugares por onde passa em sua viagem imaginária entre as paisagens, mar e demais espetáculos naturais. Essas descrições são mostradas como cenas filmadas por uma câmera. Seleciona-se um foco específico que se ligará aos demais intencionalmente e a narração ocorre por meio da escrita das impressões desse narrador lírico onde o discurso poético é predominante. Nesse momento o personagem principal deixa de ser o narrador e desloca-se para o espaço mitificado. Quando aparecem marcas de 1ª pessoa, são para mostrar as impressões do narrador com relação a esse espetáculo.

Na maioria das vezes, não há marcas discursivas de pessoa, pois é como se houvesse um estado de êxtase entre narrador e espaço mítico que resultasse na integração entre ambos onde só há lugar para a contemplação, como se observa:

Momento único. Momento em que o branco desmaia e em que a luz do luar e a luz do Sol se entranham e misturam. O grande manto branco escorre sobre as águas e já o nascente lhe ilumina a esteira mágica, que estremece toda. **Olho para o céu:** no céu, azul às enxurradas, lavando-o do luar. Aumenta e alastra a claridade. A Lua teima, caem jorros brancos que não cessam, mas o nascente, num triunfo, enche tudo de luz. **Os grandes morros emergem** da tinta azul como colossos ensangüentados. Mais fragas além – **toda a costa recortada.** Cabos enormes e maciços e ao longe o Pombeiro entrando de rompante pela água dentro. **Panorama a vermelho.** O sol escorre sobre as palhetas do grande manto branco, que vibram como se fossem levantar vôo. E todo esse luar magnético reluz, doira. Doira um instante e morre... (BRANDÃO, 1985, p. 94, *grifo nosso*)

Nessa citação, pode-se perceber que o narrador lírico apresenta o espetáculo do nascimento de um novo dia, todo o processo normal de transição da escuridão da noite para o surgimento do dia, mostrando as gradações de cores entre azul, branco, vermelho e dourado enfocadas em suas impressões e descritas poeticamente por meio de quatro perspectivas diferentes, onde esse processo se inicia e se finda em cada uma dessas perspectivas salientadas nas marcas textuais da citação por meio do uso do negrito. É

como se o narrador selecionasse a mesma cena, o amanhecer, e, com uma câmera, focasse-o do início ao fim dando vida ao sol, à lua e às cores que, ora são ativas, ora são passivas, ou seja, fazendo uso de figuras de linguagem como a personificação e a comparação. Observe: 1. “Momento único”= sob o enfoque da luz da lua e do sol refletidas na água; 2. “Olho para o céu:”= no enfoque do céu, palco de realização desse espetáculo; 3. “Os grandes morros emergem[...]/ “toda a costa recortada.”= sob o enfoque da terra e das paisagens onde os “grandes morros” colocados da forma que foram por meio dessa comparação, figurativizam o próprio ato do nascimento em si, seja do novo dia ou de uma nova vida. Podem-se visualizar no plano denotativo esses morros escondidos pela escuridão, apontando-se no céu com a mistura de tons azuis (da noite) e vermelhos (do dia), assim como pode-se lembrar, no plano conotativo, da cena de um parto onde o ser sai da escuridão do ventre materno para a claridade do dia e essa passagem é marcada pelo sangue. Essa paisagem também é mostrada num micro espaço, o dos morros, e num macro espaço, o da costa recortada, como algo que surge em um lugar específico e se espalha; 4. “ Panorama a vermelho” = sob o enfoque do ar já nesse macro espaço reforçado pelo “panorama”.

Na verdade, é o mesmo momento, a passagem da noite para o dia que é mostrada, porém, sob quatro perspectivas diferenciadas, a da luz, da água, da terra e do ar. Essas quatro perspectivas espaciais mostradas correspondem ou fazem menção aos quatro elementos fundamentais de constituição do universo segundo Bachelard (1974): fogo, água, terra e ar mostrando a integração dos pólos opostos. Também se podem identificar, nessa citação, as marcas do Impressionismo nos efeitos proporcionados pela luz e na junção das cores. Segundo Estela Ocampo (1981), a apresentação dos elementos naturais pelo movimento da luz foi o maior triunfo do Impressionismo do ponto de vista estilístico, sendo os efeitos da luz na água, seus reflexos e modulações, um dos principais temas dessa estética, juntamente com a substituição do negro pelo azul, como ocorre aqui, onde o negro da noite é substituído pela cor azul.

Além da presença da luz da forma como se apresenta, o próprio efeito de um discurso poético como esse se assemelha à pintura impressionista, pois, transmitindo as impressões, o narrador lírico faz com que o leitor construa as imagens selecionadas.

Com relação à estrutura da citação, nota-se que a disposição das frases assemelha-se à poesia, pois, são frases curtas, frases/síntese em que nada é narrado, somente mostrado através da descrição do nascimento do novo dia, algo tão comum e que pode ser visto todas as manhãs, mas, que, por meio da poesia, provoca efeitos

diferenciados e trata de temas universais como o mito do nascimento, considerado um mito de origem, que será discutido posteriormente, e a efemeridade da vida, sugerida nos efeitos entre claro e escuro e nas metáforas que, respectivamente, iniciam e terminam a citação, de maneira intencional: “Momento único.”/“Doira um instante e morre...”, pois, nessas duas frases está contida a expressão da vida, composta por instantes únicos com os quais se tem contato todos os dias mas que são passageiros e se findam. Sendo assim, é preciso aproveitar o deslumbramento desses instantes que a vida proporciona como se todos os dias fossem os últimos.

O tempo em todos os discursos é basicamente o presente do indicativo como nota-se na tabela em anexo, havendo algumas marcas de pretérito e imperfeito. Essa predominância do presente do indicativo aproxima narrador e discurso narrado e narrador e leitor, configurando “uma situação de locução discursiva, de comentário. [...]”. O presente verbal denotaria o ponto zero de orientação no mundo narrado[...]” (NUNES, 2000, p. 40). Também se obtém o efeito da simultaneidade e da aproximação dramática, além de o presente ser o tempo característico da poesia, sobrepondo-se ao pretérito perfeito na 1ª pessoa, forma autobiográfica por excelência.

Como se pôde observar, *Os Pescadores* contém três focalizações havendo alternância entre elas. Assim, o narrador/ protagonista prioriza o discurso narrativo e remete ao “narrador/ comentarista” das narrativas de viagem, o monólogo interior prioriza o discurso memorialístico remetendo à autobiografia e o narrador lírico, ao discurso poético e à narrativa poética, com características do Impressionismo, havendo a predominância do discurso poético e do narrador lírico.

Até agora se verificaram os elementos discursivos da enunciação. Faz-se necessário falar sobre o assunto transmitido.

A obra conta a história dos pescadores portugueses que viviam ao longo da costa lusitana, seus hábitos, costumes e problemas sociais enfrentados, além de apresentar traços da infância do autor. Assim, trata-se da história do narrador e de acontecimentos envolvendo o povo português num plano particular e dos questionamentos em torno do sentido da vida e da existência humana num plano geral, pois essas histórias são contadas por meio de uma viagem pelas cidades e aldeias da costa que intitulam os capítulos, de Caminha a Sagres, marcando um itinerário real, existente, que o narrador lírico, condutor da narrativa, percorre ora em terra narrando fatos ou descrevendo lugares, ora no mar retratando também lugares, paisagens, os pescadores e impressões, enfrentando situações difíceis como “tempestades”, por exemplo, porém, num outro

espaço físico. Esse narrador lírico apresenta um discurso predominantemente no presente do indicativo e com a presença de falas de alguns pescadores, a fim de mostrar que realmente ele, o narrador, está viajando pela costa portuguesa, ou seja, o discurso mostra ao leitor a verossimilhança da viagem conforme narra e comenta, apresenta as situações enfrentadas e observadas e registra os dados que considera importantes como num diário de bordo, como ocorre na disposição dos capítulos na obra. Considerando o valor literário da obra sob esse prisma de uma narrativa de viagem que retrata problemas comuns, pessoais ou espetáculos naturais também comuns, poderia até se considerar (como vários teóricos já fizeram) que se trata de uma obra menor. Porém, é preciso atentar para alguns detalhes, além dos já mencionados, como, por exemplo, a marcação do tempo cronológico em dias, meses, anos e até horas colocados nos inícios dos subtítulos dos capítulos conforme se nota na tabela em anexo.

O tempo cronológico, segundo Benedito Nunes (2000), segue uma ordem de datas, “formando uma seqüência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado” (NUNES, 2000, p. 20), sendo fixo em cada direção escolhida. Observando o registro do tempo na obra, nota-se que ele contém elementos cronológicos do calendário, mas que não formam “uma seqüência sem lacuna e contínua”. Pelo contrário, oscilam entre os primeiros capítulos e às vezes até entre os subtítulos como é o caso do capítulo IV: A Pesca da Sardinha em que o primeiro subtítulo é Foz do Douro – 1900, e o segundo Baleal/setembro – 1920. É um “ir e vir” constante entre as datas de 1920, 1921, 1922 e 1900 e uma vez aparece o ano de 1893 retratando a Foz do Douro, cidade natal de Raul Brandão que aparece citada na obra por quatro vezes e em anos diferentes. Com essa oscilação entre as datas apresentadas pode-se afirmar que a cronologia não é mostrada para marcar uma ordem, mas para fixar lembranças, ou seja, há um tempo cronológico que só existe na demarcação discursiva, submetido a um tempo psicológico ou duração interior, que “se compõe de momentos imprecisos que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças” (NUNES, 2000, p. 19) .

Portanto, esse “ir e vir” do narrador lírico remete à maneira como as lembranças se apresentam na memória humana, de forma desconexa e sem seguir uma ordem cronológica e também, a relevância de alguns fatos, cenas ou lembranças sobre outros.

Não há viagem real durante a narração, mas uma viagem mental, imaginária, pela costa portuguesa seguindo um itinerário mítico, já que cada elemento do espaço é

recriado pelo narrador lírico, tornando-se o itinerário mítico da busca do paraíso perdido e do sentido da vida, situações que abrangem não só o narrador, mas todos os seres humanos.

Não se pode esquecer que a obra foi publicada em 1923, no início do século XX, período marcado por importantes mudanças em todos os aspectos. Assim, a mesma apresenta também uma crítica com ironia sutil aos progressos vindos com a modernidade notada por meio da opressão que se instaurou aos poucos nessas aldeias, como, por exemplo, em Olhão, mostrado no décimo quarto capítulo, onde o narrador-protagonista expõe o “abismo que separa o trabalhador do proprietário” (BRANDÃO, 1985, p. 98). Dessa forma, o narrador enfatiza a questão da exploração entre as classes sociais e a mudança quase total de hábitos e atitudes ocorridos nessa cidade que há meio século vivia só da pesca.

Depois de analisar os aspectos discursivos, faz-se necessário partir para a análise dos elementos que compõem essa linguagem poética.

Roman Jakobson, importante lingüista do século XX, realizou um estudo sistemático acerca da Lingüística e da Poética, aproximando essas duas categorias da linguagem na obra *Lingüística e Comunicação* (1971). Trabalhou com elementos definidos como funções da linguagem em sua correspondência direta com os fatores básicos constituintes do ato da comunicação verbal entre os seres, centralizando-se no estudo da função poética.

Assim, os seis fatores que envolvem o processo lingüístico e determinam as funções da linguagem são: o contexto/ função referencial, o destinatário/ função conativa, o contato na comunicação/ função fática, o emissor/ função emotiva, o código/ função metalingüística e a mensagem/ função poética.

É importante ressaltar que em um determinado enunciado lingüístico, independente de sua natureza, as funções não aparecem isoladamente, o que leva a delimitar uma hierarquia entre elas mesmas. A presença das funções num texto, portanto, é marcada pela multifuncionalidade, já que nunca aparecem sozinhas, embora se possa verificar a presença de uma dominante.

Em *Os Pescadores* encontram-se como funções dominantes a função emotiva, a metalingüística e a poética estando relacionadas quanto ao significado, às funções do narrador expostas por Genette. Mas, como se trata de um discurso predominantemente poético serão utilizadas as nomenclaturas de Roman Jakobson.

A função emotiva centraliza-se no emissor ou codificador da mensagem e visa suscitar reações do tipo emotivo e exprimir diretamente a atitude do sujeito a respeito do qual se fala, sua emoção, verdadeira ou não, ou seja, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Essa função está estreitamente relacionada com o sujeito emissor, pois se caracteriza pela transmissão de conteúdos emotivos pertencentes a este.

Na obra, nota-se a transmissão dos conteúdos emotivos nos três discursos apresentados, pois, tudo que é apresentado se dá pelo enfoque do narrador, tanto os conteúdos reais como os memorialísticos e imaginativos. Já na função metalingüística, o fator em questão é o código, é a reflexão em torno da própria língua ou da própria composição que se realiza, apresentando-se como uma das principais características das produções modernas. Pode ser observada na obra em vários momentos, como, por exemplo:

Ao lado do areal onde se finca a povoação de Mira há outro resto da Ria de Aveiro, que teve aqui noutros tempos uma saída para o mar e que se chama ainda hoje a Barrinha. É uma gota de água pensativa a cinquenta passos do mar. Canaviais e areias... Mas a lagoazinha bebe o azul do céu e parece ainda mais melancólica e pacífica ao lado do grande oceano atormentado. *Não sei se faz versos – sei que sonha e que a certas horas fica estonteada a contemplar-se. **Ao pé do mar, ninguém a ouve, mas talvez seja essa a poesia superior, talvez a poesia íntima e ignorada seja a mais bela e a única que Deus escuta.*** (BRANDÃO, 1985, p.42, grifo nosso)

Aqui, há a personificação da água da lagoa, pois, são atribuídas a ela características comuns a seres humanos e, mais especificamente, do poeta como “pensativa”, “melancólica”, “sonha”, “fica estonteada a contemplar-se”, “faz versos”. Nota-se aqui a presença da metapoética: a atribuição de características peculiares do poeta à água e na própria escrita poética de *Os Pescadores* no trecho em negrito e em itálico na citação, pois, é assim que se comporta o narrador/ protagonista na obra, encanta-se ao relembrar e ao rever aquele espaço paradisíaco, transmitindo essa emoção na obra através da linguagem poética.

Essa citação também pode ser considerada uma metáfora do poeta e da poesia simbolista, pois, por meio da associação das palavras do narrador/personagem com outras referentes a campos semânticos semelhantes, pode-se associar o mar ao povo e ao leitor pela peculiaridade da “imensidão”, por exemplo. Já a gota de água pensativa e a lagoazinha, podem ser relacionadas ao poeta e à poesia simbolista, primeiro pelo isolamento “reflexivo” entre a gota e a lagoazinha e o isolamento “criativo” do poeta,

enquanto o oceano atormentado associado ao mundo moderno pelo uso do adjetivo “atormentado” e, também pela “imensidão”.

A aproximação com a poesia simbolista se dá pelo caráter hermético e místico dessa poesia que “bebe o azul do céu”, ou seja, busca nesse espaço de mistério, por exemplo, elementos para seu trabalho com a linguagem, revelando-se sugestiva nos trechos em negrito e em itálico da citação, no fato de ninguém a “ouvir” e de que “talvez a poesia íntima seja a poesia superior”, salientando a importância da sugestão do texto poético ao leitor.

Sendo assim, pode-se afirmar que essa citação, além de uma metáfora é metalinguagem da poesia simbolista, já que o Simbolismo foi a estética literária que mais influenciou Raul Brandão na composição de *Os Pescadores* (1923).

Há também outro tipo de metalinguagem encontrada no texto. São elementos que se referem ao gênero dramático como, por exemplo, a presença das palavras “palco” e “espetáculo”. No entanto, o caráter metalingüístico desses elementos está no fato de o narrador apresentar suas lembranças como espetáculos vivos onde os personagens e atores principais são os elementos da natureza e do espaço simbólico e não simplesmente pelo aparecimento desses vocábulos na obra.

Em *Os Pescadores*, palavras, sons e figuras de linguagem expressas em função da poesia apresentam-se nos aspectos lexical, sintático, sonoro e gráfico de forma encadeada configurando o tempo mítico e representando simultaneamente a oposição e a correspondência entre os elementos do universo.

Para uma melhor compreensão desse processo, é necessário realizar um estudo sistemático sobre esses elementos, partindo das estruturas mínimas, a palavra e o som que podem ser agrupados em figuras de linguagem.

