

*Húmus, a Dor de existir*

**Leandro Filipe Metelo Fernandes**

**Dissertação em Estudos Portugueses**

*Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública*

**Setembro, 2024**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Golgona Anghel.

## Agradecimentos

Ao longo da presente dissertação será analisada como a dor da existência é uma constante nas nossas vidas. Por tal, é necessário agradecer às pessoas que se foram e as que se mantêm constantes e que me ajudaram a lidar com o sofrimento que da vida advém.

Estes votos primeiros serão para a minha família, com eles aprendi que o sofrimento é firme, com inúmeros altos e baixos, que apesar de não haver por vezes chão há sempre algo que é possível agarrarmo-nos para persistir. A estes seres, o meu sincero obrigado, por todos os ensinamentos e por me ensinarem a resistência necessária para lidar com *tudo isto*.

Não poderei deixar de agradecer ao João Miranda, à Vitória Henriques, Marta Lobo, Beatriz Silva, Gonçalo Oliveira e Ulisses Caldeira por todas as conversas, pelo carinho, revisão, por me suportarem e, essencialmente, por se encontrarem aqui, comigo, e fazerem-me sentir que caso em algum momento da minha vida possa sentir as paredes e teto desabarem que terei sempre uma mão e zona de conforto para me aguentar.

Estendo estes votos ao Agrupamento de Escolas Monte da Lua, essencialmente aos meus colegas da escola D. Fernando II por todo o carinho e por tantas conversas e apoios destinados à elaboração desta dissertação.

Por fim agradeço à Professora Doutora Golgona Anghel pela disponibilidade, mão amiga e, essencialmente, por acreditar em mim e no meu trabalho.

E a ti, Mendes, meu fiel amigo, que mesmo que a tua vida tenha sido ceifada tão jovem deixaste-me um buraco no meu ser preenchido com amor, dor, fel, nostalgia e carinho. Contigo aprendi que o horizonte da morte se encontra profundamente escondido a cada esquina, dando-me noção de que cada segundo é insuficiente para aproveitar. Que jamais devo submeter-me e que a revolta, por vezes, é necessária, para me tornar mais íntegro e transparente comigo próprio.

Agradeço a todos estes seres que se cruzaram comigo e que com estes preencho a minha existência de ternura.

## **Húmus, a Dor de existir**

**Leandro Fernandes**

### **Resumo**

A dor da existência, o que é o Ser, a consciência, o livre arbítrio são questões abordadas e aprofundadas após a segunda metade do século XX por inúmeros filósofos. Embora tenham sido exploradas com mais rigor pelos existencialistas, trata-se, na verdade, de interrogações comuns a todos os seres humanos. A obra *Húmus* de Raul Brandão inscreve-se neste horizonte de reflexões, embora o antecipe, em certa medida. Neste sentido, a presente dissertação, será discutido se o escritor português pode ser considerado como um antecessor do existencialismo, que teremos ignorado até agora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raul Brandão; *Húmus*; Dor; Existencialismo; Existência; Angústia.

## ***Húmus, the Pain of Existence***

**Leandro Fernandes**

### **Abstract**

The pain of existence, what Being is, consciousness and free will are questions that have been addressed and deepened by countless philosophers since the second half of the 20th century. Although they were explored more rigorously by the existentialists, they are in fact questions common to all human beings. Raul Brandão's *Húmus* is part of this horizon of reflections, although it anticipates it to a certain extent. In this sense, this dissertation will discuss whether the Portuguese writer can be considered a predecessor of existentialism, which we have ignored until now.

**KEYWORDS:** Raul Brandão; *Húmus*; Pain; Existentialism; Existence; Anguish.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	1
<b>I - Contextualização</b> .....	5
<b>II - A vida inautêntica</b> .....	10
<b>III - Da morte ao sonho: êxtase e dor da vida incessante</b> .....	23
III.I. - Estilhaços desarmônicos: A quebra d'equilíbrio .....	29
<b>IV - Confrontações do ser</b> .....	38
IV.I - O dever .....	47
IV.II - Deus e o inferno .....	53
IV.III - A essência; A revolta; Metafísica da dor .....	59
<b>V - Confirmações do <i>eu</i></b> .....	71
<b>Conclusão</b> .....	84
<b>Bibliografia</b> .....	90

## Introdução

*Húmus*, de Raul Brandão, foi publicado inicialmente em 1917, pela editora Renascença Portuguesa no Porto, e tal como outros romances do autor, este também conheceu várias versões (ou edições) ao longo dos anos, sendo essas datas em 1921 (a segunda) e 1926 (a terceira). Estas constantes modificações e reescritas da mesma obra demonstram o contínuo estado evolutivo da escrita e metafísica do escritor. A edição que utilizamos é a última que este editou, uma vez que consideramos que esta se revela como que o estágio final do seu pensamento e das suas metamorfoses projetadas no livro em questão<sup>1</sup>. Este autor teve, no total, dezanove obras publicadas, duas delas póstumas, sendo elas: *Impressões e Paisagens* - 1890; *História de um Palhaço* - 1896; *O Padre* - 1901; *A Farsa* - 1903; *Os Pobres* - 1906; *El-Rei Junot* - 1912; *A Conspiração de 1817* - 1914; *Húmus* - 1917; *Memórias (Vol. I)* - 1919; *Teatro* - 1923; *Os Pescadores* - 1923; *Memórias (Vol. II)* - 1925; *A Morte do Palhaço e o Mistério das Árvores* - 1926; *As Ilhas Desconhecidas* - 1927; *Jesus Cristo em Lisboa* - 1927; *O Avejão* - 1929; *Portugal Pequeno* - 1930; *O Pobre de Pedir* - 1931; *Vale de Josafat (Memórias - Vol. III)* - 1933. Neste mapeamento apenas se encontram datadas a primeira publicação de cada uma, não tendo sido discriminadas as reedições. Mesmo assim, é possível encontrar a evocação de algumas noções análogas ao longo dos vários títulos, como por exemplo: em 1896 é publicada "A História de um Palhaço" e passados 30 anos conhece a luz do dia "A Morte do Palhaço e o Mistério das Árvores", demonstrando, como apontado acima a constante evolução das suas criações. Apesar da sua obra não ter sido inicialmente bem aceite na sociedade pelo seu carácter fragmentário e moderno uma vez que colocou em causa a visões relativas ao romance tradicional, atualmente é uma das obras modernas mais aclamadas. Reconhecemos que outras obras têm fortes pontos de contacto com "Húmus", sendo elas: "Memórias" e "O Pobre de Pedir" — entre outras. Apesar da possível relação que se poderá extrair, este trabalho será respeitante apenas à primeira por motivos de coerência e tamanho. Assim, não se farão alusões a outras narrações ou dramatizações.

---

<sup>1</sup> Para efeitos de uma melhor compreensão e de simplificação, iremos, ao longo da escrita, quando citamos a obra em análise (*Húmus*), identificar apenas o autor e a página como referência no corpo de texto.

Ao longo dos anos, vários foram os investigadores que se interessaram pelos seus escritos e que neles encontraram diversos pontos de inovação para interpretação da obra em análise. Neste sentido encontramos autores como a Professora Doutora Maria João Reynaud que dedicou praticamente todo o fruto da sua investigação académica às obras do autor, sendo importante destacar o seu estudo *Metamorfoses da Escrita*, onde se debruça à análise das três edições que *Húmus* foi sofrendo ao longo da vida de Raul Brandão. Por outro lado, encontramos várias referências de Eduardo Lourenço a *Húmus*, com maior enfoque nas questões do Niilismo, do simbolismo, da náusea e da metafísica; Pedro Eiras revela, em *Esquecer Fausto* considerações sobre a fragmentação tanto do sujeito como da própria obra; para além destes nomes tão importantes encontramos vários outros estudos que se destinam a uma melhor compreensão tanto literária como filosófica deste romance, como será abordado no capítulo seguinte.

Esta dissertação pretende refletir acerca da estética da dor na obra evocada inicialmente. Uma primeira leitura leva-nos a constatar um estado textual fragmentado, com entradas de diário. Que se inicia a 13 novembro e termina a 25 dezembro completando, dessa forma, um ano e um mês de registos quotidianos. Ao longo desta obra retalhada, é notória a constante dor sentida pela instância narrativa, uma dor que também é possível encontrar-se em todas as personagens que vão aparecendo ao longo da narração e que é mais acentuada ainda na personagem principal narradora (que denominaremos também de instância ou voz narrativa), da qual desconhecemos elementos pessoais, como o seu género, nome e idade, por exemplo.

É possível identificar, que esta dor sentida é na realidade uma dor existencial, portanto, poderá Raul Brandão ser considerado o antecessor do existencialismo como conhecemos, dado que neste romance é notório o retrato detalhado e profundo da condição humana, assim como a exploração intensa do absurdo da existência? É apresentada uma panóplia de personagens complexas e multifacetadas que vivem em constante angústia e desespero. Estas vidas suspensas não se encontram encarceradas a um destino predefinido ou a uma essência imutável. Pelo contrário, são livres para criar a sua própria essência e significado, denotadas de liberdade e da esmagadora responsabilidade e constante sensação de angústia. Por tal, a obra em análise é um profundo estudo sobre a solidão, o isolamento e o absurdo de que a finitude da vida é conotada, temas frequentes na filosofia existencialista.

Cada ser representa uma faceta diferente do existencialismo: há os que, assombrados pela angústia de uma existência sem sentido, procuram incessantemente um propósito para esta. Havendo outros que aceitam a natureza absurda da vida e se focam em criar o seu próprio significado como o caso de Joana, estando em conformidade com o sentido de autenticidade onde se dá a aceitação da liberdade e da responsabilidade que dela advém.

A temática da solidão é recorrente em *Húmus*. Esta *vida suspensa* encontra-se presos nos seus próprios mundos interiores, atitude que espelha a ideia de Sartre onde o inferno são os outros e que nos encontramos sozinhos no universo condenados a sermos livres, entendendo que a verdadeira liberdade apenas pode ser alcançada quando nos distanciamos de expectativas e julgamentos dos outros. O tema da mortalidade e a confrontação com a mesma é outro tema recorrente na obra em análise onde encontramos a vida suspensa, gerada pelo simulacro, que será abordado em capítulos posteriores, em constantes reflexões, conscientes ou inconscientes, através de gestos ou palavras, onde o plano de fundo é o horizonte da morte.

*Húmus* de Raul Brandão pode ser interpretado como a representação profunda dos principais temas e preocupações do existencialismo uma vez que são retratadas personagens que lutam com liberdade, angústia, sentindo-se solitárias e debatendo-se com questões sobre a mortalidade, assim como da responsabilidade. Esta obra captura de forma esplêndida a essência da experiência existencial, em que o leitor é colocado no labirinto das emoções e pensamentos profundamente humanos e diante de uma visão intensa do que significa ser humano. Ao longo da obra, encontra-se uma perspectiva detalhada do sofrimento que é inerente à existência, onde se assiste a confrontos entre o *eu* e o *outro*, a criação de outras realidades (simulacros) como forma de entender e conformar-se com a vida. Deparamos com uma revolta ao se aperceber das várias camadas de ninharias que preenchem a vida, assim como ao assistirem ao desmoronamento de regras. Testemunham-se questionamentos constantes sobre o nada, o ser e a alma. Tudo isto caiado com dor, fel e vinagre, com espanto e mais sofrimento.

Tendo como pano de fundo a rede destas incessantes preocupações existencialistas e para uma melhor compreensão da obra de Brandão, serão analisadas noções como a dor, a alma, angústia, a consciência da existência, assim como a de simulacro. Cientes da íntima ligação destas questões com o universo filosófico, abordaremos a dor e a

existência, entre outras nuances, tal como é pensada em certas obras de alguns pensadores tais como: Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger, apesar deste último se considerar a si mesmo um filósofo da existência e não um existencialista.

Ao longo dos tempos vários foram os estudiosos que analisaram as várias obras deste autor português e que direcionaram certos pontos para a filosofia existencialista; através desta dissertação pretendemos realizar uma releitura de *Húmus* comparando-o a outros romances de alguns dos autores mencionados, de modo a dar uma nova visão relativamente à análise da filosofia existencialista presente na obra e como esta antecipa algumas considerações — e gestos — que serão lidos em obras como, por exemplo, *O Estrangeiro*, *A Morte Feliz*, *O Homem Revoltado*, de Albert Camus. No próximo capítulo, realizaremos um mapeamento de algumas considerações que foram levantadas relativamente à obra, e que servirá de ponto de partida para a releitura deste romance existencialista "avant-la-lettre".

## I - Contextualização

Antes de iniciarmos esta contextualização, achamos importante reconhecer o profundo legado académico existente relativamente a *Húmus*, às restantes criações de Brandão e ainda de inúmeras outras investigações sobre o mesmo. Pretendemos, devido à extensão da dissertação, evocar outros estudos que sejam, de alguma forma, mais específicos para os temas abordados e considerações tecidas ao longo desta escrita.

Como mencionado anteriormente, Brandão reeditou três vezes a obra, versões estas que demonstram, segundo Maria João Reynaud

um processo descontínuo de *enunciação escrita* muito complexo, em que cada uma delas se apresenta como uma *variação* da mesma obra — como um testemunho de "la mobilité de l'écrit" de que nos fala Mallarmé na sua utopia do Livro — que a projecta num horizonte virtual de perfeição. (Reynaud, 2000, p. 92)

Na sua obra, *Metamorfoses da Escrita*, encontramos uma análise minuciosa de todas as três versões editadas em vida do autor, demonstrando um profundo conhecimento das obras Brandonianas no seu geral. Para além dos vários estudos importantes, é relevante mencionar que a versão do romance que será analisado durante a dissertação se encontra com notas introdutórias para uma melhor compressão da obra tais como: contextualização; breve descrição e análise das três versões; a intemporalidade da obra; notas bibliográficas.

Reynaud em *Raul Brandão e o teatro (algumas notas)* também observa a intertextualidade entre a obra de Brandão e Albert Camus: “A reflexão de Brandão anuncia os temas do absurdo e da revolta que se tornarão centrais no pensamento existencialista de Albert Camus em *Le Mythe de Sisyphe* (Camus 1942) e *L’Homme Révolté* (Camus 1951)” (Reynaud, 2018, p. 159). Apesar de este estudo se centrar no texto dramático de R.B. é particularmente interessante encontrar referências à filosofia existencial, o que demonstra a ligação deste com as leituras que serão realizadas ao longo da dissertação.

Pedro Eiras em *Esquecer Fausto* aborda os conceitos de totalidade e fragmento, realizando uma leitura intertextual das várias obras de Raul Brandão (*Húmus*, *Os Pobres*, *Os Pobres de Pedir*, *Memórias*, *El-Rei Junot*, a título de exemplo). Aborda questões da fragmentação do mundo, ontologia e realismo, da ética como fonte de

fragmentação, nuances sobre a culpa e teologia. São identificadas também questões de má-fé, niilismo, tudo isto centrado, tal como indica no subtítulo da obra, na *Fragmentação do sujeito em Raul Brandão*, entre outros. Nas questões do niilismo encontramos também considerações em *Labirinto da Saudade* e em *Tempo e Poesia* de Eduardo Lourenço, como referido acima. Teresa Martins Marques e Maria Lúcia Lepeck em *Leituras Poliédricas: Estudos sobre Cesário Verde, Gomes Leal, Raul Brandão, José Régio, José Rodrigues Miguéis, Vitorino Nemésio*, abordam de novo, as perspetivas relativas ao absurdo e à crise existencial dos personagens.

Sobre questões filosóficas, em *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, de Pinharanda Gomes na entrada sobre o existencialismo encontramos as seguintes considerações: "o trágico-grotesco dos personagens de Raul Brandão [...] são apenas alguns exemplos da visão existencial na literatura, que o existencialismo ajuda a compreender melhor" (Gomes, 2004, p. 136).

Relativamente a artigos, encontramos publicações sobre análises filosóficas, destacando-se a dissertação de mestrado de Dionísia Sá, *Uma leitura de Vergílio Ferreira no contexto do Existencialismo*, em que, nos capítulos iniciais, realiza uma introdução às questões do existencialismo e da filosofia da existência, traçando pontos de convergência e de afastamento. É também ali que, após um mapeamento de definições, analisa Raul Brandão como um grande escritor em termos do sentido da existência em Portugal:

Estamos sempre perante o domínio da interrogação, e não da resposta concreta, pois o que guia ambos os autores [Raul Brandão e Vergílio Ferreira], na nossa opinião é o espanto e o sentimento do absurdo face à existência. Assistimos a um pensamento onde as temáticas da filosofia existencial estão patentes, destacando-se a questão do eu, da angústia perante o absurdo da existência face à sua morte, à «morte de Deus», que abandona o homem ao seu próprio destino (Sá, 2009, p. 60)

Considerando que *Húmus* é repleto "de reflexões sobre a existência, que se lhe apresenta angustiada, marcando a crise do racionalismo que se fez sentir no final do século XIX, sobretudo pelas filosofias de Schopenhauer e Hartmann (com os temas do sofrimento, da dor, do tédio, o refúgio na arte e na contemplação estética)" (Sá, 2009, p. 61).

Por outro lado, Rui Torres e Bruno Ministro em *Húmus: Colagem; Montagem; Recombinação*, abordam uma ponte entre o poema *Húmus — Poema Montagem* de Herberto Helder e a obra de Brandão. Na construção deste artigo evocam, por exemplo, considerações de Maria João Reynaud acerca das três edições. Ao longo da escrita analisam como o poema reflete "um espaço simulado de leitura intertextual, este trabalho apela à reflexão do leitor acerca da linguagem e da textualidade, promovendo a variabilidade e a instabilidade da interpretação, à semelhança, aliás, daquilo que é a proposta de Helder no seu poema-montagem." (Torres & Ministro, 2016, p. 171).

Sérgio Henrique da Silva Lima em *Apesar dos "mortos embaixo": Considerações sobre a vida e a primavera em Húmus, de Raul Brandão*, realiza uma comparação entre *A conversa infinita* de Maurice Blanchot com a obra de Brandão, aborda também questões do simulacro referindo que:

Negando o simulacro de uma "vila encardida" habitada por "um povo de estátuas", o protagonista, ao mesmo tempo, toma sobre si tal realidade se colocando no distante lugar que a vila é; tudo frente à consciência descrente de uma vila "maior" por detrás. Deste modo, a voz que narra entrevê no espaço aparente da vila a indiferença com relação aos inertes, recalcados e grotescos habitantes, grávidos de todas as "realidades práticas" (Lima, 2013 p. 125)

Concluindo que

se *Húmus*, portanto, se configura dentro de um jogo cósmico de escrita que se projeta justamente fora dela [...] assim, o Gabiru representa a suspensão da narrativa em seu próprio plano — um "Relâmpago Palavra" — que não é iluminado por nenhuma luz [...], mas, sobretudo, regido por uma diferença que escreve; por uma paixão da diferença onde o "exterior é [a] única intimidade"; onde o próprio personagem verá que "a vida modifica-se noutro sentido". (Lima, 2013, p. 127).

Encontramos também várias considerações sobre a questão do silêncio. Nesse sentido, destacamos a dissertação de Margarida Maria da Silva Rodrigues Rocha *O silêncio na obra de Raul Brandão: Linguagem para uma nova dramaturgia* onde evoca considerações relativamente ao teatro existencialista:

Afigura-se-nos ainda mais interessante porque além de equiparável ao teatro do absurdo de Beckett, preocupado com o indivíduo e com uma reflexão expressionista. É também

equiparável ao teatro existencialista, nomeadamente o de Sartre, mais político por priorizar o teatro social e promover o estado de consciência. Essa aproximação a estes dois tipos de teatro pós-moderno é possível porque Raul Brandão, na sua dramaturgia, cruza o inconsciente individual e a consciência do coletivo. À semelhança de Brandão, também Sartre recorre, valoriza e explicita o silêncio (Rocha, 2021, p. 131)

Em *Identidade do mal em Húmus: Dialética entre ser e não-ser*, Luzia Aparecida Berloff Tofalini configura a problematização do eu, revelando uma crise identitária em termos de ideologia, religiosidade e social onde a procura pela unidade é uma constante. Tal facto é visível no próprio título da obra:

O texto romanesco de *Húmus* afirma e sustenta, em todas as páginas, que o ser humano é o verdadeiro húmus que cobre a superfície terrestre. É a sombra que pode e anseia por ser transpassada pela Luz para nutrir a crença na existência de Deus. É a recusa diante da possibilidade de ser somente pó no silêncio do nada. A dubiedade marca presença em *Húmus* desde da capa. A palavra-título da obra presta-se a uma dualidade interpretativa condicionada ao existir ou não do Eterno. O vocábulo, *húmus*, pode significar a camada basilar de geração de uma nova vida, de uma vida autêntica comprometida integralmente com o Absoluto e, nesse caso, a morte configura-se numa volta ao caos para uma tentativa de retorno, se não no mundo, pelo menos na eternidade. A palavra-título pode também ser entendida como uma referência ao livro *Gênesis*, capítulo três, versículo dezenove: "És pó e ao pó te hás de tornar", ao que a obra acrescentaria: para sempre no nada. (Tofalini, 2011, p. 158)

Mencionamos também que para uma melhor compreensão da questão do simulacro em *Húmus*, que iremos abordar posteriormente, convocamos algumas considerações da obra *O efeito Pigmalião* de Victor Stoichita onde serão realizadas comparações entre o mito de Pigmalião e a vila da obra em análise na presente dissertação. O simulacro, segundo Gilles Deleuze, considerando-se como uma "[c]onstrução artificial, desprovida de modelo original, o simulacro apresenta-se como existindo em e por si mesmo. Não copia necessariamente um objecto do mundo, mas projecta-se no mundo. Existe." (Stoichita, 2011, p. 10). Se não copia necessariamente e se *existe*, será então o simulacro de Brandão uma criação tendo por base a aceitação da realidade do que é a existência?

Na presente dissertação trataremos de realizar uma leitura — através de afastamentos com considerações de filosofia existencialista e de filósofos da existência,

de modo a aprofundar-se esta dor de existir sentida dolorosamente por cada personagem retratado e representado — focalizada na questão da dor da existência evocando diversas obras desde assuntos respetivos ao simulacro até à filosofia, ocuparemos, por tal, analisar-se gradualmente a obra, evocando considerações várias que ajudem a compreender a questão do ser para que possamos, no fim, perceber se Raul Brandão poderá ser considerado um precursor do existencialismo tal qual conhecemos atualmente. Foi escolhido, no entanto, *Húmus*, uma vez que é uma das obras mais célebres do autor — a título de curiosidade, foi inclusive criado um festival literário em Guimarães intitulado de *Festival Húmus* em memória tanto à obra como a Brandão —. Para além do mais, o próprio título recorre a noções direcionadas à dualidade morte-vida, por tal consideramos que esta obra é um bom exemplo de partida para realizar-se esta análise existencial.

## II - A Vida Inautêntica

**Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos. Construimos ao lado da vida outra vida que acabou por nos dominar. Vamos até à cova com palavras. Submetem-nos, subjugam-nos. Pesam toneladas, têm a espessura de montanhas. São as palavras que nos contêm, são as palavras que nos conduzem. Toda a gente forceja por criar uma atmosfera que a arranque à vida e à morte. O sonho e a dor revestem-se de pedra, a vida consciente é grotesca, a outra está assolapada. (Brandão, p. 59)**

A obra inicia-se a "13 de novembro" (Brandão, p. 53) e dá-se a descrição de uma vila que se encontra encardida, onde tudo está morto, onde apenas "uma figueira-brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida." (ibidem). A vila encontra-se cheia de cinza invisível e entre os arvoredos e árvores encontram-se estátuas de granito em cujas expressões são dolorosas: como se as suas feições transmitissem dor, dor essa que quase tentava arrancar-se da pedra. A voz narrativa menciona que este cenário "é como Pompeia um vasto sepulcro" (ibidem) onde, segundo esta voz, se enterraram todos os sonhos; em que, sob as capas de vulgaridade das estátuas de granito, poderá haver sonho e dor que a frivolidade não deixa transparecer, parecendo-lhe que estes estão enclausurados na pedra que não lhes permite falar.

Com esta descrição, dá-se a entender um possível início de processo de criação de simulacro e de similitude — a comparação com Pompeia permite-nos esta hipótese —, onde a instância narrativa revela a natureza humana e o que entende como vida, entendimento esse que irá transpor para os habitantes da vila (simulada). Ainda assim, coloca o ouvido à escuta e "ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas." (Brandão, p. 54), dando a entender que, apesar disto, este narrador-personagem procura alguma sensação ou vislumbre de vida e, ou, de possível humanidade, mas o único barulho que ouve é o do caruncho.

A entrada de "15 de novembro" (ibidem) faz referência à repetição dos mesmos gestos e sensações onde "o riso postiço criou cama, as mãos habituaram-se a fazer todo os dias os mesmos gestos." (ibidem), no qual "um ruído sobreleva, o da morte, que tem diante de si o tempo ilimitado para roer." (ibidem). É possível verificar-se a existência de uma repetição incessante das coisas e onde a insignificância é dominante: "Na aparência, é a insignificância a lei da vida; é a insignificância que governa a vila. É a

paciência que espera hoje, amanhã, com o mesmo sorriso humilde: – Tem paciência – e os seus dedos ágeis tecem uma teia de ferro." (ibidem). Mas o que será esta "insignificância"? Será o facto de não haver um significado concreto para a vida, por haver sempre os mesmos gestos repetitivos onde não existe significado para nada? Porém o personagem-narrador aponta outro fator: "[A] mentira é de outra casta, faz-se de mil cores e toda a gente acha agradável." (ibidem), qual será a "mentira", porquê que ela é a única que todos acham agradável? Qual será a esta relação entre estes dois conceitos?

Olhemos, de novo, para esta constante repetição:

Não se passa nada, não se passa nada. Todos os dias dizemos as mesmas palavras, cumprimentamos com o mesmo sorriso e fazemos as mesmas medidas. [...] Petrificam-se lentamente os hábitos lentamente acumulados. E o tempo mói: mói a ambição e o fel e torna as figuras grotescas (Brandão, p. 54)

Com isto, verifica-se que as repetições diárias e a monotonia moem com o tempo, reduzem-se a amargura, a rancor e a talvez ódio, tornando-se em figuras grotescas (Brandão, p. 54-55), podendo ser compreendida como uma vida inautêntica.

Nesta entrada, vemos apresentadas várias entidades que povoam a vila, tais como: Adélia; O Pires e a Pires; D. Restituta; Úrsula; D. Hermengarda e a velha criada Joana. As personagens invocadas, bem como outras que vão aparecendo, são alvos de descrição, explicações que remontam a coisas vulgares, como: ódios, manias, gestos, coisas triviais ao ser humano e que todos nós executamos. Todas estas são criticadas pela monotonia, à exceção de Joana, que merece o mais puríssimo carinho e também a revolta por parte da instância narrativa como será abordado mais à frente. Nas narrações das ações destas figuras, a entidade narrativa refere que: "O nada à espera e D. Procópio a abrir a boca com sono, como se não tivesse diante de si a eternidade para dormir." (Brandão, p. 55), planteando-nos a questão: este *nada* poderá ser interpretado como *a finitude*? É referido também que:

Tudo isto se passa como se tudo isto não tivesse importância nenhuma, tudo isto se passa como se tudo isto não fosse um drama e todos os dramas, um minuto e todos os minutos... Não há anos, há séculos que dura esta busca de três – e os gestos são cada vez mais lentos.

