

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO

GABRIELA CRISTINA SERMANOVICZ DE OLIVEIRA

HÚMUS DE RAUL BRANDÃO:
SILÊNCIOS

MARINGÁ
2025

GABRIELA CRISTINA SERMANOVICZ DE OLIVEIRA

***HÚMUS* DE RAUL BRANDÃO:
SILÊNCIOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini.

Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade

Maringá
2025

GABRIELA CRISTINA SERMANOVICZ DE OLIVEIRA

***HÚMUS DE RAUL BRANDÃO:
SILÊNCIOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **13 de dezembro de 2024**.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI**
Data: 15/12/2024 16:21:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Presidente da Banca (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **LOIDE NASCIMENTO DE SOUZA**
Data: 14/12/2024 18:42:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Loide Nascimento deSouza
Membro Titular (UEM/DTL)

Documento assinado digitalmente
 **ALTAMIR BOTOSO**
Data: 14/12/2024 11:24:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Altamir Botoso
Membro Titular Externo
(UEMS –Campo Grande/MS)

Dedico esse trabalho a Nádia Cristina Sermanovicz,
minha mãe, mentora e voz de minhas primeiras
leituras, que vislumbrou o caminho antes mesmo
que eu o pudesse.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jean Noel de Oliveira e Nádia Cristina Sermanovicz, meu mais sincero obrigada, pela paciência, liberdade, direcionamento e experiências de vida, sem as quais não seria quem sou hoje.

Às minhas avós, Ana Maria Defendi de Oliveira e Josefina Tomazoni Sermanovicz, agradeço pelo acolhimento, carinho incondicional e histórias de inspiração que fazem com que eu escolha todos os dias lutar pelo espaço da mulher na ciência.

Ao meu tio Diogo Leonardo de Oliveira, pelos inúmeros aconselhamentos, pelo apoio e por estar presente na contagem regressiva da sobrinha “foguetete”, agradeço *right up to the moon - and back*.

À professora Luzia Aparecida Berloff Tofalini, agradeço imensamente, tanto pela escolha de me orientar e por todo o processo de orientação, quanto pela ternura que me trouxe nos momentos em que precisei ver a vida por outro ângulo. Há indiscutivelmente durante toda a presente pesquisa, sua presença, parafraseando Brandão: És um ser imenso e profundo, aqui com raízes em toda a lama e braços que chegam ao céu.

Pelas inspirações sem as quais eu não teria buscado trilhar o caminho que percorro hoje, aos professores Dário Ferreira de Souza Neto e Kleber Kurowski, sou grata. O exemplo profissional e as indicações que me trouxeram, são indiscutivelmente parte do alicerce que me mantém assiduamente voltada a questionar o mundo.

À professora Clarice Zamonaro Cortez, por acreditar nos meus passos iniciais no caminho da pesquisa científica, pelas infindas contribuições às minhas leituras no campo da Crítica Literária e por sua doçura, minha honesta gratidão.

Aos professores Altamir Botoso e Loide Nascimento de Souza, meu muito obrigada pelo aceite para compor minha banca de defesa, pela paciência, disposição e sugestões que enriqueceram substancialmente a presente pesquisa.

Aos profissionais dispostos por toda Biblioteca Central da Universidade Estadual de Maringá, pela complacência em todo o período da minha pesquisa no qual diversas vezes agi como um ratinho curioso bagunceiro, meu muito obrigada.

À Biafra Silva Caetano, pela irmandade através da vida independente da distância;

À Patrícia Pires Leoncio, pelo amor íntegro, pelo lar, por acreditar e pela garra;

À Math Silva, pelo colo, pela lágrima, por me fazer ver o amor com outros olhos;

À Caroline de Cuffa (Cuffinha), pelo aconchego, pela presença e suavidade;

À Pedro Marcelo Taroze de Araujo, pelas nuances mais cult de toda UEM e por sua constante preocupação com meu bem-estar;

À João Gabriel Policante, pela presença, pelo amor que cresce e por me fazer ver a vida com paciência;

o meu coração.

À Olívia, minha filha, meu mais monumental obrigada, pelo companheirismo, paciência e pela existência que me inspira a buscar o melhor de mim. Minha miudinha e grande potência de aprendizado, que futuramente, ao compreender o peso da nossa trajetória, você possa se inspirar e ter força pra ser quem vir a almejar se tornar.

Aos pesquisadores Santiago Kovadloff, David Foster Wallace, William Hazlitt, Robert Maurice Sapolski e tantos outros, meu agradecimento pelo vultuoso par de ombros nas ciências cujos quais, se vi/vim mais longe, foi porque estive pôr sobre.

A pintura e a música, por não me permitir enlouquecer (mais) até aqui.

A CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo apoio fundamental na realização deste trabalho, parte essencial para o desenvolvimento da pesquisa.

Assim como o artista tem de superar [überbieten] a natureza, a fim de aparecer somente como ela, assim o observador tem de superar as intenções do artista, para poder aproximar-se dele de algum modo, pois uma vez que o artista já expressou o indizível, como se pretende expressá-lo ainda em uma outra linguagem, e na verdade uma linguagem de palavras [worstsprache]? (Goethe, 2008).

RESUMO

Húmus de Raul Brandão: Silêncios propõe a análise dos silêncios existentes na *magnum opus* brandoniana, *Húmus*, buscando fundamentalmente destacar como o silêncio é imprescindível para compreender a magnitude da escrita da obra do mesmo modo em que é intrinsecamente ligado à constituição do homem. Dividida em três capítulos, estão dispostas noções históricas do homem e sua relação com o silêncio, a composição literária de *Húmus* e suas similaridades com a corrente filosófica *Existencialista* e, em última instância, a aproximação entre o homem de *Húmus* à morte, à mística e suas relações com o silêncio. Processo que exigiu a busca de minuciosas correlações entre questões históricas, crítico-literárias, filosóficas e a análise particular de diversos silêncios. Por suas contribuições à pesquisa acerca da obra brandoniana destacamos Reynaud (2000) e Mochila (2016). Quanto às contribuições crítico-literárias e históricas acerca do silêncio, salientamos a presença das pesquisas de Corbin (2022) e Tofalini (2020). Por sua meticulosa riqueza filosófica quanto à constituição do ser, destacamos *O Ser e o Tempo* (2005), de Martin Heidegger; *O Ser e o Nada* (2008), de Jean Paul Sartre, cujos trabalhos possibilitaram um maior entendimento do processo existencialista que permeia o homem em *Húmus*. Em especial por sua extensa contribuição à elucidação do silêncio, elencamos *The World of Silence* (1964), de Max Picard; *Do Silêncio* (1999), de David Le Breton e *O Silêncio Primordial* (2013), de Santiago Kovadloff. Ao explorarmos o silêncio em *Húmus*, aspiramos não apenas a ampliar o campo de análises sobre a escrita brandoniana, como também esperamos contribuir significativamente com as investigações e reflexões sobre o silêncio na literatura, traçando complexos que enriqueçam, não apenas o entendimento da singularidade estilística e temática de Brandão, mas também aprofundando o conhecimento acerca da liberdade, angústia e busca por significado humano.

Palavras-chave: Silêncios; *Húmus*; Raul Brandão; Existencialismo; Literatura portuguesa.

ABSTRACT

Húmus by Raul Brandão: *Silêncios* proposes the analysis of the silences that exist in Brandão magnum opus, *Húmus*, fundamentally seeking to highlight how silence is essential to understand the magnitude of the writing of the his work in the same way in which it is intrinsically linked to the constitution of man. Divided into three chapters, there are historical notions of man and his relationship with silence, the literary composition of *Húmus* and its similarities with the Existentialist philosophical current and, ultimately, the approach between the man of *Húmus* to death, mysticism and their relationships with silence. A process that required the search for detailed correlations between historical, literary-critical, philosophical issues and the particular analysis of various silences. For their contributions to research on Brandão works, we highlight Raynaud (2000) and Mochila (2016). As for critical-literary and historical contributions regarding silence, we highlight the presence of research by Corbin (2022) and Tofalini (2020). For its meticulous philosophical richness regarding the constitution of being, we highlight *Ser e tempo* (2005), by Martin Heidegger; *O ser e o Nada* (2008), by Jean Paul Sartre, whose works enabled a greater understanding of the existentialist process that permeates man in *Húmus*. In particular for its extensive contribution to the elucidation of silence, we list *The World of Silence* (1964), by Max Picard; *Do Silêncio* (1999), by David Le Breton and *O silêncio primordial* (2013), by Santiago Kovadloff. By exploring silence in *Húmus*, we aspire not only to expand the field of analysis on Brandão writing, but we also hope to contribute significantly to investigations and reflections on silence in literature, outlining complexes that enrich not only the understanding of stylistic singularity and Brandão's theme, but also deepening knowledge about freedom, anguish and the search for human meaning.

Keywords: Silences; *Húmus*; Raul Brandão; Existentialism; Portuguese literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
CAPÍTULO I	17
<i>HÚMUS: SILÊNCIOS</i>	17
1.1 Silêncio e suas relações com a literatura	17
1.2 Modalidades de silêncio presentes na diegese de Húmus	29
1.3 Angústia e silêncios: relação intrínseca ao homem	43
1.4 Multiplicidade de narradores em Húmus	48
1.5 Personagens: silêncios	52
CAPÍTULO II	57
ASPECTOS DA ESCRITURA DE HÚMUS	57
2.1 O Existencialismo e a Escrita em Decomposição	57
2.2 Liberdade, angústia, compreensão do ser e relações com o silêncio	69
2.3 Os silêncios e a configuração de Romance Lírico	77
CAPÍTULO III	85
<i>HÚMUS: SILÊNCIOS DE CARÁTER METAFÍSICO</i>	85
3.1 Silêncio e medo	85
3.2 Silêncio e a melancolia: ecos e vazios	88
3.3 Mística e Silêncio: o problema da morte	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	101

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Húmus de Raul Brandão: Silêncios tem como proposta evidenciar a essencialidade de se pensar no silêncio quanto à profundidade da mensagem disposta na obra magna brandoniana¹, *Húmus*. Escrita por Raul Germano Brandão, *Húmus* teve sua primeira publicação datada em 1917, quatro anos após o início da Primeira Grande Guerra, portanto, surge em um contexto histórico cujo valor das referências fundamentais fora dizimado pelo temor frente à guerra, no qual, rapidamente se rebenta o arbítrio divino e vislumbra-se a possibilidade de uma liberdade assustadora, ou como Reynaud (2021, p. 14) aponta, uma “má liberdade, o despotismo ilimitado”. Mesmo período que, segundo Pereira (2019), as ideias de Freud, bem como o pensamento de Nietzsche se difundem, embora historicamente não possa se garantir que Brandão os tenha lido. A obra anuncia em 1917 o que anos mais tarde em 1945, será a principal preocupação da corrente filosófica existencialista: a reverberação de um pensamento íntimo sobre o ser, o mundo e a finitude.

Em quase todos os aspectos, sua escrita² desafia as convenções tradicionais, adentra o cenário literário com uma profusão de possibilidades: mescla a escrita memorialística com a ruminação, o absurdo com o divino e, embora tenha a presença de um lirismo acentuado, desvia da construção puramente poética e mantém seu foco central na narrativa (Pereira, 2019). Sua narrativa, incomparável e perturbadora para a época, leva a crítica do período a

¹A classificação de *Húmus* enquanto obra magna de Brandão fora retirada de observações das críticas literárias de Marques (2017), e Ruas (2018): “*Húmus, opus magnum* brandoniano, teve a sua primeira versão editada em 1917, no Porto, pela Renascença Portuguesa; uma segunda, muito refundida, em 1921, no Rio de Janeiro, pelo Anuário do Brasil, também com chancela da Renascença Portuguesa; a terceira, resultante de nova refundição, editada em Lisboa em 1926, pelas livrarias Aillaud & Bertrand, esta edição de última mão, ne varietur. [...]” (Marques, 2017, p. 125). E ainda: ““*Húmus*” é uma obra-prima. Sua força fertilizadora tem adubado a terra de onde “brotaram” grandes escritores portugueses do século XX. O que o faz atual e justifica a sua publicação não é apenas seu longo desaparecimento, mas o que o marca e não se pode dissipar: “a voz intermínua”, “a voz do homem, da eternidade que é sua nos instantes suspensos da sua miserável corrupção” (Ruas, n. p. 2018, grifos da autora).