A palavra é dotada de poderes míticos e significações próprias que a acompanham desde sua origem etimológica e de outras significações adquiridas ao longo de sua evolução histórica nos variados contextos culturais, ampliando esse universo significativo nas combinações realizadas em uma dada língua, tanto no cotidiano como nas artes. Porém, é na literatura e mais especificamente no poema que “as palavras adquirem o sentido geral que o poeta lhes confere, mesmo quando são tomadas no sentido mais corrente” (CANDIDO, 1996, p. 72), pois, é no poema que toda carga simbólica e polissêmica das palavras é explorada no mais alto grau, fazendo-as obterem sentido figurado.

O som aparece como importante elemento lingüístico e significativo ao lado das palavras, já que é parte integrante das mesmas, estabelecendo ligações complementares e colaborando na semântica do discurso poético. Desconsiderá-lo seria excluir significações resultando numa interpretação incompleta.

As figuras de linguagem, no entanto, são recursos lingüísticos usados na Retórica ou na Poética de acordo com a finalidade de cada uma dessas formas de expressão. O uso dessas figuras no discurso é de origem grega e latina, mas já se manifestavam desde a própria origem da linguagem. Podem ser classificadas como figuras de pensamento e palavra referindo-se ao significado das palavras, ao aspecto semântico, tendo como objetivo a apresentação de um sentido diferente do normalmente utilizado. São exemplos de figuras de pensamento presentes no texto a antítese, a antonomásia, a comparação, o eufemismo, a hipérbole, a ironia, a metonímia, o paradoxo, a personificação ou prosopopéia, a sinédoque, a sinestesia e a metáfora.

Por ser uma das figuras mais complexas e que sofreu alterações conceituais ao longo dos tempos, torna-se necessário um comentário individualizado sobre a metáfora. Há diversas teorias acerca do entendimento e conceituação da metáfora, mas todas ressaltam a importância desta figura na construção do texto poético.

Segundo Jean Molino (1979), as mudanças conceituais acerca da metáfora podem ser restringidas em duas principais linhas. Primeiramente considerou-se a metáfora como um fenômeno de natureza puramente lexical, ou seja, sua denominação relacionava-se somente à substituição de palavras e termos próprios ou figurados que mantivessem alguma relação de semelhança. Esse conceito pautou-se na Poética e Retórica aristotélicas valorizando principalmente o caráter ornamental dessa figura, responsável pela beleza poética na construção das imagens resultantes das aproximações de palavras semelhantes.

A partir do século XVIII, com o surgimento dos ideais românticos, houve uma modificação gradativa no conceito de linguagem e conseqüentemente de metáfora. Com o Romantismo a linguagem deixou de se definir principalmente diante de um pensamento pré-existente passando a adquirir funcionamento autônomo e livre criação como, por exemplo, o aparecimento de novos gêneros literários baseados na mistura entre gêneros aparentemente opostos. Nesse período surgiu a segunda principal concepção de metáfora considerando-a como figura pertencente ao enunciado, ou seja, ao campo sintático, semântico e pragmático relacionando-se ao contexto da frase e não somente a uma única palavra. Dessa forma, a metáfora deixou de ser considerada como

resultado exclusivamente da associação de idéias tornando-se também síntese das relações analógicas por meio da proximidade de elementos díspares como se pode observar: “*La métaphore unit ce qui est à la fois semblable et dissemblable: elle est la forme même de la connaissance créatrice qui fait la synthèse du divers et unit semblables et contraires dans une totalité organique et vivante*”¹⁷ (MOLINO, 1979, p. 16). Esse conceito se estendeu pelo Simbolismo estando presente também na poesia moderna, já que uma das principais características dessa poesia é a aproximação e fusão de palavras e elementos distintos resultando em combinações desconcertantes. Porém, a metáfora utilizada numa relação analógica entre termos semelhantes ainda pode ser encontrada em textos modernos, ou seja, há uma predominância da utilização do novo conceito de metáfora vinculado à dessemelhança, mas, o mesmo não anulou a primeira conceituação dessa figura de pensamento.

Em *Os Pescadores* é possível encontrar exemplos dessas duas conceituações como poderá ser notado no decorrer deste trabalho, havendo a predominância de associações entre palavras e idéias semelhantes.

Jorge Luís Borges (2000) fala sobre a quantidade excessiva de metáforas existentes e atenta para o fato de que elas podem ser reconduzidas a alguns modelos simples como a metáfora da vida, por exemplo, que na obra em análise apresenta-se no itinerário mítico de viagem do narrador, no ciclo de início e fim de um dia e na fluidez do rio e das águas, associada à fluidez do tempo em: “Tudo dura o que duram os reflexos agitados. Só este rio imenso segue o seu curso inalterável e incessante para aquele mar profundo” (BRANDÃO, 1985, p. 13), sendo que todas essas manifestações relacionadas conduzem à idéia de efemeridade da vida.

O tema da viagem que em *Os Pescadores* se apresenta ora de maneira concreta e ora por meio das lembranças do narrador, também é um exemplo de metáfora da vida, pois, mesmo passando pelo mesmo lugar ou relembrando situações vivenciadas, nada será igual ao primeiro contato, como ocorre na vida. Assim, esse narrador só se torna capaz de percorrer o itinerário da busca da infância perdida num sentido restrito e a busca da unidade, do todo original por meio da linguagem mítica e poética a fim de encontrar o sentido da vida e da existência humana.

As figuras de construção referem-se a desvios em relação aos termos da oração, ou seja, ao aspecto sintático, podendo ser construídas pela omissão, repetição, inversão

¹⁷ A metáfora une o que é ao mesmo tempo semelhante e dessemelhante: ela é a própria forma do conhecimento criador que faz a síntese do diverso e une semelhanças e diferenças numa totalidade orgânica e viva. (MOLINO, 1979, p. 16, *tradução nossa*).

ou ruptura proporcionando a ambigüidade no contexto em que tal figura se encontra. Dessas construções, aparecem com maior frequência na obra a anáfora, a elipse, a enumeração, a hipálage, o polissíndeto e a repetição. Essa última, relacionada principalmente à repetição dos discursos apresentados e das descrições e assuntos.

Há também as figuras de som que se referem aos efeitos produzidos quando há repetição ou imitação de sons ou por coisas ou seres na linguagem, e têm o objetivo de estabelecer relações rítmicas no poema. São exemplos de figuras de som presentes no texto, a assonância, a onomatopéia e a aliteração, como pode ser notado em: “Lá fora os barcos, como cegos, só se guiam pelo som.” (BRANDÃO, 1985, p.28), em que o som produzido pelas consoantes **s** e **c** expressam o próprio som que guia os barcos.

Outros recursos característicos do poema que colaboram na elaboração dos efeitos sonoros são a rima, o ritmo e até estruturas metrificadas como em:

A Foz está viva! Tenho-a diante de mim, a Foz de outrora, a Foz que já não existe, a Foz dos mortos, com o movimento, os tipos e a paisagem. **Lá em cima, o Monte tinge-se de sol, cá em baixo, o rio tinge-se de azul.** A Cantareira, num cantinho adormece – a grande fonte de granito doirado, a casa de Antônio Luís, a nossa velha casa com os degraus de pedra, os varais das redes até a Corguinha lajeada de grossos burgos – e ao largo o farol. **O mar embala o cabedelo.** (BRANDÃO, 1985, p. 13, *grifo nosso*)

Nesse trecho, o narrador lírico relembra a Foz do Douro de sua infância, a Foz “que já não existe”, mas que é revivida pelas lembranças. Observa-se na frase em negrito que há um jogo paralelístico formado por termos que se opõem e, portanto, se relacionam semanticamente (lá/ cá, cima/ baixo, Monte/ rio), o que cria um efeito poético procurado pelo autor. Essa entonação simetricamente demarcada nessa frase assinalada expressa a relação de correspondência entre “Céu” e “Terra”, ou seja, entre todos os elementos do universo figurativizados respectivamente pelo “Monte” e pelo “rio” em que a acentuação das sílabas poéticas de início dessas palavras, ou seja, “**Mon**” e “**ri**” pode ser considerada um indício dessa idéia de totalidade.

A relação de correspondência apresentada por essas figuras do alto e do baixo é mostrada desde a construção inicial pelos advérbios: “Lá em cima” X “cá em baixo” onde “em baixo” apresenta-se com uma grafia de locução adverbial utilizada nos séculos XIV e XV em que, por causa do freqüente uso da palavra “baixo” e “abaixo” houve também o emprego de “em baixo” que fora substituído pelo “embaixo” a partir dos quinhentistas. O uso dessa grafia arcaica na citação mencionada pode relacionar-se

ao reforço da correspondência entre os elementos por meio do espelhamento entre as palavras com relação aos seus números de sílabas: “em cima” e “em baixo”.

Ainda com relação ao aspecto sonoro, é possível notar essa relação: alto x baixo por meio das vogais: “(a)**Lá** em cima, o **Monte** tinge-se de **sol**, (b) **cá** em **baixo**, o **rio** tinge-se de **azul**.”. Na frase (a), as vogais **i** / **a** remetem ao movimento comum e crescente da vogal **i** para a vogal **a** e o som expresso por **on** remete à visualização da forma do Monte, já que esse **on** é precedido pelo **M** maiúsculo. Já na frase (b), há o movimento decrescente da vogal **a** para a vogal **i** e depois, da vogal **i** para a vogal **o**. As figuras do “**M**onte” e do “rio” em que o primeiro, comumente alto, também expressa essa altitude na letra **M** maiúscula, mesmo não sendo um substantivo próprio, enquanto o segundo, localizado no baixo, permanece com letra inicial minúscula.

A escolha do verbo “tingir” do latim “tingere”, que significa dar nova cor a um tecido, pintar, colorir com tinta e assim sobrepor uma cor a outra perdendo a cor primitiva, aparece na citação como “tinge-se”, reforçando essa união entre os elementos. Nota-se, também, a presença da sinédoque com relação à parte pelo todo em “o Monte tinge-se de sol” ao invés de “o Monte tinge-se da cor dourada dos raios de sol”, por exemplo, e “o rio tinge-se de azul” ao invés de “o rio tinge-se da cor azul da cor do céu”, por exemplo.

A outra frase sublinhada da citação: “O mar embala o cabedelo”, lembra, por meio do som que se forma da junção das sílabas **mar-em**, da consoante **l** entre as vogais **a-l-a** em “embala” e **e-l-o** em “cabedelo”, o próprio movimento rítmico do embalo do mar que envolve o cabedelo (pequeno monte de areia que se forma junto à foz dos rios) com suas ondas, há, ainda, a personificação do mar, pois, ao dizer que “o mar embala”, o narrador atribui essa característica humana a um elemento da natureza. Porém, refere-se indiretamente ao aspecto mítico das águas do mar relacionado ao seu caráter feminino de “embalar” como uma mãe.

O ritmo está presente em todas as atitudes humanas. Cada sociedade apresenta seu próprio ritmo que é expresso em suas manifestações artísticas. No aspecto literário, pode-se dizer que as marcas rítmicas diferenciam-se quanto a especificidade do discurso produzido, já que, “o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente.” (PAZ, 1982, p. 82).

Pode-se demarcar o ritmo na prosa, por exemplo, pela estruturação de sílabas acentuadas e não-acentuadas, pelo excesso ou ausência de pontuação que resultam em pausas ou acelerações do discurso, entre outros.

Em *Os Pescadores*, o ritmo é proporcionado pelos elementos textuais como a alternância de sílabas em entonação mais forte e mais fraca, repetição de alguns fonemas, excesso nos sinais de pontuação como as reticências, a interrogação e a exclamação. As reticências referem-se geralmente a idéias ou a descrições não concluídas a respeito do espetáculo natural e de fatos passados. Já a interrogação aparece na obra marcando três momentos diferentes: hipóteses de perguntas feitas pelo leitor como em “Como vivem estes homens?” (BRANDÃO, 1985, p. 24), em discursos diretos e para exprimir questionamentos filosóficos do narrador em torno da vida. A exclamação, no entanto, normalmente descreve os estados de êxtase diante da natureza e também aparece associada aos discursos diretos. Essas marcas tornam-se melódicas pela sua disposição no texto e sugerem o ritmo da natureza, da água e ondas do mar e do barulho do vento, no aspecto concreto, e as “vozes interiores da memória e do artista” no aspecto abstrato.

Há também índices rítmicos, ou seja, palavras que sugerem um determinado som e ritmo ou ausência de som como “Silêncio” e “voz do mar”.

Assim, as unidades rítmicas produzem conexões de sentido sendo importantes elementos de significação dentro da obra, como se observou em alguns exemplos de estrutura versificada na citação mencionada há pouco e na representação rítmica da vida pela alternância do tempo mítico que será mostrado posteriormente. Dessa forma, o ritmo na obra em análise, funciona como elemento totalizador ao unir os dois pólos universais “Céu e Terra”, os quatro elementos da origem por meio da fusão entre palavra/ som e sentido lembrando a figura do círculo e a própria estrutura do poema.

3.1. A escolha e a combinação das palavras e dos sons

Palavras, sons e figuras de linguagem apresentam-se em todos os aspectos nesse texto poético e para analisar como ocorre a manifestação desses elementos em *Os Pescadores*, considerando o trabalho feito pelo autor com a linguagem, serão utilizados os critérios de “seleção” e “combinação”, objetos empíricos da função poética, apresentados por Roman Jakobson (1971).

Segundo esse teórico, “a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a constituição, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade”. (JAKOBSON, 1971, p. 30). Jakobson salientou que, utilizando os critérios de “seleção” e “combinação”, é possível estabelecer relações entre vocábulos e frases em dois eixos, o “paradigmático” e o “sintagmático”. Enquanto no eixo paradigmático as palavras aparecem quanto à sua seleção ou escolha e por suas relações de equivalência com relação às classes gramaticais, no eixo sintagmático elas aparecem quanto à sua combinação pela contigüidade com relação às funções gramaticais.

O vocabulário utilizado em *Os Pescadores* compõe dois universos distintos, um universo simples e comum, representado pelo vocabulário característico da pesca e pela fala coloquial dos pescadores expressa nos discursos diretos, e um universo sofisticado e poético, representado pelo vocabulário simbólico empregado na composição da obra e pelas introspecções memorialísticas feitas pelo narrador/ protagonista.

Fazendo um levantamento da escolha das palavras do universo poético, ou seja, trabalhando no eixo paradigmático, nota-se a predominância dos substantivos num jogo freqüente entre concreto e abstrato, de pronomes indefinidos, de verbos de ligação e verbos nas formas nominais, de numerais (dois, três e quatro) e do uso excessivo de adjetivos. Essa constatação leva a uma classificação do texto como estático pela escolha dos verbos e substantivos e também de expressão impressionista, pelo excesso de adjetivos.

Várias dessas palavras se repetem ao longo da obra ao se referir a substantivos de diferentes naturezas, como o adjetivo “transparente” para os substantivos “água” e “terra” em momentos distintos, por exemplo.

Assim, as principais palavras encontradas na obra foram agrupadas, conforme a grafia do texto, em quatro grupos compostos pelos quatro elementos primordiais, a terra, o fogo, a água e o ar, segundo a alquimia, que abrangem os substantivos, adjetivos e verbos mais notáveis na segunda linha, tendo a finalidade de mostrar a freqüência da repetição entre os quatro pólos e a semelhança semântica entre muitos deles.

TERRA	FOGO	ÁGUA	AR
Montes/ Morros/ Montanhas/ Estradas/ Paisagens/ Terra/ Pó/ Areia/Aldeias/ Pessoas	Sol/ Luz/ Lua/ Estrela (luz)/ Pôr-do-sol/ Aurora *	Mar/ Rio/ Chuva/ Algas/ Barcos/ Sal	Céu/ Nuvem/ Vento/ Névoa / Gaivotas
Pálido	Tremeluz	Humidade/ exala	Salgado/ Salitre
Compacto	Resplendor	Ondula/ Reflexo	Exala
Cismática	Translúcida	Translúcida	Humidade
Transparente	Escorre	Cismática	Dilata-se
Sensibilizou-se	Reflete	Trespasada	Transparência
Desmaia	Desmaia	Desmaia	Desmaia
Imensa	Imensa	Infinito/Amplidão	Amplidão
Renasce	Ressurge	Renasce	Renova
Pensativa	Esplêndido	Transparência	Esplêndido
Verde	Doirado/ Vermelho	Azul	Azul/ Branco

COSMOGONIA (*Aurora e Pôr-do-sol)
Doirado/ Vermelho/ Violeta/ Junção de todas as cores/ espetáculo/ extraordinário/palco
Entranhar-se / contemplar / ressuscitar / refletir / embriagar-se/ esplêndido / véu diáfano
Trespasada de sol / horizonte ilimitado e apoteótico / matéria imponderável / desvanecer
Panorama transparente a escorrer / linha e fio de luz, água, ar/ poente desgrenhado

Gaston Bachelard escreveu uma obra filosófica que passou por duas fases. Na primeira, trabalhou com a valorização do racionalismo científico¹⁸ baseado na psicanálise jungiana e a segunda, num estudo acerca da imaginação humana pautando-se nos sonhos, devaneios e em valores subjetivos. Entre essas direções opostas de pensamento houve duas obras classificadas geralmente como sendo de transição, *La Psychanalyse du feu* (1937) e *Lautréamont* [19-?]. Foi nessa primeira que Bachelard expôs inicialmente sua teoria sobre os quatro elementos da filosofia grega utilizados como pólos na tabela e considerados por ele como a base de devaneio poético. Assim, a partir de 1942, Bachelard retomou sua teoria sobre a imaginação e a desenvolveu com

¹⁸ Essas obras dessa fase foram escritas de 1912 a 1938 e entre elas estão: *La formation de l' esprit scientifique* (1938).

base nesses elementos. Esse estudo resultou nas obras : *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries de la volonté* (1948) e *La terre et les rêveries du repos* (1948) que inclusive serão utilizadas no decorrer deste trabalho.

