

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CONSTRUÇÃO DUALISTA DA REALIDADE NO *HÚMUS*, DE RAUL GERMANO BRANDÃO

GABRIEL FALLACI FERNANDO*

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFCLH-USP),
Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 15 maio 2023. Aprovado em: 25 maio 2024.

Como citar este artigo: FERNANDO, G. F. Considerações acerca da construção dualista da realidade no *Húmus*, de Raul Germano Brandão. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 24, n. 2, p. 348-361, maio/ago. 2024. DOI: 10.5935/cadernosletras.v24n2p348-361

Resumo

O presente artigo pretende refletir sobre alguns aspectos do papel dos personagens residentes da Vila – lugar e não lugar central do *Húmus* – brandoniana. Além disso, e mais especificamente, o artigo também pretende conferir foco à relação entre o narrador da obra e a personagem Gabiru, de forma a abrir possibilidades interpretativas acerca do funcionamento e da estruturação da obra de Raul Germano Brandão e também da dinâmica motriz do narrador da história por meio de uma análise literária que mescla a leitura psicanalítica em si.

* E-mail: fallaci.gabriel@usp.br
 <https://orcid.org/0000-0001-6400-5909>

Palavras-chave

Húmus. Análise literária. Leitura psicanalítica.

INTRODUÇÃO

O trabalho de ler e de interpretar qualquer obra literária é extremamente complexo. Cada texto traz em si não só uma vastidão de significados e possibilidades de significação, mas também possibilita infinitas maneiras de interpretá-lo e de conectá-lo – até mesmo anacronicamente – com teorias, estilos e pensamentos diversos. Mais do que isso, o conteúdo de uma obra literária também pode acabar refletindo – ainda que existam correntes críticas que desaprovem tal procedimento exegético¹ – questões propriamente concernentes ao autor da obra.

Tendo isso em mente, é interessante pensar que a obra *Húmus* legou a seu autor, Raul Germano Brandão, o julgamento da crítica de seu período de ser ele “inábil para a literatura em prosa” (Rios, 2013, p. 29). Entretanto, o que ocorreu verdadeiramente foi que a “peculiaridade da escrita do autor [foi] interpretada como imperícia para a escrita e não como proposição de uma nova técnica de construção narrativa” (Rios, 2013, p. 29).

Por isso mesmo, ao pensarmos na obra brandoniana de maneira geral e, mais detidamente, no *Húmus*² e em todas as novidades que o autor emprega em sua composição, é valioso ter em mente que sua literatura “requer uma atenção apurada e uma sensibilidade que muitas vezes foge ao leitor comum” (Rios, 2013, p. 37). Sensibilidade necessária para entender os procedimentos que o autor opera por meio da construção da Vila – cenário basilar para o desenvolvimento da narrativa – e daqueles que a compõem.

- 1 Referimo-nos aqui às considerações de T. S. Eliot (1989) ao expor sua concepção de que a maturidade ou “perfeição” de um poeta se dá justamente na medida em que este consegue separar sua produção artística de seu mundo interior, de sua mente e suas sutilezas.
- 2 O presente artigo reflete alguns aspectos já observados – e aqui seletivamente recortados de forma a produzir alguma reflexão – no decorrer do desenvolvimento de nossa pesquisa de mestrado.

A VILA BRANDONIANA, O LOCUS DA DUALIDADE

Ao entrarmos em “A Vila” – primeiro capítulo da obra –, deparamo-nos com uma série de informações, tudo relatado por um narrador que é, a um só e mesmo tempo, um habitante dessa Vila e também um investigador da interioridade de todos que ali vivem.

É interessante observar que o narrador da obra denuncia, desde o primeiro momento, que existe uma espécie de dualidade que permeia toda a estrutura da obra. Tal dualidade fica evidente quando da descrição que faz daqueles que na Vila habitam, pois, frequentemente, ele se coloca antiteticamente em relação ao que é praticado pelos moradores e também acaba por revelar que existe uma espécie de “fachada” praticada por essas figuras que critica.