Desde que o mundo é mundo que as velhas se curvam sobre a mesa do jogo. O jogo banal é a bisca – o jogo é o da morte... (ibidem)

Esta menção à bisca de três será particularmente relevante para a narrativa, pois funciona como símbolo. A bisca de três é um jogo de cartas, que é ensinado de geração em geração. Por tal, a bisca poderá ser considerada "o jogo da morte" por parte da personagem-narrador por se considerar um conhecimento transmitido aos mais novos ou por se considerar um jogo banal que praticamente todos nós já jogámos e que jogamos quando se tem um compasso de espera ou se pretende passar o tempo. Ao mesmo tempo denotamos também relações relativas à lei da vida, uma vez que no gamão quem ganha é quem tem mais pontos.

Esta voz menciona que "o que me interessa são as figuras invisíveis: é a dor dessas figuras imóveis, e sobre elas outra figura maior, curva e atenta, que há séculos espera o desenlace." (Brandão, p. 56) e que "as velhas com o tempo adquiriram a mesma expressão, com o tempo chegaram a temer um desenlace." (ibidem), desenlace esse que poderá ser interpretado como a finitude, a morte, e por tal a necessidade da repetição, do jogar à bisca: uma vez que enquanto o jogo ocorre não se tem a perspectiva do horizonte da morte, porque durante a curso do jogo estes têm uma sensação de resguardo relativamente à finitude, dado que "[m]ora dum lado o espanto, do outro o absurdo. E todos à uma afastam e repelem de si a vida." (ibidem).

A partir da entrada de "16 de novembro" (ibidem) o tipo de texto e as abordagens mudam gradualmente:

Debaixo destes tetos, 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. [...] A morte reduz-se a uma cerimónia, em que a gente se veste de luto e deixa cartões de visita. Se eu pudesse restringia a vida a um tom neutro, a um só cheiro, o mofo, e a vila a cor de mata-borrão. (Brandão, p. 58-59)

É possível relacionar este capítulo com as questões provenientes da filosofia da existência dado que, nesta entrada encontramos ligações com o pensamento de Heidegger. Segundo a ética heideggeriana é imperativo que o Homem tome consciência que é finito (ser-para-a-morte), e que pertence a uma comunidade composta por outros seres

capacitados também com um grande leque de responsabilidade e de escolhas (ser-no-mundo). Ao projetar-se para a morte, é regido pelo tempo, dado que em toda a sua existência encontra a morte no seu horizonte, porém, projetada no outro. Ou seja, apenas entende que a finitude é uma realidade porque presencia a morte das pessoas à sua volta. Percebemos fios condutores para esta filosofia em vários momentos, tais como: "Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos" (Brandão, p. 59), remetente para a 1ª categoria da natureza do homem, em que confirma que somos responsáveis pelos nossos próprios atos; já ao mencionar que "[t]oda a gente forceja por criar uma atmosfera que a arranque à vida e à morte. O sonho e a dor revestem-se de pedra, a vida consciente é grotesca, a outra está assolapada." (ibidem) poderá evidenciar-se uma ligação à 2ª em que é indispensável aceitar a realidade da morte; já perante a 3ª categoria, que dita que deveremos ter consciência que os seres humanos são determinados pelo tempo, a voz refere: "E, como a existência é monótona, o tempo chega para tudo, o tempo dura séculos." (ibidem).

Por tal, entende-se que estas personagens não têm consciência da sua existência, dado que "[t]oda a gente fala no céu, mas quantos passaram no mundo sem ter olhado o céu na sua profunda, na sua temerosa realidade?" (ibidem), do que podemos considerar, segundo Camus, a instância conhece o absurdo que existência é conotada e que por tal a sua vida é inautêntica. Para tentar superar tal defeito, "[c]onstruímos cenários e concionámos que a vida se passasse segundo certas regras. Isto é a consciência – isto é o infinito.... Está tudo catalogado." (ibidem). Particularmente interessante é constatar que, ao referir-se a estes aspetos, a voz narra num *nós*, dando a entender que ele também realiza estas ações, que, possivelmente, não está conformado com a realidade da existência e com a sua conotação absurda, sendo, por tal, também considerada também a sua existência como inautêntica, igual a estes personagens. Para que a sua existência tente ser autêntica, a voz refere:

Quero resistir, afundo-me. Começo a perceber que o hábito é que me fez suportar a vida. Às vezes acordo com este grito: – A morte! a morte! [...] Choro sobre mim mesmo como sobre um sepulcro vazio. Oh como a vida pesa, como este único minuto com a morte pela eternidade pesa! (Brandão, p. 60)

Ao tentar conformar-se com a sua própria realidade, a personagem-narrador procura projetar a própria vida na experiência, realizando ligações de interdependência

entre o viver e o habitar, de modo a amplificar o seu sistema de referências. A voz demonstra ter consciência, e que por tal é um ser absurdo, as suas questões, debates e ações são visualizadas, por exemplo, na obra *O Mito de Sísifo*:

Esta ideia de que «sou», a minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo que, por vezes, eu possa dizer que nada o tem), tudo isto se encontra desmentido, de maneira vertiginosa, pelo absurdo de uma morte possível. Pensar num amanhã, fixar um objetivo, ter preferências, tudo isto supõe a crença na liberdade, mesmo que, às vezes, as pessoas se certifiquem de que não a experimentaram. Mas, nesse momento, essa liberdade superior, essa liberdade de *ser* que é a única a poder fundar uma verdade, sei então que ela não existe. A morte está ali como única realidade. Depois dela, os jogos estão feitos. Já não sou livre de me perpetuar, mas escravo, e sobretudo escravo sem esperança de revolução eterna, sem recurso ao desprezo. E que, sem revolução nem desprezo, pode ficar escravo? Que liberdade pode existir no sentido pleno, sem seguro de eternidade? (Camus, 2016, pp. 56-57)

Tal como na obra de Camus, a voz narrativa tenta encontrar um sentido para a sua existência confirmando que o hábito, a repetição, lhe dá um sentido ilusório de controlo, de liberdade sobre a vida e a morte; porém, mesmo assim, a finitude no seu horizonte enquanto ser-para-o-mundo fá-lo sentir impotente. Após este confronto com a realidade, a voz refere que "[f]injo que sorrio e esqueço. Mas sempre não posso! Ano atrás de ano não posso! Não há mais nada!" (Brandão, p. 60), sente dor por ter consciência da sua própria morte e fim existencial, dado que esta se afigura como real com o passar do tempo. E, que "[p]ara não morrer de espanto, para poder com isto, para não ficar só e o doido, é que inventei a insignificância, as palavras, a honra e o dever, a consciência e o inferno." (Brandão, p. 61). Após esta intervenção a voz poderá interpretar-se quase como num sentido de divindade, noção que será abordada aprofundadamente mais tarde.

Algo pergunta: "É então um mundo de fórmulas a que eu obedeco e tu obedeces?" (ibidem). Aqui é importante retomar as questões relativamente à ausência de narrador, dadas a conhecer no início da dissertação, pois, por vezes, visualizamos dificuldades em entender os diálogos, como no caso deste apresentado. Tal dificuldade geradora de questionamentos é apresentada tanto por Pedro Eiras como por Maria João Reynaud:

Em *Húmus* alternam capítulos que acentuam a presença forte de um narrador e capítulos que o apagam sem chegarem a dispensá-lo. Mesmo quando há narrador, a sua identidade

é incerta; chega a ser impossível identificar os enunciadores (incluindo as personagens quando se tornam narradoras). Esta característica de *Húmús*, onde os primeiros críticos viam uma desorganização do discurso, filia o texto no expressionismo e anuncia, pelo esbatimento do narrador, a autotelicidade textual de, por exemplo, Beckett. [...] como afirma Maria João Reynaud: "Quando o narrador não dialoga com o Gabiru, quem é que fala?" (2000b:252) (Eiras, 2005, p. 148)

Neste sentido, alguém, provavelmente a voz, responde: "Sem ele 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." (ibidem). Através deste momento, é visível a possibilidade do conceito de simulacro, referindo ainda que "[e]stamos aqui a representar. Estamos aqui todos ao lado da morte e do espanto a jogar a bisca de três. Estamos aqui a matar o tempo." (ibidem). Confirmamos também, na entrada de "20 de novembro" (ibidem), a existência de um simulacro:

A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro. Atrás desta vila há outra vila maior. (ibidem)

Servindo como ponto de partida relativamente a esta questão, Stoichita indica que, "[a]ssim como a criação pigmaliónica é sobretudo um acto solitário e fantasmático." (Stoichita, 2011, p. 19), a criação de vila é também, tal como em Pigmalião, um ato de tal natureza. A voz narrativa cria a vila onde revela a natureza humana e o que entende como vida, entendimento esse que irá transpor para os habitantes da vila/ vida simulada. Ainda assim, coloca o ouvido à escuta e "[ouve] sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas." (Brandão, p. 54), dando a entender que apesar disto, esta entidade narrativa procura alguma sensação ou vislumbre de vida e, ou, de possível humanidade, mas o único barulho que ouve é "do caruncho". (ibidem).

Se no mito "é para se proteger das mulheres que Pigmalião cria um simulacro [de mulher]" (Stoichita, 2011, p. 24), é também notório em *Húmús* que para se proteger da realidade e da veracidade da vida que a voz narrativa cria um simulacro de vila: "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. O nosso mundo não é real: vivemos num mundo como eu o compreendo e o explico." (Brandão, p. 61). Há também a confirmação de que "[p]ara não morrer de espanto, para poder com isto, para não ficar só e o doido, é que inventei a insignificância, as palavras, a honra e o dever, a consciência e

o inferno." (ibidem). Comprova-se aqui a necessidade de proteção, no entanto, mantém-se a questão: necessita-se de refúgio de quê? Se em Pigmalião: "A «proteção» que a estatueta deveria garantir é abalada pelos artificios da mimese, suplantada pela força da libido e, por fim, irrevogavelmente derrubada pela intervenção divina." (Stoichita, 2011, p. 24), o mesmo o é na obra de Brandão, que através da existência de Gabiru e de seu sonho, a realidade para a voz é abalada quando o sonho se torna real e o espanto reina na vila.

A voz refere que a vila "[se] regula por hábitos e regras seculares" (Brandão, p.62) e confirma que:

mas há outra coisa enorme para lá do cenário de que me rodeio. Para não ter medo criei eu isto, para a não ver criou o Santo o inferno. Há outra coisa esfarrapada e dorida. – Jogo! – Cada vez me sinto mais reles, cada vez as palavras me parecem mais gastas. Há outro ser que vai de polo a polo... Esta figura grotesca não é a minha figura. O salitre roeu os santos nos seus nichos – roeu-os também o sonho... Curvado sobre a mesa repito os mesmos gestos inúteis para não desatar aos gritos – Jogo! – Isto para fingir que é indiferente o que nos rodeia, que estamos habituados ao que nos rodeia, que sorrimos ao que nos rodeia! Está ali a morte – está aqui a vida – está aqui o espanto – e só a ninharia consegue deixar raízes profundas. (ibidem)

Através desta tão importante passagem é possível compreender-se que esta voz poderá ser um dos habitantes da vila e que, tal como os demais, repete sempre os mesmos gestos, mas existindo uma diferença: a entidade tem consciência da repetição, do jogo e que a morte está próxima e que se encontra a desperdiçar a sua vida na busca. Havendo confirmação que este *eu* não se revê nos seus atos, através da confirmação de que "esta figura grotesca não é a minha" (ibidem), e do sentimento desprezo e da necessidade de criar algo para não sentir medo. É particularmente interessante observar-se as constantes intervenções, tais como, " – Jogo! –"parecendo serem conotadas com um duplo sentido: de alguém a intervir, provavelmente o algo cingido (vulgo Gabiru), e como destaque para uma chamada à razão.

Havendo também, confirmação da "coisa enorme para lá do cenário de que me rodeio." (Brandão, p. 62). A voz refere que " [...] vejo sempre a vila, com as mesmas figuras de museu sentadas na mesma sala...", estas figuras referem-se aos habitantes da vila. A entidade narrativa refere que "A vila é isto – e a vila não é isto." (Brandão, p. 63)

aquando menciona a monotonia dos gestos destas figuras, porém, estas repetições "são elas que nos sustentam." (ibidem). E ainda mais interessante: Se é através da visão de veias reais na estátua é quando somos transferidos para um simulacro em Pigmalião, este transporte também nos acontece em Brandão ao se vislumbrar as feições de dor onde por estas estátuas de granito que se sentia "um esforço enorme para se arrancarem à pedra." (Brandão, p. 53), como analisado no início do capítulo.

Para além das noções de simulacro, na entrada de dia "19 de novembro" (Brandão, p., encontra-se uma possível cisão da voz narrativa: "E de repente todo o meu ser é sacudido pelo espanto que tateia à minha roda. Raras vezes entramos em contacto, mas sinto-o aqui ao meu lado - sem nos chegarmos a entender." (ibidem), havendo também uma confirmação de que este contacto não é consentido "[n]em quero! nem quero!" (ibidem).

Através da análise deste capítulo é-nos possível compreender que esta entidade narrativa sente uma *dor de existir*. Para se conformar com a veracidade da vida e, conseqüentemente, de existência cria um simulacro de vila e de vida. Encontramo-nos perante alguém que compreende o que é a existência – isto é, que a vida é um sopro, da *finitude* enquanto seres – mas que lhe é difícil aceitar tal realidade, por tal, cria estas figuras que, como ele, repetem incessantemente os mesmos gestos, originários de uma vida inautêntica, e que se sentam na mesa e jogam interminavelmente o jogo da morte:

Compreendo como é difícil viver todos os dias e todas as horas, como através de tudo é forçoso seguir um fio invisível – e ser reles e sorrir. Gasta-me uma força superior, e com todas as chagas e todos os vícios, com a vida mesquinha e a vida quotidiana, o nada, o penante usado, o fel e o vinagre, tenho de arcar com uma coisa imensa de que me separa apenas um tabique. (Brandão, p. 63)

Porém, apesar desta dificuldade, reconhece os seus erros perante a autenticidade e tem consciência de que esta repetição não passa de um conforto ilusório de controlo perante a veracidade da morte. Por mais que haja momentos em que nos deparamos com esta consciencialização por parte do personagem-narrador não é por isso que este deixa de repetir os mesmos gestos e, ao mesmo tempo, continua a criticar quem como ele age:

Só a insignificância nos permite viver. Sem ela já o doido que em nós prega tinha tomado conta do mundo. A insignificância comprime uma força desabalada. Para não ver, para

não ouvir, é que nos curvamos sobre a mesa do jogo. Para te não ouvires a ti mesmo, para não veres o que te gasta a todos os minutos e a todas as horas, usura imensa que não sente e que te vai levar para o escantilhão sôfrego, que te vai mergulhar no silêncio profundo. (Brandão, pp. 64-65)

Este *eu* revela uma noção clara sobre o existir e por tal sofre, por ter noção que "[e]stamos aqui todos à espera da morte!" (Brandão, p. 65) e que com estas repetições todos – aqueles têm uma existência inautêntica – encham a sua vida até a morte chegar e que "[e]sta mesa de jogo é a nossa existência vulgar, a vida de todos os dias, com o galope da outra vida ao lado." (ibidem).

Na questão sobre a existência, ao longo da obra, dá-se uma constante verificação que o narrador-personagem se encontra num incessante questionamento sobre a existência. Através da construção deste simulacro em vida, reconstrói uma vida falsa em que a dor é constante. Por meio desta vida simulada é-nos demonstrado um profundo relato da condição humana e da intensidade do absurdo que é existir e a vida suspensa é criada através do mesmo, de modo a demonstrar a luta constante com as questões sobre a liberdade, responsabilidade, solidão, angústia e, essencialmente, mortalidade. Questionamentos esses que oferecem uma visão penetrante sobre a condição humana, dado que estas vidas suspensas e a própria personagem-narrador vivem constantemente em desespero e angústia sobre a iminência da morte "[h]á dias em que não distingo estes seres da minha própria alma; há dias em que através das máscaras vejo outras fisionomias, e, sob a impassibilidade, dor." (Brandão, p. 67) e que através desta criação de simulacro em vida não permite que a voz narrativa consiga verdadeiramente distinguir-se, permitindo uma reflexão da vertente existencialista de que a vida pode ser inerentemente conotada como inautêntica e absurda. A instância narrativa ao procurar a totalidade do seu ser, termina gerando esta representação de vida e de vida culminando por fragmentar-se. Esta fragmentação de si na vida suspensa reflete o seu interior. Ao confrontar-se com essa realidade, como consequência da tentativa de encontrar a completude a personagem-narrador sente apenas dor.

O *eu* sente-se constantemente hesitante diante da vida, debatendo-se constantemente sobre o significado desta, uma vez que "[t]udo isto me pesa e pesa-me também não viver." (ibidem), e que "sente-se dividido entre a ânsia de fuga da convencionalidade e a necessidade de inserir-se na banalidade cotidiana para esquecer a

dor e não pensar no mal." (Tofalini, 2011, p. 149), porém, esta tentativa de inserção provoca sofrimento, dado que sente que na vida não tem algo a cumprir tal como a "árvore" ou o "bicho", e que "do fundo de mim mesmo proteste que a vida não é isto. [...] Só eu me afundo soterrado em cinza. Terei por força de me habituar à aquiescência e à regra?" (ibidem).

Para colocar fim, Gabiru sussurra no interior da instância: "— É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos." (Brandão, p. 67). Ao nos ser apresentado esta cisão existe a confirmação de que esta foi a única que se formou e se distinguiu a partir do seu criador, mas que ao mesmo tempo, foi a que se desprende. Por se tratar de um simulacro consideramos que as restantes personagens da vila são também fragmentos deste *eu*, que experienciam, no palco da vida, o simulacro, a dor, o hábito, o dever e a revolta. Quase que de um estudo social se tratasse.

É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. Às vezes deita-me tinta nos nervos. Fala quando menos o espero. Chamo-o, não comparece. Se quero ser prático, gesticula dentro do casaco arrepiado: — A alma! — a alma! [...] Ao lado da vida constrói outra vida. (Brandão, p. 68)

A alma é considerada como a parte imortal do ser humano, podendo também ser analisada como o espírito, a consciência ou a essência, tal como observado por Sartre em *O Ser e o Nada* "a consciência é um ser para o qual no seu ser está em causa o seu ser, na medida em que este ser implica um outro ser que não é ele próprio." (Sartre, 2021, p. 48). Ao analisar-se a questão da alma fala-se inevitavelmente do ser, muitas questões são debatidas relativamente ao ser e a própria instância narrativa mostra-se em constante confronto com estas questões da existência. Ao debater-se sobre o que é o *ser* e se o *ser* de facto existe, é constatado que, tal como observado por Sartre, ao fazer-se uso do verbo ser no presente do indicativo encontramos a conferir a existência: quando se quer perguntar algo a alguém realiza-se, por exemplo, a seguinte formação frásica; 'o que é um livro' 'o que é uma mesa', o que demonstra que estas perguntas que se constroem sobre estes objetos, que estes objetos, que este *algo*, é real, logo ao proferir a pergunta 'o que é a existência' ou 'o que é o ser' conferimos e comprovamos que o *ser* é real, caso contrário não utilizaríamos esta conjunção verbal — "O ser é. O ser é o ser em si. O ser é o que é." (Sartre, 2021, p. 53) —, por tal, a personagem-narrador ao questionar-se sobre a autenticidade do ser e se de facto este mesmo existe, encontra-se a conferir e a confirmar

a existência da *existência*. Porém, enquanto ser-no-mundo é-lhe definitivamente complicado aceitar tal veracidade, não sabendo aceitar a sua projeção no mundo tal qual como é, o absurdo da mesma, assim como lidar com a angústia da liberdade, que lhe é transformada em dor constante. Apesar de corroído por este sofrimento da existência, o *eu* tenta incansavelmente procurar a sua totalidade através do simulacro, da vida suspensa e, essencialmente, por Gabiru, uma personificação da voz do nosso interior que sonha e sempre sonhará mais alto que a nossa própria consciência: "Às vezes consigo afastá-lo, mas sucede que fico sempre com pena: se o escutasse talvez fosse mais feliz e mais desgraçado... Desdenho-o, e sinto-lhe a falta quando o não tenho ao pé de mim. [...] Ponho-mo a olhar para ele — ponho-me a olhar para mim." (Brandão, p. 69).

Através destas considerações é possível comprovar a possibilidade de fragmentação da voz narrativa em Gabiru. O *eu* inconformado com a autenticidade da existência, e, conseqüentemente, da sua incompletude, fragmenta-se: "À força de hábito cheguei a mantê-lo no seu lugar, mas nunca o pude suprimir, e quanto mais me aproximo da morte, mais saudades levo do Gabiru, que me estragou a vida toda." (ibidem).

Este sentido e visão fragmentária da instância narrativa torna-se evidente logo desde o início de *Húmus*, dado que este se encontra dividido em várias entradas de diário, não existindo uma ligação direta de continuidade entre as mesmas:

A fragmentação literária pode ser vista como uma forma de resistir à homogeneização e simplificação do mundo, propondo uma visão mais complexa, diversa e contraditória da realidade. Ao mesmo tempo, pode ser entendida como uma forma de expressar a subjetividade e a criatividade do autor, que se liberta das normas e expectativas impostas pelo cânone literário e pelo mercado editorial. (Silva, 2023, p. 2)

Devido à crise do sujeito estético do século XIX, da qual se torna cada vez mais evidente a insuficiência das filosofias da subjetividade para explicar a complexidade da existência e do ser humano. Esta fragmentação, tanto do romance como do *eu*, demonstra a instabilidade e a inautenticidade sentida pela instância narrativa na busca da totalização da compreensão da condição humana. Segundo Pedro Eiras em *Esquecer Fausto* relativamente às críticas realizadas a *Húmus*, este refere que:

Lendo *Húmus* como recusa de um modelo aristotélico-hegeliano de totalidade sintático-semântica, Vítor Viçoso entende a fragmentação não como obstáculo à

realização de um sistema do texto, mas como operação constitutiva do sentido: “O fragmento, possuído de uma autonomia relativa, representa aí o estilhaçar duma mundividência: uma descontinuidade significativa” (1999:349) Cada fragmento do texto exemplificaria formalmente a incompletude de sentido de *Húmus*, lembrando, ao mesmo tempo, a miragem de um sentido total perdido *in illo tempore*: “cada fragmento é, no seu inacabamento, a imagem elíptica duma forma imperfeita que busca a perfeição ou a aspereza terna dos primeiros esboços” (*ibidem*: 265). (Eiras, 2005, p. 78)

Pela análise da obra, assim como através das últimas citações da mesma, são notórias as referências que nos fazem considerar que tanto a voz narrativa como as restantes personagens desta vida suspensa são pessoas de mais idade, estando, portanto, na intitlada terceira idade. Em termos sociológicos e psicológicos esta etapa da vida é onde mais se encontram casos de depressão:

O envelhecimento pode ser normal (senescência) o qual proporciona aos indivíduos conviverem de forma harmoniosa com as limitações impostas pela idade, ou pode ser um período ou marcado por condições que prejudicam a funcionalidade deste indivíduo nas suas atividades da vida diária (senilidade), ou seja o envelhecimento se dá de forma anormal ou patológica, impondo um efeito negativo das doenças causando em sua maioria uma incapacidade progressiva a vida. (Lima et. al., 2018, p.29)

Apesar de o ser humano ter conhecimento e consciência de que um dia chegará à sua velhice, o mesmo pode enfrentar variadíssimos problemas no foro mental, tendo em conta esse último estágio da vida. Por um lado, começam a existir problemas a nível físico e mental que outrora não havia predisposição para tal, por outro lado, torna-se evidente de que, efetivamente, a morte se encontra mais próxima, tal como constatado pelo narrador-personagem, dando-se, portanto, a confirmação plena do ser-para-a-morte, que é uma evidência e uma comprovação diária devido à constatação do físico envelhecido. Ao dar-se esta constante corroboração, de que o horizonte da morte se encontra cada vez mais próximo e o ser-no-mundo, torna-se cada vez mais consciente da vida que passou e que jamais regressará, encaram as suas decisões, escolhas, vivência com a consciência e a certeza de que o regresso atrás é impossível. Em *Húmus* encontramos-nos perante uma vila simulada, na qual participam inúmeras personagens que, através do nome e daquilo que a voz narrativa dá a conhecer, pode-se compreender estes seres desta faixa etária. Ao analisar-se com maior destreza, é possível visualizar comportamentos senis, onde o hábito se torna mote para estas vidas suspensas, sendo a única alternância a velha Joana, como

serão evidenciados nos capítulos "Confrontações do ser" e "Confirmações do eu" da dissertação. Até mesmo a voz narrativa, assim como Gabiru, sofrem com esta consciência de velhice e de proximidade da morte. Todos estes clamam que não viveram, confidenciam de que "a vida não pode ser apenas isto", ser este sopro. Dando-se confirmação de que não existe uma tolerância e reconhecimento do ponto da vida a que chegaram, estando, por tanto, segundo Sartre, em Má-Fé, como será analisado posteriormente.

Portanto, através do que foi exposto neste primeiro capítulo, é possível constatar a profunda análise sobre a questão da condição humana, por meio da corrente existencialista francesa e da filosofia da existência, manifestando nuances sobre questões da má-fé, do simulacro, de considerações sobre a totalidade, da dor existencial, assim como a fragmentação e inautenticidade. Como foi abordado, a Má-Fé é observada através da ação das personagens negarem a própria liberdade e responsabilidade de modo a evitar a angústia proveniente da liberdade. Relativamente às questões do simulacro, estas prendem-se dada à criação de uma realidade alternativa (a vila) de forma a ser possível afastar-se da dor existencial sentida. Se por um lado a totalidade é questionada devido à incessante procura por algum significado e completude, por outro, a dor da existência é confirmada através dos constantes momentos de consciência da finitude da vida e do absurdo que é viver. Este capítulo explora, não só, estes conceitos como também é possível encontrar um registo de ações e de diálogos que comprovam este sentido de ser e de existir, confirmando a complexidade da alteridade da condição humana na procura por um sentido para a existência, como será observado no próximo capítulo.