Voltando para a tabela de agrupamento das palavras selecionadas pelo narrador, é possível notar algumas denominações de elementos que correspondem, pelas leis naturais, a outro elemento como é o caso de “transparente” para Terra ao invés da Água ou Ar, por exemplo.

Algumas das justaposições causam estranhamento como: elementos de terra/ fogo/ água e ar empalidecem e desmaiam, já que esses verbos são comumente usados na designação de pessoas. Porém, pode-se dizer que inclusive o “desmaiar” sugere o pré-anúncio da cosmogonia, pois, desmaiar é perder os sentidos e as forças, é “morrer” por um momento para “renascer” novamente.

Pensando no agrupamento das palavras por meio do destaque em negrito nas linhas da tabela, observa-se que vários vocábulos se repetem, reforçando a idéia de “imensidão” do espaço apresentado, da costa portuguesa, aproximando-a da “imensidão” do universo e sugerindo a união entre Terra, Fogo, Água e Ar pela repetição semântica em “renasce, ressurgue, renasce e renova”, referente respectivamente a esses quatro elementos.

A presença das cores também é notável por toda a obra, fazendo referência aos quatro pólos citados mais predominantemente conforme aparece na tabela. Como já fora comentado anteriormente, as cores em *Os Pescadores* não são meros vocábulos relacionados às várias tonalidades encontradas na natureza. Elas adquirem vida própria e tornam-se ativas por meio da personificação que lhe é atribuída pelo narrador lírico. Num jogo entre cor e transparência, contando com os efeitos da luz, a obra remete ao Impressionismo na busca da inspiração fora dos ateliês, na observação da natureza e suas oscilações, na captação de cada momento único, manifestando a impressão pessoal do artista diante do observado, como percebe-se:

A paisagem imensa a cada hora muda de cor e o mar infinito acompanha de longe esta sinfonia maravilhosa. Se eu fosse pintor, dava isto com três brochas cheias de tinta – uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à língua doirada do areal – outra para o mar verde e raso dos milharais, [...]—outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha até a foz do Lima. (BRANDÃO, 1985, p. 21)

Nessa citação, além das nuances de cenas e cores, há a utilização de termos característicos da arte de pintar, como “brochas cheias de tinta”, “pinceladas”, “toques de tinta” em que o narrador sente a necessidade de se colocar no lugar do pintor, como se a

imagem do fato observado transposta em impressões em um quadro fosse a melhor maneira de mostrar seu sentimento de contemplação assemelhando-se à metapintura. Mas, o espetáculo natural deve ser apresentado por meio da linguagem no caso. Assim, são os princípios da estética simbolista que melhor traduzem o estado de espírito vivenciado pelo narrador lírico na escolha e combinação das palavras no processo de construção e sugestão resultante dos arranjos poéticos.

Entre todas as cores mostradas na tabela, a que aparece com mais frequência é o azul: “Azul, azul-vivo, azul que a luz trespassa e estremece, azul que não tem limites.”(BRANDÃO, 1985, p. 39). É importante lembrar que a cor azul derivada da palavra intraduzível do inglês *azur*, tornou-se parte do código simbolista, conforme afirma Anna Balakian (2000, p. 65), por relacionar-se ao céu azul e sua “impenetrabilidade misteriosa”, sendo utilizada com frequência nos poemas de Mallarmé.

Passando para a segunda tabela, nota-se a seleção das palavras usadas na obra no momento em que o narrador lírico refere-se direta ou indiretamente ao mito da cosmogonia, ou seja, ao mito da criação e fim do mundo. Segundo Eliade (1988), foi Io, o deus supremo, que ordenou a formação do “céu” e da “terra” a partir da separação das águas primordiais, único elemento que existia. Logo em seguida, fez surgir a luz. Com relação ao fim do mundo, afirma que este não é produzido apenas pelo dilúvio, mas também pelo fogo e pelo calor, pois, o mundo se finda e se reinicia novamente.

Na obra em análise, essa criação e fim do mundo são mostrados respectivamente pela “aurora” e pelo “pôr-do-sol”, além disso, a presença da água do mar, suas cores e efeitos também fazem menção a esses momentos por meio dos reflexos produzidos e todas essas expressões utilizadas para descrevê-los remetem à contemplação e ao êxtase do narrador, ou seja, ao seu “espanto” diante do observado. O tema do espanto aparece com frequência nas obras de Raul Brandão, geralmente associado ao espanto diante do sofrimento e as angústias proporcionadas pela vida. Porém, em *Os Pescadores* encontra-se esse mesmo tema vinculado ao encantamento diante da vida, acentuando a idéia de tudo é composto por ambivalências.

O vermelho, o doirado e o violeta são as cores predominantes nessas descrições remetendo ao elemento “fogo”, ao calor e às suas propriedades opostas relacionadas à origem e fim da vida.

Passando para o eixo sintagmático e as combinações encontradas, nota-se a frequência de frases curtas e de difícil compreensão num primeiro momento, o que remete à idéia de construção do verso poético, que detém a capacidade de síntese.

Também se encontram várias das figuras de construção e de pensamento, como no exemplo:

Estonteado, encharcado de azul, cheio de sol e de luz, esqueci o passado e esqueci o presente. **A vida é** navegar na ria, comer da caldeirada de enguia e tainha, que os homens cozinham à proa, aproveitando-lhes entre as tripas a marsola para lhes dar mais gosto. **É dormir** num barco, abicar os areais e vogar sempre, sentindo a pancada das águas que fogem em tinta cobalto de um lado, em tinta cinzento de outro. **É sair** desta amplidão para a descoberta do charco, do canal, da gota de água, dos sítios escondidos e ignorados. **É assistir** à transformação das águas e navegar à vela ao pé das casas e no interior das casas (BRANDÃO, 1985, p.38, *grifo nosso*)

Nesse momento, o narrador/ protagonista mitifica a ria como lugar perfeito, idealizado, inserindo-se nesse mito ao “esquecer o passado e o presente”. Encontra-se no instante eterno e ao falar sobre a vida valoriza situações simples como “dormir num barco” sentindo as águas por perto, por exemplo.

Podem ser identificados como figuras de construção nessa citação, a elipse e o anacoluto. A elipse na omissão do sujeito “A vida” e o anacoluto na repetição por três vezes da estrutura: verbo de ligação conjugado mais verbo de ação no infinitivo, como se pode observar nos sublinhados do trecho citado, que lembram a própria estrutura do poema e da música. Também há a personificação e a metaforização em “pancadas de águas que fogem” e da sinédoque em “encharcado de azul, cheio de sol e de luz”, ao referir-se ao fato do poeta estar envolvido por aquele ambiente do azul do céu refletido nas águas do mar e do dourado dos raios do sol.

Ainda no âmbito das relações sintagmáticas, percebe-se um paralelismo das partes do dia como se apresenta na tabela em anexo, na segunda linha.

Também é possível perceber o paralelismo na disposição dos capítulos que se assemelham ao diário, como se fossem registros. Por exemplo, as marcas do discurso memorialístico aparecem com mais frequência nos dois capítulos iniciais e dois capítulos finais, abrindo e fechando a obra; há dois capítulos intitulados “Pequenas Notas”, o capítulo III e o VIII, em que o narrador preocupa-se em descrever seres naturais ou sensações observadas na paisagem, “interrompendo” por momentos seu itinerário para “realizar essas notas”. Faz menção à Foz do Douro às vezes como título ou subtítulo nos capítulos I, IV, VII, IX e X e comentários sobre as características peculiares das mulheres dos pescadores de determinada região nos capítulos VII e XII. É interessante notar que o paralelismo e a repetição entre os capítulos fixam a presença dos três discursos mencionados anteriormente, os capítulos “Pequenas Notas” fixando o discurso poético, as menções à Foz do Douro, o discurso memorialístico e os comentários sobre as mulheres dos pescadores, ao discurso narrativo.

Nota-se a presença de alguns vocábulos que só aparecem quando no discurso é mencionada determinada parte do dia e não em outra, como, por exemplo:

Amanhecer/ Aurora	Manhã	Tarde	Anoitecer/ Pôr-do-sol	Noite
COSMOGONIA Infinito/ imensidão/ panorama/ horizonte apoteótico/ véu <i>Princípio da Vida</i>	Claridade/ alegria/ sol/ luz/ dia/ mansidão <i>Vida</i>	Claridade/ alegria/ sol/ luz/ dia/ mansidão	COSMOGONIA Infinito/ imensidão/ panorama/ horizonte apoteótico/ véu <i>Princípio da Morte</i>	Escureidão/ aflição/ lua/ luz turva/ noite/ monstros/ sonhos <i>Morte</i>

Assim, por meio da análise desses elementos, percebe-se, além do mito da cosmogonia e da integração por correspondências entre os elementos do universo, o mito do nascimento, expresso pela forma circular do dia.

Tanto o paralelismo das partes do dia, observado na tabela em anexo, como a repetição de determinados vocábulos nesta tabela remetem ao mito do eterno retorno e aos mitos de origem, o do nascimento e o da morte, pois há renovação contínua do tempo nessa estrutura cíclica do dia que, ao se iniciar, traz consigo o princípio da vida. Segundo Eliade (1963, p. 26) a luz que renasce todos os dias com o sol é a imagem exemplar do nascimento entre os humanos, caracterizando esse mito de origem. E, ao se findar, traz o princípio da morte, representado pela noite, escuridão e demais vocábulos.

É interessante observar através da tabela em anexo a continuidade circular do dia em micro ciclos, com seu início e fim marcado num mesmo capítulo ou no início em um capítulo e no fim em outro, como no caso do primeiro e segundo capítulos, por exemplo. Há um macro ciclo mostrado pelo início de um dia no primeiro capítulo e o fim de um dia no último capítulo, caracterizando novamente o tempo mítico na obra, representado pelos fenômenos da natureza como o amanhecer e o crepúsculo, por exemplo, por momentos que repetem o ciclo contínuo e eterno do nascer/ morrer/ renascer/ morrer do dia e da vida. Assim, “por obra da repetição rítmica o mito regressa” (PAZ, 1982, p.76).

Ainda falando das relações sintagmáticas estabelecidas entre as construções, observaram-se duas frases compostas por combinações que causam estranhamento: São

elas: “__ A chuva sangra o vento _ diz o sota baixinho” (BRANDÃO, 1985, p. 15) e “A água tinge-se de sangue, a água pegajosa encharca os barcos” (BRANDÃO, 1985, p. 111). O estranhamento ocorre principalmente na primeira citação por causa do verbo “sangrar” colocado como ativo e o mesmo apresentar ações opostas como a chuva sangrar o vento. Porém, tem-se aqui uma metáfora verbal do nascimento por dessemelhança.

Ambas as citações são apresentadas em contextos semelhantes, a primeira, dita por um pescador ao sair para o mar e a segunda, dita pelo narrador ao observar alguns pescadores matando peixes, sendo considerada comum dentro desse contexto. Além de contextos semelhantes, o que une essas duas frases é a presença da palavra “sangue/sangrar” ligada à “chuva/ água” indicando que apresentam o mesmo sentido semântico e o fato de aparecerem respectivamente no primeiro e no penúltimo capítulo, abrindo e fechando a obra e um ciclo.

Pensando nos sentidos metafóricos, pode-se dizer que se trata de mais uma figurativização do mito do nascimento, agora se referenciando ao nascimento da espécie humana, já que, entre outros significados, a água remete à fonte de vida e o sangue, ao vínculo que une o corpo da mãe ao ser, o vínculo entre o ser e os seus familiares e a sua nação.

Portanto, pode-se afirmar com relação aos critérios de seleção e combinação nas relações paradigmáticas e sintagmáticas das palavras em *Os Pescadores*, que as palavras ocupam lugar de destaque e exercem seu poder, pois é por meio delas que o leitor é conduzido a mitos primordiais da existência humana.

3.2. Luz: efeitos e significações

A presença da luz é uma constante em toda a obra, sendo expressa principalmente por meio dos raios do sol ou da claridade proporcionada pela lua. Seu sentido simbólico surgiu com a contemplação da natureza desde a origem dos tempos e associa-se a acepções simbólicas, metafóricas e artísticas na obra em análise.

Antes de tratar das manifestações dessas acepções, é necessário apresentar a carga simbólica do astro fonte de luz, o sol.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2005), o sol é um símbolo diversificado entre as culturas e exerce função ambivalente, pois é fonte de calor, de energia e de vida, mas

também pode queimar e matar o que gerou, provocando seca. Está no centro do céu, assim como o coração, no centro do ser¹⁹, tornando-se símbolo universal da ressurreição e imortalidade representadas pelo ciclo solar de um dia. É considerado metáfora do conhecimento e do intelecto, emblema de Buda e de Cristo, por “irradiar a justiça” e também o símbolo imperial tendo conotações em flores, animais e no ouro. Assim, na cultura ocidental, o sol é considerado ativo, *yang*, e a lua, passiva, *yin*, pois, a luz da lua é proporcionada por reflexos do sol. Porém, “objetos simbólicos [...] não são puros, mas constituem tecidos onde várias dominantes podem imbricar-se” (DURAND, 2001, p.54).

Voltando para as manifestações da luz em *Os Pescadores*, pode-se afirmar que, sendo símbolo da vida, da claridade e do ato de ressurgir, a luz faz referência a um mito de origem, o mito do nascimento ao representar o nascer e findar de cada dia.

Com relação ao sentido metafórico, a presença da luz geralmente aparece associada à “iluminação” diante da capacidade racional humana, da descoberta de novos conhecimentos e da própria revelação poética, já que, conforme diz Bachelard (1974), a luz tem um princípio de centralização e é a primeira na hierarquia das imagens. Assim, observa-se na citação:

Mas fecho os olhos – abro os olhos... Imensa vida azul – jorros sobre jorros magnéticos. Todo o azul estremece e vem até mim em constante vibração. Quem sai da obscuridade para a luz é que repara e estaca de assombro diante deste ser, tão vivo que estonteia... (BRANDÃO, 1985, p. 91)

Nesse trecho é possível identificar a metáfora da luz em oposição à obscuridade relacionada respectivamente ao presente, “abro os olhos”, momento da realidade em que observa a luz do sol refletida nas águas do mar em oposição ao passado em que se encontra a infância já nebulosa na memória “[...] fecho os olhos”. Há uma ação seguida por outra, a de fechar e abrir os olhos, ou seja, nota-se a metáfora do olhar fazendo referência àquilo que o narrador “quer” ver que são, na realidade, as mesmas imagens de uma infância idealizada. O narrador substantiva a cor azul associada à vida e ao mar atribuindo a ela a “vibração”. Essa vibração pela qual o espetáculo natural chega aos olhos do narrador lembra os atributos sobre a memória salientados por Santo Agostinho

¹⁹ É importante lembrar que a referência ao coração como estando no “centro do ser” é simbólica devido à convenção social de que é o coração o órgão que retém as emoções e sentimentos e, portanto, um dos órgãos de maior importância. Mas, na realidade, o que se encontra no centro do ser, a cerca de dois centímetros do umbigo, no sentido denotativo e com base em valores esotéricos, é o plexo solar. Ele é responsável pela irrigação do sistema digestivo e pela distribuição das energias que se localizam sob o diafragma, sendo representado fisicamente pelo pâncreas, estômago e fígado. Assim, tendo entre outras finalidades a de “distribuir energias” para o corpo, pode-se aproximá-lo aos raios solares na Terra.

