

# REVISTA DE GVIMARÃES

publicação da sociedade martins sarmento

Volumes 126/127

GUIMARÃES  
2018

# Húmus: entre o Silêncio e o Grito

---

Maria João Reynaud <sup>1</sup>

## Resumo

No Centenário de *Húmus*, propomos uma reflexão sobre uma obra-prima da literatura portuguesa novecentista, cuja actualidade se mantém, suscitando novas abordagens - literárias e interdisciplinares.

**Palavras-chave:** Realidade, Sonho, Quotidiano, Morte: Eternidade, Dialogismo, Alteridade, Expressionismo, Fragmentarismo.

«*Le quotidien est notre part d'éternité*»  
Maurice Blanchot

## 1.

Começo a minha comunicação com uma nota pessoal. Li pela primeira vez Raul Brandão quando era estudante universitária na Faculdade de Letras de Lisboa. O meu professor de literatura portuguesa, Jacinto do Prado Coelho, tinha publicado um estudo iluminante sobre o *Húmus*<sup>2</sup>. Mas o que mais me deslumbrou nessa altura foi descobrir que um escritor português (Raul Brandão) tinha falado, muito antes de Albert Camus e em termos não menos radicais, do absurdo da condição humana e da finitude. *Húmus*<sup>3</sup> é

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras - Universidade do Porto/CITCEM (reynaud@letras.up.pt). A autora segue a antiga ortografia.

<sup>2</sup> «O *Húmus* de Raul Brandão: uma obra de hoje», (Coelho, 1969).

<sup>3</sup> Raul Brandão, *Húmus*, Edição de Maria João Reynaud, Obras Completas, Vol. X, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa/Século XX, Lisboa, Relógio D'Água, 2015. Todas as citações serão feitas a partir desta edição.

um livro avassalador, escrito por um existencialista *avant la lettre*, onde o absurdo da morte se contrapõe ao espanto da vida, desde as primeiras páginas. A condição humana é assumida por uma palavra que enfrenta a finitude e lhe resiste, consubstanciando-se na forma ascensional de uma dicção inconfínivel, capaz de subverter as fronteiras dos géneros literários e as categorias do pensamento através das quais o mundo é habitualmente pensado. Uma palavra que avança entre o silêncio e o grito, no presente expansivo de uma enunciação submetida à lei do ritmo. A omnipresença dos temas dostoiévskianos da culpa e do sacrifício não impede que a natureza se manifeste de múltiplas formas, das mais rudimentares às mais violentas, no cenário de uma *vila* que se abre à infinidade do cosmos. Uma vila cujo quotidiano não é mais do que a própria vida, captada na sua «dissimulação equívoca», ao longo das páginas de um diário fictício e elíptico (Blanchot, 1969: 360).

Sabemos que a criação literária não é dissociável de um contexto histórico-social preciso, atravessado por uma multiplicidade de discursos regulados por critérios ideológicos, estéticos, políticos, científicos, etc., que nos permitem avaliar o peso das convenções e do próprio poder na produção de modelos de pensamento *endoxal*. A vila de *Húmus* (Brandão, 2015: 53) começa por ser concebida pelo Autor como um microcosmos dialogizado, que se abre a um horizonte de questionamento ontológico. Para isso, conta com a cumplicidade de um leitor virtual capaz de perceber desde o início que a narração é um puro faz-de-conta dirigido à sua imaginação: «A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro» (Brandão, 2015: «A vila», 62). A concepção dialógica que Brandão transpõe para o romance toma como valor exponencial a categoria da Relação, fazendo do texto um espaço de abertura ao Outro (que é também o narratário extradiegético) e da enunciação literária um modo *interactivo* de comunicação. Para que o processo resulte, é necessário que o discurso narrativo potencie esse sentido de abertura que o multidimensiona e permite o seu desdobramento reflexivo. A cisão do narrador no seu *alter-ego* Gabiru é o primeiro passo, fazendo eclodir no texto as antinomias irresolúveis que o atravessam e o transformam no cenário de uma luta sem tréguas entre a essência e a aparência, entre a vida e a morte.