² Segundo Marques: (2017, p. 125-126, grifos da autora): ““[...] Inclassificável quanto ao gênero, nas palavras de José Régio: “Em vão se tentará arrumá-la dentro de qualquer gênero definido: nem romance, nem diário, nem coletânea de crônicas, nem ensaio, nem poema, nem confissões; de tudo isto comparticipa e a tudo isto se evade”. A sua estrutura é a de um angustioso diário, entretido de reflexões poéticas e metafísicas, abrangendo cerca de um ano (na terceira edição, de 13 de Novembro a 30 de Novembro do ano seguinte), onde alternam dois monólogos interiores, plasmando um estado alterado da consciência de uma primeira pessoa e a voz do seu duplo, o Gabiru, numa atmosfera eminentemente subjectiva, de uma vila estagnada, povoada de velhos, onde o espaço e o tempo são deformados e as imagens irrompem reiteradamente como fantasmas. *Húmus* releva do sentimento do absurdo e antecipa-se ao surrealismo, ao existencialismo e ao *nouveau roman* pelo desmantelamento da intriga tradicional, pela criação de um espaço simbólico, pela diluição das personagens num magma narrativo em que o Tempo se torna o motor da “ação””.

declarar que o autor estaria zombando das técnicas de escrita, na tentativa de estabelecer um movimento antirromântico (Pereira, 2019). Embora a recepção crítica tenha tido alterações a partir do modernismo e Brandão seja atualmente considerado como um visionário e exímio escritor pela crítica atual, a dificuldade em estabelecer um consenso acerca da escrita de *Húmus*, no entanto, se estende através dos anos, mantendo-se ainda hoje um desafio. Nossa hipótese acabará por estabelecer uma possibilidade de classificação ao *Húmus* ao longo do trajeto de pesquisa, contudo, dentre todas as nuances da obra brandoniana, nos inclinamos majoritariamente às investigações das diversas presenças do silêncio em sua escrita.

Profundamente inspirada pela busca da compreensão dos silêncios presentes em *Silêncios e Literatura: Construções de sentido em Jerusalém* (2020), obra da pesquisadora Luzia Aparecida Berloff Tofalini, a dissertação aqui apresentada é sobretudo resultado de uma profunda incursão à possibilidade de compreensão do mundo através do prisma do silêncio que tem sido parte da construção de conhecimento científico estruturado pela pesquisadora no Brasil. Processo de fascínio iniciado em conversas com a pesquisadora e melhor desenvolvido em escrutinados debates nas aulas ministradas por Tofalini na disciplina de *Romance Lírico*, presentes na grade curricular de Mestrado em Literatura e Historicidade ofertado pela Universidade Estadual de Maringá, bem como em todo o processo de orientação.

Partindo do pressuposto ainda inicialmente instintivo de que o silêncio poderia ser responsável pelo alcance da significação que transborda da obra, a presente dissertação foi moldada na busca e compreensão dos silêncios em *Húmus*. Processo que encontrou respaldo nas pesquisas acerca do silêncio de autores como David Le Breton (1999), Max Picard (1964), Alain Corbin (2021) e George Steiner (1988), e das propostas da corrente filosófica existencialista do ser, como as presentes nas considerações de Kierkegaard (2010), Heidegger (2005) e Sartre (2008). Contudo, o que pôde ficar evidente já em uma fase final do processo de produção da pesquisa foi um interesse genuíno despertado por um tipo de silêncio específico, que acabou por modificá-la substancialmente: o silêncio primordial, termo cunhado por Kovadloff (2003). Esse silêncio quando posto enquanto ferramenta para compreender a constituição da narrativa conectou dúvidas acerca do percurso de análise da obra brandoniana que antes pareciam desconexas e, portanto, tem especial destaque na pesquisa, principalmente no que concerne às atribuições do olhar do narrador.

O silêncio aqui é entendido enquanto ponto de convergência da angústia, medo, melancolia e mística humana. É o responsável pela profundidade do dizer ainda que não tenha

nada a dizer. É o que dá significado ao peso da palavra poética. Não há como escapar dele. Sua existência é tão inapreensível à palavra que o desafio se torna demonstrá-lo. Como falar de algo que extrapola os significados apreensíveis pela linguagem? Como expressar a existência do que gera no homem a busca pela conexão através da palavra? Como descrever algo de tal magnitude que quando em contato com o homem sensível, desperta nele o desejo pela busca do conhecimento que fundou e alimenta literatura, física, matemática, filosofia a ponto de transformar radicalmente a realidade concreta?

Acreditamos que, de alguma forma, a escrita brandoniana apresenta-nos um caminho rumo às respostas, porque oferece em *Húmus*, a presença da palavra poética somada ao encontro do eu-lírico³ com o inexprimível em um borbulhar de silêncios. Para confirmar nossa hipótese, realizamos uma análise da obra em três capítulos. Durante esse processo, observamos como o eu-lírico interage com o inexprimível e como os silêncios são representados na obra. Analisamos padrões, recorrências e técnicas literárias utilizadas por Brandão e, também, consideramos abordagens interdisciplinares que envolvem questões históricas, crítico-literárias e filosóficas sobre a natureza do homem e dos diversos tipos de silêncio.

A dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, *Húmus: Silêncios*, exploramos as diversas facetas do silêncio e suas relações com a literatura. Por meio da análise das modalidades de silêncio presentes na diegese de *Húmus*, investigamos como os silêncios contribuem para a construção do enredo e desenvolvimento dos personagens. Além disso, examinamos a relação intrínseca entre a angústia e os silêncios, evidenciando como a obra retrata as complexidades da condição humana através desse elemento narrativo. Também

³O termo *eu-lírico*, embora frequentemente seja associado a voz que se expressa na poesia ao longo dos séculos, é empregado originalmente por Tofalini (2013), para definir o narrador presente em *Húmus* em seu livro intitulado *Romance Lírico*, no qual a pesquisadora defende a premissa de que embora a obra se revele por meio de uma estrutura narrativa, a profundidade e angústia com que o narrador explora suas vivências e expressa seu íntimo em *Húmus*, conferem-lhe uma dimensão extensamente lírica: “Raul Brandão desenvolve uma espécie híbrida, distanciada da narrativa romanesca tradicional, e se aproxima do modo lírico, instituindo uma nova modalidade de romance [...] A linguagem empregada pelo escritor ultrapassa a região da narrativa e atinge a esfera da poesia. Neste sentido, os conceitos mais expressivos de linguagem poética e da poesia ajustam-se de modo harmonioso à prosa ficcional de Raul Brandão, apontando para uma espécie híbrida: o romance lírico” (TOFALINI, 2013, p. 21). E ressalta: “Marcado pelo monólogo meditativo, essa obra recria o mundo desregrado e intenta poetizá-lo, mesmo que seja por meio da dor. O narrador, ao tratar da problemática social que envolve as personagens, assume a subjetividade que se intensifica em alguns momentos, por oposição ao discurso reflexivo em que o caráter conceitual predomina. A atitude intimista do narrador, como sujeito da enunciação, – tocado pelo sentimento de revolta e de compaixão, e assumindo um discurso que expressa a tensão entre subjetividade e objetividade – possibilita a afirmação do modo lírico” (Tofalini, 2013, p. 159). Aqui, optamos pela adoção do termo bem como pela concordância com o disposto pela pesquisadora em sua obra.

realizamos a abordagem de sua multiplicidade de narradores e dos modos como essa multiplicidade influencia a representação dos silêncios na obra, bem como a maneira como os personagens são construídos.

No segundo capítulo, *Aspectos da escritura de Húmus*, focamos nos aspectos da escrita de *Húmus*, destacando sua relação com o existencialismo. Analisando como a liberdade, a angústia e a busca pela compreensão do ser se entrelaçam com os silêncios na obra e, como estes contribuem para a configuração do romance lírico, exploramos como os elementos do existencialismo são refletidos na escrita de *Húmus*, especialmente em relação à decomposição como metáfora da condição humana e no que diz respeito a como a liberdade e a angústia, conceitos centrais do existencialismo, se manifestam na narrativa. Nos direcionamos à investigação de como o silêncio é utilizado enquanto um meio de expressar ou confrontar a angústia existencial dos personagens. Abordamos o papel dos silêncios na estruturação do romance-lírico, tanto em termos de estilo literário quanto na potencialidade da criação da atmosfera, bem como na possibilidade de expressar emoções e transmitir significados simbólicos.

Finalmente, no terceiro capítulo, *Húmus: Silêncios de caráter metafísico*, adentramos os silêncios de caráter metafísico presentes em *Húmus*. Explorando o medo e a melancolia associados aos silêncios e como estes evocam ecos e vazios na experiência do narrador-poeta. Também investigamos a dimensão mística do silêncio na obra, especialmente no que diz respeito ao problema da morte e de Deus, buscando compreender como tais elementos contribuem para a reflexão sobre questões existenciais e metafísicas. Durante todo o processo, observamos como o eu-lírico interage com o inexprimível e como os silêncios são representados na obra.

Durante a dissertação, como objeto de análise optamos pela versão de *Húmus* disposta em 2021 da Biblioteca fundamental da Literatura Portuguesa com coordenação de Carlos Reis e introdução de Maria João Reynaud. Em referências diretas, optamos por respeitar a nova lei do acordo ortográfico.

Em *À sombra do som e da morte: A poética da escuta e do silêncio em Raul Brandão e Rui Nunes, Vasconcelos* (2016), acaba por conferir, ao tratar da percepção de aspectos do som, mística e escuta, caminho para compreender o silêncio na escrita brandoniana. Partindo de alguns conceitos da acústica, o pesquisador demonstra a relevância da relação entre a paisagem sonora e a visão quanto à criação literária e à possibilidade de reflexão ontológica a partir dos silêncios que a obra literária brandoniana como um todo provoca, uma riquíssima

tese que transita entre o comunicar e calar para exprimir a magnitude do silêncio.

Cabe a nós mencionar também aqui trabalhos previamente executados, cujo caráter desenvolve-se baseado na investigação do silêncio em obras brandonianas, como é o caso de *Os pobres, de Raul Brandão: Recintos de silêncios*, de Fernanda Tonholi Sasso Curanishi (2015), no qual a pesquisadora abrange considerações acerca de diversos silêncios como elementos significantes na poesia brandoniana.

Assim como *O silêncio na obra de Raul Brandão: Linguagem para uma nova dramaturgia*, por Margarida Maria da Silva Rodrigues Rocha (2021), pesquisa na qual a autora aproxima a noção do silêncio à dramaturgia e defende a escrita brandoniana enquanto vanguardista.

Já quanto ao processo da compreensão acerca do silêncio primordial no Brasil, ainda que em literaturas não-brandonianas, produções como: *Aprender a rezar na era da técnica*, de Gonçalo M. Tavares: *Silêncio primordial*, de Yamakawa e Tofalini (2016), *O Silêncio primordial como expressão mítica em Teixeira de Pascoaes*, de Rodrigo Michell Araujo (2020), são exímios trabalhos que ao buscarem confirmar a relação que o silêncio primordial confere à potência da escrita literária, enriquecem grandemente os estudos kovadloffianos.

A exposição dos silêncios presentes em *Húmus* aqui permitirá uma apreciação mais profunda da forma como o silêncio é capaz de contribuir para a construção do enredo, dos personagens e dos temas abordados na escrita literária. Espera-se também que essa análise revele não apenas traços distintivos da narrativa do autor quanto ao uso do silêncio, mas também sua perspectiva única sobre a condição humana.

Além disso, a dissertação visa estabelecer um diálogo interdisciplinar, considerando questões históricas, crítico-literárias e filosóficas que permeiam a obra de Raul Brandão. Através da análise de *Húmus*, esperamos demonstrar o poder evocativo e reflexivo do silêncio como elemento narrativo, destacando sua capacidade de transmitir significados e emoções complexas que transcendem as palavras. Por fim, esperamos que os resultados deste trabalho contribuam para estudos futuros sobre o papel do silêncio na literatura em geral. No intuito de oferecer uma análise abrangente e profunda da obra, buscamos ainda inspirar novas investigações e análises críticas que continuem a explorar as complexidades do silêncio na arte e na vida humana.

CAPÍTULO I

HÚMUS: SILÊNCIOS

1.1 Silêncio e suas relações com a literatura

Quando Max Picard afirma, no prefácio de *The World of Silence* (*O mundo do silêncio*)⁴ (1964, p. 14, tradução nossa), que: “Silêncio não é simplesmente o que acontece quando paramos de falar. Ele é mais que a mera renúncia da linguagem, é mais do que a mera condição do que podemos produzir ou interromper”⁵, dois elementos nos são propostos: uma leitura densa que modificará a forma como concebemos a realidade e a certeza de que não compreendemos a magnitude do silêncio. O silêncio não apenas é parte inerente da linguagem, como também extrapola todas as espécies de linguagem. Para Picard, “Quando a linguagem cessa, o silêncio começa. Mas isso não significa que o silêncio começa *porque* a linguagem cessa. A abstenção da linguagem simplesmente torna a presença do silêncio mais aparente”⁶ (Picard, 1964, p. 14, grifo do autor, tradução nossa).

Para nós, embora o silêncio seja inerente a todo tipo de linguagem, é forçoso reconhecer que ele depende da linguagem para significar. Isso porque o silêncio é um fenômeno autônomo. Não devendo ser considerado enquanto *status* negativo da palavra, ou a simples suspensão de linguagem. Ele subsiste em si mesmo. Existe antes, durante e para além da palavra, servindo à formação humana de comunicação, mas também, independente dela. O silêncio é positivo e negativo. Ele orbita em si e ao redor das palavras.

Compõe seu próprio planeta, na mesma medida em que dele se desprendem fragmentos que se tornam satélite, assim como a Terra e a lua, diferentes em sua função, vindas de um mesmo material original. Ele é completo em si mesmo e, também, é conectivo. Enquanto o silêncio positivo é visto como uma presença enriquecedora por si só, o silêncio negativo é percebido como uma ausência ou falha na comunicação. Ambos os aspectos do silêncio são importantes para entendermos sua complexidade e seu papel na linguagem e na comunicação humana. O silêncio positivo pode ser compreendido como um estado de

⁴ Embora existam obras citadas durante toda a presente dissertação que não apresentam traduções para a língua portuguesa, optamos pela tradução livre de seus títulos subsequentemente ao seu título original, priorizando uma leitura fluída a todos os níveis de leitores.

