

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PATU
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E RESPECTIVAS LITERATURAS

KELY CAROLINE SANTOS DA SILVA

“SOU NADA NO INFINITO”: UM OLHAR ACERCA DO NILISMO
BRANDONIANO EM *HÚMUS*

PATU – RN
2019

KELY CAROLINE SANTOS DA SILVA

“SOU NADA NO INFINITO”: UM OLHAR ACERCA DO NILISMO
BRANDONIANO EM *HÚMUS*

Monografia apresentada a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do grau de Licenciada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Ma. Annie Tarsis Morais Figueiredo.

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

S586s Silva, Kely Caroline Santos da
"Sou nada no infinito": um olhar acerca do niilismo
brandoniano em Húmus. / Kely Caroline Santos da Silva. -
Patu, 2019.
64p.

Orientador(a): Profa. M^a. Annie Tarsis Morais
Figueiredo.

Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em
Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Literatura e filosofia. 2. Niilismo brandoniano. 3.
Narrador. 4. Húmus. I. Figueiredo, Annie Tarsis Morais. II.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III.
Título.

KELY CAROLINE SANTOS DA SILVA

**“SOU NADA NO INFINITO”: UM OLHAR ACERCA DO NILISMO
BRANDONIANO EM *HÚMUS***

Monografia apresentada a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do grau de Licenciada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa.

Aprovada em 07 /10 /2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Ma. Annie Tarsis Morais Figueiredo – UERN
(Orientadora)

Prof^a Ma. Francisca Laila Ribeiro Pinto – UERN
(Examinadora)

Prof^a Dra. Andreia de Lima Andrade - UFRPE
(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Essa caminhada pelo pequeno infinito de quatro anos na academia tornou-se possível por causa das pessoas que fizeram de minha vida um momento pleno e inesquecível. Deixo os meus agradecimentos:

A Deus, por ter me concedido força, coragem e determinação durante toda a minha vida e no decorrer desse momento tão especial. Pelo seu perfeito amor que lançou fora todo o meu medo (1 João 4-18), me motivando a continuar a caminhada e me ajudando na realização dos sonhos e objetivos. Obrigada, Senhor, por sempre me erguer diante das dificuldades encontradas pela estrada da vida. Sou grata a ti por ter me colocado aqui e por dar à minha existência um sentido maior.

À minha família, em especial minha mãe Francisca e meu pai Roberto, minhas grandes referências que sempre me incentivaram a buscar melhorias de vida através da educação, propiciando caminhos dos quais, infelizmente, eles não puderam seguir. À minha avó Rita, que sempre esteve ao meu lado desejando um futuro brilhante, sempre celebrando os passos que dou. Meus irmãos Miquéias e Kleber, que me ensinaram a enxergar a vida com mais simplicidade e a guardar esperança. Obrigada pela confiança e pelo amor de cada um. Amo vocês eternamente.

Ao meu esposo Ritônio, que suportou todos os meus estresses e minhas angústias desde o dia em que nos conhecemos, mas especialmente nesses quatro anos de curso. Por estar ao meu lado me apoiando nas horas mais difíceis, trazendo palavras de conforto. Obrigada por estar sempre presente e por partilhar comigo cada momento. Te amo.

A todos os professores do *campus* de Patu que contribuíram de forma significativa com a minha formação ao longo desses quatro anos da graduação, me dando recursos e ferramentas para o meu desenvolvimento. Sem vocês não teria conseguido chegar aonde cheguei. Em especial à prof^a Larissa por ter me apresentado a literatura e com isso ter despertado meu interesse e o amor pela área através de suas aulas apaixonantes. Por sempre se interessar pelo meu crescimento. Te adoro muito. À prof^a Lailsa, por me fazer “criar vergonha na cara” e entender o valor da leitura para uma aluna do Curso de Letras, ela me fez desbravar a literatura, me instigando a ler e, conseqüentemente, aprofundando meus conhecimentos. Sem ela não teria descoberto outros mundos. Obrigada a todos, que me fizeram entender a importância da educação.

À minha professora e orientadora Annie, por quem tenho um enorme carinho, por ter ampliado meus horizontes através de suas aulas reflexivas, agindo sempre com muita responsabilidade e dedicação, desenvolvendo um excelente trabalho. Obrigada, pela paciência em me orientar, pela disponibilidade em me atender quando precisei e pela sua contribuição com a minha formação. Obrigada por movimentar e ampliar meu gosto pela literatura. Estará sempre guardada em meu coração. Aprender contigo foi muito bom.

Aos meus colegas de turma do Curso de Letras, por todos os momentos compartilhados, desde as angústias até as alegrias, por fazerem de meus dias melhores, pela convivência. Juntos construímos saberes e relações profundas.

Às minhas amigas e colegas de sala Felícia e a Ana Paula, unidas conseguimos fazer do trabalho árduo da escrita do TCC um momento mais agradável. Obrigada pelo apoio e incentivo. Amo vocês.

À banca examinadora, prof^{ta} Andreia e prof^{ta} Laila, pelo trabalho cansativo e minucioso da leitura e análise desse texto, pela responsabilidade e paciência de examinar e avaliar esse trabalho. As contribuições de vocês são de suma importância para a minha formação.

A todos que formam a instituição, que fazem a UERN de Patu um ambiente propício a evolução e crescimento dos discentes que por ela passam.

A todos que de alguma forma contribuíram para essa minha etapa. Sempre grata.

*O que tu vês é belo; mais belo o que suspeitas; e
o que ignoras muito mais belo ainda.*

(Autor desconhecido)

RESUMO

Este trabalho visa analisar como se dá o niilismo brandoniano no romance *Húmus* (2017) e como o sentimento de nadificação interfere na vida do narrador e na configuração de suas relações consigo mesmo, com o outro e com Deus. No contexto da modernidade, quando dar-se o rompimento com as antigas tradições, o niilismo passa a surgir como uma nova forma de viver e enxergar o mundo. Em *Húmus* (2017), uma das principais obras do escritor português Raul Brandão, vê-se esse fenômeno operando sobre a vida e as relações do narrador-protagonista. A partir disso, através das relações estabelecidas entre os discursos literário e filosófico, buscou-se examinar a construção do narrador e a configuração de suas relações dentro do romance perante a conjuntura do niilismo brandoniano. Esta pesquisa, de cunho qualitativo, tem como suportes teóricos principais: os estudos de Fiorin (2011, 2006) e Bakhtin (2002), no que se refere a teoria do discurso literário; as reflexões de Rosenfeld (1996) sobre a situação do romance moderno; Adorno (2003), que aborda uma reflexão sobre a categoria narrador, verificando como ele se posiciona dentro da narrativa diante do contexto de transformações sociais e de inovações do gênero literário romance; e por fim, as teorias de Nietzsche (1998, 2002, 2008, 2012), para conceituar o niilismo e seus principais efeitos sobre o sujeito e a sociedade, das quais serviram de auxílio para se pensar o niilismo brandoniano no romance selecionado. Esta análise permitiu entender o niilismo brandoniano em *Húmus* (2017) como o condutor da vida e das relações do narrador, esse que ao se encontrar no estado de degradação busca reverter a situação atenuando seu sofrimento a partir de uma necessidade da intervenção de um absoluto.

Palavras-chaves: Niilismo brandoniano. Narrador. Deus. Literatura e filosofia. *Húmus*.

ABSTRACT

This work aims to analyze how the brandonian nihilism occurs in the romance *Húmus* (2017) and how the feeling of nothing interferes with the narrator's life and the configuration of his relationships with himself, with the other, and with God. In the modernity context, when we break with the old traditions, nihilism comes to emerge as a "new way" of living and seeing the world. In *Húmus* (2017), main work of the Portuguese writer Raul Brandão, this phenomenon is seen to operate on the life and relations of narrator-protagonist. From that, through the relations established between the literary and philosophical discourses, sought to examine the narrator's construction and the configuration of his relationships within the romance in the face of brandonian nihilism. This qualitative research has as main theoretical supports: the studies of Fiorin (2011, 2006) and Bakhtin (2002), regarding the theory of literary discourse; Rosenfeld's reflections (1996) about the situation of the modern novel; Adorno (2003), which addresses a reflection on the narrator category, verifying how he positions himself within the narrative in the context of social transformations and innovations of the romance literary genre; and finally, Nietzsche's theories (1998, 2002, 2008, 2012), to conceptualize nihilism and its main effects on the subject and society, of which helped to think the brandonian nihilismo in the selected romance. This analysis allowed us to understand the Brandonian nihilism in *Humus* (2017) as the conductor of the narrator's life and relations, which when in the state of degradation seeks to reverse the situation by relieving its suffering from the need for the intervention of an absolute.

Keywords: Brandonian Nihilism. Narrator. God. Literature and Philosophy. *Húmus*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1- NIILISMO BRANDONIANO: UM ESTUDO SOBRE O NARRADOR DE <i>HÚMUS</i>	15
1.1 OS DISCURSOS LITERÁRIO E FILOSÓFICO: ESCLARECENDO O VIÉS DA ANÁLISE.....	15
1.2 ENTRE <i>HÚMUS</i> E HUMANO BROTA UM NOVO ROMANCE	20
1.3 <i>ENTRE MIM E MIM</i> : UM OLHAR ACERCA DA CONSTRUÇÃO DO NARRADOR.	27
1.4 <i>A VIDA É UM SIMULACRO</i> OU O NIILISMO NA VOZ DO NARRADOR BRANDONIANO	32
CAPÍTULO 2 – DEUS, EU E O OUTRO: O NIILISMO COMO CONFIGURADOR DAS RELAÇÕES DO NARRADOR BRANDONIANO	41
2.1 A RELAÇÃO DO NARRADOR COM DEUS: MARCAS DO MUNDO MODERNO ..	41
2.2 A VISÃO DO OUTRO E DE SI MESMO: A BUSCA DO NARRADOR POR UMA SUPERAÇÃO DO NIILISMO.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar como se dá o niilismo brandoniano no romance *Húmus* (2017) e como o sentimento de nadificação interfere na vida do narrador-protagonista e na configuração de suas relações consigo mesmo, com o outro e com Deus. Concernente a isso buscamos especificamente examinar como o narrador se constrói dentro do romance diante da conjuntura do niilismo, investigando a configuração dos seus relacionamentos com Deus, apontando como esse narrador reage frente a si mesmo e ao outro influenciado pelos efeitos do niilismo e sua nadificação.

Nesse sentido, veremos que *Húmus* (2017) – obra-prima e, conseqüentemente, uma das mais conhecidas e influentes da literatura portuguesa moderna –, do escritor Raul Brandão (1867–1930), publicada em 1917, registra as concepções do tempo moderno, materializando as angústias do homem e seu posicionamento frente ao niilismo. Com impressões construídas por meio das reflexões cotidianas, o narrador-protagonista transmite uma sensação angustiante para o leitor de qualquer época. Ao se deparar diante da situação que vive, influenciada pelas convenções sociais e pelos problemas causados por ela, o narrador, a partir de sua escrita diarística e fragmentada, passa a questionar tudo e todos, bem como o seu estado de degradação diante de um cenário caótico. A partir dessa conjuntura, expressa seus pensamentos sobre a condição humana, sobre as relações sociais e introduz reflexões de cunho metafísico, sobre a existência de Deus, revelando os rastros do niilismo e compondo o niilismo brandoniano.

Portanto, o nosso olhar centra-se na voz desse narrador, considerando que o niilismo brandoniano está tecido na configuração dessa categoria que, sem via de dúvidas, é o que mais se destaca na narrativa. A fim de tentar também compreender como o narrador e os demais personagens reagem frente a esse estado de espírito: se aceitam com facilidade, ou não; se vivem sobre o nada ou se buscam motivações e sentidos que possam ajudá-los a encarar o vazio existencial.

Se tratando da modernidade, sabe-se que ela se constituiu de uma série de mudanças ocasionadas nos âmbitos sociais, políticos, econômicos e culturais. Podemos dizer que seu avanço modificou o pensamento e o comportamento do humano. Ao se decepcionar com as falsas promessas dadas pelo “novo tempo”, uma delas a de encontrar meios para o desenvolvimento humano, o homem passa a assumir uma posição inquietante sobre a vida, pois os fundamentos que até então davam uma resposta a sua existência não são mais

reconfortantes. Assim, alguns dogmas religiosos, as leis jurídicas e os aspectos naturais e científicos sobre o homem e sobre o mundo passam a ser questionados e muitas vezes encarados como noções sem sentido.

Como resultado dessas alterações surge um sentimento de nadificação como resposta a um descontentamento frente ao novo tempo. Essa nadificação é o niilismo, um fenômeno que emergiu por toda a Europa, atingindo todos os âmbitos da sociedade, em especial a literatura, principalmente a produzida entre os séculos XIX e XX. Muitos estudiosos da filosofia se debruçaram a pesquisar sobre esse fator histórico, que atravessou e atravessa as gerações. Dessa forma, estudar sobre o niilismo brandoniano é oportunidade para entender não somente parte da cultura moderna, mas também da contemporânea.

Compreendemos que a literatura não silencia os acontecimentos, mas consegue representar, por meio de sua linguagem metafórica, as épocas e as ações do homem. Com a chegada do Modernismo em Portugal no século XX, a oportunidade de denunciar os problemas sociais torna-se ainda mais comuns, devido aos novos ideais sociais e estéticos. Assim, tal fenômeno do niilismo que já se expandia pela sociedade, por se tratar de um “espírito do tempo”, ronda a obra brandoniana que recria singularmente seu próprio niilismo.

Por meio das indagações e insatisfações feitas pelo narrador, Raul Brandão consegue colocar em destaque a situação dos humildes, nos levando a refletir sobre a nossa existência, sobre o outro e sobre nossas ações. Com base nesse levantamento a respeito do niilismo movendo os pensamentos e, conseqüentemente a vida do narrador é que elencamos a seguinte questão problematizadora: como se instaura o niilismo brandoniano em *Húmus* (2017) e como esse fenômeno interfere na construção do narrador-protagonista e na configuração de suas relações consigo mesmo, com o outro e com Deus?

O niilismo, ao se apropriar da negação dos valores, desenha uma visão cética em relação a realidade, na qual o homem não se submete mais ao poder das autoridades nem enxerga verdades absolutas, provocando um desnorreamento pela falta de referências tradicionais, pondo em dúvida a existência de Deus. Tendo o “nada” como sua matéria, o niilismo contribui para a individualidade humana. Tais fatores atravessam a narrativa brandoniana se manifestando na vida daqueles que compõem a narrativa.

Estudar o romance *Húmus* (2017) de Raul Brandão a partir dessa temática, é compreender que a literatura não somente reflete (tal qual) a realidade, mas evidencia e registra recriando os problemas de um povo, em especial daqueles que fizeram parte desse

momento histórico em Portugal. Sendo, portanto, o referido escritor português um dos exemplos finiseculares que mais buscou pensar a sua época, mas que levou um tempo para ser reconhecido pelos críticos literários. Nesse sentido, surge a necessidade em expandir as interpretações dessa obra. Diante de várias perspectivas, a escolhida nessa pesquisa é da interligação entre literatura e filosofia. Embora muitas pesquisas já tenham sido realizadas sob essa visão, é preciso esclarecer que não encontramos trabalhos que se detivessem a explorar precisamente o niilismo brandoniano como configurador do narrador e suas relações na narrativa, alguns apenas mencionam que há rastros desse fenômeno.

Além disso, pensar o referido tema a partir desse viés é, através das metáforas da literatura, evidenciar e refletir os fatores que problematizam as condições do sujeito moderno e também, em certa medida, o contemporâneo e suas relações. Sendo assim, esse livro de Brandão é uma abertura para compreendermos e sentirmos, os dilemas e complexidades da existência humana ao longo da modernidade. Fez-se necessário refletir sobre como o niilismo atua na sociedade e o que ele provoca, para então buscarmos compreender o eu e o outro, uma vez que a alteridade, como reconhecimento do outro enquanto outro-eu é um meio de humanizar-se.

A escolha do tema leva em consideração a inquietação da pesquisadora em compreender a fundo as pessoas ao seu redor, de encontrar respostas possíveis que expliquem a causa da fragilidade das pessoas e de suas relações configuradas em um desenfreado individualismo e vazio. Entender onde iniciou esse processo e quais as medidas que podem ser tomadas para uma mudança de comportamento, considerando que essa ação ocorre mediante o compromisso e a participação de todos. Desse modo, o que trazemos nesta pesquisa sobre os portugueses e sobre o niilismo é sobre todos nós e sobre nossas relações.

