

Maria João
Reynaud

Do sonho ao grito

Do sonho ao grito

Húmus, de Raul Brandão

Por Maria João Reynaud

«Un cri monte dans Vâme humaine. Toute notre époque n'est plus qu'un cri, unique, pressant. Uart crie également du fond de Vobscurité, un cri qui demande du secours et en appelle à VEsprit»

Hermann Bahr Expressionnisme, 1916¹.

329

Um breve preâmbulo

De um modo geral, a nossa narrativa finissecular acusa a crise do realismo e do naturalismo científico, procurando novos modos de expressão que, pela senda de um esteticismo decadente, vão ao encontro dos valores do simbolismo. A atitude antinaturalista não deixa, por outro lado, de sofrer o impacto do romance russo, divulgado em França por E. M. de Vogue (*Le roman russe*, 1886) e traduzido entre nós com imediato sucesso². Na década de 90, Raul Brandão é o escritor mais atento e permeável a essa transformação, absorvendo um conjunto de influências díspares que ele reformula dentro de uma visão estético-literária muito pessoal, a qual traz, desde o início, a marca da divergência, a qual se torna patente sobretudo na sua vocação expressionista³.

Considerado em sentido lato como um escritor de desinência pós-naturalista ou, numa perspectiva mais interessante, mas também demasiado ampla, como um escritor «de transição», Raul Brandão (1867-1930) pôs radicalmente em causa as concepções estéticas vigentes na sua época, por uma vontade de ruptura indissociável da intensa vocação indagadora que sustenta a singularidade do seu projecto estético. Abolindo a oposição entre prosa e poesia, subvertendo as categorias genéricas, desvalorizando os elementos convencionais do romance, a ficção brandoniana antecipa as experiências mais inovadoras efectuadas no âmbito da narrativa contemporânea.

Depois da publicação do seu primeiro livro, um conjunto de contos muito breves intitulado *Impressões e Paisagens* (1890), os quais, segundo uma «Nota» final redigida pelo próprio, já «não representam a [sua] maneira actual de sentir nem de pensar»⁴, Raul Brandão

¹ Cit. in GUKSOHN, Jean-Michel, *Uexpressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 81.

² No fim da década de 80, a moda eslava conquista personalidades eminentes como Maria Amália Vaz de Carvalho (v. *Alguns homens do meu tempo*, 1889) e Jaime Magalhães Lima (v. *Cidades e Paisagens*, 1889 e *As douth-nas do Conde Leon Tolstoj*, 1892).

³ V. REYNAUD, Maria João, «No Limiar da Modernidade: Raul Brandão», *Actas do 4- Congresso da A./L.*, Universidade de Hamburgo, 6-11 de Setembro, 1993, Lisboa, Lidei, 1995, pp. 819-826.

⁴ Cf. BRANDÃO, Raul, *Impressões e Paisagens*, Porto, Tipografia de A. J. da Silva Teixeira, 1890. - [2ª ed.], Lisboa, Vega, s/d. [1987].

V. REYNAUD, Maria João, «Raul Brandão reeditado», in *Colóquio-Letras*, nº106, Nov.-Dez., 1988, pp. 82-83.

afasta-se definitivamente de um Realismo-Naturalismo epigonal. A sua evolução estética realiza-se no contexto literário do nosso fim-do-século, quando uma nova geração de poetas e prosadores rompe com os cânones estéticos vigentes, impondo novas tendências literárias que depressa ganham terreno.

A sua intuição artística leva-o a seguir o caminho de contestação e de revolta aberto por Baudelaire e prosseguido pelos decadentistas e simbolistas franceses, sob cuja influência se desenham os movimentos de ruptura na charneira do século, e a conjugar uma mundividência agónica e paradoxal com aquela capacidade de reflexão prospectiva que traduz a cada passo a forte originalidade de um pensamento anti-autoritário e invulgarmente criativo.