### III - Da morte ao sonho: Êxtase e dor da vida incessante

**É o desejo de extermínio, é o sonho que arredo e me pega fuligem: são os restos de sonho de toda a gente. Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido. Saem dos antros entontecidos e respiram, olham o céu e respiram. Saem dos buracos e põem-se a rir, ou falam só, o que é a primeira vez que sucede na vila. Emergem da noite e vão deixando cair os farrapos. Respiram com sofreguidão, os gadanhos afiam-se-lhes, e o mesmo desejo os domina: a vida! a vida! a vida! (Brandão, p. 89)**

Gabiru (a fragmentação/cisão) é caracterizado pelo sujeito poético como tendo "as asas partidas." (Brandão, p. 70) e que "mistura, revolve, extrai sonho do sonho." (ibidem) e que esse mesmo sentido de sonho matou a sua própria mulher, porém que "[u]m nada de ternura a tê-la-ia salvo — ninguém o arranca àquele sonho informe. Morta..." (Brandão, p. 71). Ao mesmo tempo, a instância revela incerteza na própria existência dessa mulher: "Nem sei dizer se existiu, se a criei; sei que se sumiu num sopro cada vez mais efêmera, com dois olhos verdes de espanto." (ibidem). Há, portanto, confirmação da própria fragmentação, devido ao personagem-narrador não saber a existência dos factos e da dor da existência, devido à perseguição dos sonhos sem uma consciência do horizonte da morte. Tal acontecimento pode levar a este período de depressão na terceira idade, uma vez que é nessa mesma altura em que nos sentimos fragilizados, que repensamos constantemente naquilo que outrora fomos e fizemos, levando a um estado de constante tentativa de remediar o nosso passado e ações e, acima de tudo, compreendê-los. Esse estado é comprovado através do diálogo com Gabiru onde este revela o seu interior assim como o seu sonho — "A vida perdi-a a sonhar. Depois de morta é que dei com ela. Mas que importa! Acabei com a morte, vou ressuscitá-la. Viveremos sempre, amar-nos-emos sempre..." (Brandão, pp. 71-72) —, revelando esta fragmentação, ao mesmo tempo, um vaivém de sentimentos onde ora se encontra num estado de frenesim, como observado anteriormente, ora afirma "— Perdi-a, perdi a vida! Esqueci-a como esqueci tudo." (Brandão, p. 72). Logo de seguida pondera uma solução: "Não morrer é nada: vou ressuscitá-los..." (ibidem). E a voz narrativa pensa: "Suprimir a morte! É uma coisa grotesca. O sonho transborda, o luar transborda — branco e dor — branco e sonho." (Brandão, pp. 72-73). Em resposta a este pensamento e ao diálogo com Gabiru, o narrador-personagem desata aos gritos, sente dor, desespero. Apesar de lhe parecer absurdo este sonho por parte da fragmentação, a instância reflexiona sobre ele, como se

de um contágio se tratasse, questionando-se sobre a possibilidade da sua realização: "Isto é possível ou isto não passa dum sonho grotesco, de mais outro sonho grotesco?" (Brandão, p. 73).

Embora inicialmente pareça uma ideia ridícula para a personagem-narrador, esta não consegue esquecer totalmente o desejo exposto por Gabiru, acreditando silenciosamente que, caso o sonho se concretize, poderá ajudá-lo na sua jornada pela procura do significado da existência e, conseqüentemente, permitir a sua totalização. Apesar do cindido contrariar o sonho da cisão: "— A morte, — afirmo-lho — é o repouso eterno. — Repouso eterno, estúpido! É exatamente o que está vivo, a morte. É o que está mais vivo." (ibidem), é demonstrado o contágio do primeiro: "Queira ou não queira faz-me cismar... Na realidade morrer é absurdo. Nunca me capacitei a sério que tivesse de morrer. Morrer é estúpido. Não compreendo a morte (...)" (Brandão, p.74). Através deste diálogo denotamos a dor da não compreensão da morte, a qual é avassaladora: "A vida eterna admitimo-la, mas, no fundo, o que nós queremos é este sol, esta pobreza, esta dor, estas ilusões moídas e remoídas. [...] Protestas do fundo do teu ser: a morte é absurda." (Brandão, p. 75); "A morte... A morte é inevitável? — pergunto baixinho." (Brandão, p. 74). E com este desespero é revelada a confirmação da Má-Fé, no sentido de Sartre, surgindo esta "quando não queremos assumir a nossa condenação à liberdade." (Sartre, 2021, p. 17). Confirma-se, desta forma, o modo inautêntico que a voz assumiu em vida: "A minha saudade é esta. O que eu quero é recomeçar a vida gota a gota, até nas mais pequenas coisas, até nas mais pequenas coisas. Não reparei que vivia e agora é tarde. Sinto-me grotesco. Recomeçá-la nas tardes estonteadas da primavera e na alegria do instinto." (Brandão, p. 76). Para além do referido, é visivelmente destacada, nesta citação, a referência a uma vida que passou e que não voltará, ao sofrimento de um ser que se encontra nos últimos momentos da sua existência e que se arrepende perpetuamente do modo como geriu a vida que acabou por não viver.

Sob a égide de Jean-Paul Sartre, encontramos também referências para a morte, tais como: "A morte não dá sentido a vida, retira-lhe, antes, toda a significação. [...] Porém, se não sou livre para morrer, «sou um mortal livre»" (Sartre, 2021, p. 21), o que se relacionam com as questões incendiadas na voz narrativa pelo sonho da fragmentação: "E o pior é que este sonho é afinal o meu sonho e o teu sonho. Ninguém o confessa senão a si próprio. O nosso sonho é não morrer." (Brandão, p. 74) e, para se conformar e,

essencialmente, entender a vida (a sua existência) cria o simulacro: "E como a morte é inevitável, como não lhe posso fugir, para não perder tudo, criei a outra vida." (ibidem) e que, um ponto de ligação à consciencialização do horizonte da morte é a morte da mulher, mencionada anteriormente, uma vez que o ser apesar de conhecer apenas tem confirmação da existência da morte quando se depara com a existência do outro, tal como observado em *O Ser e o Nada* — "Não teríamos conhecido *esta* morte se o outro não existisse; ela não poderia nem revelar-se a nós, nem, sobretudo, constituir-se como a metamorfose do nosso ser em destino." (Sartre, 2021, p. 649) —. Através daquilo que foi analisado na obra, conseguimos perceber que a morte, no entender destas personagens, e como foi referido pela instância narrativa, retira toda a significação da vida (Sartre, 2021, p. 21).

A instância revela, num momento sóbrio, que a morte é o que regula a vida: "Está sempre ao nosso lado, exerce uma influência oculta em todas ações." (Brandão, p. 85), referindo ainda que "[a] maior parte da gente nasce, morre sem ter olhado a vida cara a cara. Não se atrevem ou ignoram-na: a outra existência falta acabou por os dominar." (Brandão, p. 83), mas que "há mentiras que têm raízes mais fundas que a verdade. Por isso, para uns não morrer é continuar a jogar o gamão pela eternidade" (Brandão, p. 84). Ao longo da obra é notório o peso da influência oculta que a morte tem nas personagens desta simulação de vida, todos estes encontram-se em consonância sobre a mesma temática, porém não a exteriorizam de uma forma clara e concreta, apenas dando certas nuances, algumas com mais intensidade do que outras, que se encontram, de certa forma, pinceladas com outras camadas. Alguns exemplos prendem-se quando, a instância afirma que existem mentiras mais fundas do que a própria verdade, em que a vila (assim como o próprio narrador-personagem) prefere iludir-se, escolhendo assentar a sua existência em mentiras confortáveis em vez de lidar com a verdade da morte. Por tudo isto, verificamos que nos achamos na presença de uma ignorância perante a vida autêntica, que se afigura em Sartre como Má-Fé:

"A *má-fé* surge quando não queremos assumir a nossa condenação à liberdade. A *má-fé* é a mentira a si («tem, pois, aparentemente a estrutura da mentira. Só que, alterando-se tudo, na *má-fé* é a mim mesmo que oculto a verdade.» (P.107)), serve para o homem dissimular o seu próprio nada e adotar uma objetividade ilusória de em-si." (Sartre, 2021, p. 17).

Tal como descrito por este filósofo, a má-fé afigura-se na simulação: uma vez que estes decidem iludir-se, acreditar em doces mentiras para "não sofrer a angústia originária de ser livre." (ibidem).

Ao dar-se conhecimento desta inautenticidade plena de mentiras o narrador personagem percebe-se que não se conhece, referindo que este sentimento de desconhecimento é comum a todos os seres:

Quase toda esta gente se desconhece. Nunca se atreveram e agora perguntam-se: — Sou eu? sou eu? Aqui estou eu que finjo que sorrio, e acabo por fingir toda a vida. 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... — Mas atrás disto há outra coisa — há fel. E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho sete chaves: É mentira entranhou-se-me na carne. Este fantasma chegou a ter mais vida que a própria realidade. (Brandão, pp. 84-85)

Esta passagem completa intrinsecamente a questão da Má-Fé abordada anteriormente, sendo possível analisar que, a inautenticidade constante e a repetição excessiva de modo a evitar a angústia sentida por uma existência totalmente livre, porém condicionada pela morte, leva a que estas personagens não se conheçam verdadeiramente, vivendo num autoengano e fingimento contínuo (de sentimentos, por exemplo) e até da sua própria identidade. Descobrimos personagens profundamente dilaceradas, onde para *poderem com isto*, com a vida, confundem-se entre o seu ser real e artificial, criado a partir da construção de máscaras, fazendo com que a ténue linha entre o *eu* verdadeiro e o *eu* ficcionado se entranhem, conduzindo ao apagamento irreversível do real, tornando-se a ficção parte intrínseca da sua construção identitária e a uma vida fantasmagórica, onde o autêntico se torna numa silhueta ilusória. Esta criação de falsas identidades e deturpação de sentimentos representam uma criação sucessiva de simulacros dado que, tal como observado acima, o *eu* ficcionado vai-se tornando mais real do que o *eu* real, tudo de modo a criar mentiras confortáveis de modo a não haver a confrontação com a dura veracidade da morte e verdadeira essência, estas máscaras criadas, cópias de uma autenticidade possível, poderão ser interpretados como simulacros, mas mesmo assim são vazias e o próprio ser tem consciência do tom ilusório que estas denotam. "Mas atrás disto há outra coisa — há fel." (ibidem) o que acentua a constante desilusão amargurada presente nos personagens retratados, representa a reflexão existencial de modo a

demonstrar a inevitabilidade da morte, o ressentimento e frustração da vila simulada perante a realidade, culpando rancorosamente a vida pelas misérias sentidas, mas não encontrando nenhum alívio para a sua desilusão e, essencialmente, amargura para com a vida monótona e repetitiva, por tudo isto, a vida é fel para esta instância narrativa assim para a sua vida simulada, então o sonho de Gabiru afigura-se como uma escapatória e uma nova possibilidade de vida:

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. Incerteza, dúvida, remorso... Nunca se cerra de todo a porta do sepulcro, sentimos-lhe sempre o frio. Agora não, a vida pertence-nos. A morte não existe, desapareceu a morte... (Brandão, p. 85)

É possível constatar que estes sentimentos, considerações, máscaras são parte integrante da restante vila, como por exemplo, a Teodora, A Eleutéria, a Adélia, a Profíria, a D. Restituta. Por um lado, a Eleutéria: "Mói, tem moído a vida inteira. Mói-se a si e aos outros — E o tempo passa... — Obedece e sorri a Adélia, que esperou, tem esperado a vida inteira." (ibidem); ao passo que, a Profíria "que é a pior de todas; é feita de destroços e de restos" (Brandão, p. 86). Por outro, a D. Restituta "de guarda-chuva na mão, acenando sempre que sim à vida: — Pois sim... pois sim. —" (ibidem), que por ter sempre assumido esta posição em vida, mesmo tendo um filho escondido, "já não pode dizer, com o mesmo esgar, senão que sim" (ibidem).

Ao se denotar o possível fim da morte, são postos em causa os pilares que sempre sustentaram a vida e a vila:

Lá vai o cenário admirável e monstruoso, todas as regras, todos os papéis pintados, que atravancavam o mundo, e eram pelo menos metade da nossa existência. O que tinha uma importância extrema passou a não ter importância nenhuma; o que parecia indispensável à vida, e sem o que se não dava um passo na vida, reduziu-se num minuto a zero. [...] Os padres clamam num coro desesperado: — Acabou o inferno! acabou o tudo! [...] — A religião sem inferno está perdida — (Brandão, p. 88)

Através desta menção é possível concluir que o sonho de Gabiru se encontra em processo, tal deve-se ao facto de a entidade narrativa começar a questionar-se, como tentámos mostrar em parágrafos anteriores. A supressão da morte apenas é algo impossível na realidade através de um simples sonho, porém, ao tratar-se de um

simulacro, as barreiras do possível e do irrealizável foram quebradas porque tudo é exequível apenas caso o criador da simulação interprete que tal poderá ser executável — por tal, as personagens refletem através de pensamentos e ações os desejos da instância narrativa por esta possibilidade de abolição da morte —. Em Eiras, procura-se uma forma de compreender o simulacro assim como o sonho de Gabiru:

Mas *Húmus* relativiza esta cosmovisão ao instaurá-la. Quem pode desmascarar o “simulacro”? Não os habitantes da vila que jogam a bisca, pois vivem alienados (embora numa alienação parcialmente consciente). O solipsista Gabiru, compreendendo a dúvida ética, não alcança uma *praxis* transformadora; nem o narrador anónimo, que se confunde com Gabiru ou os habitantes. Aparentemente, só os mortos, na exotopia da alienação, podem compreender o divórcio entre ficção e real. Os vivos, alienados, subordinados à pulsão da sobrevivência, não podem entender a vida como simulacro; não têm acesso a qualquer objectividade do conhecimento ou da dicotomia entre verdade e mentira, só podem formar uma *ideia* da morte, enquanto os mortos, que detêm a “verdade”, não falam. Daí que *Húmus* nunca trate da “própria” morte, mas apenas de *representações*. (Eiras, 2005, p. 89)

No caso do sonho de Gabiru, a voz narrativa demonstra o contágio perante tal ideia ao longo de vários momentos no presente capítulo. Através deste indício poderemos constatar o desmoronamento de estruturas que parecem fundamentais para a sociedade, mas que apenas são sentidos ilusórios de alguma importância, sendo estes a questão das regras e papéis, assim como a religião, posto que esta apenas faz sentido com a existência de um inferno, de uma punição, sendo este um pilar fundamental para o controlo e influência da igreja de modo a manter dominação, uma vez que este já não existe: "Lá vai também o céu, mas o céu não faz falta nenhuma." (Brandão, p. 89). É possível encontrar o desabamento das convenções, o que revela para nós (leitores), assim como para a vida suspensa, o modo como viviam, neste caso, em má-fé, dado que esta apenas aceitava estas estruturas sem as questionar. Estas irão, numa tentativa de encontrar a liberdade e, consequentemente, a verdade, entrar numa liberdade radical assente numa revolta, no sentido de Camus, dado que esta é a resposta ao absurdo, à má-fé, de modo a encontrar um sentido, um significado para a existência que seja mais autêntico, como será analisado mais adiante.

Diante do exposto, encontramos-nos perante a caracterização de Gabiru e do seu sonho *ridículo*. Apesar desta consideração por parte da voz, ela contagia-se pela

possibilidade da ressurreição dos mortos e do fim da morte, pelas possibilidades de liberdade que oferece e na possível fuga da realidade que atormenta progressivamente o personagem-narrador. Porém, esta quebra de equilíbrio irá provocar novos tipos de dor, de sofrimento e de angústia a todas as personagens integrantes neste simulacro.

### **III.I - Estilhaços desarmônicos: A quebra d'equilíbrio**

**Há mistérios que não queria debater e agora se me impõem. Há vozes que não queria escutar e que falam mais alto que a minha voz. Há seres que não queria conhecer e que me discutem agora tu cá, tu lá comigo. Tenho de os aceitar. Romperam pelos sepulcros fora — despedaçaram todas as tampas. E esta intrusão na vida modificou de todo a vida. (Brandão, p. 96)**

Com a possibilidade de execução do sonho de não existir morte, encontramos problemas direcionados a esta quebra de um equilíbrio existente entre a vida e morte:

Eram tremendas as questões de dinheiro que a morte resolvia. Quem as resolve a agora? Debatem-se em cada consciência problemas que só têm uma solução — a morte. Escusas de desviar o olhar: só têm uma solução — a morte. E de mais fundo ascendem outras vozes e falam cada vez com maior desespero. (Brandão, p. 91)

É possível compreender que, neste sentido, a finitude resolve obstáculos encontrados durante a vida. Estes podem ser questões de dinheiro, conflitos pessoais, entre outros, que sem um fim não é possível resolverem-se, levando a que estas divergências se prolonguem eternamente, sem encontrarem uma resolução *natural*. Por tal, este desfecho que toda a vida encontra é o estágio final da existência, que é necessário para a evolução humana, de modo a não levar a um sentimento de estancamento. Estes dois grandes fatores (Vida-Morte) encontram-se intrinsecamente ligados e são necessários, ambos com o mesmo peso de importância, para uma noção de continuidade e de progresso a nível civilizacional e até mesmo pessoal.

Para além de todas estas considerações, a não existência da finitude quebra o equilíbrio enquanto sociedade. Se não se concretiza a morte, logo o inferno não será uma realidade, por tal o que pode ser considerado certo ou errado? As leis poder-se-iam manter as mesmas? A resposta é (supomos) não. As normas encontram-se formuladas

numa base central: a vida. Dado que esta não conhece o seu fim, não haverá o castigo, num sentido divino e social, por se fazer o mal uma vez que o inferno não existe mais. Estas são questões direcionadas aos 'vivos', porém, relativamente aos 'não-mortos' estes virão para tentar recuperar tudo aquilo que não conseguiram derivada às estruturas sociais:

Foi grotesco, começou por ser grotesco. Mas escuta-te: é uma multidão que lá tens dentro, é uma multidão que se prepara para o assalto. Estava adormecida, acordou. Mete medo. E pregam, açulam-se, avançam direitos aos seus apetites, ao saque, à guerra, à luxúria. Continham-na arames enferrujados, o medo da morte, o hábito de crer em Deus (sabendo bem que Deus já não existia), fantasmas, cacos de armadura que derruíram dum dia para o outro. Descobrir que não há Deus que alegria! (Brandão, p. 92)

Dá-se a conhecer, a partir da visão da voz narrativa, uma perda de identidade derivada da não existência de um horizonte, mesmo que este seja a finitude: "O mundo muda de aspeto. Agora é que eu contemplo a vida — e me perco na vida." (Brandão, p. 93). E que mesmo sem a existência da morte sente que "[n]ão me posso compreender no universo, não entendo esta luz insignificante no negrume gelado, nem esta discussão interminável no silêncio absoluto." (ibidem).

Apesar da instância contagiar-se com o sonho de Gabiru e olhar o fim da morte como uma perspectiva de resolução das suas questões, este acontecimento tornou-se num desespero, sendo necessário reinventar o modo de vivência a partir da quebra deste equilíbrio que regia a vida e "o que fica na realidade são gritos." (Brandão, p. 94), de dor, sofrimento, desespero e angústia. É particularmente interessante observar a dualidade da angústia sentida no primeiro momento da obra e como este sentimento vai ganhando uma maior relevância e tom durante o decorrer dos meses do diário.

Na entrada de "23 de dezembro" (ibidem), visualizamos pequenas ideias, um total de dez, onde estas se podem perceber como uma lista de pensamentos para enfrentar a nova realidade vigente, em que podemos encontrar reflexões sobre a morte, onde esta é entendida como necessária, mesmo (e essencialmente) para as pessoas que mais amamos, uma vez que a vivência com estas, sem um horizonte de fim, se torna cada vez mais insuportável, como que se de um fardo se tratasse: "Pesa-me a tua amizade, pesa-me o teu amor — para sempre." (ibidem). Este "para sempre" em destaque, demonstra o enfoque na questão da eternidade e que é algo que provoca tormento. Apesar das

tentativas de se esquivar dos pensamentos de homicídio: "esta ideia transforma-se logo em ação: — Vou matá-la." (ibidem). A personagem-narrador não sente a morte necessária para si mesmo, uma vez que "mais a julg[a] necessária para os outros." (Brandão, p. 95), e sente um novo tipo de liberdade jamais antes experienciada: "Agora só eu falo e com a minha própria voz! Agora só eu mando. A vida vou julgá-la com os meus próprios olhos. [...] Não torno a ser iludido." (ibidem). Aqui é possível tecer várias considerações sobre a Má-Fé, uma vez que este narrador-personagem rejeita as ilusões e procura enfrentar a realidade da sua liberdade, onde nos deparamos com um sujeito a tentar escapar da má-fé outrora vivenciada, mas que rejeita a liberdade dos restantes que partilham o mundo com ele, desejando a sua morte. É possível também constatar um *absurdo*, no sentido de Camus, uma vez que a eternidade transforma as relações num fardo. Podemos encontrar, ao mesmo tempo, a ausência de morte como algo insuportável, no entanto, em simultâneo, encontramos determinação e uma revolta contra o absurdo numa tentativa de viver de forma autêntica, mesmo que dessa forma não consiga descobrir um sentido na vida. Em *O Estrangeiro* é-nos confirmado que a morte acaba no fim por libertar, quebrando, dessa forma, barreiras e regras, uma vez que Meursault decide fumar perante o caixão da mãe — entendendo-se neste caso *diante da mãe* (da pessoa em si, daquilo que representa apesar de já se encontrar morta) —: "Tive então vontade de fumar. Mas hesitei, porque não sabia se o podia fazer diante da mãe. Pensei, e concluí que isso não tinha importância alguma." (Camus, 2015, p. 10). Refletindo também sobre a necessidade e o desejo da morte dos seres amados como forma de libertação: "Todos os seres saudáveis tinham, em certas ocasiões, desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam." (Camus, 2015, p. 48). O sentimento de peso sobre uma vida interminável, abordado anteriormente, é também refletido na obra em análise aquando apresentação do Celeste e do seu velho cão: "Então, sem se voltar para trás, respondeu-me com uma espécie de raiva reprimida: «Está sempre aqui!» Depois foi-se embora, puxando pelo cão, que chorava e se deixava arrastar." (Camus, 2015, p. 22). Reflete que, não obstante certos seres serem queridos para nós, com a constante vivência e, acima de tudo, com a não chegada da morte, estes vão se tornando quase como um fardo:

Efetivamente não se compreende para que vivem certos seres inúteis, que atravancam a nossa existência e um pequeno incidente podia suprimir. Efetivamente não se explica que

bastem alguns fios imateriais para nos conterem, e que um vidro de vidraça seja suficiente para nos separar da vida. (Brandão, p. 118)

Como a vida se torna eterna, "as velhas já não dizem: — Jogo! —" (Brandão, p. 96). É particularmente interessante recuperar esta referência após a reflexão da concretização do sonho, dado que confirma aquilo que foi interrogado na página 12 relativamente à bisca de três, sendo possível constatar que, efetivamente, a bisca é um jogo para passar o tempo, um compasso de espera. A mesma ideia é observada em *O Estrangeiro*, porém, relativamente à ação de fumar e ao pensamento de o fazer, ação que é repetida pelo personagem principal da obra inúmeras vezes e que surge, inclusive, como quebras ao longo da narração: "Fumei dois cigarros" (Camus, 2015, p. 19); "Tive vontade de fumar" (Camus, 2015, p. 10). Podem ser, comparadas com as recorrentes interjeições observadas em *Húmus (Jogo!)*, visto que tal comportamento torna-nos possível a compreensão de que nos topamos perante um *hábito*, que serve como zona de conforto para estas personagens de modo a fugirem da realidade, do absurdo, ao qual é conotada a existência (a vida) e que serve o mesmo efeito procurado na constante repetição da bisca presente na obra de Raul Brandão — isto é, que para não haver um enfrentamento da realidade da vida e da morte, como esta última já não existe, as próprias velhas já não sentem necessidade de a jogar e, conseqüentemente, de enfrentar o horizonte da morte —, o que nos é confirmado por parte da entidade narrativa:

Agora é que eu compreendo que as palavras que se pronunciavam eram rituais, que os gestos, com séculos de existência eram necessários e significativos. [...] Bem se importa esta roda de velhas, em volta duma mesa de jogo e o candeeiro ao centro, com a bisca lambida: durante algumas horas esqueceram a mediocridade da vida — esqueceram também a morte. (Brandão, p. 97)

Ainda que as velhas não joguem mais ao gamão, estas têm algo de ainda mais preocupante para lidar que é a sua veracidade: "as velhas somem-se, e ficam gritos, fica o espanto, ficam fantasmas." (ibidem). Invejam Gabiru pela sua capacidade de sonho, visto que estas não são competentes para tal, pois as velhas passaram uma vida a repetir a tradição e nunca pararam para se conhecer verdadeiramente. Esta é outra complicação que esta quebra de equilíbrio provoca: a noção de desconhecimento e revolta perante si mesmas e a vida no seu geral.

Esta destruição de harmonia sucede-se no romance filosófico de Camus quando Meursault mata o árabe:

Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Voltei então a disparar mais quatro vezes contra um corpo inerte, onde as balas se enterravam sem se dar por isso. E era como se batesse quatro breves pancadas à porta da desgraça. (Camus, 2015, p. 44)

Assim como a quebra de equilíbrio em *Húmus* leva a que as velhas deixem de jogar, o mesmo se sucede em *O Estrangeiro* quando acontece o homicídio e o personagem principal é preso, mas dá-se relativamente ao tabaco: "Quando entrei para a prisão tiraram-se o cinto [...] especialmente os cigarros. Os primeiros dias foram terríveis. Foi talvez isso que mais me abateu" (Camus, 2015, p. 57). Na ausência do escape do hábito, tal como mencionado na obra, o personagem fumava pedaços de madeira como forma de fuga ilusória, sentindo-se profundamente castigado, porém passado um tempo "habituará-me já a não fumar e deixará de ser um castigo" (ibidem).

Como abordado inúmeras vezes na obra de Raul Brandão, encontramos o mesmo pensamento e sentimento de necessidade de preencher a vida com gestos e atos, que topamos em Camus: "Todo o problema, repito-o, estava em matar o tempo." (Camus, 2015, p. 57). Procura-se, então, por um hábito, o qual se repete quase que eternamente — num sentido ilusório para ajudar a passar o tempo —, ato este que tenha o mesmo sentido e significado que a bisca, o jogo da morte, tem nas personagens da vila simulada. Esta ação de semelhante sentido é encontrada, em Camus, no movimento e no ato de fumar do prisioneiro. Porém, ao darem-se conta do tempo que passou (e quanto), em ambas as obras, deparam-se com algo aterrador, gerador de revolta, angústia, amargura e de não compreensão: "Quando um dia, o guarda me disse que estava preso há cinco meses, acreditei, mas não compreendi." (Camus, 2015, p. 59).

No romance de Camus, visualizamos também a revolta por parte de Meursault quando já se encontra no "corredor da morte" e é visitado pelo capelão — "qualquer coisa rebentou dentro de mim, Pus-me a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar" (Camus, 2015, p. 86) —. Isto acontece porque o personagem principal não consegue aceitar o que está a acontecer e considera que é uma "ridícula desproporção" (Camus, 2015, p. 78) a sua condenação. Este, apesar de sempre demonstrar uma posição passiva relativamente à vida — com passiva pretendemos demonstrar as ações e reações do

personagem, uma vez que anteriormente a este momento agia com frequente indiferença, tratando-se quase numa manifestação de niilismo —: "Começava sempre pela suposição pessimista: o recurso é rejeitado. «Pois bem, morrerei.» Mais cedo do que os outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida." (Camus, 2015, p. 81) —, no entanto, mesmo considerando a vida como absurda, mesmo mencionado que não merece ser vivida, obtemos pequenos choques de realidade: "Não era capaz de imaginar que este barulho compassado, que me acompanhava há tanto tempo, podia um dia cessar" (ibidem).

Apesar desta *passividade* aparente de Meursault, este revolta-se perante o capelão, perante a vida e, acima de tudo, perante si próprio: "Nem sequer tinha a certeza de estar vivo, já que vivia como um morto" (Camus, 2015, p. 86); esta noção de vivenciar uma vida que se assemelha a uma morte dá-se também em *Húmus* através da repetição, do hábito da vila e das várias confidências e angústias demonstradas pelo narrador-personagem.

