

**O MISTÉRIO DA ÁRVORE E ALGUMAS IMAGENS
RECORRENTES NA OBRA DE BRANDÃO**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ/USS)
eloisaporto@globocom

Raul Brandão se ocupou de grandes *contradições* inerentes à existência, ao humano, à humanidade ou “da junção ou mesmo da coincidência dos contrários” (Viçoso, 1999, p. 12) no humano e no mundo. Sem dúvida, esta coincidência de contrários na obra brandoniana faz com que ela aborde ou antecipe traços e temáticas caras a correntes estéticas tão diversas e, por vezes, antagônicas ou concorrentes, como as contemporâneas simbolista e decadentista e as oitocentistas estéticas romântica e naturalista; e antecipe traços e temáticas posteriormente caras a neo-realistas, a existencialistas e a surrealistas. A ficção brandoniana, por isso, aborda ou abarca questões humanas e intimistas, sem se furtar às sociais, explorando e problematizando tanto a situação individual dos humildes, quanto a sócio-cultural, em relacionamentos interpessoais e entre os grupos em que se inserem personagens e narradores, abordando a incontornável tragédia humana, sem a ela se conformar, problematizando-a. Por isso, carrega as “marcas da erosão da narrativa canônica”, como forma de resistência à “morte do sentido (a in-significância)” e busca dessa “possível (desejável) ressurreição do sentido (a significância)”, (re)criando o “romance possível”, numa “fusão do lirismo, do romanesco e do drama cósmico”, entre “a decadência e a contradecadência, o artificial e o natural, o simulacro e o sonho, a superfície e o interior (símbolo, arquétipo, reminiscência), o riso e a melancolia, o eu e o outro” (Viçoso, 1999, p. 16-39).

Segundo Bronislaw Geremek:

(...) Desprovido dos laços materiais e dos comprometimentos da propriedade, o miserável expressa um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos. É também portador da imagem e da voz de baixo, dos níveis inferiores da sociedade e da cultura populares. (Geremek, 1995, p. 7)

Talvez por isso haja tamanha *afetividade* para com o pobre na narrativa brandoniana, pois, através dessas figuras humildes, predominantes na sua obra, investiga-se primeiramente algo que está para

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA II

além das convenções sociais e da matéria, a misteriosa existência, e, paralelamente, é claro, passa-se por complicações materiais, sociais e culturais. Aproximando-se do pobre e através dele, pretende-se estar mais próximo desse “conhecimento universal”, dessa “verdade” essencial, um conhecimento que não é só histórico e cultural; e que, por isso, é buscado entre aqueles que se furtaram ao materialismo ou aos quais foi negado o material.

Por outro lado, o pobre “também parece refletir, como num espelho côncavo, os problemas da sociedade dos homens de bem”, por isso “suscita enorme interesse, tanto por mostrar um meio esotérico e exótico”, como pelo fato de se encontrar no miserável a “negação do sistema vigente de normas e comportamentos” (Geremek, 1995, p. 7). Está aí a dupla ou tripla articulação dos humildes na literatura brandoniana: indagação existencial, negação dos paradigmas vigentes e problematização social, compondo chocantes quadros em que o claro e o escuro contrastam, em que se confrontam os pobres e a chamada “sociedade dos homens de bem” (Geremek, 1995, p. 7). Está aí também a origem não somente da poética da afetividade aos humildes, como também da estética do horror nas paisagens de suas narrativas.

No conto *O Mistério da Árvore*, dois mendigos representam a alegria, a pureza e a afetividade em oposição a um cenário grotesco, escuro, degradante e degradado pela ação de um Rei tirano e perverso. Está configurada e exemplificada, em linhas gerais, a segunda fase artística de Brandão, a do “claro-escuro pesadelo”: “ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos... (...) A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro; mas de lá vinha um frêmito, a sua agonia talvez, e uma claridade, os seus corpos decerto. Em vão reduzira tudo a cinzas.” (OMA, p. 99-102). O amor entre os dois mendigos é luminoso, mas não o suficiente para os salvar dos desmandos do déspota. A afetividade entre os mendigos contrasta com a perversidade do Rei, o amor luminoso entre os dois contrasta com o cenário pintado em tons de cinza e negro. A vivacidade do casal até revigora um pouco o cenário morto por onde passa, mas não é suficiente para redimir nem o Rei e nem aquele reino.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

O horror inexpugnável e persistente, presente no conto de Brandão, corrobora a idéia, exposta por Walter Falk, de que

Todo lo que es sigue siendo eternamente lo que es”, “todo se ha de repetir indefinidamente de idéntica forma, el mismo placer e el mismo tormento. Esto es terrible, puesto que la vida está impregnada de horror” (Falk, s/d, p. 43).