Em face disso, esse trabalho de caráter qualitativo, se caracteriza como um estudo analítico-interpretativo em um espaço entremeado pelos estudos da literatura e da filosofia, para discutir o niilismo em *Húmus* (2017), de Raul Brandão. Buscamos a partir da criação literária, perceber a recorrência de uma reflexão própria de natureza filosófica que se configura na obra. Visamos esclarecer o modo como o niilismo brandoniano move a vida do narrador de *Húmus* (2017) e como se dá suas relações, especialmente com Deus diante do contexto de modernidade, onde valores se abalaram e se estabeleceu um vazio.

Com isso, para a construção dessa análise, partimos das concepções de Friedrich Nietzsche (1998, 2008, 2012) colocando a voz do narrador em constante diálogo com o

pensamento nietzschiano. Não se pretendeu aplicar suas ideias, mas fazê-las de auxílio na compreensão do niilismo especificamente brandoniano configurado em *Húmus* (2017), tendo em vista que Nietzsche é um dos principais estudiosos do niilismo e os conceitos apresentados por ele são os que mais se aproximam das noções elaboradas pelo romance de Brandão. Para tanto, esclarecemos que fizemos uso de fragmentos de suas obras, tendo em vista que Nietzsche faz referência a esse sentimento histórico não apenas em um livro específico, mas abrange reflexões em diferentes obras.

Para as demais reflexões temos como suporte os seguintes autores: José Luiz Fiorin (2011, 2006) e Mikhail Bakhtin (2002) que discutem sobre o discurso literário; Anatol Rosenfeld (1996) para traçarmos um pequeno percurso sobre as *Reflexões do romance moderno*, mostrando as transformações sofridas pelo gênero ao longo do tempo; Theodor W. Adorno (2003) que aborda *A posição do narrador no romance contemporâneo*, discutindo sobre as modificações, devido ao mundo transformado, causadas por essa categoria narrativa no gênero romance. A escolha por esses autores se justificou pelo fato de que os seus estudos nos possibilitaram acessar *Húmus* (2017) por uma via singular através de reflexões feitas sobre a modernidade, perpassando pelo romance moderno, pela posição do narrador no romance contemporâneo para criar um caminho mais didático, explorando esse contexto no qual a narrativa brandoniana está inserida, para se chegar a uma compreensão mais clara a respeito do niilismo na narrativa.

A presente pesquisa está dividida em dois capítulos teórico-analíticos, o primeiro é intitulado “Niilismo brandoniano: um estudo sobre o narrador de *Húmus*” esse capítulo foi dividido em quatro subtópicos: [1] “Os discursos literário e filosófico: esclarecendo o viés da análise” em que abordamos a interligação da literatura e da filosofia, mostrando suas aproximações e diferenças, pois uma é vista enquanto arte ficcional e a outra como ciência, se distinguindo. Por outro lado, tendem a dialogar entre si; [2] “Entre *húmus* e humano brota um novo romance”, trazemos algumas considerações de Saraiva (1999) e Moisés (2013) a respeito do Modernismo em Portugal, discutindo também as inovações do romance moderno com base nas colocações de Rosenfeld (1996) e outros teóricos, do qual Raul Brandão se apropria para a construção de *Húmus* (2017); na terceira parte, [3] “*Entre mim e mim*: um olhar acerca da construção do narrador” nesse momento levantamos algumas reflexões a respeito da construção do narrador da narrativa em estudo, fazendo uso da teoria literária de Gancho (2002) para compreender essa categoria dialogando com as perspectivas de Adorno

(2003) que aborda as transformações do narrador desde os tempos da modernidade, conforme as mudanças do gênero romance e conforme as mudanças do pensamento do homem; por fim, o quarto e último subtópico [4] “*A vida é um simulacro* ou o niilismo na voz do narrador brandoniano”, evidenciou-se os aspectos do niilismo e sua atuação direta na obra, para isso usamos os conceitos de Nietzsche (1998, 2008) em diálogo com a voz do narrador.

O segundo capítulo deste trabalho tem por título “Deus, eu e o outro: o niilismo como configurador das relações do narrador brandoniano”, ele está dividido em dois subtópicos: [1] “A relação do narrador com Deus: marcas do mundo moderno”, nele traçamos um olhar acerca da relação do narrador com Deus e seu posicionamento diante da dúvida da existência ou inexistência do ser, utilizando os estudos de Le Goff (2007) para pensar como Deus era visto na Idade Média e como as pessoas se relacionavam com ele; [2] “A visão do outro e de si mesmo: a busca do narrador por uma superação do niilismo”, enfatizamos a configuração das relações do narrador consigo mesmo, revelando por meio de sua voz como se dá a relação com os outros que compõem a narrativa, apontando o caminho que o narrador decide seguir para superar o principal responsável pelo seu vazio e seu nada, que é o niilismo. Neste tópico utilizamos as propostas de Nietzsche (1998, 2002, 2012) sobre a superação do niilismo.

A partir da realidade do romance, percebemos um posicionamento diferenciado dado pelo narrador-protagonista. Ele clama por um valor superior que sustente e oriente a sua vida para poder suportar o vazio vivenciado mediante a sua degradação, mas essa necessidade ora acontece de forma egocêntrica ora de forma solidária, porém parte da sua necessidade de encontrar um sentido maior para seu tempo de mixórdia, mesmo sem ter a real certeza se esse sentido é ou não verdadeiro prefere viver assim que se entregar ao nada. Desse modo, o narrador se distingue em sua posição da que é teorizada pelo filósofo Nietzsche a respeito da superação do niilismo.

CAPÍTULO 1- NIILISMO BRANDONIANO: UM ESTUDO SOBRE O NARRADOR DE HÚMUS

Segundo Gancho (2002, p. 26), toda narrativa depende de um narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Dessa forma compreendemos essa figura como um instrumento fundamental que contribuiu para a propagação da arte ao longo dos tempos e da organização social. Destacamos que o escritor Raul Brandão dedicou-se a expressar o pensamento do narrador em sua obra, tornando essa categoria um dos elementos que mais chama atenção do leitor.

Este capítulo inicial, objetiva fazer um estudo sobre o narrador de *Húmus* (2017), na tentativa de compreender como ele está posicionado dentro da narrativa e, a partir de sua voz, perceber a configuração do niilismo brandoniano. Organizado em quatro seções nomeadas: “Os discursos literário e filosófico: esclarecendo o viés da análise”, “Entre *húmus* e humano brota um novo romance”, “*Entre mim e mim*: um olhar acerca da construção do narrador” e “*A vida é um simulacro* ou o niilismo na voz do narrador brandoniano”, propomos situar a obra *Húmus* (2017) apresentando um pouco de seu contexto histórico, social e literário.

No primeiro momento esclarecemos nosso viés de análise, focalizando que a partir da criação literária, percebemos a recorrência de uma reflexão filosófica configurada na obra. No segundo momento apresentamos a estética literária que *Húmus* (2017) faz parte: o Modernismo. Além disso, discutimos sobre o gênero romanesco, apresentando os aspectos que fazem do texto de Brandão um romance moderno com base nos estudos de Rosenfeld (1996). No terceiro momento a partir da noção de Adorno (2003) sobre *A posição do narrador no romance contemporâneo*, observamos a construção do narrador brandoniano diante do romance moderno. No último subtópico trazemos o conceito do niilismo na perspectiva nietzschiana, destacando os primeiros aspectos que configura o niilismo brandoniano

1.1 Os discursos literário e filosófico: esclarecendo o viés da análise

Em *Húmus* (2017), Raul Germano Brandão expressa uma atmosfera sufocante que pode ser sentida e pensada por meio da voz de seu narrador e de suas personagens. O que se

passa na narrativa é a representação de um tempo conturbado e de uma visão inquietante sobre a condição humana. O narrador expõe e vivencia uma diversidade de conflitos internos provocados pelas experiências externas. Sentimentos como angústia, desespero, vontade de potência e comportamentos individualistas são comuns dentro da obra brandoniana, envolvendo um teor filosófico ao longo de reflexões traçadas em seu conteúdo literário e conduzindo o leitor a pensar sobre o homem moderno e também contemporâneo.

A capacidade e a sensação de se perceber e se compreender nos personagens ou em um narrador (categoria a qual nosso olhar se centra) é algo que se torna possível pela mediação do texto literário quando levamos em consideração que a literatura reproduz e representa uma determinada realidade a partir de olhares subjetivos. Por ser verossímil, ela funciona como um quase espelho no qual reflete, mas também interpela a vida humana. Sendo assim, cria o efeito de relação entre o texto-leitor e de aproximação da realidade por ela recriada. Nesse sentido, o crítico literário Antonio Candido em seu texto *O direito à literatura* (2004) vem dizer que é um direito humano, assim como todos os outros, ter acesso à literatura, pois ela:

[...] corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. (CANDIDO, 2004, p. 186)

À vista disso, a expressão artística, se faz como uma fonte de humanização do sujeito e ajuda no processo de transformação social. Dessa forma, é possível alguns agirem com resistência frente a ela, pois em muitos casos a literatura se torna uma ferramenta perigosa, especialmente quando realiza a tarefa de denúncia e crítica social. Afinal a literatura chega a “[...] ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 2004, p. 186), nos levando a refletir sobre diferentes situações por intermédio de sua linguagem artística.

Nessa perspectiva, considerando que a literatura nos proporciona tudo isso acima, percebemos que tal possibilidade só se torna possível por meio da linguagem. Partindo disso, tomamos como conceito desse fenômeno a proposta de Mikhail Bakhtin (2002, p. 100) que compreende a linguagem como aquela que “não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de

intenções de outrem”. Ou seja, se a linguagem confere uma natureza social e histórica ela passa a ter objetivos e sentidos, é ocupada por outras vozes e finalidades, portanto se materializa a partir de ideologias, seja de forma verbal ou não verbal.

Ainda na perspectiva bakhtiniana, tomamos a noção de texto como um objeto tecido e estruturado de enunciados e de significações em que os sentidos dependem de um contexto. Além disso, o texto literário torna-se também um objeto discursivo. José Luiz Fiorin¹ (2011, p. 13), a partir da concepção de Bakhtin, aponta que “[...] o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”. O texto, enquanto elemento discursivo, considerando que na ordem do discurso vamos ter o dialogismo, ele é a condição do sentido do discurso.

Para entender o princípio constitutivo da linguagem e o sentido do discurso, é fundamental conhecer a natureza do discurso, pois ele está ligado à vida, para isso é preciso investigar e analisar a sua organização, suas circunstâncias e condições de produção. Fiorin (2011) coloca que o dialogismo de Bakhtin se desmembra em dois aspectos, são esses: [1] interação verbal entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto, estabelecendo relações de alteridade com seus interlocutores e [2] intertextualidade, que se dá no interior do discurso.

Dessa forma, um texto literário é constituído por muitas vozes (é polifônico), mantendo relação dialógica em diferentes contextos. Ainda sobre dialogismo, Fiorin² (2006, p. 167) apresenta dois sentidos para essa noção: a) é o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo; b) é uma forma particular de composição do discurso”. Assim, compreendemos que há o diálogo entre textos das múltiplas áreas do conhecimento humano, se tratando do texto literário, é a partir do diálogo da literatura com a filosofia que selecionamos um caminho a ser seguido para a construção dessa pesquisa, visto que:

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Afirma Bakhtin que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (Bakhtin, 1993, p. 32). Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros

¹ No texto “O dialogismo”, presente no livro *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2011).

² No texto “Interdiscursividade e intertextualidade”, em *Bakhtin, outros conceitos-chaves* (2006).

discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. (FIORIN, 2006, p. 167)

Partindo dessa afirmação, é possível pensar que o discurso filosófico se materializa no discurso literário. Encontramos na obra em estudo (*Húmus*) um discurso filosófico configurado, o qual se baseia em fatores sócio-históricos-culturais que se fazem presentes na voz do narrador. Sendo um discurso referente a épocas e situações denominadas modernas que influenciou o pensamento e as ações dos homens, uma vez que o sujeito é influenciável discursivamente pelo seu meio social, pelas pessoas do seu convívio, pelas bases históricas que fundamentaram a sua comunidade. O discurso pessimista do narrador em relação a vida dialoga com os discursos mais amplos, aquele que atravessava a modernidade, e vai se estreitando dentro da narrativa ao criar relações dialógicas intrínsecas entre a condição do narrador com a do homem moderno.

Mas não só isso, inúmeras vozes aparecem na obra, não ouvimos/lemos a fala de um alguém original, uno e indivisível, mas sim a fala de um narrador que traça limites irregulares com outras vozes que aparecem no livro, criando uma espécie de relação entre ele e os outros personagens, como observamos no seguinte trecho: “É uma voz – são muitas vozes. É um grito – são muitos gritos. – É o grito contido há milhares de anos, o grito dos mortos libertos” (BRANDÃO, 2017, p. 55-56). Tal experiência, da coabitação de diversas vozes, lhe dá a característica de sujeito múltiplo, que é o que somos.

Se tratando da interdiscursividade, termo que aparece como sinônimo de dialogismo em Bakhtin³ (FIORIN, 2006, p. 165) ela se alinha a concepção que um discurso, em sua constituição, é tecido por outros discursos advindos de um dado momento histórico e social, ela está sempre marcada entre os discursos (FIORIN, 2006, p. 166). Portanto, atentar para as concepções bakhtinianas sobre dialogismo e interdiscursividade é reconhecer que a obra literária se configura a partir da convocação de diferentes discursos, ela se recria se inspira no mundo sociocultural, é em meio a este cruzamento de textos e ideologias que se torna possível fazer uma leitura.

A partir disso, torna-se fundamental esclarecer que um estudo sobre *Húmus* (2017) não pode se deter apenas a uma análise estrutural, mas deve ampliar a visão para outros caminhos e perspectivas. Considerar as condições de produção, visto que a linguagem expressa a condição dos sujeitos de uma determinada época e uma certa situação. É a partir da

³ Esse termo aparece assim em Bakhtin devido as mudanças que houve nas traduções de seus escritos.

organização verbal do texto literário que iremos perceber a constituição de uma filosofia conduzindo os seus leitores a pensar sobre a morte, sobre a vida, sobre as relações, sobre o existir. *Húmus* (2017) apresenta elementos que permitem tal aproximação entre a criação literária e a reflexão filosófica, ela interroga a vida e a condição humana, ao mesmo tempo em que narra histórias imagináveis.

Nessa perspectiva, entendemos que a literatura e a filosofia caminham juntas, mesmo que uma seja vista como arte ficcional e a outra como ciência, não podemos separar a literatura da filosofia, colocando-as como dois blocos totalmente diferentes, pois ambas nos induzem a pensar sobre questões de nossa existência. Aproximamo-nos da literatura porque aquilo que ocorre, por exemplo, nas narrativas, acontece com as nossas vidas, no sentido de que necessitamos da linguagem e suas metáforas para poder expressar e traduzir os signos que existem em nós, em nossa comunicação, em nosso filosofar, visto que as vezes só conseguimos externalizar nossa compreensão de mundo de maneira metafórica.

Já o filosofar se concretiza através dos textos, dos símbolos e, principalmente, da linguagem usada pelo homem para interpretar o mundo. Portanto, podemos dizer assim, que a literatura pode se materializar de saberes filosóficos, pode interpretar e recriar esses saberes e produzir novos sentidos. Até podemos dizer que a literatura se distingue da filosofia porque não está preocupada em colocar necessariamente uma lógica na vida humana, mas seu interesse está em narrar experiências de vida dando ao leitor a incumbência de interpretar o dito e o não-dito dos discursos tecidos nela.

A partir desses esclarecimentos, vamos ver que em *Húmus* (2017), Brandão cria, aos seus moldes, uma filosofia própria sobre o niilismo, produzindo sentidos sobre a existência e gerando espaços híbridos entre os saberes (literários e filosóficos). Antes de tudo, ressaltamos que tratar do niilismo brandoniano em *Húmus* (2017) não significa que é de nosso interesse apontar se Raul Brandão (doravante RB) foi niilista ou não, mas cabe aqui esclarecer que a referida temática ecoa na obra, visto que seu conceito é uma espécie de tradução do espírito do tempo (*zeitgeist*) e RB estava imerso nele. Além disso, cabe apontar que o niilismo, antes da abordagem filosófica, surge pela primeira vez no âmbito da literatura, no romance *Pais e Filhos* (1862), do escritor russo Ivan Turguêniev (1818-1883) na metade do século XIX, ajudando a difundir e a popularizar o termo.

Para tanto, como não podemos traçar uma linha separatista entre os dois saberes (literários e filosóficos), elegemos como viés de análise a interligação da literatura com a

filosofia, indo pelos conceitos filosóficos e as metáforas literárias que estão postos e reconfiguradas na construção literária brandoniana, a fim de analisar o narrador brandoniano enquanto composição movida pelo niilismo e refletir sobre as questões que se referem a nossa existência.