A adesão de Raul Brandão à arte moderna é assinalada pela publicação de *História dum Palhaço - A Vida e o Diário de K. Maurício* (1896)⁵, uma narrativa simbolista que, nos seus melhores momentos, ultrapassa um esteticismo convencional, reduzido a brilhos verbais de sabor decadente, para se abrir a uma dimensão expressionista que deixa entrever a marca de um estilo que se tornará inconfundível. A filosofia de K. Maurício, timbrada pelo pessimismo finissecular, configura-se na oposição simbólica entre o sonho e uma realidade degradada, saldando-se numa voluptuosidade niilista, em que a morte surge como a única saída para o desespero existencial. Com a publicação de *A Farsa* (1903) e de *Os Pobres* (1906), duas obras fortes que anunciam um novo paradigma narrativo, Raul Brandão ganha a aura de um escritor psicologista, «perscrutador da alma humana»⁶.

Húmus

Poderíamos considerar, sem um rigor muito estrito, que a «era da dúvida» se abre emblematicamente com um conhecido aforismo de Nietzsche que irá ganhar um sentido trágico: «Ce n'est pas le doute, mais la certitude qui nous rend fous». Mas, se quisermos referi-la à literatura portuguesa, teremos que começar por Raul Brandão, cujo papel de genial precursor tem sido bastantes vezes ignorado. Apesar de ser uma das figuras maiores da nossa modernidade literária - e, nas palavras de Vergílio Ferreira, «o escritor mais actual de todo o nosso meio século»⁷ -, a sua obra nem sempre beneficiou de uma recepção crítica que estivesse à altura de a julgar, talvez por se afastar dos modelos literários mais conhecidos.

⁵ K. Maurício é uma figura literária referida pela primeira vez no opúsculo *Os Nephelibatás*, publicado sob o pseudónimo colectivo de Luís de Borja e vindo a lume ainda em 1891, ou já em princípios de 1892. R. Brandão, um dos seus redactores, recupera-a na *Revista cTHoje* (1894-95), em dois textos intitulados «Diário de K. Maurício», posteriormente inseridos em *História dum Palhaço*, justificando-se assim o seu sub-título.

⁶ Até à década de 20, o prestígio de Raul Brandão deve-se menos à sua obra ficcional do que a um conjunto de ensaios sobre temas históricos, dentro de uma linha reflexiva que se prolonga nas suas *Memórias*. Em 1923, o Autor publica *Os Pescadores*, livro da sua consagração. São páginas admiráveis sobre a gesta quotidiana dos que retiram do mar o seu sustento. A escrita de Brandão atinge aqui um verdadeiro esplendor, elevando a língua portuguesa a uma altura invulgar. A sua obra dramaturgica, não sendo extensa, é de grande originalidade, constituindo um teatro «existencial» *avant la lettre*.

⁷ Cf. FERREIRA, Vergílio, «No limiar de um mundo, Raul Brandão», in *Espaço do invisível II*, Lisboa, Bertrand, 1991, p. 215.

*Húmus** ocupa um lugar absolutamente central na ficção brandoniana: publicado em 1917, o livro foi posteriormente submetido a um profundo trabalho de refundição, de que resultaram mais duas versões: a de 1921 e a de 1926, que corresponde à edição de última mão. David Mourão-Ferreira, o primeiro crítico a considerar o *Húmus* não apenas uma obra-prima da nossa literatura, mas «uma obra-prima em qualquer literatura»⁹, aproxima-o do Nouveau Roman, servindo-se de um passo muito célebre de *Uère du soupçon*, em que Nathalie Sarraute se refere a 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 usurpe 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.»¹⁰.

E surpreendente o ajustamento destas observações à realidade textual do *Húmus*, embora se trate de uma narrativa poética afectada por uma descontinuidade discursiva que se justifica pela sua forma externa de *diário*: 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, «governada pela insignificância» e habitada por criaturas decrépitas, com nomes burlescos - Dona Procópio, Dona Biblioteca, Elias de Melo, Melias de Melo, Dona Restituta, Dona Bisbórria, Dona Penaricia, o padre Ananias, etc. -, cujos gestos mecânicos denunciam hábitos ancestrais e manias enquistadas que regulam as suas vidas mesquinhas. Todas são repugnantes, à excepção de Joana, a *mulher da esfrega*, que concita a piedade do narrador: «uma velha estúpida», que «é só ternura» e «serve as outras velhas todas».