⁵ No original: “Silence is not simply what happens when we stop talking. It is more than the mere negative renunciation of language; it is more than simply a condition that we can produce at will”.

⁶ No original: “When language ceases, silence begins. But it does not begin *because* language ceases. The absence of language simply makes the presence of silence more apparent”.

quietude que é valorizado e enriquecedor em si mesmo. Ele não é apenas a ausência de som ou linguagem, mas uma presença por si só, que traz significado e profundidade. É o tipo de silêncio que pode ser visto como um espaço de reflexão, contemplação, inspiração e compreensão mais profunda do ser e do mundo.

Por outro lado, o silêncio negativo pode ser interpretado como uma falta ou ausência de comunicação, uma lacuna que pode ser percebida como vazia ou incompleta. É o silêncio que pode ser visto como uma falha. Esse tipo de silêncio pode ser associado a momentos de desconforto, incompreensão ou alienação. Pode ser visto como uma interrupção na fluidez da comunicação. No entanto, é importante notar que, mesmo dentro desse contexto de “silêncio negativo”, ainda há espaço para interpretação e significado. Esse silêncio é uma pausa necessária para reflexão, um momento de comunicação não verbal que ainda carrega significado.

Húmus é uma narrativa que abarca inúmeras espécies de silêncio, incluindo o silêncio primordial. Este silêncio, aqui também aludido enquanto “primeiro”, segundo Santiago Kovadloff (2003), é a imagem sem forma na qual o homem pode contemplar a si de forma indireta. É a constituição de algo para além do inteligível humano, datado de antes mesmo da existência humana. Algo imenso que se apresenta de forma sutil nos interstícios da vida porque é incomensurável sendo, sobretudo, profundidade.

É “[...] o resplendor crepuscular do próprio Ser, do núcleo ontológico que é anterior à linguagem e do qual esta toma sua validade numinosa, seus poderes de significar muito mais do que é possível dizer” (Kovadloff, 2003, p. 25). É altivo e extraordinário, não se esgota no semblante das coisas, pelo contrário, se insinua sem se deixar desvelar completamente. É dele que fala Nietzsche ao se referir à profundidade contemplativa essencial ao artista que almeja a beleza estética da pintura e outras manifestações de arte que transcendem a apreensão da realidade, se tornam metafísicas e aproximam os homens (Nietzsche, 1992, p 45).

Ao consideremos compreender um pouco mais sobre a profundidade que molda os silêncios derivados desse depósito do silêncio fundante em quaisquer interações. Para isso, é necessário nos atermos ao fato de que o silêncio e a palavra não são engessados em moldes contrários. Podemos ouvir no discurso o som do silêncio. Embora o mundo do discurso entre em confronto com o mundo do silêncio, eles não necessariamente são inimigos: “A linguagem e o silêncio pertencem um ao outro: a linguagem carrega o conhecimento do silêncio assim

como no silêncio há o saber da linguagem”⁷ (Picard, 1964, p.15, tradução nossa).

A linguagem por si só é um mundo em si mesma. Há mais na linguagem do que necessariamente o entender de uma informação. O mundo da linguagem é constituído por pequenos blocos de palavras inundados de silêncios que, depositados em seus devidos locais, nos levam a caminhos de compreensão:

25 de dezembro

Há no mundo uma falha. Os poentes são labaredas roxas com resquícios de escarlate e dois, três grandes jatos violetas que se estendem pelo céu — uma maravilha quimérica. A outra primavera prolonga-se: superabundância de flores nas árvores, espiritualidade na matéria, como se as árvores antes de morrer se esgotassem em sonho. Mais flores, mais poentes onde o ouro e o roxo predominam, mais gritos no mundo, mais vulcões de cores, que pressagiam catástrofes, e um ruído apagado, esquisito, insuportável dentro de nós próprios, que comparo ao som de uma borboleta esvoaçando contra as paredes de um vaso (Brandão, 2021, p. 240).

Há nas escolhas de Brandão acima, silêncios que introjetam e projetam o discurso, que escancaram e tornam a linguagem e o silêncio complementares, seja na utilização de liricidade para expressar a beleza e angústia futura que se anunciam, seja na relação que estabelece entre o poético vislumbre da paisagem da vila e a data de nascimento de Cristo, seja na escolha de palavras calculadas, como na expressão “outra primavera”, que toma lugar do outono prolongado que anuncia o inverno caminho. Ou ainda na metáfora da borboleta que, embora bela, padece, assim como o homem, como Cristo, como a vida, e não escapa à morte.

Suas escolhas são fendas que permitem que dentre as palavras escoe e ecoe o silêncio. A própria linguagem não existe sem silêncios: “A palavra não teria profundidade se faltasse o fundo do silêncio. No entanto, o silêncio não é mais do que comunicação, pelo contrário, o silêncio em si, o mundo do silêncio sem comunicação, é o mundo antes da criação, o mundo da criação inacabada, um mundo de ameaça e perigo para o homem”⁸ (Picard, 1964, p. 28, tradução nossa).

Ainda segundo Picard (1964), o homem jamais seria capaz de criar o discurso para além do silêncio que possibilita toda e qualquer significação. Trata-se aqui do que Orlandi (2007) denomina como “silêncio fundante”, ou ainda do que Kovadloff (2003) denomina “silêncio primordial”, e que será discutido adiante. Destarte, o silêncio abarca também a

⁷ No original: “Language and silence belong together: language has knowledge of silence as silence has knowledge of language”.

⁸ No original: “The word would be without depth if background of silence were missing. Nevertheless silence is not more than speech; on the contrary, silence on its own, the world of silence without speech, is the world before creation, the world of unfinished creation, a world of menace and danger to man”.

significação da palavra e, por consequência, da criação da verdade primeiramente expressa.

Embora tenhamos o reforço ao longo da história acerca da comunicação por meio das palavras, enquanto distinção do homem em relação aos outros animais, segundo pressupõe Aristóteles (2005), é interessante pensarmos a palavra na qualidade de presença, de fenômeno presentificado em determinada situação que cessa, ainda que se reverberem os discursos.

É claro que a capacidade cerebral humana da comunicação verbal nos diferencia das demais espécies. Somos, conjuntamente com os primatas, uma espécie com córtex pré-frontal, região responsável pela racionalidade e controle de impulsos. Contudo, diferente dos nossos conhecidos primatas, evolutivamente nosso cérebro é o único que consegue criar sistemas organizacionais de fala consciente (Bear *et al*, 2017), portanto, somos a única espécie que consegue racionalizar e transformar o pensamento em palavras. E não apenas isso, mas podemos pensar sobre elas e dar a elas um sentido mais depurado.

Certo também é que ao avançarmos nos estudos relacionados à palavra, avançamos também em diversos outros níveis do desenvolvimento de nossa espécie, mas não significa necessariamente que nos distinguimos de outras criaturas única e exclusivamente pela linguagem. Outros animais se comunicam conforme a adaptação evolutiva que têm. O que difere a espécie humana é justamente uma capacidade aumentada capaz de elaborar um sistema que possa determinar o funcionamento da comunicação.

Ora, se o discurso é, então, ferramenta evolutiva de sobrevivência, nasce, portanto, posterior ao silêncio. Logo, o silêncio “tem grandeza simplesmente porque é”⁹ (Picard, 1964, p. 1, tradução nossa). Sendo sua grandeza, a sua pura existência. “Não há começo para o silêncio nem fim: parece ter origem na época em que tudo ainda era puro. É como um ser incriado e eterno”¹⁰ (Picard, 1964, p.1, tradução nossa).

Desse modo, se o silêncio é um fenômeno, estamos afirmando que é primário, independe da ação do homem, é realidade objetiva, que não tem regressão histórica que seja possível alcançar. Sua existência é tão antiga quanto o tempo. Não pode ser traçado anteriormente na história por ninguém de forma precisa. Não pode ser rompido por completo. Ele vence a vida, a morte, o amor, a lealdade, na mesma medida em que também os cria.

É no seio desse silêncio fundante, primeiro, que todos os demais silêncios e todas as palavras e coisas se manifestam. Entendido por Kovadloff (2003), enquanto o inconcebível que, substancialmente é realocado por alusões, como Deus, o amor, a esperança, de modo a

⁹ No original: “Silence has greatness simply because it is”.

¹⁰ No original: “There is no beginning to silence and no end: it seems to have its origins in the time when everything was still pure Being. It is like an uncreated, everlasting Being”.

justificar a impermanência do olhar metucioso ao inominável, o silêncio primordial a partir da abstenção das palavras e através das palavras, mais que isso, ele também seria expresso através das palavras que o abstém.

As palavras das quais se pretende ausentar o silêncio fundante, usualmente vêm, segundo Kovadloff (2003), da garganta do hábito, do perpetuar de diretrizes engessadas. Indubitavelmente manifestações de uma mesma e angustiante necessidade. Com essas palavras, a voz do costume, da negação, da possessividade e do fanatismo costumam se manter e perpetuar. Segundo o pesquisador, as palavras que, quando utilizadas pretendem anular o silêncio fundante, procuram, constantemente, fechar uma brecha: a brecha que frustra a abertura entre realidade e significado. A frequente adesão quase sempre massiva que elas suscitam, não se explica a não ser pelo íntimo imperativo que satisfazem: a sustentação da ilusão de que, no compreensível esgota-se a ordem do todo, que tudo tem algum sentido.

Porém, quando observada a utilização dessas palavras com minúcia de emprego e significância, não seria possível ver nada além do desespero por compreensão e a forte tendência de agarrar-se ao conforto do não enfrentamento com o temível “não saber”. Desespero esse, que encontra acalento na palavra poética. A poesia não tende apenas na direção dessa penúria, como também provém dela. E esse é o único e exclusivo ponto no qual ambas, poesia e palavra banal se encontram. Já sua distinção se dá porque enquanto as palavras banais levam em consideração simbólica a erradicação da reflexão, a palavra poética procura manter a intangível presença do incógnito (Kovadloff, 2003).

Tal procedimento poético cumpre-se, segundo Kovadloff (2003, p. 22), “através da subtração, pela via metafórica, do real domínio ao domínio do literal”. Mais ainda do que traduzir em termos familiares o que é considerado estranho, a imagem poética estranha o que é habitual e o apresenta frente a um novo prisma, aquém do que esperamos encontrar. Esse prisma não é outra coisa senão a irradiação do belo. E se na palavra banal não existe beleza é justamente porque cala o silêncio primordial (Kovadloff, 2003). Já a palavra poética exprime o belo porque age, como um prisma dispersivo transformando um único feixe de luz, o silêncio primordial, em facho de luz diferentes em si, os silêncios resultantes da interação com o homem que expressam o belo até o sublime: a incógnita.

Segundo Picard, no momento da concepção de uma pessoa reinam os silêncios. Para o autor, na criação de uma só pessoa, “Há mais silêncio em uma pessoa do que se pode vir a ser usado em uma vida inteira”¹¹ (Picard, 1964, p. 5, tradução nossa). O silêncio é justamente o

¹¹ No original: There is also more silence in one person than can be used in a single human life.

motivo pelo qual cada homem está banhado em mistério. Aliás, é o silêncio que interliga gerações e as molda. No silêncio, o homem entra em contato com o início de todas as coisas, em qualquer momento do espaço-tempo ao olhar a origem de algo, o homem também observa o silêncio, na mesma medida em que é observado: “[...] o homem é observado pelo silêncio. O silêncio olha mais para o homem do que o homem olha para o silêncio”¹² (Picard, 1964, p. 1, tradução nossa).

Esse olhar se dá, segundo o pesquisador, quando dialogamos com alguém. Um diálogo, segundo Picard, não é apenas a interação de duas pessoas, é possível vislumbrar o silêncio como um terceiro participante, sempre observador, em uma conversa. É ele quem oferece aos outros membros da conversa todo seu aparato comunicativo:

No silêncio, portanto, o homem se mantém confrontado mais uma vez pelo início de todas as coisas: tudo pode vir a ser uma outra vez, tudo pode ser re-criado. Em todo momento do tempo, através do silêncio, o homem pode acessar a origem de todas as coisas¹³ (Picard, 1964, p. 6, tradução nossa).

Ao abordar o ato da discursividade, a gênese da argumentação de Picard acaba por conduzir-nos à contemplação da constituição de um silêncio primeiro:

É ele quem dá a largura à conversa: quando as palavras não estão apenas se movendo dentro do estreito espaço ocupado por dois indivíduos, mas vem de longe, do lugar onde o silêncio está escutando. Isso dá à palavra nova plenitude¹⁴ (Picard, 1964, p. 9, tradução nossa).

E acrescenta: “Mas não apenas isso: as palavras são ditas de onde vem o silêncio, dessa terceira pessoa, que escuta e recebe mais do que os que conversam sozinhos são capazes de fazer [...]. As pessoas que eram falantes se tornam ouvintes do silêncio”¹⁵ (Picard, 1964, p. 9, tradução nossa). Conduzidos pelas mãos do silêncio fundante, palavras e silêncios se mesclam e nasce então a complexidade da comunicação. É que o silêncio fundante é aquele que, na concepção de Orlandi (2007) permite o espaço de significação.