1.2 Entre *Húmus* e humano brota um novo romance

O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem ação. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo.

(Raul Brandão)

A literatura portuguesa do século XX foi marcada por diversas mudanças tanto sociais quanto políticas. A esse tempo, “assistimos a uma espécie de desintegração e de tentativas de criação de uma nova prosa e de uma nova poesia” (SARAIVA 1999, p.133). Com o Modernismo dar-se o rompimento com os antigos códigos literários, buscando então retratar de forma mais realista questões relacionadas ao interior do homem. O movimento estético, inspirado pelas vanguardas europeias ⁴, partiu do interesse de reproduzir e definir novos caminhos para as manifestações artísticas, principalmente para a literatura, com intuito de provocar o burguês, promovendo uma nova forma de expressão e de cosmovisão, sintetizando “toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com ideologias de caráter histórico, político, científico ou equivalente” (MOISÉS, 2013, p. 329) como víamos no Realismo/Naturalismo.

O Modernismo compreende três diferentes grupos, são esses: [1] *Orphismo* (que introduziu a estética modernista em Portugal), [2] *Presencismo* e [3] *Neorrealismo*. Segundo Saraiva (1999, p. 139) nesse tempo manifestaram-se em prosa e em versos importantes escritores, que introduziram novas qualidades, novos sabores e recortes que até então a

⁴ São as principais: Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo.

literatura portuguesa desconhecia, dos quais podemos citar Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e o próprio Raul Brandão⁵.

Húmus, publicado em 1917, está incluído entre as produções literárias da primeira fase do Modernismo (*Orphismo*), essa que atravessou um contexto de crise resultante da 1ª Guerra Mundial, das revoluções que marcaram todo o mundo, bem como a implementação da República, pondo um fim ao regime monárquico em Portugal. Além disso, destacamos também como marcos desse tempo a influência de várias correntes filosóficas vigentes que motivaram a necessidade de abandonar os antigos padrões, para desprender-se da velha civilização e cultura.

Em face disso, o livro de RB, assim como outros da época que abordam temáticas variadas e abrem espaço para uma diversidade de sentidos, surge apresentando um conjunto de possíveis interpretações para elencar questões humanas, bem como das relações dos sujeitos em volta de discursos e reflexões filosóficas. Mas no que se refere a forma, é necessário compreendermos como RB estrutura esse texto, pois partimos da perspectiva de que os aspectos formais dialogam e contribuem de maneira relevante com o seu conteúdo para se construir uma teia de significação, pois ambas são inseparáveis, intercomunicáveis e intimamente conectadas.

É interessante estar aberto para encarar a tessitura de *Húmus* (2017) como aquela que exige reencontros e novas leituras. No sentido estético, para esse momento, lançaremos um olhar sobre a construção desse texto, permitindo ao leitor desse trabalho um contato mais próximo com a obra brandoniana, uma vez que ela está inserida no contexto de modernidade e Modernismo, sofrendo fortes influências de um tempo e, sendo assim, está entrelaçada a ele. Mas esclarecemos que não é nosso intuito analisar todas as categorias da narrativa, uma a uma minuciosamente, mas mostrar de forma geral que esses componentes sofreram mutação e inauguraram o texto moderno em Portugal.

Em linhas gerais, para uma compreensão mais aprofundada, *Húmus*⁶ (2017) é um livro repleto de reflexões sobre a dor, sobre o embate entre a vida e a morte, enfim, sobre a

⁵ Raul Germano Brandão, nasceu no dia 12 de março de 1867 em Porto, na Foz do Douro, Portugal. Aos 18 anos de idade se lança à escrita, ingressando no curso de Letras ainda no Porto, mas não chegou a concluir. Inicia sua participação em jornais, como *O Andaluz*. Em 1888 ingressa na carreira militar e só se afasta em 1912. Tem seu primeiro livro de contos *Impressões e Paisagens* com traços naturalista, publicado em 1890. Logo em seguida publica a trilogia composta por *Os pobres* (1900), *Húmus* (1917) e *A farsa* (1926). É importante ressaltar que o português foi autor de transição entre o século XIX e XX, passando por variadas tendências e não vivenciou a 2ª Guerra Mundial, mas faleceu no dia 5 de dezembro de 1930, deixando um grande legado estético para a literatura portuguesa.

existência. A história se passa em um espaço caótico e desumanizador que dá certa ambientação ao livro e em um tempo que chega a durar um pouco mais que um ano, sensivelmente um ano e um mês, em certos momentos foge da ordem cronológica, na qual só se torna possível perceber isso por causa de sua aproximação com o formato de diário. Esse espaço caótico é uma vila em ruínas, nela habita personagens que em sua maioria são pessoas velhas tentando driblar a morte, negando sua existência com a repetição indefinida da vida.

A consciência do narrador é descortinada, fazendo surgir sua insatisfação e aflição em relação a mesmice dos dias, manifestando protestos contra o estado, a igreja, a burguesia, o capitalismo e a vida moderna. A partir das ideias do narrador, a vida exposta é encarada como uma farsa e que é preciso mentir para superar a sua “inutilidade”, ele busca um sentido para sua vida indicando assim os rastros do niilismo.

Com o início do Modernismo em Portugal, a prosa de ficção adquiriu aspectos particulares⁷, buscando então apresentar as situações das narrativas o mais próximo possível da vida, na tentativa de colocar em forma de arte os diversos problemas do homem moderno, visto que a arte é um dos mais poderosos meios de acesso e produção do mundo, agindo como mediadora dos problemas, projetos e mistérios do homem. Dessa maneira, as transformações vão desde a estética aos conteúdos abstratos, tornando o romance difícil de ser classificado.

Neste caso, *Húmus* (2017) ganha forma a partir das mudanças vigentes do momento, ao compararmos o texto de RB com os outros romances canônicos encontramos marcas de um romance moderno e inovações em seu fazer. Antes de mostrar como isso ocorre, é necessário traçarmos o percurso do gênero romanesco, não para abordar uma teoria do romance, mas apenas expormos, em linhas gerais, o pensamento de alguns críticos literários sobre o assunto, como Walter Benjamin (1987), Anatol Rosenfeld (1996), Virgílio Ferreira (1965) e Ian Watt (2010).

Walter Benjamin em seu ensaio intitulado *O Narrador* (1987) partindo de algumas considerações da obra do escritor russo Nikolai Leskov, faz uma importante distinção entre o romance tradicional e o romance moderno, analisando a posição do narrador. No que se refere ao surgimento do gênero, Benjamin (1987, p. 202) aponta que “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia

⁶ Este romance contou com três edições: uma de 1917, outra em 1921 e a terceira, de 1926, publicadas pelas livrarias Aillaud & Bertrand (Paris – Lisboa). Fazemos uso da última versão.

⁷ Torna-se relevante esclarecer que a poesia ganhou mais destaque que a prosa durante o Modernismo, supostamente por causa da forte influência do poeta Fernando Pessoa com o seu fenômeno da heteronímia.

ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento”. Foi somente no século XIX, no Romantismo, que a narrativa romanesca se firmou como importante forma literária.

Muitos estudiosos postulam que o gênero romanesco é a substituição do poema épico. Virgílio Ferreira foi um dos grandes escritores e críticos literários portugueses que se interessou por essa problemática e que também seguiu essa mesma linha de raciocínio ao dizer: “romance é, como sabemos, o sucedâneo do poema épico” (FERREIRA, 1965, p. 232, *apud*, PORTELA, 2007, p. 70), para ele o gênero épico se metamorfoseou no romance. Além disso, coloca que o romance canônico passou por algumas transformações a ponto de se aproximar do ensaio, do fluxo de pensamentos e reflexões.

É interessante destacar que nem todos os críticos concordam com a concepção que o romance é a metamorfose do poema épico, Ian Watt em *O realismo e a forma romance* (2010) destaca que o gênero romanesco é a ruptura com as formas da ficção antiga. Aponta o realismo como fator primordial que diferencia a prosa romanesca do século XVIII daquela que foi produzida anteriormente. Cabe ressaltar que a ideia do realismo dada por Watt não está relacionada ao movimento realista francês da segunda metade do século XIX, mas a noção de “real” no romance diz respeito ao modo como os escritores Samuel Richardson, Daniel Defoe, Henry Fielding, Denis Diderot, entre outros, trabalharam os elementos que colaboraram para a inovação e a individualidade do gênero em relação às outras formas de produção realizada, por exemplo, por Miguel de Cervantes. Sobre esses aspectos, Watt explica que:

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13-14)

Sobretudo, os romancistas do século XVIII desprenderam-se da ideia de construir um enredo baseado unicamente nos mitos, nas fábulas e nas outras referências literárias do passado. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld no seu texto *Reflexões sobre o romance moderno* (1996), traz algumas considerações a respeito das inúmeras transformações ocorridas no campo das artes nos últimos séculos. Ele discute sobre o fenômeno da “desrealização”,

problema advindo do Modernismo, que está presente nas diferentes manifestações artísticas especialmente na pintura, pois ela “deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1996, p. 76).

A perspectiva da “ilusão do real” desenvolvia um sentimento de ilusão absoluta (pois o mundo relativo era visto como absoluto), mas com o “mundo modernizado” esse pensamento é negado, principalmente a partir do início da Idade Moderna com o Renascimento. Essas transformações foram percebidas primeiramente na pintura, mas o crítico afirma que não poderia ser diferente com o gênero romanesco, nota-se uma “modificação análoga à pintura moderna” (ROSENFELD, 1996, p. 80), porém não tanto quanto a da arte visual.

As considerações do crítico nos permitem refletir sobre as narrativas das primeiras décadas do século XX, até porque ele trata da questão das categorias da narrativa, problematizando-as. Além disso, ressalta os conflitos entre percepção de mundo e consciência, o abandono da perspectiva e a angústia do homem. Podemos dizer que o processo de alteração e ruptura das formas artísticas é a pura expressão resultante da modificação do pensamento humano, da crise positivista. Se antes as pessoas estavam edificadas sobre valores sólidos e absolutos, isso se diferenciou com o passar dos tempos, sendo manifestado no mesmo sentido nas diferentes artes.

Em *Húmus* (2017), começando pelo enredo, já notamos uma modificação que aponta para as concepções do novo romance, ele não segue uma estrutura linear, portanto não facilita a identificação do conflito, do clímax e desfecho, embora a obra em si já seja um incessante conflito. Se por escolha o leitor quiser lê-la por capítulos saltados pode também adquirir compreensão.

Semelhante a um diário, a estruturação dos capítulos é organizada por datas que em certos momentos fogem da ordem cronológica. Como coloca Rosenfeld, um dos aspectos caracterizadores do romance moderno é a alteração dessa ordem cronológica, na qual ele cita também os principais escritores percussores que adotaram essa nova perspectiva: “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica [...]” (ROSENFELD, 1996, p. 80), assim, a ordem cronológica, passado, presente e futuro se desfaz e os tempos acabam se fundindo dentro da narrativa.

Diante disso, já identificamos particularidades do novo romance marcadas na obra brandoniana contrárias das narrativas tradicionais, pois o romance até então canônico é bem definido e facilmente classificado; apresenta um enredo sólido e bem construído sob um tempo cronológico delimitado, podemos ver essas características como um reflexo do pensamento positivista, em que não havia muito espaço para o subjetivo e o metafísico.

No romance tradicional o espaço é bem descrito e circunscrito, contrário ao que acontece em *Húmus* (2017), pois a vila, embora em alguns momentos o narrador apresente as suas características, fica difícil determinar se ela é real ou imaginária, “eis enfim a vila sonho, a vila fantasma” (BRANDÃO, 2017, p. 246), temos aqui o que Rosenfeld coloca sobre o espaço, ou eventualmente sobre a ilusão de espaço, que passa a ser retratado de forma diferente, pois a literatura moderna não se compromete com o mundo temporal e espacial o retratado como real e absoluto como no realismo tradicional, conforme esclarece o teórico:

[...] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (ROSENFELD, 1996, p. 81)

Percebemos com isso que a obra passa por um processo de desconstrução. As categorias mostradas anteriormente em uma pretensa ordem, regidas por uma suposta imitação do real, na verdade não correspondem à realidade. Assim, todos os elementos que compõem a narrativa passam a ser relativizados e “a visão de uma realidade mais profunda, mais real, que a do senso comum é incorporada à forma total da obra” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Fica claro, que para o escritor a ideia de realidade apresentada de forma bem organizada nas narrativas tradicionais é ilusória, uma vez que o pensamento humano e a própria vida não seguem uma linearidade.

E o que dizer daqueles que povoam a vila, espaço circundante e que enfrentam o tempo devorador? “Todos suportam o drama de todos os dias, o cinzento de todos os dias, as aflições e a usura que tornam as figuras ridículas e coçadas” (BRANDÃO, 2017, p. 30). Não são personagens, são figuras que aparecem na obra porque são descentralizadas e não são bem identificadas, pois “o candeeiro ilumina e a sombra rói as fisionomias” (BRANDÃO, 2017, p. 16). As figuras não se rotulam a categorias canônicas, não evoluem dentro da trama e nenhuma se destaca mais que as outras, mas, na maioria das vezes, são seres com nomes grotescos, sem nenhuma verossimilhança.

Mas temos exceções, há momentos que algumas ganham profundidade quando assumem o papel de narrador, mas ambas são apresentadas como seres fragmentados que se decompõem. Sendo assim, “[...] se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Isso ocorre devido a focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos” (ROSENFELD, 1996, p. 85). Perde-se, portanto, a noção de toda a personalidade ou do caráter “que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de tempo de cronologia coerente. Há a plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (ROSENFELD, 1996, p. 85). Sendo assim, encontramos nas personagens as alterações que refletem a personalidade humana fragmentada do tempo modernizado.

Sobre o narrador, não vamos nos deter completamente nesse momento, mais adiante nos aprofundaremos sobre essa categoria, mas fica evidente que na narrativa tradicional ele fica em segundo plano, tendo a liberdade de fazer ligações ou comentários extradiegéticos, o que é invertido no romance moderno. Notamos explicitamente na própria obra de forma metaficcional (como se observa na epígrafe deste tópico) essa recusa de se trabalhar com a aplicação tradicional dos elementos estruturais ou das categorias da narração.

Além dessas modificações nas estruturas e categorias, como resultado da modernidade na literatura, de forma mais intensificada, vamos ter produções híbridas como poema prosificado, prosa poética, contos semelhantes a manifestos políticos, entre outros. No entanto, o texto de RB se enquadra como um desses textos híbridos, pois se torna (quase) inclassificável, ou melhor, não se fecha em classificações cristalizadas. Em decorrência disso, muitos críticos se debruçaram sobre *Húmus* (2017) com o propósito de encontrar uma definição dentro dos gêneros tradicionais, talvez por isso que levou um longo tempo para ser valorizado enquanto obra importante da literatura portuguesa. Sobre isso, Jorge Valentim (2006)⁸ diz:

Desse modo, torna-se muito difícil determiná-la dentro de um gênero literário. Romance? Ensaio? Diário? Como classificá-la? A angústia que incomoda, mas que, igualmente, seduz e magnetiza. Devido o seu caráter inovador, para um público recém saído das narrativas queirosianas e fialhianas, a estrutura de *Húmus* está muito mais próxima de uma postura literária extremamente ousada, característica das grandes obras de escritores da vanguarda de língua portuguesa [...]. (VALENTIM, 2006, p. 80)

⁸Raul Brandão e a herança lírica na narrativa ficcional e na poesia portuguesa contemporânea. Itinerários, Araraquara, n. 24., p. 75 – 94, 2006.

Percebemos em RB um novo romance, caso da historiografia literária portuguesa que levou algumas décadas para ser percebido como é, assim como muitas outras que se projetaram para além do seu tempo. Com os críticos se pôde ver as contribuições que suas obras traziam enquanto construção artística, um romance adaptado aos novos humanos. Assumimos, assim, a ideia de que *Húmus* é uma obra complexa em todos os aspectos, seja em relação a forma seja em relação ao conteúdo; ambos se entrelaçam dando forma a sociedade da época e do humano que dela faz parte. Primeiro porque classificá-lo é uma tarefa difícil tanto para um leitor quanto para aqueles que estudaram a fundo a sua criação estética.

Húmus (2017) passeia por vários os gêneros sem ser fiel a nenhum, é um romance que não se trata de um romance típico. É uma prosa poética, pois podemos encontrar nas linhas do texto recursos da poesia; é um diário sem o ser fielmente; é e não é um ensaio literário-filosófico. Romances assim podem exigir mais do leitor que um romance comum. Em especial o de Brandão por abordar uma temática na qual evidencia a fragmentação do sujeito frente a um mundo modernamente desorientado.