(1973) de que com o passar do tempo a memória humana deixa de ser nítida. É como se, num instante, aquela cena comum e ao mesmo tempo única todos os dias da luz nas águas do mar fosse capaz de conduzir o narrador a momentos bons de sua infância proporcionando-lhe a revelação poética, deixando-o “estacado” diante deste “ser” cuja maneira mais fiel de descrever é por meio da poesia. A associação freqüente entre a cor azul, a vida e o mar faz referência aos simbolistas que consideraram essa cor como pertencente ao código do movimento relacionando-a à figura do céu e aos mistérios que o envolve.

Ainda nessa citação, na última frase, o narrador apresenta um trecho metafórico em que ocorre uma associação por semelhança entre o deslumbramento do narrador lírico perante a cena e a narrativa mítica da Caverna de Platão. Ambas se assemelham no fato de que a luz com a qual se tem contato depois de muito tempo de escuridão provoca o ofuscamento e estonteamento da visão, inicialmente, mas, logo em seguida, também possibilita a “iluminação”.

Por último, a acepção artística da luz manifesta-se por meio das relações com as técnicas da pintura impressionista, sendo seus variados efeitos como os reflexos e modulações na água, considerados como um dos principais instrumentos de trabalho dos pintores dessa estética. Na obra, apresenta-se através de exemplos desses efeitos já citados anteriormente e por meio de trechos metafóricos que se apresentam como intertextos diretos ou indiretos associados também pela semelhança, por exemplo, há uma referência ao pintor impressionista e romântico inglês Willian Turner (1775 – 1851) da primeira metade do século XIX num momento em que o narrador descreve o céu da ria:

Lá no fundo incendeiam-se os borrões violetas das nuvens. Outra vez a amplidão se modifica. [...]São neblinas em farrapos que ascendem dos fundos. A humidade alapardada entra de novo em cena e engendra nova vida. Reparo no céu... Como num quadro inverossímil de Turner as névoas esgarçadas embebem-se em reflexos vermelhos – cores delicadas de nácar, interiores de conchas, tons róseos bebidos pelas gotas de humidade. (BRANDÃO, 1985, p.40).

Uma das técnicas utilizadas por Turner foi a aplicação da luz e sua incidência sobre as cores da maneira mais natural possível, tendo como temas principais de sua pintura o mar, a névoa e as paisagens em diversas fases de sua vida. Tomando a citação mencionada, percebe-se que novamente o narrador lírico refere-se a uma cena do espaço paradisíaco observado, enfocando-a ao dizer “Reparo no céu...” e, conforme as descrições, não é possível identificar nada de definido, somente impressões relacionadas ao elemento “ar” como as nuvens, as neblinas, a umidade, as cores e a luz além da

mudança constante do cenário: “Outra vez a amplidão se modifica”. Essa mudança constante de panorama associa-se à mobilidade do ar no sentido denotativo e com a mobilidade da vida pensando conotativamente. Assim, o narrador utiliza um intertexto direto, “Como num quadro inverossímil de Turner” em função metafórica com efeito de síntese da sensação que pretende transmitir. No mesmo momento, lembra-se dos quadros de Turner a fim de identificar aquele que melhor caracterize esse efeito e nessa procura, encontrou-se *O Porto de Margate ao nascer do sol (1835 – 1840)*, cuja foto está no anexo B, e mesmo que o título do quadro cite o “nascer do sol”, tanto a citação de Brandão como a pintura podem fazer referência tanto ao nascer como ao pôr-do-sol em um dia que o céu está úmido e coberto pela neblina. Porém, é importante salientar que as impressões transmitidas pelo discurso poético em que o intertexto está inserido, remeteram-me ao quadro acima mencionado podendo fazer com que outro leitor relacione-o com outro quadro de Turner. Portanto, observa-se que essa técnica de utilização de um intertexto exercendo função metafórica é essencialmente marca da poesia no aspecto da forma e do sentido por apresentar a síntese e a ambiguidade, dando liberdade na transcendência de significações.

Outros trechos metafóricos que apresentam-se como intertextos indiretos estão relacionados à aceção artística da luz por meio do Impressionismo e dizem respeito a Claude Monet (1840 – 1926) sendo identificadas em várias passagens na obra, como em: “Tudo aqui ganha com a amplidão e é a luz o grande pintor. É ela que nos ilude na atmosfera carregada de vapores invisíveis[...]. É um nada – é um quadro onde a luz tem o papel principal.” (BRANDÃO, 1985, p. 41), em que a luz assume o papel de protagonista, o papel do “grande pintor”. A colocação dessas palavras remete tanto ao poder divino, às mãos do Criador que metaforicamente fora o “grande pintor” do mundo, como faz alusão a Monet, um dos maiores pintores franceses do movimento impressionista, cujos quadros a “luz tem o papel principal”.

A catedral de Rouen (1893), quadro em que Monet transmitiu todos os efeitos da luz refletidos sobre a catedral em momentos sucessivos, alternados e em ângulos diferenciados aparece indiretamente em *Os Pescadores*: “Vogamos. Seis horas, sete horas... Era preciso anotar a todos os momentos a aparência dos seres e das coisas, que a cada minuto se transformam.” (BRANDÃO, 1985, p. 39). Além dessa alusão, pode-se afirmar que o ato de observar e registrar a mudança de aparência da catedral com base nas diferenças entre os efeitos proporcionados pela luz em cada horário escolhido por Monet, também foi utilizado pelo narrador na obra em análise, figurativizando-se na

composição do Capítulo V, intitulado A Ria de Aveiro. Nesse capítulo, as descrições não são agrupadas pela marca cronológica dos dias como nos demais capítulos. Brandão escolheu dois aspectos da Ria para retratar, A Paisagem e Os Sítios ignorados sob vários aspectos: ambientação, água, luz e peculiaridades, que são apresentados além das marcas cronológicas de dias, a partir de horas, como pode-se notar na tabela em anexo, lembrando o procedimento utilizado por Monet, sendo inclusive, o capítulo em que se encontra inserida a citação acima.

Por fim, foi possível identificar um quadro impressionista como sendo a condensação de *Os Pescadores*, a materialização da obra em análise na pintura, segundo a minha interpretação, já que, em vários momentos o narrador refere-se a essa estética artística. Esse quadro é *Impressão, sol nascente* (1872) de Monet, cuja foto encontra-se impressa em anexo.

A tela transmite o instante em que o sol aponta na bruma, ou seja, a aurora, como sendo a cena principal, visto que o sol e seus raios refletidos na água são centralizados em uma faixa com tonalidades amarelo-alaranjadas e espalham-se na parte superior da tela de maneira mais amena. A sugestão da bruma também é notável com os efeitos das pinceladas. Além do registro do espetáculo da aurora no instante idealizado, o quadro traz a presença humana intuída nos pescadores, os barcos e a maquinaria do porto de Le Havre.

Por meio desses elementos tão presentes em toda a obra em análise, como a descrição da aurora, a figura mítica dos pescadores e de suas respectivas embarcações e o trabalho de “impressão” transcrito pela linguagem por meio de construções predominantemente poéticas é possível afirmar a semelhança e a síntese de *Os Pescadores* em *Impressão, sol nascente*.

4. A CONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE NA OBRA

O espaço é um dos mais importantes aspectos estruturais que compõem uma obra literária. É ele que apresenta a localização de cenários, lugares, fenômenos, estados, figuras numa relação de continuidade, distância, verticalidade, de maneira concreta ou abstrata, juntamente com a localização temporal.

O espaço literário não tem correspondente verbal como acontece com o tempo. Assim, apresenta-se na obra por meio de uma linguagem espacial explícita, como “em cima”, “embaixo”, “à direita”, “à esquerda”, ou implícita, exigindo mais observação por parte do leitor.

Em prosas poéticas, o espaço deve ser interpretado a partir de diferentes imagens espaciais usuais, pois transcende o mero cenário. Geralmente é um lugar paradisíaco, opondo-se aos cenários da narrativa e não é neutro, fazendo com que o autor se abra à sua plenitude.

Em *Os Pescadores*, o espaço apresenta-se freqüentemente de maneira simbólica, complexa e encadeada, exercendo a função de marcar pólos opostos, ou seja, partindo das categorias espaciais como os pontos cardeais para fazer referência às polaridades das quais a vida humana é composta como vida e morte, por exemplo.

Dessa forma, a construção da espacialidade na obra configura-se por meio das relações entre os eixos do espaço externo e do espaço interno, do macro e micro espaços, da horizontalidade e da verticalidade, dos eixos Norte/ Sul e Leste/ Oeste, do espaço circular e do espaço itinerário.

O espaço externo é composto pelas cidades e aldeias portuguesas mencionadas como, por exemplo, Lisboa, Setúbal, Foz do Douro, Ria de Aveiro e pelos elementos da natureza. Assim, céu, terra, paisagem e mar formam o pano de fundo da obra.

Pode-se dizer que esses elementos, juntamente com as cidades, aldeias e barcos dos pescadores, caracterizam o espaço físico, concreto e aberto da obra e funcionam como um dos responsáveis pela criação da ambientação primitiva da mesma. Esse espaço aberto também apresenta o espaço do presente e o espaço do discurso, caracterizado pelo itinerário concreto de Caminha a Sagres feito pelo narrador, juntamente com seus questionamentos e com a produção dos discursos com os quais se tem contato.

O espaço interno, no entanto, é composto a partir do externo, ou seja, todo esse espaço físico apresentado inicialmente é interiorizado e personificado pelo narrador/

protagonista por meio de figuras de linguagem, de impressões, sensações e outros recursos, tornando-se espaço poético, simultaneamente fechado e aberto. Fechado por basear-se nas lembranças e recordações, caracterizando o espaço do passado, da memória, e aberto, já que toda mensagem poética transcende todos os limites, inclusive os espaciais.

Será mostrado então como ocorre a interiorização de cada elemento que compõe o espaço externo, com base na teoria de Bachelard (1974) acerca do espaço poético²⁰, já que esse teórico apresentou um estudo sistemático, uma “topoanálise” sobre o espaço na literatura, estabelecendo relações entre o espaço e a vida íntima humana.

Para Bachelard, a “casa” é considerada o primeiro universo do ser, é o espaço privilegiado em sua unidade e intimidade, pois é ela que abriga as primeiras experiências do indivíduo, seus devaneios, e conserva as lembranças da “infância imóvel” vivenciada nesse espaço. Assim, podem-se associar as aldeias portuguesas à figura da casa, símbolo da segurança, proteção e intimidade. Essa interiorização pode ser bem notada na citação:

E ainda essa Foz se reduz cada vez mais na minha alma a um cantinho – a meia dúzia de casas e de tipos que conheci em pequeno, e que retenho na memória com raízes cada vez mais fundas na saudade [...]. Conheço ainda, tão bem como ontem, todos os cantos da casa de minha avó: as escadas com um cabo de navio a servir de corrimão, a sala da frente com dois painéis escuros na parede [...]. (BRANDÃO, 1985, p.09).

Aqui pode-se remeter a redução feita pelo narrador da Foz com um “cantinho” em sua alma, ao espaço privilegiado da simplicidade, do refúgio e do silêncio interior apresentado por Bachelard ao teorizar a respeito dos cômodos e cantos da casa.

As aldeias portuguesas também estão associadas ao espaço do “ninho”, relacionado à idéia de proteção, conforto e retorno, como o retorno do pássaro à primeira morada. Essa relação pode ser estabelecida pelo fato de as aldeias serem a primeira morada dos pescadores, por serem o lugar para onde os mesmos retornam todo fim de tarde ou fim de safra e pelo “retorno” do narrador às lembranças do passado.

E assim, partindo da teoria apresentada de que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da casa” (BACHELARD, 1974, p.358), pode-se também estabelecer associações entre os barcos que aparecem com freqüência na obra e a figura

²⁰ Essa teoria sobre o espaço poético foi apresentada originalmente na obra *La Poétique de l'espace* em 1957.

da casa e do ninho, já que são os lugares em que os pescadores ficam durante a maior parte do tempo e para onde sempre retornam.

Em vários momentos são mostradas as preparações dos barcos antes da saída para as pescas e todos os utensílios necessários que são levados, além dos simples equipamentos de segurança, pois, muitas vezes, esses homens chegam a passar dias dentro dos barcos, confirmando assim, a associação estabelecida anteriormente entre a figura da casa e do ninho ao barco.

Ao serem interiorizados, os elementos do espaço físico da natureza são personificados pelo narrador/ protagonista a todo momento, apresentando-se por meio de relações macro e micro espaciais, em horizontalidade e verticalidade, além de múltiplas relações poéticas e míticas.

As relações macro e micro espaciais denominadas nessa análise podem ser associadas ao que Bachelard classificou respectivamente de “imensidão íntima” e “miniaturas literárias”. Segundo esse teórico, “a imensidão é um tema inesgotável” e “o espetáculo exterior vem a ajudar a revelar a grandeza íntima” (BACHELARD, 1974, p. 478). São exemplos dessa imensidão íntima a floresta, a noite, o mar e o deserto por exemplo.

São consideradas “miniaturas literárias” todos os elementos pequenos como, por exemplo, a semente de uma maçã, a areia, a névoa... que, através do trabalho com a linguagem, podem resultar em imagens poéticas, por meio de precisas construções sinestésicas, tornando-se assim, moradas de grandeza poética.

Sendo assim, os espaços físicos do mar, do céu, da luz e da noite presentes com frequência em *Os Pescadores*, estão diretamente relacionados ao conceito de “imensidão íntima”, pois, aparecem geralmente acompanhados por substantivos como “amplidão”, “universo”, “infinito”, “indefinido” ou por expressões como “sem limites”, “sem fim” e ao conceito de macro espaço. Conseqüentemente, estão também relacionados à revelação de grandezas íntimas por meio dos elementos míticos que os compõem.

Porém, todo esse palco natural é transformado em poesia e vida em sua apresentação e toda essa imensidão íntima também comporta pequenos elementos, “miniaturas literárias” ou micro espaços, como o pó, o grão de areia, as algas, o sal, a névoa, as gotas, capazes de revelar imagens poéticas por meio do arranjo da linguagem e pelas sinestesias.

Essas relações macro e micro espaciais apresentam-se também entre os elementos da natureza e o ser humano, algumas vezes de maneira bem explícita como em: “Tenho diante de mim o fulvo areal, a agitação do mar até onde a vista alcança e a agitação humana num quadro mais restrito” (BRANDÃO, 1985, p. 46), em que a agitação que envolve o espírito humano é comparada à agitação das águas do mar numa aproximação direta entre homem e natureza.

Ainda caracterizando a interiorização dos elementos da natureza, apresentam-se os eixos espaciais da horizontalidade e da verticalidade que podem ser associados, respectivamente, segundo a teoria de Bachelard, à “imensidão íntima” e à idéia de “porão” / “sótão”. Esse teórico apresenta uma simbologia das partes da casa, considerando-a como instrumento de análise humana. Por exemplo, o “porão” está relacionado ao obscuro, ao medo, ao mistério, ao inconsciente, enquanto o “sótão” e o telhado, à liberdade, ao racionalismo. Objetos como a gaveta, os cofres e o armário são considerados símbolos do segredo e da intimidade.

Toda extensão geográfica que liga um extremo a outro do itinerário e toda extensão de abrangência, como as várias aldeias que formam a vila de pescadores, o mar, as paisagens e a areia, compõem o eixo espacial da horizontalidade.

No entanto, tudo o que estabelece uma relação alto/ baixo, “porão/ sótão” em *Os Pescadores*, compõe a verticalidade e mantém uma relação de correspondência entre esses dois pólos.

Encontra-se de maneira explícita a relação vertical “porão/ sótão” salientada por Bachelard, principalmente no momento em que o narrador/ protagonista, logo no início do livro (1985, p.9), por exemplo, relembra e descreve minuciosamente a casa de sua avó, falando de paredes, objetos, escadas, cômodos, corredores, móveis, telhados.

Conforme estão dispostos na obra, os elementos do espaço físico da natureza estabelecem uma relação vertical e uma relação de correspondência entre si. Assim, compõem o espaço vertical baixo, o mar, a areia e a terra enquanto o céu, o sol e a lua compõem o espaço vertical alto. Entre esses dois espaços, há um espaço intermediário, representado pelas paisagens e pelo ar. Nesse espaço vertical alto, encontra-se também um espaço respectivamente aberto e fechado, claro e escuro, o espaço do dia e da noite figurativizados pelo sol e pela lua, separados pelos pores-do-sol, que se coloca um espaço intermediário entre esses espaços do alto.