Em seu trabalho intitulado *Unspoken: A Rhetoric of Silence* (2004) (*O Não-dito: Uma*

¹² No original: “[...] man is observed by silence. Silence looks at man more than man looks at silence”.

¹³ No original: “ In silence, therefore, man stands confronted once again by the original beginning of all things: everything can begin again, everything can be re-created. In every moment of time, man through silence can be with the origins of all things”.

¹⁴ No original: “ That is what gives breadth to a conversation: when the words are not moving merely within the narrow space occupied by the two speakers, but come from afar, from the place where silence is listening. That gives the words a new fullness”.

¹⁵ No original: “ But not only that: the words are spoken as it were from the silence, from that third person, an the listener receives more than the speaker alone is able to give [...]. The persons who were speaking seem to have become listeners to silence”.

Retórica do Silêncio), Cheryl Glenn, apresenta-nos parte da trajetória que corporifica o estudo acerca do silêncio, abordando a retórica do silêncio e seu poder enquanto discurso. Segundo a pesquisadora, a retórica do silêncio é um conceito intrigante que explora o papel do silêncio na comunicação e na expressão de significado. Enquanto a retórica tradicional se concentra nas palavras e na sua organização persuasiva, a retórica do silêncio destaca a importância das pausas, das lacunas e das ausências verbais na transmissão de mensagens. Em sua essência, a retórica do silêncio reconheceria, portanto, que o silêncio não é a ausência de palavras, mas sim uma forma de linguagem em si mesma.

Diferentes tipos de silêncios podem, segundo Glenn (2004), ser utilizados intencionalmente para comunicar nuances emocionais, criar impacto dramático, ou até mesmo para manipular a percepção do interlocutor. Um aspecto fundamental da retórica do silêncio é a noção de que o que não é dito pode ser tão significativo quanto o que é expresso verbalmente. Cada pausa, cada hesitação, pode ser interpretada como uma escolha deliberada ou carregada de intenção. Isso destaca a complexidade da comunicação humana, que vai além das palavras para abranger a linguagem não verbal e os silêncios das entrelinhas.

Segundo Glenn (2004), há vários tipos de silêncios que podem ser explorados dentro da retórica. Noções como a de um silêncio ponderado, utilizado para transmitir profundidade e reflexão; ou o silêncio interrogativo que ocorre após uma pergunta, indicando expectativa por uma resposta; o silêncio constrangedor enquanto manifestação de desconforto em determinadas situações, destacando um mal-estar palpável; silêncio contemplativo, o qual reflete uma imersão profunda em pensamentos ou reflexões internas.

Há ainda a possibilidade do silêncio de consentimento que indica concordância ou aceitação, dispensando palavras. Silêncio estratégico, utilizado intencionalmente para criar suspense, provocar reações ou controlar uma situação e tantos outros possíveis de acordo com a situação que a plasticidade do discurso pode vir a gerar. Cada um desses silêncios serve a propósitos distintos, moldando a experiência comunicativa e adicionando camadas de significado. A retórica do silêncio exige uma apreensão sensível dessas nuances, porque sua interpretação pode variar de acordo com o contexto cultural, social e individual.

O processo de catalogação desses e de muitos outros silêncios tem sido, conforme nos explicita Glenn (2004), uma investigação minuciosa que nos ajuda a compreender o quanto a área ainda é desconhecida. Segundo a pesquisadora, foi Picard, em *The World of Silence (O Mundo do Silêncio)* (1964), ao estudar o silêncio enquanto uma virtude ontológica, quem estabeleceu a primeira análise profunda acerca dos silêncios, que, cerca de trinta anos depois,

seria a principal inspiração para a elaboração da proposta de Bernard Dauenhauer, autor de *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance* (*Silêncio: O fenômeno e seu significado ontológico*) (1980). Nessa obra, Dauenhauer aborda questões referentes à presença do silêncio, sistematizando e clarificando as características que considerava fundamentais ao silêncio, possibilitando, ainda que modestamente, estudar o silêncio enquanto fenômeno.

Segundo Glenn (2004), em 1994, George Kalamaras, fortemente influenciado por Picard e Dauenhauer, ao compor *Reclaiming The Tacit Dimension: Symbolic Form in the Rhetoric Silence* (*Recuperando a Dimensão Tácita: A Forma Simbólica no Silêncio Retórico*), propunha que o silêncio para além da ausência do som, serviria enquanto conhecimento que complementa a linguagem, compondo, portanto, um modo autêntico de conhecer o mundo. Mais do que um vazio voltado ao nada, o vazio do silêncio seria, segundo o autor, uma plenitude na qual ocorre o significado. Kalamaras apelava então a um repensar das implicações nas teorias contemporâneas da composição e do ensino da escrita.

Em um período próximo, David Le Breton, publicava *Du Silence* (1997), obra fundamental para os estudos referentes a amplificação e categorização dos silêncios e suas atribuições baseadas no contexto de criação da comunicação. Aprofundando noções relativas aos contextos ambientais e a utilização de determinados silêncios, *Du Silence* propunha a pesquisa em nível ocidental da concepção da estrutura do silêncio. Le Breton compôs uma obra na qual explora a aproximação entre o silêncio e a análise crítica acerca dos acontecimentos possibilitados e criadores de determinados silêncios, relativizando alguns papéis sociais fundamentais ao estabelecimento das estruturas do silêncio ocidental, como a religiosidade, a cultura do medo (opressor x oprimido) e a morte.

Anos mais tarde, aqui no Brasil, nas mãos da linguista Eni Pucinelli Orlandi, em *As formas do silêncio na representação dos sentidos* (2007), é discutida/apresentada a tese do silêncio enquanto fundante e há uma progressão histórica no campo semântico: a pesquisadora defende que o que preside todo o movimento dos sentidos possibilitados pelo discurso é o silêncio fundante. Em sua pesquisa, o silêncio é considerado como um *continuum* absoluto, reiterando algumas das premissas de Picard (1964), quando afirma que o real da significação, o real do discurso, é o silêncio. Orlandi traz, então, luz à perspectiva: o silêncio passa a não ser pensado como falta e a linguagem começa a ser pensada como excesso: “Sempre se diz a partir do silêncio” (Orlandi, 2007, p. 23). A palavra aparece como movimento em torno do silêncio e é inundada por ele.

Enquanto modelador da massa plástica discursiva, concebemos a possibilidade do

silêncio enquanto ferramenta socioeducacional: o silêncio pode alterar o discurso ao ser modelado pelo indivíduo, pode mudar significados, criá-los. Pode aproximar ou afastar, harmonizar ou desarmonizar situações, pode exaltar habilidades ou ainda comprovar a ineficácia de algo ou alguém. Pode vir a retirar ou instaurar poder. É, portanto, um elaborado sistema de eloquência, possuindo seu particular e vasto sistema retórico:

Uma retórica do silêncio tem muito a oferecer, especialmente como um espaço imaginativo que pode abrir possibilidades entre duas pessoas ou dentro de um grupo. O silêncio, neste sentido, é um convite para o futuro, um espaço que nos atrai. Não há um, mas muitos silêncios, e como os falados ou escritos, esses silêncios são uma interligação, parte geral das estratégias que fundamentam e permeiam a retórica¹⁶ (Glenn, 2004, p. 182, tradução nossa).

Ao aproximar, analisar, organizar e observar o modo como o silêncio se conecta com outras construções e produções humanas de comunicação, Glenn (2004) atém-se ao fato de que muito provavelmente o relegar do silêncio enquanto ausência da palavra tenha ocorrido justamente pelo processo de atribuição de valor ao discurso em níveis ocidentais. Em sua grande e extensa proporção, a fixação pela boa eloquência verbal e da fala enquanto sinônimo de progresso e civilidade seriam as principais causas do modo pelo qual o silêncio apenas recentemente, quando consideramos a escala evolutiva acadêmica, tenha tido maior aprofundamento a ponto de retirar a pauta da pura passividade da ausência de som.

A linguagem em si mesma não poderia ser compreendida sem que antes pudéssemos observar que o discurso não está somente cercado por silêncios, como consiste em sua maior parte, de silêncios. Andando juntos, sons, palavras e silêncio seriam moldes dinâmicos e naturais da criação de significados, porque, juntos, concorrem para a composição da linguagem.

Há sempre algo silencioso em cada palavra e em todo silêncio há algo da palavra dita. Até porque toda palavra é também recinto de silêncios. Contudo, é um tanto ingênuo crer que o silêncio deriva da palavra, uma vez que o silêncio é o único recurso que temos à disposição a todo momento. Quando a palavra falha, temos a certeza de que o que encontraremos é o silêncio (Picard, 1964), porque ele excede a palavra.

Quintiliano¹⁷ (1996, p. 365), ao discorrer acerca do poder da oratória afirmou que: “o

¹⁶ No original: “A rhetoric of silence has much to offer, especially as an imaginative space that can open possibilities between two people or within a group. Silence, in this sense, is an invitation into the future, a space that draws us forth. There is not one but rather many silences, and like the spoken or written, these silences are an integral part of the strategies that underlie and permeate rhetoric”.

¹⁷ Quintiliano (c. 35-100 d.C.) foi um proeminente retórico e educador romano, amplamente reconhecido por sua obra seminal *Institutio Oratoria* (Instituto da Retórica), publicada em diferentes partes ao longo de sua vida, com

material da retórica é composto por tudo o que vem antes do orador, uma afirmação que é confirmada pela prática cotidiana: o discurso”. Com a menção do discurso, Quintiliano afirmava que seria possível ao orador discutir acerca de qualquer acontecimento caso tivesse retórica para tanto, que esta era multifatorial, composta de diversas peças, como a eloquência da fala, sua memória, sua expressividade, o saber adquirido pelo orador durante seus anos de prática, e sua entrega (Quintiliano, 1996). O que pode significar a entrega do orador se não as horas devotadas ao silêncio para absorver e compreender a linguagem? A boa eloquência, a memória, a expressividade e a entrega exigem também uma boa retórica do silêncio. A cirúrgica precisão necessária à palavra só ocorre quando quem a utiliza sabe precisamente onde inferir os microcortes ao tecido do silêncio.

É passível de compreensão, portanto, que o silêncio esteja presente desde as primeiras elaborações literárias humanas, conforme apresenta Alain Corbin em *História do Silêncio: Do Renascimento aos nossos dias* (2021). É a partir do protagonismo literário que o silêncio habita em todos os cômodos de alguma obra, como no caso de *Le Rivage des Syrtes* (*A costa de Sirtes*) (1951), de Julien Gracq, ou quando nos debruçamos, contemplando o silêncio-íntimo cuja principal função do silêncio é atribuir dimensão da personagem, como ocorre na escrita de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray* (1890), ou, ainda, na construção de sentido possibilitada pelo silêncio de mudança de página de qualquer título, antigo ou atual, cujas presenças tornam possível o alcançar de uma dimensão mais profunda da intimidade com a obra. Assim, ao estruturar sua análise, Corbin demonstra em diversos trechos literários o silêncio enquanto potência implícita na criação literária. Mas, se ao analisarmos determinada obra utilizarmos o silêncio como *ferramenta*, o que podemos vir a descobrir?

Ao evocar a análise de um título literário e aproximá-lo do estudo sobre o silêncio, um leque de contribuições acadêmicas se abre, em um primeiro nível de riqueza e compreensão da obra, de seu contexto de produção e de seu período de escrita. Em um segundo nível, se cria, dadas as gamas de possibilidades factíveis a partir da plasticidade do silêncio, repertório comportamental a nós, para que possamos compreender sobre a força do silêncio enquanto estrutura fulcral. Utilizando o silêncio como *ferramenta* estamos em contato com a ciência do

a redação final provavelmente ocorrendo entre 95 e 96 d.C.. Nascido em Calagurris (atualmente Calahorra, na Espanha), Quintiliano se estabeleceu em Roma, onde ganhou fama como professor de retórica. Sua obra principal, composta por doze livros, é um manual abrangente sobre a educação retórica e a formação do orador ideal, abordando não apenas técnicas de discurso, mas também a formação moral e intelectual dos oradores. Quintiliano é notável por sua ênfase na educação desde a infância e na importância da ética na retórica. Seus escritos influenciaram profundamente a teoria retórica na antiguidade e continuam a ser estudados como uma referência importante para a pedagogia retórica e a prática oratória.

saber que ele, o silêncio, está lá. Seremos peixes que saberão que “isto é água”¹⁸ (Wallace, 2012, p. 156).

O desafio passa então a ser: como seria possível estruturar tal abordagem? Felizmente, em *Silêncios e Literatura: Construções de sentido em Jerusalém* (2020), de Luzia A. Berloff Tofalini, a pesquisadora oferece-nos uma luz sobre as difíceis dúvidas de como conduzir a elaborada dança entre silêncio e literatura. Na obra de Tofalini, a pesquisa é desenvolvida a partir da premissa de que os silêncios, intencionais ou não, dispostos pelas construções de sentido na obra de Gonçalo M. Tavares, *Jerusalém* (2005), são intrinsecamente responsáveis pela profunda dimensão da experiência que Tavares compõe em sua escrita. Em sua análise, Tofalini analisa a literatura a partir do mundo do silêncio, corroborando a premissa de Picard (1964), do silêncio enquanto um mundo em si mesmo que tem primazia sobre a palavra, uma vez que ela própria é plena de silêncios.