## 2. *Húmus*

*Húmus* ocupa um lugar central na ficção brandoniana. Publicado em 1917 pela Renascença Portuguesa, o livro foi posteriormente submetido a um extenso trabalho de refundição, de que resultaram mais duas versões: a de 1921 (Anuário do Brasil e Renascença Portuguesa); e a de 1926, que corresponde à edição «de última mão»<sup>4</sup>. Esta submissão periódica da obra a um processo de *reescrita*, cujos ecos se encontram na correspondência trocada com o poeta e amigo Teixeira de Pascoaes, constitui um dos seus aspectos mais perturbantes. A primeira edição fecha com uma referência ao lugar e ano da sua conclusão: «Foz do Douro — 1916», o mesmo ano em que é constituído o Corpo Expedicionário Português que chegará à Flandres a 8 de fevereiro de 1917. É, pois, no contexto politicamente instável da República Portuguesa, proclamada em 1910, e no cenário convulso de uma Europa que enfrenta a Primeira Guerra Mundial, que decorre a escrita do *Húmus*, ainda que o projeto possa ser anterior. Mário Cesariny de Vasconcelos, que assina um dos textos de apresentação do Catálogo da Exposição Comemorativa do «Cinquentenário da Morte de Raul Brandão», organizada pela Biblioteca Nacional em 1980, sublinha o seu papel de precursor no «abater de fronteiras, formais e outras, com que passa hoje o que [tem] por melhor na literatura contemporânea». Mas lamenta que o escritor tenha decidido retirar os últimos capítulos de *Húmus* das edições subsequentes: «Brandão corta da força primeira os capítulos finais da obra, teríveis e também únicos como letra profética do que depois viria aos imperativos da revolução social: a clausura para as massas, o poder militar, o terrorismo institucional nas suas duas formas de Europa, o massacre em nome da revolução e em vez dela» (Vasconcelos, 1980: 12). A sátira feroz e a insurreição universal que marcam esses capítulos impediriam que a narrativa adquirisse a força alegórica que lhe abre um espaço intergaláctico de angustiado assombro.

<sup>4</sup> Raul Brandão, *Húmus*, Edição Crítica de Maria João Reynaud, 3 volumes. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Porto, Campo das Letras, 2000. Cf. 1.<sup>a</sup> Edição Fac-Similada.

David Mourão-Ferreira, que lê o *Húmus* a partir da segunda versão, é o primeiro crítico a considerá-lo não apenas uma obra-prima da nossa literatura, mas «uma obra prima em qualquer literatura» (Mourão-Ferreira, 1992: 181-189). Ao aproximá-lo do Nouveau Roman, serve-se de um passo muito célebre de *L'ère du soupçon*, em que Nathalie Sarraute tenta caracterizar um novo tipo de narrativa literária onde «un “je” anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce “je” tout puissant»<sup>5</sup>. É surpreendente o ajustamento destas observações à realidade textual de *Húmus*, embora se trate de uma narrativa poética afectada por uma descontinuidade discursiva que a forma externa de *diário* justifica: «um “eu” anónimo» toma a palavra para falar do quotidiano de uma vila sem nome, onde «não se passa nada». Contudo, a situação enunciativa é paradoxal, visto que o “eu” da escrita diarística se apaga em favor de um narrador onisciente e omnipresente que vai descrevendo o quotidiano *absurdo* e *grotesco* dessa vila espectral, habitada por criaturas repulsivas e com nomes burlescos (Dona Procópio, Dona Biblioteca, Elias de Melo, Melias de Melo, Dona Restituta, Dona Bisbórria, Dona Penarícia, o padre Ananias, etc.), e cujos gestos mecânicos denunciam manias e hábitos enquistados. Entre todas essas figuras destaca-se Joana, que se nos impõe como a única personagem de recorte realista da narrativa. Raul Brandão retrata-a na condição de uma humilde serviçal que aceita o seu destino sem revolta: «Carrega. Obedece. Serve as outras velhas todas. (...) é uma velha estúpida» (2015: «A Vila», 57). Para sobreviver à miséria, a «filha de cavadores» (2015: «A Árvore», 211) abandonou a aldeia em