Pode-se observar a apresentação desses espaços verticais baixo, intermediário e alto, por exemplo, na citação a seguir: “Há manhãs em que a poeira do mar se mistura à

poeira azul do céu. Um hálito fresco e húmido, uma exalação viva e salgada, vem do largo e das profundas e de toda essa constante agitação [...]” (BRANDÃO, 1985, p.32).

Logo na primeira frase dessa citação, há uma relação vertical e de correspondência entre a “poeira do mar” e a “poeira azul do céu” que se misturam. Essa imagem poética realiza a ambivalência entre esses pólos opostos, proporcionando a aproximação dos mesmos. Também remete à relação analógica entre os elementos terrestres e celestes, trabalhada por Baudelaire na construção de uma nova poesia, a poesia simbolista e mostra construções sinestésicas envolvendo os cinco sentidos e componentes de miniaturas literárias, conforme as considerações de Bachelard (1974), como a poeira e o sal, por exemplo.

A verticalidade pode ser observada por meio da mesma quantidade de sílabas poéticas entre alguns trechos da obra que se assemelham a versos contendo espaços físicos verticais, como pode ser observado: “um nada de luz num mar efêmero, um nada de luz no céu efêmero” (BRANDÃO, 1985, p. 26). São frases simétricas representando a verticalidade através da luz refletida nas águas que vem do mar em oposição à luz do céu e também pelo número de sílabas e representando a total correspondência entre os quatro elementos fundamentais do universo, a água, a terra, o fogo e o ar.

Essa citação faz lembrar alguns quadros de Turner pela impressão diante da mistura dos elementos.

Os eixos Norte/ Sul, Leste/ Oeste também são expressos na obra. O eixo Norte/ Sul aparece geralmente fazendo referência às aldeias e às vilas de pescadores, com relação à distância entre esses lugares, podendo associar-se ao espaço itinerário que será comentado posteriormente. Já o eixo Leste / Oeste, aparece com mais frequência e é representado, respectivamente, pela região do nascimento do Sol, pela manifestação da renovação e juventude, pela vida e pela região do pôr-do sol, do entardecer, da velhice, do mistério, pela morte. Sendo assim, pode-se associar o eixo Leste/ Oeste ao mito do nascimento da vida que se renova e se finda todos os dias, desde a origem dos tempos.

O eixo Norte/ Sul e Leste/ Oeste formam uma cruz imaginária, ligando esses pontos. Essa cruz é considerada “a base de todos os símbolos de orientação nos diversos níveis da existência humana” (CHEVALIER, 2005, p.309), pois, abrange todos os pontos do universo, desde os concretos até os transcendentais, cruzando-se no centro do mesmo e exercendo assim, a função de síntese e correspondência entre esses dois eixos díspares.

Além de todos esses eixos espaciais já comentados, há também duas configurações espaciais gerais, a do espaço itinerário e a do espaço circular figurativizados respectivamente pela terra e pelo mar.

O espaço itinerário constitui-se basicamente na viagem ao longo da costa portuguesa, de Caminha a Sagres, passando pela Foz do Douro, berço natal do autor. Esse itinerário real pode ser observado no mapa no anexo C. Portanto, essa viagem imaginária é descrita e apresentada conforme as lembranças do narrador/ protagonista, num “ir e vir” constante, pautando-se na memória, na imaginação e na idealização do paraíso perdido, o espaço da infância.

Esse espaço também é o itinerário da busca das impressões e sensações de uma infância perdida e de uma vida humanizada, representada pelos pescadores e figurativizada na obra por trechos simbólicos que remetem a estradas e pela descrição da extensão da costa e das terras portuguesas.

O espaço circular, no entanto, baseia-se no princípio de que “o ser é redondo” (BACHELARD, 1974, p. 504). Esse “redondo” refere-se às relações de correspondência entre todas as partes do universo e é caracterizado na obra como o tempo cíclico de um dia, do nascer e pôr-do-sol, da época de safra para a pesca, das lembranças e recordações, da composição da prosa poética, da forma circular do poema e das construções do fio mítico que perpassa toda a obra por meio da viagem do eterno retorno. Assim, será necessário analisar como ocorre essa construção mítica, partindo dos dois espaços físicos centrais em *Os Pescadores*, a terra e o mar.

4.1. O itinerário mítico e a viagem do eterno retorno

Antes de caracterizar o itinerário mítico na obra em análise, é preciso relembrar a figura do narrador/ protagonista e lírico como aquele que conduz os discursos narrativo, memorialístico e poético e realiza a viagem ficcional percorrendo imaginariamente a costa portuguesa, de Caminha a Sagres, com base em lembranças de viagens reais realizadas nesse caminho. Nessa viagem imaginária, ele passa ora por terra, ora pelo mar, fazendo descrições e comentários diante da paisagem observada, dos pescadores da costa e de sua infância. Portanto, o narrador parte do itinerário real interiorizando-o por meio dos arranjos poéticos e construindo o fio mítico que perpassa toda a obra, transformando-o no itinerário das buscas humanas que se apresentam num

plano particular, Raul Brandão e suas lembranças pessoais e homem português na figura do pescador, e num plano geral, o homem universal, já que questões em torno da existência humana e do sentido da vida são apresentadas com base nas ambivalências que caracterizam o ser humano.

Para mostrar como se constrói esse fio mítico, as configurações espaciais gerais do itinerário e do circular serão caracterizadas numa relação de agrupamento por semelhanças entre os componentes do itinerário real da terra e do mar.

Começando pela “terra”, visto que o narrador parte inicialmente por terra, pode-se subdividi-la em três aspectos principais: o primeiro, a “terra” enquanto lugares onde há as descrições da costa portuguesa com suas peculiaridades e beleza das paisagens, as cidades e aldeias da costa e a Foz do Douro, juntamente com a casa em que Raul Brandão viveu; o segundo, a “terra” enquanto pessoas, ou seja, terra enquanto nação, o povo português que vive na costa, representados pelos pescadores, seus costumes e hábitos; e o terceiro, a “terra” enquanto elemento, solo, mostrada como fértil em alguns lugares, mas, como solo pedregoso e improdutivo na maioria das regiões.

O elemento “terra” não é tão enfatizado na obra, pois, como há a centralização no litoral, ao se falar em elemento “terra”, menciona-se o que há de predominante no litoral, ou seja, a areia devido às praias.

Pode-se considerar a terra enquanto lugares e pessoas como um espaço estático e responsável por parte da caracterização da ambientação primitiva da obra. Esse espaço estático se transforma em dinâmico por meio dos deslocamentos itinerários e lingüísticos realizados pelo narrador nas viagens por terra, onde passa imaginariamente por estradas, caminhos, a pé e de trem.

Assim, as paisagens são interiorizadas poeticamente, estabelecendo relações de correspondências horizontais e verticais, macro e micro espaciais entre os pólos: céu, terra e mar que são unidos principalmente pela luz do sol, figurativizados na aurora e nos pores-do-sol e descritos de forma repetitiva como os grandes espetáculos da natureza, além do paralelismo bem demarcado das partes do dia e da referência aos mitos de origem já comentados anteriormente. Essas paisagens também são responsáveis por despertar o ato de criação no narrador, pois, segundo Bachelard: “*Il n’y a pas de paysages littéraires sans les loitains attachés à un passé. Le présent ne suffit jamais pour faire un paysage littéraire*”²¹. (BACHELARD, 1948, p. 379, 380).

²¹Não há paisagens literárias sem um plano de fundo atrelado a um passado. O presente nunca é o bastante para fazer uma paisagem literária. (BACHELARD, 1948, p. 379, 380, tradução nossa).

Já as cidades e aldeias são apresentadas em função das pessoas que nelas habitam, retratando as particularidades da vida cuja sobrevivência baseia-se na pesca e no comércio dos peixes, com base em fatos reais. Por último, a Foz do Douro que aparece quatro vezes na obra cujo principal enfoque encontra-se nas lembranças e reminiscências da infância do autor, por meio da memória, como pode ser observado nas citações:

A Foz é para mim a Corguinha, o Castelo e o Monte com o rio da vila a atravessá-lo, e a rua da cerca até o farol. O que está para lá não existe... Só me interessa a vila de pescadores e marítimos que cresceu naturalmente como um ser, adaptando-se pouco a pouco à vida do mar largo. E ainda essa Foz se reduz cada vez mais na minha alma a um cantinho - a meia dúzia de casas e tipos que conheci de pequeno e que retenho na memória com raízes cada vez mais fundas na saudade. O mundo que não existe é meu verdadeiro mundo. (BRANDÃO, 1985, p. 09)

Estes factos insignificantes impressionaram-me para sempre na retina e na alma. Muito tempo perdi-os no tropel da vida impõem-se-me hoje num relevo extraordinário. Vejo outra vez tudo; as fisionomias, as coisas, as cores e a luz Vejo os barcos encalhados com as letras mal feitas (...). Vejo as mulheres sentadas nos degraus, a Maria da Viela, as Papeiras e as Bexigas. Manhã de não sei quando, manhã que não existe e vou desenterrá-la tal qual, azul e névoa, névoa e mar... (BRANDÃO, 1985, p. 11)

Portanto, há a recriação desse espaço da infância do autor pela memória e pode-se dizer que essa recriação remete ao Mito do Paraíso Perdido, pois, há algo que já foi maravilhoso, mas que se perdeu e é possível tê-lo novamente somente por meio das lembranças. Vitor Viçoso afirmou a respeito dos núcleos temáticos das obras brandonianas que “a busca mística dos paraísos perdidos constituem uma evasão imaginária face ao labirinto do real” (VIÇOSO, 1999, p. 90), além de ressaltar que a referência ao paraíso perdido aparece com frequência nas temáticas do autor.

Anna Balakian (2000, p. 37) considera a “reabilitação dos mitos clássicos”, como ocorre nesse caso e em outros momentos no decorrer da obra como características da poesia simbolista.

Outro ponto que deve ser considerado é o da viagem por terra em território português. Assim como Almeida Garrett e *Viagens na minha terra* (1846), Raul Brandão também escolhe a sua terra para “viajar”, num exercício de introspecção sobre sua nação. Dessa forma, pode-se dizer que o fio mítico condutor da obra é traçado pela interiorização do itinerário real que ocorre por meio da viagem ficcional feita pelo narrador, caracterizando-se como a viagem do eterno retorno em que todas as oposições e ambivalências se unem e se correspondem. Identificam-se traços das reminiscências da memória pessoal do autor sobre a Foz, a infância e a paisagem dessa época e a figura e vida do pescador caracterizando o homem português, e o mito e linguagem poética

formando um fio que se constitui de maneira circular num nível micro, médio e macro cuja união dos pontos é proporcionada pelos próprios mitos²².

Passando para o “mar”, é preciso salientar que, ao contrário do elemento terra é o elemento água que se destaca e assim, enquanto na classificação feita com a terra em lugares e pessoas e considerada como espaço estático, há, em oposição, o mar, como espaço dinâmico, representado principalmente pelas águas correntes.

Pode-se subdividir o mar em espaço da vida e espaço da morte. Como espaço da vida, é preciso lembrar que a figura do mar é tradicional e mítica na história e literatura portuguesa. Desde a origem do mundo, o mar sempre foi considerado um símbolo enigmático, da dinâmica da vida e do mistério da morte. Vários mitos, lendas e simbolismos surgiram a partir do contato do homem com o universo marítimo e foram transmitidos pelas gerações. Por exemplo: a mitologia do mar é composta por vários deuses, ninfas, monstros, sereias e feitos heróicos.

Netuno (na mitologia romana ou Posêidon, na mitologia grega) foi considerado o deus do mar, o deus das tempestades e fúrias das águas, , juntamente com as ninfas Oceânidas e Nereidas. Tétis, esposa de Oceano (deus das águas doces e salgadas), é conhecida como deusa do mar, deusa da água que nutre e dá vida.

Segundo Bachelard, “a mitologia do mar é uma mitologia local” (BACHELARD, 1998, p.159) e interessa aos habitantes de uma dada costa marítima. Esses habitantes são geralmente marujos e pescadores, como na obra analisada, são pessoas que, juntamente com seus familiares, vivenciaram aventuras e longas viagens no mar e contaram suas experiências, característica histórica do povo português. Portanto, o mar é fabuloso principalmente por ter suas histórias contadas por esses marujos, envolvendo-as na lembrança da memória, a sonhos e à imaginação.

Então, é necessário salientar a grande significação mítica do mar para o povo lusitano. Ele foi o principal meio de progresso de Portugal na época das Grandes Navegações, facilitando transações comerciais e a descoberta de novas terras para o país que, em pouco tempo, tornou-se uma potência mundial. Porém, nesse mesmo mar de muitas conquistas, várias famílias presenciaram a partida definitiva de seus membros em navios de soldados para as guerras. E assim, ao longo da história de Portugal,

²² Lembrando que o conceito de mito utilizado neste trabalho é o exposto pela teoria de Mircea Eliade (1963) em que mitos são acontecimentos ritualísticos ou narrativas exemplares, que sempre existiram no decorrer da evolução da Humanidade, ou seja, tem um caráter sagrado pela própria função que exercem de remeter a fatos e situações primordiais.

importantes pintores, escritores e poetas evocaram o mar pelas conquistas e lágrimas proporcionadas ao povo português, muitas vezes como tema de suas obras.

Para analisar esse espaço preponderante na obra de maneira minuciosa, é necessário lembrar do principal componente desse espaço, a água, um dos mais importante dos quatro elementos fundamentais do universo, já mencionados anteriormente. Depois, também é importante falar de outros componentes importantes para o mar, como a pesca, o peixe, os pescadores e os barcos.

Caracterizando o espaço da vida e sendo fonte de vida, a água surge como primeiro alimento dos seres por nutrir a terra e o ar. Ela nunca cessa, podendo ser comparada a um “leite inesgotável”. A água exerce força fecunda e de natureza sexual por gerar vida ao nutrir o universo num sentido amplo e ao nutrir a população de pescadores das aldeias na obra, num sentido restrito. Assim, também se relaciona aos mitos cosmogônicos, como pode-se observar no exemplo a seguir em que o narrador faz referência à Ria de Aveiro:

Abre canais e valas. Semeia o milho na ria. Povo a terra alagadiça e, à custa de esforços persistentes, obriga a areia inútil a renovar constantemente a vida.[...] O homem destes sítios é quase anfíbio: a água é-lhes essencial à vida e à população filha da ria e condenada a desaparecer com ela. Se a ria adocece, a população adocece. [...]A alma desta terra é na realidade a sua água. A ria, como o Nilo, é quase uma divindade. Só ela gera e produz. Todos os limos, todos os detritos vêm carregados na vazante até a planície, onde repousam. Isto é água e estrume, terra vegetal que se transforma em leite e pão. (BRANDÃO, 1985, p.35)

Segundo Bachelard (1998), alguns elementos dessa água “fonte de vida” aproximam-na do símbolo materno. Além da força fecunda já mencionada, há o movimento das águas que pode associar-se ao movimento embalador de ir e vir feito pela mãe ao envolver seu filho, as “vozes do mar”, ou seja, os ruídos e sons produzidos pelas ondas que cantam um canto profundo, a melodia da voz da mãe, remetendo à primeira infância, como ocorre em vários momentos em *Os Pescadores*.

Ainda como fonte de vida, a água pode ser considerada símbolo da pureza, da purificação e da renovação espiritual, como entre os cristãos, por exemplo, e purificação física, através do seu poder de cura e de limpeza, como é possível observar no momento em que o narrador descreve poeticamente os banhos tomados no Cabedelo fazendo menção também ao aspecto sexual dessa água que acolhe o nu humano:

O Cabedelo para mim era o deserto cheio de prestígios e aventuras... Era no Cabedelo que tomávamos os melhores banhos, deitados na areia, deixando vir sobre nós a vaga num rodilhão de algas e espuma. Andar um momento envolvido na crista da onda, ser atirado numa sufocação sobre a areia, correr de novo para o mar [...]. (BRANDÃO, 1985, p. 29).

Conforme afirma Bachelard (1998), a água purificada atrai ninfas, divindades das fontes e nascentes, como as Nereidas, Náíades, Oceânidas, irmãs de Tétis, responsáveis pelo nascimento dos heróis.

É possível notar na obra, uma referência mítica a essas ninfas, mais especificamente às Nereidas, após o narrador apresentar poeticamente a imagem das águas límpidas do mar misturadas com luz, sopro, brilhos e escuro da noite que estava se aproximando em “Estou de muito alto e a luz é muito fraca... Mas já não tenho dúvidas: são as Nereidas, filhas incestuosas de Dóris, no seu último domínio”. (BRANDÃO, 1985, p. 78).