Ao compor sua pesquisa, Tofalini permite que extrapolemos a pura análise literária e apresenta-nos a magnitude do fenômeno do silêncio, levando-nos a dirigir o olhar para o que, muitas vezes, deixamos passar na leitura de uma obra: seus silêncios estruturais. Ler os sentidos possibilitados pelos silêncios nos é apresentado, portanto, como um ingresso para adentrar uma investigação riquíssima acerca de nós mesmos. Ao se debruçar sobre os silêncios estruturais presentes em *Jerusalém* (2005), Tofalini torna possível desvendar algumas das camadas mais profundas das mensagens contidas na obra. O silêncio, em sua pesquisa, evidencia-se como elemento ativo na construção de significados. É no intervalo entre as palavras, nelas próprias, nos espaços silenciosos, que os temas sensíveis e complexos ganham contornos mais nítidos.

A fundamentalidade de reconhecer que a escolha de *Jerusalém*, para a investigação de Tofalini, transcende a esfera literária se estendendo à dimensão filosófica e existencial, nos serve como guia para a compreensão da escolha da obra *Húmus* (2021), de Raul Brandão, na presente análise. A obra de Tavares, imersa em temas profundos e desafiadores, como a

¹⁸ A referência faz alusão ao discurso feito pelo professor David Foster Wallace, renomado escritor americano, aos formandos da classe de 2005 em Ciências Humanas pela *Kenyon College* na colação de grau da turma, no qual discursa alertando aos alunos sobre a importância da percepção em suas vidas dali em diante: “Há dois peixes jovens nadando ao longo de um rio, e eles por acaso encontram um peixe mais velho nadando na direção oposta, que pisca para eles e diz, “Bom dia, rapazes, como está a água?”. E os dois peixes jovens continuam nadando por um tempo, e então um deles olha pro outro e diz, “Que diabos é água?”” (Wallace, 2012, p. 148). A narrativa estende-se e é possível notar que Wallace discorre sobre o refinamento do olhar para o exercício de percepção de que há algo a mais, algo que ainda não nos dispusemos devidamente a pensar sobre. Esse “algo a mais”, pode ser traduzido como a empatia, a libertação da interpretação do ego, mas fundamentalmente, o que ele pede é que paremos, em silêncio, para observar a importância intrínseca do que nos rodeia (nesta pesquisa, sugerido enquanto o silêncio) e do impacto que causamos (como utilizamos a palavra e o silêncio).

morte, a instabilidade frente à guerra, a solidão, demanda do leitor uma entrega dupla ao silêncio.

Em um primeiro aspecto visando ao entendimento de alguns silêncios composicionais, substratos da interação entre o jogo de sentido proposto pelo autor, afinal, é evidente que uma análise literária que se disponha a investigar a estrutura da escrita de Tavares abarque os silêncios estruturais, contudo, há um outro tipo de camada silenciosa em livros com temáticas sensíveis como *Húmus* e *Jerusalém*. Trata-se do véu diáfano do silêncio da dor humana, como é o caso da personagem Mylia, de *Jerusalém*, cuja dor é extensamente explorada no ensaio já citado.

Quanto à escrita de *Húmus* (2021), nos momentos em que as palavras se tornam insuficientes para expressar as experiências extremas vivenciadas pelos personagens, é a poesia que proporciona uma atmosfera de contemplação e reflexão. E não podemos esquecer que a poesia é, por excelência, morada de silêncios. Trata-se de expressar o inexprimível, de comunicar o indizível.

A narrativa desenvolve-se progressivamente, explorando temas como o medo da morte, a dilacerante solidão e os matizes constantes que o narrador-poeta incorpora à paisagem de sua vila. Esse entrelaçamento de vozes e silêncios fica evidente no fragmento a seguir: “Se eu pudesse restringia a vida a um tom neutro, a um só cheiro, o mofo, e a vila a cor de mata-borrão. Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma vegetação criptogâmica, nascida ao acaso em um sítio húmido” (Brandão, 2021, p. 60). O excerto destaca a busca do autor por uma expressão que vai além das palavras convencionais, penetrando nas nuances do inexprimível. Na perspectiva brandoniana, a realidade do ser humano estabelece-se na dimensão imanente da relação entre o ser e mundo para, depois, expandir-se, através de um movimento progressivo, em direção à esfera da transcendência.

O tipo de disposição frente a temas emblemáticos como os presentes em *Húmus*, requerem certa análise de composição de seus silêncios fulcrais em nível da magnitude da dor humana, porque as palavras e silêncios proferidos pelo narrador transformam-se em grito contra a capa de desespero que se une ao silêncio. Conforme explicita Picard (1964, p. 51), “no silêncio [...] também habita o poder da escuridão e do terror, que aos poucos emerge do silêncio”¹⁹. Devido ao universo (representado na obra brandoniana) não possuir limites espaço-temporais definidos e tampouco uma delimitação emocional individual, ao

¹⁹ No original: “In silence there is present [...] the power of darkness and terror, that which can erupt from the underground of silence”.

debruçarmo-nos ao que se dispõe dizer o narrador, estamos também observando o comportamento humano frente à dor. Tornando sua análise uma incursão literária que desemboca no abissal.

1.2 Modalidades de silêncio presentes na diegese de *Húmus*

A diegese, em termos de Genette (1995), refere-se ao mundo ficcional dentro de uma narrativa onde a história ocorre. É sobretudo categorização e análise de diferentes aspectos da obra literária, conceito fundamental para compreender como a narrativa é construída e como seus elementos dispostos afetam a experiência do leitor. Essa caracterização é disposta por Genette através de três componentes principais: o espaço, o tempo e personagens diegéticos.

O “espaço diegético”, para Genette (1995), refere-se ao espaço físico ou geográfico dentro da narrativa. Em *Húmus*, a espacialidade física da vila desenvolve-se através da percepção de seu narrador-poeta²⁰:

Uma vila encardida – ruas desertas – pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – restos intactos de muralha que não têm serventia. Uma escada encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures. Só uma figueira-brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida (Brandão, 2021, p. 54).

Os elementos dispostos na concretude material do espaço são o que torna possível a extrapolação do íntimo narrativo do narrador-poeta, fenômeno que ocorre justamente porque a descrição feita pelo narrador não pode ser considerada concreta, mas advém do ambiente que lhe é familiar. É, sobretudo, reflexo do seu íntimo projetado na materialidade da vila. Seria, portanto, inadequado um exercício que se propusesse a questionar separadamente ambas as representações de espaço físico e emocional. Ambas são indistintamente etapas de caracterização da obra.

Com efeito, o que acontece em *Húmus* é a caracterização do espaço através da

²⁰ A expressão “narrador-poeta”, assim como o termo “narrador eu-lírico”, são retirados da obra de Tofalini, *Romance Lírico* (2013). Em *Húmus*, segundo a pesquisadora, a presença da poesia atrela-se de tal forma à escrita do narrador ao compor suas memórias que fazem dele inegavelmente narrador-poeta e ainda filósofo: “Os textos artísticos apresentam-se como narrativas poéticas de introspecção psicológica transpassados por indagações metafísicas e místicas. Por isso se pode afirmar que os narradores são poetas e, ao mesmo tempo, filósofos. Prosa e poesia atrelam-se, formando uma unidade que abrange a totalidade dos textos. Nesse hibridismo discursivo, o lirismo vai abarcando todos os detalhes. É que, afinal, a poesia é a condensação e o resumo de qualquer arte” (Tofalini, 2013, p. 160). Nota-se que na citação Tofalini explicita a presença de mais de um narrador brandoniano. A pertinência da posição plural tem caráter fundamental para a análise da obra e, portanto, tem especial destaque nessa dissertação mais adiante, no subcapítulo 1.4 intitulado *Multiplicidade de narradores em Húmus*.

percepção humana, que ao ser utilizada, cria novas possibilidades de espaços para além do puro geografismo literário. Essa caracterização gera uma espécie de fenômeno que se baseia no espelhamento físico psicológico, reflexo aos estímulos do real concreto, no qual o homem atribui sentido e então a existência de determinada coisa passa a ter significado para além de sua concretude no mundo, tarefa demasiadamente humana (Nietzsche, 2001). O texto de *Húmus* ratifica: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro. Atrás desta vila há outra vila maior. A lentidão, o gesto usado, a meia tinta mesmo em plena luz, toldam-me a visão” (Brandão, 2021, p. 63). Não se pode negar que há em *Húmus* a presença indiscutível da geografia íntima impregnada por seu narrador:

Adiante, em um friso incompleto com uma cidade fantástica, campeia o diabo; depois um remate esfumado, cachorros sustentando uma arcatura, onde se admira a delicadeza e a abundância de ornamentação (é a paciência); e, neste canto, mais sonho, entre negrume acumulado, treva viva em um buraco de treva, que a si própria se enovela em desespero, até que não cabe na catedral, irrompe para o lado de fora e chega em um jato ao céu... Isto não é a catedral de Burgos²¹ — é a catedral do fel e vinagre” (Brandão, 2021, p. 88).

Esse geografismo rompe com a concretude material da catedral. Dá de encontro com lacunas e imperfeições, que refletem a natureza inacabada ou a complexidade da própria experiência humana. A catedral é então retrato do "sonho" e "negrume acumulado", onde a treva é uma metáfora, desalento. A imagem de um buraco de treva que se "enovela em desespero" sugere um sentimento de angústia e confinamento, que acaba se projetando para fora da catedral, subindo ao céu. É projetar para além de si, é voz em uníssono do desejo pela transcendência, pelo escapar das limitações impostas enquanto existência humana.

E é fundamentalmente no espelhamento do narrador que se projeta para além de si, onde se consolida o movimento precursor de outras geografias narrativas além da própria ambientação. Na mesma medida, descreve a vila e outros personagens da narrativa: “Cabe aqui o céu e as lambisgoias com as suas medidas, a morte e a busca de três. E cabe aqui

²¹ A Catedral de Burgos, situada em Burgos, na Espanha, é um exemplo primoroso de arquitetura gótica e desempenha um papel significativo na cultura espanhola. Sua construção iniciou-se em 1221 e estendeu-se por vários séculos, integrando diversos estilos arquitetônicos ao longo do tempo. É famosa por sua imponente fachada, suas torres ornamentadas e o deslumbrante interior decorado com vitrais e esculturas. Embora não existam registros da visita de Brandão à Catedral de Burgos, é nítido que sua existência capturou a imaginação do autor e o influenciou em suas reflexões ao compor *Húmus* dado o trecho aqui selecionado. Ainda no mesmo trecho, ao comparar a estrutura da Catedral ao fel e vinagre, Brandão aproxima a perspectiva da construção enquanto supressão da dor humana pelo vislumbre inebriante que provoca, uma vez que, fel e vinagre, era a bebida servida aos suplicantes nas crucificações no período da execução de Cristo. A mistura composta por vinagre e mirra, compunha uma espécie de vinho azedo e fazia com que o crucificado sentisse seu corpo anestesiado enquanto padecia (Bíblia Sagrada, Mateus, 27.34).

também uma velha criada, que se não tira diante dos meus olhos. Obsidia-me. Carrega. Obedece. Serve as outras velhas todas. A Joana é uma velha estúpida” (Brandão, 2021, p. 58).

Ao explicar sua ambientação em nível que aproxima o concreto (existência das senhoras) do implícito (o valor que atribui a elas), o narrador evidencia que o princípio de sua estruturação e de seu ordenamento é condicionado à consciência do passível, isso é, daquilo que experiencia enquanto vive. Dispõe morte, o jogo e as senhoras em uma mesma sentença, como se pintasse um quadro no qual todos esses elementos compõem o cenário e desloca Joana ao centro, discorrendo sobre sua presença com ímpeto e foco. Diz: “Obsidia-me”. Joana o olha, o assedia, o coloca enquanto observador observado, é tela viva. Joana o olha, o assedia, o coloca enquanto observador observado, é tela viva. Há na composição do trecho o íntimo escancarado. Na medida em que descreve o que o cerca, o narrador está definindo na verbalização seu próprio horizonte de consciência atuante e operante, o todo, além de inegavelmente discorrer sobre si (Bakhtin, 2011).

Ao longo da narrativa, constam também espaços geográficos vagos e indeterminados que não são descritos detalhadamente. Esses “silêncios geográficos” criam uma sensação de ambiguidade e incerteza, sugerindo que há aspectos da vida e da existência que escapam à compreensão humana. Esses espaços também podem ser interpretados como metáforas para os mistérios da própria condição humana: “Um prédio enorme avança sobre a ruela onde os passos ecoam. Cresce aqui uma vegetação especial de sepulcro, e a sombra absorvida pelas muralhas da Sé exala-se em bafo passado um século (Brandão, 2021, p. 217).

Ao considerar a viabilidade da natureza como espelho da psique do narrador, a geografia em *Húmus* ainda se configura não apenas como um pano de fundo, mas como uma extensão das emoções. No sentido dessa extensão emocional, os silêncios geográficos também desempenham um papel importante no simbolismo da narrativa e na exploração de questões existenciais.