<sup>5</sup> Cf. (Sarraute, 1978: 72): «onde um “eu” anónimo que é tudo e não é nada, e que a maior parte das vezes não passa de um reflexo do próprio autor, usurpou o papel de herói principal e ocupa o lugar de honra. As personagens que o cercam, privadas de existência própria, não são mais do que visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, modalidades ou dependências desse “eu” todo-poderoso.» (nossa tradução).

que nasceu e é, há longos anos, «a mulher da esfrega» (2015: «A Mulher da Esfrega», 125). A sua generosidade entra em choque com a hipocrisia, o egoísmo, a inveja e a manha que tornam a vila um lugar abjecto. Joana é a encarnação sublime do pobre que a sociedade explora até deixar de ter préstimo. A sua grandeza reside na capacidade de sentir compaixão até por aqueles que a desprezam:

«Para contar fio a fio a sua história bastava dizer como as mãos se lhe foram deformando e ciando ranhuras, nodosidades, côdeas, como as mãos se foram parecendo com a casca de uma árvore. (...) É destas criaturas que dão aos outros em troca da soldada o melhor do seu ser (...). Mal se compreende que, depois duma vida inteira, esta mulher conserve intacta a inocência duma criança e o pasmo dos olhos à flor do rosto. Trambolhões, fome, o frio da pobreza – o pior – e, apesar de amolgada, com uma saia de estamemha, no pescoço peles, as mãos gretadas de lavar a louça, uma coisa que se não exprime com palavras, um balbuciar, um riso... Misturou à vida ternura. Misturou a isto a sua própria vida. Aqueceu isto a bafo.

Tem as mãos como cepos.» (Brandão, 2015: 57-58)

A vida destes seres grotescos está centrada num eterno jogo de cartas que os distrai do medo de morrer. Aparentemente, o narrador é um habitante como os outros, embora reclame para si a prerrogativa de penetrar na vida secreta dos habitantes da vila e de ser o seu porta-voz. É com os fios das suas histórias pessoais e fragmentárias que a narrativa de *Húmus* se urde, sem que chegue a existir uma «intriga», no sentido clássico do termo. Estamos, sim, perante uma teia polifónica, em que as vozes das personagens vão alternando com a do narrador, numa cadeia sonora que vai do murmúrio atonal às subidas melódicas de tom, com surtos de dissonância que culminarão no excesso incontrolável que é o grito. Porém, como atrás se disse, o narrador tem um *alter ego* que irrompe na cena do texto e lhe disputa a voz. É o estranhíssimo Gabiru, que mora com o seu sonho «num velho par-dieiro encostado à muralha da vila» e nos é apresentado como um «um homem absurdo», com «olhos magnéticos de sapo». Deixou morrer a mulher de solidão e frio para se entregar às suas experiências alquímicas e eletromagnéticas. Surpreendentemente, nunca

foi comentado o passo de um dos capítulos em que o narrador afirma que «o homem é um S. F. ligado ao universo», referência óbvia à nova tecnologia das ondas electromagnéticas utilizadas na comunicação à distância.

Convocando a figura do «duplo», expressão literária da dualidade do ser humano (lembramos o *Fausto* de Goethe; a *Aurélia* de Nerval; ou *Le Horla* de Guy de Maupassant), o Gabiru é um filósofo tresloucado e «um sonhador ridículo», que se atribui o poder de ressuscitar os mortos. As palavras do narrador acerca dele são porém mais esclarecedoras: «É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. (...) Fala quando menos espero. (...) ouço-o monologar dentro de mim. (...) É o doido que em nós prega e nos deixa aturdidos» (2015: «O Sonho», 65-66). A verdade é que o seu sonho acaba por realizar-se e os habitantes da vila, trespassados de espanto, descobrem-se eternos e confrontados com a verdade insuportável de si mesmos. Suprimida a morte, já não há céu nem inferno, podendo cada um arrancar a máscara com que disfarçava a sua verdadeira natureza. O pendor abstrato do romance desloca o tema da máscara, que já comparecia em livros anteriores, para o campo grave da meditação ontológica e da revelação da trágica identidade entre o *ser* e o *parecer*. Diz o narrador: «E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho a sete chaves: a mentira entranhou-se-me na carne» (2015: «A vila e o sonho», 80).