Vivera de uma dada maneira e poderia ter vivido de outra dada maneira. Fizera isto e não fizera aquilo. Não fizera uma coisa e fizera outra. E depois? Era como se durante este tempo todo tivesse estado à espera deste minuto e dessa madrugada em que seria justificado. Nada, nada tinha importância, e eu sabia bem porquê. Também ele sabia porquê. Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, na sua passagem, tudo o que me propunha nos anos, não mais reais, em que eu viva. Que me importava a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importava o seu Deus, as vidas que se escolhem, os destinos que se elegem já que um só destino podia eleger-me a mim próprio e, comigo, milhares de privilegiados que diziam, como ele, serem meus irmãos? (ibidem)

Nesta passagem encontramos percursos diferentes para uma mesma finalidade: *para quê a vida?; qual é o meu significado?; e do sentimento de uma necessidade de mais tempo*. Na obra de Brandão, achamos personagens e uma voz que se entendem como já no fim da sua vida e que se encontram revoltados perante a vida que sentem não ter vivido, mas que, por serem de mais idade, se revoltam perante da constatação de não terem, de certa forma, aproveitado a vida e de a terem gastado com *ninharias*. Em *O Estrangeiro*, visualizamos a outra face da moeda, estamos perante uma pessoa jovem que — igual aos primeiros sente que a vida não merece ser vivida —, mas que se revolta pela falta de

tempo, pensando naquilo que poderia ter experienciado nestes anos que, de certa forma, que lhe acabaram por ser roubados.

Este autoconhecimento e reconhecimento das suas próprias condições, mencionados anteriormente, começam a surgir de forma mais explícita no capítulo "Atrás do muro" (Brandão, p. 103), onde encontramos uma espécie de debate interior entre a voz-narrativa e outro alguém ou apenas consigo mesmo — quase que sugerindo uma discussão entre as várias camadas da sua própria consciência —: "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." (Brandão, p. 103). O *eu* invoca uma série de identidades a que não temos conhecimento de quem se poderá tratar:

Há um ser que ocupa o meu ser e me domina quer eu queira ou não queira. Quem há aí capaz de dizer que a mesma ideia o não persegue? — Se ela morresse... — Arreda-a. Também eu. Mas saio disto aos gritos. Esfacelado. Tenho por força de o admitir na minha companhia. Subjuga-me. Pior: faz-me falta quando o não tenho ao pé de mim. (Brandão, 2020, p. 103)

Por quem se poderá entender este *a*, a quem se manifesta o desejo de morte e este *o* que se encontra, possivelmente, na companhia da instância narrativa? Esta também admite o seu sofrimento, que se sente pleno de dúvidas, porém admite que são "postiças", e que no fim acabará por não acreditar em si mesmo tal como não acredita nos outros (Brandão, 2020, pp. 103-104), sobre as questões da dor o personagem-narrador confia que: "Tudo me faz sofrer — mas metade do meu sofrimento é representado." (ibidem), esta questão da representação poderá ter algo de relacionado com a questão dos simulacros, dado que estes são, no fundo, uma representação daquilo que o seu criador entende como realidade, como no caso analisado de Pigmalião.

Este título do capítulo evocado é particularmente interessante uma vez que a função do muro, no dia a dia, é para ser colocado/construído de forma a separar algo, ao evocar-se esta consideração com conhecimento da similitude (simulacro) criada, e em consonância daquilo que já foi analisado e relacionado com o início desta entrada, poderemos entender esta como algo mais intimista no sentido de confrontação para com a realidade simulada e com a realidade da parte de fora dessa separação, quase que uma dicotomia entre a ficção e a realidade se tratasse. Ao mesmo tempo, são encontradas referências usando a barreira como metáfora — as intituladas barreiras interiores — a

limites que são colocados a nós pelas pessoas que nos rodeiam ou até mesmo autoimpostas que servem como uma função de "defesa da autoimagem e manutenção de posição de pseudosseguença." (Vilela, 2020, p. 100), ao longo desta entrada é verificada uma posição ténue onde a personagem-narrador encontra-se em uma trincheira dentro do seu ser e a consciência em combate permanente entre o seu *eu* e um *outro* não identificado.

Eterna contradição de todo o teu ser. Não sabes o que queres nem como queres. Não sabes no que crês nem no que não crês. És um impulso. Vais até à cova levado por todos os ventos, sempre a barafustar sem sentido. Explicas tudo, ignoras tudo, adivinhas tudo. És um mar de inverno num dia de verão. (Brandão, p. 104)

Através deste relato confirmamos a atitude intimista em que a voz narrativa se encontra, revelando o conflito interior entre estes vários como aludido anteriormente, denominando-o este alguém como um fantasma, mas que no fim "domina-me, tem mais vida que a minha vida, tem mais realidade, mais sonho e dor, do que eu." (ibidem), revelando que esta ficção é mais real que a própria realidade, tal como apontado no capítulo "Da morte ao sonho: Êxtase e dor da vida incessante" aquando abordado a confrontação fingimento e veracidade. Ao mesmo tempo que acontece este confronto encontramos ecos de desespero, mas que também o *seduz*, de certa forma:

Mas eu não o criei! não fui eu que o criei! Não só o não tolero como lhe tenho horror. Mas para ser sincero devo dizer que há ocasiões em que me submeto com alegria. Para ser sincero até ao âmago, devo dizer que nesta dor, neste desespero, é que me sinto inteiramente viver. Com ele é que eu grito. Decerto eu não sou isto — não quero ser isto. Tenho-te medo e pertenco-te. És a melhor e a pior parte do meu ser. (ibidem)

Durante a restante entrada continua a verificar-se uma espécie de confronto entre um *eu* e um *outro*, dando noções de uma quebra no diálogo, quase que de uma lufada de ar fresco se tratasse, ao dizer que se alguém pudesse encontrar uma alma seria Deus, porém, a revolta continua:

Que posso eu contra a vida? E se me recuso, se luto, que me espera? A renúncia? A estúpida renúncia, e cada minuto que me aproxima do nada, me leva, queira ou não queira, para o nada? Na cova, na podridão, desfeito em pó, arrastado por todos os ventos, daqui a um século, daqui a milhares de séculos, ainda todas as partículas do teu ser, que não

soubeste impregnar de vida e alimentaste de simulacros, te hão de pregar: — Estúpido!  
Estúpido! (Brandão, p. 105)

Evidenciamos, nesta passagem, toda a *revolta* do *outro* concentrada naquele que podemos considerar como a voz narrativa, neste fragmento achamos vários pontos importantes que já foram referidos ao longo da escrita. Deparamos plenamente retratado a dor que a existência provoca, um sofrimento não causado pela vida em si, mas sim pelo conhecimento do horizonte da morte que gera renúncia não direcionada à ação de viver, como também ao ato de existir, ao sentimento de desamparo que se sente por reconhecer a liberdade que cada ser-no-mundo dispõe porém um abandono ao não ser possível identificar uma finalidade, tal como abordado por Sartre — *A estúpida renúncia, e cada minuto que me aproxima do nada, me leva, queira ou não queira, para o nada?* (ibidem) —. Ao mesmo tempo que tudo isto se sucede encontramos uma confirmação — [...] *ainda todas as partículas do teu ser, que não soubeste impregnar de vida e alimentaste de simulacros, te hão de pregar* (ibidem) —, revelando que efetivamente existe a confirmação da criação de simulacros tensional ou até mesmo de forma intencional para o escudar, de certa forma, contra a uma realidade tão difícil de lidar e de aceitar.

Ao mesmo tempo que existe esta confrontação reavemos um tom de desabafo e de afirmação: "Desde que vi — vi o universo. Compreendi tudo. Compreendi que não tinha vivido, e que toda a minha existência tinha sido fictícia. [...] Que tudo é simulacro e só tu és a verdade." (ibidem). E que, no fim, para além disto, há algo que ainda se encontra mais fundo — "És muda e existes" (Brandão, p. 106); mas que, no fundo, o *eu* revela que não conhece "Como te chamas tu? E tu, dor, como te chamas?" (ibidem) —.

#### IV - Confrontações do ser

**Eu sou um desconhecido para mim mesmo. Ia para a cova sem me ter encontrado um momento sós a sós comigo. E é com dor, é com espanto e dor, que me reconheço; é com olhos de pasmo e dor... (Brandão, p. 111)**

No final do capítulo anterior, iniciou-se um relato das transformações interiores que se verificaram na instância narrativa derivada à quebra d'equilíbrio provocadas pelo sonho da possibilidade da não existência da morte. Este momento intimista revelou um confronto entre um *outro* ou um *vários* uma vez que a voz refere um *o* e um *a*.

Como mencionado em momentos anteriores, na obra por vezes encontram-se dúvidas sobre quem assume a narrativa, por tal, apenas podemos presumir, abrindo o jogo da leitura e interpretação. Neste diálogo acima identificado, relativamente ao primeiro poderemos considerar, talvez, que se trate de Gábiru uma vez que refere que "só tu és a verdade" (Brandão, p. 105) tal nomeação a este *tu*, já foi verificada anteriormente e a mesma foi referente à cisão. Porém o *a* mencionado poderemos compreender que, talvez, se trate da consciência uma vez que na entrada seguinte (11 de janeiro) logo no início da mesma o *eu* refere-se a esta: "Ponho-me a olhar para ti, consciência, e exijo que me fites nos olho e que me fales claro. Não entarameles a língua. Em primeiro lugar diz-me o que és e o que significas: medo, receio, uma voz que se cala se a miséria aperta ou a luxúria levanta a cabeça." (Brandão, p. 106). Esta menção revela uma certa incompreensão tanto de significado, como de motivo e função: "Falas quando devias estar calada, não sabes o teu papel e nunca entras a tempo." (ibidem). Este sente-se numa contradição onde tanto se sente livre desta como, ao mesmo tempo, sente-a a pesar dentro de si e que o instinto lhe diz: " — Aproveita, não deixes fugir o único minuto. Se a vida é um momento entre o nada e o nada, o que vale a pena é aproveitá-lo." (Brandão, p. 107). Através desta escrita achamos um profundo relato onde a dor da existência e uma perplexidade perante o fim (o nada) evocam na voz narrativa um sentido de desespero.

Ao longo da leitura da obra são notórias as variadas vezes que a instância refere que a vida é absurda ou então mesmo simples interjeições que apenas dizem *absurdo*. Em *O Homem Revoltado*, o autor indica que "[p]ara afirmar que a vida é absurda, a consciência tem necessidade de estar viva." (Camus, 2019, p. 18), afirmando também que

essa contradição essencial não pode deixar de se apresentar associada a muitas outras, a partir do momento em que queiramos manter-nos no absurdo, negligenciando o seu verdadeiro carácter que é o de ser uma passagem vivida, um ponto de partida, o equivalente, na existência, à dúvida metódica de Descartes. O absurdo, em si, é uma contradição. (Camus, 2019, p. 20)

Nos capítulos e subcapítulo anteriores foram constatadas as questões de inautenticidade, do sonho, do contágio, da quebra de equilíbrio. Ora, se nos encontramos de frente a um ser (voz narrativa em foco, mas considerando a restante vida simulada), que vive num profundo conflito interior devido à má-fé que calçou toda a sua existência, ao ser contagiado pelo sonho fica intimamente dilacerado e, na busca de um culpado pelas suas ações, encontra a consciência. Este vive, tal como apontado por Camus, numa contradição: crê que a vida é absurda, mas crê que a possibilidade da abolição o é também. Como forma de escape procura Deus, uma forma de atenuar o seu sofrimento e de dar sentido à sua vida e à amargura que persiste:

A questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveitemo-la para satisfazer instintos e paixões. Se Deus não existe, não há força que me detenha. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido. (Brandão, p. 107)

Afirma que, caso Ele não exista, então a consciência apenas de um estorvo se trata, que na morte irá chorar por a ter obedecido e que esta pesa, declarando que: "a consciência é sempre religiosa. Mal posso dar um passo no mundo sem tremer. O mundo é Deus, Deus rodeia-me." (ibidem).

Nos romances de Camus recuperamos ligações a este retorno à religião. Nas três obras em análise (as duas citadas e em *Húmus*) deparamo-nos, inicialmente, com um despreço relativamente ao divino, porém, inevitavelmente, dá-se uma aproximação a Este por necessidade.

Em *O Estrangeiro*, constatamos esta afirmação logo no início do romance quando a mãe de Meursault decidiu um enterro religioso e este agradeceu ao diretor "[e]mbora sem ser ateia, enquanto viva a mãe nunca pensara na religião." (Camus, 2015, p. 9). Revela-se que embora não seja algo que se mantenha recorrente (a religiosidade), no fim é necessário o amparo que dá, algo "sólido" para quando avançamos a passos largos em direção ao desconhecido. Mais tarde, perto da execução deste, só após várias tentativas

do capelão é que o personagem principal reconhece a sua condição, levando-nos a supor que a imagem Dele incorporada no padre é que lhe permitiu a nítida visão da sua situação.

Retomando a *Húmus*, deparamo-nos com um choque entre a voz e a consciência, pois agora que já não existe a morte — dado que esta é sempre religiosa —, esta deixará de fazer sentido, uma vez que as condenações e as regras deixaram de se aplicar nesta nova realidade, mas mesmo assim a vila sente o peso da tradição: "quando o universo é outro universo, ainda te encarniças sobre mim como um fantasma." (Brandão, p. 109). Segundo o narrador-personagem, a simulação depende da morte e que apenas lhe obedeceu por "medo para depois da morte — medo da minha alma em frente da minha alma, medo de aparecer nu e com pústulas diante do que é eterno. Carreguei-te como um fardo inútil." (ibidem). É reforçada a ideia de obediência à consciência e que esta é considerada um fardo, por culpa do receio de se encontrar *frente a frente consigo próprio* e de ter confirmação do quão *esfarrapado* se encontra. Agora que esta deixará de *pesar* sente que "não me atrever agora é absurdo. Porque, consciência, o que importa é a parte interior" (ibidem) — O que importa é viver livremente de uma forma plena e sem culpa. É fazer-se tudo aquilo que não foi possível pelo *peso da consciência*, para que no fim quando estiver "sós a sós comigo, fechado a sete chaves" (ibidem) — morto — não sofrer por arrependimento por não ter feito algo que queria.

Agora fala! Aproveita o minuto único, a infâmia, o enxurro, o sabor a fel e a lágrimas da vida, ou enfileira-te, se podes, no estúpido rebanho, e reentra na vida quotidiana, feita de pequeninas regras e interesses. Vem-me um vômito: tenho vontade de fugir de mim e dos outros: só o que é selvático me interessa e acorda em mim sonho, perfume e ferocidade... Quero saber o que me impede agora de matar, quero saber o que me impede de olhar nos olhos do inferno, de seguir o instinto e de obedecer ao impulso... (Brandão, pp. 109-110)

É incitado a falar, para aproveitar tudo o que foi acumulando ao longo da sua existência, para que dessa forma, possa quebrar as regras, sentindo repúdio de si próprio e tornando-se quase em um animal irracional: com o fim da consciência sente a vontade de matar, dando-nos a entender que é *ela* o que nos torna diferentes dos restantes animais e nos permite uma vida em sociedade. Acreditamos que isto somente acontece uma vez que a voz narrativa só se reconhece com dor e que sofre por nunca se ter conhecido efetivamente, tal como citado no início do capítulo, por uma existência passada com um

"sentimento da vida efémera e o horror da morte — mais perto! cada vez mais perto!" (Brandão, p. 111). Daqui decorre que o seu único juiz é a personagem-narrador, informando que "[t]odos temos de matar, todos temos de destruir, todos temos de deitar abaixo." (Brandão, p. 112) — tornando-se necessário deitar abaixo as construções sociais que foram indicadas no capítulo III e que afetam toda a vida simulada, como será abordado na entrada "O sonho em marcha" (Brandão, p. 111) —.

Aqui encontramos que

a paciência acabou, a resignação acabou — e acabou a morte. Suprimida esta ideia, suprimido também o tempo e o espaço, as velhas não existem: o que está vivo é a ferocidade, a paciência e a mentira — e tudo espera a ocasião. (ibidem)

Uma vez quebradas as barreiras e correntes que nos agarravam a uma necessidade de um hábito, tal como no início da obra o fel e o vinagre são evocados de forma excessiva, podendo ser entendidos como uma âncora à vida: "Se não fosse o fel já tinha morrido." (Brandão, p. 113) e que com este "constrói-se uma vida — o fel dá certa solidez." (Brandão, p. 112).

Importa-nos analisarmos a questão do *fel*, segundo a *Infopédia Dicionários Porto Editora* em termos fisiológicos é um "líquido amargo e viscoso, de cor amarela ou esverdeada, que é segregado pelo fígado e é introduzido no duodeno, tendo um papel importante na digestão; bÍlis" ("*fel*", Porto Editora), em termos figurados é relacionado com a amargura; o tormento; expressão de dor e ressentimento (ibidem).

Ao adotar-se o sentido figurado conferido no dicionário supracitado, começaremos a *entender* esta expressão como algo mais do que a amargura, ou seja, interpretando as passagens da obra como qualquer coisa como: apenas com a amargura é que conseguimos aguentar a vida. De facto, o ser humano é profundamente amargurado e tal é visível ao longo da narração com foco especial na instância. Esta encontra-se profundamente inserida neste sentimento, uma vez que ao longo de toda a narrativa nos deparamo com este estado emocional patente de forma explícita ou mesmo subentendida — através do fel e o vinagre —.

Já em *A Morte Feliz*, do autor filósofo francês que já foi inúmeras vezes evocado ao longo da dissertação, Patrice Mersault também quebra o equilíbrio ao matar Zagreus.

Antes de se iniciar a relação do cheiro é importante refletir sobre a dinâmica do homicida e da vítima: — "Além disso, você tem duas pernas, o que é importante." (Camus, 2018, p. 44). Através disto, que o segundo diz ao primeiro, somos conduzidos a uma pequena reflexão que se prende ao facto de o ser humano encontrar-se num profundo e constante desejo daquilo que não possui. Em consequência, pede para que o primeiro mate o segundo e simule que tudo se tratou de um suicídio. Ao início Zagreus ligava a felicidade ao dinheiro, mas quando o conseguiu ficou sem as pernas e não usou a riqueza conquistada. Cria-se assim uma *zona de expectativas* onde apenas um faria sentido com o outro, pois apesar dos membros, tidos como um dado adquirido, não serem considerados indispensáveis, quando experiênciam uma realidade sem estes, o desejado alcançar do seu objetivo torna-se em algo irrelevante, uma vez que se vê incapaz de progredir, estagnando, com sabor a *fel*. Como em *Húmus* e, essencialmente, na nossa experiência de vida encontramos-nos a passar o tempo a desejar algo que não temos, levando a que vivamos numa perpétua amargura e angústia, revelando que o ser é e será perpetuamente amargurado e confirmando que esta é uma das dores da existência.

Após o suposto assassinato, Mersault decide viajar com o dinheiro. Ao chegar a Praga este sente-se febril como que se o seu próprio corpo (ou poderemos até mesmo dizer *consciência*) estivesse a demonstrar sinais desta destabilização de harmonia:

Mal barbeado, despenteado, tendo no olhar a expressão de um animal inquieto, com as calças sem vinco e o colarinho cheio de pregas, perdera aquela maravilhosa sensação de segurança que proporcionam um fato de bom corte ou o volante de um automóvel. (Camus, 2018, p. 56)

Mesmo assim decide sair "[a]té que por fim estacou. Chegava-lhe ao nariz um certo cheiro, vindo do seio da noite. Um cheiro picante, ácido, que lhe fazia despertar toda a sua angústia." (Camus, 2018, p. 57). Apercebe-se então que o cheiro estava relacionado com a presença de uma senhora que vendia pepinos embebidos em vinagre. Entrou num café que se encontrava dentro de uma cave e até mesmo aí o cheiro o perseguiu sendo "projetado aos limites do próprio ser, e a brecha que tinha aberta na alma estalou e alargou-se mais ainda de angústia e de febre." (Camus, 2018, p. 58). Tal como o fel e o vinagre *atormentam* a voz, o mesmo acontece com a personagem principal de *A Morte Feliz*, parecendo que *isto* (que acreditamos tratar-se da *consciência*) encontra-se escondido em uma penumbra pronto para atormentar, mesmo incomodando sentem a

ausência de tal, dando a sensação que é apenas com esta amargura que se conseguem *aguentar*, uma vez que "Mersault acabava sempre por voltar às velhas ruelas onde o cheiro e as melodias já lhe eram familiares. [...] Tinha, no entanto, aquele vago sentimento de uma ausência, e era isso, no fundo, que ele procurava." (Camus, 2018, p. 61). A necessidade de repetição dos mesmos gestos, dos mesmos *hábitos*, e a morte surgem para quebrar um equilíbrio que já se encontrava suspenso por uma tênue linha, o que gera a revolta e que manifesta toda a angústia, fel e dor reprimidos que se sentem como que se de uma libertação se tratasse:

Uma dor aguada abrasava-lhe a testa. De coração vazio e com as entranhas apertadas, a sua revolta explodia. Imagens da sua vida inundavam-lhe os olhos. [...] Via ainda a cabeça do morto, a cabeça voltada do lado da chaga, e na chaga cabiam dois dedos. Olhou para as mãos, para os dedos. Desejos insatisfeitos da infância vinham-lhe ao peito. Um fervor ardente e íntimo enchia-lhe o peito de lágrimas. [...] As lágrimas explodiam. Abria-se-lhe um grande lago de solidão, sobre o qual corria o cântico triste da sua libertação. (Camus, 2018, pp. 62-63)

Tanto em *Húmus* como na obra de Camus, encontramos que a repetição dos gestos produtores de uma zona de conforto são uma constante. Para além disto, é possível entender que esta referência ao fel e ao vinagre (em Brandão), ao cheiro que provoca amargura (Em *A Morte Feliz*) poderá significar uma metáfora sobre a *consciência* — que apesar de não lhe ser concebida a interpretação de tal, poderemos entender uma vez que tal indicado pelo personagem-narrador esta não o larga: "Acompanhas-me por toda a parte." (Brandão, p. 108).

Esta questão do fel não afeta apenas a instância, sendo incluída também a própria vida simulada afetada por este sofrimento de amargura, a "Araújo só a paciência e o cálculo lhe permitiram viver. Às vezes tem fome — nunca disse a ninguém que tinha fome." (Brandão, p. 112); "A D. Penarícia é abjeta, mas só a abjeção lhe tem permitido viver. A mentira tem razão de ser — sem abjeção a sociedade repele-nos." (ibidem).

Confirmando a suposição tanto relativamente ao fel como à questão da velhice e, simultaneamente, todo este drama da depressão da terceira idade:

Com fel constrói-se uma vida — o fel dá certa solidez. O pior é meter logo para dentro toda a inveja que lhe vem à boca. Pior ainda: na velhice misturou-se tristeza ao fel. Não só a D. Penarícia tem inveja, não só a D. Penarícia odeia, mas a D. Penarícia chega ao

ponto em que percebe a inutilidade do fel. A Teodora pode aniquilá-la dum gesto. Fel e vinagre — mais fel e tristeza. (Brandão, pp. 112-113)

Ao mesmo tempo, é este que serve como uma âncora à vida (tal como indicado anteriormente): "Se não fosse o fel já tinha morrido." (Brandão, p. 113).

Com a quebra de equilíbrio para além de confrontos com o *nosso* próprio ser inicia-se também a *nossa* revolta perante o outro. Esta manifestação encontra-se direcionada à majestosa Teodora que se impõem, que manda e que, pelo rompimento das regras, torna-se animalesco:

e as outras agarradas à mesa do jogo à espera da morte. Pergunto se ter inveja não é sofrer, se ter paciência não é sofrer. Há que tempos que cada uma delas só pensa em matá-la e arreda a ideia com medo do inferno. A teia aperta-se. Mais um momento e a teia torna-se visível. A majestosa Teodora não pode escapar. Todos os dias se tecem fios que a envolvem, todos os dias aquelas vontades atuam, todos os dias o sonho constrói. Sufoca. Formou-se um ser que tem vida própria, uma atmosfera, uma alma comum, de que fazem parte todas aquelas almas. A majestosa Teodora pertence-lhes." (ibidem)

Com o "[s]onho em Marcha" (Brandão, p. 111), nome do sexto capítulo de *Húmus*, verificamos que o sonho se encontra a alterar a realidade vigente, e com essas mudanças descobrem-se poços profundos, onde se dá uma dificuldade de separação entre o *eu* real e o ficcionado:

Muitos nem dão pela vida. Há seres que tanto faz estarem vivos como mortos. Outros nunca repararam sequer na sua verdadeira fisionomia (porque até a nossa fisionomia é mais verdadeira real). [...] O que os farrapos costumam a largar! o que o muro custa a deitar abaixo! Pesa-lhes a vida anterior, o hábito reclama-os." (Brandão, p. 115)

Tal como considerado no capítulo anterior, dá-se a confirmação que efetivamente a questão do muro prende-se a uma metáfora de proteção — uma armadura —, onde após tanto tempo de a usar é particularmente complicado desfazer-se da mesma. Nesta dualidade de confronto, onde uma das principais questões será sobre as imposições colocadas por parte da igreja —

Está certo o senhor? Está certo o senhor padre Ananias, que depois desta vida há outra vida que nos têm falado? Ou há só esta vida? E isto é uma *comidela*? [...] E todos os

olhos se cravam nos olhos do padre, todas as velhas mastigam em seco, todas as velhas dão de repente um salto brusco no vácuo. (Brandão, p. 114).

A vida descrita por estas e outras personagens é composta e regida pelos hábitos, pela paciência, mas "[a]í comesas tu também a perceber que a tua vida foi um mero simulacro, que a tua bondade foi sempre um simulacro, que a tua bondade não passou dum simulacro..." (Brandão, 116). Tentando enfrentar a existência e a angústia (e dor) proveniente desta, dá-se uma procura de *algo mais*, de uma zona de conforto, como anteriormente expresse. Esta *dor* prende-se numa linha ténue entre o medo do horizonte da morte com a angústia por não se sair dessa tal zona de conforto através do próprio receio de se erguer voz e "abrir-se o jogo" consigo próprio e com os demais à sua volta, por tal, segue-se cegamente o *dever* servindo como uma corda de segurança e guia para a travessia da existência. O medo final não é o céu ou o inferno, o sofrimento constante que cada ser encontra em si é a confrontação consigo próprio, uma vez que "[n]inguém quer achar-se frente a frente com o seu próprio fantasma. Nem tu, nem eu. Fugimos-lhe sempre. E, se sucede encontrarmo-nos, quedamo-nos com um sabor que nunca mais se esquece." (Brandão, p. 116); Este sabor será do fel? Um sabor amargo por reconhecermos que foi criado (por nós) algo com que não nos identificamos: "Descobres que criaste que por tuas próprias mãos criaste uma criatura disforme, que alimentaste de mentira. [...] que criaste um ser falso que abominas e te abomina, e que não te podes separar desse horror." (ibidem). Ou será pelo medo de se identificar que não se soube viver apesar de se seguir duramente o dever, ou o sentido deste, como a D. Leocádia? "Custa..." (ibidem) quebrar o muro, as armaduras, o sentido ilusório que se deu à vida e que se foi alimentando de simulacros e quebrando este "[h]á um fui invisível que ninguém se atrevia a ultrapassar. Uma ordem que ninguém rompia. Até a cólera e o desespero mantinham certo verniz." (Brandão, p. 117).