A natureza e a geografia são frequentemente utilizadas como metáforas para explorar temas como a busca de sentido na vida, a relação entre o homem e o universo natural, e a inevitabilidade da morte:

Na primeira tentativa da flor há fealdade e ao mesmo tempo candura; depois, da noite para o dia, uma gota de tinta como uma gota de leite. Basta que à névoa se misture o sol, para entreabrir, ainda informe. Todos os seres, antes de se vestir, são abortos: têm medo de nascer belos (Brandão, 2021, p. 127).

Além disso, o próprio silêncio enquanto espaço é notável em *Húmus*. A paisagem

natural descrita na obra é frequentemente caracterizada pelo silêncio, refletindo a quietude da vila. Esse silêncio natural funciona como um contraponto aos tumultos internos do narrador, ressaltando a solidão e a introspecção que permeiam a obra. A natureza representada pelo silêncio, muitas vezes acaba por agir como uma “testemunha silenciosa” dos eventos e das vidas das personagens. Ela reflete o estado do narrador como um espelho de emoções ao longo da narrativa:

Terceira noite de luar. O perfume estonteia. Terceira noite de luar branco, indiferente, coalhado, terceira noite de espanto. Redemoinhos de figuras e de ação até os confins dos séculos. Outrora, em uma vida monótona e incerta, só se realizavam duas ou três horas de exaltação. A vida agora é uma exaltação perpétua. Tudo mudou: a árvore não existe como a pedra não existe (Brandão, 2021, p. 242).

Quanto ao espaço físico concreto, a vila, por sua vez, cerca as personagens da trama. É objeto fundamental da atribuição de todo processo narrativo. A construção da espacialidade da vila unifica o espaço comum a todos os personagens presentes na obra, ao mesmo tempo em que os distancia:

Eis enfim a vila-sonho, a vila-fantasma. Reparem nas pedras e no que elas exprimem, na alvenaria e castanho assentes com outro destino... Ruas lajeadas, recantos onde nunca entrou o sol. Paredes mestras. Silêncio e humidade até à medula, gestos lentos, hábitos regrados. Uma rua desce até à igreja de cantaria lavrada (Brandão, 2021, p. 217).

Indubitavelmente, o excerto destaca a importância do espaço físico, especificamente uma vila, no âmago da narrativa. Nesse contexto, a vila transcende sua mera concepção como cenário inerte no qual os personagens efetivamente existem, erigindo-se como elemento ativo na trama. Com maestria, o narrador, ao descrever a vila, pinta um retrato minucioso, conferindo-lhe uma textura vívida. Ao evocar imagens como "pedras," "alvenaria," "ruas lajeadas," "sombra," e "um século passado", o narrador tece um panorama imersivo e tangível. Além disso, ao adjetivar a vila como uma "vila-sonho" e uma "vila-fantasma", insinua-se um subtexto simbólico, sugerindo que esse cenário transcende sua representação literal. A vila não é, portanto, simplesmente uma moldura estática, mas um pano de fundo dinâmico, impregnado de significados.

No que diz respeito à conexão entre a humanidade e a natureza, os momentos de silêncio cuidadosamente incorporados pelo autor assumem uma metáfora de grande impacto, proporcionando espaço para inúmeras interpretações e significados. A natureza em *Húmus* funciona como uma testemunha silenciosa das ações e emoções das personagens, mas

também é configurada a partir da visão narrativa do narrador, em reflexo de seu estado de espírito, desse modo, atuando como um espelho de suas jornadas interiores:

Nos vegetais, nas árvores, a alma é interior, pequenina emoção, pequenina alma ingênua e humilde, que se exterioriza em ternura a cada primavera: tocada pelo grande fluido esparso, vem à tona em ouro e verde, em deslumbramento. Nos minerais, na pedra concentrada e recalçada, que dor inconsciente, que esforço cego e mudo por não poder abalar as paredes e comunicar com a alma do universo! A pedra espera ainda dar flor (Brandão, 2021, p. 69).

Ao mencionar a ideia de que a pedra espera dar flor, melancolicamente o narrador-filósofo, então, denota os esforços de vida das demais personagens à espera. As personagens, com exceção de Gabiru, esperam, enquanto a vida passa e não se dão conta:

[...] a Adélia é ríspida: um vestido, um xale, um chapéu de plumas, e o desejo exasperado de toda a sua vida (tem 60 anos) de ter uma sala de visitas com dois castiçais de prata e um álbum. O álbum lá está, na sala que cheira a bafio, e há 22 anos que dois paninhos redondos de croché esperam os castiçais de prata” (Brandão, 2021, p. 86).

Esperar os castiçais de prata, assim como esperar dar flor, evoca uma qualidade que não alcança a pedra, não alcança Adélia, nem a perspectiva diminuta das demais personagens que trazem consigo a espera:

Há diálogos na obscuridade em que se empregam palavras que nunca se usaram, e figuras que já não são as mesmas. Todos nós somos disformes. — Deixem-me! deixem-me! — Agora quando falam já não é para dizer coisas convencionais. — Estou à espera, tenho estado aqui à espera toda a minha vida. — À espera de quê? (Brandão, 2021, p. 90-91).

Diferente das demais personagens que tem como objeto da espera pequenas satisfações, o narrador quando diz: “Estou à espera [...] À espera de quê?” evoca a subjetividade de uma incerteza para além, não sabe o que esperar, sua vida toda é baseada na espera de algo que sequer sabe nomear. Para sua pergunta há apenas silêncio, e deste silêncio, não consegue se desvencilhar. Então, ao escrever, utiliza o lirismo para tentar alcançar o entendimento que lhe escapa. Nesse processo, a metáfora se instala em *Húmus* como a geografia do silêncio. Ao destacar a alma dos vegetais e as árvores com seus deslumbrantes tons de verde, o narrador ressalta interioridade e emoção, reflete a delicadeza e a pureza da natureza, sugerindo uma conexão íntima entre a alma dos vegetais e as emoções. Une o homem à árvore e os observa, porque se conectam, porque são possibilidade de ascensão, porque delas nascem flores:

Todos nós somos árvores. Há tempos que deitamos flores pelo lado de dentro. Fomos sempre construções vivas, árvores estranhas que bracejavam para o interior do tronco, ramos e tinta, mais ramos desmedidos e tinta, 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, 2021, p. 187).

As flores são metáforas relacionadas à esperança humana de transcendência ao divino: “Chegou. Abriu a mais bela, a mais fecunda, a mais doirada de todas as primaveras — a primavera eterna. [...] Realizou-se enfim o milagre: as árvores chegam ao céu” (Brandão, 2021, p. 203). Quanto às pedras e à dor inconsciente, a natureza mineral personificada com características humanas sugere existência inconsciente, uma luta silenciosa para se comunicar com a alma do universo, porém, com dificuldade:

Vi não sei onde, em um jardim abandonado — inverno e folhas secas — entre buxos do tamanho de árvores, estátuas de granito a que o tempo corroera as feições. Puíra-as e a expressão não era grotesca, mas dolorosa. Sentia-se um esforço enorme para se arrancarem à pedra (Brandão, 2021, p. 53).

As pedras que menciona são, para além de representações possíveis em um jardim com estátuas, as próprias companhias da vila que se alastraram aos hábitos: “[...] uma figura por outra figura, uma pedra por outra pedra. Ponho-as em fila diante de mim, com os seus penantes usados, grotescas e maníacas” (Brandão, 2021, p. 64).

A personificação da pedra destaca ainda a complexidade e a profundidade da relação entre os minerais e as árvores, natureza morta e viva, porque, enquanto as árvores ascendem, a pedra mantém-se úmida e restringida:

Uma vila encardida — ruas desertas — pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva — o castelo — restos intactos de muralha que não têm serventia. Uma escada encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures. Só uma figueira-brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida (Brandão, 2021, p. 53).

Quando o autor menciona “uma figura por outra figura, uma pedra por outra pedra”, parece indicar uma repetição monótona e um certo desgaste tanto físico quanto simbólico das pedras e figuras que compõem a vila, como se essas pedras fossem não apenas elementos composicionais da paisagem, mas representações metafóricas do estado de existência das mulheres que já perderam sua vitalidade.

O castelo sem serventia, uma escada que não conduz a lugar algum, os interstícios das

pedras, fazem menção à inutilidade, enquanto a erva e a árvore sugerem a manifestação da vida. As pedras, imóveis e úmidas, em contraste com as plantas, que, em sua vitalidade, conseguem penetrar nos "interstícios das pedras" e extrair delas vida e "suco". Sugerem que a vida, simbolizada pela figueira-brava, tem um potencial de superação e uma capacidade de adaptação mesmo em ambientes aparentemente mortos e áridos. A vila, portanto, não é apenas um cenário de ruínas, mas um espaço onde o belo e o vivo persistem, apesar do peso e da monotonia do que é morto e sem propósito.

Já o “silêncio da natureza” convida os leitores a refletirem sobre questões filosóficas e existenciais. Ele cria uma sensação de contemplação e meditação, levando os leitores a pensar sobre a relação entre o homem e o ambiente natural, bem como sobre o significado da vida e da existência. Esse aspecto adiciona uma dimensão filosófica profunda à obra. O narrador, utilizando a metáfora como recurso, aproxima noções de existência humana à existência da natureza em um jogo de sentidos intrincados em melancolia e brandura:

É assim que o homem faz parte da estrela e a estrela de Deus. Nos vegetais, nas árvores, a alma é interior, pequenina emoção, pequenina alma ingênua e humilde, que se exterioriza em ternura a cada primavera: tocada pelo grande fluido esparso, vem à tona em ouro e verde, em deslumbramento. Nos minerais, na pedra concentrada e recalçada, que dor inconsciente, que esforço cego e mudo por não poder abalar as paredes e comunicar com a alma do universo! A pedra espera ainda dar flor (Brandão, 2021, p. 69).

Ao explorar a relação íntima entre a condição humana e a divina, através do prisma do ser humano, o narrador-poeta evoca a ideia de entrelaçamento entre o homem e as estrelas, presentifica a melancolia da busca constante por uma conexão mais profunda com o Cosmos e o faz, utilizando a brandura de suas descrições. A metáfora empregada sugere que o homem é, ao mesmo tempo, parte da estrela e a estrela de Deus, criando um retrato de conexão transcendental. Essa associação alegórica evoca uma melancolia subjetiva, já que, ao contemplar a ligação humana com a grandeza cósmica, o narrador é impelido à reflexão sobre a pequenez humana e sua efemeridade.

A alma, personificada nos vegetais e nas árvores como uma "pequenina emoção" e uma "pequenina alma ingênua e humilde" (Brandão, 2021, p. 69) é, desse modo, representação simbólica da dualidade entre a humanidade e a natureza. Essa descrição, enquanto manifesta a brandura inerente a ambos, também leva a uma melancolia sugestiva. Ela confronta com a fugacidade da existência e a perpetuação do ciclo renovador simbolizado pela primavera.

Na parte da metáfora que se refere aos minerais, a melancolia se manifesta na descrição da "pedra concentrada e recalçada," que simboliza tanto a natureza quanto o ser humano. Ambos compartilham a mesma dor inconsciente e o esforço cego e mudo de transcender suas limitações. Essa dualidade metafórica entre a natureza e o homem evoca uma melancolia profunda, pois ambos anseiam internamente por uma comunhão mais profunda com a essência do universo que os envolve.

No entanto, essa melancolia se entrelaça com uma promessa de esperança, sugerindo que a pedra, como uma metáfora unificadora entre a natureza e o ser humano, ainda espera "dar flor". Isso insinua que, apesar das limitações e das tristezas inerentes a ambas as partes, há espaço para crescimento espiritual e transcendência, tanto na natureza quanto no homem. Assim, a metáfora estabelece uma complexa relação entre melancolia e brandura, revelando uma conexão profunda e uma busca compartilhada por compreender a essência do universo.

É através de sua ótica também que serão estabelecidos o tempo e a caracterização das demais personagens. O processo dá-se em um grito desesperado. Trata-se de um silencioso grito de socorro: "Discuto, interrogo-me, dilacero-me. Não me compreendo. De sobressalto em sobressalto, de assombro em assombro, de vulgaridade em vulgaridade e de contradição em contradição, assim vou até ao fim. Não consigo desprender-me de um, nem libertar-me do outro" (Brandão, 2021, p. 101). O som da trama ecoa. Tempo e geografia íntima ressoam em uníssono, sobressalta o silêncio:

Há no mundo uma falha. Os poentes são labaredas roxas com resquícios de escarlate e dois, três grandes jatos violetas que se estendem pelo céu — uma maravilha quimérica. A outra primavera prolonga-se: superabundância de flores nas árvores, espiritualidade na matéria, como se as árvores antes de morrer se esgotassem em sonho. Mais flores, mais poentes onde o oiro e o roxo predominam, mais gritos no mundo, mais vulcões de cores, que pressagiam catástrofes, e um ruído apagado, esquisito, insuportável dentro de nós próprios, que comparo ao som de uma borboleta esvoaçando contra as paredes de um vaso. É a morte que faz falta à vida (Brandão, 2021, p. 240).