O crítico, ao estudar *Impresionismo y Expresionismo: dolor e transformación en Rilke, Kafka, Trakl*, mostra a importância da dor e do horror na transição da estética impressionista para a expressionista.

Por outro lado, não é apenas o horror e a dor que se perpetuam ciclicamente no mundo, apesar de todas as adversidades e hostilidades, os mendigos também existiram, porque “a pesar de lo horroroso, y quizá debido a ello, la vida es hermosa”. Um é a condição para a existência do outro, portanto, dor e prazer, horror e atração:

(...) no hay a la postre nada tan importante para los hombres como aceptar la vida com todo lo que ella trae consigo. No hay que quejarse, ni eludir el dolor del mundo, sino desearlo. Entonces se probará que del dolor brota continuamente placer, pues el que desea el dolor se siente superior a él en su voluntad y por ello experimenta el placer del poder justamente em el dolor. (Falk, s/d, p. 43-44)

Só do contraste e do confronto entre os dois se apreendem e distinguem dor e prazer, horror e atração, desejo e repulsa; por isso o expressionista aprecia a dor, o feio, o horror, o pesado e os confronta com seus opostos.

Contraponto dos pobres nessa narrativa curta, o rei é um misto de *dândi* e vampiro decadentista, que se alimenta e eterniza da extinção de toda a vida que circunda seu Castelo, levando existência estéril e destrutiva, como a morte em vida: “No silêncio tumular do Palácio os passos do Rei ecoavam pelos corredores desertos (...) Não podia amar. Nem a voluptuosidade, nem o ideal, nem o amor, nem a carne láctea das mulheres” (*OMA*, p. 99-102). Como o vampiro mantém seu poder “há séculos”, tirando a vida alheia e, uma vez morto-vivo ou morto em vida, melancólico, não espera nada além de sustento. A morte foi um tema largamente abordado também pelos expressionistas, como se pode observar nas telas *Pirâmide de Crânios* (1898-1900), de Cézanne, e *Natureza Morta com Flores*, de Van Gogh, em que se empilham objetos que simbolizam a morte de entes

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA II

humanos e naturais, como as flores cortadas e as cores vermelha e negra, contrastando com tons claros e luminosos.

O rei, como o *dândi*, é elitista, “aspira à insensibilidade”, mostra-se dono de uma “modéstia mesclada de pudor aristocrático” e de uma “quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo”, mas “é entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta” (Baudelaire, 1995, p. 854). Essa é também a postura do Rei, sabedor de que a morte é inevitável ao mortal, antecipa-a a todos, mas está acima da morte e, impiedoso, olha de cima de sua imortalidade a vida medíocre da turba mesquinha (“mendigos”), com um misto de inveja e desprezo por todos os mortais que aniquila, vegetais ou animais, todos abaixo dele na hierarquia social: “extraí fantasmagoria da natureza” (Baudelaire, 1995, p. 859). Mas, diferentemente do *dândi*, que não é necessariamente um tirano, esse rei se mostra déspota e autoritário e encontra vigor para oprimir o amor e a luz, que lhe incomodam.

A postura do *dândi* não é muito recorrente na obra de Raul Brandão, porque os narradores são sensíveis demais com relação aos dramas populares, muitas vezes identificando-se mesmo como uma figura do povo, como é o caso do narrador de *Os Pobres*. Mas, assim como o *dândi*, muitos narradores e alguns personagens brandonianos se apresentam entediados diante da mesmice social e das distorções morais e éticas, bem como demonstram uma mundividência e uma capacidade de desvendamento dos mecanismos sociais acima da média, mesmo que nem sempre tenham as respostas para as indagações que formulam, demonstram uma inclinação filosófica invulgar, que se destaca da multidão.

O Castelo desse Rei é uma cripta, uma tumba de mármore, escura, que guarda a solidão estéril e morta ou mórbida daquele que se alimenta das vidas alheias: “o Palácio Real, construído num bloco de pedra escura, e só o Rei, de alma igual à sua alma, nua e trágica, se pusera a amar a árvore triste que havia séculos servia de força” (OMA, p. 99-102).