Até a própria Restituta se revê nesta quebra quando decide por fim falar, antes "era um poço sem fundo" (Brandão, p. 118), aguentava tudo e mantinha-se calada, dado que "Naquela alma incutiu-se até profundidades desconhecidas o respeito às pessoas ricas, a consideração às pessoas importantes." (ibidem). Se por um lado, encontramos referências às camadas sociais, por outro, deparamo-nos com uma profunda consideração relativamente às pessoas que são consideradas como socialmente mais baixas. Tal facto provoca uma reflexão relativamente à desumanização frequentemente

consentida por parte dos primeiros face aos segundos —; e quando esta tenta falar, expelir tudo, a ação destes é de a reprimir:

Que tem a Restituta que desata aos gritos:

— Acuso! acuso! acuso!

Debalde lhe tapam a boca. É um vômito, um chorrilho de palavras precipitadas — a vida de toda a gente — são os despejos entornados. Em vão 10, 20 mãos ansiosas se lhe agarram às goelas abertas: aquilo sai num jorro impetuoso — tudo quanto estava recalçado, todos os segredos que ouviu, todas as misérias que lhe deitaram para dentro e, se para um momento é para tresvariar num riso feito de todos os risos postiços, num esgar [...] que acumulou durante a vida: — Eu também tenho um filho! eu também tenho um filho como vocês! — (Brandão, p. 118-119)

Após esta denúncia num sentido de *revolta* por parte de Restituta, encontra-se um momento intimista por parte da entidade narrativa, uma passagem repleta de dor que a existência vai acumulando: "Arredei sempre isto — isto que estava ao lado da vida. Nunca quis ver isto, fingi sempre que isto não existia. Também tu o arredaste... E isto existe. E isto é enorme. O que aí está fede. Tresanda. Sua viscosidades. Apega-se. É uma mancha furiosa e desordenada. É a vida." (Brandão, p. 119).

A voz admite que já não crê no inferno, por mais que queira não consegue acreditar — provavelmente no sonho — e aceita que o "[n]osso destino é a morte." (ibidem), uma vez que é apenas assim que consegue esclarecer o sentido do universo.

Ao longo das últimas análises, encontrámos pontos de pulsão nítidos, sendo eles: a confrontação com o dever — onde achamos essencialmente questões relacionadas com a D. Leocádia, a Restituta, a velha Joana —; um sinal de tensão entre assuntos relacionados com o divino — como a existência de Deus, do inferno, do céu —; assim como um sentido de revolta perante o *eu*, o *outro*, a existência. Planteamo-nos com a questão: será que o dever e a religião poderão estar intrinsecamente ligados? Tentaremos realizar um *mapeamento* destes confrontos que atormentam o ser, assim como responder à questão colocada.

#### IV.I - O dever

Ao longo do analisado em *Húmus*, encontramos várias referências ao dever. A primeira (D. Leocádia), está relacionada a um sentido de dever interligado com questões religiosas e sociais, porém as outras duas (Restituta e a velha Joana) encontram-se enquadradas num dever adaptado às condições da sua existência. Com isto, pretendemos dizer que ambas as personagens se encontram presas a regras e noções de submersão social onde os pobres devem servir os ricos sem questionamentos. Encontraremos na primeira um dever autoimposto relativamente às convenções, porém nas restantes descobriremos um que se encontra inscrito no seu ser.

Dona Leocádia, durante toda a sua vida, defendeu que cumpriu o seu dever, porém com a nova realidade vigente é-nos informado que o dever de nada serviu, uma vez que "vivestes sempre para Deus e para o inferno e nem sequer o inferno existe. E tu procedeste sempre segundo a tua consciência, regulaste tudo conforme a tua consciência." (Brandão, p. 120). Aqui visualizamos um dever de obediência a uma regra, neste caso será num sentido de Deus, conforme mencionado anteriormente. As imposições colocadas pela igreja acabam por reger parte da vida daqueles que nela procuram um sentido para o após vida, acreditando que seguindo certos mandamentos encontraram um destino favorável para si, de modo que a sua consciência possa "descansar" por ter tido a sua existência assente nestes alicerces. Porém, apesar de se procurar em viver em comunhão com estes, os mesmos podem não ser os mais corretos, simplesmente acredita-se que por fazer tal coisa se encontra uma noção de um equilíbrio, tal como no caso desta personagem:

— Trouxe-a para casa, sustentei-a, mas nunca a pude ver, diz ela. — Deste-lhe côdeas mas não pudeste amá-la. Sustentaste-a por caridade, sustentaste-a de restos para calares uma voz tremenda. Ela foi pior que uma criada, foi uma criada que se não pode despedir, presa pela gratidão — observa a outra D. Leocádia. — Fala claro, fala alto. Atreve-te. — Atrevo-me. Toda a minha vida fiz o sacrifício de a manter, toda a minha vida por caridade a tive junto de mim, calada e subalterna, amachucada e sem vontade, para cumprir o meu dever. E agora a consciência exige de mim?... — Exige. — Exige de mim, porque o meu filho lhe fez um filho, que o case com a órfã, sustentada de esmolas, calada e viscosa? — Exige. — Por quem eu só sinto repulsão — Exige, e o pior de tudo é que lhe deste restos, mas não pudeste amá-la. (ibidem)

Mesmo tendo seguido cegamente, D. Leocádia falhou. Voltamos a encontrar complicações relativas à consciência demonstrando que esta apesar de por vezes adormecida continua sempre presente e que atormenta, quase que de uma assombração se tratasse. Esta personagem tudo fez, dentro daquilo que considerava necessário e de forma a acalmar o seu ser, porém, não soube amá-la — a quem? àquela a quem o filho lhe fez um filho. Não encontramos uma referência direta relativamente a quem se possa tratar, porém poderemos presumir que se esteja a referir à D. Restituta, uma vez que nesta topamos uma submissão total relativamente às camadas sociais mais ricas e por, finalmente, gritar que também tinha um filho.—. Afirmando e calcando sempre, apesar de a contrariarem: " — O dever? que dever? Antes a deixasses morrer de fome. — Mantive-a para cumprir o meu dever!" (Brandão, p. 123)

Através deste excerto é possível encontrar problemáticas relativas à questão da consciência que continuam e continuaram sempre presentes, assim como do *eu* versus o *eu enquanto outro* — "A D. Leocádia coçada e seca sacode em vão e arreda outra D. Leocádia inteiriça e coçada." (Brandão, p. 120) —, invocando a questão do se encontrar "frente a frente" mencionada anteriormente.

O maior drama é ficar só com o vácuo e em frente do espanto. E dizer: nada disto existe. [...] e ter de arcar com isto. Perceber a inutilidade de todo os esforços e fazer todos os dias o mesmo esforço. (Brandão, p. 123)

No capítulo "O Dever" (Brandão, p. 163) a instância narrativa confronta-se com Leocádia relativamente ao seu dever e à maneira como esta o foi alimentando ao longo da sua vida, afirmando que "o dever é um contrato" (Brandão, p. 163) havendo três tipos de contrato: para com Deus, para com os Homens e para com a própria consciência. Porém, "[o] contrato com Deus falhou, porque Deus não existe; o contrato com os homens não o cumpro, porque, se me sujeito a respeitar-lhe as cláusulas sozinho, expoliam-me. Restam os deveres para contigo, os deveres perante a tua própria consciência." (ibidem).

A instância acusa-a: "Tu tens passado a vida com uma personagem importante, que te julga, te aplaude ou te condena, e para ela, e só para ela, deste as tuas melhores representações. Para a enganares, enganaste-te, mentiste para lhe mentires." (Brandão, p. 163). Encontramos aqui referido o nosso pensamento relativamente a esta, em que D. Leocádia tentou consecutivamente enganar a sua consciência, acreditando que seguia

um caminho correto, ao seguir repetidamente a noção de Deus, da vida eterna, enterrar-se na conceção do dever, mas esqueceu-se progressivamente da questão humana, uma vez que este: "Foi a razão da tua vida. [...] Deu realidade à tua existência efémera." (Brandão, p. 164). Então refere, como apontado, que

O dever não existe, o mundo construído com alicerces por *omnia saecula saeculorum* [para toda a eternidade] não existe, D. Leocádia. Perdeste a vida e transtornaste a vida atrás duma sombra. [...] para obedeceres a um fantasma absurdo, a quem dás o último leite dum peito exausto. (ibidem)

É possível reconhecer uma personagem que tenta independentemente de tudo manter vivo algo, apesar de mesmo já se encontrar visivelmente cansada (peito exausto) do mesmo. Mesmo tentando manter vivo, o problema virá quando se reconhecer verdadeiramente e quando se compenetrar "de que o dever postiço, o estúpido dever, fede que tresanda." (Brandão, p. 165). No fundo, a instância aparece como com uma posição de revelar claramente o ser e desmascarar Leocádia: "Querias ou não queiras chegou a ocasião de me rir de mim e de ti com dor e lágrimas, e de te expor tal qual és nua e reles, nua e grotesca... Despe-te, D. Leocádia!" (ibidem). Este solicita que ela se dispa, que se revele tal qual como é, ao afirmar que se irá rir de si próprio e dela, poderemos perceber esta passagem com o facto de que, por se tratar de uma vida suspensa criada através do simulacro daquilo que a voz entende como vida, recuperamos em Leocádia partes da própria personagem-narrador e que é necessário haver uma clareza nos seus atos e considerações, de modo a se conformar com os mesmos.

Como segue o dever, "um pobre não tem vontade, um pobre não tem orgulho" (Brandão, p. 166) e o sentido do pobre é de servir o rico, por tal, para se comungar nos sentidos desta regra tão inscrita no seu ser, esta foi buscá-la (aquela a quem o filho fez um filho) ao asilo, um modo de dar "ao gozo superior de teres uma alma à tua discrição." (ibidem) e para "te sentires maior no teu orgulho." (Brandão, p. 167). Porém a isto achamos pinceladas de dever a mascarar esta crueldade, afirmando que se não fosse ela esta rapariga pobre não seria nada e que iria parar a uma viela e que por tal cumpriu "o meu dever" ao que a entidade responde: "Sim, e para a criar, para que não fosse parar a uma viela, o vestido que lhe durava uma eternidade, teve de lhe durar outra eternidade ainda; a côdea, que mal chegava para lhe matar a fome, repartiu-a com a órfã" (Brandão, p.166).

Descobrimos a voz a atacar e a esmiuçar repetidamente Leocádia, para que esta revele toda a sua essência e que se aperceba que o dever não é tudo, ao fazer isto, acreditamos que tenta também incutir este tipo de nova visão a si mesmo: "Também eu, se me liberto disto que não tem significação, não encontro nada que tenha significação. Chegámos ambos ao ponto e estamos ambos estarecidos. Moeste-te e moeste-me por uma palavra apenas... [dever] Olha bem para ti! (Brandão, p. 167).

Através disto encontramos a ser transfigurada a *outra* Leocádia e que esta assume o papel do narrador-personagem de confrontar a Leocádia "[...] quando outra D. Leocádia irrompe da carcaça da D. Leocádia: [...] — E eu, e eu pergunto-te se a minha verdade falsa não me serviu melhor que a tua verdade amarga" (Brandão, p. 168). Deparamo-nos aqui com personagens a defrontarem-se com qual mentira pode ser mais justificável, qual destas pode ser mais desculpável, qual tem menos culpa e peso no fim de tudo: compreendemos que a mentira poderá ser a criação de simulacros, uma verdade falsa, uma verdade amarga, como sentido de dever, porém, este será um debate que não terá um fim próximo, uma vez que cada uma destas situações encontra-se profundamente inscrita nas cicatrizes que a vivência da vida deixou em cada:

Não transige e protesta:

— Matei-lhe a fome.

— Mataste-lhe a fome mas não pudeste amá-la.

— Nem posso! nem posso! nem posso!

E encara-se mais atónita e mais verde, mais resoluta e mais verde, sem desviar o olhar. (Brandão, p. 169)

Dona Restituta, que obedeceu toda a vida, que sempre disse que sim, que tudo aguentou, vai acumulando

Hoje uma gota de fel, amanhã outro resto amargo. Já não sabe dizer senão que sim, já não consegue apagar as dedadas que lhe imprimiram. [...] Fez as vontades à D. Procópia, à D. Felizarda, à D. Hermínia. Sujeitou-se às vontades do conselheiro Pimenta, quando por desfastio lhe fez um filho. (Brandão, p. 118)

Encontramos em este ser uma constante atitude de desprezo para consigo mesma, uma vez que acabou por ter tão entranhado dentro de si mesma "o respeito às pessoas ricas, a consideração às pessoas importantes" (ibidem) que se "esqueceu" das suas próprias necessidades e que era também um ser humano, que em tudo é igual às outras pessoas, apenas havendo distinção em termos de riqueza, por tal, quando irrompe aos gritos de *revolta* informa que "eu também tenho um filho como vocês!" (Brandão, p. 119). Damos ênfase ao *como vocês*, de modo a confirmar este esquecimento ao qual, por vezes, este sentido de dever nos leva.

Sob esta questão encontramos também a velha Joana enquadrada, por este respeito às camadas sociais mais altas, é nos dada a sensação da voz reservar um certo carinho, "[h]á sonhos humildes que ninguém quer sonhar: servem à Joana, que quando os usa os vira do avesso. [...] não tem experiência nenhuma da vida. Conserva a ternura intacta." (Brandão, p. 131). Uma vez que conseguimos compreender que, segundo este, a experiência da vida faz com que a ternura deixe de ter palco, porém ao mesmo tempo que nutre este sentimento reversa uns quantos outros de incompreensão: "Não compreendo este ser. [...] Passou a vida a aturar os doentes e a vida repele-a. [...] Irrita-me e prende-me." (Brandão, p. 132).

A mulher da esfrega é um ser esfarrapado, é velha, com:

"[a]nos, velhice, desgraça — e teima. Teima até ao caixão. Reluz sempre. [...] Resiste a tudo, esse pó necessário como o pólen à asa para voar. [...] Enfurece-me e apega-me ternura. [...] Responde-me com ternura. Responde-me com uma vida humilde de desgraça e lágrimas" (Brandão, p. 133).

Também é uma mulher pobre uma vez que "[o]s trapos são sempre os mesmos: seca-os no corpo. [...] É pele, meia dúzia de ossos, um cangalho, que sente uma absoluta necessidade de repouso, de terra para dormir. O frio é de morte. entranha-se-lhe até aos ossos" (Brandão, p. 132).

Encontramos em Joana uma personagem que se aceita e, acima de tudo, acede à sua condição de pobreza. A voz refere incompreensão perante esta, uma vez que encontra nela alguém que pouco tem, que cumpre o seu dever e encontra-se perfeitamente centrada na condição da sua vida e que conserva, apesar de todas as adversidades que enfrentou ao longo dos anos, a sua essência. Tal posição causa inveja e desprezo.

O meu desespero termina aqui, diante desta criatura que não compreendo, de mãos roídas e um xale velho sobre o corpo mirrado de ternura. Estraga-me a vida toda. Perturba-me a lógica. Mete-me medo. [...] E no entanto nesta confusão esplêndida só a sua alma comunica com a minha alma. (Brandão, p. 133)

Há também uma confirmação da existência de um mistério na vida de Joana: "e no entanto na sua alma lê-se como através dum vidro. Tudo nela será falso exceto a dor." (Brandão, p. 134). Esta velha é um ser que deambula em constante dor e tristeza que corroi o seu ser (" — Tenho a tristeza metida em mim..." (Brandão, p. 135)), tudo isto por culpa de " — A minha filha... — e tu arrastas-lhe a dor como um trapo por todos os esgotos. Debalde se debate: tem de falar..." (ibidem). Joana informa que a sua filha casou rica ficando presa no facto da sua progênita ter uma sala de visitas "(é o que a Joana mais admira no mundo)" (ibidem). Esta ideia da sala de visitas é algo que esta personagem irá repetir constantemente a partir deste momento até ao final da obra. Compreendemos que o impacto deste acontecimento que teve em Joana se confere pelo facto de que uma descendente sua ter conseguido ascender na vida. Por outro lado, poderemos encontrar uma confrontação pelo facto de que a mulher da esfrega sempre ter limpadado a casa das pessoas socialmente superiores e a sua filha se concretizou nesse mesmo estatuto social. Havendo uma noção de um possível confronto interior por tal acontecimento: "— A sala de visitas! a sala de visitas!... — Representa com ademanes e mesuras grotescas a sua entrada numa sala em passo medido de procissão." (Brandão, p. 136)

Na cena entre os ladrões e a Joana aquando do nascimento do menino e a conseqüente morte deste, encontramos a exigência do dever fortemente marcados nesta personagem quando os gatunos decidem assaltar a casa:

— Que me importa a terra! O que me importa é o dinheiro do estafermo. Ouve! ouve! ouve! Ela é rica, tu és pobre...

— O senhor fez os pobres para servirem os ricos, e os ricos para ajudarem os pobres...

— A minha vontade era esganar-te... Por tua filha! Se não nos abres a porta ele estorcega-a. A tua filha é menos que nada nas mãos dele... (Brandão, p. 140)

No fim, acabou por dar o seu xale, a única fonte de aquecimento que tinha, à criança que morreu. Joana tal como apontado pela instância narrativa é um ser de mentiras, vive

nesta dualidade com a verdade. Já há muito que se contentou com a miséria: "A Joana não se atreve a sonhar a felicidade: contenta-se em sonhar a desgraça, e não lhe tira os olhos de cima, para não ver outra desgraça maior. Ilude-se." (Brandão, p. 141)

Esta ilusão autoimposta: "[...] Joana dispõe-se a arrancar-lhe farrapos. Misturem a isto dor, misturem a isto ridículo, porque a Joana resolve tudo, frases, sentenças, palavras que lhe acodem e que não formam sentido — vêm de muito longe... — lágrimas, sonho e ranho. Assoa-se ao avental." (Brandão, p. 142). Encontramos aqui um sentido de revolta do interior e ao mesmo tempo metafísica dentro de Joana, tal vez provocada pela sua própria consciência, tentaremos abordar estes sentidos de revolta abordados ao longo deste capítulo no ponto "A essência; A revolta; Metafísica da dor".

#### **IV.II- Deus e o inferno**

Ao longo das confrontações para com Leocádia e o "seu estúpido dever", aborda-se a questão sobre a existência de Deus, ligada à exigência e à dor. Uma dúvida que já foi levantada inúmeras vezes:

«Deus existe — ou Deus não existe. Se Deus existe, se tenho a certeza que Deus existe e se interessa pela minha dor esta vida transitória é um único minuto com a eternidade à minha espera. Tudo me parece fácil. Que exige o meu Deus? (Brandão, pp. 120-121)

A pergunta que se prende é o que *Ele me exige*, uma vez que reavemos a questão do ser ligado intrinsecamente com a questão da *existência*: "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, p. 121)

A necessidade de Deus é algo imprescindível para esta. Aqui, não nos é indicado de quem se retrata, porém, uma vez que estas confidências se encontram de forma encadeada com a questão do dever da D. Leocádia. Presumimos que esta passagem possa ser a voz interior desta personagem a considerar, de certa forma, a realidade vigente uma vez que a possibilidade de sonho de Gabiru é contagiante. Por tal, admitiremos um *ela*. Caso não exista: "[S]e Deus não existe que me fica no mundo? Sou nada no infinito. Fui tudo — e sou nada. [...] Se Deus não existe tanto faz gritar como

não gritar. Não tenho destino a cumprir" (ibidem). Se Ele, de facto, não existir, esta sente-se, de certa forma, livre de realizar o que desejar uma vez que nada terá importância, porém desespera porque sente que, sem Deus, não passa de um nada, uma vez que acreditar num caminho é algo crucial para a sua essência e que apenas nele se encontra totalizada.

Vida e a Morte sempre foram os alicerces para um equilíbrio harmónico, com o qual tantas outras coisas se moldam através de — a existência de um Céu, de um Inferno, até a própria existência de Deus, de forma dissimulada, se encontra moldada nesta dualidade —. Ao se suprimir a morte, a harmonia que até então existia desfaz-se, dando-se uma falta de sentido: "Que não houvesse o céu, que existisse o inferno! só o inferno! E nem o inferno existe!..." (ibidem). Esta afirmação revela que esta necessidade da existência de *algo* já se torna numa parte inscrita na identidade de cada um e que se afigura como crucial para a existência. Solicita-se a existência de algo, mesmo até do inferno, e poderia ser apenas este, posto que caso mesmo só existisse o último já haveria um propósito: "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, p. 122), mesmo ao confirmar-se que Este não existe há sempre a dúvida do "será que?".

A voz narrativa atribui culpa — "[o] pior que podia acontecer no mundo foi alguém pôr esta ideia a caminho." (ibidem) —, uma vez que a quebra desta realidade, que outrora se revia transparente como a água, modifica toda a harmonia e provoca uma brecha da coerência que regia o mundo, o que transpõe a questionamentos vários que incitam ao desconforto e ao medo:

Mas mesmo que Deus não exista, tenho medo de mim mesmo, tenho medo da minha alma, tenho medo de me encontrar sós a sós com a minha alma, que é nada, o fim e o princípio da vida e a razão do meu ser. Mesmo que Deus não exista e a consciência seja uma palavra, há ainda outra coisa indefinida e imensa diante de mim, ao pé de mim, dentro de mim. (ibidem)

Igual ao que se sucedeu aquando do contágio por parte do sonho de Gabiru, acreditamos que seja a voz narrativa que volta a questionar-se durante a noite sobre a existência e conclui que o que existe é "o espanto. O que existe reclama dor. Sustenta-se de dor e não dá por ela." (ibidem), e que a única coisa que efetivamente existe é a dor: "[A]

harmonia não existe — existe a dor; a beleza não existe — existe a dor; Deus não existe — existe a dor" (ibidem). Sem o horizonte da morte, as personagens encontram-se num mistério regido pelo sofrimento e pelo espanto, uma vez que nada mais faz sentido como outrora, havendo um sentimento de abandono:

Só contei contigo, meu Deus — e agora quero crer e não posso crer. Estou aqui defronte do espanto e sinto-me perdido na vastidão infinita. Tudo o que disse — disse-o diante do vácuo, tudo o que sofri — sofri-o diante do vácuo. Todo o meu desespero, a minha dor, a renúncia, os esforços, o calvário diante do vácuo!» (Brandão, p. 123)

Com esta suposta confirmação de que o inferno não existe, e, por consequente, também Deus, os *habitantes* da vila intensificam esta noção de desamparo na qual pressentem uma falta de finalidade para a questão da finitude: ao deixar de haver inferno reina um sentimento de desconsolação e de revolta, tal como descrito por D. Leocádia quando admite que teve de alimentar, que crescer com ela: "Dois castiçais de prata foram a minha vida. Pensei neles com minúcia. Um nada — ou Deus — bastou para me encher a vida." (Brandão, p. 149). Estes castiçais que Leocádia menciona, poderão ser os que se encontram no altar, segundo o Secretariado Nacional de Liturgia em *As coisas do altar*:

«Sobre o altar ou perto dele, dispõem-se, em qualquer celebração, pelo menos dois castiçais com velas acesas» (IGMR 117). Aqui temos a segunda coisa facultativa: os castiçais com velas podem ser postos sobre o altar ou perto dele. O número dos castiçais pode variar entre dois e sete (cf. IGMR 117). Como é evidente, ninguém iria pôr sete castiçais sobre o altar. Até dois, o altar é o seu lugar habitual, juntos num dos lados do altar, ou um de cada lado. Mas quando se ultrapassa esse número, é fora do altar, mas perto dele, que se devem colocar. ("*As coisas do altar*", Secretariado Nacional de Liturgia)

Admitindo que esta dormiu e acordou com eles e que estes "Taparam-[l]he] o mundo." (Brandão, p. 149). E que isto "foi o meu sonho e a razão do meu ser. [...] Vivemos juntos; ia morrer com esta mania, levava-a para a cova, sem ter pensado no resto, e agora encontro-me sós a sós contigo, desprevenida e sozinha." (Brandão, pp. 149-150). Com esta realidade a mesa da bisca "caiu por terra" (Brandão, p. 150). Confirma-se também assim que a questão do dever se encontra ligada à existência ou não de Deus e do inferno, tal como nos afirma D. Leocádia:

— Mas eu não posso! eu não posso! Tu obrigas-me a fazer o que não devo! Tenho aqui fel e hei de, para cumprir o meu dever, fazer o contrário do que sinto: dominar-me todos os dias, moer-me todos os dias, pregar-me todos os dias: — A gente só vem a este mundo para cumprir o seu dever!... — O que há de pior no mundo é arrancar os desgraçados à desgraça! O que há de pior no mundo é não haver outra vida e passar esta vida a arremedá-la! (ibidem)

É necessário um sentido de obrigação perante um destino — "Este inferno, a que dei a vida e a melhor parte do meu ser, não existe!" (Brandão, p. 155) —. Tal como é demonstrado, denota-se um sentimento de inutilidade e de abandono perante a inexistência de Deus — "E este Deus por quem sacrifiquei toda uma vida e a melhor parte da vida, não existe! [...] Toda a minha vida foi inútil! tudo o que o que fiz foi inútil! Foi grotesco e inútil" (Brandão, p. 156), havendo também uma noção de superioridade relativamente a este ser divino — "Eu sou uma insignificância e valho mais que tu. Porque eu grito, eu sofro, eu atrevo-me [...] E tu, Deus, não passas duma força cega e estúpida. Não me serves de nada." (ibidem). Se, por um lado, se torna crucial a reinvenção da figura divina — "Preciso dum Deus que me atenda, que me escute, que saiba que sofro e que me veja sofrer. Preciso dum Deus que me salve ou que me condene." (ibidem) —, por outro urge denunciar as suas limitações, criticando as suas atitudes: "[U]m Deus que não se comove com os meus gritos nem as minhas súplicas, não me interessa. Um Deus que caminha para um fim que não atinjo, é um Deus absurdo. [...] Destrói e caminha. [...] Deus é cego." (Brandão, pp. 156-157).

Encontramos que nesta entrada intitulada "Deus" (Brandão, p. 155) é exposta a problemática de o que quer que se faça o fim será sempre o mesmo, não existindo uma ideia de destino — retomando a mesma ideia descrita anteriormente — pelo menos caso existisse o inferno haveria algo para amparar a dor do nada. Que Deus caminha e que "[s]eja e destrói. Dessa pata monstruosa escorre sempre ternura." (Brandão, p. 157), dando noção de que pelas atitudes Dele (por sua caminhada) são os Homens que gritam de dor por se sentirem espezinhados, mas ao mesmo tempo: "Parece que a dor é inseparável da ternura, como a morte é inseparável da vida." (ibidem)

Por tal, reconhece-se, que ser-se para a morte (ser-para-a-morte) é a nossa essência, sem a morte (sem o inferno) serão sempre se debatidos os mesmos velhos problemas, deixando de existir uma continuação de criação de algo novo — não haverá renovação

e será efetivamente em "Fevereiro" (Brandão, p. 125), mês ligado à Primavera, que os mortos acordam: "Os mortos é que estão vivos! os mortos é que estão vivos!" (Brandão, p. 129), mais à frente retomaremos estas considerações sobre os mortos —.