O escritor português soube expressar suas ideias, a sua criação literária, ou melhor, soube fazer do termo “húmus” uma palavra múltipla de sentidos, pois diante de tantas interpretações possíveis que se podem atribuir a ela, passa a ser o “adubo” que auxilia no cultivo e no processo de existência das plantas. Aqui “húmus” serve para representar, em termo simbólico, a matéria orgânica, a substância aplicada ao solo modernista que contribuiu para a produção, a evolução e o fortalecimento dos novos ideais estéticos pregados pelo movimento, propagando o novo romance criado pelo artista que colocava em progresso e promovia as novas concepções. A obra em si tem um terreno fértil produzindo em abundância aspectos que serviram de espelho para as produções vindouras, para o novo fazer literário, enfim para aflorar, para confirmar o nascimento dos grandes escritores portugueses daquele momento.

1.3 *Entre mim e mim*: um olhar acerca da construção do narrador

A linguagem oral é um dos instrumentos mais antigos de comunicação entre os povos. Sentar-se e contar fatos ou mitos nos tempos remotos era uma atividade comum que contribuiu para a construção da identidade e a lembrança de um povo. Portanto o ato de contar

histórias, relatar acontecimentos e experiências envolvendo e/ou criando personagens em um determinado espaço e tempo não é apenas uma atividade de entretenimento, mas necessária, uma vez que as raízes e a cultura dos homens são lembradas porque um dia alguém decidiu contá-las, com isso, possibilitando às pessoas o acesso a literatura.

Já sabemos que o texto de RB não se configura como uma narrativa tradicional, há aspectos particulares que o difere de outros romances. Nessa perspectiva, nosso objetivo nesse tópico é examinar como se dá a construção do narrador de *Húmus* (2017), na tentativa de compreender como ele está posicionado dentro dessa narrativa, diante do contexto do romance moderno. *Húmus* (2017) vai se organizando a partir das profundas e agonizantes reflexões existenciais e das interpretações de mundo de um narrador centrado na vida mesquinha e automatizada dos personagens e nas “falsas promessas” feitas pela civilização moderna, colocando em debate a situação dos seres humanos.

Por uma linguagem muitas vezes lírica entramos em contato com uma ideia central de vida e de morte e vamos caminhando entre as suas especificidades, nos deparando com as sensações e condições que os configuram (vida e morte) como: o silêncio, o tédio e o medo, sensações estas experimentadas pelo narrador e pelas personagens, sendo esse primeiro o mais atento às circunstâncias, dando a impressão de ser o único a ouvir/sentir as coisas e a estar posto sensivelmente diante delas: “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste” (BRANDÃO, 2017, p. 13). Esse fragmento está nas primeiras linhas do texto na qual a partir dele o narrador traz uma reflexão sobre a situação do cenário e dos personagens que comporão a história. Em um espaço de destruição, se apreende que a vila está situada em uma atmosfera de negatividade associada a morte, revelando o contexto que contribui para degradação dos sujeitos e suas relações.

Ainda nesse fragmento, identificamos uma narração em primeira pessoa, nesse caso, poderíamos dizer que temos um narrador-personagem porque participa da história, mas não só isso, sabendo que a obra de RB é fragmentada, como vimos no tópico anterior, tal fenômeno também infere na construção do narrador, em especial no enunciador que se configura no texto. Mas antes disso, enquanto a essa primeira classificação, segundo Gancho (2002, p. 28) o narrador-personagem “é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado isto é, não é onipresente, nem onisciente”, com esse conceito encontramos aqui uma quebra de classificação do narrador brandoniano, primeiro que ele participa do enredo diretamente, segundo, ele consegue ser

onisciente e onipresente, pois varia seu discurso. Ele está em todo lugar e conhece cada personagem, suas ações, seus pensamentos e seus sentimentos:

Moram as Teles, e as Teles **odeiam** as Sousas. Moram as FONSECAS, e as FONSECAS passam a vida, como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias. Moram as Albergarias, e as Albergarias só têm um fim na existência: estrear todos os semestres um vestido no jardim. **Moram os que moem, remoem e esmoem, os que se fecham à pressa e por dentro com uma mania**, e os que se aborrecem um dia, uma semana, um ano, até chegar a hora pacata do solo ou a hora tremenda da morte. Mora aqui o egoísmo (...) a ambição (...) velhas cismáticas, atrás de interesses, de paixões ou de simples ninharias [...]. (BRANDÃO, 2017, p. 19, grifos nossos)

A narrativa vai se sequenciando sob a onisciência e a onipresença do narrador, ele testemunha tudo que ocorre em todos os lugares e momentos desde uma pequena ação visível como estrear um vestido novo a cada semestre do ano ao opinar e revelar caráter, sentimentos e segredos íntimos e profundos como o ódio da família Teles e os desejos das velhas. Quando uma narração está em primeira pessoa a tendência é duvidar do que se diz, porque é a interpretação do narrador-personagem que entra em vigor. Sob a ótica do crítico literário James Wood em seu livro *Como funciona a ficção* (2012), isso é uma questão ambivalente, porque por um lado a narração em primeira pessoa pode ser confiável quando o narrador conta uma história que já passou e por outro lado, não seria, pois vemos a narração sob a perspectiva desse narrador-personagem que pode usar um discurso em favor de si.

Mas o narrador não só apresenta um discurso em 1ª pessoa como também em 3ª, em alguns capítulos abre espaço para os personagens narrarem os próprios fatos, como fragmentos de histórias, revelando o caráter oscilante que às vezes acontece na voz de um narrador participante e interativo com o enredo e os outros elementos, abordando características subjetivas e emocionais (mesmo que em algumas situações nos dê a impressão de que os acontecimentos relatados são ilusórios), outras vezes na voz de um narrador que só observa os fatos.

Nesse jogo, acaba nos fazendo pensar que coloca máscaras nas personagens que vão se desfazendo e trocando de papel a cada necessidade, confundindo o leitor que muitas vezes não consegue diferenciar, exatamente, quem está conduzindo a narração: “A narrativa desconjunta-se: ganha em dor e em grotesco. Enche a boca, perde em naturalidade, adquire em imponência” (BRANDÃO, 2017, p. 134). Quando a fala das personagens são apresentadas, temos uma variação de discursos, ora são diretos, ora são indiretos livres, assim

tendem a se confundir com a fala do narrador: “Nunca se atreveram e agora perguntam-se: – Sou eu? sou eu?” (BRANDÃO, 2017, p. 59) ou “há momentos em que cada um grita: – Eu não vivi! Eu não vivi!” (BRANDÃO, 2017, p. 25). Ele permite ao leitor, por meio de recursos sinestésicos, o contato com esses personagens e suas vidas a partir da sua perspectiva.

Como o narrador-personagem assume um importante papel dentro da narrativa, sendo essa categoria a que mais se destaca, pois tudo gira em torno de suas reflexões, de agora em diante adotamos o termo variante “narrador-protagonista”, que “é o narrador e também o personagem central” (GANCHO, 2002, p. 29) dentro de uma narrativa.

A narrativa se fraciona também porque é feita por um narrador dividido entre sonho e realidade, entre ele mesmo e Gabiru, sua espécie de *alter ego*. Sendo assim, podemos dizer que o narrador não se limita às categorias da narrativa catalogadas pelos críticos literários, fazendo somente comentários extradiegéticos, nesse sentido é impossível definir esse narrador como um só tipo segundo a classificação de Gancho e de outros críticos literários. Comparado ao narrador das narrativas tradicionais experienciamos uma outra perspectiva. Se a sociedade mudou o homem que nela vive também.

O filósofo Theodor Adorno faz algumas colocações pertinentes a respeito da situação do narrador em seu estudo *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003). Colocando logo no início do texto que o narrador “se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55), o teórico alemão, faz citação direta ao pensamento de Walter Benjamin, em *O Narrador* (1987), para refletir que o narrador tradicional está em vias de extinção, explicando que isso ocorreu devido ao mundo modificado, pois o homem desse contexto não crê nos mitos, nos contos de fadas, como anteriormente. Nas narrativas da Idade Média, o narrador ganhava certa autoridade, como depositavam a crença em mitos ele podia narrar lendas e fatos de forma mágica e crível. Adorno (2003) faz a seguinte colocação sobre isso:

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. (ADORNO, 2003, p. 56)

Adorno coloca que não é mais possível narrar uma história da mesma forma como nos tempos da era burguesa, época da ascensão do gênero, assunto abordado por Ian Watt em *A ascensão do romance* (2010). O narrador apresenta uma nova focalização, perde seu posto tradicional para então se transformar em um que atende as necessidades do homem moderno e contemporâneo. Como a passagem dos tempos trouxe mudanças à mente humana, não poderia ser diferente com a literatura. Este a encara de maneiras distintas. O homem moderno é cético, então não será facilmente iludido, não crerá completamente no que conta um narrador, diante da agitação da vida moderna.

Para Adorno, no século XX, depois de passar pelas duas Grandes Guerras, seria impossível narrar o mundo como se ele fizesse sentido⁹. Num processo de exaltação da razão e do progresso, o homem é substituído pela máquina, ele se cala, contudo cala-se também o narrador. O homem das guerras se cala porque suas histórias não ganham mais credibilidade. Não há diálogo nem troca de experiências, principalmente nos grandes centros, os homens estão aparados de si.

Como não se pode mais narrar histórias espetaculares, o narrador brandoniano volta-se para dentro do seu eu a fim de narrar suas experiências pessoais a respeito da existência, suas inquietações e interpretações, porque o mais importante é “o debate perpétuo entre mim e mim” (BRANDÃO, 2017, p. 87), assim o narrador entra em um debate consigo mesmo, se apropriando dos monólogos interiores que vão dando forma a narrativa, expressando livremente seus pensamentos e emoções e evidenciando a precariedade da linguagem não abrindo espaço para diálogos: “nossa vida é sempre um monólogo [...]. Sempre o mesmo monólogo interior, de dia, de noite [...]” (BRANDÃO, 2017, p. 132). Mas nesses seus monólogos abarcam as vozes dos outros, pois RB além de fazer do narrador uma vítima, faz dele um porta voz dos outros personagens, do homem moderno.

Adorno nos mostra que o novo modelo de romance é a típica expressão do vazio causado pela sociedade industrializada, na qual RB consegue traduzir o início dela. Assim, utilizar-se dos monólogos em uma narrativa é algo comum presente nos romances modernos. Nessa técnica o mundo é narrado a partir do interior do indivíduo:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de

⁹ Embora Brandão tenha vivenciado apenas a Primeira Guerra Mundial, conviveu com muitos conflitos como a instauração da República em Portugal.

quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* (...) um momento do fluxo de consciência. (ADORNO, 2003, p. 59)

O narrador de *Húmus* (2017) passa a maior parte do tempo mostrando questões referentes a si mesmo, critica a condição de vida de cada personagem, expondo suas concepções de mundo, de ambiente, do tempo, dos valores, entre outras coisas, sem levar em consideração o leitor e o ouvinte, fala tudo que lhe vem à mente. O fluxo de consciência, por sua vez, também contribui para a desordem clássica da narrativa, ela é a forma “desenfreada” de expressar pensamentos e/ou sentimentos. Fatos são relatados torrencialmente, na intenção de fazer os personagens expor-se em seus discursos. Esse mecanismo acontece na mente dos personagens, o narrador vai descrevendo coisas que pensa, simulando como funciona a mente humana. O monólogo interior e o discurso indireto livre são os resultados desse mecanismo. Diante disso, podemos emergir dentro da mente do narrador (e personagens) conhecendo o conflito do seu interior, suas motivações, a confusão de seus pensamentos e seu arriscado posicionamento em relação as coisas da vida. Enfim, no espaço interior do narrador tomamos conhecimento do mundo moderno e de suas problemáticas que são trazidas para dentro do “eu”.

O narrador, representando o homem moderno, qualificado como questionador, angustiado e insatisfeito diante de um contexto de desvalorização do humano, a começar pela ausência de nome do narrador (socialmente é desumano não ter nome), ele é anônimo, mas para quê saber quem é esse sujeito? Para quê lhe dar uma identidade, pois um nome inicia a existência de uma pessoa, indica identidade social e identidade individual, o mais provável que acontece, e presenciamos, é o desinteresse pela condição humana e o desinteresse pela sua situação no mundo. Este, como também os outros personagens são seres esquecidos pela história e pelo Estado. É pela subjetividade do narrador que garantimos a presença do humano em cada página, em cada linha ou palavra, “entre mim e mim” temos os feixes de vozes da vila.

1.4 A vida é um simulacro ou o niilismo na voz do narrador brandoniano

Não é de mais lembrar que a modernidade configurou-se da mudança de pensamento humano em relação aos fatos que se desenrolam no decorrer da história. Cercada de indefinições, provocou mudanças em todos os âmbitos (sociais, políticos, econômicos e culturais), se dando a partir do declínio do sistema feudal e do advento da Revolução francesa (séc. XVIII), representando ideais de rompimento com a tradição medieval, nos quais se emergiram por toda a Europa e, conseqüentemente, por todo o mundo.

Tendo em vista que a literatura de RB surge das experiências do tempo da modernidade, não só em forma, mas também em conteúdo, torna-se importante termos em mente esse contexto, pois ele serve de base para compreendermos melhor os problemas humanos que se passam em *Húmus* (2017), especialmente o dilema do niilismo. Em *Húmus* (2017) temos a oportunidade de conhecer o modo de vida humano, suas relações cotidianas, sua forma de pensar, e com isso, podemos refletir sobre suas ações pautadas na concepção filosófica niilista registradas na obra, revelando questões vigentes do tempo que RB fez parte. Mas isso não implica numa abordagem fechada, é preciso perceber que a narrativa é atemporal, pois transmite sentimentos e comportamentos que se ampliam para toda a humanidade, universalizando-a.

Ao apresentar um modo de vida RB não busca atribuir a ela um sentido absoluto, uma vez que com o fim da Idade Média os ideais e os conceitos sobre o viver se ampliaram, criando novos ambientes humanos e destruindo os antigos” (BERMAN, 1986, p. 15). O que RB faz é expor, nas linhas do seu texto, problemáticas existenciais que atravessam as gerações como a angústia, medo, sonho, resistência e solidão. A obra carrega marcas de um período de crise resultante do deslocamento das estruturas em que valores se abalam. É nesse cenário que o homem assiste à fragmentação da sua suposta integridade e da sua identidade.

Além disso, RB apresenta o sofrimento dos humildes e dos explorados, voltando o seu olhar para a humanidade numa tentativa de manifestar o desenquadramento humano. Por meio da linguagem literária vai sintetizando temáticas e questionamentos acerca da condição dos sujeitos e suas nuances, numa percepção densa e sombria da realidade. Quando voltamos para o título da obra, somos levados a uma compreensão geral do interesse do escritor português. Se tratando da etimologia da palavra *húmus*, ela veio da Grécia antiga e, a partir dela, se originou as palavras *humano* e *humanidade*, remetendo-se a ideia de coisa terrestre,

da terra¹⁰. Sendo assim, RB preocupa-se em retratar os problemas do povo, a desumanização diante desse contexto de incertezas.

Nesse momento traçaremos um olhar acerca dos primeiros sinais do niilismo brandoniano em *Húmus* (2017), especificamente na voz do narrador. Mas antes é preciso esclarecer que o verbete niilismo, segundo o *Dicionário de filosofia* (2007, p. 829), de Nicola Abbagnano, se origina do termo em latim *nihil*, que indica “nada”. É uma concepção ou doutrina filosófica que compreende o mundo, os entes, os valores e princípios como coisas sem sentido, negando-os e reduzindo-os a nada. Consiste na negação de qualquer princípio, seja esse religioso, político ou científico, reverberando melancolia e desacordo, como uma “doença da vida moral”.

Pensando no processo desse pensamento, temos muitas concepções que podem aqui serem ressaltadas. Do fim do século XVIII para o início do século XIX, o emprego filosófico do termo passa a ser registrado nas controvérsias em torno do idealismo alemão. Santo Agostinho considerava niilistas os que eram descrentes. O termo também aparece na variante *nihilianismus* em algumas obras do teólogo da Idade Média, Gualter de São Vítor, usando o termo para indicar a heresia cristológica que nega a natureza humana de Cristo.

Em seguida, na cultura francesa, durante a época da Revolução de 1789, foram taxados de niilistas aqueles que não eram nem contra nem a favor da revolução. Mas aquele que ajudou a difundir o termo foi o escritor russo Ivan Turguêniev, como dito anteriormente. Porém a concepção do niilismo moderno se desenvolve ainda mais no século XIX e XX, principalmente por causa das teorias de Nietzsche. Enfim, cabe ressaltar que o termo é utilizado de maneiras diferentes, cada pensador o interpretou de forma particular, quase sempre com um pano de fundo ideológico. Aqui, partiremos dos conceitos nietzschianos sobre o niilismo.