Contudo, é de fundamental importância o fato de que as personagens que vão sendo descritas e criticadas pelo narrador ao leitor “às vezes são meras *projeções* do narrador, outras vezes são apenas representações de conceitos, ideias” (Rios, 2013, p. 81, grifo nosso). O fato de o narrador se projetar³ – geralmente nas críticas que opera – nos demais residentes da Vila cumpre com o papel de reforçar o caráter de dualidade que a narrativa visa colocar diante do leitor, pois, como é possível observar no decorrer da leitura da obra, ao mesmo tempo que critica, por exemplo, o fato de que “Cabem aqui seres que fazem da vida um hábito e que conseguem olhar o céu com indiferença e a vida sem sobressalto, e esta mixórdia de ridículo e de figuras somílicas” (Brandão, 2015, p. 56), o narrador também se revela um praticante desse sufocamento da vida por meio do hábito.

Essa constante oscilação entre criticar o que é feito pelos demais e, ao mesmo tempo, praticar aquilo que criticou é uma das marcas que refletem não apenas a constituição do narrador-personagem, como também de todo o ambiente onde a narrativa se desenvolve.

Seguindo adiante no que toca à produção e intensificação de uma dualidade presente e constante no desenrolar da narrativa, é extremamente gritante

3 Acreditamos válido postular que a leitura que aplicamos à obra em questão mescla em sua composição o prisma psicanalítico, por isso mesmo é fundamental – sobretudo no contexto da dualidade que aqui estamos analisando – ter em mente que a ideia de *projeção* se refere a uma “operação na qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro, pessoa ou coisa, as qualidades, os desejos, os afetos, os sentimentos e até mesmo os ‘objetos’ que estão internalizados e ele desdenha e/ou recusa aceitar e/ou admitir que lhe são pertencentes” (Fonsêca; Mariano, 2008, p. 2), o que reforça o aspecto da dualidade, pois envolve aquilo que é e aquilo que não é assumido pelo narrador sobre si mesmo.

a forma como o narrador procura alertar o leitor para o fato de que a Vila abriga em si uma espécie de *dualidade negativa*, um embate entre uma exterioridade produzida, mecânica, falseada e uma interioridade pulsante, viva, mas por isso mesmo assustadora e passível de ser inibida, controlada e sufocada.

Entretanto, apesar de criticar duramente os moradores, o narrador acaba por se inserir na totalidade dessa produção de uma realidade “artificial” que sufoca os desejos e as vontades reais das pessoas. Isso fica claro quando nos diz que

Todos os dias *dizemos* as mesmas palavras, *cumprimos* com o mesmo sorriso e *fazemos* as mesmas medidas. Petrificam-se os hábitos lentamente acumulados. E o tempo mói: mói a ambição e o fel e torna as figuras grotescas (Brandão, 2015, p. 54, grifos nossos).

O narrador, como é possível observar, se insere no coletivo⁴ de pessoas que habitam a Vila e deixa claro que essa petrificação de hábitos acumulados cumpre com o papel de moer as ambições. Logo, ao refrearem seus desejos – manifestações autênticas de cada sujeito –, esses seres produzem a deformidade de si próprios e de seus comportamentos. Em última instância, o grotesco de cada figura ao qual o narrador-personagem se refere é nada menos do que o fato de tais sujeitos não serem mais eles mesmos, mas aparências; consequentemente, o próprio narrador-personagem também é e representa um pouco dessa deformidade.

Ainda no que se refere à intensificação dessa cisão entre ser e parecer ser e desse desconforto diante do fato de que estamos inseridos num ambiente onde a realidade passa a ser aparência, redução de uma totalidade e hábitos socialmente aceitáveis para mascarar algo muito maior que está escondido na profundidade dos seres, o narrador-personagem constrói uma espécie de *mise en abyme* ao mesclar as casas – aspecto urbano da Vila – com a ideia de interioridade dos moradores.⁵

4 Um outro caso descrito pelo narrador com o uso dos marcadores plurais que o inserem nessa coletividade que ele critica – e que com isso acaba produzindo uma espécie de autocrítica – se dá quando ele diz que “Nenhum de *nós* repara no que está por trás de cada sílaba: *afundamos* as almas em restos, em palavras, em cinza. *Construímos* cenários e *convencionamos* que a vida se passe segundo certas regras. Isto é a consciência – isto é o infinito... Está tudo catalogado” (Brandão, 2015, p. 59, grifos nossos).