Ao dar-se conta desta suposta verdade o próprio sentido de dever altera-se: "O meu dever já não é o mesmo dever, a minha consciência já não é a mesma consciência. Só os meus instintos se conservam de pé." (Brandão, p. 158), havendo reconhecimento de que apenas se poderá contar com aquilo que consegue compreender através dos seus pressentimentos. Num sentimento de revolta acusa pelo abandono, por ter deturpado os seus instintos, por "me deixares sozinho com este peso em cima, com a ideia de vida e com a ideia da morte" (ibidem). Este sentido de revolta será desdobrado no seguinte subcapítulo. No entanto, a dor, a revolta, o tormento é persistente, sentindo-se inútil e grotesco e num momento onde o sofrimento disseca e corroí todo o seu ser revela "Oitenta anos de grotesco." (ibidem) — por fim descobrimos mais informações relativas a esta instância narrativa, para além da constante utilização do masculino, apesar o masculino em português também se usa como o gênero neutro, isso não nos confirma com total certeza de que a voz é de facto um homem, mas existe possivelmente esta afirmação de idade, corroborando com a noção da terceira idade levantada por nós em capítulos anteriores —.

Só à luz desta *dor* é que nos é capaz de revelar certos detalhes da sua essência, apesar das constantes acusações do sentido de reinvenção, de se sentir ao desamparo é necessário para o seu ser que

exista um ditador moral, extirpe sem piedade o pecado da terra. Que não ouça os gritos e condene, que realize o pensamento de Saint-Just e obrigue os ricos a trabalhar nas estradas, e cujo poder ignorado e oculto submeta a humanidade a uma lei de ferro, e a salve pela mentira, já que a não pôde salvar pela verdade." (Brandão, p. 160)

Compreendemos que é algo crucial para a instância a existência de leis para a sua sobrevivência, necessita de um Louis Saint-Just, um arcanjo do Terror, da Revolução, (referência ao período jacobino na Revolução Francesa). Apesar de denunciar Deus necessita deste:

— 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. [...]

Compreendo a inutilidade de todos os esforços e faço pela mentira o esforço que fazia pela verdade. Tenho de te manter à custa de desespero. (ibidem)

Esta mudança de sentido, esta súplica dá-se uma vez que existe um algo que atormenta ainda mais a instância narrativa. *Algo* com mais força e que provoca mais terror e dor para além da não existência de Deus ou do inferno: "Queira ou não queira sou levado para um fim que não compreendo... [...] Outra coisa me envolve a que não sei o nome, [...] que espera de mim uma ação que ignoro." (ibidem). Nestas confidências é de novo evocado o pronome pessoal átono da terceira pessoa do singular (*a*) "Sinto-a". Este *ela* "[s]ufoca-me; vou ouvir-lhe os gritos — tenho medo que me fale! Só ela vive no mundo, só ela anda à toa no mundo!" (Brandão, p. 161). No início do capítulo relacionámos a alusão do *a* à consciência e entendemos que aqui de novo está a encontrar-se uma referência a esta, uma vez que como outrora a instância narrativa revela terror quando se depara com a consciência e uma vez mais:

Procuo esquecer-me — ela aqui está ao pé de mim. Na vida e na morte estou nas suas mãos monstruosas. Sou a consciência — tu és o impulso. Sou a razão — e não sou nada. Luto até à morte, finjo até à morte, vou até ao fim dilacerado, escarnecido e iludido. [...] Estou nas tuas mãos! estou nas tuas mãos! (ibidem)

Encontramos a personagem-narrador a abdicar da sua noção de divindade e a pedir que O atual se mantenha porque através das leis, dever e regras do mesmo, de certa forma, já se encontram tão entranhadas dentro de si, que é, de certa forma, preferível este do que a enfrentar o nada: "Estive anos a rezar a uma cómoda, a falar a uma cómoda, a sofrer diante duma cómoda" (Brandão, pp. 158-159). Dando a compreensão de que *isto* é preferível do que a enfrentar a consciência. Tal consideração retoma o sentido de Sartre quando este confirma que a liberdade da existência provoca angústia por nos encontrarmos sob o horizonte da morte. Ao haver esta panóplia de possibilidades infinitas somos seres perpetuamente angustiados, para não se lidar com tal sentimento a instância solicita a existência de Deus para haver uma noção de confirmação de uma finalidade para o seu trajeto, embora seja uma noção ilusória, este prefere iludir-se, como em tantas outras ocasiões o fez (e por si mesmo confirmadas), ao invés de olhar autenticamente para a vida. Tais considerações evocam uma consideração de angústia causada pela incerteza da vida, tal como entendido nas obras de Camus, nelas

encontram-se também, tal como abordado acima e que tentámos demonstrar ao longo da dissertação, uma noção de retorno à religião.

#### **IV.III - A essência; A revolta; Metafísica da dor.**

Ao longo dos capítulos anteriores tentámos demonstrar um sentimento de revolta crescente que se foi tornando mais intenso quando se iniciam as confrontações do ser, nas quais tanto a instância como outras personagens são colocadas "frente a frente" com o seu outro *eu* e a sua consciência.

Serão demarcados vários inícios desta revolta, porém, acreditamos que a mesma confere o seu verdadeiro potencial em certas passagens dos capítulos "O sonho em marcha" (Brandão, p. 110) e "Outra vila" (Brandão, p. 146), onde se encontra pontos de contacto com a célebre consideração de Sartre em que refere que a existência precede a essência:

[...] porque a existência, imune a qualquer conceptualização, é uma totalidade, ainda que radicalmente contingente. Isto rompe com a longa tradição que a dava como subsidiária da essência (metafísica ou material). E o para-si é existência, no sentido em que só é porque, fundado na liberdade, existe enquanto negação do em si. (Sartre, 2021, p. 20)

O ser alicerçado por uma liberdade, geradora de angústia, transcende à essência. "Com efeito: O Ser refere-se à Essência como o imediato ao mediato. As coisas em geral "são", mas o seu ser consiste em manifestar a sua essência. O Ser passa à Essência; pode-se exprimi-lo, dizendo "O Ser pressupõe a Essência."" (Sartre, 2021, p. 68), apesar de se o considerar a essência não é originária, tal como apontado por este.

Após o indício das confrontações os personagens e quando se questionam se a podem matar, havendo referência de que existe "um fio invisível que ninguém se atrevia a ultrapassar. Uma ordem que ninguém rompia. Até a cólera e o desespero mantinham certo verniz." (Brandão, p. 117), ao darem-se conta de que certas barreiras e imposições anteriormente reguladoras da existência já não se encontram, de certa forma, vigentes, experienciam um tipo de liberdade diferente, tal facto é-nos comprovado quando se questionam:

Deixamo-la morrer ou não a deixamos morrer? E nem sequer podemos iludir a resposta. A mesma coisa desconforme entra pelo nariz e pela boca do Santo. Entupe-o. Esvazia-o e endireita-o depois de amolgado. Outro ser, num estonteamento, bate com a cabeça pelas paredes — Mas então?... — pergunta atônito. — Mas então posso, atrevo-me?... Tudo isto era uma mistificação? Mas então tudo é possível e posso realizá-lo amanhã, hoje, logo? E estas teias de ferro eram teias de aranha?... Mas então o medo, a morte o inferno... [...] Teçamos, teçamos todos a nossa teia esplêndida, vulgar ou grotesca... (Brandão, pp. 117-118)

Compreendemos uma possível quebra de correntes ao se questionarem com coisas que outrora seriam impensáveis, *atrevem-se* a interrogar e perguntam se *se atrevem* a realizar o que pensaram. Agora troquemos as correntes mencionadas por teias — sendo uma analogia para as regras impostas pela fé e pela sociedade conferida no dever —, tal como mencionado na obra, a vida suspensa acreditava que estas eram de ferro, difíceis de se quebrar, porém com a realidade vigente aperceberam-se que não passam de aranha, são frágeis, mas firmes. Por tal incita a que todos teçam as suas próprias teias com a maneira e sentido em que for mais proporcional para cada um. Outrora acreditavam que o mundo se regulava de uma forma, que tinham de cumprir com um certo sentido, mas existe uma clareza na visão de que é possível criar-se a sua própria essência na medida em que cada ser assim o desejar: "No princípio só fomos almas, criámos depois a casca. Também as árvores só a poder de tempo se revestiram dum invólucro. Éramos todos fantasmas." (Brandão, p. 152). Correspondendo à noção de evolução contínua através da menção da criação da casca, como tentámos demonstrar.

Apesar de haver esta confirmação, é convocado que se foi criando também a mentira, a paciência, o hábito, a mania e o desespero e que "[d]entro de cada ser ressurgem os mortos. Crescem dentes às velhas, afiam-se-lhes as unhas debaixo dos xales." (ibidem), recuperamos, de novo, a noção animalesca conferida anteriormente. Havendo inclusive uma incapacidade de autorreconhecimento: "Qual é o teu verdadeiro ser? Eu mesmo não sei. Dá-me um trabalhão encontrá-lo e acho-me sempre em frente dos cacos, a que não consigo dar unidade." (ibidem). A vila ao se confrontar com isto, com este sentido de revolta perante a vida não vivida num certo sentido e, essencialmente, aceitar a sua condição é-lhe conferida um certo sentido de libertação, sentem que: "Acabaram as hesitações e as dúvidas, porque já não sou eu quem mando, a minha razão ou a minha

vontade: são os mortos. E é quando me sinto viver." (ibidem). A revolta liberta, tal como insinuado por Camus.

Em *O Homem Revoltado* é definido que um homem revoltado é quem diz que "não" significando que, por exemplo,

«as coisas duraram demasiado tempo», «até aqui, sim, mais além, não» [...] esse «não» afirma a existência de uma fronteira. Encontramos a mesma ideia de limite neste sentimento do revoltado, de que o outro «exagera», que estende o seu direito para além de uma fronteira a partir da qual um outro direito lhe faz frente e o limita. (Camus, 2019, p.27)

Esta necessidade de revolta, segundo o autor, sucede-se quando se dá uma "tomada de consciência: a percepção, de repente gritante, de que existe no ser humano alguma coisa com a qual ele pode identificar-se, mesmo que temporariamente." (Camus, 2019, p. 28) e isto dá-se porque ao longo dos tempos se foi envolvendo de paciência para, de certo modo, ir aguentando a vida, ou a existência, tal facto não significa que concordasse com certas ordens que transcreviam o mundo, como no caso do escravo tal como apontado na obra, mas calava-se (submissão). Por um lado, encontra-se que "este raciocínio admite a vida como o único bem necessário, pois é ela que permite exatamente esse confronto e, sem ela, o risco absurdo não teria sustentação. Para afirmar que a vida é absurda, a consciência tem necessidade de estar viva." (Camus, 2019, p. 18) — importante realçar-se que a revolta mencionada em *Húmus* se sucede após as variadas manifestações da consciência e quando a esta lhe é dada o devido peso e significação, tal como tentámos demonstrar acima e será abordado de seguida —; "A revolta nasce do espetáculo de irracionalidade perante uma condição injusta e incompreensível. Mas o seu ímpeto cego reivindica a ordem no meio do caos e a unidade no seio do que foge e desaparece." (Camus, 2019, 22).

Como apontado, este sentimento não é um ato puramente egoísta, apesar de ser possível constatar, por vezes, decisões de tal modo, "[m]as tanto nos revoltaremos contra a mentira como contra a opressão. Além disso, a partir dessas determinações, e no seu impulso mais profundo, o revoltado não preserva nada, uma vez que põe tudo em causa." (Camus, 2019, p. 30).

O autor também dá conhecimento de outro tipo de revolta: A revolta metafísica. Segundo este, esta outra vertente processa-se da seguinte forma:

O escravo protesta contra a condição que lhe é imposta no seio do seu estado, o revoltado metafísico contra a condição que lhe é imposta enquanto homem [...] o revoltado metafísico declara-se frustrado com a criação. [...] não se trata apenas de uma negação pura e simples. De facto, encontramos em ambos um juízo de valor, em nome do qual o revoltado recusa aceitar a sua condição. (Camus, 2019, p. 39)

Podemos verificar que esta condição se reflete em quem, de certa forma, deixou de acreditar ou de sentir um destino concreto para a sua existência para a qual conheceu a veracidade da mesma e, por tal, "ergue-se contra um mundo dividido para reclamar a sua unidade. Opõe o princípio de justiça que existe nele próprio contra o princípio de injustiça que vê agir no mundo." (ibidem). Ao reconhecer uma existência não concisa devido ao sofrimento da própria vida e do horizonte da morte, este ser revoltado contesta, tentando em si reunir condições para erguer um novo sentido.

Na procura por esta direção, pelo reconhecimento da quebra de algo, encontramos aqui um sentido religioso, por tal, segundo Camus, nunca poderá ser ateu, "mas seguramente é alguém que blasfema. Mas blasfema, em primeiro lugar, em nome da ordem, denunciando Deus como o pai da morte e o supremo ultraje." (Camus, 2019, p. 40)

Do mesmo modo, se o revoltado metafísico se ergue contra uma força acerca da qual, simultaneamente, afirma a existência, ele só formula essa existência no instante em que a contesta. [...] A revolta afirma, assim, que toda a existência superior, no seu caso, é pelo menos contraditória. [...] Derrubando o trono de Deus, o rebelde reconhecerá que essa justiça, essa ordem, essa unidade que, em vão, procurava na sua condição, terão agora de ser criadas pelas suas próprias mãos e, com isso, justificar a queda divina. [...] Isso não acontecerá sem consequências terríveis, das quais só conhecemos algumas. (Camus, 2019, pp. 40-41)

Através da análise da obra tentámos demonstrar exatamente estas condições e como estas se foram tornando mais patentes, sendo o presente capítulo o mais pulsante neste sentido. Importa-nos, portanto, realizar uma distinção entre as variadas etapas observadas anteriormente e em que sentido estas se podem incluir nestas considerações, assim como estimular através da observação dos gritos de revolta e dos seus ecos que são encontrados em *Hímus*.

O problema é capital. Pergunto se toda a luta foi inútil, se todo o fogo do inferno que recalquei foi inútil? Pergunto, perguntas, perguntam se as horas para nos contermos foram uma estúpida mistificação. [...] Cada ser formula uma interrogação. Segue-se que, se os pais teimam em viver, transformam todos os planos, todas as regras e todos os preconceitos estabelecidos. Segue-se que acima do teu direito está o meu direito. Segue-se que acima do teu direito. Segue-se que a construção antiga desabou, e a um mundo novo correspondem criaturas novas. Segue-se que todos os problemas se reduzem a um só problema — o dos mortos. Segue-se que o muro é uma insignificância. Tapa o céu e a terra, não existe montanha de tanta espessura — é uma teia de aranha. Soa a hora de a outra coisa disforme o aluir para sempre. Por trás do muro é que está a paixão, o crime, o desespero e a vida esplêndida e feroz. [...] É preciso deitá-lo abaixo. Os túmulos estão gastos dum lado pelos passos dos vivos e do outro pelo esforço dos mortos. (Brandão, p. 124)

Com a quebra do equilíbrio proporcionado pela noção do sonho levantam-se problemas da não-morte, como já mencionado, a vida suspensa (incluindo a própria instância) inflamam-se de questões relativas à vida, à regra, e ao modo de como abordaram e viveram a própria vida, tais considerações tornam-se intensas no final do capítulo anterior àquele que confere o levantamento dos mortos ("Fevereiro" Brandão, p. 125), compreendendo que se haviam entretido com a mistificação e que se encontram numa nova ordem, tais reconhecimentos são geradores de revolta num sentido metafísico. Onde também é mencionado a questão da teia de aranha, referindo que o muro que os prendia em sentido psicológico não era espesso e difícil de quebrar, mas sim que era uma construção criada metodologicamente para dar essa sensação, porém não passava de algo frágil, sendo apenas possível de o quebrar ao dar-se conhecimento da sua inaparente debilidade. A necessidade de transpor esta barreira é-lhe conferida um certo sentido de liberdade, onde tanto os mortos como os vivos o tentam fazer.

Na própria velha Joana é visível uma possível revolta metafísica que cresce dentro de si, tal vez provocada pela sua própria consciência, uma vez que se torna consciente da sua situação, assim como da sua filha e, tal como induzimos no subcapítulo anterior, por haver um reconhecimento da sua condição a velha *quebra*:

Quer compreender e não pode. Pior: o sonho humilde já lhe não é possível. Parece perdida, tão inútil no mundo! A ternura não lhe serviu de nada. E há outra coisa em que é preciso insistir: não sabe porque sofre, não lhe cabem lá dentro a desgraça e a explicação

da desgraça. Outra vez recorre à perlenga com que amortece a dor: — A sala... a outra sala... [...] Estes cacos são expressões de dor e é a desgraça quem os arruma. (Brandão, p. 142)

Sob este pensamento encontramos nele inserido a D. Leocádia, como escrito acima, esta categorizou a sua vida segundo a obediência cega ao dever, porém ao se aperceber da nova ordem inscrita, esta personagem estilhaça-se, em certo sentido, uma vez que se encontra relutante em aceitar a suposta veracidade que outrora se encontrava encoberta. Deparamos vários confrontos com, possivelmente, a consciência, através dualidade *eu versus o meu outro*, e para consigo mesma onde se encontra incansavelmente à procura de um sentido/destino, uma possível acendalha do modo em como geriu a sua vida anteriormente para que a possa encaminhar nesta nova realidade: "Qual era afinal o meu dever? Se fazia o bem, amargava o bem; e tu [consciência] não me largavas se tentava o mal. A minha vida tem sido um perpétuo inferno, contrariada e impelida, e sempre a cumprir o meu dever amargo, o meu dever estúpido." (Brandão, p. 148), tudo isto será gerador de uma revolta, através da instância narrativa, mas que acaba por contaminar a restante vida suspensa:

A minha vida tão bem construída é uma aparência, a minha serenidade, aparência. Talvez um pouco de lógica, um pouco de acaso e mais nada. No fundo de mim mesmo tudo isto me parece um sonho monstruoso e sem nexos, e às vezes surpreendo-me a pensar: — Sou um doido? sou um doido? — É que me vem não sei donde, não sei de que confins ou de que recanto de alma que tenho medo de explorar, um bafo que me entontece. Serei eu doido? — Cada velha se põe a recuar diante de si mesma; cada ser procura afastar-se; cada um a si próprio se repele. (Brandão, p. 149)

Como o revoltado não é necessariamente ateu, como apontado por Camus, no capítulo "Deus" (Brandão, p. 155) de Raul Brandão, encontramos também, por tudo aquilo analisado em "Deus e o inferno", um sentido de revolta. À luz de *O Homem Revoltado*:

O homem revoltado é o homem, que situado antes ou depois do sagrado, está determinado a reivindicar uma ordem humana na qual todas as respostas sejam humanas, isto é, formuladas racionalmente. A partir desse momento, toda a interrogação, toda a palavra é revolta, enquanto no mundo do sagrado toda a palavra era ação de graças. Seria possível demonstrar, deste modo, que para um espírito humano só existem dois universos possíveis: o do sagrado (ou, para falar a linguagem cristã, o da graça) e o da revolta. O

desaparecimento de um equivale ao aparecimento do outro, ainda que esse aparecimento pudesse acontecer em modos desconcertantes. (Camus, 2019, p. 35)

Tal sentido de revolta já começou a ser denotado através das constantes interjeições, das denúncias a Deus ("Acuso-te") e necessidade de reinvenção Deste ("Preciso dum Deus") e que através de tudo isto:

Forçaste-me a criar outro mundo, a olhar para cima e a clamar no vácuo. 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, p. 158)

É retomada nesta revolta a questão do bicho. Este poderá ter duplo sentido: poderemos compreendê-lo como uma questão de fora da lei, de um parasita da sociedade *aquela pessoa é um bicho*, de modo a ser-lhe conferida como sem regras; por outro lado poderemos entender como uma questão de animal ou inseto, tal como já referido anteriormente aquando menção da árvore, num sentido em que até o bicho (algo pequeno, ínfimo em termos de proporcionalidade) tem um sentido, um dever concreto a cumprir e a instância (os Homens) não o têm. E por tal, acusa, revolta-se contra Deus ao compreender o absurdo Deste e da sua própria existência enquanto ser vivo: "Por uma palavra fui absurdo. Por uma palavra tenho atrás de mim uma arquitetura desconforme e destroços que enchem o mundo — por uma palavra e mais nada. Tu não existias!" (Brandão, p. 159).

A D. Restituta experiência também uma certa revolta uma vez que se desprende de toda a sua submissão autoimposta ao longo das décadas e decide por fim falar — e todos temiam que a boca dela se abrisse, por tal tentam calá-la ao tapar-lhe a boca —, mas ela não se retrai e quebra as teias que a prendiam e acusa-os ao dizer que também tem um filho, confirmando aos outros que ela é um ser igual fisiologicamente e humanisticamente igual a todos. Este sentido de se impor é conferido em Camus como a revolta do escravo relativamente ao seu senhor, e de facto, podemos compreender a Restituta como uma escrava das imposições sociais, das pessoas ricas, até que decide dizer um "não", e ao fazê-lo impõe-se, uma vez que o revoltado "[n]ão procura conquistar, mas impor." (Camus, 2019, p. 32). E assim ela o faz, levanta a voz e por fim fala.

A instância em "A velha e os ladrões" (Brandão, p. 171), capítulo destinado à velha Joana refere que

Eu já vi isto algures, em outro mundo onde me custa entrar. Metem-me medo. E não é só medo, é dor. Vivi com estas sombras num pesadelo, de que saí atónito e exausto, num sonho em que tudo isto fazia parte integrante da minha própria alma, e que sonhei lavado em lágrimas. (ibidem)

Neste, reencontramos pelo nome estas personagens na noite, a tentativa de fazer com que a Joana dê acesso à casa da filha, da mesma maneira que anteriormente, ao mesmo tempo, encontramos os ladrões a recordar sucessivamente a velha de que esta passou uma vida inteira a servir os ricos e a defendê-los e que estes sempre se aproveitaram dela. Ao passo que esta responde com menções à imagem cristã — " — Jesus Cristo veio ao mundo para nos salvar!..." (Brandão, p. 173) —, é possível identificar que esta noção do dever interligado à fé encontra-se presente nesta mulher da esfrega tal como reconhecido em outras personagens, mesmo tendo a sua própria filha ameaçada e a pedir que abrisse a porta, Joana responde, de novo, que perdeu a chave, e com isto: "Um repelão e um grito, um grito que se afasta e sai da noite, cada vez mais longe e cada vez mais alto..." (Brandão, p. 174).

Com isto, reavemos Restituta, que continua incessantemente a gritar. Esta meteu "tudo pro saco! Para um saco sem fundo." (Brandão, p. 176), tal como esta nos informa, teve um filho, não pôde cuidar e falar do filho porque se não a matavam à fome, tudo isto a seguir *um estúpido dever*, neste momento quando finalmente gritou ao mundo a existência do seu barão, este fechou-lhe a porta. Tal romper de desespero, de "acuso", de libertação relativamente ao dever, de *revolta*, afeta Joana:

Debate-se a Joana numa cogitação a que não suporta o peso. É como se pela primeira vez desse com a vida e quisesse atalhar a vida. Tudo para ela mudou de expressão: a desgraça muda de expressão, a filha muda de expressão. E o sonho envolve-a, deforma-a, besunta-a. Sente-se-lhe o ranger dos gorgomilos. (Brandão, p. 177)

Dando-se, após este confronto, uma passagem que confirma que as nossas considerações relativas aos graus de parentesco e à ligação entre Joana, Restituta e Leocádia foram errôneas e existe uma necessidade de reformulação, uma vez que a segunda revela à primeira: " — Antes vossemecê me tivesse esganado ao parir. O que eu tenho chorado!"

(ibidem). Com tal, é-nos confirmado que Restituta é filha de Joana e que é a primeira que tem a tão cobiçada sala de visitas. Uma vez que encontramos na mulher da esfrega este sentido de dever relativamente às camadas sociais (pobres para servirem os ricos): — "Incutiram-lhe para sempre a subordinação, só lá dentro tem a ternura. [...] quer levantar a cabeça, mas tanto tem obedecido que curva logo a cabeça. Ridículo sobre ridículo." (Brandão, p. 178) —. Podemos perceber que a velha foi adotada por Leocádia.

Logramos visualizar que a *revolta* da filha contagia a mãe, uma vez que:

Agora vejo a figura, vejo-a agora completa. Pouco e pouco tomou revelo, tornou-se humana. Sumiu-se a velha tonta, caldeou-a a desgraça. À força de gritos represados obsidia-me. Engrandece-a a mentira e a dor. E aquilo persegue-a, encarna-se sobre a velha trôpega, num espetáculo ao mesmo tempo desmedido e reles. A velha dum lado, do outro a grande sombra trágica que subverteu o mundo [...]" (ibidem)

De novo, obtemos que após a confrontação consigo mesmo surge um *outro*. A revolta desponta o verdadeiro *eu* que ficou submergido em anos de miséria e que finalmente se ergue para revelar, de certa forma, a verdade.

Ao entendermos a revolta como um contágio pergunta-se qual poderá ter sido o início, o primeiro contaminado. Ao entendermos que: "O revoltado, pelo contrário, recusa, desde o seu primeiro movimento, que toquem naquilo que ele é. Luta pela integridade de uma parte do seu ser. Não procura conquistar, mas impor." (Camus, 2019, p. 32). Por tal, poderemos perceber Gabiru como um Homem Revoltado? Uma vez que nele topamos alguém que se encontra preso em um *outro* — por o entendermos como uma cisão da instância narrativa — e que ao averiguar o ser que, de certa forma, o aprisiona, não o deixa libertar-se. A voz, desde o início, é compreendida como *alguém* que se sente puramente frustrado com a vida, com a existência, que recorreu consecutivamente ao hábito e ao jogo da morte e a cisão revela-se como um outro algo que se mete a falar e que provoca desprezo constante no cingido, tal como foi abordado em "II - A vida inautêntica".

Constatamos que praticamente desde o início da obra a primeira personagem que se percebe que evoca uma espécie de "não" é Gabiru, este desde do princípio que deixa demarcada a sua essência e que tal facto incomoda a voz narrativa, tal como abordado no capítulo primeiro escrito por nós, este, e como mencionado em *O Homem Revoltado*

manifesta-se, impondo-se, mesmo quando a instância o quer calar: "É o Gabiru que se põe a falar sem tom nem som. [...] Às vezes deita-me tinta nos nervos. Fala quando menos o espero." (Brandão, p. 68).

Em *Húmus* encontramos em quatro momentos distintos capítulos denominados "[p]apéis de Gabiru". No primeiro deparamo-nos com o desejo de morte de um *ela* — presumimos que possa estar a referir-se à sua mulher, uma vez que no capítulo "O Sonho" (Brandão, p. 67) deparamos menção à morte desta, referindo que o seu sonho o isolou e que a falta dele a matou. Porém, ao mesmo tempo descobrimos pensamentos, possivelmente do narrador-personagem, em que este informa que: "Nem sei se existiu, se a criei; sei que se sumiu dum sopro cada vez mais efémera, com dois olhos verdes de espanto." (Brandão, p. 71) —. É particularmente interessante acharmos estas noções relativamente ao desejo da morte, uma vez que, tal como abordado no terceiro momento da dissertação ("Estilhaços harmónicos: A quebra d'equilíbrio") é abordado que o sentimento de peso que os ententes queridos nos podem proporcionar, talvez pela imposição de algum tipo de correntes ou barreiras. É-nos dada uma noção de ligação entre a sua mulher e Gabiru, uma vez que esta refere: "Sou nada, sou um reflexo, sou a tua alma. O que sustenta este fio de vida é o teu amor." (Brandão, p. 100); "[...] basta um pensamento impuro para corromper a alma de cuja companhia Deus me fez mercê. Tudo depende do meu pensamento, e sua alma da minha alma. Não só posso corrompê-la, mas gastá-la. Posso matá-la desejando a sua morte." (ibidem).

