

**UMA OBRA QUE SE PINTA
EM “CLARO-ESCURO PESADELO”:
A NARRATIVA CURTA DE RAUL BRANDÃO
E A PINTURA PÓS-IMPRESSIONISTA**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ)
eloisaporto@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é evidenciar marcas da pintura pós-impressionista na obra de Raul Brandão, sobretudo em narrativas curtas do livro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926). Através do confronto entre textos verbais de Brandão e textos não verbais de artistas como Vincent Van Gogh, Paul Cezanne e Edvard Munch, aparecem temas, motivos, recursos, estratégias narrativas, marcas linguísticas e outros elementos coincidentes entre obras das duas modalidades de produção artística. Com esse estudo, sintetizamos alguns resultados das pesquisas desenvolvidas durante o pós-doutorado na UERJ, entre 2013 e 2014, e expandimos a pesquisa de doutorado, intitulada “A Paisagem Expressionista na Narrativa de Raul Brandão: nuances do claro-escuro pesadelo”, desenvolvida na UFRJ.

Palavras-chave:

Narrativa finissecular portuguesa. Raul Brandão. Pintura pós-impressionista.

Proença (2002, p. 145) chama de Pós-Impressionistas as experiências artísticas a partir da última exposição impressionista (1886), até o surgimento do Cubismo, com Picasso e Braque, em 1907-1908. Nesse pós-impressionismo, vislumbramos pintores de tendências estéticas bem diversas, como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Seurat e Toulouse-Lautrec, que apenas no início de suas carreiras identificam-se com o Impressionismo. Gauguin começa a usar arbitrariamente cores puras e bem definidas, delimita com contornos visíveis e deixa de representar tridimensionalmente as formas de pessoas e objetos; as sombras desaparecem em obras como *Jacó e os anjos* e na série de pinturas sobre o Taiti, onde o artista viveu na última década do século XIX, pintando o espaço natural e

a vida simples fora da civilização ocidental (PROENÇA, 2002, p. 146). Cézanne busca a estrutura permanente da natureza e não mais o passageiro momento da luz solar impressionista; crescentemente tendendo a recriar formas e a converter personagens e elementos naturais em figuras geométricas: cilindros, cones, esferas, como faz em alguns retratos de seu filho e de sua mulher, *Madame Cézanne*, geometrizada pelo artista, no rosto oval e nos braços cilíndricos (PROENÇA, 2002, p. 147). Já o independente e original Toulouse-Lautrec, com sua economia de traços e de cores, capacidade de recriar a dinâmica da cena urbana agitada de Paris e de sintetizar o drama pessoal de humildes artistas de circo, dançarinas, frequentadores de bares e cabarés, prostitutas, anônimos, em *Circo Fernando: a Amazona, Jane Avril Dançando a Melinite, O moulin Rouge, No salão da Rue des Moulins, Ivette Guilbert*, esta última uma declamadora festejada na *belle époque*, mas envelhecida, cansada, com sorriso triste e rosto coberto por maquiagem caricatural (PROENÇA, 2002, p. 148).

Van Gogh, pintor pós-impressionista precursor do expressionismo, explora a "emoção enquanto cor", em quatro períodos. Fase holandesa, após 1880, como pregador religioso entre mineiros belgas, segue a tradição holandesa do claro-escuro e, preocupado com problemas sociais, pinta sombrios personagens melancólicos, como *Os comedores de batata*. Em Paris, liga-se superficialmente ao movimento impressionista, que logo abandona a procura de novo caminho para sua arte, encantado com experiências de artistas como Gauguin, que "simplifica as formas dos seres, reduz os efeitos de luz e usa zonas de cores bem definidas". Em Arles, Sul da França, influenciado pelo intenso sol mediterrâneo, livra-se de naturalismos e emprega cores intensas e puras, sem matização, para representar emoções, assumindo-se como colorista arbitrário. Após várias crises nervosas, sucessivas internações e tratamentos médicos, em 1890, suicida-se em Anvers, cidade tranquila ao norte da França, depois de três meses pintando cerca de 80 telas em cores fortes e linhas retorcidas, como *Ciprestes*. Deixa 879 pinturas, 1756 desenhos, 10 gravuras, em seu moderno esforço para libertar a beleza dos seres por meio de uma explosão de cores, segundo Proença (2002, p. 149-150).

Na esteira de Van Gogh, surge na Alemanha, entre 1904 e 1905, o grupo Die Brücke ou A Ponte, contra o Impressionismo e preocupado em expressar e interpretar emoções e angústias do homem moderno, através da cor e da deformação proposital da realidade, para que revelassem seu mundo interior. É o que ocorre em *O Grito*, de Munch, no qual a figura

humana não apresenta suas linhas reais, mas contorce-se sob o efeito de suas emoções, linhas sinuosas no céu e na água, e a linha diagonal da ponte direcionam o olhar do observador para a boca da figura, aberta num grito aterrador. Tal atitude, incomum até então em personagens da pintura, como também são incomuns as linhas fortes do expressionista, deformador sistemático da realidade, a fim de expressar com exagero seu pessimismo ante a civilização, o homem e até a natureza. Com isso, a pintura expressionista foge às "regras tradicionais de equilíbrio da composição, da regularidade da forma, da harmonia das cores", num clima melancólico e inquietante (PROENÇA, 2002, p. 152-153).