Fazendo-nos acreditar que é um habitante como os outros, o narrador vai seguindo o curso secreto da vida das personagens, centrada num eterno jogo de cartas que as distrai do medo da morte. Embora não exista «intriga», no sentido clássico do termo, ele não deixa de ligar cada uma delas a uma história pessoal, em que o sentido do *dever* entra em conflito com a violência dos instintos. Esta tensão constante permite-lhe criar uma acção simbólica que serve de suporte à reflexão poético-metafísica que domina a obra e lhe confere um verdadeiro fôlego ensaístico.

O narrador tem porém um *alter-ego*^u, o estranhíssimo Gabiru, que mora «num velho pardieiro encostado à muralha da vila» e nos é apresentado como um «um homem absurdo», com «olhos magnéticos de sapo». É um filósofo tresloucado, o alquimista do sonho, que

⁸ BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, s/d [1926].

Todas as citações serão feitas a partir desta edição de última mão, que corresponde à terceira versão da obra.

⁹ Cf. MOURÃO-FERREIRA, David, «Releitura de *Húmus*», in *Tópicos Recuperados - Sobre a crítica e outros ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992, pp. 181-9.

⁰ Cf. SARRAUTE, Nathalie, *Uère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 72.

¹ A dualidade, um dos traços fundamentais da modernidade, será reequacionada pelo(s) modernismo(s) do século XX. Entre nós, além de Brandão e do caso excepcional de Pessoa, temos os exemplos marcantes de Mário de Sá-Carneiro e de José Régio.

pretende descobrir a fórmula mágica da eternidade. Os sentimentos que ele inspira ao narrador são contraditórios: «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». Depois de longos debates entre ambos, o sonho do Gabiru acaba por realizar-se: a vila torna-se eterna. Porém, suprimida a morte, desaparecem o céu, o inferno e Deus, o que faz com que os habitantes da vila se tornem ainda mais grotescos. A estratégia discursiva sustentada por esta disjunção da instância enunciativa num narrador personalizado e no seu *alter-ego* fantasmático (o Gabiru), justificada em todos os planos da narrativa, pode ser vista como uma ruptura formal sem precedentes no domínio do nosso romance, na medida em que é posta em causa a concepção em que se baseia o romance tradicional (e não apenas o romance realista e naturalista), a qual pressupõe a unicidade do sujeito falante e a sua identificação com o «sujeito de consciência». A vila de *Húmus* 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 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» (cf. «A vila», p. 20).

Parece-nos importante sublinhar que não se pode confundir o dialogismo de Raul Brandão com o que seria apenas uma construção retórica do discurso: uma discussão entre dois «eus» contrincantes, em que cada um procura triunfar do opositor, refutando os seus argumentos, em prol de uma verdade categórica e una. Nem tão-pouco reduzi-lo a uma das dimensões que efectivamente o constitui: a dualidade *persona/sonibra*, configurada no antagonismo dramático de um «eu» aparente e de um «eu» profundo, que afecta todas as personagens da narrativa¹².

Como observa Jean-Yves Tadié a propósito da narrativa poética, «le récit poétique ne pouvait pas négliger le rêve comme moyen d'explorer l'inconnu»¹³. 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 Tadié¹⁴. Do ponto de vista do desenvolvimento narrativo, o sonho protagonizado pelo Gabiru impõe-se-nos progressivamente como uma alegoria do conhecimento. Assumindo a fala recalcada do narrador e contrapondo-se-lhe dialogicamente, o Gabiru tem a função de se afirmar como uma voz alternativa, capaz de disputar ao narrador o seu poder demiúrgico. Embora agindo 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* - onde cada um se deixa guiar pelas paixões e pelos instintos desde sempre recalcados. O processo de mutação que ocorre no espaço «vila» está pois intrinsecamente ligado à acção transfiguradora do Gabiru, sendo este acontecimento fulcral que assegura um grau mínimo de narratividade ao *Húmus*.