A figura do Gabiru permite ao narrador ter acesso ao seu “eu” mais profundo, podendo ao mesmo tempo realizar, no plano da ficção, o seu sonho de não morrer. O seu aparecimento determina uma certa organização textual, justificando subsidiariamente o fragmentarismo da narrativa. Paralelamente cabe-lhe o papel semântico de introduzir uma dimensão onírica e de aí se afirmar como uma voz *alternativa*, capaz de disputar ao narrador o seu poder demiúrgico, o que acontece nos capítulos a que ele dá nome: «Papéis do Gabiru» (2015: 93, 137, 169, 219). Assumindo a fala recalcada do narrador, o Gabiru dá-nos o *reverso* do seu modo de *ver e sentir* a «realidade», ao contrapor-se-lhe dialogicamente no capítulo intitulado «O Sonho» (2015: 65-78). Agindo sempre no plano onírico, acaba por ser ele a desempenhar o papel de actor

principal. Por acção do seu «sonho», «a vila» vai transformar-se numa «outra vila» — e numa outra *vida* — em que cada um se deixa guiar pelas paixões e pelos instintos desde sempre recalçados. O processo de mutação que ocorre no espaço «vila» está pois radicalmente ligado à acção transfiguradora do Gabiru, sendo este *acontecimento* fulcral que assegura um grau mínimo de narrativa ao *Húmus*. Entre o narrador e o Gabiru cria-se uma relação de simetria reflexiva: cada um deles aparece como a imagem invertida do outro, uma imagem de sinal contrário, porque o Gabiru é o contraponto dialógico da voz do narrador, ou melhor: a voz da sua *sombra*, que surge pelo desdobramento da consciência, dando lugar a uma vertiginosa duplicação enunciativa.

A presença do sonho faz com que *Húmus* se torne um romance poético. Como observa Jean Yves Tadié, estudioso desta forma híbrida de romance, «le récit poétique ne pouvait pas négliger le rêve comme moyen d’explorer l’inconnu» (1978: 168). Em *Húmus*, o sonho diurno e o sonho nocturno interpenetram-se de tal modo que se torna impossível definir a narrativa dentro dos parâmetros traçados por Tadié (1978: 168 e ss.). Do ponto de vista do desenvolvimento narrativo, o sonho impõe-se-nos progressivamente como uma alegoria do conhecimento. O que confirma a intuição de Vergílio Ferreira de que «é em *Húmus* que o mistério se encara de frente para todas as consequências, que se decide uma problemática metafísica»<sup>6</sup>. Por isso nos parece importante considerar o papel do sonho ao nível da organização formal da obra, na medida em que ele possibilita o estabelecimento de uma conexão íntima entre o pensamento filosófico e a ficção. O sonho é o instrumento ficcional que permite realizar a experiência do conhecimento da alma humana e, simultaneamente, tornar patente uma visão do mundo que aponta para as filosofias da existência, deslocando a ficção para o campo da reflexão metafísica. O pensamento aporético de Raul Brandão, assumido com radical frontalidade no âmbito da ficção, não entusiasma a maior parte dos seus contemporâneos, embora anuncie uma nova *era*, que não será apenas a do

<sup>6</sup> Vergílio Ferreira, «No limiar de um mundo, Raul Brandão» (1991: 193).

romance existencialista e do *nouveau roman*, mas a da narrativa pós-modernista.

O narrador de *Húmus*, antecipando as experiências mais radicais da ficção portuguesa do século XX, enfrenta o problema da morte, do princípio ao fim do livro — da morte de Deus que é também a do homem moldado à sua imagem. Como diz o Gabiru, «o problema capital da vida é o problema da morte» (2015: «Papéis do Gabiru», 95). Vergílio Ferreira observa com extrema argúcia que o problema da morte e o problema de Deus são indissociáveis neste livro: «Há a evidência dessa morte (a morte de Deus) e a evidência paralela de que toda a vida se desorganiza com essa morte, ou seja, de que essa morte é *impossível*». É «entre estas duas evidências contraditórias [que] se desenvolve toda a angústia de Raul Brandão», a qual «expressivamente, humanamente, se decide no imenso grito que lhe atravessa toda a obra» (1991: 197).