A atividade da pesca, o peixe, os pescadores e os barcos destinados a essa atividade também pertencem ao espaço da vida dentro do espaço mítico do mar. Eles são responsáveis pela construção da ambientação primitiva que compõe a obra, juntamente com as atitudes simples dos pescadores e demais habitantes das aldeias.

A atividade da pesca e a exploração do sal foram uma das principais fontes de sobrevivência de muitos povos do país e essa marca cultural é mostrada pelo livro todo, pois, conforme o narrador vai passando pelas regiões da costa, retrata a vida dos pescadores daquela região, caracterizando-os como personagens-tipo, com muitas características em comum, como o sofrimento e incerteza diante do amanhã.

O peixe é símbolo das águas e relaciona-se à idéia cíclica do tempo, das épocas de safra que ocorrem em meses definidos durante o ano, como se pode perceber em vários momentos da obra a preparação dos pescadores para a pesca. Também é símbolo sagrado para o Cristianismo, pois o Cristo ressuscitado se alimentava de peixe. Depois, ele se transformou no símbolo do alimento eucarístico, figurando freqüentemente, ao lado do pão, sendo o símbolo do próprio Cristo.

Os peixes como principal alimento para a sobrevivência, e a atividade da pesca surgiram com a origem dos primeiros povos na Terra e se estenderam com o decorrer dos tempos pelas comunidades do mundo todo. Sendo assim, a pesca e a alimentação basicamente constituída por peixes como forma de sobrevivência é uma atividade primordial e caracteriza o Mito da pesca, pois é uma atividade que existe desde a origem dos tempos e se encontra presente em vários momentos na obra, caracterizando sua ambientação primitiva.

A pesca também é símbolo da pregação e conversão dos homens, como aparece no Evangelho quando São Pedro recebe a função de “pescador de homens”.

Os pescadores e suas mulheres são os tipos humanos a que Raul Brandão se propôs fazer referência, salientando a importância desses povos para a cultura da costa portuguesa. Nessa obra, foram mostradas as características particulares e sociais dos pescadores como pessoas humildes, com hábitos e rotinas simples baseados principalmente na pesca, nos preparos para a ida ao mar, nas situações adversas muitas vezes enfrentadas em alto mar, nas pescas realizadas com sucesso e na volta para a casa, enquanto suas mulheres cuidam dos afazeres domésticos e do trabalho com os peixes pescados.

Os barcos, já mencionados no capítulo anterior como representantes da figura da “casa” para o pescador, também representam a figura do “ninho”, do berço reconquistado segundo Bachelard (1974), já que, por dependerem dele, há sempre o retorno para uma nova pesca, ou seja, para a primeira habitação, freqüentemente utilizada como casa, quando não são levados pelo mar.

Assim, pensando no fio mítico, tem-se Raul Brandão e sua família, já que era filho e neto de pescadores, o pescador português e suas características sociais e culturais e o homem de todos os tempos, desde a origem do mundo, por meio do mito da pesca.

Em oposição ao espaço da vida, há o espaço da morte, pois, apesar de ser considerado fonte de sobrevivência desse povo, o mar será sempre o eterno desconhecido e misterioso. A mesma água que é fonte de vida também é violenta e cruel, capaz de flagelar e matar. Muitos homens que saíram em busca de novas terras nunca mais voltaram, como aparece com freqüência na literatura portuguesa. Assim, também muitos pescadores não retornam para casa, morrem no mar. As profundezas do mar será sempre o espaço do mistério, assim como as profundezas da alma humana, do ser e da própria essência da vida. Como figuras que aparecem na obra, há as vozes do mar, os ruídos, as ondas, mostrados ritmicamente, podendo se estender às vozes dos mortos, da memória do narrador e da própria alma em suas buscas infindáveis.

Na obra analisada, encontram-se com freqüência cenas de descrições referentes a barcos desaparecidos e à morte dos pescadores, como a própria dedicatória do livro que Raul Brandão fez ao avô, morto no mar. Segundo Bachelard (1998), a morte no mar é a mais maternal das mortes, pois, é como se o morto fosse devolvido à mãe para ser reparado. E assim se completa esse Mito do sepultamento, com a morte concebida como

partida sobre a água restando, portanto, as viúvas em luto nas aldeias, algo que ocorre desde a origem dos tempos.

Esses barcos que desaparecem no mar com os pescadores ou que voltam sem eles podem ser associados à Barca de Caronte, a barca dos mortos, pois, “todas as almas [...] devem subir na Barca de Caronte” (BACHELARD, 1998, p.78).

Aqui o fio mítico passa por Raul Brandão e seu avô morto no mar, pelo histórico na literatura e história portuguesa de pessoas mortas no mar e pelos mitos citados.

Falando agora da viagem do eterno retorno feita pelo mar por meio do barco, nota-se que o narrador observa as paisagens e maravilha-se diante dos espetáculos naturais como os pores-do-sol por meio dos reflexos do céu na água do mar proporcionados pelos efeitos da luz, assim como nas observações da paisagem nas viagens por terra. Nesse espaço da superfície as “águas claras” do mar funcionam como um “espelho” na presença da luz do dia (Sol) e da noite (Lua) e, em sua limpidez, reflete o universo, carregando em si o poder mítico de ser um “céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida” (BACHELARD, 1998, p.50), como no momento primordial da origem do mundo. Essa água mítica que reflete o universo por meio da luz, aparece com frequência em *Os Pescadores* por meio de construções poéticas do narrador relembrando novamente os efeitos da luz e a pintura impressionista como em: “Mas o que tem para mim um grande encanto são os sítios ignorados da ria, onde a água cismática encharca, embebida no céu e reflectindo meia dúzia de ervas e dois barcos encalhados. Água esquecida ou pedaço de céu translúcido?” (BRANDÃO, 1985, p. 40).

O espaço das profundezas, no entanto, é representado pelas “águas profundas” e escuras do fundo do mar. Em oposição às águas claras, essas águas são ocultas aos olhos humanos e dotadas de mistérios.

A água profunda também é associada ao inconsciente e ao passado da alma humana. É possível estabelecer uma relação vertical entre as águas claras e profundas conforme afirma Bachelard caracterizando-as respectivamente em “sótão” por serem visíveis, expressarem a claridade e assemelharem-se à razão, e “porão”, por estarem escondidas no fundo do mar, expressarem o mistério e o inconsciente.

Durante a viagem pelo mar, o narrador enfatiza a visão do espetáculo observado repetidas vezes, utilizando-se do exagero e da poesia, e essa repetição caracteriza o eterno retorno. É como se, insistentemente, o narrador visse as belezas de seu país refletidas nas águas, juntamente com as lembranças da infância. Assim, pode-se relacionar essas passagens com manifestações do Mito de Narciso e talvez, um narciso

“ufanista” onde a contemplação da natureza da costa leva-o a uma possível revelação interior, tendendo também à idealização que pode ser comparada à do poeta e à do narrador ao transmitirem as imagens desse espetáculo na obra. Nesse momento, o fio mítico se constrói no olhar lançado às águas do mar, fazendo com que lembranças da infância voltem à tona, ao ufanista, pela contemplação repetitiva das belezas da costa portuguesa.

Assim, essa viagem se dá nas águas correntes, expressando a água que passa e nunca mais será a mesma no curso de sua trajetória, é a metáfora da vida, é a água que segue o seu destino do rio rumo ao mar, do mar rumo ao oceano, retornando ao ponto primordial de origem, por meio de movimentos muitas vezes rítmicos, como se pode notar em:

A água **d**iante de **mim** **o**ndula como **um** véu diáfano, só frescura e **t**ransparência, só poeira verde que desmaia toda arrepiada... Fios delicados de algas **bóiam** ao sabor da **o**nda e ao meu lado corre **um** veio mais escuro e **p**rofundo, quase negro, **o**nde **um** bando de toninhas persegue, logo de **m**anhã, a **m**anta da sardinha. Os **g**randes dorsos azulados **i**rrompem das águas, **a**fundam e tornam a aparecer e a reluzir ao **l**onge, todos molhados, **n**um resto de névoa a dissolver-se... (BRANDÃO, 1985, p. 15)

Nesse exemplo, além das imagens poéticas que são proporcionadas pela combinação das palavras, há também o ritmo fornecido pelo grande número de fonemas nasais /m/ e /n/, ligados às vogais, destacados em negrito. Eles tornam ativo esse espaço das águas correntes por meio do movimento sonoro que lembra o movimento das águas.

Essa água que segue seu curso e não será mais a mesma por onde passar, simboliza a dinâmica da vida no seu aspecto passageiro, referindo-se novamente à metáfora da vida, à fluidez do tempo como a fluidez das águas. É interessante notar a ilusão de ótica que se tem em qualquer viagem, quando a impressão é a de que a paisagem se movimenta enquanto se fica parado, e, na verdade, é o meio de transporte utilizado que se movimenta e a paisagem permanece. O narrador se utiliza desse “real”, “passamos pela paisagem parada”, transmitindo a idéia de que realmente viaja, marcando a verossimilhança da obra, mas, na realidade, é a paisagem que passa em sua cabeça devido às próprias marcas do tempo cronológico, submetido ao tempo psicológico.

Portanto, o que une os itinerários opostos terra e mar, é o que em ambos acontece, ou seja, a repetição da observação, contemplação, êxtase e descrição diante da paisagem da costa e espetáculos naturais, sempre marcados pelo sol e sua luz e pelas partes do dia que caracterizam o tempo mítico na obra. Assim, a construção do fio mítico condutor se faz por meio da viagem do eterno retorno bem demarcada na

movimentação e oscilação fictícias do narrador entre terra e mar e entre os discursos narrativo, memorialístico e poético. Essa viagem do eterno retorno, no entanto, conduz às buscas interiores relacionadas à existência humana, como já se observou anteriormente, tanto no plano particular, autor, povo português e suas características peculiares, e geral, o homem universal e suas buscas comuns.

Algo interessante de se observar é que logo ao iniciar a obra, o narrador começa pela região da Foz do Douro numa narração das lembranças de sua casa, e termina o livro falando de Sagres, ou seja, em terra. Ele inicia e termina pelo espaço estático da terra, mesmo a obra sendo baseada na dinamicidade do narrador a qual reproduz as oscilações e os itinerários, mostrando mais uma oposição. Porém, caracteriza a linguagem em si que é estática, baseada nas impressões e descrições, contendo excesso de adjetivos, substantivos e verbos de ligação ou nas formas nominais.

4.2. Os movimentos totalizadores do eterno retorno

Pode-se afirmar, no entanto, que essa viagem do eterno retorno que ocorre por meio do fio mítico construído no itinerário percorrido pelo narrador lírico é marcada por “movimentos totalizadores”, ou seja, elementos que exercem essa função na obra, como, por exemplo, o ar, o ritmo e a repetição.

Conforme afirma Bachelard (1943), o “ar” está associado à pureza, à leveza, à idéia de mobilidade e dinamismo. É um elemento aéreo cujo movimento se desmaterializa num espaço delimitado dando a impressão de totalização e de ruptura de fronteiras, tornando-se abrangente em sua infinidade de extensão.

Assim como os outros três elementos (água, terra e fogo), o ar também é fundamental na constituição do universo, segundo o mesmo autor, pois é essencial para a vitalidade dos seres vivos. Apresenta a característica da ambivalência, ou seja, pode ser considerado tanto como o princípio da vida ao ser essencial à respiração dos seres vivos e como princípio da morte ao provocar a destruição na intensidade dos ventos fortes como furacões, por exemplo.

A mobilidade e dinamismo do ar e do vento podem ser associadas à liberdade de criação do artista que também transcende fronteiras anulando as linhas de limite entre real e fictício, transformando a sua criação numa variedade de possibilidades, no caso da literatura, por meio da linguagem. É o que ocorre em *Os Pescadores*, em que essa

idéia de dinamismo remete à anulação de fronteiras entre os gêneros literários expostos no segundo capítulo deste trabalho. Segundo as idéias de Bachelard (1943) compõem a categoria do ar o vento, o céu, as nuvens, a nebulosidade, as constelações e os pássaros. Cada um desses elementos do espaço aéreo exerce importantes influências na obra.

O vento aparece ligado à movimentação das paisagens e principalmente à condução dos barcos dos pescadores fazendo alusão à força impulsionadora da vida, tanto desses pescadores como de qualquer outro ser humano, levando essas experiências e situações enfrentadas a se diferenciarem a todo momento. Mas, marcando sua ambivalência, encontra-se a intensidade do vento que pode também dificultar a vida dos pescadores, por exemplo. Observe-se:

– Que beleza o quê? Que beleza?...Isto?! – E ri-se. – O vento e o mar! Sempre o vento e o mar! O vento, que no inverno não me deixa chegar à porta, e o mar todo o dia, toda a noite a bramir! O mar desesperado, o vento desesperado... Eu não sou um faroleiro – sou um naufrago. Que beleza, hem?... Nem posso dormir! Nem dormir! Toda a noite o vento uiva, toda a noite o mar ecoa, ameaçando submergir esta ilha do diabo!
 Julguei-me autorizado a interrompê-lo:
 – Mas no Verão é esplêndido...
 – Nem olho. Só me resta uma esperança – fugir. Se não me mudam, endoideço. O amigo sabe quantos endoideceram já? Três!...
 E atirando os braços para o ar:
 – Uma calamidade! Aqui não se sabe nada, aqui não chega nada. Nunca! Nunca! Nem a pneumónica aqui chegou. (BRANDÃO. 1985, p. 79)

Nessa citação ressalta-se o aspecto negativo do barulho do vento e do mar pela ótica de um faroleiro que se mostra desiludido diante da vida. Em outro momento, no último parágrafo da obra, o narrador volta a figurativizar esse aspecto negativo das ventanias, associando-a ao sofrimento dos pescadores e à morte: “É a realidade que nos mata. Este panorama é na verdade trágico. Não cessa dia e noite o lamento eterno da ventania e das águas. E os cabos [...] obstinam-se em apontar o seu destino de dor a esta terra de pescadores.” (BRANDÃO, 1985, p. 115).

O céu é o espaço onde se dão os pores-do-sol e as auroras refletidos nas águas do mar, ou seja, é o espaço em que ocorre a materialização do dia e da noite, espetáculo mais admirado e descrito pelo narrador. É do céu a cor azul tão repetida no decorrer de *Os Pescadores* e associada novamente ao mar pelo reflexo da luz na água. Esse espaço azul que ora se apresenta como compacto e nítido e ora como ofuscado pelas nuvens ou pela nebulosidade, ou seja, palco de transformações freqüentes de estado, associa a figura do céu à idéia de mistério que o caracteriza, transportando aquele que o observa aos mistérios da vida e de sua própria condição existencial. É a questão da instabilidade

e efemeridade da vida que também foi mostrada na referência metafórica a Turner no capítulo anterior.

As constelações, juntamente com a lua, são as responsáveis pela claridade das noites, ou seja, amenizam a carga de mistérios que envolve a escuridão. Para Bachelard (1974), as estrelas são consideradas “miniaturas literárias” por serem utilizadas com frequência em obras poéticas. Em *Os Pescadores* elas aparecem relacionadas à noite, não sendo tão mencionadas, já que a obra prioriza o enfoque sobre o dia.

Já as aves são figurativizadas pelas gaivotas, aparecendo poucas vezes, além de ser um dos subtítulos no capítulo XVIII em que o narrador as observa em sua harmonia com a natureza afirmando: “A felicidade é aquilo.” (BRANDÃO, 1985, p. 61).

As névoas e a neblina também relacionam-se à categoria que envolve os elementos aéreos, ligadas à brancura. Elas aparecem em alguns momentos na obra geralmente relacionadas ao anúncio do inverno, fato que ocorre aproximadamente entre agosto e setembro, ou seja, marcando simultaneamente o final de uma estação, de um ciclo, e o início de outro, além de proporcionar belos espetáculos descritos pelo narrador.

As sensações relacionadas ao sal das águas são geralmente relacionadas ao elemento “ar” provocando, por meio de combinações lingüísticas, efeitos sinestésicos relacionados ao olfato e ao paladar como em: “E sempre este ar salgado, esta axalação das águas que me deitam a respiração à cara.” (BRANDÃO, 1985, p. 105, *sic*). Muitas vezes essas sensações sinestésicas remetem às lembranças da infância e da Foz: “Se fecho os olhos, sinto logo esta mão áspera e enorme que me leva na noite húmida e cerrada. Não vejo o mar, mas envolve-me e penetra-me o hálito salgado e ouço-lhe de longe o clamor.” (BRANDÃO, 1985, p. 14). Essa “mão áspera e enorme” faz alusão às lembranças reconduzidas pela memória e à mobilidade do ar.