Outros personagens masculinos que, como o Rei desse conto, sugam “energia vital” de outros personagens surgirão na obra de Raul Brandão, como alguns ladrões de *Os Pobres*. Todos figuras menos vampirescas, como o burguês mercenário Belisário ou o Anacleto de

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

A *Farsa*, que também se alimenta de morte, até arruinar-se com a morte da esposa e a descoberta da traição. Mas, esse Rei de *O Mistério da Árvore* é o mais evidente exemplo de vampirismo decadentista da obra de Raul Brandão.

O narrador olha tudo entre contemplativo e comovido com a situação dos miseráveis “mendigos” e até com a do solitário Rei. Comovido com a felicidade pateticamente ingênua dos mendigos. Comovido com a infelicidade, solidão e danação perpétua do Rei, preso à morte em vida. Estarrecido está o narrador com a perversidade, a crueldade, a covardia e a incapacidade do Rei de buscar para si o amor que inveja, julgando mais fácil destruí-lo: “Noite negra, o Rei subiu sozinho ao terraço. Restos de núvens, restos de mantos esfarapados arrastavam-se pelo céu. A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro (OMA, p. 99-102)”.

Os narradores pasmam-se diante da danação de personagens ávidos pelo desejo de ascensão, como na *Farsa*; de desvalidos explorados e perversos, como em *Os Pobres*; ou de figuras calculistas que espreitam e são espreitadas, como as de *Húmus*. A figura do narrador apaixonado e comovido, em deambulações discursivas, é sem dúvida bastante recorrente entre os narradores da obra de Brandão. Difícil é encontrar um narrador brandoniano que não fique emocionado com o espetáculo das misérias humanas, com o martírio da turba mesquinha, sofredora e digna de piedade, desprovida de heroísmo e de possibilidades revolucionárias, de onde dificilmente sairá um “herói clássico” (Kothe, 1987), mas apenas pobres, ladrões, prostitutas, domésticas, mendigos, trabalhadores comuns, personagens da turba que podem suscitar ao mesmo tempo um prazer, um deleite pela promiscuidade e pela miséria. Por outro lado, há vezes em que causam repugnância e/ou piedade, paradoxalmente. Todos os narradores ficam divididos entre uma estética do horror e uma poética da afetividade pelos humildes.

Diante do espetáculo da turba, o narrador exercita a sua inclinação ao devaneio, como se pode observar no fragmento em discurso indireto-livre a seguir, em que narrador e rei *dândi* se misturam na apreciação da paisagem devastada: “Em vão reduzira tudo a cinzas – por baixo das cinzas latejava a vida. (...) Por que não ia também ser macieira, mendigos, húmus? Transformar a dor em felicidade? Beber

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA II

o sol arrastado na aluvião da vida? Oh como odiava a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam”.

Muitos narradores na obra de Raul Brandão abrem espaço para o “natural-sobrenatural” (Benjamin, 1989, p. 57), apresentando elementos da natureza associados aos mistérios da existência, da vida e da morte, como nessa passagem do conto, em que alguma força sobrenatural parece revigorar o galho da árvore após a morte dos mendigos, contrastando com a destruição do cenário e contrariando as determinações do rei, como numa manifestação do sagrado através da natureza: “Súbito ficou imóvel de espanto. Aquecida, com o amor de dois mendigos, tinha o galho em que pendiam enforcados cheinho de flor (OMA, 99-102)”. A ação do homem (o rei do conto) é muitas vezes a causadora da desordem e do caos entre os entes naturais, mas a natureza vai se recuperando, na medida do possível, através de seus ciclos e mecanismos de regeneração, dos quais o homem nem sempre pode se furtar. Desta forma, “a natureza defende seus direitos” (Benjamin, 1989, p. 57), em detrimento da ação e da obra humana, como se vê em *Húmus*, em que a terra se alimenta de morte e origina a vida; ou como n*Os Pobres*, em que o “enxurro” arrasta e arruina obras e homens; e na natureza que se regenera após a ação do Rei devastador no conto *O Mistério da Árvore*: “O que havia ocorrido nessa rua não teria surpreendido uma floresta; os altos fustes e a vegetação rasteira, as ervas e os galhos inextricavelmente enredados uns nos outros e o capim alto” (OMA, p. 99-102).