Ao propor que todos os fundamentos são vazios de sentido, o filósofo alemão compreende e problematiza o niilismo como um fenômeno identificado a partir da cultura ocidental que atinge todas as esferas sociais. Afirma que o niilismo se radicaliza na modernidade, especulando que o homem moderno estaria vivendo um tempo de decadência e de crise de valores (metafísicos e morais). O niilismo chega a ser diagnosticado quando o homem passa a desvalorizar todos os fundamentos metafísicos da existência humana e passa a apresentar uma visão cética em relação a realidade, pois as propostas feitas pela modernidade,

¹⁰ Origem da palavra humano e humanidade disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/humano/>. Acesso em: 18 jul. 2019.

garantindo o progresso, visando resolver os problemas da humanidade por meio da lógica e não mais pelos preceitos religiosos, não foram satisfatórias para responder as inquietações do homem, mas foram suficientes para desenvolver um espírito vazio.

Para se ler o niilismo brandoniano é preciso considerar que a narrativa é criadora de uma experiência pontual, no entanto, mesmo a concepção sendo uma ocorrência universal, a forma como RB escreve o niilismo é significativamente específico, pois faz referência a um determinado momento em Portugal. Vamos ver como a ausência de sentido é manifestada na obra a partir da voz do narrador-protagonista.

A vila, palco onde circulam e se desenvolve as ações dos personagens, é um espaço encardido, com ruas desertas, devastada e com restos de monumentos sem serventia, nos seus “corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo” (BRANDÃO, 2017, p. 13-14). A partir dessa descrição nos deparamos com um cenário desagradável e sem nenhuma beleza aparente, ele entristece e causa espanto aos seres. Embora seja um ambiente silencioso não é sereno, assume um paradoxo ao retratar os gritos internos causados pela perturbação interior dos personagens: “Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas” (BRANDÃO, 2017, p. 14), o silêncio convive de perto com o grito existencial.

A vila é também a causadora dos efeitos negativos do modo de viver e de pensar dos personagens, especialmente do narrador. Isso não se aplica a uma teoria determinista, mas ao sentido de que o espaço, ao mesmo tempo que se deteriora vai impactando as figuras, colaborando para a degradação delas. A relação intrínseca entre vila-personagem se dá quando o narrador nos apresenta as características dos moradores como figuras velhas, mesquinhas e egoístas. Na obra a condição de velhice é sinônimo de decadência física e psicológica. Esses são identificados por nomes grotescos, na maioria das vezes são alegorias a sentimentos e formas de pensar.

Na vila “mora o egoísmo que faz da vida um casulo, e a ambição que gasta os dentes por casa, o que enche a existência de rancores [...]” (BRANDÃO, 2017, p. 19), como exemplo temos D. Procópio que odeia a D. Biblioteca; D. Leocádia que faz caridades para não julgar a sua consciência; Joana, a personificação da pobreza, e muitas outras figuras, dos quais se destaca Gabiru, esse que se divide entre um ser compassivo e um ser ausente de amor ao desejar a morte de sua esposa para se ver sozinho e livre do casamento. Neste cenário de

destruição e miséria, ambos os elementos apresentam as mesmas características, o processo de coisificação do homem se revela na desumanização das vidas, esquecidas e abandonadas pelo tempo. A ausência de amor, de humanidade, de sonhos e objetivos, desenvolve uma pobreza existencial e um caráter melancólico, fazendo com que os personagens tracem uma eterna luta para manter-se humano.

A vila metaforiza a vida, se responsabiliza pelo ciclo vital, juntas passam pelo mesmo processo: o de degradação e de devastação provocada pelo tempo. Ela é também o húmus, matéria orgânica, mantenedor da natureza, devorador que absorve e ao mesmo tempo germina vidas e as sustenta a partir da morte, resultante da decomposição. A vila é “[...] um vasto sepulcro” onde “se enterraram todos os nossos sonhos” (BRANDÃO, 2017, p. 14). Vida-vila se destroem aos poucos, fazendo o narrador lembrar do destino final da matéria: a morte, o que o angustia, pois acredita ser esse também o destino final do homem: “cada hora é menos uma hora na minha vida” (BRANDÃO, 2017, p. 25), atribuindo à existência humana um valor sem qualquer finalidade.

O narrador e os personagens se afligem com o tempo, pois ele vem ser o principal inimigo podendo ser comparado com a morte que devagar rói e persiste, sendo assim, a vida é compreendida pelo narrador-protagonista como uma dinâmica de desrealização, viver, é morrer um pouco a cada dia. Nesse sentido, traça-se uma concepção niilista da vida, diferente da conceituada pela religião, pois ao entender a morte como o fim completo do homem, descarta qualquer possibilidade de permanência da alma.

A desumanização dos seres na obra significa que eles são reduzidos a “nada”, a um nada não produtivo. Isso contribui para o desgosto do narrador frente as estruturas sociais, aos valores e aos modos de vidas impostos. Os aspectos do niilismo no homem é sinal de um enfraquecimento da vontade, a despotencialização dos afetos provoca a destruição do homem e enche de nojo a vida:

O que é de temer, o que tem efeito mais fatal que qualquer fatalidade, não é o grande temor, mas o grande *nojo* ao homem; e também a grande *compaixão* pelo homem. Supondo que esses dois um dia se casassem, inevitavelmente algo de monstruoso viria ao mundo, a "última vontade" do homem, sua vontade do nada, o niilismo. (NIETZSCHE, 1998, p. 111)

Diante desse fator (niilismo) chegando ao narrador, ele começa a questionar a mesmice dos dias, a mostrar-se inquieto perante os problemas do mundo. Ele se vê insatisfeito

com a realidade que se depara e com a forma como vivem os personagens obrigados a realizar um trabalho insano: “reduzir a vida a uma insignificância, edificar um muro feito de pequenas coisas diante da vida. Tapá-la, escondê-la, esquecê-la” (BRANDÃO, 2017, p. 22). Ou seja, esconder-se por trás de um cotidiano que condicionam cada uma numa perspectiva voltada para a influência dos hábitos e das convenções, elas se fecham para uma “verdadeira vida” que está proposta no pensamento do narrador niilista negativo que às vezes nega a realidade perceptível: “Atrás desta vila há outra vila maior” (BRANDÃO, 2017, p. 28) para se criar uma sociedade ideal.

Mas “sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície” (BRANDÃO, 2017, p. 14), as coisas boas da existência se escondem, pois “estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar”, porque “as ninharias e os hábitos” (BRANDÃO, 2017, p. 14) impedem que as coisas importantes da vida sejam externadas e vivenciadas.

As figuras são levadas a viverem a homogeneização social, a terem um padrão de comportamento regido pela sociedade. Mas o que inquieta esse narrador é saber que os seres que ali vivem enxergam a vida sem sobressalto, se acostumaram e se acomodaram com os padrões. São “sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos” (BRANDÃO, 2017, p. 22). Elas se alheiam ao mundo decadente, escondendo-se por trás do cotidiano, não revelam quem realmente são ou o que desejam ser, não chega à superfície o amor, o sonho, tais sentimentos são barrados pelo efeito do niilismo. Talvez por medo de não serem aceitos, talvez por medo de serem condenados pela sociedade. Estes por vezes vivem como mortos-vivos, recusam a vida enquanto momento de descoberta e de ação, se distraem de sua condição mortal através das convenções, enfim, esperar pela morte é a única sina.

Notamos um narrador pessimista, enxergando a vida como algo insignificante, inútil, viver é algo tão sem sentido como morrer. Em um niilismo existencial ele brada: “Oh, como a vida pesa, como este único minuto com a morte pela eternidade pesa! Como a vida esplendida é aborrecida e inútil! não se passa nada!” (BRANDÃO, 2017, p. 24). Com a sensação de que as coisas que o cercam não possuem nenhum sentido, a vida é tida como um fardo pesado que tem de carregar, por obrigação, nas costas, se tornando na maioria das vezes uma função social, como ele mesmo afirma: “estamos aqui a representar” (BRANDÃO, 2017, p. 26). Essa falta de sentido atravessa o cotidiano devido a rotina e os hábitos, o homem se torna um autômato.

Nesse sentido, o condicionamento dos seres e de seus comportamentos não se restringem apenas ao fenômeno do húmus, mas partindo por outro lado é a tradição e as convenções que também influenciam seus modos de ser: “Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma vegetação criptogâmica, nascida ao acaso num sítio húmido” (BRANDÃO, 2017, p. 22). No primeiro ponto de vista observamos o acaso agindo sobre a natureza e do outro a tradição e as convenções sociais regrado e ordenando a sociedade. Para esse narrador o que existiu/existe não possui propósito nem significado, o que se faz e tudo que está ao redor são vazios em si mesmo. “Na aparência é a insignificância a lei da vida; é a insignificância que governa a vila. Todos os dias dizemos as mesmas palavras, cumprimentamos com o mesmo sorriso e fazemos as mesmas medidas. Petrificam-se os hábitos lentamente acumulados” (BRANDÃO, 2017, p. 15). Notamos o posicionamento do narrador sobre isso também no seguinte trecho:

É então um mundo de fórmulas a que eu obedeço e tu obedeces? Sem ela não poderíamos existir. Se víssemos o que está por trás não podíamos existir. O nosso mundo não é real: vivemos num mundo como eu o compreendo e o explico. Não temos outro. Estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até à cova sem dar por ela. (BRANDÃO, 2017, p. 26)

Em relação ao seu “mundo regrado”, o narrador questiona e ironiza a ideia de que temos que obedecer às fórmulas dadas pela sociedade. Nessas palavras, o narrador compreende a civilização como um espaço (re)inventado pelo homem, que junto a ela inventou também o dever e a insignificância, portanto mostra o desconcerto dessa civilização feita de futilidades e dominações. Para ele, se o homem pensa sobre sua condição no mundo e toma consciência do que há por trás de todas as fórmulas, deixa de existir, não no sentido de desaparecer, mas de que ir contra o estabelecido corre o risco de ser ignorado e de se tornar minoria. Ao alegar que estamos como peixes num aquário, remete-se a ideia que o homem (peixe) tem a sua visão limitada e fechada, onde só é possível desfrutar do que há ali dentro (do aquário), do que é colocado pela sociedade como padrão de vida, em vez de desbravar novos horizontes, o mar de possibilidades.

“Por isso existe uma certa grandeza em repetir todos os dias a mesma coisa. O homem só vive de detalhes e as manias têm uma força enorme: são elas que nos sustentam” (BRANDÃO, 2017, p. 29). Ironicamente o narrador critica a ideia das manias dando a explicação que para manter-se de pé é preciso se sustentar em algo, mesmo que esse algo não

exista, para que o homem não venha cair no vazio. O que há por detrás é a mentira, pois um niilista não quer descobrir a verdade, mas assinalar a mentira.

Ele critica a civilização moderna apontando como civilização de aparências geradoras de vidas fictícias, cheias de mentiras, ao dizer que “a vida é um simulacro” (BRANDÃO, 2017, p. 28). Ao afirmar que “vivemos num mundo como eu o compreendo e o explico”, ele também alega ser a ética e a moral coisas sem fundamentos reais, mas puras construções subjetivas. Mas é importante frisar, que o niilismo enquanto um processo radical de crítica, não pode ser usado parcialmente. Nessa perspectiva, é ilusão achar que podemos refutar valores específicos porque não simpatizamos com eles acreditando que os nossos valores quem resistirão a crítica, pois ao afirmar que a moral não existe, isso implica que não existem qualquer valor, nem os nossos, nem os dos outros.

A depreciação dos valores tradicionais gerada pelo descontentamento dos sujeitos em relação as referências simbólicas apresentadas pelas instituições sociais, é um ponto de partida para constituir tal aceitação de afirmação e da redução ao nada. Em *Húmus* (2017) vemos essa insatisfação apresentada na voz de um narrador que confronta tudo e todos, a saber a religião, a ciência, a democracia, o capitalismo, a burguesia. O niilismo é arriscado, pois além de negar os valores estabelecidos pela moral e a ética tradicionais, também causa um desinteresse pelas questões políticas, culturais, sociais e religiosas, implicando em um “desagrupamento”, pois o contato social não vai mais confortar sua condição, e num desligamento com as questões governamentais, dando ao outro o poder de decidir por mim. É necessário que estejamos a par das situações que diz respeito a nossa existência.

Por meio desse “drama que se passa na consciência” (BRANDÃO, 2017, p. 117) lembramos de uma afirmação dada por Nietzsche que interpreta o niilismo além de um movimento geral da cultura, mas faz alusão ao fenômeno como sendo o estado psicológico individual que afeta profundamente o homem quando se descobre vazio de sentido. Em seu livro póstumo *Vontade de Poder* (2008a), diz:

O niilismo como estado psicológico terá de se declarar primeiro quando procurarmos em todo acontecimento um “sentido” que não há aí: assim, quem procura perde finalmente o ânimo. Niilismo é então o tornar-se consciente do grande e duradouro desperdício de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de oportunidade de recuperar-se de qualquer modo, de ainda repousar sobre alguma coisa – a vergonha de si mesmo, como de alguém que se tivesse enganado durante muito tempo. (NIETZSCHE, 2008a, p. 31)

O niilismo não propõe futuro, mas cria uma humanidade em solidão. Com esse estado psicológico podemos constatar que não se decide ser niilista, mas acaba se tornando sem perceber devido as circunstâncias. Diante do exposto, foi possível perceber as marcas da cultura ocidental em que o auto-aniquilamento é tido como virtude, a dor é exaltada como um bem e o tédio da vida é parte do viver mundano. Em detrimento disso, encontramos os primeiros aspectos do niilismo brandoniano atravessando a obra por meio da voz do narrador-protagonista, fizemos uma primeira leitura do homem brandoniano movido por essa concepção, esse que se defronta com a modernidade e os paradoxos por ela configurado. Como já sabemos que o niilismo está presente no texto de RB, nos debruçaremos no capítulo seguinte, a saber: como tal concepção interfere nas relações do narrador com Deus (grande questão do niilismo), com o outro e consigo mesmo.

CAPÍTULO 2 – DEUS, EU E O OUTRO: O NILISMO COMO CONFIGURADOR DAS RELAÇÕES DO NARRADOR BRANDONIANO

O homem é um ser de relações. E essa dimensão relacional vai muito além daquela que ele constrói consigo mesmo, ela se abre para diferentes níveis, a saber: o relacionamento com o mundo, com o outro e com Deus. Com o passar dos tempos, as pessoas tiveram a sua identidade alterada, não mais determinada pela coletividade, mas pela conquista individual, em detrimento disso até as suas relações com o mundo exterior sofreram/sofrem alterações.

Diante dessas considerações, as seções a seguir, atrelam ao relacionamento do narrador-protagonista de *Húmus* (2017) com Deus, para em seguida adentrarmos nas experiências de relacionamentos desse narrador apontando com si mesmo e com o outro, para então pensarmos sobre a forma como o narrador supera o seu sentimento de nadificação.

2.1 A relação do narrador com Deus: marcas do mundo moderno

Conforme o medievalista francês Le Goff, em seu livro *O Deus da Idade Média* (2007) temos algumas concepções a respeito de como os homens e as mulheres medievais viam e se relacionavam com Deus, em seus estudos ele busca compreender a representação desse ser para o povo desse tempo. Pensando na sociedade medieval, entendemos que ela trazia vestígios da divindade. Quando prevalecia o teocentrismo, o homem mantinha uma forte ligação com Deus e com a natureza, formando uma totalização em que todas as coisas eram interpretadas com base no que dizia a religião.

Porém com a chegada da era moderna, com a ascensão da ciência, surgiram outros modos de pensar a vida, tem-se uma nova leitura acerca do mundo e da natureza, que deixam de ser explicada a partir dos preceitos religiosos para serem interpretadas por viés racional. No período renascentista, o homem passa a ter uma compreensão mais antropocêntrica do seu ser e de sua realidade. Então não temos mais uma sociedade girando em torno de um só pensamento (religioso), mas de vários outros como o pensamento racionalista, empirista e iluminista que foram surgindo ao longo dos tempos.

Como todo processo de mudança pode causar estranhamento, a questão da travessia rumo ao encontro com outras formas de pensar causou um certo impacto à sociedade, que

muitas das vezes se viu enfraquecida diante desse processo. Porque ser moderno vai muito além de encontrar-se em um ambiente de alegria, de promessas de aventura, poder e crescimento, ser moderno é também destruir o que temos, o que sabemos e somos conforme aponta Berman em *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (1986, p. 15). O caminho de gelo é quebrado, agora não há caminhos seguros a seguir, o homem tradicional que até então estava fundamentado em valores sólidos bem delimitados passa a se encontrar diante de um desespero, ele atravessa uma crise existencial, pois as respostas que tinha sobre sua existência não são mais interessantes, não há mais possibilidades e perspectivas para ele.