² V. REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita - Para uma leitura das três versões de Húmus, de Raul Brandão*, [Tese de Doutoramento, 628 págs, Faculdade de Letras da Universidade do Porto], Porto, 1997, pp. 189-235.

³ TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 168.

⁴ Cf. id., *ibid.*, p. 168 ess.

Num magnífico ensaio sobre a obra de Raul Brandão, Vergílio Ferreira considera que «é em *Húmus* que o mistério se encara de frente para todas as consequências, que se decide uma problemática metafísica»¹⁵. Por isso nos parece importante sublinhar o papel que o sonho desempenha ao nível da organização formal da obra. Na verdade, 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.

Do princípio ao fim do livro, o narrador de *Húmus* enfrenta sem vacilação o problema da morte, antecipando as experiências mais radicais da ficção portuguesa do século XX: da morte de Deus que é também a do homem moldado à sua imagem, porque, como afirma o Gabiru, «o problema capital da vida é o problema da morte» («Papéis do Gabiru», p. 72).

Considera Vergílio Ferreira que, em *Húmus*, o problema da morte e o problema de Deus são indissociáveis: «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»¹⁶.

Neste livro ímpar, o Autor procura articular com uma surpreendente audácia «o sonho de não morrer» com o problema moral da inexistência de Deus. Essa experiência insólita desencadeia aos olhos do leitor 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?» (Terceira noite de luar», p. 200). Raul Brandão abre assim um horizonte especulativo ilimitado, onde, cerca de trinta anos depois, se virá a inscrever a ficção do próprio Vergílio Ferreira, percorrida por um grito da mesma natureza, imenso e dilacerado. E, mais recentemente, a escrita vertiginosa de uma Maria Gabriela Llansol ou a escrita revulsiva de um Rui Nunes.

J.-M. Glikson, ao abordar o fenómeno expressionista na literatura europeia deste século, procura caracterizá-lo 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»¹⁷. Se a espontaneidade e a verdade são inerentes ao género diarístico que o *Húmus* toma como referência, nem por isso a palavra deixa de ser posta sob suspeita pelo narrador, logo no capítulo de abertura:

«Vamos até à cova com palavras. Submetem-nos, subjugam-nos. Pesam toneladas, têm a espessura de montanhas. São as palavras que nos contêm, são as palavras que nos conduzem. [...]»;

¹⁵ Cf. op. cit, p. 193.

¹⁶ Id., *Md.*, p. 197.

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 38.

«Remoera hoje, amanhã, sempre, as mesmas palavras vulgares, para não se pronunciarem as palavras definitivas.» [...];

«Na realidade jogamos a bisca entre a vida e a morte, baseados em palavras e sons. [...] («A vila», p. 15).

A denúncia audaz da duplicidade da linguagem e o reconhecimento implícito da sua força levam o narrador a afirmar, em «20 de Novembro»:

«Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas» («A vila», p. 23).

334

Porém, à medida que o sonho alastra, o narrador constata que as palavras já não têm o poder de «subverter a verdade», tornando-se, por isso mesmo, inúteis. As vozes interiores sobrepõem-se às exteriores e ampliam-se até ao grito, que, estando na raiz de tudo quanto é informúlável pela linguagem - o espanto e o absurdo tão brandonianos -, se impõe como a manifestação primitiva da verdade humana mais genuína. Mas o grito é mais do que isto, porque assinala uma metamorfose dolorosa e universal, cujo sentido escapa à compreensão humana, como se pode ver por mais estes exemplos:

«Uivos, gritos, exasperos. É a transformação do grotesco em ferocidade, é a camada de hipocrisia que custa a romper» («A vila e o sonho», p. 60).

«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» («A vila e o sonho», p. 62).

Segundo J.-M. Gliksohn, o grito é a fórmula através da qual se procura resumir um expressionismo identificado com uma estética do excesso, a qual resultaria de um sentimento de impotência perante uma crise civilizacional onde os valores humanos se degradam:

«Le cri pourrait représenter une poétique de Vinarticulé (...); il impliquerait aussi une priorité donnée aux affects élémentaires et paroxystiques, comine la souffrance, Vhorreur ou la revolte, sur une communication privilégiant le sens explicite» (id., *ibid.*, p. 39).