Diferentemente do que ocorre nesse conto, a árvore em algumas narrativas de Brandão simboliza vida, natureza, sensualidade e se relaciona com alquimia e espiritualidade, física e metafísica, da existência para além da vida carnal, e guarda o mistério que responderia à pergunta título do capítulo XVI de *Os Pobres*, “O que é a vida?” e a outras perguntas inseridas ao longo do capítulo: “O que é isto? o que é a vida? o que é este mistério onde o homem entra como a salamandra no fogo? Pode alguém de repente dar com uma árvore cobrindo-se de flor, sem ficar espavorido? (OP, p. 135)”. Esse mesmo mistério – que tentarão o Pita e o Gabiru desvendar no final de *Os Pobres*, diante da árvore, usando métodos de indagação e alquimia – parece se manifestar na passagem em que a “árvore que servia de força” apresenta um galho florido após o enforcamento dos mendigos.

A “árvore trágica” do conto, “maldita que desde séculos servia de força” também é aquela que guarda os segredos da vida e da morte, da existência carnal e pós-morte, da primavera e do outono/inverno, das estações do ano e da vida, como já indica o título do conto: “Assistira a transformações do solo, a tempestades, a cataclismos e a guerras, sempre petrificada como a morte – e, naquela noite, trespassada pelo amor dos dois mendigos, desentranhara-se em ternura, como se nela se encontrasse toda a paixão, a primavera e o noivado da terra” (OMA, p. 99-102). Como *A Amoreira*, de Van Gogh, que persiste num ambiente hostil e frio, a vida brota dos galhos da “árvore que servia de força” quando menos espera o rei, comprovando que na Natureza, a vida sempre brota da morte ou que, como disse Dalila Costa sobre o *Húmus*, “o amor como força cósmica, unificante, triunfa da morte e do desgaste do tempo” e que “o fim lógico não é morrer é viver sempre” (Costa, 1999, p. 347, 351).

A natureza é “a expressão do corpo ambivalentemente humano e cósmico”, enquanto “o sonho é expressão do desejo” (Seixo, 2000, p. 23), da alma, em Raul Brandão. A *árvore* metaforiza o corpo cósmico em muitas narrativas brandonianas, como ocorre com o *húmus*, a terra fértil que gera a vida e resulta da matéria morta que se deteriora e gera novas vidas.

A mendiga de *O Mistério da Árvore* é um misto da decadente *femme fatale*, esta definida por Mucci como “atração e perigo, paixão e ruína, luxúria e morte, Eros e Tânatos” (1994, p. 70-71); e da vítima miserável romântica à moda de Victor Hugo (*Os Miseráveis*). É indiferente e tola, como a *femme fatale*, exerce atração e curiosidade no homem (rei), mas não é perversa nem destrutiva. Por um lado, apresenta uma beleza hedionda: “aquela moça sardenta, com resquícios de palha pegados aos cabelos”. Por outro lado, é dona de uma sensualidade que não passa despercebida por onde quer que esteja: “flores esvoaçavam pela sua nudez e as macieiras dos quintais deitavam galhos fora dos muros”. A natureza, por onde ela e o amante vão pisando, converte-se em primavera: “macieiras deitavam galhos de propósito para os ver passar”. O amor traz a felicidade e a desgraça, a vida e a morte. Ela mantém-se encerrada no amor, indiferente a tudo o mais, corresponde e é correspondida em seu amor e é feliz, diferentemente da *femme fatale*, mas a atração e o perigo que exerce sobre o outro também a ameaçam e destroem.

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA II

O rei sente-se ameaçado, diante do fascínio pela mendiga e do perigo que esta representa, ao romper com o tédio e ameaçar a mesmice e o hábito que se instaurara em sua existência. Ela é para o Rei o que Mucci chamaria de “a figura do desejo, da volúpia, do amor” (1994, p. 71) que gera frustração, já que proporciona felicidade para o outro e nunca proporcionaria para o Rei, incapaz de ser feliz, incapaz sequer de se alegrar, ainda mais diante de cotidianas banalidades comesinhas: “Por que não ia ele também ser macieira, mendigo, húmus? Transformar a dor em felicidade? Beber o sol arrastado na aluvião da vida? Oh como odiava a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam” (OMA, p. 99-102).