Segundo Argan (1992), o Expressionismo foi um fenômeno artístico concentrado na problematização da função da arte, numa tendência anti-impressionista, que parte do próprio impressionismo, através de artistas como Van Gogh. Impressionistas e Expressionistas exprimem experiências humanas no mundo sensível, recusando a idealização e as normas do belo. Porém, o artista impressionista representa o mundo sensível mais concentrado na essência ótica de uma situação, compondo um vasto repertório de paisagens com figuras humanas em lazer urbano, em busca de captar a luz e os seus efeitos sobre a natureza e os elementos focalizados. Já o expressionista focaliza uma ação pictórica volitiva, ainda segundo Argan (1992), representando individualidades e assumindo uma postura crítica diante da sociedade finissecular, dos valores burgueses, da cultura urbana e da estrutura do trabalho moderno, descrente de qualquer utopia de progresso como caminho para justiça social. A visão transfigurada é o principal objeto ou forma de representação da pintura expressionista, atenta às funções plástica e construtiva da cor. A cor ou as tonalidades fortes e destoantes são vistas como elementos estruturais da visão, no "plano da expressão", como Morato (2008) chama o conjunto de elementos formais e técnicas usadas numa tela.

Sobre as cores, Van Gogh afirma: "tem de ser a cor a fazer tudo; dando através da simplificação um maior estilo às coisas, deverá sugerir a ideia de calma ou muito naturalmente de sono" (Fragmento de uma carta de Van Gogh enviada ao irmão Theo, referindo-se a sua obra *O Quarto*, em Walthers, 2004). Esta observação, que bem serve para a obra de Brandão, Van Gogh faz quando comenta sua famosa tela *O Quarto*, em que rompe com as noções tradicionais e técnicas de perspectiva, deformando propositalmente o espaço.

Argan ensina que o expressionista imprime com violência a imagem, pois "se liga à pasta densa e recoberta da tinta a óleo ou à mancha

alastrante da aquarela e ainda se mostra na ausência de matizes e esfumaduras, na violência brutal das cores” (1992, p. 240). É o que se observa na já mencionada tela de Cezanne, o *Arlequim*, pintada em cores fortes, tons de vermelho, preto e branco.

Além disso, as cores fortes são usadas para intensificar uma poética do feio, que agravam a violência na tela, com figuras grotescas, que causam um incômodo no espectador. Para o pintor expressionista, “somente a arte, como trabalho criativo, pode realizar o milagre de reverter em belo o que a sociedade perverteu em feio”, daí vem “o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir” (ARGAN, 1992, p. 241).

Muitos quadros pós-impressionistas e expressionistas, por isso, aproximam-se das classes trabalhadoras e do seu momento histórico, ponto de confluência entre expressionistas e realistas-naturalistas. Mas, destes últimos se distanciam os expressionistas por criticarem o mecanicismo, o tecnicismo e o racionalismo, na sociedade e na criação artística e intelectual. Neste sentido, ainda de acordo com Argan, o artista, antes um inspirado à criação sem responsabilidade social, agora livre de modelos, num labor solitário, intelectual e técnico (sem ser tecnicista ou formalista), busca problematizar a situação humana em um momento histórico e acaba desvelando o próprio homem, como também repensando o papel do artista e da arte. Desta forma, da primeira fase impressionista da carreira de Van Gogh, ávido por “uma arte de homens”, oposta à pintura clássica com “gente que não trabalha” (PESSANHA, 1980, p. 211), nasce a violência expressionista, aprofundada na sua segunda fase, em que Pessanha conclui que “a miséria não tem fim” (1980, p. 213), em termos socioeconômicos e filosóficos.

Também na prosa de Brandão, notamos uma segunda fase, chamada em *Os Nefelibatas* de “claro-escuro pesadelo”, que problematiza a miséria e a violência enfrentadas pelos humildes, “singulares criaturas” coloridas com tonalidades fortes e contrastantes, como nas pinturas expressionistas. São grotescos “palhaços de escarnecidos e de ver em farrapos a sua quimera, que não podem realizar”, como o “sapo que fizesse namoro a uma estrela”; “aberrações extraordinárias, curiosos cérebros cheios de sonho, nervos capazes de sentir o que por ora é do domínio do sonho”, padecendo uma “vida má, tumultuária”, “restrita, igual, repetida”, que “não vale o que por ela se sofre”, apesar de o homem ter “um medo

enorme de morrer" (BRANDÃO, 1981, p. 93-94). Esses são alguns exemplos de figuras e problemáticas saídas da “paleta macabra” (PEREIRA, 1981, p. 30) do pintor e escritor de *A Farsa*.

É o que se nota também no *Retrato de Teixeira de Pascoaes*, pintado por Raul Brandão. Na tela, o poeta é representado por uma figura com expressão facial grave, compenetrada, com a cabeça e o corpo curvados, voltados para o estudo ou para a reflexão, com a boca e as sobrancelhas cerradas, que reforçam o ar sisudo, aborrecido ou preocupado do homem. Tirando o rosto, destacado ao centro da tela, mas sem contornos realistas, tudo em volta aparece desfocado e interpenetrado, desfigurado, como numa visão em tons de laranja, marrom, branco e preto, com pinceladas rápidas e sem contornos bem marcados, no plano da expressão.

Nas obras expressionistas de Brandão, pictóricas ou literárias, por causa da busca de uma “expressão extraordinária” e de uma “outra luz” que ilumine as “figuras humanas”, nas palavras do narrador de *A Farsa* (BRANDÃO, 1984, p. 23); os traços realistas-naturalistas da primeira etapa “não novista” são gradativamente substituídos pela problematização da *psique* de narradores e personagens de exceção, da violência nas relações interpessoais, sociais e políticas entre personagens; bem como pela análise da existência humana, que inspiram no narrador interrogações filosófico-existenciais, posteriormente retomadas pelos existencialistas, sobretudo os agnósticos, mais céticos diante das religiões e religiões com o sagrado do que Raul Brandão. Esse “espanto” e essa “náusea” dos narradores brandonianos, notados também em pinturas expressionistas como *O Grito*, de Munch, serão aprofundados nas futuras obras existencialistas, como lembra Urbano Tavares Rodrigues (2000):

O espanto, verdadeira tônica dos textos mais fundos e mais belos de Raul Brandão, antecipa a náusea de Sartre, brusca tomada de consciência do existir, do estar na vida sem razão, cercado de incógnitas e de uma fundamental angústia.