5 A título de comparação, recomendamos – seguindo a linha de reflexão que estamos propondo no presente artigo – a leitura do conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector (2016), em que é possível ver a laboriosa construção narrativa que visa escancarar, por meio da *mise en abyme*, a verdade

Levando-se em consideração o que dissemos antes, é importante apontarmos que o narrador-personagem, por exemplo, aponta escancaradamente que os sujeitos que residem na Vila sufocam e recalcam suas interioridades:

Debaixo destes tectos, entre cada quatro paredes, cada um procura reduzir a vida a uma insignificância. Todo o trabalho insano é este: reduzir a vida a uma insignificância, edificar um muro feito de pequenas coisas diante da vida. Tapá-la, escondê-la, esquecerê-la (Brandão, 2015, p. 58).

Observar a construção que o narrador-personagem faz coloca-nos diante de um cenário fortemente dividido, de tal forma que podemos observar duas realidades: 1. uma de aparências e dissimulações – que parecem necessárias, de acordo com o narrador – e 2. uma outra que é viva, pulsante, desejosa – e por isso mesmo, também, mais perigosa.

Como se não bastasse a dificuldade instituída *no e pelo* texto, o narrador-personagem ainda opera uma espécie de movimentação que coloca os leitores inseridos na problemática. Ele faz isso quando quebra a barreira da narrativa da história e se comunica conosco de maneira direta, colocando-nos a meditar junto com ele sobre toda essa dualidade que tem como objetivo apagar algo mais vivo de fato: “É então um mundo de fórmulas a que eu obedeco e tu obedeces? Sem ele não poderíamos existir. Se víssemos o que está por trás não podíamos existir” (Brandão, 2015, p. 60).

Diante dessa provocação – assim como ocorrerão outras no correr da obra –, essa dualidade presente entre o agir exterior e a vontade interior do ser parece ganhar mais potência, sobretudo porque a ideia de inserir o leitor no esquema da narrativa, colocando-o quase que como um habitante da Vila, suscita esse efeito de integração à questão motriz de sua reflexão e crítica.

Toda essa construção acaba por demonstrar que a “invulgar *intuição* [do autor] permite-lhe captar as zonas mais fundas da *psique*, o mundo dos sentimentos recalçados, onde paira o medo obsidiante da morte” (Reynaud, 2015, p. 14, grifos da autora); medo este que virá materializado na figura de uma das personagens mais centrais da obra brandoniana: o Gabiru.

torpe, os desejos mais perversos que habitam as casas daqueles que se deparam com a notícia acerca da existência da menor mulher do mundo, mas que, socialmente, passam despercebidos em suas verdades interiores por conta do mascaramento de seus desejos e vontades.

O GABIRU: UM EU-TU CONFLITUOSO

A personagem Gabiru é um dos elementos mais complexos presentes na obra brandoniana e, dentro do *Húmus*, cumpre com um papel de extrema importância no que se refere ao entendimento – ou à sua tentativa – da dinâmica de alteridade que se processa no íntimo do narrador.

Muito se diz sobre a figura do Gabiru, sobretudo pelo fato de que ele

[...] representa um ente que se põe a meio termo entre as funções de *alter ego* no narrador e personagem, se é que assim podemos denominar as abstrações que povoam o livro, muitas vezes meras vozes a ecoar e provocar abalos na consciência do narrador. O Gabiru, portanto, é uma figuração que já havia aparecido no romance de Raul Brandão, notadamente *Ós pobres*, de 1906, em que desempenha importante papel como filósofo⁶ (Rios, 2013, p. 86).

Contudo, não parece inteiramente plausível entender o Gabiru como um *alter ego* e sim como o que a psicanálise chama de *ego-auxiliar*,⁷ isso devido ao fato de que não se trata estritamente de uma *outra* versão do narrador, mas sim dele próprio espelhado. Espelhamento que o próprio narrador não deixa dúvida de ser aos leitores quando em suas meditações sobre o Gabiru diz: “Ponho-me a olhar para ele – ponho-me a olhar para mim” (Brandão, 2015, p. 67).