Como a mendiga do conto, as prostitutas de *Os Pobres* são donas de “belezas hediondas”, mulheres arruinadas, horrendas, miseráveis, que se sustentam da luxúria e inspiram piedade no narrador, mas que não exercem uma atração fatal e também não representam grande perigo para aqueles que delas se aproximam. Diferentemente da mendiga do conto, são noturnas, integradas ao espaço degradado, como um componente da paisagem arruinada, só que psicologicamente complexas. Como a *femme fatale*, elas também são misto de “luxúria e morte, de paixão e ruína”, mas é contra elas mesmas que essa ruína se volta, quase sempre. Ainda que desejem destruir e se manter indiferentes ao entorno, elas nem sempre podem, por vezes são duramente afetadas pelos outros personagens ou pelo espaço que as cerca e também, espancadas e abandonadas, esfomeadas e/ou tísicas.

O amor decadentista, “todo artifício, engano, engodo”, fingimento, mascaramento, em algumas obras de Raul Brandão se mostra “um sonho que se transforma em pesadelo” (Mucci, 1994, p. 71). Enquanto em *Os Pobres* cada prostituta tem uma história de amor frustrado que as destina à prostituição; em *A Farsa* todos os casos amorosos têm fim trágico; em *Húmus* o individualismo parece ter quase suplantado o amor; no conto *O Mistério da Árvore*, o amor dos mendigos é infantil, primaveril, sincero e desinteressado, diferente do artifício que resume o amor decadentista, mas também é sensual e também conduz o casal à morte perversa como no amor decadentista, ocasionada por terceiros perversos: o Rei e seus carrascos.

A árvore é, a um tempo, vítima e testemunha da perversidade do rei, como também representante da ação revitalizadora do húmus.

É, ao mesmo tempo, “esgalhada e seca” por causa da devastação ao espaço promovida pelo rei, usada como instrumento de destruição (força), testemunha do martírio dos enforcados e dos demais entes naturais sacrificados, mas também é ela quem se mantém viva com o húmus gerado da matéria morta e ela quem exhibe o galho florido, após o enforcamento dos mendigos.

O casal, assim como o amor que vivem no conto, remete ao Romantismo, tanto pela idealização do par amoroso, quanto pela agonia trágica dos amantes separados pela sociedade perversa e desamorosa; não só pela sinceridade do amor correspondido, desinteressado e feliz, como também pela transcendência do amor, que se perpetua para além da morte e pela natureza como prolongamento do amor, heranças medievais e românticas: “ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos... (...) A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro; mas de lá vinha um frêmito, a sua agonia talvez, e uma claridade, os seus corpos decerto. Em vão reduzira tudo a cinzas.”

Entre o Simbolismo, com seus paraísos artificiais e oníricos, e o decadentismo da “arte pela arte”, em busca de “um mundo novo, lugar de refúgio da angústia metafísica” (Mucci, 1994, p. 31), a **máscara** ou a *persona*, que não é muito explorada no conto *O Mistério da Árvore*, é largamente usada em muitas outras narrativas brandonianas, como em *A Farsa*, em *Os Pobres* e em *Húmus*. A máscara simboliza o fingimento, o artifício e o artificialismo nas relações, a simulação; artifícios utilizados por muitos personagens para ocultar seus verdadeiros anseios, desejos e **sonhos**, guardados no interior, escondidos: “Esconde o ódio; vive fechada com seu sonho enorme, por fora uma velha pelintra, por dentro um horror sem limites” (AF, p. 51). A máscara representa a exterioridade e as convenções, a fachada ostentada socialmente pelos personagens, em detrimento do interior complexo, reprimido, que é representado pelo sonho, como ocorre com a Candidinha, que se finge de coitada, ostentando uma máscara de momo para pedir esmolas e alimentando-se de seu sonho de vingança contra todos aqueles que lhe dão esmolas: “a máscara da estupidez encobrendo a infâmia”. (AF, p. 47).

As máscaras consistem numa espécie de duplo das existências interiores dos personagens: “no drama se instala a polivalência dos

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA II

conflitos, na simulação se recolhem os modos de ser e de parecer das personagens e da própria mostra dessa ficção” (Seixo, 2000, p. 18). Elas passam a ocultar a identidade interiorizada do personagem, chegando até a anular essa identidade, essa interioridade, como acontece com a personagem Candidinha, ao fim de *A Farsa*, impossibilitada de “arrancar” a “máscara” de momo ostentada por ela durante toda a sua trajetória ficcional. “Hiper-realizada” sobre sua face, por todos os personagens a sua volta, habituados à máscara, Candidinha não consegue convencer ninguém de que sua momice de sempre não passava de fingimento e de que sua verdadeira identidade era cruel e vingativa, perdendo então a identidade e enlouquecendo.