Nota-se, em oposição ao espanto e à angústia de existir, de estar no mundo sem razão, demonstrados pelo narrador, uma poética da afetividade em relação aos humildes focalizados nas narrativas de Brandão. Os narradores brandonianos dão relevo a figuras pobres, desprovidas de heroísmos, problematizando-as, questionando suas relações interpessoais, enquanto investiga a condição humana. É o que ocorre também em tantos quadros de Van Gogh, como *Os Comedores de Batatas*, *Pobre Sofredora*, *Mulher Cozinhando ao Fogão*, *Retrato do Doutor Gachet*, *Retrato de um Homem* ou *Retrato de Armand Roulin*; ou nas telas de Tou-

louse-Lautrec, como *Yvette Guilbert*; ou de Cézanne, como o *Arlequim*; que bem poderiam representar personagens da obra de Brandão, como K. Maurício, a "figura amarga" do Palhaço e outros "hóspedes da D. Felicidade: um doido, um anarquista, o Pita, a patroa, o Gregório, antigo chefe de repartição, que havia anos estava encarangado num quarto, uma velha que só saía à noite" com "flores no seio" e um "xale púrpura" (BRANDÃO, 1981, p. 21-22), e a própria hospedeira dessas "singulares criaturas" (BRANDÃO, 1981, p. 23), D. Felicidade. Todos sujeitos inadapta- dos ou inadequados à realidade, traço comum a tendências estéticas finis- seculares, como as pós-impressionistas.

Aliás, Raul Brandão se localiza em uma tendência de sua época, a de explorar as relações do homem com o espaço e o tempo, em que, por exemplo, têm-se outros artistas que seguiram caminho semelhante, como Almada Negreiros. Esta tendência está em voga desde o século XIX, com as correntes realistas e naturalistas, nas quais os condicionamentos do meio, de raça e do momento histórico são analisados em romances de tese, de forma objetiva. Pode-se dizer que tal tendência, no Expressionismo, na esteira de intelectuais como Freud e Nietzsche, inclina-se mais para refletir sobre as relações violentas entre os homens e entre o homem e o espaço, bem como sobre a passagem do tempo, a morte, a loucura e o sonho, a *psique* das personagens, o inconsciente e a intimidade, que tornam cada homem único, diferenciando a abordagem expressionista da abordagem realista-naturalista. Por isso, Brandão problematiza a existência humana, através de imagens e cenas violentas e de monólogos interiores, produzindo uma literatura que, ao contrário do homem, escapa da morte e, por vezes, até do tempo.

Para entendermos melhor o conjunto de contos de Raul Brandão, objeto deste artigo, sua relação com a restante obra do autor, literária e pictórica, bem como para conhecermos as circunstâncias de sua produção, e a relação da sua narrativa com a pintura; explanaremos, a seguir, um pouco sobre a participação do autor nesse período conturbado de transição entre o século XIX e o XX em Portugal. Tais esclarecimentos podem ajudar a entendermos muitos aspectos da obra e do projeto estético do escritor e pintor Raul Brandão.

Segundo José Carlos Barcellos, a segunda metade do século XIX é "um desses momentos em que determinada cosmovisão começa a entrar em crise, em que começa a ruir o edifício da civilização burguesa" (1985, p. 45). A primeira guerra mundial, de 1914-1918, foi "a materialização brutal do fracasso de todo esse mundo" e representou a falência do

sistema de valores oitocentistas, pautado na ciência, na autoridade e na família. Na literatura portuguesa, “alguns poetas percorreram o caminho, algumas vezes desesperado, dessa desagregação da mundivisão da sociedade capitalista e burguesa, como Antero e Cesário, Camilo Pessanha e Gomes Leal” (BARCELLOS, 1985, p. 46). Na prosa, sem dúvida, poderíamos dizer que Raul Brandão também foi um deles, como lembra Vítor Viçoso: “Raul Brandão, sobretudo a partir de 1895, (...) fez emergir uma perspectiva crítica, por vezes com acentos visionários, relativamente aos valores materialistas e ao egoísmo burguês” (1999, p. 39).

Raul Brandão põe em xeque as instituições e as Ciências, em *OSP*, apresentando a humana "necessidade do desconhecido", que "de novo se estabelece" e "a ciência" como aquela "que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim", mas "bateu num grande muro e parou" (BRANDÃO, 1981, p. 94). Portanto, a ciência e a racionalidade não dariam conta dessa "alma do homem [que] toca o infinito" (BRANDÃO, 1981, p. 94). Brandão contesta o conhecimento científico e o conhecimento religioso, afirmando que "a Fé Cristã embotara-se" e é "preciso inventar outra coisa" para tentar senão entender, ao menos refletir sobre esse "princípio e o fim" metafísicos, como também sobre temas como "a morte" (BRANDÃO, 1981, p. 94). Sobre os questionamentos a respeito desse "princípio", desse "fim" e até sobre o destino humano (material e espiritual), o conhecimento científico e o religioso parecem não oferecer respostas que satisfaçam ao narrador brandoniano, neste "fim de século em que a metafísica de novo predomina e a asa do sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos" (BRANDÃO, 1981, p. 93), segundo o emissor de *Os Seus Papeis*, obra integrante de *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*.

Sempre com essa perspectiva crítica diante da sociedade burguesa, de que nos falam Barcellos (1985) e Viçoso (1999), Raul Brandão participa em vários jornais, na última década do século XIX e início do XX, tais como *O Dia*, onde publica reportagens sobre pescadores e gente humilde, em hospitais, cadeias, manicômios; e *O Correio da Manhã*, no qual publica matérias sobre os vícios e a miséria da capital, além de artigos e ensaios de crítica literária, de 1893 a 1896. Essas experiências, sem dúvida, aproximam o escritor dos humildes e o sensibilizam para com a situação social em que se encontravam os pobres, com todos os seus dramas pessoais, a violência, a miséria e as mazelas sociais, que tão constantemente passaram a ser problematizadas na criação artística brandoniana.