É dado a conhecer também que estes são completamente diferentes um do outro, um é

agarrado a velhas palavras e a uma moral sem curso — o outro que detesto arrasta-me para uma vida amarga e feroz" (ibidem). Podemos perceber que ambos se encontram inscritos no ser que nos fala, possivelmente a personagem-narrador: "Não consigo desprender-me dum, nem libertar-me do outro." (Brandão, p. 101).

Nestas páginas encontra-se esculpida uma ideia de estagnação e de dor perante o *absurdo* da vida, onde o sonho é a única escapatória.

No segundo momento (que se inicia na página 143) em que deparamos transfigurados esta metafísica da dor, é demonstrado que dentro de alguém existem várias figuras, e que tal situação provoca sofrimento, num eterno ciclo de miséria: "Eu e o outro — eu e o outro... E o outro arrasta-me, leva-me, aturde-me. Perpétuo debate

a que não consigo fugir, e de que saímos ambos esfarrapados, à espera que recomece..." (Brandão, p. 143). Denotamos também um certo niilismo, uma vez que este, que fala, demonstra uma certa passividade relativamente à morte que antes o atormentava: "Tinha medo de aparecer no outro mundo deformado e grotesco, e agora tanto faz entrar na morte repulsivo, como transfigurado e só dor. Olhava para este momento que ia desaparecer, com saudade — porque nunca mais se repetiria no mundo." (Brandão, p. 144). Encontrando na finitude um certo sentido de completude perante o fim de um ciclo, transfigurando-se, até mesmo em reconforto, este poderá ser pelo facto da morte deste nunca mais se irá repetir, daí transcrever-se em reconforto ou então, demonstrando uma compreensão e aceitação de que a morte é o destino reservado para cada um de nós.

Recuperamos, de novo, tal como analisado no presente capítulo uma *síntese* das confrontações e, acima de tudo, uma confirmação da necessidade de fuga de si mesmo, mas que esta mesma condição é parte integrante da sua própria essência, havendo necessidade de dominação constante perante estes impulsos:

Tu lutas contra esta figura que dentro de ti te impele; — tu queres fugir de ti próprio, queres separar-te de ti mesmo, e não podes. Só consegues, à custa de esforços desesperados, maneres-te dentro da fórmula ou da máscara que escolheste, e arredar o crime e a loucura, e fingir e sorrir. Tu pudeste iludir o fantasma [...] Iludiste os outros e a ti próprio te iludiste. Agora não. Agora sentes-te capaz de tudo. [...] O homem é sempre a mesma lama [...] e a saudade da lama que fazia parte integrante do seu ser. (Brandão, pp. 144-145)

Apesar das tentativas de criar alguém irreal e de esta máscara se tornar tão profunda que já não sabe diferenciar o *eu* verdadeiro da mentira, apesar do dever constante, da necessidade de seguir o caminho de Deus, tudo isto para se afastar de se encontrar *frente a frente consigo mesmo*, dá uma sensação de invencibilidade completamente ilusória, porque confirma-se que todas estas tentativas constituem o ser.

Após os capítulos sobre "Deus" (Brandão, p. 155), "A velha e os ladrões" (Brandão, p. 171) e do "O Dever" (Brandão, p. 163), encontramos o terceiro momento em que os "Papéis do Gabiru" surgem, neste evocam-se de novo os olhos verdes mencionados no primeiro — "foi o que o seus olhos verdes de espanto decifraram naquele arabesco da parede" (Brandão, p. 180) —, havendo também, de novo, o questionamento da veracidade desta: "Não sei dizer se existiu, se a criei, e o que na

realidade me interessa é o que ela disse à grande nódoa de humidade da parede." (Brandão, p. 178). Aqui questionamo-nos sobre o que será que *ela* disse à parede, que tão frequentemente foi mencionada.

Aqui é retomada as dualidades entre o *eu e o outro*, que tão entranhadas se encontram nesta obra. Além do mais, achamos que os sentimentos levantados *nos papéis* anteriores aqui são recuperados, mas neste dão uma sensação de derrota, até mesmo de uma ruína:

Estraguei tudo, estraguei a minha vida e a sua vida. [...] só penso com sofreguidão no dia de amanhã. Ora amanhã é a morte. E sucede também que só dou pelas coisas belas da vida, depois que passaram por mim, e que as não posso ressuscitar. Há na vida um único momento. Um momento que sorri. [...] Troquei-o pelo absurdo. Troquei a vida pela morte. (Brandão, p. 180)

Dá-se uma noção de não saber aproveitar os momentos, que na ânsia de algo deixou-os escapar e que agora sofre por não conseguir retornar, através disto está puramente inscrito, sempre, "a sofreguidão profunda dos teus olhos, que me reclama como um abismo de dor e de espanto onde encontro enfim a vida!" (Brandão, p. 181). Estando profundamente transtornado pelo facto de não conseguir "explicar esta horrível contradição" (ibidem), uma vez que "[a]mei-a, amei-a sempre e pude desejar a sua morte!" (ibidem), revelando que, um *tu*, o compreende porque este também desejou a morte de pessoas amadas, confirmando-se que "sei que exerço uma influência nefasta nas pessoas que amor" (ibidem).

Esta personagem feminina mencionada, é-nos revelado por parte da entidade que fala connosco, chorou pela necessidade recorrente de fugir, de abandonar tudo incluindo a si própria, algo que se sucede a todos os seres quando "o universo se afigura monstruoso, com uma única certeza — a de caminharmos todos através da incoerência, para a morte." (Brandão, p. 182). Tudo cansa, tudo pesa incluindo a própria ternura e o *absurdo* da existência.

## V - Confirmações do *eu*

### O mundo é feito de dor — a vida é feita de ternura. (Brandão, p. 230)

Ao longo do capítulo anterior foram abordados os confrontos que surgem após a quebra do equilíbrio, durante estes encontramos menções relativas ao dever, a Deus que culminam em uma revolta contagiante e que é sentida ecos em todos os personagens analisados. Durante este sentimento vamos denotando pequenas aceitações por parte da instância, onde ao confrontar a vida suspensa pune-se a si mesmo.

No capítulo "Fevereiro" (Brandão, p. 124) é revelada o início da primavera, estação do florescimento, da renovação e da transformação. Aqui é-nos confidenciado que "[t]odos os seres, antes de se vestir, são abortos: têm medo de nascer belos." (Brandão, p. 126), demonstrado o receio da metamorfose e do esplendor, como do próprio mistério. Estas dificuldades são compreendidas na própria natureza:

Neste mistério há certa dor, certa tontura, há até espanto. É um olhar que se abre para o mundo. Pela emoção a árvore comunica com o universo e manifesta uma vontade que triunfa sobre a dor inconsciente. [...] Entre a árvore, o céu e a terra há um compromisso de ternura. (ibidem)

A própria natureza reage, inicialmente, de forma negativa, pois a mudança é difícil de depreender e entender que "[h]ouve decerto uma primeira primavera, mas as flores, que hoje são ternura, eram de espanto — tentativas frustradas de sonho." (ibidem), isto sucede-se uma vez que tudo está destinado a *cair*, tal como as folhas, todos os seres estão enquadrados em ciclos de mudança de acordo como as estações do ano e a mutação, o que provoca sofrimento relativamente ao enfrentar um desconhecido, porém encontra-se intrinsecamente ligado com uma questão harmónica uma vez que até "[t]odo o universo se concentrou para gerar a vida, todo o universo se concentra para destruir." (ibidem).

Porém, esta primavera é uma "primavera estranha" (ibidem) que faz com que a vila estremeça ao senti-la. E é efetivamente neste mês que os *mortos* acordam, uma "[p]rimeira noite de luar e de loucura." (Brandão, p. 128), onde "[t]odos deitam flor. Acordam na profundidade dos sepulcros, com o sonho que levaram para a cova, com todos os sonhos desfeitos em pó." (ibidem).

Após esta confirmação dá-se uma dualidade entre mortos e vivos onde "[é] que não só os mortos mandam nos vivos, também os vivos mandam nos mortos. e avançam, empurram-nos..." (ibidem), revelando que "[o] esquecimento é que é a morte definitiva, e por isso o esforço aumenta." (ibidem), um esforço para continuarem a serem lembrados: "Ei-los dispostos a sofrer por uma nova ilusão. A vida foi um nada, impregnou-os para toda a eternidade: um instante de luz bastou para lhes dar gosto à dor." (ibidem). É nos dada a sensação que aqui se encontra a passagem que é profeticamente dita em todas as cerimónias religiosas ao mencionar os mortos, em que é dito algo como *os nossos irmãos que adormeceram na esperança da ressurreição*: "Formam uma cadeia infinita, a caminho para a vida e para a dor; a todo o momento nos falam e nos guiam, e toda a sua ânsia é viverem depois que estão no sepulcro." (ibidem). Existindo uma necessidade de regressar à dor da vida, pois é apenas nesta que se reconhecem.

Ao mesmo tempo que isto se sucede existe uma confirmação por parte da instância narrativa: "Mesmo morto o que eu não quero é morrer..." (Brandão, p. 129). E que "[o]s mortos é que estão vivos! os mortos é que estão vivos!" (ibidem). Poderemos entender que a voz é alguém que já se encontra morto, mas que tem receio de ser esquecido, ou que se encontra *morto* interiormente e que vive como um — qual seja o verdadeiro sentido destas palavras encontra-se nelas implícita a recusa e o medo perante a dualidade vida-morte e como modo de defesa cria a simulação anteriormente mencionada —. Ao afirmar-se que os mortos é que estão vivos, é possível compreender esta afirmação como: uma vez que já sucumbiram e conheceram a finitude estes encontram-se mais vivos que os próprios vivos uma vez que se libertaram das amarras que outrora os enclausuravam e que libertos podem qualquer coisa.

O narrador-personagem, num momento íntimo confessa a necessidade do simulacro. Este revela-se como crucial para conseguir lidar com *tudo isto*, para lidar com a existência que tanto o atormenta, por tal, refugia-se na mentira:

Até agora a mentira fez-me suportar a vida, a insignificância e as palavras tornaram-me a vida possível, a vida onde à custa de palavras cheguei a ser Eleutéria da Fonseca, Balsemão, Elias de Melo ou Melias de Melo. Só à custa disto pude atirar a vida e o horror da vida. Só por não a ver, pude encará-la. Só enquanto fui feito de pequenas misérias e

de palavras inúteis a pude suportar. Mas agora que me resta se tudo é vazio de significação? (Brandão, p. 150)

É-nos confirmada a questão do simulacro, como apontado no parágrafo anterior e confirma-se que este foi criado para que o *eu* pudesse confrontar-se com a vida e conformar-se perante esta — "Esta vida é uma mentira — a outra vida é monstruosa" (ibidem); " — Aí comesas tu também a perceber que a tua vida foi um mero simulacro, que a tua bondade foi sempre um simulacro, que a tua bondade não passou dum simulacro..." (Brandão, p. 116) —. Porém, agora que tudo se desmoronou encontra-se perdido, quase que abandonado. Havendo noções com a representação, que todos se encontram a fazer o mesmo e que, como abordado anteriormente, a própria mentira começou a tornar-se na verdade:

— Eu sou um ator, eu sou um ator de mim mesmo: represento sempre até quando sou sincero; até quando digo o que sinto, é outro, e noutro tom de voz, que diz o que sinto... Cá estou a vê-lo representar... 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, p. 151)

Torna-se mais fácil criar um outro *eu* que esteja de acordo com as leis do que aceitá-las ou rejeitá-las por nós mesmos. Por tal, é dada a sensação de que o *outro* tão fortemente mencionado ao longo de toda a obra se possa resumir a: ao nosso outro eu. Este *outro* é aquele que foi criado, a mentira, a máscara, mas que por ser frequentemente usada acaba por substituir o verdadeiro ser que acaba aprisionado, por tal, vive-se através de ilusões e de representações, de simulacros que sustentam a vida.

Todos estes indícios de revolta são impulsionados por algo que flameja estes sentimentos para que se desprendam "[m]ais alto! Mais alto!..." (ibidem).

A voz refere que "[c]usta muito a construir uma vida fictícia, a ser Teles ou a ser Santo, a criar um Deus ou uma mania. Custa a melhor parte do nosso ser." (ibidem). Aqui encontra-se confirmado esta necessidade de destruição e reconstrução discutida em "Deus e o inferno" da dissertação. Segundo Camus, em *O Homem Revoltado*:

A partir do momento em que o homem submete Deus ao juízo moral, mata-o dentro de si. Mas qual é então o fundamento da moral? Nega-se Deus em nome da justiça, mas compreender-se-á a ideia de justiça sem a ideia de Deus? Não estaremos então no

absurdo? É o absurdo que Nietzsche encara de frente. Para mais facilmente o ultrapassar, leva-o ao limite: a moral é o último rosto de Deus, que é preciso destruir antes de reconstruir. Deus já não existe e já não salvaguarda o nosso ser; o homem deve decidir-se a fazer, para ser. (Camus, 2019, p. 77)

Com esta menção, os ecos relativos à noção de divindade se encontram respondidos. Uma vez que ao longo da leitura da obra de Brandão é-nos dada, por vezes, situações onde podemos encontrar que a instância narrativa se entende como Deus: "Para não morrer de espanto, para poder com isto, para não ficar só e o doido, é que inventei a insignificância, as palavras, a honra e o dever, a consciência e o inferno." (Brandão, p. 61). Aqui deparamo-nos com menções às coisas que atormentam a vida suspensa e a própria instância, ao mencionar que "eu criei" é-lhe configurado um estatuto quase divino, como abordado capítulo terceiro.

Num segundo momento:

Sou ridículo e construí o mundo. Sonho e acabo reduzido a pó. Sou capaz de tudo e um nada me abate. Sou sórdido e fútil e não tenho limites — vou de mundo a mundo e de espírito a espírito. Dei alma às coisas inertes, significação ao universo, vida ao que não existe, luz às estrelas — e no fim acabo grotesco. Sou nada entre o pélagos e sem mim tudo se afunda no pélagos. O que olhava com indiferença mete-me agora medo. Não posso com o mundo transformado, com outros seres, e onde não me desligo numa força cada vez maior e mais desabalada. (Brandão, p. 93)

Ao longo de vários momentos é notória esta necessidade de reinvenção de Deus, esta sucedeu-se no momento antes da sua *destruição* no capítulo "Deus" (Brandão, p. 155), em que se dá a denuncia de que Este não se inscreve e cumpre as necessidades. Por tal, é-nos dada a sensação que a própria instância se tornou neste ser divino, ou que tentou que assim o fosse nos capítulos anteriores. Com isto entendemos que por não se rever Nele, ao criar o simulacro tenta, de certa forma, tornar-se Nele, ao confirmar que tal era impossível e absurdo, dá-se o confronto com Ele, a sua denúncia e conseqüente destruição.

Este liberta-se ao confirmar-se que "[se a]cabaram as hesitações e as dúvidas, porque já não sou eu quem mando, a minha razão ou a minha vontade: são os mortos. E é quando me sinto viver." (Brandão, p. 52), quebrando as amarras, este sente algum tipo

de unidade quando pressente uma força, um algo a comandar a sua existência. Por tal manifesta-se rebelando-se contra o *dever* e D. Leocádia, por exemplo:

D. Leocádia, não grites. Reconheço-te que és feita duma peça só [...] Entendeste sempre que pobres se educam como pobres, passaste a vida a azedar a vida, e o dever, que fizeste amargar aos outros, começou por te amargar a ti. [...] Mas, D. Leocádia, eu não exijo nada de ti, cada um se aguenta conforme pode neste balanço... (Brandão, p. 153)

Aqui voltamos a questionar-nos se é Deus ou a voz narrativa a confrontar esta personagem e, consecutivamente a libertá-la da sua dor. Revelando inclusive uma certa incompreensão perante o mundo e como este se rege, uma vez que "[t]udo existia no mundo, até este desespero; tudo estava vivo, até este grotesco. Nós é que estávamos mortos." (Brandão, p. 154), e que os vivos é que se encontravam de facto mortos pela sua incapacidade de aceitação daquilo que existe à sua volta e até mesmo de si próprios, de reconhecimento da sua condição: "O respeitável Elias de Melo recusa reconhecer-se" (Brandão, p. 185). Onde, para aguentarem *com tudo isto* a mentira ganhou palco: "Para resistir forjaram a mentira, forjaram a mania, forjaram a abjeção, e essas pequenas coisas sem existência chegaram a ter um lugar mais importante que muitas outras a que chamamos reais." (ibidem).

Encontramos em "Primavera Eterna" (Brandão, p. 185) uma forte noção de teatralidade onde o drama está continuamente presente na vila simulada e que cada uma destas personagens está centrada na peça dramática que podemos intitular de vida: "Todo o cenário era cenário, toda a regra, todas as cerimónias que nos ensinam se conservavam ainda de pé, quando o mesmo furacão resolveu, arrastou tudo e levou tudo adiante de si." (Brandão, p. 186), porém no momento em que ganham noção do absurdo da existência: "todos largámos a cena no mesmo instante." (ibidem), deixando de haver necessidade interior para a dramatização.

Dá-se uma comparação entre as personagens e as árvores, onde a vila: "deitamos flor pelo lado de dentro [...] revestidos de casca pelo lado de fora. Foi por dentro que crescemos, e só por dentro nos era lícito crescer, cada vez mais alto até a morte intervir." (Brandão, p. 187). Havendo inclusive uma possível alusão à questão do ser, como foi interpretada anteriormente relativamente a Sartre:

Este é o nosso sonho, esta é nossa vida oculta, nossa vida de desespero, nosso sonho desganhado e imenso, doirado e imenso, amargo e imenso. Bem sei que dói. [...] o que nos separa dos bichos não é a inteligência: a inteligência é o menos. O que nos separa dos bichos é o esforço dos vivos e dos mortos, o compromisso de aceitarmos a mentira como se fosse verdade. (ibidem)

Aquilo que agarra o Homem à vida é a "arquitetura artificial", as regras e o hábito, tudo isso confere um manípulo de suporte e de apoio de modo a ser possível orientar o rumo da existência, mas essa fonte segura é composta por mentiras. A consciência de que o *ser* é inteiramente livre é absurda, agonizante e causa desespero, por tal procura-se algo como proteção e como guia. Os próprios mortos foram iludidos e "[l]evaram séculos a compreender que foram iludidos." (Brandão, p. 188) e demoraram ainda mais para se aperceberem de que "todo o sacrifício foi inútil, de que toda a dor foi inútil. Ouve-los com dor e desespero?..." (ibidem), dor e desespero por se aperceberem que a sua vida foi inautêntica.

Para além desta dramatização a existência é interpretada como no jogo, onde "[à] roda da mesa de jogo nunca pensávamos senão anulá-la. O remorso não existe, o crime não existe, a fórmula não existe. O passo nem tu o deste nem eu o dei, presos a algumas palavras convencionais. Agora estamos fartos." (Brandão, p. 189), por tal, alguém, possivelmente a voz narrativa, incita a que a vila suspensa elimine a majestosa Teodora, uma vez que "[o] egoísmo é a suprema lei da vida. A honra não é essencial. [...] Todos os crimes me são permitidos contanto que se não venham a saber" (ibidem). Pela quebra de equilíbrio encontramos a manifestação do *eu* denotada de impulsos quase animalescos, como considerado em capítulos anteriores. Existindo a denúncia aos anos de regras e imposições, onde se experimenta uma libertação das correntes que antes impediam, tudo isto graças à primavera e o seu sentido de renovação, de transformação e de "simulacro de flor": "Chegou a primavera. Vamos entrar noutra vida sem Deus e sem regras, noutra mistifório que o instinto nos impõe [...] Acabaram os escrúpulos e a luta constante que nos deixava esfarrapados." (Brandão, p. 189). Havendo afirmação de que "[e]ste sonho não era só meu." (Brandão, p. 190) ao se deparar com toda a vila neste sentido comum e que inclusive os mortos "estão arrependidos! os mortos estão arrependidos!" (ibidem).

Retomando a ideia da mesa de jogo, é visível que esta toma proporções de revolta e de confronto entre as velhas, uma vez que já não existe a necessidade de jogar:

Hei de ver-me e ver-te e hei de dizer: — Jogo! — Hei de fazer-te as vontades e ver-me tal qual sou, tal qual era e tal qual hei de ser? À espera de quê, se nem da morte podemos esperar? — Então este esforço para ter uma alma não se conta? Este esforço para não andar de rastos como a cobra? Para viver com isto e com isto? Com esta amargura, o fel, o que é mesquinho e com Deus? Eu não posso com o que não compreendo, com o que está por trás de mim, com o que está a meu lado e com o que tenho de fazer todos os dias... (Brandão, p. 191)

Havendo necessidade de gritar, uma vez que nem nesta nova realidade conseguem encontrar um sentido devido ao elevado sentimento de liberdade que da existência advém, para se fazerem ouvir, revela-se o porquê de berrar: "— Pois eu não fui eu, e agora estou diante disto, deste assombro e deste desespero! — Gritam porque se não podem ver. Gritam porque a realidade e o sonho tomaram proporções que lhes não cabem nas almas. Gritam porque não lhe entreveem o fundo." (ibidem). E pela primeira vez não dizem apenas "Jogo" e já vociferam "Corto!": à mentira, à dor, ao drama que guiou cada um dos seus caminhos.

Apesar das tentativas do "padre no meio da sala dominando-os a todos." (Brandão, p. 192), "em cada velha cresce, aumenta, trasborda, num tumulto, o inferno. Ao saque! ao saque!" (ibidem). Estas personagens, desejam a morte, cheiram a morte e referem que esta cheira bem,

Não lhes parece que esperam há anos, parece-lhes que esperam há séculos, e têm ali diante de si, estateladas, as cortesias que fizeram à velha, — o pois sim que disseram à velha — os sorrisos com que sorriram à velha — as vontades que fizeram à velha. (Brandão, p. 193)

Esta necessidade de morte, de matar, impõe-se pelo dinheiro da herança e por todas aquelas que subjugou e onde até o próprio tabelião já se encontra pronto para declarar o defunto e dividir as heranças. A morte, afinal afigura-se, como uma necessidade, como apontado anteriormente: "Resolves tudo, realizas tudo, os mais ignóbeis pensamentos, as mais secretas aspirações, que nem a Deus se confiam, ó morte que tão bem cheiras!" (Brandão, p. 196), havendo consciência de que "o muro não existe — derrubaram o muro." (ibidem) a velha apesar de sempre ter tido medo do inferno "[a] velha resiste, e

ao abrir a porta exclama para o cordão das outras estupefactas: — Atravessei viva o inferno. Agora nem do diabo tenho medo!" (Brandão, p. 195), mesmo assim afirmam que é necessário matá-la pelo crédito, que "[s]e ela vive mais 500 anos lá se vai o dinheiro por água abaixo." (Brandão, p. 197), por tal, o dinheiro assume a nova função de elo para com a vida que outrora tinha Deus: "Sem Deus ainda posso viver, sem crédito não dou um passo na vida." (ibidem). É importante referir como apontado por Camus, que para o Homem Revoltado, tanto o assassinato como o próprio suicídio devem ser desconsiderados uma vez que a revolta é um protesto contra a morte, mas mesmo assim, consideramos que apesar de não ser o meio mais correto e funcional esta ação — de matar a velha — demonstra um meio de dizer "já chega" e um "não", numa tentativa de encontrar um suporte (através do dinheiro) para a vida já que Deus não existe.

Por outro sentido, encontramos de novo a narrativa focada em Restituta, na entrada de "30 de abril" (Brandão, p. 200), é-nos narrado esta a reencontrar o filho e com este a pedir à mãe para desaparecer uma vez que se irá casar: "Não hei de agora que vou casar apresentá-la: — «Aqui está a minha mãe que me criou de esmolas, que me criou escondido.»" (Brandão, p. 201), a velha assume isto como "mais uma ordem a cumprir. Obedece." (ibidem). Como analisado anteriormente, D. Restituta sempre viveu uma vida de dor, de mágoa e de tristeza, colocou tudo para o saco, dizendo sempre "pois sim...", foi habituada a seguir regras. Porém, já no capítulo anterior foi mencionado que o saco encheu e que está prestes a arrebentar e esta posição do filho é o limite que o saco aguenta, que Restituta aguenta, por tal:

Balouça ao vento, a uma réstia de luar, pendurado numa corda, o cadáver da D. Restituta, que parece dizer pela última vez que sim — para que o filho possa casar com a filha do conselheiro Barata. Balouça ao vento num sexto andar — esquerdo. Morre ignorada e desconhecida quem toda a vida viveu de côdeas, para lhe assegurar o futuro e a assinatura com brasão e elmo [...] (Brandão, pp. 202-203)

Restituta suicida-se. Esta, apesar de inicialmente revoltar-se, não aguenta com o absurdo da vida e da sua existência. Segundo Camus, em *O mito de Sísifo*:

Matar-se, em certo sentido (e tal como no melodrama), é confessar. É confessar que se é ultrapassado pela vida e que a não compreendemos. [...] Morrer voluntariamente implica reconhecermos, mesmo instintivamente, o carácter irrisório desse hábito, a ausência de

qualquer razão profunda de viver, o carácter insensato dessa agitação quotidiana e a inutilidade do sofrimento. (Camus, 2016, pp. 16-17)

O suicídio frente ao absurdo nunca será a resposta, mas sim a revolta, é dizer o "não" como constatado anteriormente, mas ao mesmo tempo compreendemos esta atitude de Restituta, apesar de haver-se revoltado contra Joana, contra toda a vila simulada, de ter finalmente aberto a boca e revelado a verdade. No fim, ante seu filho voltou a dizer "pois sim...", tal atitude é denunciadora da sua fraqueza: "A sacudidela de revolta extingue-se, sai da luta exausta, com todo o peso da montanha em cima, diminuída, reduzida outra vez a pois sim..." (Brandão, p. 202). Este surge como que a dizer um não, ou um basta à sua própria existência e maneira de como se projeta no mundo, por se ver incapaz de, no fim, dizer "não". Mas através da sua morte, "veem-se os montes onde o Santo colérico não cessa de latir injúrias sobre a vila agachada de terror." (Brandão, p. 203), e com isto: "Realizou-se enfim o milagre: as árvores chegam ao céu." (Brandão, p. 203).

Perante este acontecimento todas considerações da vila voltam a quebrar-se, como no segundo capítulo intitulado de "Deus" (Brandão, p. 205) volta-se a encontrar menções a uma *ela*: "És abjeta. És cega e frenética. [...] Só tu existes no mundo. [...] A única realidade és tu" (ibidem). E que "O inferno era ainda o céu." (ibidem), um sentimento de impotência onde o sentido de que tudo para nada serviu é pulsante, assim como o do engano: "O que tu queres é iludir-me. [...] Atrás de ti só há dor e o desconhecido. Mascaras-te para me iludires." (Brandão, p. 206). Ao mesmo tempo questiona-se se de facto é este ser que não percebe o sentido de Deus que não reconhece "Pai, tu não existias! E não existindo impeles-me, entonteces-me e esmagas-me. [...] Crias-me e não existes. [...] Não tens nome. E estou nas tuas mãos." (Brandão, p. 207), mesmo não existindo a sua força é atroz e é torturante, provoca dor, mas é "a razão da minha vida, dos meus atos, e do meu ser." (ibidem). Culminando-se em uma ligação de interdependência entre este e Deus, uma vez que ambos necessitam um do outro: "[...] porque para que tu existas é preciso que eu exista também. Eu não posso passar sem ti, mas tu não podes passar sem mim." (ibidem).