Pensando nessas acepções acerca do “ar” e dos demais elementos considerados aéreos e lembrando das definições de ritmo apresentadas anteriormente, é possível aproximar as propriedades características destinadas ao ar com o ritmo. Assim, elemento da natureza e elemento da linguagem, mesmo sendo aparentemente opostos, se unem por conter em si a idéia de ondulação. Esses movimentos são encontrados no decorrer de toda a obra e relacionados aos quatro elementos, ou seja, nas descrições dos espetáculos naturais tanto em terra como no mar, na rotina diária dos pescadores e na linguagem poética através da musicalidade natural, como por exemplo, no som das águas do mar e do vento, e principalmente pelas marcas da linguagem como a

pontuação, combinação e disposição de palavras e frases semelhantes a versos, entre outros. Essa musicalidade é caracterizada pelas relações freqüentes entre som e silêncio que remetem aos conceitos de música na poesia simbolista.

Segundo Anna Balakian (2000), há três conceitos diferentes de música na poesia nesse período: o de Baudelaire, de Verlaine e de Mallarmé. No primeiro, as palavras são consideradas como dotadas da mesma sugestividade das notas musicais, mas sem comunicar significado especial. Já Verlaine valorizou as associações e combinações de palavras que contivessem recorrências sonoras e assim, a poesia se tornaria música pelo apelo auditivo. Mas, foi Mallarmé quem estimulou a composição da obra musical marcada pelas pausas e espaços em branco entre as imagens, por exemplo. Dessas três concepções, foi a maneira simples e lírica de Verlaine que exerceu maior influência na técnica simbolista. Assim, confirma-se o que Fernando Guimarães (2000) disse acerca de Raul Brandão:

A noção de musicalidade aproxima-nos de uma outra que lhe é de certo modo equivalente: a de ritmo. A noção de ritmo é fundamental quando se aborda a questão das relações entre poesia e prosa. Assim, ela não pode ser esquecida ou minimizada quando falamos de autores, como é o caso de Raul Brandão, que, não raro, são apresentados como 'poetas em prosa'. (GUIMARÃES, 2000, p. 29)

O autor citado também reconhece o valor da obra brandoniana que passa principalmente pela poetização da prosa através do ritmo e musicalidade.

A variação de intensidade do ar e do vento na natureza em mais brando e mais intenso faz alusão à variação do ritmo da vida humana, que ora vivencia momentos calmos, ora acontecimentos turbulentos.

Dentre os quatro elementos, é o ar que, mesmo sendo também ambivalente, tem a propriedade de unificá-los já que se encontra presente em todos os demais espaços integrando-os e conduzindo-os ao eterno retorno do momento cosmogônico. Na prosa poética de *Os Pescadores*, essa unificação que conduz ao mito primordial, ocorre principalmente por meio do ritmo e da repetição.

A repetição é uma figura de construção muito presente em toda a obra relacionada a vários pontos: a repetição paralelística dos capítulos notada na tabela em anexo, a repetição dos assuntos e situações tratados nos discursos, como a vida e costumes dos pescadores da costa portuguesa no discurso narrativo, as lembranças relacionadas à Foz do Douro e à infância no discurso memorialístico e a repetição de palavras ou combinações no discurso poético, além da repetição das referências às partes do dia que formaram o tempo mítico.

O ritmo, no entanto, conduz à unificação dos pólos ambivalentes por meio de sua musicalidade e também pela repetição de sons. Assim, ritmo e repetição proporcionam um efeito semelhante ao da função da poesia, o efeito de síntese unindo pólos opostos numa integração que leva a uma configuração circular do eterno retorno observada em todos os aspectos da obra: na relação respectivamente vertical e horizontal entre escolha e combinação de palavras que são unidas pelo som rítmico, nos eixos e oposições espaciais, unidos pelo tempo mítico, nos elementos água, terra e fogo, figurativizados pela luz do sol e da lua que estabelecem relações de correspondência entre si e se integram pelos componentes relacionados ao elemento ar. Essa volta ao início também pode ser notada nos três discursos diferenciados que encontram a base comum na expressão predominante da prosa poética e no itinerário percorrido por terra e pelo mar, tornando-se circular pela presença dos mitos destacados nesses itinerários na formação dos fios míticos já mencionados.

CONCLUSÃO

Conclui-se, portanto, que Raul Brandão retomou em *Os Pescadores* a temática da existência humana, do homem como ser simultaneamente uno e duplo, do sentido da vida e da morte já discutidos em outras obras, além de salientar os valores culturais locais, como a população de pescadores costeira, e de enfatizar as experiências de sua infância e adolescência vivenciadas na costa portuguesa como caracterizadoras de um tempo e um espaço míticos.

Esses temas tanto universais como particulares são discutidos por meio dessa obra híbrida composta por discursos aparentemente díspares como o narrativo, o memorialístico e o poético, em que a voz do narrador se desloca quanto ao enfoque que pretende privilegiar, assemelhando-se às próprias oposições que compõem o universo e o homem. Porém, esses discursos fundem-se num discurso e numa voz de narrador predominante, o discurso poético e o narrador lírico, apresentado pelo itinerário mítico das buscas humanas e expresso por meio da linguagem poética juntamente com todos os seus componentes: palavras, sons, símbolos, metáforas, mitos e suas inter-relações, ou seja, pelo próprio caminho primordial da existência humana figurativizado nos itinerários por terra e pelo mar como forma de reconstituição das buscas eternas, numa síntese do ser como sujeito individual e universal. Assim, as principais metáforas ligadas a associações por semelhanças e dessemelhanças contidas na obra, por exemplo, relacionam-se a duas idéias simultaneamente opostas e complementares, como pode ser observado nas citações de epígrafe deste trabalho. Essas idéias são, de um lado, a do instante idealizado, mítico e tempo eterno mostrado com frequência nas vezes em que o narrador recorre à lembranças passadas e, de outro, a da questão da transitoriedade da vida, salientada geralmente nas descrições poéticas sobre o espaço paradisíaco da natureza, levando a questionamentos humanos em torno da valorização de momentos presentes da vida.

Nessa prosa poética, as descrições das paisagens e espetáculos naturais, como os pores-do-sol, por exemplo, são destacadas muitas vezes, como se estivessem pintadas em quadros. Mas, foi no trabalho realizado com a linguagem, tomando como partida os quatro elementos fundamentais da constituição do universo, conforme afirmou Bachelard, as marcas temporais, como “o amanhecer” e “o anoitecer”, utilizadas como configuradoras do tempo mítico, e a construção espacial da obra na utilização de vários ângulos, eixos e formas, e tendo como base as relações de ambivalência e

correspondência, foi em tudo isso, finalmente, que o autor soube salientar as contradições e junções que se interagem e se completam na vida, na natureza humana e no universo, dando à obra o valor literário merecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Abril, 1973. (Os Pensadores, VI).
- ALI, M. Said. Advérbios extintos: a fundo, em fundo. In: *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1966, p. 183 a 202.
- AMORA, Antônio Soares. *Presença da Literatura Portuguesa III – Simbolismo e Modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1961.
- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943.
 _____ . *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1948.
 _____ . *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948.
 _____ . *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1969.
 _____ . *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Editora Abril, 1974. (Os Pensadores, XXXVIII)
 _____ . *A água e os sonhos*. Tradução: Antônio de Pádua Damesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.
- BENVENISTE, Emilie. Estrutura das relações de pessoa no verbo e As relações de tempo no verbo francês. In: *Problemas de lingüística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 247 a 276.
- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício de verso*. Tradução. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Raul. *Os Pescadores*. Porto: Editora Orfeu, 1985.
 _____ . *Húmus*. Lisboa: Vega, [19-?].
 _____ . *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
 _____ . *Os Operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.
 _____ . *Impressões e Paisagens*. Lisboa: Vega, 1987.
 _____ . *As Ilhas Desconhecidas*. Lisboa: Livrarias Aillaud/ Bertrand, [19-?]
- BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Edição Saraiva, 2º vol. 1964, p.951 / 3º vol. 1965, p. 1102 / 8º vol. 1967, p. 3976.
- CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 50).

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Petrópolis: José Olympio Editora, 2005.

CLEMENTE, Manuel. As memórias – confissões de Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p. 277 - 284.

COELHO, Jacinto do Prado. Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa. In: *Ao contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 1976, p. 227 - 233.

_____. O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje. In: *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 235 - 240.

_____. *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CURY, Jorge. *Estudo sobre a gênese brandoniana*. Ensaio. Araraquara: Editora UNESP, 1978.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DIMAS, Antônio . *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1995.

DURAND, Gilbert. Introdução. In: *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Perspectivas do homem, 2001, p. 02 - 61.

EIRAS, Pedro. O mar é transparente (Raul Brandão: pintura e metafísica). In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p. 469 - 478.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. São Paulo: Perspectiva, 1963.

_____. *O Mito do Eterno Retorno*. Tradução de Manuela Torres. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERREIRA, Agripina Encarnación Álvarez. *O espaço poético na obra de Gaston Bachelard*. Assis, 1994, Vol. I. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Universidade Estadual Paulista de Assis.

_____. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Assis, 1994, Vol. II. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Universidade Estadual Paulista de Assis.

FERRO, Túlio Ramires. Raul Brandão e a questão social. Introdução de *Os Operários*. Lisboa: Biblioteca nacional, 1984.

FIGUEIREDO, Fidelino de. Livro Quarto: Era Romântica e Actualidade. In: *História literária de Portugal* (séculos XII – XX). Coimbra: Nobel Editoral, 1944, p. 313 – 449.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCÍA, Xosé Lois. Contextualidade espacial e humana em “Os Pescadores” de Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p. 525 - 534.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Veja, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

GUIMARÃES, Fernando. Raul Brandão e os poetas em prosa. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p. 27 - 32.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: *História social da arte e da literatura*. Tradução de Walter H. Geenen. TomoII. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 881- 1047.

HOUAISS DICIONÁRIO ELETRÔNICO. sXIII - Prosa / SXV - Poesia cf. Fichlvpm.

JAKOBSON, Roman. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.65 - 78.

_____. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. Vol. II. Coimbra: Américo Amado Editor, 1963.

LEFEBVE, Maurice. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Coimbra : Livraria Almedina, 1980.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo : a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo : Ática, 1997 (Princípios).

LIMA, Rocha. Noções de versificação. In: *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2003, p.522 - 550.

LOPES, Oscar. Entre Fialho e Nemésio. In: *Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, p. 343 - 369.

_____. Raul Brandão. In: *Ler e Depois* . Crítica e interpretação literária– 2ª edição. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1969, p. 177 - 197.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Biblioteca breve, 1984.

_____. Raul Brandão: para além dos modelos. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p. 259 - 266.

MAINGUENEAU, Dominique. Obra, escritor e campo literário. In: *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 25 - 80.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Cutrix, 1970.

MOLINO, Jean. SOUBLIN, Françoise e TAMINE, Joelle. *Langages. La Métaphore*. Paris: Didier – Larousse, Juin, 1979, nº 54.

MONET, Claude. *Grandes mestres da pintura*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2007 (Coleção Folha, nº 4).

NEMÉSIO, Vitorino. *Portugal, a terra e o homem*. Viseu: Arcádia, 1978.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo : Ática, 2000.

OCAMPO, Estela. *El impresionismo*. Espanha: Editora Montesinos, 1981.

OLIVEIRA, Valdevino. Metáfora. In: *Poesia e Pintura um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p.117 - 154.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Raul Brandão e o legado do Expressionismo. In: *História crítica da literatura portuguesa: do fim do século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. v. 7, p. 267 – 311.

PIRES, A. M. B. Machado. Raul Brandão, a reacção fim de século e o Impressionismo. In: *Raul Brandão e Vitorino Nemésio*. Ensaios. Imprensa Nacional/ Casa da moeda, 1985, p. 09 - 36.

RAMOS, Feliciano. Acerca da fisionomia moral de Raul Brandão. In: *Estudos de História da Literatura do século XX*. Lisboa: Livraria Cruz Braga, 1956.

REYNAUD, Maria João. Reflexões sobre uma carta inédita de Raul Brandão a Teixeira de Pascoaes. In: *Colóquio/ Letras*, nº 129/130 – Julho/ Dezembro, 1993.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blickstein. São Paulo: Editora Cultrix, [19-?].

SEABRA, José Augusto. Simbolismo e utopia em Raul Brandão. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p. 377 - 386.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p.15 -26.

SENA, Jorge de. Post-Symbolismo e Modernismo. In: *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 51 - 55.

SÉRGIO, Antônio. Os Pescadores por Raul Brandão. In: *Ensaio. Obras Completas – Tomo III*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980, p. 82 - 88.

_____. *Introdução Geográfico-Sociológica à História de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982.

SERRÃO, Joel. Raul Brandão: espanto, absurdo e sonho. In: *Temas Oitocentistas II – Ensaio*. Lisboa: Portugália Editora, 1962, p. 131 – 147.

SERRULAZ, Maurice. *O impressionismo*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SIMÕES, João Gaspar. Raul Brandão poeta. In: *O mistério da poesia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 91 - 122.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro:Tempo Brasileiro, 1997.

TADIÉ, Jean-Yvés. *Le récit poétique*. Paris : PUF, 1978.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.95 - 125.

VALENTIM, Jorge. “Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista”. In: *Gragoatá*. Revista do Instituto de Letras da UFF, nº 16. Niterói: EDUFF, 2004, p. 33 - 49.

_____. “Raul Brandão e a herança lírica na narrativa ficcional e na poesia portuguesas contemporâneas”. In: *Itinerários*. Revista de Lietratura, nº 24, Araraquara: UNESP, 2006, p. 71 - 92.

VASCONCELOS, José Manuel de. Húmus de Raul Brandão, uma arquitectura da vida e da morte. In: (Prefácio) *Húmus*. Lisboa: Mnésis, [19-?].

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

_____. Symbolismo e expressionismo na ficção brandoniana. In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello Editores, 2000, p.39 - 48.

_____. Raul Brandão e seu tempo. In: (Prefácio) *Húmus de Raul Brandão* (Textos escolhidos). Lisboa: Seara Nova, 1978, p. 09 - 32.

Agostinho.

Disponível em <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/agostinho.htm>>. Acesso em 03. abr. 2005.

Divindades do mar e das águas.

Disponível em <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/divindades.htm>>. Acesso em 08. jan. 2006.

Impressão, sol nascente – Claude Monet (imagem).

Disponível em <<http://imagens.google.com.br/imagens>> . Acesso em 09. out. 2006.

Mapa de Portugal (imagem).

Disponível em: <<http://imagens.google.com.br/imagens>> . Acesso em 09. out. 2004.

O mar e a luz. Aquarelas de Turner na Coleção da Tate no Museu Calouste Gulbenkian. In: Revista News Letter, Setúbal: Fundação Calouste Gulbenkian, nº41, fev/mar. 2003, pág. 05 – 10. Disponível em: <http://www.edukbr.com.br/artemanhas/turner.asp> Acesso em 06. dez. 2006.

O Porto de Margate ao nascer do sol – William Turner.

Disponível em <<http://imagens.google.com.br/imagens>> . Acesso em 09. out. 2006.

Plexo solar. Chakras.

Disponível em <<http://www.caminhosdeluz.org/a.119.htm>> Acesso em 13. nov. 2007.

Raul Brandão.

Disponível em <<http://www.institutocamoes.pt/cvc/literatura/rbrandao.htm>> Acesso em 07. junho. 2004.

<<http://www.universal.pt.htm>> Acesso em 07. jun .2004.

<<http://www.alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/rbrandao.htm>> Acesso em 15. set. 2007.