É nesta ocasião que Brandão começa uma nova etapa de sua carreira. Com o pseudônimo de Luís de Borja, encabeça o grupo anarquista *Os Nefelibatas*, no qual participou ativamente, colaborando na idealização, no projeto, nas publicações e até na veiculação de revolucionários panfletos. Antiparnasianos e antirrealistas, *Os Nefelibatas* se conclamavam como “os anarquistas das letras, os petroleiros do ideal, ateus do preconceito e da opinião pública”, ideais que, sem dúvida, marcariam decisivamente a obra do jovem escritor dos contos de *A História dum Palhaço* (publicados em 1896) e do maduro artista compositor de obras como *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus*, sua mais famosa obra, e seu último romance, *O Pobre de Pedir*. O opúsculo *Os Nefelibatas*, termo cuja etimologia reflete as atitudes daqueles que o assinam, na prática foi um manifesto artístico e um pastiche decadentista português, que inicia oficialmente a “geração de 90”, pautado no pensamento brandoniano.

Com Júlio Brandão – companheiro de *Os Nefelibatas*, amigo de uma vida e seu parceiro na composição de textos jornalísticos, de contos e do drama *A Noite de Natal* (1894) –, mais tarde, Raul Brandão lideraria, também, a iconoclasta *Revista de Hoje*, que dava prosseguimento aos ideais e trabalhos já manifestos em *Os Nefelibatas*. Para essa revista, escreve o artigo *O Anarquismo*, publicado em duas partes: a primeira, em dezembro de 1894; e a segunda parte ou *Conclusão*, em janeiro de 1895. Nelas endossa a sua inclinação reformista e insubordinada em termos estéticos e políticos, como também seu ceticismo em relação à felicidade, seu pessimismo quanto aos rumos tomados pelas sociedades modernas e seu desencanto em face do que chama de “falsa promessa de igualdade da Anarquia que, como todas as teorias de felicidade do homem, é um absurdo”, segundo Reynaud (2000, p. 25-26).

Em 1921, na fundação da *Seara Nova*, grupo (e revista) de escritores que integrariam mais tarde o Neorrealismo português, Raul Brandão publica um capítulo de suas *Memórias: Sombras Humildes*. E, no ano de 1926, com o incentivo dos companheiros da *Seara Nova*, publica *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, uma edição refundida da *A História dum Palhaço*, de 1896, reorganizando as narrativas e fazendo “substanciais supressões”, de forma que, segundo Reynaud, “cada uma das figuras principais ganhasse maior consistência dentro das frágeis histórias das suas vidas fracassadas, onde o sonho não passa de uma quimera dolorosa” (2000, p. 29). Aliás, as imagens de sonhos e pesadelos, recorrentes na obra de Brandão, também são cultivadas entre expressionistas, como Van Gogh que, em uma de suas cartas, afirma que muitos de

seus quadros são pintados em um estado semelhante ao de transe ou de sonho: “Experimento uma terrível clareza em momentos em que a natureza é tão linda. Perco a consciência de mim mesmo e os quadros vêm como sonho” (WALTHER, 2004).

O protagonista de algumas das narrativas curtas de *A História dum Palhaço* é K. Maurício, que representa simultaneamente um onirismo decadente, específico do ensimesmamento estético finissecular; uma centralização metafísica no tema da morte; e um embrião de rebeldia infrutífera contra as forças sociais corruptoras, para Viçoso (2003-2006). Nas narrativas de *A História dum Palhaço*, podemos detectar uma projeção das temáticas social e religiosa, bem como uma tensão entre a idealidade adolescente (o sonho e o nefelibatismo) e o pragmatismo do princípio do concreto, numa sociedade burguesa. Aliás, essas temáticas serão recorrentes na posterior obra de Brandão, incluindo sua mais festejada narrativa longa: *Húmus*.

Nos contos de *A História dum Palhaço*, e nas demais obras publicadas depois de *Impressões e Paisagens*, como se viu, notamos uma “fase de expansão” (PEREIRA, 1981, p. 14), até o fim do século, com uma crescente substituição dos traços realistas-naturalistas pelos traços que marcarão e serão cada vez mais aprofundados na escrita madura do autor de *Húmus*. Mas, mesmo nas narrativas curtas do livro *Impressões e Paisagens*, publicado em 1890, marcado pelo Impressionismo e pela influência naturalista, já pontuados por críticos como Seabra Pereira (1981), mesmo neste primeiro livro da juventude, são notados temas e marcas da sua literatura vindoura, que serão aprofundados nas posteriores obras. É o que se pode confirmar na seguinte passagem do conto *O Homem do Cancro*, extraído de *Impressões e Paisagens*:

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

No fragmento, notamos a exploração dos contrastes em “claro-escuro pesadelo” (“escuras”, “noite”, “lampiões”, “luzindo”), nada comum no impressionismo, adepto de combinações mais harmoniosas e tonalidades menos destoantes. A noite no hospital é cenário de horror, medo, morte e gritos. Já o dia é cenário de esperança de cura, encontro com os visitantes sadios. As cores, a luz e as sombras revelam, por vezes, sentimentos do narrador ou das personagens, como se nota no fragmento an-

terior sobre a noite no hospital, que contrasta com o seguinte trecho sobre uma manhã luminosa na feira. Aliás, essa associação de doenças e deformações com a cidade, o meio urbano noturno e, por outro lado, a focalização de personagens mais saudáveis no campo e de dia, no trabalho com a terra e no contato com a natureza é comum em obras do século XIX, como em algumas narrativas realistas-naturalistas e na poesia de Cesário Verde. Vejamos o fragmento do conto *O Homem do Cancro*:

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

E pouco a pouco a alegria ia entrando no mercado. Era uma *tela* de artista genial e forte, sem preocupações. Montões de repolhos *amarelos*, *cenouras*, *rábanos*, *todas as cores rompendo em contraste*, amontoadas, aos *murros*. (...) a abundância começava. As regateiras, braços nus, fortes, manga arregaçada, discutiam. Uma flecha de *sol dourada* atravessava as folhas, e caindo sobre os legumes, sobre os frutos, *aviventava as cores um instante*... E era uma balbúrdia, uma *alegria* esfuziando no céu... Ele então, *repelido*, *desaparecia*. (BRANDÃO, s/d, p. 98, grifos nossos)

Trata-se de um momento de fronteira entre a noite e o dia, o amanhecer, portanto um dos momentos de encontro entre algumas figuras sombrias, noturnas, que já vão se recolher; e figuras diurnas, mais luminosas, que já começam a surgir.

Claro que a cena diurna revela muitas marcas da pintura impressionista, de forma que a luz solar realça o cromatismo colorido da paisagem, num recorte instantâneo da cena ("aviventa as cores um instante"), certamente ainda enevoadada pelos vapores da madrugada que se dissipam e pela pressa do artista narrador em pintar a cena, antes que ela ganhe outras luzes, outras nuances.

Mas, insistimos no pós-impressionismo que brota do impressionismo, como ocorre em Van Gogh, uma vez que as cenas luminosas são juxtapostas e confrontadas com as tenebrosas cenas noturnas ou os restos que dela se arrastam pela cena matutina, repelidos pela luz, buscando voltar para as sombras: "Ele então, repelido, desaparecia". A violência rompe em muitas passagens. Não é apenas a impressão do narrador sobre uma cena o que se constrói. É o contraste o que se busca e não apenas a rápida pintura de um instante único de incidência da luz. É o contraste da abundância da feira com a miséria do homem do cancro; da alegria e da saúde dos feirantes com o cancro e a humilhação do miserável que se esconde; das mercadorias sadias com a doença na face do pobre que con-

some “pedaços de fruta apodrecida” e esconde seu cancro e sua miséria na noite, deixando a luz e o dia para os saudáveis e alegres.

Não se trata, no conto como um todo, apenas da focalização da incidência da luz sobre o cenário apresentado, mas da busca de iluminar “as figuras humanas” representadas neste cenário, algumas das quais com seus dramas pessoais e íntimos, como alguns dos doentes do hospital, focalizados mais a fundo. E, mesmo que muitas das personagens ainda representem uma categoria: de um lado os feirantes, de outro os miseráveis, já há uma focalização mais comovida e pietista – bem mais que a de um narrador realista-naturalista – da intimidade do “homem do cancro” por parte do narrador, que não pode controlar seu horror diante da doença e sua piedade diante dos que sofrem.

É evidente que no conto não notamos ainda uma ruptura completa com a “perspectiva” realista ou com os motivos e temáticas naturalistas. O olhar para a deformação tem muito do naturalista ainda, mas já se mostra bem menos distanciado, menos impassível e mais horrorizado que o dos narradores realistas-naturalistas. Entretanto, alguns elementos que serão exagerados na próxima fase brandoniana já estão aí, na primeira fase chamada não-novista, como as cores berrantes em contraste, que já revela a sensibilização do narrador diante da miséria e da dor: “uma criança numa ânsia terrível” (BRANDÃO, s/d, p. 98). Enfim, não são as longas digressões filosóficas ou os gritos de horror dos narradores das próximas obras; mas já revelam, mesmo os contos deste primeiro livro, uma ótica pietista e o gérmen de uma poética da afetividade pelo miserável, raramente encontradas em obras naturalistas, mais pautadas na frieza, no distanciamento e na objetividade de narradores mais cientificistas. Tal afetividade no conto, que contrasta com certo horror já diante da miséria são marcas que seguirão problematizadas nas obras posteriores, aprofundadas nas sondagens existenciais e cada vez mais fartas de marcas da estética expressionista, é claro.

Nestes contos, de *Impressões e Paisagens*, podemos não encontrar ainda uma tão violenta transfiguração dos objetos focalizados (ou desfocados), como ocorrerá em *Os Pobres*, em *A Farsa* e em *Húmus* e em *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*; nem a desconexão “da cadeia de fatos”, de que fala Edschmid (s/d). Mas, já notamos a visão enternecida do narrador sobre um hospital, com gritaria e miséria, que geram no narrador horror e algumas reflexões sobre a situação humana. Estes elementos lembram pinturas pós-impressionistas como a *Pobre Sofredora*, de Van Gogh; ou como *O Grito*, de Munch, marco da pintura expressio-

nista, no qual se destaca em primeiro plano um sujeito com a boca aberta, a expressão de horror e as mãos pressionando os ouvidos, para não escutar o próprio grito incontido. A figura humana é reduzida a uma aparência ondulante, deformada, parte duma paisagem colorida com tintas destoantes, pinceladas rápidas, cores fortes, como num pesadelo. Todos os elementos da tela endossam e ressaltam a expressão de pavor e deformação do sujeito. Este grito de horror que atravessa as narrativas longas, emitido por narradores e personagens, como num coro expressionista, também atravessa as narrativas curtas, sobretudo as de *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore*, segunda fase brandoniana.