As cores na escrita de Brandão são pensadas para além de sua característica física da superfície dos objetos. Ao evocá-las, Brandão assume um aspecto descritivo que dialoga com o abissal²². Goethe (2008), em suas considerações sobre a cor, trata a relação do uso das cores,

²² Para Marques, a escrita brandoniana cria o espaço em que "As oscilações entre as diversas noções de tempo encontram igual correspondência nas oscilações da cor, pretendendo captar os instantâneos da vida [...] Os jogos de luz e cor representam o real e o irreal, o quotidiano e o sonho. Fotolatria e cromolatria, policromia orgiástica, num processo de transfiguração sinestésica de verde macio, de verde molhado de silêncio verde (As ilhas desconhecidas). Ou ainda o azul — a cor dominante na Obra, ao lado do oiro que Raul Brandão, pintor impressionista, captou na sua tela. Esta visualidade ou sensorialidade construída a partir de sinestesias ou hipálages estonteantes — "o ar é um perfume gordo", o mar o "caldo azul do Algarve", a espuma "um misro

especialmente na pintura, de modo a elencar um cromatismo simbólico. Desse modo, segundo Goethe, quando um artista opta pelo uso de determinada cor, sua seleção também muito diz sobre aspectos íntimos, desde o simbolismo que é representado pela cor escolhida, constituído através de relações culturais ao longo dos séculos, como também o sentimento natural que perpassa o gênio individual do autor, que de seu pensamento faz emergir a harmonia com o observado pelo mundo e sua sensibilidade. Ainda segundo Goethe, artistas coloristas agarram-se a paletas que constroem conforme experienciam o mundo. Quando um autor opta por expressar a profundidade da cor pela palavra: “ele é como o homem taciturno e calado que por sua vez levanta sua voz: terminada a explosão, cai novamente em seu estado natural, o silêncio” (Goethe, 2008, p. 189). Desse modo, o vulcão que explode cores no trecho, explode também a simbologia de todas as sensações humanas misturadas, são gritos de todas as matizes. O ouro, o violeta, os resquícios escarlates no céu carregam a simbologia da mística. Mesclam-se na mesma medida em que significam para o narrador a dor do presságio da morte.

Ainda relacionado ao excerto citado, vale destacar que ao discorrer sobre o que o cerca, o narrador escreve sobre como se sente. Contudo, não consegue ainda que vislumbre a beleza do mundo, desassociar seu olhar do espanto. A simbologia densa e multifacetada que lança luz sobre as complexidades da experiência humana e do mundo traz a falha enquanto ausência, sugere a carência, a insuficiência, e reflete a incessante busca por algo que parece estar ausente, uma sensação de que algo está faltando na vida do narrador-poeta. Estamos diante da personagem que, embora não saiba, contempla o silêncio primordial, ao qual só é possível certo vislumbre por meio de vias alusivas.

Quanto à natureza das personagens de *Húmum* são elencados diferentes extratos sociais. Há o narrador-poeta, Gabiru, Joana, contrastando com figuras amorfas que compõem a vila. É possível perceber um afastamento no contingente de personagens, afastamento este que influencia as dinâmicas sociais e as tensões ao longo da narrativa:

O mundo abjeto das velhas assenta sobre o dever da D. Leocádia; a aquiescência da D. Restituta; a prepotência da majestosa Teodora, a sordidez da D. Procópio, a arrogância da D. Hermengarda. São personagens desenhadas com meia dúzia de traços tipificadores e cuja voz se projeta na consciência ampliada do narrador. A exceção é Joana, a velha criada que (serve as outras velhas todas). É a única personagem de recorte realista, com alguma autonomia em relação ao narrador”

branco e salgado”, o silêncio “úmido e verde” — inscreve-se num universo de sensorial espanto. A paisagem reflete o espanto de existir, face poliédrica da Vida azul, verde, doirada, silenciosa e úmida” (Marques, 2017, p. 129).

(Reynaud, 2000, p. 23).

Fato diretamente ligado ao espaço psicológico do narrador-poeta que, ao lidar com sua solidão, revela suas emoções:

Entro na catedral. Silêncio e um cheirinho a floresta apodrecida. As lajes estão gastas de um lado pelos passos dos vivos, do outro pelo contacto dos mortos. Tudo aqui gira em torno da mesma ideia... A pedra esboroa-se, mas eu contemplo-a viva, com um povo de estátuas em cima, com um povo de mortos em baixo. Nos alicerces uma geração, outra geração, todos apodrecendo juntos na mesma terra misturada e revolvida. A parte exterior é maravilhosa, a parte subterrânea é mais maravilhosa ainda. É a única raiz que se conserva intacta (Brandão, 2021, p. 218).

O silêncio faz parte do narrador na medida em que se torna tácita a forma como pensa, porque embora externalize no diário que compõe, não há indícios de que converse sobre suas percepções com as demais personagens em um âmbito emocional.

Com relação ao “espaço temporal ou cronológico” da obra, *Húmus* segue uma sequência temporal labiríntica. À medida que Brandão utiliza uma estrutura narrativa em forma de diário e mistura os tempos linear e cíclico, cria uma sensação de tempo confusa para transmitir os aspectos mais profundos da experiência humana e da natureza. Na verdade, o objetivo último consiste em suprimir a realidade da morte. Assim, se o tempo para, o fim da existência não chega.

A forma como ainda que em um fluxo confuso, categoricamente, *Húmus* é dividido por datas, como em um diário de memórias, cria um complexo jogo de efeito de temporalidade. Embora os dias se alterem, e os sentimentos modifiquem-se através das percepções do narrador, é evidente que em sua macroestruturação o olhar para-si se mantém repetitivamente presente, eis um exemplo de datas alternadas: “11 de janeiro Ponho-me a olhar para ti, consciência, e exijo que me fites nos olhos e que me fales claro. Não entameles eles a língua” (Brandão, 2021, p. 107). Ou ainda: “23 de novembro. Há dias em que me sinto envolvido pela morte e nas mãos da morte. Há dias em que não distingo a vida da morte, e agarro-me como um naufrago a este sonho...” (Brandão, 2021, p. 237). Essa temporalidade, ao mesmo tempo, sucessiva e presentificada, é resultado da união da prosa com a poesia. O tempo da prosa é predominantemente a sucessividade, ao passo que o tempo da poesia é o tempo do agora, a presentificação, o tempo do eterno.

A divisão por datas permite que os leitores acompanhem de perto a vida comezinha na narrativa e cria também a amplitude da perspectiva da solidão da personagem, possibilitando uma imersão profunda na experiência da personagem e em seu ambiente. Ao acompanhar as

datas, os leitores podem observar a evolução das personagens e da progressão psicológica do eu-narrador, ainda que em suas reiteraões ocorram diversas vezes de forma repetitiva ao longo da narrativa. A confusão e complexidade intencional proporcionadas pelo “fluxo confuso” sugerem a profundidade e complexidade da narrativa, ao mesmo tempo que destacam a subjetividade e a evolução dos personagens ao longo do tempo. Essa abordagem confere à obra uma sensação de autenticidade e intimidade que enriquece a compreensão dos temas explorados.

O uso do tempo em *Húmus* permite então que o narrador explore a profundidade da experiência humana. A temporalidade psicológica permite que o narrador mergulhe nas memórias, sonhos e reflexões, revelando suas lutas existenciais e emocionais. O tempo cronológico tradicional desemboca na profundidade da psique do sujeito suscitando o chamado tempo psicológico e permite uma exploração mais rica e subjetiva do interior.

Além disso, os “silêncios cronológicos” oferecem uma profundidade psicológica única à obra. Eles permitem que o autor explore as motivações e emoções das personagens de forma mais profunda, desafiando os leitores a preencher as lacunas narrativas com suas próprias interpretações e imaginação. Isso não apenas enriquece a conexão entre o leitor e as personagens, mas também convida à reflexão sobre a complexidade da *psique* humana, tornando a obra uma experiência intimista e rica em detalhes emocionais.

Outro aspecto a considerar é o simbolismo e as alegorias presentes nos silêncios cronológicos. Já em seu título, *Húmus* é uma escolha carregada de simbolismo. Em termos literais, húmus é o resultado da decomposição da matéria orgânica no solo pela ação de fungos e bactérias. Simbolicamente, ao escolher *Húmus* como título para a obra, Brandão entrelaça a decomposição, renovação, fertilidade e ciclo da vida. Essa ideia de decomposição e renascimento encontra eco por toda obra.

O húmus também pode ser associado à memória cultural e ao legado histórico. Assim como o húmus é formado por camadas de matéria orgânica acumulada ao longo do tempo, a memória coletiva de uma sociedade é composta pelas camadas de experiências e histórias passadas. Ao evocar possíveis metáforas para compreender a escolha do título da obra, *Húmus* também pode ser usado para explorar a ideia de que o passado, embora enterrado e aparentemente esquecido, alimenta o presente e o futuro. Quanto a sua simbologia, o nome *Húmus* sintetiza o tom filosófico e existencialista da obra, na qual a finitude humana e a transformação perene do ser dialogam de forma intensa com a visão contemplativa de Brandão sobre o mundo. O título evoca então a reflexão sobre o sentido da existência e sugere

que, embora o ciclo de vida e morte possa parecer desolador, ele é também uma forma de continuidade e (re)nascimento.

Logo, *Húmus* recorre a uma rica simbologia e, seus silêncios, com suas lacunas e mistérios, podem ser interpretados como uma metáfora da vida. Eles representam os vazios em nossa compreensão do mundo e da existência humana, desafiando a necessidade de uma explicação completa e ordenada para cada aspecto da vida. Assim como na vida real, nem tudo é explicado, a obra de Brandão nos convida a contemplar o significado por trás das lacunas, reforçando a profundidade da reflexão filosófica e existencial: “Passou um minuto ou um século? Sobre o granito salitroso assenta outra camada denegrida, e as horas caem sobre a vila como gotas de água de uma clepsidra” (Brandão, 2021, p. 56).

Com efeito, o tempo psicológico acaba por criar-se em sensação de atemporalidade e confusão temporal que reflete as preocupações existenciais e a sensação de isolamento do eu-narrador. O tempo, nesse sentido, não é apenas uma medida cronológica, mas uma dimensão psicológica que reflete o estado de espírito do protagonista:

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, subjagam-nos. Pesam toneladas, têm a espessura de montanhas (Brandão, 2021, p. 60).

É ainda importante ressaltar a intertextualidade e influências literárias presentes nos silêncios cronológicos empregados por Brandão. O uso de silêncios cronológicos Brandão é uma técnica que reflete sua imersão nos movimentos literários do Simbolismo e do Decadentismo, ambos os quais valorizam a complexidade do inconsciente e as nuances emocionais. No Simbolismo, os autores frequentemente se afastam da linearidade narrativa, privilegiando sensações e impressões difusas, o que vemos em Brandão quando ele opta por omissões temporais que deixam lacunas intencionais na narrativa. Esse silêncio entre momentos da trama intensifica o enigma das emoções humanas, expondo a incapacidade da linguagem e da cronologia em abarcar plenamente a interioridade dos personagens.

No Decadentismo, por outro lado, a exploração da subjetividade e da morbidez busca iluminar o aspecto melancólico da vida. Brandão adota esses silêncios cronológicos como metáfora da fugacidade e da fragmentação da existência, reforçando temas como a angústia e a desintegração da alma humana. Assim, esses intervalos tornam-se mais do que uma simples ausência de acontecimentos; eles são elementos profundos de intertextualidade com as correntes literárias que influenciaram Brandão, dando espaço ao não-dito para retratar a

natureza elusiva e ambígua do pensamento humano. Brandão, utiliza técnicas literárias oriundas de ambas correntes estético-literárias mencionadas, de forma magistral para ecoar a ambiguidade e a obscuridade características do pensamento humano. Ao fazê-lo, ele também se distancia da tradição realista que buscava na época representar a realidade de maneira completa e objetiva. Isso demonstra a sua ousadia e originalidade na abordagem da narrativa.

Quanto à atribuição dada aos “personagens diegéticos”, estes desempenham um papel fundamental na construção da narrativa literária, pois são eles que habitam o mundo fictício criado pelo autor (Genette, 1995). Em *Húmus*, os silêncios dos personagens e o próprio silêncio como personagem desempenham papéis notáveis na construção da atmosfera do romance e na exploração dos temas centrais da obra. Esses silêncios vão além do mero não-dizer, eles constituem uma parte intrínseca da complexidade psicológica dos personagens.

Os silêncios dos personagens brandonianos são notáveis por sua capacidade de transmitir isolamento emocional. O narrador, frequentemente, se abstém de expressar plenamente seus sentimentos e pensamentos aos outros personagens, não os considera no mesmo nível de discernimento sobre a vida, criando uma atmosfera de distância e estranheza. Esse silêncio emocional contribui para a sensação de alienação que permeia o romance, destacando a solidão e a incapacidade de comunicação profunda entre as personagens:

Primavera entontecida de gritos e rancores. É a vila feita sonho; são aspirações ridículas, restos trôpegos que procuram adaptar-se. 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” (Brandão, 2021, p. 186).