CAPÍTULOS X CATEGORI- AS	I—FOZ DO DOURO	II—DE CAMINHA A PÓVOA	III—PEQUENAS NOTAS
<p>FOCO NARRATIVO</p> <p>DISCURSO = PREDOMINÂNCIA E ALTERNÂNCIA</p> <p>TEMPO DO DISCURSO (*T.D)</p>	<p><u>A Cantareira /Abril - 1920</u> __ narrador/protagonista e monólogo interior (1ªp.); __ memorialístico; __ presente e imperfeito do indicativo.</p> <p><u>Maio - 1921</u> __ narrador lírico (1ª e 3ª p.) __ memorialístico e poético; __ presente.</p> <p><u>Junho - 1921</u> __ narrador lírico e monólogo interior (1ª p.) __ memorialístico e poético; __ presente.</p> <p><u>Ida ao mar - 5 de setembro</u> __ narrador lírico (1ª e 3ª p.). __ memorialístico e poético; __ presente.</p>	<p><u>A Costa/ 10 de Agosto de 1921</u> __ narrador/protagonista (1ªp); __ narrativo.</p> <p><u>12 de Agosto</u> __narrador lírico(1ªp) e impressões/cena; __ poético.</p> <p><u>13 de Agosto</u> __ narrador/protagonista (1ª p.) ; __ narrativo;</p> <p><u>14 de Agosto</u> __ narrador/protagonista (3ªp/ 1ª e 3ª p.), impressões/cena/ monólogo interior; __ memorialístico e poético.</p> <p><u>31 de Agosto</u> __ (1ª e 3ª p.); __ memorialístico e narrati-vo;</p> <p><u>20 de Setembro</u> __narrador/protagonista (3ªp);/ __ memorialístico.</p> <p>* T.D. do capítulo= presente.</p>	<p><u>Pores do sol</u> __ impressões / cena (3ª p.) __ presente; __ poético.</p> <p><u>O nevoeiro</u> __ narrador lírico (1ªp) / presente; __ poético e memorialístico;</p> <p><u>Redes</u> __ narrador/protagonista (3ª p.) / presente; __ narrativo.</p> <p><u>Páramos</u> __narrador lírico (1ªp.) e impressões/cena; __ imperfeito; __ memorialístico e poético;</p> <p><u>No cabedelo</u> __narrador lírico (1ª p.)/ imperfeito; __ poético.</p>
<p>TEMPO DA HISTÓRIA = TEMPO MÍTICO</p>	<p>Manhã / Noite / Pôr-do-sol na lembrança/ Noite / Aurora / Tarde / sugestão de pôr-do-sol.</p> <p>Verão</p>	<p>Noite / Manhã / Fim de tarde / Noite / Manhã</p>	<p>Pôr-do-sol na lembrança</p> <p>Verão/Inverno= síntese</p>
<p>ITINERÁRIO DO NARRADOR</p>	<p>Terra (casa e paisagem)</p> <p>Água (mar e barcos)</p>	<p>Terra (paisagens e estrada)</p>	<p>Água (mar e luz)</p> <p>Terra (estrada)</p> <p>Água(mar e barcos)</p>

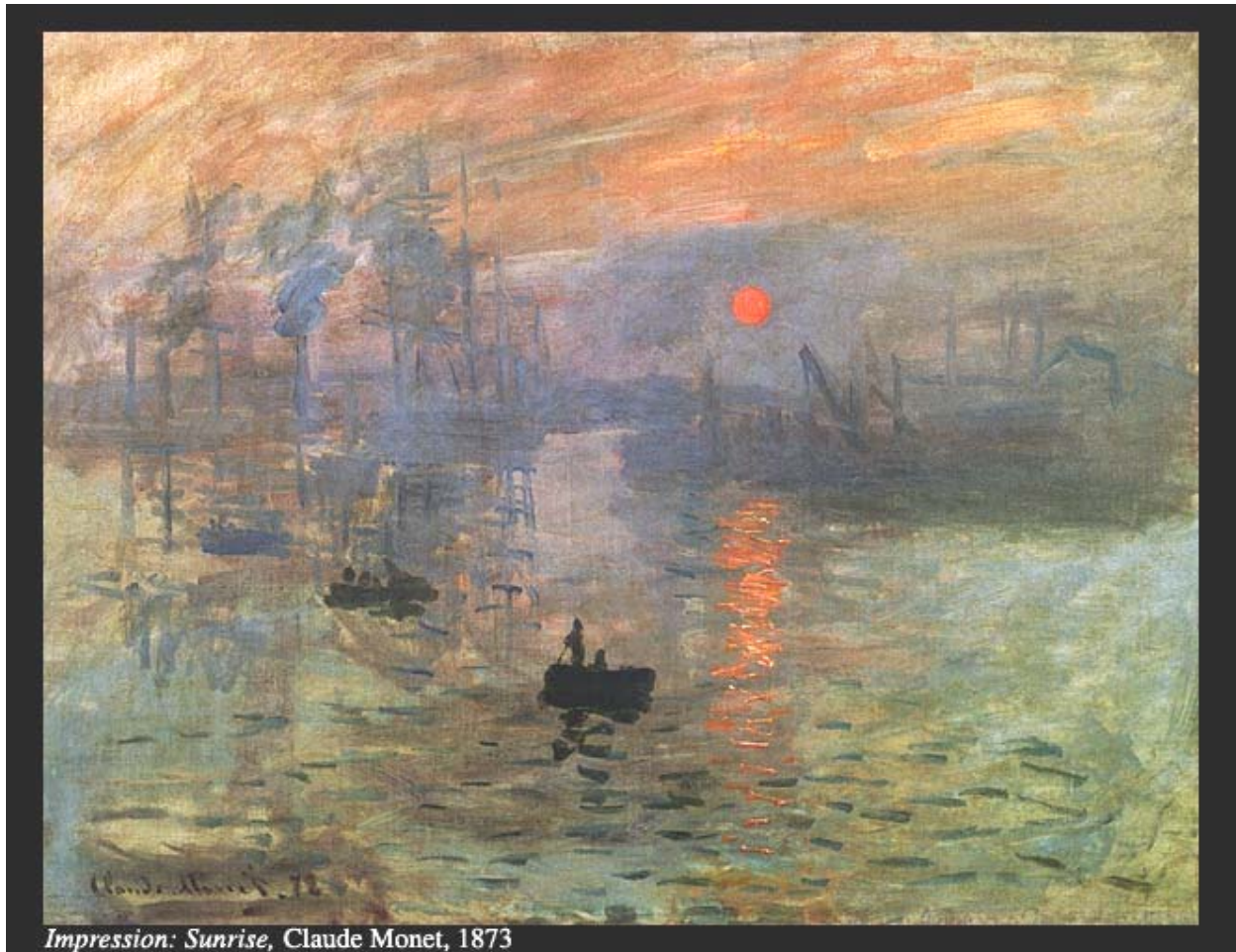
Anexo A: Tabela comparativa

IV—A PESCA DA SARDINHA	V—A RIA DE AVEIRO	VI—PALHEIROS DE MIRA
<p><u>Foz do Douro / Dezembro de 1900</u> __ narrador lírico (1ª e 3ª p.), impressões / cena, narrador/ intruso: “São seis horas. Reparar: [...]” (p.31); __ presente; __ poético e narrativo;</p> <p><u>Baleal / Setembro de 1920</u> __ narrador lírico (1ª e 3ª p.), monólogo interior e impressões / cena; __ pretérito perfeito e presente; __ poético, narrativo e memorialístico.</p>	<p><u>A paisagem / 21 Julho 1920</u> __ narrador lírico(1ª e 3ª p.) e impressões/cena; __ poético;</p> <p><u>8 horas da manhã</u> __ (1ª e 3ªp.), monólogo interior, impressões / cena; __ poético;</p> <p><u>24 de Julho</u> __ narrador lírico (1ªp.) __ memorialístico e poético;</p> <p><u>4 da tarde</u> __ narrador lírico (1ª e 3ªp.) e impressões/ cena; __ poético;</p> <p><u>Os sítios ignorados/ 5 Julho</u> __ (1ªp.), impressões/cena e monólogo interior; __ poético;</p> <p><u>8 de julho</u> __ (3ª p.) e impressões/cena; __ poético e narrativo;</p> <p><u>1 de Agosto</u> __ (3ªp.)e monólogo interior; __ poético;</p> <p><u>5 da tarde</u> __ narrador/protagonista(1ªp.); __ memorialístico.</p> <p>* <u>T.D. do capítulo</u>= presente</p>	<p><u>A pesca / Julho de 1922</u> __ narrador/protagonista (1ª e 3ª p.) e impressões/ cena; __ narrativo e poético;</p> <p><u>O barco</u> __ narrador/protagonista (3ª p.); __ poético e narrativo;</p> <p><u>Os pescadores</u> __ narrador/protagonista (3ªp.); __ narrativo.</p> <p>* <u>T.D. do capítulo</u> = presente.</p>
Manhã / Noite	Manhã / Tarde / Noite	Manhã / Tarde / Pôr-do-sol / Noite
Água (mar/ luz) Terra (estrada)	Água (espaço mítico = ria / barcos) Terra (paisagem)	Terra (estrada / paisagem) Água (mar / barco) Terra (espaço mítico= Terra Prometida) Água (barco)

VII—MULHERES	VIII—PEQUENAS NOTAS	IX—A MORTE NO ARRAIS
<p>(Foz do Douro) ___ narrador/protagonista (3ª e 1ª p) e monólogo interior; ___ presente e pretérito perfeito; ___ narrativo e memorialístico;</p>	<p><u>Peixes</u> ___ narrador/protagonista (1ª e 3ª p.); ___ narrativo;</p> <p><u>Luz e cor</u> ___ narrador lírico(3ª p.) e impressões/cena; ___ poético;</p> <p><u>Aves</u> ___ narrador/protagonista (1ª p/observador); ___ narrativo.</p> <p>* <u>T. D. do capítulo</u> = presente</p>	<p><u>Foz do Douro / Dezembro de 1893</u> ___ narrador/protagonista (1ª e 3ª p.); ___ presente; ___ narrativo.</p>
Escurece	Manhã / Tarde / Fim da tarde	Escurece Inverno
Terra (estradas)	Água (mar / luz) Terra (paisagem)	Terra (paisagem) Água (barcos)

X—ALGUNS TIPOS	XI—AS BERLENGAS	XII—NAZARÉ
<p>(Foz do Douro) __ narrador/protagonista (1ª e 3ª p); __ pretérito perfeito; __ narrativo e memorialístico;</p>	<p><u>Agosto - 1919</u> (Óbidos/ Baleal, Murtosa) __ narrador lírico(1ª e 3ª p), impressões/cena e monólogo interior; __ pretérito perfeito, gerúndio e presente; __ memorialístico, poético e devaneios.</p> <p><u>25 de Agosto</u> __ narrador lírico (3ª e 1ªp.), impressões/ cena; __ presente; __ narrativo e poético;</p>	<p><u>O homem / Junho - 1923</u> __ narrador/protagonista (3ª p.); __ narrativo; <u>7 horas</u> __ narrador lírico (1ªp.) e impressões/cena; __ poético e narrativo;</p> <p><u>A chata e a neta</u> __ narrador/protagonista (3ª e 1ª p.); __ narrativo e memorialístico;</p> <p><u>A mulher</u> __ narrador/protagonista (3ª p.); __ narrativo;</p> <p><u>O Sítio</u> __ narrador lírico(3ªp); __ poético.</p> <p>* <u>T.D. do capítulo</u>= presente</p>
<p>_____</p>	<p>Noite / Pôr-do-sol / Manhãs / Fim de tarde</p>	<p>Pôr-do-sol / Noite</p>
<p>Terra (lugar)</p>	<p>Terra (estrada) Água (praia / barco que volta)</p>	<p>Água (praia / luz) Terra (lugar)</p>

XIII—LISBOA, SETÚBAL, SESIMBRA, CAPARICA	XIV—OLHÃO	XV—A PESCA DO ATUM	XVI—SAGRES
<p><u>Agosto - 1922</u> __ narrador/protagonista (3ª p); __ narrativo;</p> <p><u>Caparica</u> __ narrador lírico (3ªp) e impressões/cena; __ narrativo e poético;</p> <p><u>Sesimbra</u> __ narrador lírico (1ª e 3ª p.), impressões/cena; __ narrativo e poético;</p> <p><u>Sardinha! Sardinha!</u> __ narrador/protagonista (3ª p); __ narrativo;</p> <p>* T. D. do capítulo = presente</p>	<p><u>Agosto - 1922</u> __ narrador lírico(1ª e 3ª p.), impressões/cena e monólo- go interior/ sonho; __ presente / imperfeito / futuro do pretérito; __ narrativo, poético, Memorialístico.</p>	<p><u>Tavira / Agosto - 1922</u> __ narrador/protagonista (3ª e 1ª p.); __ narrativo;</p> <p><u>Ponta da Baleeira/ 20 de Agosto</u> __ narrador lírico (3ª e 1ª p.), impressões/ cena; __ poético, narrativo e memorialístico;</p> <p>* <u>T. D. do capítulo</u> = pre- sente</p>	<p><u>Agosto - 1922</u> __ narrador lírico (1ª e 3ªp), impressões/cenas. __ presente; __ memorialístico, poético e narrativo.</p>
Manhã / Aurora	Manhã / Tarde Verão	_____	Noite
Terra (paisagem / lugar / estrada) Água (mar / luz)	Terra (paisagem / lugar)	Terra (lugar, paisagem) Água (mar/ luz)	“Pela portinhola do comboio vou seguindo a paisagem [...]”(p.113) Água (mar/luz) Terra (lugar)

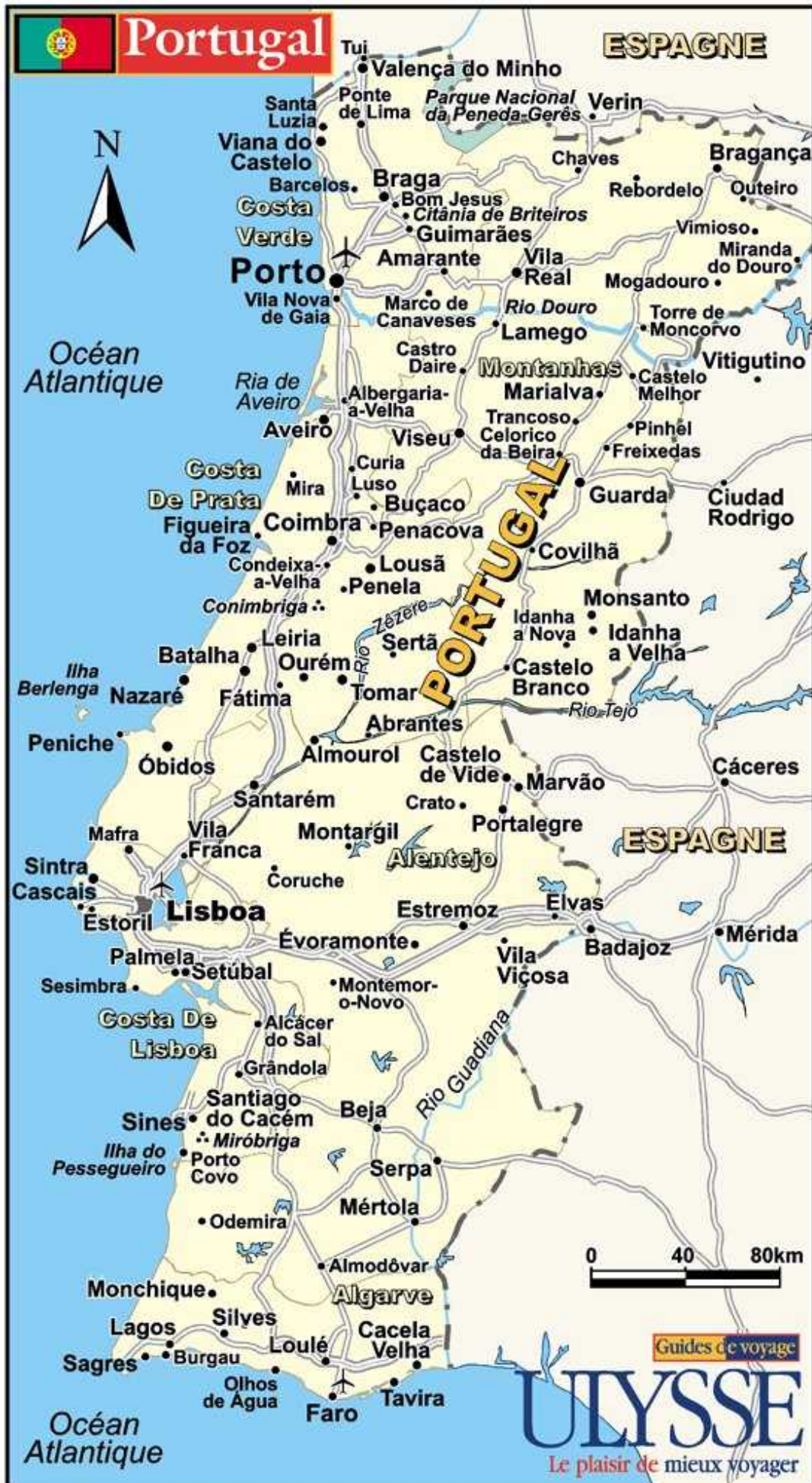


Impression: Sunrise, Claude Monet, 1873



O Porto de Margate ao nascer do sol, c. 1835-1840 © Tate, Londres, 2003

Anexo B



Anexo C - Mapa de Portugal