A pintura, praticada por Brandão até o fim de seus dias, paralelamente à literatura, ao jornalismo e à carreira militar, exercerá influência decisiva sobre a escrita do artista. Segundo Cesariny, são provas desse amor pela pintura as palavras do autor a amigos: “se pudesse recomeçar a minha vida seria pintor e não escritor” (1980, p. 10). É o seu interesse pela pintura que o aproxima de tantos pintores, como o amigo realista-naturalista Columbano, que pintou tantos retratos de Brandão; e como os tantos outros pintores e desenhistas que preparam as capas e ilustrações de seus livros: Mário Dias, Martinho da Fonseca, Alberto de Sousa, Stuart Carvalhais, Antônio Pimentel etc. Por isso, realiza um trabalho nada ingênuo com as cores em suas obras literárias e o aproveitamento de tudo o que as estéticas pictóricas poderiam oferecer-lhe, como atesta o poeta, pintor e crítico Mário Cesariny (1980), no *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão*:

(...) são já pintura descritiva muito do melhor dos seus livros solares, os que escreve sobre os pescadores, a costa, as ilhas, o mar, o céu. Guilherme de Castilho só para os tons de verde descobre treze... Para azuis, sete... Representam decerto o banho lustral e a contrapartida da obra negra, noturna, onde o *écran psíquico* ignora a cor e fica no desenho, no traço escuro e escuro lancinante. Como nota de novo Guilherme de Castilho, são de ordem plástica os apontamentos que faz (...). (CESARINY, 1980, p. 12-13)

As formas, as cores e os tons, na obra narrativa de Brandão, comunicam, simbolizam e significam mais e vão muito além do mero gosto descritivista, do enriquecimento de detalhes e do adorno vazio. Também não refletem pura e simplesmente estados de espírito, como espelhos das personagens ou do narrador. Antes, favorecem e propiciam ao narrador uma análise mais profunda da existência e da natureza, através da descrição da intimidade das personagens, seja em sua solidão, seja em suas relações interpessoais problemáticas. Através da cor, faz não apenas a descrição minuciosa das paisagens e ambientes, como também destaca ele-

mentos que poderiam estar quase imperceptíveis num cenário; ou sugere significações para além das aparências. Mesmo nas obras noturnas, em que o “desenho” é mais detalhado e a variedade de “tintas” é bem menor – com tons de cinza, de verde e, por vezes, de roxo e de ouro, contrastando com o negro e com o branco –, a cor é muito representativa e significativa sempre.

É o que se nota no fragmento a seguir, em que pontos de luz persistem mesmo no cenário sombrio do conto *O Mistério da Árvore*, tirado de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, refundição feita em 1926 de *A História dum Palhaço*, de 1896: “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 [o rei] reduzira tudo a cinzas.” (BRANDÃO, 1981, p. 99-102). No cenário sombrio e devastado pelo rei, a escuridão parece sufocar a luz, da mesma forma que a morte aos poucos apaga a vida, por imposição do monarca.

Mas, ainda que o rei destrua, mate e escureça o cenário, em busca de um quadro de dor, miséria e desamor, há uma persistência da luz, da vida e do amor, que por vezes ressurgem no espaço para contrastar com as sombras e contrariar a vontade do rei. É como uma reação da natureza, ainda que leve, configurada pela “claridade” que emana da árvore e dos mendigos no trecho. Essa luz, como o amor dos mendigos, não é suficiente para salvar o reino, muito menos para redimir o rei, mas parece afirmar que os opostos, ainda que concorrentes, nunca poderão se eliminar um ao outro por completo. Não de conviver forçosamente esses opostos: claro e escuro, desejo e repulsa, amor e ódio, dor e prazer, ricos e pobres, o feio e o belo, ainda que em forte tensão na natureza e nas sociedades, segundo Falk (s/d, p. 43).

A cena noturna do conto de Brandão, descrita anteriormente, lembra a tela *A Noite Estrelada* de Van Gogh, em que pontos de luz, estrelas, contrastam com a noite e com um sombrio e alto cipreste, árvore pontiaguda. Essa noite é pintada com violentas e rápidas pinceladas circulares, bem visíveis em volta de pontos de luz ou estrelas, aliás inovações que sofreram fortes críticas, como o próprio Van Gogh afirma em carta ao irmão, defendendo-se das acusações de que trabalhava “demasiadamente depressa”:

É antes a emoção, a sinceridade do sentir a natureza que nos conduz a mão. E quando esta emoção é por vezes tão forte que se trabalha sem se dar por isso – e quando as pinceladas por vezes se seguem rápidas e se ligam umas às outras como as palavras numa conversa ou numa carta –, então não se

deve esquecer que nem sempre foi assim e que também no futuro muitos dias virão deprimentes e sem qualquer inspiração. (*Carta de Van Gogh*. In: WALTHER, 2004).

O pai do expressionismo apresenta a emoção, no trabalho como elemento essencial para a composição de uma tela. E atribui as pinceladas rápidas a uma espécie de pintura automática, na tradução de uma “emoção tão forte” que leva o pintor a trabalhar “sem se dar por isso” (WALTHER, 2004). As pinceladas rápidas, portanto, da pintura anterior revelam a pressa do pintor para imprimir na tela fortes emoções, como as dos mendigos amantes miseráveis ou as do rei que odeia o amor e a natureza ou, ainda, como a do narrador brandoniano diante dos quadros de miséria que pinta, seja a miséria material dos mendigos, seja a miséria moral e afetiva do cruel e solitário Rei.

Sobre a importância das cores, contrastes, brilhos e formas na apresentação do homem em sua intimidade, duplicada na paisagem, Van Gogh afirma ainda, nas suas cartas, que:

(...) Gostaria de pintar homens e mulheres com o certo eterno para o qual antigamente o símbolo era a auréola e que nós procuramos expressar pelo brilho, pela agitação trêmula das nossas cores. Expressar o amor de um casal pelo casamento de duas cores complementares, pela sua mistura e contraste, pelo vibrar secreto de tonalidades aproximadas uma da outra. Expressar a inteligência de uma frente através do brilho dum tom amarelo sobre um fundo escuro. Expressar a esperança através de uma estrela, a paixão de uma pessoa através de um pôr do sol brilhante. (*Carta de Van Gogh*. In: WALTHER, 2004)

No fragmento, fica claro como o pintor deseja representar emoções e sensações as mais profundas com as cores, brilhos, formas e até elementos da paisagem que seleciona para seus quadros. É o que ocorre também em muitas narrativas de Brandão, incluindo as narrativas curtas *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*.