A existência do Gabiru é, então, mais um contributo ao aprofundamento da cisão em dois que é operada na narrativa e na obra de uma maneira geral.⁸ Mais do que isso, a “renúncia do narrador à posse reflectida de si mesmo transforma o texto de *Húmus* no lugar onde o *eu* enfrenta o *tu* numa tensão crescente e sem apaziguamento” (Reynaud, 2015, p. 12, grifos da autora); tal

6 A título de complementação, acreditamos ser de importância salientar que o Gabiru, no *Húmus*, conserva esse papel de filósofo; isso fica nítido não apenas pelo teor de suas reflexões, mas pela forma como ele constrói uma estrutura ontológica e metafísica dos seres em conexão com Deus – ou Sua ideia.

7 Tomamos como referência para uma melhor exemplificação dessa noção o que o professor Alfredo Naffah Neto (1985, p. 18, grifo do autor) nos diz quando, ao comentar sobre fenômenos religiosos na umbanda, postula que o “ego-auxiliar [...] encarna o *fantasma-inconsciente*” de forma a produzir significativas mudanças e processos de elaboração de eventos traumáticos vividos pelo indivíduo.

8 Quando falamos em uma “maneira geral”, estamos aludindo ao fato de que a própria construção estrutural capitular dialogará com a condição de cisão em dois que Raul Brandão está objetivando. Não à toa é que podemos observar claramente que o livro é dividido em 20 capítulos, em que o primeiro é intitulado “A Vila” e o décimo – exata metade da totalidade da obra – é intitulado “A outra Vila”, isto é, existe uma construção estética dessa divisão, da criação de um lugar e ao mesmo tempo um *não lugar* e de dois planos que se entrecrocaram constantemente: o do aparente e o do velado.

enfrentamento se dá justamente porque o Eu – narrador – quer suprimir e sufocar a todo custo o Eu-Tu – Gabiru – que contém em si a pulsão máxima de desejos e de vontades possíveis.

Não para menos, é dito que o Gabiru é um ser “enunciativo, guardião e defensor dos desejos e dos sonhos mais íntimos e profundos do narrador” (Rios, 2013, p. 90), e, antecipando a questão – pois abordaremos isso mais adiante –, esse desejo e sonho mais íntimo é o de morrer para viver.

A partir desses elementos, a figura do Gabiru ganha – se não já as possui – significações fundamentais à dinâmica da obra. Sendo um ser que habita a interioridade do narrador-personagem – consequentemente, é ele mesmo em monólogo – e também uma espécie de *ego-auxiliar* que detém e sustém os desejos, os sonhos e as ambições de sua figura “exterior”, acaba completando o sentido inteiro da divisão e se configurando como o outro lado da moeda que o narrador-personagem compõe. Diante disso, torna-se discutível a possível representação que o Gabiru possui: a de uma *sombra*, no sentido junguiano, e/ou a de um *Id*, no sentido freudiano.

A FIGURA DO GABIRU COMO SOMBRA DO NARRADOR-PERSONAGEM

Após percorrermos esse caminho reflexivo acerca da figura do Gabiru, acreditamos ser necessário enquadrá-lo nomeadamente como sendo a representação de algo mais complexo dentro da estrutura da obra, a saber, uma *sombra* ou o *Id* do narrador-personagem.

Entretanto, antes de começarmos a explorar as duas possibilidades, cumpre salientar que o Gabiru é – em nosso entendimento – uma personagem e uma não personagem, isso se deve ao fato de que, ainda que possua existência própria, pensamentos e falas, ele não deixa de ser o próprio narrador espelhado, é um *si mesmo*, não uma *outra* figura.

O estranhamento diante dessa ideia pode ser diluído quando entendemos as condições próprias para a comunicação do narrador-personagem com o Gabiru: apenas à noite e, na primeira vez que surge de fato, surge em “O sonho”, capítulo e condição mesma do narrador no momento do contato.