Para alguns, desprender-se das respostas firmes pode ser um desafio, porque diante de um mundo niilista, o vazio é a resposta, então para não ficar no centro do nada, é preciso uma tomada de posição. Em *Húmus* (2017), vamos ter dois capítulos intitulados “Deus”. Nas páginas do romance vemos os comentários do narrador-protagonista refletindo sobre a ordem metafísica, ele e os personagens colocam o seu drama existencial na dúvida da existência do absoluto, na qual, está vinculada aos problemas da ausência de um fundamento para a ética. A partir disso, quando o narrador e os personagens se veem degradando clamam por um ser pleno a fim de atenuar a dor, o sofrimento e a morte, na tentativa de encontrar uma “referência”, uma vez que o mundo moderno “despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (BERMAN, 1986, p. 15), ser moderno é habitar em um mundo onde as coisas se abalam e se dissolvem.

Se os valores modificam e se a sociedade pautada no teocentrismo chega a ser enfraquecida, a noção de Deus passa também por um processo de mudanças a mente humana. Diante do niilismo e do abalo dos valores, surge a grande questão suprema: “Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação” (BRANDÃO, 2017, p.93). A realidade conflituosa experienciada pelo narrador e personagens passa pela perspectiva da existência de Deus, num tom de desespero e apego a tradição cristã. A noção de Deus como criador de tudo e todos, de referência do homem, no niilismo passa a ser questionada, pois se a existência não tem sentido nem propósito, onde fica Deus? Que até então dava respostas a nossa existência?

Conforme o historiador Le Goof vimos que antes Deus ocupava o centro dos pensamentos do homem, tudo girava em torno dele: “Enquanto te importaste comigo no mundo, foste o meu único pensamento e só tu me importavas no mundo. Agora não posso, agora não dou contigo. Agora não te encontro. Agora sou mais pequeno e maior. Agora meto-

me medo” (BRANDÃO, 2017, p.167). Esse homem sente-se distante de Deus, não o encontra, ou melhor, não o procura para manter uma relação profunda como anteriormente mantinha. Antes o homem se encontrava sob o constante olhar de Deus. Tinham nele a crença como causa e finalidade da sua existência.

“Se Deus existe eu sou um homem – se Deus não existe sou um homem completamente diferente” (BRANDÃO, 2017, p. 94). O narrador com Deus cria uma relação de pai e filho, sem a entidade religiosa a solidão e o sentimento de orfandade permeiam a sua alma. Quando parte da primeira ideia de que Deus existe, é um tipo de homem, na qual pode alcançar a “felicidade” e o descanso por meio do sofrimento, pois acredita que com o muito sofrer e com a renúncia de seus prazeres pode se chegar a Deus e aliviar ao seu sofrimento:

Que a desgraça caia sobre mim com todo o peso da desgraça; que a dor me descarne até à medula. Desprezo a dor. Exijo-a diante da eternidade. Sou capaz de andar de rastro com a boca no pó, sou capaz de sofrer todos os tormentos, com a certeza de que me livro de uma eternidade de angústias para ver Deus. Venham todos os escárnios, todos os gritos, todos os suores da agonia - venha meu Deus a cruz! (BRANDÃO, 2017, p. 114)

Essa questão de chegar-se ao divino por meio do sofrimento, das penitências e encontrar sentido na dor, a partir da renúncia da vida carnal em prol da herança divina, surge de um ensinamento religioso, de um interesse que está voltado para uma questão de imposição, pois diante das regras impostas pela igreja, que “estava no coração da vida cotidiana dos homens e das mulheres da Idade Média (LE GOFF, 2007, p. 87), o homem tinha medo de ir contra os valores criados por ela. Diante desse papel de exigências colocadas, a igreja acabava criando um Deus inacessível, dificultando a aproximação das pessoas com ele, pois para ela só teria direito de receber graça, perdão e salvação aquele que seguisse todos os rituais e preceitos. Os que fossem contra ou os que não fizessem parte, seriam tidos como pagãos.

Segundo Vianna Moog, conforme o texto: *As conferências do casino* ([s.d.]), para o poeta Antero de Quental (1842-1891), em um discurso proferido numa sala de casino Lisbonense, o catolicismo seria a primeira causa da decadência do povo português e espanhol, um atraso que vem se manifestando desde o século XVII. Isso particularmente interferiu na evolução de Portugal, porque o homem português carregava o peso da tradição, a história dos séculos anteriores em suas opiniões, crenças e interesses.

“Parecia-lhe irrecusável que o catolicismo do Concílio de Trento, contrário ao espírito de liberdade do cristianismo, se não inaugurou no mundo o despotismo, serviu-lhe de instrumento para que se organizasse de maneira completa, até então desconhecida” (MOOG, p. 153), ou seja, com a igreja exercendo um forte poder sobre a sociedade, caberia ao homem depositar toda a sua confiança em Deus e ser guiado pelos princípios religiosos, na tentativa de manter-se santo para então alcançar seus desejos. Por isso, a igreja deu ao homem uma condição de inferioridade, o caracterizando como um pecador desgraçado.

Por trás dos princípios morais como “não mate”, “não roube”, “faça caridades”, existia a autoridade da igreja que fornecia motivos para obedecerem a essas regras, uma vez que a virtude seria recompensada e os vícios punidos. Caso alguém praticasse essas virtudes e ainda assim tivesse uma vida ruim, acusavam o pecado como responsável, nessa situação, cabia ao homem buscar conselheiros espirituais – que em casos extremos poderia ser o papa – para rever seus atos e evitar a ira divina.

Em *Húmus* (2017), quando a dúvida se revela a respeito da existência de Deus, as ações realizadas pelo homem são subjugadas: “Mas se Deus não existe - se Deus não existe que me fica no mundo? Sou nada no infinito. Fui tudo - e sou nada. Leva-me a força bruta. Sou o acaso na mistificação. Sou menos que nada no monstruoso impulso” (BRANDÃO, 2017, p. 114). Quando o narrador parte da ideia de que Deus não existe ele perde a esperança de que seja alguma coisa importante na terra, sua existência passa a ser um produto do acaso.

Abalam-se as “verdades”, as respostas dadas pela religião como por exemplo, que o homem é criação de Deus e que ele foi predestinado a viver no céu, se desfazem. O narrador entra em um embate, pois baseava a sua vida na crença de um propósito dado por Deus, vivia em prol do divino, mas resume as ações praticadas a coisas vazias de sentido, pois se fazia conforme a religião ensinava, visando recompensas. Vive uma crise existencial, pois até então Deus definia sua essência, sem seu criador, não existe ou não tem valor. Numa profunda revolta, nas palavras desse narrador, percebemos um desespero em se deparar num beco sem saída, assim ele irrompe em acusações:

Acuso-te de teres comprometido a minha situação no universo. Acuso-te de não me deixares ser infame. Acuso-te de me dares o remorso. Acuso-te de me impedires o instinto. Acuso-te de me deixares sozinho com este peso em cima, com a ideia da vida e com a ideia da morte. Acuso-te de me lebares para um calvário como o teu, para me tornares grotesco, e de me colocares em frente de ideias com que não posso arcar. Acuso-te de não poder mais, e de me instigares a mais ainda. De me obrigares a olhar cara a cara o

assombro que não existe; a morte que não existe; a consciência que não existe. Subverteste o mundo. Forçaste-me a criar outro mundo, a olhar para cima e a clamar no vácuo. (BRANDÃO, 2017, p. 167-168)

Ele critica todas as coisas criadas por Deus, em especial a consciência que limita seus desejos de fazer o que bem entende, pois tem medo do remorso e do ressentimento, afetos que desmembram a lembrança dos males e dos erros cometidos ao longo da vida, um senso de justiça. O homem é forçado a obedecer, cumprir regras e promessas. Surge um novo ser, dotado de uma espécie de consciência moral, a qual Nietzsche chama em *Genealogia da Moral* na segunda dissertação (1998) de “má consciência”: “Vejo a má consciência como a profunda doença que o homem teve de contrair sob a pressão da mais radical das mudanças que viveu - a mudança que sobreveio quando ele se viu definitivamente encerrado no âmbito da sociedade e da paz” (1998, p. 72), a cultura criou para si um homem enfraquecido.

Sentir-se mal consigo mesmo, sentir um peso na consciência, ocorre porque, muitas das vezes, a nossa consciência está conectada a moral e a ética, particularmente, quando uma pessoa age contra os seus princípios e valores ela se sente mal e passa a sentir remorso, espécie de castigo interior que rouba a paz de espírito e abre as portas para o sofrimento, a culpa e o medo. Tais conceitos dizem respeito ao pensamento imposto pela moral e ética, ao dividir as ações do homem numa escala de bem e mal, distinguidas como próprias e impróprias

É importante destacarmos, que RB não cria uma espécie de doutrinação religiosa, mas traz aspectos interessantes que giram entre dois polos de interpretações, ao mesmo tempo que cria a ideia da necessidade de um valor absoluto para guiar a vida do homem, como opção de vencer a falta de sentido, ele critica e ironiza que ao criar um valor absoluto o homem corre o risco de impor sobre as pessoas um único modo de vida ou de se tornar individualista. Ele também não queria impor que Deus existe ou não: “Se Deus não existe... O pior de tudo é que eu digo e afirmo — Deus não existe! — mas na realidade não sei se Deus existe ou não. Não há nada que o prove — ou que prove o contrário. (BRANDÃO, 2017, p. 115). Ao tratar desse assunto ele caminha junto da linha de pensamento de Nietzsche sobre a emblemática frase “Deus está morto”, no sentido de pensar que a vida da civilização antiga passa a ser modificada.

Essa frase apareceu no livro *A Gaia Ciência* (2012), de Nietzsche, sendo a questão central do aforismo 125 que anuncia a “morte de Deus”, metaforizando essa ideia por meio de um “homem louco” que sai à procura de Deus com uma lanterna correndo até o mercado,

diante de várias perguntas sem receber respostas é debochado por ateus, proclama que Deus está morto e que o assassino é o próprio homem.

O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “já lhes direi! *Nós o matamos* – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos de acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos limpará este sangue? (NIETZSCHE, 2012, p. 137-138)

Essa afirmação é paradoxal, o filósofo não quis dizer que o Deus Cristão morreu, mas que o homem deixou de acreditar em alguns dogmas, princípios, valores que davam respostas a sua existência. Vemos uma forte relação entre as indagações do “homem louco” com as indagações do narrador brandoniano, a mesma dramaticidade ecoando na alma de ambos em “Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo?” Com o “olhar para cima e a clamar no vácuo” (BRANDÃO, 2017, p. 168), o mesmo sentimento de nadificação que atravessa a alma do homem louco atravessa o narrador brandoniano.

Ainda sobre a afirmação de Nietzsche, Peter Pelbart em seu livro *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento* (2013) diz que:

A novidade desta fórmula não está em anunciar que o Deus cristão morreu, mas em fazer ver que o mundo suprassensível em geral, que dava à existência do homem um sentido e uma razão, caiu em descrédito. Visto que essa religião perdeu sua eficácia, bem como sua função de ancoragem, o homem já não sabe no que se agarrar e nada mais parece poder conduzi-lo, nem motivá-lo. (PELBART, 2013, p. 96)

Essa ideia opera em vários níveis. A primeira delas parte da perspectiva de como a religião perdeu seu lugar na cultura ocidental. A religião no geral assumia um papel importante em todas as esferas: na literatura, na música, na filosofia, política e na educação e na vida cotidiana das pessoas, mas com o passar dos tempos essas perspectivas entraram em

decadência. Quando Nietzsche afirmou a respectiva frase ele não descartou a possibilidade da existência de milhões de pessoas religiosas no mundo, ele apenas propõe uma tendência que chega a ser prevista por esse declínio.

A segunda parte da tese da “morte de Deus” está intimamente relacionada com a progressão do pensamento niilista e é uma das consequências do processo histórico-cultural, uma ideia que há muito tempo permeava no pensamento de cientistas e de pensadores. Percebemos que essa concepção não anda tão distante da construção em *Húmus* (2017). Fazendo uma ponte com o que propõe Nietzsche, notamos que RB simboliza a queda da moral, ele faz alegoria ao distanciamento das pessoas com antigos valores e sua solidificação, representado no narrador-protagonista, metaforizando a questão da existência de Deus como ideia atrelada aos valores terrenos, ou seja, o homem é movido por outras formas de pensar. Com a revolução científica, o levantar do Iluminismo, surgem essas formas de compreender os fenômenos naturais através das explicações da ciência que se tornaram superiores às tendências da religião, bem como o crescente poder tecnológico que deu ao homem a sensação de controle sobre vida, sobre a natureza.

Diante disso, o homem-narrador de *Húmus* (2017) sente-se vazio, para suportar essa situação ele suplica: “Preciso de um Deus que me atenda, que me escute, que saiba que sofro e que me veja sofrer. Preciso de um Deus que me salve ou que me condene. Preciso de um Deus que me ampare. Preciso de uma inteligência superior à minha e em comunicação com a minha” (BRANDÃO, 2017, p. 165). Considerando que as criaturas mantinham uma forte relação com seu criador, nessa relação, o narrador acredita que o seu saber era demasiado imperfeito para se submeter a vontade divina, ele sente a necessidade de alguém para reger a sua vida, que lhe diga o que fazer, carece de uma motivação para alcançar paz e forças para continuar vivendo. A morte de Deus deixa um tremendo vazio, pois acreditava-se que Deus quem controlava todas as coisas. Nietzsche chama esse “comportamento submisso” de “moral de rebanho”¹¹, em que o homem está sempre em busca de um “pastor”. Para o filósofo alemão era melhor termos autonomia sobre nossas ações, sem passar para um outro as responsabilidades, mas nesse caso temos uma contradição a esse pensamento.

O narrador se irrita, em um tom sarcástico ele diz: “Um Deus — força, um Deus que não se comove com os meus gritos nem com as minhas súplicas, não me interessa. Um Deus que caminha para um fim que não atinjo, é um Deus absurdo. De que me serve este Deus?

¹¹ Esse termo foi apresentado por Nietzsche nos seus livros *Além do Bem e do Mal* (1886), *Genealogia da Moral* (1887) e *O Anticristo* (1895).

Não ouve os gritos — destrói; não sente a dor — destrói” (BRANDÃO, 2017, p.165). O interesse pessoal de ter alguém para se dedicar as suas dores e se importar e se comover com seu sofrimento, revelam não apenas uma necessidade de ser notado, amado e amparado, como também transparece um sentimento egoísta. A falta de altruísmo, coloca os desejos, os interesses, as opiniões do narrador-protagonista em primeiro lugar em detrimento das demais pessoas.

Para arrancar a dor da culpa e expulsar o ressentimento aponta o erro para o outro, esse homem brandoniano (narrador) quer ter alguém para culpar, quer desviar a atenção das suas responsabilidades para outra pessoa, em particular para Deus. Prefere afastar o erro de si, em vez de assumir seu comportamento ou postura que não foram interessantes, cria mecanismo defensores a fim de encontrar maneiras de escapar da culpa. Há aqueles que se aproveitam da religião para dar graças a Deus se algo de bom acontece, caso o contrário põe a culpa no diabo, como se a vida dependesse somente dessas duas forças.

Por outro lado, com o niilismo e a supressão de Deus o homem é obrigado a colocar seu próprio eu no lugar vago, antes ocupado pelo divino. As responsabilidades e os atos “bons” e “ruins” recaem sobre o próprio ser, o homem é levado a olhar para dentro de si e encarar seu verdadeiro eu, espantando-se com o que encontra:

Preciso de olhar para mim, sou forçado a olhar para dentro de mim mesmo, a encarar comigo mesmo, e ou desato a rir ou fujo transido de pavor. Não me posso compreender no universo, não entendo esta luz insignificante no negrume gelado, nem esta discussão interminável no silêncio absoluto, nem este ridículo, nem esta figura mesquinha que representa o mundo. (BRANDÃO, 2017, p. 73)

Agora o encontro está marcado consigo mesmo, não mais com o outro. Quando o narrador caminha na hipótese que Deus morreu esse se vê em “liberdade” afirmando: “Estou pronto para tudo. Desde que não há Deus tudo são palavras. Desde que não há outra vida, só há esta vida. Só há este minuto, esta hora presente. Sinto-me capaz de tudo” (BRANDÃO, 2017, p. 168). O sonho de destronamento do Absoluto (de Deus) configura uma euforia relativista que se torna um profundo engano. Ainda se pronuncia: “Acuso-te de não me deixares atascar à minha vontade em lodo, de não me deixares mentir, matar, chafurdar. Acuso-te de me impelires para cima, quando a minha vontade era ir para o fundo. Acuso-te de não me deixares ser bicho” (BRANDÃO, 2017, p. 168). Ele acaba se caracterizando e se percebendo como um ser ignóbil, capaz de roubar, de matar, de agir como animal bestial.