Tanto nas telas de Van Gogh, quanto em narrativas de Brandão, notamos uma visão transfigurada ou transfiguradora dos objetos, de que fala Edschmid (s/d). É o que o narrador brandoniano faz quando apresenta o frêmito e a agonia se convertendo em luz, que se esvai e se identifica com a vida e o amor dos mendigos. Enquanto isso, o escuro da paisagem aos poucos se identifica com a morte, a destruição e o desamor do rei. Logo, são transfigurados ou fundidos morte-escureidão-destruição-rei e vida-claridade-amor-mendigos, que contrastam e rivalizam na passagem. Abre-se uma possibilidade de leitura da natureza como símbolo de uma religião cósmica entre os seres, como já apontou Seixo (2000), ou da natureza como símbolo do “sobrenatural” para Benjamim (1989, p. 57),

em que “a natureza defende seus direitos”, regenerando-se da morte ou mesmo através da morte, que produz vidas, ideia recorrente na obra do autor de *Húmus*.

Nas narrativas curtas da segunda fase, além da originalidade “nefelibata”, notamos também uma obsessiva responsabilização ético-social, que unidos fundam a sensibilidade estética brandoniana, já refletida nos seus textos publicados a partir de 1893, no jornal *Correio da Manhã*. Nele, as chamadas Questão Social e Questão Religiosa fundem-se numa mesma problemática que passará a dar conteúdo às suas obras. Brandão concentra-se, então, na crítica ao materialismo, na condenação ao egoísmo burguês dominante entre o fim do século XIX e início do XX e na interrogação sobre o “mundo à deriva”, em processo acelerado de “dessacralização”, segundo Viçoso (2000, p. 39).

No Pós-Impressionismo e, sobretudo, no Expressionismo, a crítica ao meio social se dá pela inadequação das figuras à realidade – como também da inadequação da *mimese* aos objetivos expressivos do artista. Por isso, prevalece a subjetividade muitas vezes nas obras de arte desse período, literárias ou pictóricas, de maneira que o próprio artista promove a deformação, a decomposição e a reconstrução da realidade (FURNESS, 1990). Exemplo disso é o narrador de *O Mistério da Árvore*, que se horroriza diante da paisagem degradada, seca e estéril como “a árvore que servia de força” e com o rei, seu manipulador. Aliás, o rei de *O Mistério da Árvore* é também um inadaptado, que odeia a natureza e o amor e que, para tentar se adaptar ao espaço, ou adaptar o cenário ao seu gosto, mata os amantes e destrói a natureza em seu reino.

Assim, no conto *O Mistério da Árvore*, em contraponto à figura do rei, as figuras luminosas de dois mendigos representam alegria, pureza e afetividade, bem como o que Geremek (1995, p. 7) chama de “negação do sistema de normas e comportamentos vigentes”, já que “ignoram o que se passa em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos” (BRANDÃO, 1981, p. 99-102). Na sua ignorância, não se mostram dispostos a cumprir ou sequer a tomar conhecimento dos paradigmas sociais e padrões de comportamento do reino sombrio por onde passam.

Através da focalização do pobre, aquele que se furta ao materialismo ou ao qual foi negado o material, na obra brandoniana, investiga-se primeiramente algo que está para além das convenções sociais e da matéria. Trata-se do que Geremek (1995, p. 7) chama de “um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos”,

um saber que não é só histórico e cultural e que, por isso, é buscado no “desprovido dos laços materiais e comprometimentos da propriedade”.

Por outro lado, o humilde, “portador da imagem e da voz de baixo, dos níveis inferiores da sociedade e da cultura populares”, ainda de acordo com Geremek (1995, p. 7) “também parece refletir, como num espelho côncavo, os problemas da [chamada] sociedade dos homens de bem”, com suas complicações materiais, sociais, culturais e éticas.

Por causa dessa dupla articulação: crítica ético-social e expressão da universal condição humana, a figura humilde suscita tanto interesse ao narrador expressionista brandoniano e aos pintores pós-impressionistas. Também por isso, há uma divisão ou oscilação do narrador brandoniano entre certa poética da afetividade ao olhar o pobre, e uma estética do horror expressa nas telas de miséria da sua obra.

A fixação do rei pela morte, temática recorrente entre pós-impressionistas, lembra quadros de Cézanne e Van Gogh sobre morte, natureza morta e caveiras, bem como sobre o deleite estético que podem proporcionar, em telas como *Pirâmide de Crânios* (1898-1900), de Cézanne; ou *Natureza Morta com Flores*, de Van Gogh. Ambas exploram esteticamente a morte, símbolos da morte ou restos de entes mortos, vegetais ou seres humanos. Assim como em pinturas pós-impressionistas, ao narrador do conto de Brandão, parecem causar horror e deleite o cenário apocalíptico, a escuridão, a morte e a destruição impostas pelo rei, que oprime os pobres e o amor.

Este misto de deleite e *horror* inexpugnável do narrador em face da doença, da miséria e da degradação de personagens e espaços se dá em parte por causa da certeza, já exposta por Falk (s/d, p. 43), de que “tudo se há de repetir indefinidamente de forma idêntica, o mesmo prazer e a mesma tormenta”, reveladoras de que a existência é “terrível, posto que a vida está impregnada de horror”. O crítico, ao estudar *Impressionismo e Expressionismo: Dor e Transformação em Rilke, Kafka, Trakl*, mostra a importância da dor e do horror na transição da estética impressionista para a expressionista e nos ajuda a entender que o horror do narrador diante da miséria nos espaços e personagens se dá por causa da suspeita ou constatação de que a miséria, nas suas mais variadas formas, é parte da condição humana, como a dor, a doença e a morte, ou a exploração, que causam a miséria muitas vezes nas obras.