Assim, na turbulenta narrativa de Brandão, certas imagens contraditórias são recorrentes, como a árvore e o húmus, representantes de uma natureza cósmica; a máscara e o sonho, representantes do fingimento e da opressão da civilização; a ruína e a fantasmagoria representantes do horror; os pobres a um tempo parte da paisagem degradada e horrível e também capaz de despertar afetividade nos narradores comovidos; enfim, imagens que aparecem em diferentes nuances do claro-escuro pesadelo pelas obras da segunda fase de Raul Brandão. Na obra de Brandão, contemporâneo da eclosão das vanguardas num mundo em que a homogeneidade e a linearidade não mais se sustentam e onde as diferenças já começam a se insinuar, a convivência de contrários concorrentes é constante seja nos espaços, nas sociedades, na natureza, como no interior dos entes e do próprio ser humano, enfim tudo e todos feitos para a vida e para a morte, pela beleza e pelo horror, pelo bem e pelo mal.

BIBLIOGRAFIA

BARROS JUNIOR, Fernando Monteiro. Parceiros da noite: gays e vampiros na literatura. Rio de Janeiro: *Soletas Digital*, v. 2, n. 2, 2001, p. 100-110.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do Capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67-101.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

BRANDÃO, Maria Angelina. *Um coração e uma vontade*: memórias. Coimbra: [s-n], 1959.

BRANDÃO, Raul & BRANDÃO, Júlio. *A noite de natal*: drama em três actos. Leitura, introdução, notas e estudo final por José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Biblioteca Nacional, 1981.

BRANDÃO, Raul. *A conspiração de 1817* – Gomes Freire. Porto: Typ. da Empresa Literária e Tipographica, 1914.

———. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

———. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

———. *El-Rei Junot*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [s/d.]

———. Em três linhas. In: BRANDÃO, Raul. *As ilhas desconhecidas*: notas e paisagens. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1926.

———. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. *O padre*. Lisboa: Veja, 1982.

———. *O senhor Custódio*. Com desenhos de Mário Botas. Lisboa: Quetzal Editores, 1987. [Série O Encantador de Serpentes]

———. *Os pescadores*. Porto: Orfeu, 1985.

———. *Os pobres*. Porto: Anagrama, [s/d.]

———. *Memórias*: Vol. I. 6ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, [s/d.]

———. *Memórias*: Vol. II. 3ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, [s/d.]

———. *Vale de Josafat*: III volume de memórias. Lisboa: Seara Nova, 1933.

CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

ANÁLISE E CRÍTICA LITERÁRIA II

———. Nota Introdutória. **In:** BRANDÃO, Raul. *El-Rei Junot*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s/d.]

COSTA, Dalila Pereira da. Húmus – Homo. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 345-352.

FALK, Walter. *Impresionismo y Expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Guadarrama, [s/d].

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia (1400-1700)*. Tradução do polonês por Henryk Siewierski. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. Série Princípios. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução. **In:** *A farsa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 7-44.

———. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

———. Raul Brandão e o legado do expressionismo. **In:** *História crítica da literatura portuguesa: Do fim-do-século ao Modernismo*. Lisboa: Verbo, 1995, p. 267-286.

PEREIRA, Luci Ruas. *Húmus e signo sinal ou O diálogo possível entre romances de um tempo de crise*. Rio de Janeiro: Atas do VI encontro Internacional de Lusitanistas, 1999.

PESSANHA, J. A. M. et alii. *Gênios da pintura: Manet, Renoir, Degas, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Klimt*. Vol. 1 a 12. São Paulo: Abril, 1980.

REYNAUD, Maria João. *Introdução à edição crítica do Húmus, de Raul Brandão*. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. Três Edições, Três Versões. **In:** BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. *Metamorfozes da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

———. O narrador e sua sombra. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 33-38.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 15-26.

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

———. Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 39-48.

———. Figuras da Cultura Portuguesa: Raul Brandão. **In:** <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rbrandao.html>. Portugal: Instituto Camões, 2003-2006.

———. Prefácio. **In:** BRANDÃO, Raul. *Húmus* (textos escolhidos). Lisboa: Seara Nova, 1978.