Essa ideia reverbera a concepção de que sem Deus o homem se torna mal, uma vez que ele não tem motivações para guiar e reger suas ações. Sem Deus o homem-narrador de *Húmus* (2017) acaba fazendo seu próprio caminho, uma atitude arriscada, porque esse caminho pelo niilismo brandoniano pode tanto lhe favorecer como também pode lhe fazer criar atitudes egoístas e individualistas. Esse narrador enfatiza:

Tens de existir por força. Tens de existir pelo que sofremos e pelo que criamos. És a única luz nesta escuridão cerrada, a única razão como verdade ou como mentira. Existe aquilo que eu quero que exista, é verdade aquilo que eu quero que seja verdade, aquilo que eu e os meus mortos transformamos em verdade. A fé é maior que todas as forças desabaladas, mais viva que todas as vidas. (BRANDÃO, 2017, p. 170)

Partindo disso, temos a ideia de que se não há Deus, devemos criá-lo. Alguém precisa existir para receber a culpa. Partimos da concepção que cada ser humano cria aquilo que quer, seja uma verdade seja uma mentira. Nessa situação a concepção de Deus pode ser nutrida a partir de um interesse pessoal. Partindo da ideia que “A imagem de Deus numa sociedade depende sem dúvida da natureza e do lugar de quem imagina Deus” (LE GOFF, 2007, p.11), existem muitos “Deus” para cada pessoa que o idealiza. Desse modo, a religião, especificamente o catolicismo, nos tempos da civilização antiga, criou um Deus vingativo, julgador e severo, para amedrontar as pessoas, aprisioná-las e oprimi-las. Além dessa perspectiva também podemos partir da interpretação de que [...] “as imagens de Deus mudam com o correr do tempo” (LE GOFF, 2007, p. 12), assim o pensamento sobre Deus pode variar dependendo de quem o imagina ou da época que se fala nele.

O narrador tem “necessidade de Deus, como do ar que **respira**. Sem **Ele** a vida é desconexa o atroz; pior, é monstruosa (BRANDÃO, 2017, p. 114, grifos nossos), essa necessidade pessoal de querer acreditar na existência de Deus e tê-lo como amparo, mesmo que essa afirmação não seja para ele totalmente confiável, chega a ser considerada uma opção que torna a vida menos dolorosa, evitando um sofrimento maior que é o de viver o desconforto da falta de explicações para a vida, servindo de tábua de sustentação e de superação para as dores terrenas. “Sem crer não sou nada - sem crer não existo -, sem crer não compreendo a vida. Preciso de caminhar para um destino. Crer é uma necessidade absoluta, um sentimento primário, a própria vida, sua razão e seu fim” (BRANDÃO, 2017, p. 114). A fé é um sentimento que faz parte da essência humana, funciona como um conforto para as situações desesperadas.

O sentido de Deus para esse narrador é de força criadora. A sua atitude desconversa e ao mesmo tempo dialoga com o que Nietzsche diz em *Ecce Homo* (2008b, p. 102) sobre a transvaloração dos valores ser a fórmula para um ato de autorreflexão da humanidade, em que o homem deveria criar novas metas, novos valores e novas interpretações de mundo, como caminho para superar o niilismo. O forma como o narrador encontra para suportar o sentimento de nadificação se distancia, porque ele recorre a tradição, se mostrando enfraquecido; e se aproxima porque o seu crer conversa com o criar de Nietzsche, pois o que entra em debate diante de seu drama com Deus é a luta para uma transvaloração do sagrado, porque:

A expressão privilegiada de Deus é a de [...] Um homem idoso, a um tempo diretor e protetor. É uma fonte de autoridade. É um Deus que convém a uma sociedade que se constitui lenta e dificilmente. É um Deus que permanece no céu, não mostrando eventualmente mais do que sua mão através das nuvens [...]. (LE GOFF, 2007, 37-38)

O que o narrador quer é uma mudança de visão sobre Deus diferente da que vinha, até então, sendo colocada pela Idade Média e que acabou se repetindo ainda na modernidade. Diante de tanta dor, o narrador-protagonista questiona a existência dessa entidade religiosa, pois acredita que o seu sofrimento está relacionado a ausência do um ser superior. Ao pensar sobre isso, o narrador compreende a morte de Deus como metáfora da crise de valores que se instaurava com o passar dos tempos. Se a vida não tem sentido, todos os feitos, como caridade, rezas, fé num céu e num inferno foram praticados em vão, ações realizadas para não ferir a consciência, pois se a religião impunha que para se alcançar a vida eterna, um lugar de descanso, diferente da que vivemos na terra, deveria praticar tais feitos, sem céu, nada valeu/vale a pena.

2.2 A visão do outro e de si mesmo: a busca do narrador por uma superação do niilismo

Partindo de todas as questões que situamos até o momento, do desconforto da modernidade, compreendemos que os fatores externos como o da decadência do espaço físico, o tempo, as convenções sociais e a dúvida da existência de Deus, sendo esse último o principal responsável pela causa do mal-estar causado ao interior do narrador e dos

personagens de *Húmus* (2017), percebemos que a existência autêntica gera um desconforto e uma certa angústia. Sem Deus, a graça que anula a culpa desaparece, sem poder contar com a sua benevolência os personagens sofrem com o peso da autoacusação.

Nas palavras do narrador tomamos conhecimento de como se dão as relações das personagens especialmente aquelas com si mesmo. Na perspectiva da morte de Deus o homem brandoniano é forçado a olhar para seu interior e encarar a sua miséria: “Tenho medo de mim mesmo! Cada vez me sinto mais abjeto e mais transido - cada vez me sinto maior e mais capaz de tudo. 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” (BRANDÃO, 2017, p. 73-74). Nesse encontro íntimo com o seu “eu” o que ele encontra lhe causa pavor, lhe deixa perplexo e lhe instiga a entrar em confronto.

Esse homem enquanto vive sob a banalidade e é sustentado pela mão de Deus pode suportar sua penúria, o contrário, quando está diante de si, sem máscaras e apoio, reconhece que é um ser sórdido e fútil. Descobre-se como uma criatura amorfa, que se alimenta de mentiras. Para ele tudo o que é “bom” vem de Deus, que é luz, e tudo que não é Deus, é escuridão, portanto é o “mal”. Sua concepção baseia-se na ideia de que o mal vivenciado por ele e o habitantes da vila existe por causa da ausência de Deus, sendo oposição à virtude referente a tudo que não é desejável, nesse caso o mal se liga a outro extremo: o inferno, caso alguém não acredite no inferno não há como explicar a prática da maldade que se desenvolve no drama.

O sentimento de abandono por parte dos personagens gera o sentimento de orfandade recém descoberto, isso os deixa desprotegidos, a solidão aumenta e propicia o drama existencial. Se Deus não existe, a única perspectiva é o silêncio e o negrume. Essa relação conflituosa consigo mesmo vai influenciar as relações com o outro. O choque do transcendentalismo em oposição a desagregação dos sujeitos produz nas personagens a sensação de que a vida não vale a pena. A tendência para o transcendente torna-se parte ontológica do ser. Nesse caso, a crença no divino vai nortear os atos e as atitudes dos seres.

No cenário desfilam as figuras com seus dramas internos. Os relacionamentos revelam-se na maioria das vezes de forma superficial e interesseira, constituem um processo de alteridade destrutiva e não construtiva. Cada um, independente da classe social, sofrem seus problemas e vivem uma miséria. A alteridade quase sempre tem a finalidade de usar o outro em benefício próprio. Há ausência de afetos, são poucas as atitudes de altruísmo,

chegam a ser quase inexistentes entre os seres petrificados que raramente deixam transparecer algum sentimento como amor, compaixão ou algum ato gentil, como a solidariedade. A maioria sente inveja um dos outros, mentem, roubam e não se preocupam com a dor alheia. Em exceção de alguns personagens, como a mulher da esfrega (Joana) que mesmo vivendo em situação de pobreza não aceita roubar os seus senhores quando é ameaçada por ladrões.

“As paixões dormem, o riso postiço criou cama, as mãos habituaram-se a fazer todos os dias os mesmos gestos. A mesma teia pegajosa envolve e neutraliza, e só um ruído sobreleva, o da morte que tem diante de si o tempo ilimitado para roer” (BRANDÃO, 2017, p. 14). Nesse fragmento, o homem é comparado a uma aranha que vai tecendo uma teia, essa que funciona como uma armadilha para capturar presas e imobilizar as vítimas na finalidade de tirar delas seu sustento e paralisar qualquer ameaça. As falsidades são os fios dessa teia tecidos pelas figuras-personagens para envolver suas presas (outras figuras) e neutralizar as ameaças delas.

Quando há alguma demonstração de afeto, é pelo simples cumprimento de dever: “Mais de metade, muito mais de metade dos meus sentimentos, são postiços. Todos estamos ligados por compromissos, aceitamos certas leis e vivemos de aparências” (BRANDÃO, 2017, p. 157). Os habitantes da vila vivem de aparências, a ação de pôr e tirar sentimentos vai de acordo com a necessidade, seja de alcançar benefício próprio, seja de esconder o que sente, porque as circunstâncias contribuíram para o desgaste das emoções e das afeições instaurando a desesperança em relação a vida e ao outro. Uma série de máscaras para cada propósito vão dando forma ao espetáculo do cotidiano, como a simples ação da troca de uma peça de roupa, se gostamos usamos, se não gostamos me desfaço, descarto.

A representação dessa vida de aparências se dá na vida de alguns personagens, como a D. Leocádia que acolhe a órfã, educando-a no seu lugar só para cumprir um papel social, no intuito de passar uma boa imagem a sociedade com atos de caridade, mas esta órfã lhe causa desgosto por acabar engravidando do seu filho. Se dá também em Joana, ao criar um mundo fantasioso sobre a situação de sua filha, dizendo para todos que ela é rica, mas na verdade vive com os ladrões. Na moribunda que não quer morrer (D. Biblioteca) e os velhos, instalados de inveja e fel, cujo passatempo são as cartas de jogo, e se subjugam a regras hipócritas para criar laços de socialização, que não vale a pena respeitar se não há um Deus para compensar esse sacrifício. São as mentiras uma fuga da realidade, porque são elas que

fazem suportar a vida. Não há relações sólidas e/ou laços firmes de amizade, amor e companheirismo, elas lançam mão de todas as formas de fingimento e dissimulação.

Além disso, observa-se também uma ausência de utopia, compreendida e aceita como sonho social. Já que o sonho está banido e o agrupamento está desfeito em face do individualismo e da solidão. Com isso nota-se uma desmobilização e descrença em qualquer progresso ou avanço social. O narrador fica inquieto com essa acomodação, da não revelação do que há de bom em cada interior, se regem, não expressam com muita profundidade, ele e Gabiru são os únicos que buscam refletir sobre a condição humana enquanto os outros estão mergulhados em suas convenções e seus vícios.

Aqui estou eu que finjo que sorrio, e acabo por fingir a vida toda. A minha vontade era anular-te – e finjo, e o sorriso acaba por ganhar cama, a boca por se habituar à mentira, a ponto de já não saber discernir o meu ser, do ser artificial que criei, peça a peça. – Pois sim... pois sim. [...] Eu não sei quem sou e até o meu metal de voz estranho. Eu não sou quem falo. A meu lado, atrás de mim, vem um cortejo de fantasmas, uma cauda disforme que me conduz e empurra, e adiante de mim há uma projeção de vida até os confins dos séculos. [...] É que a morte regula a vida. Está sempre ao nosso lado. Exerce uma influência oculta em todas as nossas ações. Entranha-se de tal maneira na existência, que é metade do nosso ser [...]. (BRANDÃO, 2017, p. 59-60)

A máscara social é uma espécie de superego, responsável por reprimir e domar o sonho, levando o ser a falsificar a existência, ou melhor, leva-o a renunciar a desconhecer seu eu. Podemos destacar também a espécie de *alter ego*, criado pelo narrador, que se dá com o personagem Gabiru: “É o Gabiru que se põe a falar sem tom nem som. Um homem absurdo. Olhos magnéticos de sapo. É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. As vezes deita-me tinta nos nervos. Fala quando menos o espero” (BRANDÃO, 2017, p. 34). Gabiru funciona como a outra parte da identidade do narrador, uma face secreta, representa também alguém muito próximo, do qual se enxerga nele.

O narrador usa dessa estratégia porque “uma só pessoa” não daria de conta de tantas coisas para falar e viver. Ele se divide e une várias faces para poder alcançar sua inteireza, um todo. Semelhante ao poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) que usa essa estratégia narrativa criando o fenômeno da heteronímia, que compreende o múltiplo como o complementar do uno: “Sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo, / Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profuso, completo e

longínquo¹². Quando alguém olha para o outro, percebe através dos sentidos o que são, o que os divide e o que os fraciona, pois assim é possível encontrar a personalidade e aquilo que não é revelado sobre si mesmo, o seu eu oculto, sua persona alternativa ou então seu *alter ego*.

Na busca constante de tentar compreender seu eu e seu mundo, percebemos que o narrador exercita a alteridade na busca do autoconhecimento, observando o outro e sua condição, querendo compreender melhor seu eu e o outro ou o eu no outro, mesmo diante do caos das relações e da luta para manter-se humano, esse processo é determinante para o narrador tornar-se pessoa.

O homem brandoniano, mesmo sentindo a necessidade de Deus, pois o perde e deixa de se relacionar com o divino Ihe desperta um imenso vazio, busca também por uma liberdade, liberdade das convenções sociais, mas vimos que tal desejo incessante se manifesta mais no narrador e no Gabiru, esses que tomaram consciência dos problemas da vida, passando a questionar e a duvidar de algumas afirmações dadas pela sociedade. Os processos pelos quais cada personagem vive, se assemelha muito com as metamorfoses que Nietzsche coloca no primeiro capítulo do clássico *Assim falou Zaratustra* (2002), simbolizando as fases vivenciadas pelo espírito humano rumo à liberdade, nas quais podemos usar como caminhos para superar o niilismo que atravessa as gerações.

“Há o quer que seja pesado? - pergunta o espírito sólido. E ajoelha-se como camelo e quer que o carreguem bem. Que há mais pesado, heróis - pergunta o espírito sólido - a fim de eu o deitar sobre mim, para que a minha força se recreie?” (NIETZSCHE, 2002, p. 34). O espírito, em sua primeira forma é comparado a um camelo servil, submisso. O homem no estado de camelo é obediente, anseia pelo peso e pela dificuldade, sente a necessidade de verdade e se alegra com sua “humildade”. O camelo é forte, mas essa força é útil apenas para carregar.

Temos como exemplo algumas das velhas que não se posicionam diante da miséria que vivem, mas passam a vida presas aos hábitos e convenções sem demonstrar nenhuma coragem de revidar, revelando a ordem social, como exemplo que mais se destaca é própria D. Restituta que vive “sempre a acenar que sim à vida” (BRANDÃO, 2017, p. 18). Ela não reclama e se rebaixa a tudo. Na situação que seu filho anuncia que vai casar e que prefere que ela desapareça, já que foi criado escondido, mesmo ignorada por aquele que dedicou sua vida, ela ainda permanece submissa e não reage, porque “É mais uma ordem a cumprir. Obedece.

¹² *Passagem das Horas*, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/814>. Acesso em: 29 ago. 2019.

Obedece, como obedeceu sempre à D. Hermengarda, à D. Teodora, à D. Hermínia, como obedeceu a todas as pessoas ricas e de consideração, como obedeceu à vida que fez dela um trapo” (BRANDÃO, 2017, p. 227), leva a vida obedecendo ordens.