Desta forma, quase sempre a ficção brandoniana caminha entre interrogação e incredulidade, entre a ideia de imortalidade da alma e a da

inexistência de um Deus, cultuado por criaturas desamparadas em busca de proteção ou conforto, como na seguinte passagem de "A luz não se extingue" (BRANDÃO, 1981, p. 95-97):

A luz amortece e crepita. Vai morrer. A luz vai morrer! Mas, do altar um farrapo negro de mulher ergue-se; do farrapo saem mãos esguias que tocam a lâmpada e a luz reacende-se. Recuam as trevas e o vulto ajoelha-se numa prece balbuciada. (...) Confundo com a Dor a sombra. A dor não morre. (...)

Nem a dor nem a luz.

Associam-se as ideias de, por um lado, sombra-deseesperança-dor-morte e, por outro, luz-esperança-prece-vida. Essas imagens parecem inquietações de um narrador que reconhece o quão confortante é uma religião para um desamparado, mas que parece desconfiar da plausibilidade desse tipo de doutrina, diante da situação de miséria em que se encontram os que nela creem. Por isso, o narrador parece petrificado diante do mundo, da vida e do sofrimento de algumas figuras. Por isso, só lhe restam o descrédito na possibilidade de uma transformação social e de uma salvação para esses desamparados, seja no plano material ou fora dele, como pregam algumas religiões. Talvez, por causa dessa falta de perspectivas, termine a narrativa com a morte dos mendigos e a permanência do reino sob o controle do rei déspota, que se compraz em destruir: natureza, amor e amantes, usando seus servos e a "árvore que há séculos servia de força".

Assim, a obra de Raul Brandão reflete um desencanto, um descrédito em relação a religiões, políticos e ciências, estas últimas também vistas como incapazes de explicar satisfatoriamente questões existenciais e subjetivas, como a *psique* humana.

Se por um lado, na sua obra, Brandão tenta fugir à mesmice vigente em Portugal, apresentando forte insatisfação diante das camadas média e alta da sociedade liberal, do regime urbano e do conservadorismo; por outro não vislumbra saídas ou soluções para tais situações de decadência. Por isso, o confronto dos opostos que convivem em tensão aparece em todos os níveis da obra como invariavelmente insolúvel, irremediável: pobre e rico, miséria e opulência, indigência e reconhecimento social, ignorância e consciência, simpatia e antipatia, seja numa mesma narrativa ou no contexto global da obra, dividida entre as narrativas em claro-escuro, mais luminosas, como *Os Pescadores* e *Portugal Pequeno*, por exemplo; e as mais noturnas, em escuro-claro, maioria entre seus romances e contos.

Um dos pontos fortes e inovadores da escrita brandoniana, portanto, acaba sendo a análise filosófica e existencial das intimidades, através de narradores incomuns. Por isso, as narrativas de Raul Brandão perturbam o homem (personagens, narradores e leitor), que é colocado diante do insondável em que se vê mergulhado. São obras que problematizam as mais variadas questões acerca da existência humana, íntima e social, através de digressões especulativas, problematizando questões como o sonho, o materialismo, a solidão, a desmobilização, o mascaramento e os papéis sociais exigidos ao cidadão pela tradição, a dominação e a exploração. Tudo isso a partir de figuras de exceção e cenários pintados em tonalidades berrantes e contrastantes, tendendo ao exagero e à distorção, como a pintar com palavras telas pós-impressionistas, que ora comovem ora horrorizam e abismam os narradores que as pintam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BARCELLOS, José Carlos. Fernando Pessoa na evolução da poesia portuguesa. In: _____. *Ensaio pessoano: Projeto Fernando Pessoa 85*. Niterói: Instituto de Letras UFF, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRANDÃO, Raul. *Impressões e paisagens*. Porto: Vega, [s. d.].
- _____. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- _____. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Anagrama, 1981.
- _____. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Porto: Campos das Letras, 2000.
- _____. *Os pescadores*. Porto: Orfeu, 1985.
- CESARINY, Mário. Raul Brandão e a pintura. In: CASTILHO, Guilherme de; CESARINY, Mário (Orgs.). *Cinquentenário da morte de Raul Brandão*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 10-14.
- EDSCHMID, Kasimir. Expressionismo na Poesia. In: BRASIL, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d.].

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

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

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

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: *Atas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 32-41.

MORATO, Elisson Ferreira. A pintura como texto: uma abordagem semiótica da pintura de Manoel da Costa Ataíde. *Travessias*, vol. 2. n. 2. Educação, Cultura, Linguagem e Arte. Paraná: Unioeste, 2008.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Raul Brandão e Júlio Brandão na renovação literária dos fins do século XIX. In: _____. *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.

PESSANHA, J. A. M. et al. *Gênios da pintura: Manet, Renoir, Degas, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Klimt*. São Paulo: Abril, 1980, p. 1-287.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

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. Porto: Campos das Letras, 2000.

_____. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

_____. O narrador e sua sombra. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 33-38.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Raul Brandão existencialista “avant-la-lettre”. O espanto, o sonho, a consciência e a morte. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 569-574.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao Encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 15-26.

TRINTA, Nataraj. *Pantomimas da expressão e a moderna mirada de Argan*. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0027.html>>. Acesso em: 12-10-2012.

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: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao Encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 39-48.

_____. *Figuras da cultura portuguesa: Raul Brandão*. Portugal: Instituto Camões, 2003-2006. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rbrandao.html>>.

WALTHER, Ingo F. *Vincent Van Gogh*. Londres: Taschen, 2004.