Ao mesmo tempo dá-se a confirmação de que "[o] que me interessava era o espetáculo da minha própria alma." (ibidem), que

toda a dor resulta de eu criar um universo que não existe. De tu me criares a mim e de eu te criar a ti. O reto do universo ignora a vida e a morte. Toda a dor resulta deste esforço para a mentira. [...] Se eu não tivesse criado outra vida imaginária, tu passavas e calcavas-me, tu passavas e esmagavas-me, mas não me cabia em lote a morte e a consciência da morte, a vida e a consciência da vida. Mas criando a mentira trágica sou maior que tu. (Brandão, p. 208).

O horizonte da morte confere dor, a liberdade confere sofrimento diante a panóplia de escolhas das quais estamos inteiramente livres para tomar, o desconhecido faz com que o fel se entranhe, para combater isto, cria-se o simulacro (apesar de uma verdade para quem o cria é, na realidade, uma mentira). Verificar-se esta necessidade de reinvenção de Deus e de rebelião a Este, apesar de tudo, a este acaba-se por se retornar tal como em *O Estrangeiro*. Uma forma para se suportar a vida é através da mentira, e apesar disto a voz tornou-se maior que Deus — "Todos os heróis são mártires, todos os santos foram iludidos até à morte." (Brandão, p. 209). Este ser divino é compreendido, no fim de contas, como um ser que também ilude.

Em "Céu e Inferno" (Brandão, p. 211) a instância revela que "só ficam gritos na noite." (Brandão, p. 211), gritos da vida suspensa, e desabafa que "[é] a custo que me separo deste ser com quem coabitei sempre." (ibidem) — podemos entender que se está a referir a Restituta —.

A revolta, a quebra do muro e das teias que aparentemente eram de aranha e não de ferro, é colocada em causa: "Atrevo-me a matar, atrevo-me a odiar, atrevo-me a escarnecer-te... — Mas então — pergunto — eu fui o homem escrupuloso, eu fui o homem honesto que lutei toda a vida com os maus instintos, num combate perpétuo — para isto?" (Brandão, p. 212). Onde é retomada uma onda de perplexidade e de incompreensão perante a vida e o próprio eu:

E tu sem o hábito não existes, nem tu sem o dever, nem tu sem a consciência. [...] Este momento trágico, esta pausa, este horror em que cada um se vê na sua essência, em que cada ser se encontra sós a sós com a sua própria alma, reduzido sem artificios à sua própria alma, só tem outro a que se compare, aquele em que cada um vê a alma dos outros. [...] És imundo, és a vida. Não te sei definir, não te compreendo. (Brandão, pp. 212-213)

É apenas no outro em que reconhecemos a veracidade da finitude, e ao darem-se conta disto através do suicídio geram-se estes sentimentos, onde se reconhece que "[e]stamos

enfim todos no céu e no inferno." (Brandão, p. 213), por esta incompreensão a D. Leocádia apercebe-se que tudo foi inútil, mas agarra com unhas e dentes o facto de ter cumprido com o seu dever. Dando-se quase que uma reconciliação com esta velha que tanto foi criticada e enfrentada pela, que cremos, instância:

[...] percebo que tudo é absurdo, e inútil! Talvez o meu dever fosse fazer o mal. [...] A mesma coisa nos dilacerou a ambos, a mesma coisa dolorosa nos encheu de cólera, à medida que caminhávamos para a velhice e para a morte. E aqui chegaste, aqui cheguei, ambos ridículos e amargos, saindo duma luta desesperada com outra coisa que nunca quisemos ver. (Brandão, p. 214)

A noção de fantasma levantada em "[o] que aqui está, com o infinito em cima e o infinito em baixo, são fantasmas." (Brandão, p. 219) relativamente às personagens desta vila suspensa compreendemos que estes assim o são denominados uma vez que não reconhecem por si mesmos, são apenas um conjunto de ações, de espanto, de hábitos, de xales, de máscaras e palavras:

[...] mas eu vejo o riso sem boca e ouço o grito de dor, enquanto as máscaras se transformam e a matéria se decompõe. [...] 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 duma floresta. (ibidem)

A verdadeira dor da existência é esta, é a dor do não reconhecimento, de não encontrarmos, de não integrarmos e reconhecermos a extensão do nosso ser. Por tudo isto as velhas retomam a mesa do jogo, a sua zona de proteção e suporte: "A paciência e a mentira são aspetos da dor, e a bisca joga-se entre o pélogo e o pélogo." (ibidem). *De abismo a abismo*, e as que não participam estão "atentas sobre o jogo... Estão aqui as velhas amarradas por 500 anos à mesma mesa da bisca." (Brandão, p. 220), onde esta mesa é e será palco para mais sentimentos e opiniões reprimidas como a inveja.

Toda a vila regressa aos mesmos hábitos apesar de terem uma maior e melhor compreensão sobre a existência. A Joana é a única que se modificou com esta primavera, ao contagiar-se com a revolta e ao ter perdido a filha, esta velha aceita, por fim a sua vida dupla, por tal rouba: "Ela, que sacrificou a filha, rouba 6 vinténs, 12 vinténs..." (Brandão, 224). Passou a exprimir a sua dor, mas apesar de tudo aquilo que se sucedeu, mesmo tendo assumido a mentira conserva a sua ternura intacta e tal ato gera sentimentos belíssimos na instância narrativa ao observar este ser *autêntico*: "A Joana

debruça-se sobre uma grandeza com que não posso arcar. Resiste, luta e atreve-se. Aumenta. E também só ela no mundo não se importa de morrer." (Brandão, p. 225). É também identificado que a Joana pode ser considerada o próprio húmus que fertiliza a terra e que é geradora da própria vida, aquando menção dos antepassados e que estes sempre foram humildes e plenamente verdadeiros ao seu próprio ser e essência e à sua dor: "Ele e os seus, a poder de anos, moeram-na. Sua vida está ligada à vida da terra. Criou-a. À terra só falta comê-lo." (Brandão, p. 226).

Para finalizar, no quarto momento em que aparece "[o]s papéis de Gabiru" é descrito a paisagem com uma chuva incessante, onde tons de cinza pincelam o horizonte, sentindo-se cego e é constantemente revisitado por alguém do género feminino e confirma-se que sente "saudades do muro a que costumava queixar-me." (Brandão, p. 232), esta passa um ensinamento para que este se permita viver, que aceite a vida com as suas nuances e altos e baixos:

Vive devagarinho. Aquece-te à réstia do sol como quem nunca mais tornará a aquecer-se; perde todas as horas a trespassar-te da vida. Deixa que sobre ti caia pó de oiro. Vive-a. Tu és a nuvem, tu és a árvore. Enche a consciência de todas estas coisas porque não tardarás a perdê-la. Vive — não tornas a viver. Põe de acordo a tua alma com a pedra, extrai encanto do céu e da miséria. (Brandão, p. 233)

Um pedido para que viva, para que sinta, para que se permita uma vez que a vida é efémera e rápida. Isto faz com que este ser chore, por fim: "Só agora dou pelo sabor das lágrimas.»" (ibidem).

Tal como apontado anteriormente, no fim, retomamos a Deus, num Eterno Retorno:

E nenhum grito é inútil, para que o sonho vivo ande pelo seu pé. a alma que vai desesperada à procura de Deus, que erra no universo, ensanguentada e dorida, a cada grito se aproxima de Deus. Lá vamos todos a Deus, os vivos e os mortos. (Brandão, p. 235)

Aceitando-O, aceitando-se uma vez que "[s]ó tu resolves e explicas. Só tu acalmas. Aceito-te mas intimo-te. Toma a forma que quiseres [...]" (Brandão, 236), mas ao mesmo tempo não se confia plenamente a Este.

A obra termina com a noção de que é necessário matar-se pela segunda vez os mortos, uma vez que cada vez se ouve mais alto o grito destes. Confirmando-se provavelmente a repetição, a *ciclicidade* da vida, do ser, das estações, como aponta Maria João Reynaud na nota introdutória à obra:

A visão apocalíptica que se intensifica no último capítulo faz aparecer a dor universal como um fundamento de ser, deixando a vida suspensa entre o passado e o futuro. Em *Húmus*, o grito não é metáfora: é o signo da condição humana, o apelo doloroso ao Outro que se repercute no silêncio de um tempo a vir:

Ouves o grito? ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?...  
[*Ibidem.*] (Brandão, p. 28)

## Conclusão

Foram explorados ao longo desta dissertação o tema da dor da existência, por tal, a mesma foi dividida em capítulos vários ("A inautêntica", "Da morte ao sonho: êxtase e dor da vida incessante" e o seu subcapítulo "Estilhaços desarmônicos: A quebra d'equilíbrio", "Confrontações do ser": "O dever", "Deus e o inferno" e "A essência; A revolta; Metafísica da dor", e por último "Confirmações do eu") que espelham, de certa forma, alguns tipos de condicionantes que as próprias personagens sentem e que são transversais ao longo da sua própria existência. Cada capítulo serviu para aprofundarmos o sofrimento que se confere na travessia da vida sustentadas por autores da filosofia da existência, de filósofos existencialistas e noções relativamente às problemáticas do simulacro. Tudo isto contribuiu para uma melhor visão e compreensão sobre a condição humana na obra *Húmus* de Raul Brandão.

No segundo capítulo ("A vida inautêntica"), foram exploradas as nuances sobre a inautenticidade da vida. Foi discutida a noção de simulacro e que este se inicia quando a instância narrativa encontra as estátuas de granito — quase como se tratasse de Pompeia — que lhe transmitem feições de dor, tendo havido uma comparação com o mito de Pigmalião. Nos dois momentos é possível verificar-se que a simulação ganha forma para necessidade de proteção de algo, no caso de Brandão levantámos a questão de que se esta existe, poderá acontecer, pela necessidade de refúgio que a personagem-narrador sente para aceitar a realidade absurda que da existência advém, sendo a questão de representação interligada com a questão de matar no tempo onde a impotência perante um horizonte da morte é esmagadora.

Ao longo deste capítulo primeiro é referido, quase exhaustivamente, a conceção da repetição os mesmos gestos, onde o hábito toma conta das personagens (da vila simulada), em que este assume uma regra para que esta vila não se aperceba da realidade da existência, uma maneira de fugir de si próprios e da própria verdade. Por tal, estas descrições são frequentemente conotadas com sentimentos de amargura (fel) e ódio. Encontramos também menção à bisca e que esta é, de facto, considerado como o jogo da morte. Compreendemos esta questão através das regras deste jogo serem passadas de geração e geração — ao longo da obra acontecem inúmeras vezes a menção a este — o que confere um carácter de grotesco, de incompreensão e de denúncia por parte da

instância narrativa, onde critica toda a vida suspensa por esta monotonia à exceção de Joana.

As personagens desta vila são entendidas como não conscientes perante a sua existência, havendo confirmação de que até a própria instância realiza este hábito de repetição, tal vez por não se haver conformado com o absurdo e que a sua vida seja considerada inautêntica, como abordado em *O Mito de Sísifo*. O que difere a personagem-narrador da restante vida simulada é que este cria o simulacro para se proteger da veracidade da vida — tal como em Pigmalião em que este cria o simulacro para se proteger das mulheres, como é possível constatar em *O efeito Pigmalião* — e que tem consciência desta repetição, do jogo e de estar a desperdiçar a sua vida no gamão. Apesar de haver a tomada de consciência: é-lhe difícil aceitar a realidade e que estes gestos conferem nada mais do que um conforto ilusório, então este não se revê nos seus atos pela necessidade de criar algo para não se sentir de tal modo.

O narrador-personagem questiona-se sobre a totalidade do seu ser ao debater-se sobre a mortalidade e a angústia, por exemplo, o que confere uma dimensão da dor. É através do simulacro que tenta encontrar a completude, porém, mesmo assim acaba por se fragmentar, cingindo-se em Gabiru, um eterno filósofo que tem um sonho de acabar com a morte, apesar da própria cisão mesmo não se rever nele, tal como apontado por Maria João Reynaud na introdução à obra.

Ao longo deste momento é constatada a velhice e o impacto que este estágio da vida tem no Homem, assim como na própria vila, visionamos também questões sobre a má-fé, a dor existencial e da inautenticidade uma vez que negam a sua própria liberdade, através do hábito, de forma a evitar a angústia.

No terceiro capítulo ("Da morte ao sonho: Êxtase e dor da vida incessante"), dá-se confirmação da cisão, e a instância contagia-se com o sonho da primeira uma vez que considera que este pode ajudá-lo a encontrar a inteireza, havendo também o florescimento acentuado da questão da má-fé ao sentido sartriano, dado que a voz sofre pelo arrependimento da vida que chegou a não viver e a constatação de que o peso da morte é severo.

Para se lidar com esta veracidade é posta em cima da mesa a dualidade entre a verdade e a ficção, entre o *eu* e o *outro*, e conseqüentemente do facto de não se conhecer a si próprio,

uma vez que foram colocadas máscaras e à criação de um *eu* falso que se tornou mais real que o próprio *eu* verdadeiro.

O sonho de Gabiru, como abordado, é que a morte deixe de existir, todos nós temos consciência que no mundo real esse acontecimento é irreal, porém, ao tratar-se duma vila simulada, onde o próprio criador acredita que tal acontecimento é possível este ganha forma. Porém com isto o próprio Deus, o inferno e o céu deixam de fazer sentido o que leva a um desmoronamento das regras e a uma bestialidade do ser.

Quebra-se o equilíbrio, por tal, este é um subcapítulo ("Estilhaços desarmônicos: A quebra d'equilíbrio"), uma vez que o estilhaço desarmônico desta brecha se sentirá por toda a vida simulada e pela própria voz narrativa. Ao mesmo tempo que há a ruína, dá-se uma compreensão de que a morte resolvia certas questões e é necessária para o normal percurso do ser. A eternidade provoca sofrimento uma vez que de que é necessária a reinvenção da própria vida, posto que as regras anteriormente estabelecidas já não fazem sentido.

Como visionado em *O Estrangeiro* na questão do cão, a voz, sente que o peso do facto de ter alguém sempre presente é um fardo, já que a espera pela morte é uma realidade à qual todos foram preparados. Com este novo modo de entender a existência, o que outrora era um local seguro (uma zona de conforto) deixa de fazer sentido, por tal o jogar à bisca deixa de ser necessário, já que a vila tem algo de mais preocupante para fazer: (re)conhecerem-se a si próprios, já que passaram o tempo todo a preencher a vida com gestos, hábitos e nunca se confrontaram a si mesmos. Tal ação provoca terror e medo, gerando revolta. A mesma quebra encontra-se na obra de Camus, porém num sentido inverso. Em *Brandão*, são idosos que reconhecem que preencheram a vida com o nada, em *O Estrangeiro* encontramos uma pessoa jovem que com o horizonte da morte à sua espera desespera por tudo aquilo que ainda não viveu e que nunca irá, pois irá morrer proximamente.

No momento anterior assistiu-se a uma crescente confrontação, perante o "muro" que se interpõe ante o *outro*. E será efetivamente nisso que o quarto capítulo ("Confrontações do ser") se ocupou. Após a o desabamento da morte, abre-se o palco para um confronto entre o *eu*, o *outro eu* e o *a* (consciência), tal como interpretado, todos estes seres da vila se debatem através de verdades e perplexidades diante um novo sentido,

chegando-se a concluir que apenas dão proporções ao absurdo. Por tal, procura-se, num conflito interior, um culpado para este sentimento de inércia, encontrando a consciência, o dever e Deus.

Este, em um momento de dor, procura Deus, porém apenas por necessidade, como observado nas atitudes Meursault e de sua mãe (em Camus). Porém, com o fim da morte as regras aplicadas pela igreja deixaram de fazer sentido, levando a uma revolta contra o divino.

A amargura e o fel são partes integrantes que se encontram encravadas na essência da instância (e da vila), assim como o é em Zagreu (em *A Morte Feliz* do mesmo filósofo), uma vez que o ser passa o tempo a desejar algo que não tem, como um ciclo viciado. É particularmente interessante encontrar a referência ao fel e vinagre em *Húmus* e o cheiro que provoca amargura (em *A Morte Feliz*), revelando a constante *vigilância* da consciência. Outro motivo de revolta e dor na obra de Brandão é a consciência, considerava-se que esta apenas existia devido à regra, mas ao haver a tomada de consciência de que esta é parte integrante do Homem, provoca raiva e desespero.

A vida descrita é composta pelo hábito, ao tentarem enfrentar a existência (e a angústia dela proveniente) dá-se uma procura de um porto seguro, por tal seguiram o *dever* e é a este que D. Leocádia recorre incessantemente por medo da confrontação consigo mesma. O dever, para esta, serviu como cama para que a consciência pudesse manter-se adormecida, mas mesmo seguindo-o falhou, uma vez que faltou a consideração humana nos seus atos, apenas entregou frio e desconsideração. E é efetivamente nisto que alguém, provavelmente a instância narrativa, pega para enfrentar Leocádia.

As personagens Joana e a sua filha Restituta, devido ao dever, tiveram a sua vida amargurada, sempre respeitaram os mais ricos, sendo a primeira, a mulher da esfrega, a quem a instância reserva sentimentos de carinho misturados com de incompreensão. Nesta encontra-se uma dualidade entre a mentira e a verdade, que já se encontra inscrita, mas que apenas mais tarde ela própria aceita a sua condição. Ambas sentem revolta e a segunda contagiará a primeira ao lhe revelar o quão tem sofrido durante a vida inteira e o seu desejo de nunca ter nascido.

Para além do "Dever", outro pilar assente nesta vila simulada é "Deus e o inferno", por tal, esse é o nome do segundo subcapítulo das "Confrontações do ser". Neste

encontramos a denúncia, a recusa e a necessidade de um Deus que não expresse como Este o faz, a de reinvenção. Tal como o primeiro pilar serve para guiar a existência e para conferir um certo abraço na dúbia dúvida em que a vida é mascarada. O sentimento de desamparo é constante uma vez que é necessário um sentido de obrigação perante um destino. Sem Este o próprio sentido de dever que criou plano fica sem efeito e apenas a dor, o tormento, a angústia dissecam e corroem o ser.

Tudo isto culmina na revolta, onde se observa que a existência precede a essência no sentido sartriano, através da quebra de correntes, das teias, que afinal não eram de ferro, mas sim de aranha (a ideia do tecer a teia por si próprios). Existem personagens que são típicos homens revoltados: como Gabiru e Restituta, por exemplo, mas outros a quem se confere uma revolta metafísica como em Joana.

Acreditamos, que se a revolta se contagia, o primeiro a ser-lhe conferido este estatuto, de revoltado, é Gabiru. Nos capítulos, de *Húmus*, intitulados "Papéis de Gabiru" (quatro momentos) são demonstrados uma metafísica da dor exposta e atormentada. Consideramos até que cada um destes capítulos aparece quase a dar as noções filosóficas daquilo que foi abordado nos anteriores, uma vez que no primeiro é tratado, de certa forma, a inautenticidade; no segundo a questão do sonho e a animalidade; no terceiro o *eu* e o *outro*, da derrota e a ânsia de fugir para não se confrontar a si mesmo; já no quarto momento, que acontece no quinto capítulo da dissertação ("Confirmações do eu") dá-se a possibilidade e confirmação de viver e como viver, encontramos presente neste uma noção de levar a vida na medida necessária para cada um, para experienciar tudo uma vez que apenas só se vive uma vez, e este aceita e, acima de tudo aceita-se, dado que chora e, por fim, existe um retorno aos braços de Deus.

No último capítulo, a instância, e a vila confirma-se e aceita-se, tal como analisado no parágrafo anterior. Para tal, é necessário o êxtase da primavera, da transformação e da renovação que dela advém. A voz confirma que sustentou a sua vida de simulacros, que se refugiou na mentira para que pudesse suportar a vida, que se torna mais fácil criar um *outro* do que aceitar a realidade e a existência. Confirma-se também que para o percurso da vida é necessário haver sempre algo maior para que tenhamos um fim a alcançar, a vila substituiu o medo do inferno pelo desejo e necessidade do dinheiro então tentam matar a majestosa Teodora.

Após o suicídio de Restituta, a vila irrompe aos gritos por verem que afinal a morte continua *viva* e voltam às velhas regras, aos velhos hábitos e a jogar ao gamão. Apenas em Joana se verifica que a revolta não serviu apenas para acomodar as suas necessidades e abraça este sentido de mulher revoltada a nível metafísico ao aceitar a sua vida dupla. Isto talvez se suceda porque Joana aceita-se e reconhece-se, não tem medo de se sentar frente a frente consigo mesma. Dando-se a noção de Húmus.

Em síntese, esta dissertação contribui para a compreensão da dor da existência na obra *Húmus* de Raul Brandão, ao ser realizado uma análise sobre as nuances várias encontradas ao longo da obra sobre o existencialismo. Apesar de ter sido evocado Heidegger, é importante voltar a referir que este é considerado um filósofo da existência e não um existencialista. No decorrer do nosso estudo foram citados romances de Albert Camus e de Sartre que comprovam que certas ações e entendimentos, que acontecem nas narrativas destes são também experienciados na obra de Brandão, o que revela um certo sentido de absurdo, de revolta, de espanto perante a vida. Acreditamos também que os pensamentos de Camus se encontram mais focalizados e direcionados para as questões abordadas em Húmus, uma vez que este foi dos autores mais citados e interligados.

Em conclusão, foi-nos possível através desta releitura compreender as nuances e os vários estágios que a experiência da vida se afigura em cada um de nós, tal como nas personagens desta vila simulada, comprovamos o seu cunho puramente humanístico, onde existe um espelho de todas as verdades e complicações que da nossa liberdade e da nossa consciência advêm. Constatamos também a marca profunda do existencialismo presente em cada linha, apesar de não ter sido realizada uma análise profundamente detalhada da obra e sim daquilo que foi mais chamativo, podemos considerar esta obra como precedente do existencialismo, havendo também noção de que esta dissertação não realizou uma dissecação profunda relativamente a esta questão pela extensão da mesma, mas consideramos que poderá impulsionar novos modos de analisar as obras deste autor que tão importante é para o modernismo português e para a literatura portuguesa do século XX.

## **Bibliografia**

- Brandão, R. (2017) *Memórias*. Quetzal Editores.
- Brandão, R. (2017) *O Pobre de Pedir*. Ponto de Fuga.
- Brandão, R. (2021). *Húmus*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Camus, A. (2015). *O Estrangeiro*. Porto Editora.
- Camus, A. (2016) *O Mito de Sísifo*. Porto Editora.
- Camus, A. (2018). *A Morte Feliz*. Porto Editora.
- Camus, A. (2019) *O Homem Revoltado*. Porto Editora.
- Eiras, P. (2005). *Esquecer Fausto*. Campo das Letras – Editores S.A.
- Guerreiro, F. (2022). *Grãos de Pólen*. Língua Morta.
- Heidegger, M. (2001). *Being and Time*. Blackwell Publishers Ltd.
- Kierkegaard, S. (1972) *O conceito de angústia*. Presença.
- Lima, C., Barros, N., Barroso, B., Pereira, A., Silva, A. (2018). *Um estudo sobre depressão na terceira idade*. Inova Saúde, 7(1), 27-39. <https://doi.org/10.18616/is.v7i1.4258>
- Lima, S. H. S. (2013). *Apesar dos “mortos embaixo”*: Considerações sobre a vida e a primavera em *Húmus*, de Raul Brandão. Revista Linha Mestra, (23), 124-128. <https://linhamestra23.wordpress.com/artigos/>
- Lourenço, E. (2003). *Tempo e Poesia*. Gradiva.
- Lourenço, E. (2005) *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Gradiva.

Marques, T. M. & Lepecki, M. L. (2002) Leituras poliédricas: estudos sobre Cesário Verde, Gomes Leal, Raul Brandão, José Régio, José Rodrigues Miguéis, Vitorino Nemésio. Universitária Editora.

Mochila, M, (2016), *Problemáticas existenciais e Modernidade de Húmus de Raul Brandão*. Revista Desassossego, 8(15), 47-65.  
<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/106211>

Pinharanda, G. *Dicionário de filosofia portuguesa*. Lisboa: D. Quixote, 2004.

Platon. (2023). *Sofista*. Good Press.

Porto, E. *Fel*. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto Editora.  
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fel>

Reis, D. (2023). *Suicídio: A Dor da Existência*. Revista Saberes FAP Pimenta, vol. 1, nº 1, 1-19.  
<https://estacio.periodicoscientificos.com.br/index.php/saberesfappimentabueno/article/view/1687>

Reynaud, M. (2018). *Raul Brandão e o teatro (algumas notas)*. In G. Vila-Boas & M. Cunha (Eds.), *Libretos o palco e a cidade: teatro no Porto 1850-1950*. 153-167. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Reynaud, M. (2000) *Metamorfoses da escrita*. Campo das Letras – Editores S.A.

Rocha, M. (2021) *O silêncio na obra de Raul Brandão: Linguagem para uma nova dramaturgia*. [Master's thesis Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/137775>

Sá, D. (2009). *Uma leitura de Vergílio Ferreira no existencialismo*. [Master's thesis, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/20341>

Sartre, J. P. (2018). *A Náusea*. Porto Editora.

Sartre, J. P. (2021) *O ser e o nada*. Edições Almedina.

Silva, V. A. B. (2023). *Fragmentação Literária - Estratégia para recriar o mundo*.  
[https://www.researchgate.net/publication/372752518\\_FRAGMENTACAO\\_LITERARIA\\_-ESTRATEGIA\\_PARA\\_RECRIAR\\_O\\_MUNDO](https://www.researchgate.net/publication/372752518_FRAGMENTACAO_LITERARIA_-ESTRATEGIA_PARA_RECRIAR_O_MUNDO)

Stoichita, V. (2011). *O efeito Pigmalião*. KKYM.

Tofalini, L. A. B. (2011). *Identidade do mal em Húmus: dialética entre ser e não ser*.  
TEOLITERARIA - Revista de Literaturas E Teologias, 1(2), 144-160.  
<https://doi.org/10.19143/2236-9937.2016v1n2p144-160>

Torres, R. & Ministro, B. (2016). *Húmus: colagem; montagem; recombinação*. Revista da rede internacional Lyracompoetics, 7, 151-176. <http://hdl.handle.net/10284/6583>

Um colaborador do SNL. (Sem ano). *As coisas do altar*. Secretariado Nacional da Liturgia. [https://www.liturgia.pt/questoes/questao\\_v.php?cod\\_quest=74](https://www.liturgia.pt/questoes/questao_v.php?cod_quest=74)

Vilela, L. J. (2020) *Seriedade na Desconstrução de Barreiras Antievolutivas Autoimpostas*. Revista Conscientiotherapia, [S.I.], 99-115.  
<http://www.conscientiotherapia.org.br/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=144>