No *Húmus*, o Autor tenta articular «o sonho de não morrer» com o problema moral da inexistência de Deus. Essa experiência radical desencadeia uma tensão crescente e sem apaziguamento, que se salda num grito que atinge a sua culminância nas últimas páginas do livro: «Para onde vamos aos gritos? para onde vamos aos gritos?» (2015: «Terceira Noite de Luar», 227 e 233). Raul Brandão abre assim um novo horizonte especulativo, em que a escrita ficcional de Vergílio Ferreira se virá mais tarde inscrever, como se prolongasse a ressonância desse grito que continua a repercutir-se na consciência dilacerada do leitor actual.

Deixo de lado considerações minuciosas sobre o expressionismo brandoniano que marca algumas das páginas mais intensas desta obra, para me deter apenas no que nele aponta para uma estética da sinceridade, tal como ela foi defendida por José Régio no primeiro número da *Presença* e que J. M. Gliksohn, ao abordar o fenómeno expressionista na literatura europeia deste século, procura caracterizar fora dos limites cronológicos do expressionismo literário alemão: «la protestation expressioniste consiste (...) à tenter d'instaurer un nouveau rapport entre les mots, la conscience et le monde, un rapport fondé sur la spontanéité et la vérité» (1990: 38). A espontaneidade e a verdade são inerentes ao género diarístico que o *Húmus* toma como referência. As páginas

deste pseudo-diário, que também acolhe “os papéis” do Gabiru (quatro capítulos), estão cheias de reflexões que traduzem as contradições insanáveis de um narrador polarizado entre o sentimento e a razão; entre a fé e a descrença.

A fórmula que nele traduz o paroxismo da *dor* perante o mutismo de um Deus que se impõe como uma força cega e inconsciente, é o *grito*; e este é um dos temas que caracteriza uma estética do excesso, como a expressionista: «Le cri pourrait représenter une poétique de l’inarticulé (...); il impliquerait aussi une priorité donnée aux affects élémentaires et paroxystiques, comme la souffrance, l’horreur ou la révolte, sur une communication privilégiant le sens explicite» (Gliksohn, 1990: 39). O grito que atravessa toda a obra de Raul Brandão é a expressão mais imediata da dor individual, que se subsume num «voluntarismo metafísico» de que é expressão a dor universal. O contrapólo da identificação de Deus com uma força cega e inconsciente é a aspiração da alma a uma ordem superior, apenas intuída. O grito é isto, e mais ainda: o signo de uma metamorfose dolorosa e universal, cujo sentido escapa à compreensão do ser humano, como se pode ver por estes exemplos:

«Uivos, gritos, exasperos. É a transformação do grotesco em ferocidade, é a camada de hipocrisia que custa a romper.» (2015: «A Vila e o Sonho», 87);

«Não me posso olhar nos olhos, com medo de ver o que nunca vi, em todo o seu horror e em toda a sua nudez. Grito.

Gritos — gritos — gritos ainda sufocados. Ouço-os na noite imperturbável, na harmonia esplêndida, na árvore e na pedra. Mais gritos no turbilhão do mundo, e atrás desse turbilhão outro maior — e mais gritos ainda. (...). O que fica na realidade são gritos.» (2015: «A Vila e o Sonho», 89);

«Debalde grito — não há quem me ouça. Debalde soffro — ninguém o detém. Tanto faz morrer como viver. Deus, tu és monstruosos! Destróis — caminhas. Destróis e não sentes. Vens do infinito, e atrás de ti fica um infinito de dores, uma massa de gritos e de seres espezinhados. Segues e destróis.» (2015: «Deus», 150-151);

«Criar a vida é criar um grito que não se extingue? que nunca mais se cala?» (2015: «A Velha e os Ladrões», 167).