Essa imaterialidade do Gabiru e o fato de ser e habitar dentro do narrador o constituem como uma personagem e uma não personagem, pois ele é e não é

de fato, não representa outra figura, apenas serve como tela onde todos os desejos do narrador estão pintados – guardados e sufocados.

Indo adiante e começando pela noção de *sombra* – conceito pertencente à psicologia analítica de C. G. Jung –, é importante entendê-la como “o conjunto dos aspectos da nossa personalidade que preferimos não ver” (Silva, 2019, p. 21). Essa preferência se dá pelo fato mesmo de que aquilo que a *sombra* representa não é bom⁹ – moralmente¹⁰ – na interioridade do indivíduo, ainda que ele, possivelmente, deseje e anseie por isso.

Justamente por ser algo que o sujeito não tem a intenção de ver, a parte de si que abomina, é que “o encontro com a *sombra* frequentemente acontece por meio da projeção” (Silva, 2019, p. 21, grifo da autora); o que nos leva de volta ao fato de que o narrador-personagem constantemente se coloca a criticar os moradores da Vila; criticar, paralelamente, aquilo que reside nele mesmo: o sufocamento da vida e seu desperdício.

Outro elemento interessante e característico da *sombra* é o fato de que “nos sonhos e mitos a *sombra* aparece como uma pessoa do mesmo sexo do sonhador” (Silva, 2019, p. 21, grifo da autora); esse elemento acaba por dialogar diretamente com a estruturação da obra brandoniana, pois o narrador-personagem, quando fala de si, identifica-se por desinências masculinas e, paralelamente, o Gabiru é também um homem, o que aprofunda mais ainda a possibilidade de sua figura ser como essa *sombra* do narrador.

É justamente a partir de uma das características da *sombra* que nós adentraremos na possibilidade – predileta por nós – de o Gabiru ser equiparável ao *Id* do narrador.

O que ocorre é que a *sombra* também é “uma dimensão *inconsciente* do ser, agregado de materiais negativos que este, na atitude moral consciente, nem sequer chega a admitir como parte de si” (Silva, 2019, p. 21, grifo nosso).

9 Por isso mesmo, ao falarmos sobre o Gabiru como *sombra*, partimos do mesmo procedimento metodológico que Carlos Amadeu Byington (2019) e consideramo-la como uma representação do “mal”, daquilo que, em maior ou menor medida, é perverso.

10 Quando falamos em moralidade, a ideia pretendida é falar daquilo que atenta diretamente contra – assim como Raul Brandão coloca no *Húmus* – os hábitos petrificados e as normas convencionadas que visam estabelecer uma fachada social. Por isso mesmo, achamos valioso trazer para a nossa discussão o que os professores Flavia Corradin e Francisco Silveira (2017, p. 103-104) comentam sobre a presença da noção de *sombra* na peça brandoniana *O gebo e a sombra*, a saber, o fato de que tal noção pode ser entendida “como o arquétipo junguiano da parte mais sombria e animalesca da personalidade humana, aquela que é repositório de atividades e desejos imorais e violentos, repudiados pelo Superego da sociedade”.

O fato de a *sombra* ser uma *dimensão inconsciente*, mas não o inconsciente como um todo, é o que nos chama a atenção e também nos possibilita fazer a transição para esse conceito em nossa discussão.

A FIGURA DO GABIRU COMO *ID* DO NARRADOR

Quando nos lembramos das palavras de Otávio Rios (2013) colocando o Gabiru como aquele que guarda e defende os desejos e sonhos mais íntimos e profundos do narrador, é importante nos lembrarmos, ao mesmo tempo, do fato de que, de acordo com Freud (2014, p. 316, grifo do autor), “o aparelho psíquico se divide em um *Id*, que é o portador dos impulsos instintuais” do sujeito, o que, conseqüentemente, coloca o fato de que o Gabiru, figura materializada e não materializada – a ponto de ser necessário acessá-la por meio do sonho –, é uma parte do interior da mente do narrador, um si mesmo e ao mesmo tempo uma “instância” autônoma em alguma medida.