“No deserto mais solitário, porém, se efetua a segunda transformação: o espírito torna-se leão; quer conquistar a liberdade e ser senhor no seu próprio deserto” (NIETZSCHE, 2002, p. 35). Surge o leão, símbolo de força, aquele que toma consciência de sua capacidade e diz não. Ele encara seu deus, o enorme dragão chamado “Tu deves”, para levantar um “Eu quero”. Para Nietzsche, o objetivo do leão é despertar a liberdade e revidar contra o que o limita. Mas não está no poder do leão criar novos valores, ele é apenas um combatente, ele é destruidor e revoltado pode criar uma liberdade para uma nova criação, mas esse é também o passo inicial para a transvaloração dos valores propostos pelo filósofo alemão. Podemos comparar esse leão ao Gabiru e ao narrador que passam a maior parte do tempo questionando sua existência, criticando e se rebelando contra as obrigações e as ordens impostas, podendo ser até tachados como loucos por expor sua interioridade. O filósofo ainda coloca:

Dizei-me, porém, irmãos: que poderá a criança fazer que não haja podido fazer o leão? Para que será preciso que o altivo leão se mude em criança? A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação. (NIETZSCHE, 2002, p. 37)

A derradeira transformação é a da criança. Aquela que diz sim, mas um sim à vida não no sentido de se acovardar ou de se acomodar com as situações. A criança é capaz de criar novos valores, é quase pura para não carregar valores de outrem nem de ser um destruidor revoltado. Não se contenta, nem aceita o mundo tal qual ele é, mas consegue construir a partir de si um novo universo. Esse pensamento dado pelo filósofo seria uma possibilidade de ponderação e inserção de novos valores, esses voltados para a satisfação humana, com cautela para evitar a uniformidade e altivez da “ciência da moral”, tal como ativa e tradicionalmente concebida. Entretanto, é preciso se atentar para não entrar no hedonismo, focando apenas em alcançar o prazer próprio sem equilíbrio e sem se dar conta do outro.

Segundo Araldi (1998)¹³, Nietzsche inscreve tendências do niilismo em diferentes graus e sentidos, são essas: [1] o niilismo incompleto, decorrente da modernidade, nele o

¹³Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche. Cadernos Nietzsche. GEN – Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo. 1998. n. 5, p. 75-94.

homem busca preencher seu vazio da “morte do Deus cristão” através de outros meios, como o progresso, a ciência, a democracia, na tentativa de encontrar algo que possa ordenar a sua vida de modo que ele possa se entregar de forma absoluta; no [2] niilismo completo, o homem toma consciência de sua situação no mundo após a “morte do Deus cristão”, ela é sentida e refletida, porém, apesar disso, não há nada que se tente trazer para a sua substituição, não há a criação de valores afirmativos.

Além desses dois, temos o [3] niilista ativo, compreendido como aquele que se caracteriza como um destruidor, e o [4] niilista passivo, classificado como o conformado, o animal de rebanho (ARALDI, 1998, p. 86). Quando partimos dessas perspectivas, percebemos que quando o niilismo brandoniano se aproxima do niilismo completo de Nietzsche o narrador, ao se deparar com a ausência de Deus, decide retomar ao estado inicial e colocar Deus novamente em sua vida para então suportar seu vazio.

Narrador e personagens convivem com as diferentes formas de niilismo, oscilando e caminhando entre todos, o narrador-protagonista algumas vezes se revolta, quer destruir. Ora se vê em um extremo pessimismo, ora quer retornar a moral de rebanho, quando se aproxima do niilismo completo, sente a necessidade de ter alguém para guiá-lo, então decide reverter a situação crendo em um valor absoluto, sendo esse: Deus. Tudo isso para poder suportar o vazio. O narrador critica as convenções, as hipocrisias e as mentiras, mas prefere apoiar-se em Deus que viver no vácuo, mesmo que não tenha certeza de sua existência. Quer uma vida autêntica comprometida com o absoluto, quer manter a proximidade com um poder superior.

Nesse caso o niilismo brandoniano passa por um processo de transformação, mas não chega ao seu estado de completude porque o narrador não aceita o seu destino nem aceita o mundo como ele realmente é, embora assuma sua dimensão criadora, ao optar por crer em um valor superior a si, ele não termina feliz, porque busca no além-mundo uma justificativa para sua existência em vez de a justificar por si mesma. Não apresenta o *amor fati* (do latim, amor ao destino), expressão compreendida por Nietzsche como representação da aceitação da imanência, de um mundo onde “Deus está morto”, porém para o narrador a morte de Deus é algo inaceitável, então assim ele se revela um ser “covarde” e “enfraquecido” por depender das bases religiosas, direcionando esforço e retomando a uma relação de submissão ao absoluto.

Nietzsche discute sobre o *amor fati* o colocando como uma possibilidade de superar o niilismo por completo, uma forma de sobreviver a falta de sentido do mundo. E esse *amor fati*

está relacionado a ideia do Eterno retorno que ele descreve no aforismo 341 em *A Gaia Ciência* (2012):

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 205)

A concepção do eterno retorno está ligada a repetição da vida, que faz o homem pensar se estaria disposto a viver tudo de novo, experienciando as mesmas coisas, sejam elas boas ou ruins. Isso faz com que o homem pare e reflita sobre o que está fazendo no presente, se prefere mudar ou não, afim de tornar seus dias melhores e suportáveis, por que está sujeito a passar pelas mesmas coisas sempre, alcançando o ponto de amar seu destino e assim, assumir a responsabilidade do próprio caminho sem precisar por desculpas no outro, no tempo e nas coisas, pois só há uma vida, então devemos centrar nela e aceitar o que recebemos e perdemos. Embora o narrador não vivencie o *amor fati*, RB nos deixa um alerta ao dizer:

À superfície todos nós nos conhecemos. Depois há outra camada, outra depois. Depois um bafo. Ninguém sabe do que é capaz, ninguém se conhece a si próprio quanto mais aos outros, e só à superfície ou lá para muito fundo é que nos tocamos todos como as árvores de uma floresta - no céu e no interior da terra. Do mais baixo ainda vêm terrores, ânsias, desespero... (BRANDÃO, 2017, p. 250)

A ideia do húmus, nos dá uma ideia de ciclo e com isso nos faz pensar no eterno retorno porque independentemente de classe social, gênero, idade todos terão o mesmo destino: virar pó e assim se misturar, se unir. Nessa condição, o mais certo a fazer é aproveitar a vida, criar boas relações etc., porque aquilo que nos une e o que nos torna semelhantes é o destino final de cada um. Então é necessário pensar nas atitudes e viver o agora, porque o fim vai chegar para todos.

A imagética que se dá ainda nessa construção verbal de *Húmus* (2017) mostra a receita para superar o niilismo por completo, aproveitar a vida e conviver bem com o outro. É o caminho do autoconhecimento. Mas assim como uma das grandes dificuldades do homem é conhecer a si mesmo, o narrador enfrenta esse mesmo problema, o que o impede de amar a vida, porque o que encontra dentro de si não lhe agrada, mas lhe esbarra.

O autoconhecimento dá ao homem o poder de conquistar o que almeja, assumindo as suas responsabilidades e consequências, porque assim sabe o que quer, então traça metas e objetivos, assumindo assim sua capacidade de transvalorar valores e vencer o niilismo. O ser humano é o verdadeiro húmus que cobre a superfície terrestre. É a união dos restos de plantas, dos seres, dos animais em um único lugar que formam a unidade-húmus: “Sofras ou não sofras, vais para a mesma cova, para o mesmo nada, para o mesmo silêncio” (BRANDÃO, 2017, p. 166). O destino de todos é virar matéria orgânica e se misturar. A morte é a condição humana, o mistério de seu próprio desaparecimento, desespero que não cessa. Esse processo que vai matando e gerando vidas cria uma ideia de ciclo: homem-húmus. Quanto mais húmus, mais humanidade. Mesmo que a individualidade humana seja algo importante, pois assim cria-se uma intimidade e uma liberdade consigo mesmo, a convivência comunitária se dá nesse processo, o que facilita o autoconhecimento e o conhecimento do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Húmus* (2017), através da voz do narrador-protagonista, tivemos a oportunidade de conhecer de perto suas angústias e pensamentos sobre a vida. Por meio disso, fizemos uma leitura do homem moderno, tais leituras que também apontam para o homem do tempo presente. Dessa forma, a obra de Brandão se torna atemporal, mesmo refletindo sobre uma determinada realidade social de Portugal, traz uma reflexão atual. Ao ler a obra de Brandão e analisa-la tivemos a oportunidade, junto ao narrador, de indagar, abismar-se e inquietar-se diante da condição dos sujeitos (narrador e personagem), visto que a obra tratam de assuntos de nossa existência no que implicou no ato de rever nossas ações.

Observamos que RB, diante de seu tempo marcado pelas instabilidades sociais, esteve atento aos problemas da sociedade, pontuando em *Húmus* (2017) os fenômenos causados por ela, tanto a forma quanto ao conteúdo. Ou seja, na estrutura externa e interna do gênero romance, revelando a fragmentação e a crise existencial vivenciada pelas categorias narrativas, principalmente o narrador-protagonista, tornando sua obra um produto da modernidade.

Assim, notamos que a vila, enquanto espaço devorado pelo tempo, é a grande alegoria do que sente quem a habita, sendo assim, esse contexto contribui para o desenvolvimento do niilismo brandoniano que corrobora para o sofrimento do narrador e dos personagens. O narrador toma consciência das circunstâncias e passa a criticar as convenções, os valores e a enxergar os modos de viver como coisas sem sentido. Espaço e tempo colaboram para o seu desequilíbrio. Nesse sentido de que o estado do nada causa desproteção e nudez do homem revelando as maiores intenções da alma humana.

Em seguida, analisamos as relações do narrador com Deus, consigo mesmo e com o outro. Percebemos que a existência de Deus é interrogada, sendo essa a principal questão discutida pelo niilismo. O narrador, ao passar pelas duas possibilidades de existência-inexistência de Deus, experiencia uma instabilidade emocional que reflete sobre as suas relações consigo mesmo e com o outro. Sem Deus, sem valores supremos e com o niilismo operando, narrador e personagens criam relações destrutivas, cultivam dor e desespero, colocando-se como figuras isoladas, solitárias e perversas, sem nenhum ato heroico.

Identificamos também que esse narrador oscila entre um ser autônomo e dependente. Observamos que a primeira situação se realiza quando o narrador questiona as convenções, a

moral e a ética, fazendo comentários que lhe mostra ser alguém pronto a agir de acordo com sua própria conduta sem a intervenção do outro. Logo depois, cai em um estado de dependência revelando-se alguém sujeito as ordens de um ser superior que conduza e traga sentido a sua existência. O narrador escolhe esse caminho, um apego a tradição metafísica para poder superar o vazio, mas não impõe sobre o outro sua decisão como a certa ou a verdadeira, porque também não tem a real certeza da existência de Deus.

Mostrou-se que em *Húmus* (2017), Raul Brandão cria uma espécie de niilismo, e a forma de superar esse estado de espírito se distancia e ao mesmo tempo se aproxima do que propôs Nietzsche. Na primeira instância, quando o narrador crê em Deus ele revela um ser que necessita de um poder superior como fuga para os seus problemas, mas na segunda, compreendemos que, na verdade, ele queria transvalorar o sagrado, mudar a visão sobre Deus que a Idade Média e também a moderna, impunham sobre as pessoas, ele revela sua dimensão criadora quando expõe sua inquietação a respeito da reificação de Deus em prol de benefícios próprios. Portanto, o “crê” de RB e o “criar” de Nietzsche se tocam, porque ambas são, para os respectivos pensadores, os sentidos da vida.

Mas constatamos que esse narrador não encontra a felicidade por inteiro, não alcança o *amor fati* e conseqüentemente, não supera o niilismo por completo. Diferentes formas e tendências de niilismo são apresentadas na obra, sendo assim o narrador-protagonista passa por um processo de transformação, ficando em uma fase intermediária no processo de superação do niilismo. Ele deveria seguir feliz, aceitando seu destino como ele é e ter a vida por sagrada.

Na análise da obra construímos reflexões junto do narrador, das quais nos ensinaram a reconhecer a liberdade de escolha de cada um, que ao olhar para o outro temos a possibilidade de nos compreender. A atitude “final” do narrador em meio ao niilismo, ora parece ser uma ação de homem fraco, mas por outro lado revela a sua dimensão criadora em buscar melhorias de vida nos caminhos que ele quer percorrer, sem precisar pisar o outro, mas respeitando.

RB nos faz sabermos que somos húmus-humanos e nos uniremos, precisamos ter consciência que o nosso desespero não cessará, então é aceitar a vida como ela é e viver o presente. RB nos alertou que uma das formas de superar o niilismo é o caminho do autoconhecimento, porque assim, tomamos consciência do que somos e do que necessitamos para então decidirmos que valores tomar para a vida.

A ideia de que tudo pode retornar da mesma forma por várias vezes, nos faz lembrar que somos responsáveis por nossas escolhas e atitudes. Como “seremos obrigados a viver tudo repetidamente”, isso nos motiva a fazer o melhor possível no presente. Dessa forma, chegamos ao ponto de refletir que é preciso navegar dentro do eu e encontrar quem realmente somos, desatar as amarras que nos ata no mundo exterior para poder gozar a vida em “liberdade”. *Húmus* (2017) nos mostrou que conhecer a si mesmo é o caminho para amar a vida.

Diante disso, não cabe a nós julgarmos e apontarmos qual o melhor caminho para o homem, seja ele niilista ou não temos diferentes possibilidades, dependendo da visão de cada um, posso optar por aderir um valor absoluto para mim sem precisar menosprezar as do outro. O nada sugere tanto oportunidade de se refazer e criar novos valores quanto de motivação para não se acomodar com a vida, pois o que motiva muitos a não parar é ter de sempre buscar algo para preencher o seu vazio, sendo essa, demasiadamente, uma forma ativa de viver.

A obra de Brandão não apresenta respostas conclusivas, mas induz o seu leitor a gerar inúmeras indagações que sempre se renovam a cada leitura. Por fim, cresce o desejo de descobrir outros caminhos a partir deste estudo e de adentrar outras obras de Raul Brandão. Seus livros possuem inúmeras realidades geradoras de reflexões voltadas para pensar os nossos modos de existência e nossas relações com os outros que são sugeridas pelo narrador e pelas personagens, nos levando a viver e sentir de maneiras diferentes.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Nilismo*. In: **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 795-797.

ADORNO, Theodor W. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In: ADORNO, Theodor W **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 55-63.

ARALDI, C. L. **Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche**. Cadernos Nietzsche. GEN – Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo. 1998. n. 5. p. 75-94.

BAKHTIN, Mikhail. *O discurso na poesia e o discurso no romance*. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Hucitec Annablume. 2002, p. 85-106. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/16411843/117843800-bakhtin-questoes-de-literatura-e-estetica-a-teoria-do-romance>. Acesso em: 09. set. 2019.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v.1. 3ª. ed. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BRANDÃO, Raul Germano. **Húmus**. 1ª. ed. São Paulo: Carambaia, 2017.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/ São Paulo: Duas cidades, 2004.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. D.E.L.T.A., 31- especial, 2015 (377-390). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v31nspe/1678-460X-delta-31-spe-00377.pdf>. Acesso em: 24. jun. 2019.

FIORIN, José Luiz. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: FIORIN, José Luiz. **Bakhtin: outros conceitos-chaves**. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FIORIN, José Luiz. *O dialogismo*. In: FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011, p. 13-34. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/23758136/258885915-introducao-ao-pensamento-de-bakhtin>. Acesso em: 27 jul. 2019.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática. 2002.

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média**. Conversas com Jean-Luc Pouthier. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, 126 p.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 37^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOOG, Vianna. *As conferências do casino*. In: MOOG, Vianna. **Eça de Queiroz e o século XIX**. [S. d.], 151-163 p. Disponível em: https://library.albany.edu/preservation/brittle_bks/Moog_EcaDeQueiroz/Pt_2_Chpt7.pdf. Acesso em: 23. set. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução Paulo César de Souza. 1^a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A vontade de poder**. Tradução do original alemão e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes; apresentação Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008b.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Porque sou um destino*. In: **Ecce Homo**. Tradutor Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008, 102-110 p. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf. Acesso em 20. ago. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução José Mendes de Sousa. 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>. Acesso em 29. ago. 2019.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PENA, Rui. Origem da palavra humano e humanidade. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/humano/>. Acesso em: 18 jul. 2019.

PESSOA, Fernando. **Passagem das Horas**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/814>. Acesso em: 29 ago. 2019.

PINHEIRO, Helder (Org.). *Pesquisa em Literatura: atitudes e procedimentos*. In: PINHEIRO, Helder. **Pesquisa em Literatura**. 2^a. Ed. Campina Grande: Bagagem, 2011. 15-58.

PORTELA, Otávio Rios. **A experiência estética de Raul Brandão: variantes textuais e construção narrativa em Húmus**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas - Literatura Portuguesa). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto, vol. 1**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97. Disponível em: https://www.academia.edu/30835822/ROSENFELD_A_Texto_Contexto_Volume_1.pdf. Acesso em: 10 set. 2019.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VALENTIM, Jorge. **Raul Brandão herança lírica na narrativa ficcional e na poesia portuguesas contemporâneas**. Itinerários, Araraquara, n. 24, 2006. p. 74-94

WATT, Ian. *O realismo e a forma romance*. In: WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, James. *Narrando*. In: WOOD, James. **Como funciona a ficção**. 1ª. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 17-42.