A força invisível e tenebrosa que paira sobre a vila, e dissolve a fronteira entre a vida e a morte, não suprime o efeito degradador do tempo sobre os seus habitantes. Estes edificaram a sua existência sobre um conjunto de valores morais e sociais encapsulados, graças aos quais conseguiram dominar o instinto e ocultar os seus verdadeiros sentimentos, de modo a salvar a alma do fogo do inferno. A suspeita de que «Deus não existe», nem existe a eternidade, confere aos capítulos que têm por título «Deus» (2015: 149, 193) uma extrema violência dramática, sem paralelo na nossa narrativa subsequente. A revolta pela perda do significado transcendente do sacrifício desencadeia um discurso interpelante sobre os próprios fundamentos da fé religiosa, fazendo ressaltar o absurdo da situação: à luz de uma eternidade vazia, torna-se evidente que o sentido da vida está nas mãos dos mortos, ou de um Deus morto. Raul Brandão denuncia impiedosamente essa duplicidade, ao tornar inseparável a vida da morte na própria eternidade, deixando a pairar a ideia de que uma espiritualidade viva é incompatível com uma religião contraditória, que se tornou cúmplice de uma ordem social degradada e anti humana.

O acto demiúrgico do Gábiru adquire um sentido paródico e subversivo, na medida em que põe em causa o princípio hierárquico que funda a ordem da *vila/vida*, representativo de uma vontade divina e inquestionável. O sonho que a ficção realiza vem anulá-la, fazendo submergir a individualidade dos seres numa amálgama vital sem sentido aparente, onde os elementos mais simples se revelam como formas de vida rudimentar, emergindo para a consciência. O sonho assume assim uma dimensão cosmogónico-metafísica, na medida em que a especulação sobre a condição humana se processa fora dos limites estritamente ético-religiosos e à luz de um pensamento filosófico eclético em que está presente uma concepção monadológica do universo. A imagem do ser humano é projectada no ecrã imaginário de uma realidade cósmica, onde tudo é submetido à *força* obscura de um Inconsciente que se prefigura como uma energia desmesurada, capaz de deflagrar os limites entre a matéria e o espírito, entre a finitude e a infinitude, num Universo em misteriosa metamorfose.

*Húmus* abre com uma frase-fragmento em que o som espectral da morte ouvido pelo narrador surge de um silêncio que anuncia a morte, dando origem a uma reflexão de cariz metafísico em que «o sonho de não morrer» se liga ao problema moral da morte de Deus. A dúvida instala-se, desencadeando uma tensão crescente e sem apaziguamento, que se salda num grito que atinge a sua culminância nas últimas páginas do livro: «Para onde vamos aos gritos? para onde vamos aos gritos?» (2015: «Terceira noite de luar», 200).

No *Húmus*, o *grito* não é metáfora: é o signo da condição humana, o apelo doloroso ao *Outro* desconhecido, que se repercute no silêncio de um tempo a vir:

«Ouves o grito? ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?...» (2015: «Terceira noite de luar», 235).

## Bibliografia

- Blanchot, Maurice (1969). *L'Entretien infini*. Éditions Gallimard, Paris.
- Brandão, Raul (2000). *Húmus*. Campo das Letras, Porto. Edição crítica de Maria João Reynaud, 1.<sup>a</sup> Edição Fac-Similada; 2.<sup>a</sup> Edição Fac-Similada; 3 volumes.
- Brandão, Raul (2015). *Húmus*. Relógio d'Água, Lisboa. Edição de Maria João Reynaud.
- Coelho, Jacinto do Prado (1969). *A Letra e o Leitor*. Portugália Editora, Lisboa.
- Ferreira, Vergílio (1991). *Espaço do Invisível II*. Bertrand Editora, Venda Nova, 2.<sup>a</sup> edição.
- Gliksohn, Jean Michel (1990). *L'Expressionisme littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Mourão-Ferreira, David (1992). *Tópicos recuperados: sobre a crítica e outros ensaios*. Caminho, Lisboa.
- Sarraute, Nathalie (1978). *L'ère du soupçon*. Éditions Gallimard, Paris.
- Tadié, Jean-yves (1978). *Le récit poétique*. PUF, Paris.
- Vasconcelos, Mário Cesariny (1980). «Raul Brandão e a Pintura». In *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão, 1930-1980*, p. 12. Biblioteca Nacional, Lisboa.