Outro elemento importantíssimo que diz respeito ao inconsciente em sua máxima manifestação – o *Id* – é o fato de que o tememos justamente “porque temos a impressão de que ele nos governa sem que nos demos conta. [...] Além disso, nosso inconsciente está cheio de desejos inconfessáveis, de pulsões assassinas, de todas essas coisas que as pessoas desejam fazer e não fazem” (Roudinesco, 2019, p. 106).

Esse aglomerado de desejos e pulsões que são inaceitáveis e que, ao mesmo tempo, dominam o sujeito é facilmente identificável quando das palavras do narrador em relação à figura do Gabiru:

Há noites em que não resisto: fecho-me com ele a sete chaves para o ouvir. Tem-me estragado tudo. É o doido que em nós prega e nos deixa aturdidos. Às vezes consigo afastá-lo, mas sucede que fico sempre com pena: se o escutasse talvez fosse mais feliz e desgraçado... Desdenho-o, e sinto-lhe a falta quando o não tenho ao pé de mim. Deita-me a perder se me apanha desprevenido. *Quase sempre é ele quem manda em minha casa*, e, mesmo quando falo como toda a gente fala, e quando rio como toda a gente ri, só a ele o ouço no mundo (Brandão, 2015, p. 67, grifo nosso).

Como é possível observar, existe uma admissão completa por parte do narrador-personagem de que é o Gabiru a figura que de fato chefia sua casa –

uma possível metáfora para a sua interioridade. Mais do que isso, o narrador tenta afastar – o que seria o equivalente a reprimir ou recalcar – esses impulsos e desejos que vêm à tona por meio do Gabiru.

Toda a atmosfera criada em torno da figura do – por nós entendido como – *ego-auxiliar* do narrador-personagem é reforçada e ganha mais sentido ainda pela condição própria de seu surgimento: o sonho.

Dizemos isso porque, ao considerarmos aquilo que fora dito sobre o sujeito não querer se defrontar com sua *sombra*, fica difícil – se não impossível – sustentar a afirmação de que o sujeito, que aqui é o narrador-personagem, não deseja se defrontar com aquilo que de mais indesejável há em si mesmo, e prova disso é o surgimento do Gabiru e de tudo o que ele significa por meio do sonho.

Seguindo essa linha, não deixa de ser importante termos em mente as próprias palavras do narrador: “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*” (Brandão, 2015, p. 65, grifo nosso).

O que vemos aqui é, novamente, a dualidade do *Húmus* em sua potência máxima, agora na própria constituição do narrador-personagem da história, pois, ao mesmo tempo que abomina o Gabiru, também nutre ávido interesse por sua figura. Com isso, repete-se o movimento de afastar e aproximar característico da tensão entre o *eu* e um *tu*, que ao mesmo tempo também é *eu*.

Compreendendo melhor essa dualidade que o Gabiru provoca no íntimo do narrador, cumpre a nós questionar o motivo pelo qual existe o desejo de afastamento e de repressão dessa figura, além de questionar o motivo que o torna tão assustador e tão *absurdo*.

Esse questionamento, ao ser respondido, mesclará em si a questão do sonho. O sonho, antes de mais nada, é de tamanha importância pelo fato de que ele “é a realização de um desejo inconsciente que o sonhador recalca” (Roudinesco, 2019, p. 72).¹¹

Ao considerarmos que o sonho é a expressão do desejo inconsciente do sonhador e que o Gabiru é, em maior ou menor medida, o guardião do desejo

11 Outro ponto importantíssimo a ser considerado é que a “linguagem onírica, pode-se dizer, é a forma de expressão da atividade psíquica inconsciente” (Freud, 2012, p. 345), o que indica que o Gabiru, dentro dessa instância onírica de comunicação, tenta de algum modo fazer emergir no narrador-personagem os desejos e sonhos que ele, custosamente, tenta reprimir.

do narrador-personagem, entendemos que sua aparição e sua manifestação por meio do sonho cumprem o papel de um “ato psíquico que tem significado, intenção e um lugar na vida psíquica do indivíduo” (Freud, 2012, p. 355). E o que há de tão desejoso e também tão assustador no desejo do narrador para que haja uma forte repressão do que existe de fato e também um contato durante o anoitecer?