No *Húmus*, o sentimento dessa crise determina uma ruptura estética irreversível, que se consubstancia na rejeição do romance tradicional e do sistema de regras familiares em que assenta a sua estrutura canónica. No entanto, o grito que eclode nestas páginas desloca-se de uma dimensão eminentemente social e protestativa para uma dimensão metafísica, num cenário de derrelicção e desespero humanos¹⁸. A força tenebrosa que paira sobre a vila

¹⁸ No último capítulo da primeira versão de *Húmus* (Porto, Renascença Portuguesa, 1917), que tem por título «Vêm aí os desgraçados...», o grito surge ligado à revolta de todos os oprimidos da terra, num cenário apocalíptico de violência destruidora. Este capítulo foi suprimido por Raul Brandão nas versões seguintes.

e dissolve a fronteira entre a vida e a morte induz a suspeita de que Deus não existe, destituindo a vida dos seus habitantes de qualquer sentido transcendente.

À luz de uma eternidade vazia, o grito deixa de ser individual para traduzir a angústia colectiva de uma vila em pânico perante o mutismo de um Deus identificado com uma força cega e inconsciente:

«Debalde grito - não há quem me ouça. Debalde sofro - ninguém me detém. Tanto faz morrer como viver. Deus, tu és monstruoso! (...) Vens do infinito, e atrás de ti fica um infinito de dores, uma massa de gritos e de seres espezinhados. Segues e destróis.» («Deus», p. 147);

«- Toda a vila, a vila toda, [...] desata a gritar como se lhe arrancassem a pele. Gritam as velhas, grita o Santo [...]. Grita a paciência e a mentira, grita a hipocrisia. Desaparecem as figuras e só ficam gritos na noite. Outro passo - outro grito. [...] Mais gritos. [...]» («Céu e inferno», p. 215);

«A inteiriça D. Leocádia berra no infinito, depois de se desfazer de todos os sentimentos falsos [...]» (*ibid.*, p. 218);

«Todos gritam de desespero no céu e no inferno. Confundem-se mil bocas, as coisas mais altas e as coisas mais reles.» (*ibid.*, p. 220);

«Dá gritos! podes gritar à tua vontade!» (*ibid.*, p. 222).

Deste modo, o acto demiúrgico do Gabiru acaba por assumir um sentido simultaneamente irónico e subversivo, na medida em que põe em causa o princípio hierárquico que funda a ordem da *vila/vida*, na qual se reflecte uma vontade divina e inquestionável. O sonho que a ficção realiza vem anulá-la, fazendo submergir a individualidade dos seres numa imensa amálgama vital e sem sentido aparente. O sonho dá lugar a uma reflexão sobre a condição humana que se processa fora dos limites estritamente ético-religiosos e à luz de um pensamento filosófico ecléctico, matizado por uma concepção monadológica do universo. A imagem do ser humano é projectada no ecrã imaginário de uma realidade cósmica, onde tudo é submetido & força obscura de um Inconsciente que se prefigura como uma energia desmesurada que faz deflagrar os limites entre a matéria e o espírito, entre a finitude e a infinitude, num Universo em misteriosa metamorfose:

«O grito que a morte calou numa boca, faz eco no mundo.» («Terceira noite de luar», p. 258);

«E a cada grito em baixo corresponde um grito em cima, a cada grito um estremecção no mundo, que se repercute de universo em universo. Um grito que acorda mais sonho e gera novo desespero.» (*ibid.*, p. 260);

«E o lamento, o uivo sobe cada vez mais alto. Debalde tapamos os ouvidos: o uivo penetra nas almas. [...] O uivo não cessa. Irrita. Enche o mundo todo. Quem grita? Nós próprios? [...] O grito domina tudo, trespassa o globo e ecoa no mundo.» (*ibid.*, p. 261).

No grito desesperado que extravasa do *Húmus*, e dramaticamente nos interpela, reside, afinal, a essência da condição humana.

«Ouves o grito? ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?...» («Terceira noite de luar», p. 262).