Dentre os muitos desejos existentes entre os personagens que moram na Vila e também os desejos que existem no narrador-personagem e no Gabiru, é o “desejo de retornar a viver, de retornar à vida para poder aproveitá-la como vida-verdadeira e não mais como vida-simulacro” (Rios, 2013, p. 89) que impera na dinâmica da narrativa do *Húmus*. Porém, o único problema existente nesse desejo é sua impossibilidade de efetivação; isso ocorre porque a vida que já foi e vem sendo desperdiçada por meio da cristalização de hábitos e comportamentos social e moralmente válidos não retorna no tempo, não pode ser vivida novamente.

Contudo, como é natural à composição do *Húmus*, a dualidade está presente em cada elemento construído no decorrer da obra, e o desejo de viver do narrador esbarra no – seu também – desejo do Gabiru: o desejo de morrer e com isso ressuscitar a vida. Isso fica evidente a partir do diálogo entre os dois dentro do sonho:

E o Gabiru com olhos de frenesi insiste:

– Não morrer é nada, suprimi a morte. O que é preciso é arrancar os outros ao silêncio. É uma coisa simples, é uma questão de síntese.

– A morte – afirmo-lho – é o repouso eterno.

– Repouso eterno, estúpido! É exactamente o que está vivo, a morte. É o que está mais vivo.

Põe-se a olhar para mim com olhos de espanto sem se atrever a confessar-me a realidade envolvida no sonho desconexo. E eu espero.... Deixou morrer a mulher – matou as árvores – devorou a vida. Há uma dor escondida sob esta sofreguidão absurda¹² (Brandão, 2015, p. 70).

¹² Ao considerarmos que o próprio narrador-personagem identifica que existe um conteúdo escondido por trás das ações, das palavras e dos desejos do Gabiru, ou seja, um algo que está mais velado ainda dentro do sonho, acabamos por nos deparar com o fato de que o “trabalho do sonho nos obriga a supor uma atividade psíquica *inconsciente*, que é mais abrangente e mais significativa do que aquela ligada à consciência” (Freud, 2012, p. 337, grifo do autor). Essa abrangência se caracteriza pelo fato de existirem conteúdos que habitam camadas mais profundas ainda do sonho, que já é, por si só, uma dimensão interiorizada do próprio narrador-personagem em contato consigo próprio.

A mulher que foi deixada para morrer é a própria vida, a vida que foi desperdiçada. Disso depreende-se um paradoxo fundamental dentro da dinâmica da narrativa: a vida foi desperdiçada e suprimida de forma veemente para que se evitasse a chegada da morte, entretanto o narrador-personagem/o Gabiru passa a desejar a morte outrora temida de forma a ressuscitar a vida, empreendimento este que não possui chances de concretização devido ao fato de que não há possibilidade de restaurar o tempo já transcorrido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo o percurso ao qual nos propusemos, fica patente o fato de que o narrador usa de generalizações para englobar todas as personagens que compõem a Vila – inclusive a si próprio – de forma a criticar o apagamento da vida. Esse desperdício constante, entretanto, possibilita o entendimento de que sua consequência se dá por um desejo – inaceitável conscientemente – pela morte.

Desejar viver e desejar morrer ou desejar morrer para ressuscitar a vida que foi morta soterrada pelos hábitos e adequações sociais; é essa uma das inúmeras marcas duais e – por que não? – contraditórias que permeiam e compõem a realidade ficcional do *Húmus*.

Porém, não deixa de ser admirável e estarrecedora a forma como Raul Brandão articula em seu romance – se é que podemos designar a obra dessa forma¹³ – ideias e temáticas que mesclam a dimensão literária à dimensão psicanalítica¹⁴ e de uma interioridade do ser humano.

A partir de tudo que se viu, parece possível a leitura da personagem Gabiru como representação da ideia de dualidade, constituindo-se como personagem e não personagem, figura autônoma e, ao mesmo tempo, *Id* – ou

13 Levantamos essa problematização apenas para fazer eco ao que a crítica especializada na obra do autor deixa bem claro, a saber, o fato de que “Raul Brandão, como aconteceu na maior parte das outras obras, não rotulou esta com qualquer designação específica de gênero [...]. E a conclusão a que unanimemente se chegou foi a de ser esta, pelo seu hibridismo, uma obra inominada e inominável, uma vez que, embora participasse, por alguns dos seus aspectos, das características de vários gêneros, em nenhum deles essas características eram suficientes para o definir. De vários gêneros participava e a todos se subtraía” (Castilho, 2006, p. 245).

14 E ainda emergente, sobretudo quando consideramos que Freud (1856-1939) é contemporâneo de Raul Germano Brandão (1867-1930) e estava em meio à produção e lançamento de suas obras e teoria.

sombra – do narrador-personagem, habitando a outra Vila que existe por trás da Vila-simulacro.

Tendo isso em mente, nossa proposta aqui não pretende o esgotamento, mas a abertura de uma chave de leitura do *Húmus* que objetiva compreender melhor e mais profundamente não apenas como o autor da Foz do Douro articula espaço e não espaço, aparência e essência, mas também como podemos mesclar à psicanálise como dispositivo da análise literária desse autor tão singular.

Considerations on the dualistic construction of reality in Raul Germano Brandão's *Húmus*

Abstract

This paper aims to reflect on some aspects of the role of the resident characters in the Village – both a central place and a non-place – in the Brandonesque *Húmus*. Additionally, and more specifically, the paper also seeks to focus on the relationship between the narrator of the novel and the character Gabiru, in order to open interpretive possibilities regarding the functioning and structuring of Raul Germano Brandão's work, as well as the driving dynamics of the story's narrator through a literary analysis that blends psychoanalytic reading.

Keywords

Húmus. Literary analysis. Psychoanalytic reading.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, R. G. *Húmus*. Edição e introdução: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'Água, 2015. (Obras clássicas da literatura portuguesa).

BYINGTON, C. A. B. A sombra e o mal: o paradoxo do arquétipo central. Um estudo da ética pela psicologia simbólica junguiana. *Junguiana*, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 221-230, 2019. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-08252019000100011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 abr. 2023.

CASTILHO, G. de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006.

CORRADIN, F.; SILVEIRA, F. A sombra da miséria humana em Raul Brandão e Manuel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, R. S. (org.). *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira: estudos interdisciplinares de cinema, literatura e sociedade*. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 103-120.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FONSÊCA, A. L. B. da; MARIANO, M. do S. S. Desvendando o mecanismo da projeção. *Psicologia & m foco*, Aracaju, v. 1, n. 1, p. 1-8, jul./dez. 2008. Disponível em: https://feapsico2012.files.wordpress.com/2015/04/marianoefonseca_desvendando-mecanismo-daproyec3a7c3a3o.pdf. Acesso em: 15 abr. 2023.

FREUD, S. O interesse da Psicanálise. In: FREUD, S. *Totem e tabu: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 328-363.

FREUD, S. Psicanálise. In: FREUD, S. *Inibição, sintoma e angústia: O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 311-321.

LISPECTOR, C. A menor mulher do mundo. In: LISPECTOR, C. *Todos os contos*. Organização Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 193-200.

NAFFAH NETO, A. *O inconsciente*. Um testudo crítico. São Paulo: Ática, 1985.

REYNAUD, M. J. Introdução. In: BRANDÃO, R. G. *Húmus*. Edição e introdução: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'Água, 2015. p. 11-29. (Obras clássicas da literatura portuguesa).

RIOS, O. *A experiência estética de Raul Brandão: palavras, destroços, ruínas*. Campinas: Mercado de Letras, 2013. (Coleção Histórias de leitura).

ROUDINESCO, É. *O inconsciente explicado ao meu neto*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SILVA, S. L. O arquétipo da sombra. *Revista Extensão*, v. 3, n. 1, p. 20-28, 1º out. 2019. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/extensao/article/view/1690>. Acesso em: 15 abr. 2023.