Além disso, a obra de Brandão é, como já demonstramos, rica em comunicação não verbal. Essa comunicação silenciosa é carregada de significado e revela aspectos importantes da *psique* do eu-narrador. O sentido do silêncio frequentemente fala mais alto do que as palavras, evidenciando a complexidade das relações e dos sentimentos de si para si, quando analisa a grotesca presença que o cerca insistentemente durante toda obra: “Está mais pálida e nos seus olhos há uma grande, uma estranha piedade. Dir-se-ia que os seus olhos absorveram outra vez todas as lágrimas que por mim chorou...” (Brandão, 2021, p. 232). Ao evocar o olhar do outro, que no trecho não é especificado, podendo significar o olhar da morte, de Joana, da vida, da insignificância, o narrador transmite, através da descrição, um tipo de comunicação carregada de percepção. Percepção do outro e do narrador.

O olhar melancólico, sem palavras, não só evoca o sofrimento e a piedade do outro em

relação ao narrador, mas também reflete uma introspecção profunda do próprio narrador que se sente observado. Não dialogam, mas comunicam-se através do espanto. Essa percepção é mais do que uma mera observação: ela implica um autoquestionamento e uma vulnerabilidade diante da existência e do julgamento tácito do "outro", ainda que esse outro seja uma dimensão de si. O espanto que resulta dessa comunicação silenciosa ressalta a intensidade da presença, tornando-a quase sobrenatural, ou, no mínimo, profundamente introspectiva. Não há diálogo no sentido verbal, mas há uma troca de significado profundo que evidencia tanto o sofrimento quanto a percepção do próprio narrador, que se sente simultaneamente observador e observado.

Quanto aos silêncios dos personagens, o processo de serem revelados a partir das acepções do narrador também contribui para o mistério e a ambiguidade que permeiam sua presença na narrativa. A forma como o narrador aborda a identidade dos personagens, ora não os designando para além de seus próprios nomes, ora trazendo sentimento enquanto personagens, ora atribuindo à morte personificação a ponto de evidenciá-la enquanto ser que se aproxima e espreita, cria um ambiente em que a verdadeira natureza desses personagens permanece oculta: “Ouço-os! ouço-os! são impulsos, são seres que atuam e falam como se eu não existisse. Nesses momentos sou apenas um espectador que os vejo a caminho sem me poder defender. Ouço-os!ouço-os!” (Brandão, 2021, p. 235). Portanto, o narrador de *Húmus* atua como uma janela pela qual os leitores obtêm acesso às mentes e aos sentimentos das personagens.

No entanto, o narrador não é onisciente, e sua perspectiva é subjetiva. Ao interpretar os silêncios de acordo com suas próprias percepções, acrescentando uma camada de interpretação pessoal à narrativa, cria intencionalmente ou não, uma espécie de interpretação subjetiva. Essa interpretação subjetiva do narrador contribui para o mistério, uma vez que os leitores nunca têm uma visão completa e imparcial dos pensamentos e emoções das personagens. Os silêncios podem ser interpretados de várias maneiras, e o narrador muitas vezes deixa espaço para diferentes interpretações.

Outro elemento de destaque é a introspecção silenciosa do eu-narrador, revelando suas dúvidas, medos e anseios mais profundos. Isso permite uma exploração da psicologia da personagem, revelando camadas ocultas de suas personalidades: “Tudo o que faço é um arremedo. Está ali outra coisa quando falo, quando me calo, quando me rio. E falo mais alto porque a ouço mexer...” (Brandão, 2021, p. 65).

Os personagens em *Húmus* são reflexos complexos da introspecção do eu-narrador,

frequentemente marcados por silêncios emocionais de variados níveis. Através da exploração profunda das psicologias dessas relações, Brandão desafia os leitores a compreender as motivações e as emoções por trás dos silêncios propostos. Isso cria uma narrativa rica em nuances e ambiguidades, à medida que os leitores são convidados a decifrar os significados ocultos por trás das ações e das palavras não ditas das personagens.

Logo, o que parece haver quando se trata de *Húmus*, é uma projeção da angústia humana em cada uma dessas divisões e, por consequência, em cada uma de suas múltiplas camadas. O espaço geográfico não é apenas o cenário, mas uma extensão da mente do narrador, projetando suas emoções e reflexões na paisagem, criando um espelho físico-psicológico. O tempo, com sua estrutura não linear, mergulha profundamente na psicologia do narrador, explorando suas lutas existenciais e criando uma experiência literária rica e subjetiva. A forma como são construídas as personagens e seus silêncios acrescentam camadas de mistério à narrativa. São extensões da angústia intrínseca do narrador-poeta que se projeta para além de si, desafiando os leitores a decifrar os significados ocultos por trás das palavras não ditas.

1.3 Angústia e silêncios: relação intrínseca ao homem

Angústia e silêncio são inegavelmente próximos e distantes. Próximos porque a angústia é sempre plena de silêncios e distantes porque não advém de um mesmo radical. O silêncio age como fundação e a angústia enquanto seu substrato. Explorar a capacidade conectiva entre eles e relacioná-las à percepção literária estabelece-se, então, enquanto desafio.

Na obra a angústia pode manifestar-se a partir do silêncio: “Se o desespero aumenta não se traduz em palavras” (Brandão, 2021, p. 56). Pode dar sentido profundo ao silêncio: “Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo” (Brandão, 2021, p. 53). No trecho, os elementos naturais emaranham-se aos elementos da natureza humana. O narrador-filósofo, ao perceber a apatia com relação às demais personagens e seus apegos frívolos, relaciona o silêncio das conversas rasas ou inexistentes à teia da vida, elaborando, através de um subtexto, a angústia, o inconformismo.

A angústia está, desse modo, intrinsecamente produzindo um sentido maior do que a pura manifestação de um sentimento, remetendo ao narrador a presença do silêncio

primordial. Quanto ao silêncio, por sua vez, é presença inconteste, inclusive na própria angústia: “Todas as noites me debato com o mesmo problema e a mesma angústia. E há uma coisa que assiste a este espetáculo e se interessa, que cada vez me mergulha mais fundo para que eu me despedace — e se interessa...” (Brandão, 2021, p. 145). O que se sente é silêncio. É durante o momento em que o sujeito está só, livre das atribuições destinadas ao dia, que do silêncio brota a angústia diante da vida e da morte e parece estabelecer maior conexão com a cognição do eu-narrador, acabando por germinar a semente profunda que o levará à construção de um prisma a partir do qual filtrará todas as suas emoções.

Vale lembrar que “Nunca o homem está mais seguro de si do que no silêncio” (Le Breton, 1999, p. 81). É, ainda, no silêncio disposto na ausência, no estar só, que o narrador pode indagar: “Onde hei de pôr os pés?” (Brandão, 2021, p. 93). A interrogação reflete a perplexidade do eu-narrador diante da ausência de respostas claras e da falta de presença de orientação. Essa indagação transcende a dimensão literal, projetando-se como uma metáfora para a busca de sentido e direção na vida.

O silêncio é apresentado como um agente que vai além do sentido manifestado, criando um espaço propício para a emergência da angústia. Assim, a pergunta “Onde hei de pôr os pés?” revela a busca desesperada por um caminho, por uma direção segura, em meio à incerteza e ao vazio a cujos silêncios o narrador não conseguiu atribuir sentidos. Essa interrogação expressa a vulnerabilidade do narrador diante da complexidade da existência, ressaltando a necessidade humana fundamental de encontrar um ponto de ancoragem, um significado ou propósito que possa guiar suas ações e escolhas na jornada da vida.

Há ainda, inegavelmente, a presença da incompatibilidade do narrador com as demais personagens. Essa incompatibilidade ocorre porque ao atribuir sua impressão acerca do desperdício que julga ser a vivência das outras personagens, constrói a certeza de que vê isoladamente como todos sofrem em conjunto pela cegueira, o modo como constroem hábitos e perdem a vida. Ao fazê-lo, de certa forma, acredita que por ter refletido, vê melhor, ainda que fugazmente, o sentido maior para além da simples habitualidade:

As velhas, por exemplo, não são más, mas têm atrás de si séculos de ruína e de destroços. Há-as que acordam sempre com a boca amarga. Já tiveram 20 anos, e cada uma delas suporta uma cauda de desespero, de ilusões desfeitas, de ilusões intactas, de desejos irrealizados, que lhes pesa como chumbo (Brandão, 2021, p.89).

Ao deslocar a percepção para esse patamar de mundividência, o narrador isola-se. Tal processo indubitavelmente o coloca em angústia. A angústia dessa solidão que as demais

personagens não alcançam, não compartilham, desespera-o: “É a imensidade e um nada que me absorve; é uma queda imensa e infinita, onde disponho de um único momento” (Brandão, 2021, p. 236). No desespero clama pela presença do divino: “Tu ouves?” (Brandão, 2021, p. 92). Nesse momento, a ausência de resposta divina instala um silêncio ensurdecedor principalmente da certeza frente à morte e da incerteza quanto à eternidade, já que: “No silêncio, escreveu Max Picard, não há somente um elemento salutar, amável, há também um elemento obscuro, ctônico, terrível, hostil, que pode sair do fundo do silêncio, infernal, demoníaco” (Corbin, 2021, p. 197).

O autor complementa: “a primeira forma de angústia suscitada pelo silêncio, no decorrer da história do Ocidente, é suscitada pelo silêncio de Deus” (Corbin, 2021, p. 197). Assim, o sujeito se vê tomado pela angústia existencial. A não resposta divina age diretamente nas cadeias constitutivas do ser humano, dada a noção de que, se há um Deus, há a possibilidade de uma determinada corrente de acontecimentos, do mesmo modo que, se Ele não Existir, tem-se possibilidades totalmente diferentes e toda crença, adquirida a partir da ideia inicial de existência divina, se desloca ao nada: “Ou tu não existes ou só tu existes no mundo...” (Brandão, 2021, p. 91).

O silêncio desempenha, nesse processo, fundamentalidade em diversos níveis. É através da incerteza que se instala, a partir de uma não resposta direta do divino ao problema da angústia. O silêncio possibilita o confronto entre o narrador e seu íntimo. É através do silêncio que a personagem reflete e cria: “Talvez o mundo não exista, talvez tudo no mundo sejam expressões da minha própria alma” (Brandão, 2021, p. 236). O narrador-filósofo sabe que existe a possibilidade de que tudo tenha sido criado por sua percepção e que nada seja efetivamente real.

Somada a essa possibilidade está a sensação de isolamento que se multiplica. Um mundo da representação da dor, pura e simplesmente, o desola: “O mundo é um sonho sem um segundo de paz. A dor gera dor e um desespero sem limites” (Brandão, 2021, p. 236). O narrador vê-se, então, envolto na teia angustiante de suas próprias inquietações, depara-se com um dilema existencial que frequentemente se desdobra em duas trajetórias distintas e diametralmente opostas: a busca por uma conexão transcendental ou a renúncia de qualquer vínculo com o divino.

Apega-se aos mortos para que essa angústia tenha sentido coletivo: “Eu não sou

nada²³. Sou um minuto e a eternidade. Sou os mortos. Não me desligo disto – nem do crime, nem da pedra, nem da voragem. Sou o espanto aos gritos” (Brandão, 2021, p. 236).

Ao mesmo tempo que os repudia por não terem sido capazes de se libertarem e, por não conseguir libertar-se deles: “A meu lado, atrás de mim, vem um cortejo de fantasmas, uma cauda disforme que me conduz e empurra, e adiante de mim há uma projeção de vida até aos confins dos séculos” (Brandão, 2021, p. 85). Apega-se aos mortos também porque repudia o esquecimento do valor da vida praticado pelos vivos. O narrador teme esquecer-se das coisas em meio às aparências: “O esquecimento é que é a morte definitiva, e por isso o esforço aumenta. 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” (Brandão, 2021, p. 129).

Ele projeta no hábito dos vivos o passado dos mortos, julga que, ao não compreenderem quem são realmente, estão perpetuando o estado de morte em vida, porque não vivem, apenas reproduzem comportamentos miseráveis adquiridos por impulsividade. Esse estado de isolamento do eu-narrador, portanto, é manifestação do silêncio enquanto presença, gerador de espaço da angústia que cede lugar ao vazio tangível. É nesse momento que o silêncio ressoa, apavora, faz com que seja necessária a criação da palavra, mas a palavra é também plena de silêncios.

Atribui a todas as demais personagens seu inconformismo de desperdício e, cria, na medida em que se afasta, parede intransponível que o isola e assombra: “Cabe aqui o céu e as lambisgoias com as suas medidas, a morte e a bisca de três” (Brandão, 2021, p. 57). Com ressalva, porém, em relação à Joana. O narrador não compreende por que ela, mesmo sofrendo é um ser doce. Ele tenta compreendê-la: “Tenho passado noites em debate com este ser absurdo. Acabo pelo desespero. Enfurece-me e apegue-me ternura” (Brandão, 2021, p. 133). Joana é a única mulher a qual tenta compreender com maior afincamento. Ela o instiga pelo modo como vive. Porque mesmo em constante dor, mantém-se de pé. A consideração dessa atitude de Joana acaba por criar no narrador ternura e na mesma medida distância.

Essa ausência de conexão profunda, ausência de um outro, reverbera nas paredes de

²³Nos é interessante, ainda que não se possa confirmar historicamente que Brandão tenha sido um leitor de Fernando Pessoa, observar a proximidade do trecho selecionado da escrita de *Húmus* e as considerações de Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa, em *Tabacaria*: “Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo” (Pessoa, 2002, p. 38). O trecho de Brandão e o estilo de Fernando Pessoa encontram uma interseção na maneira como exploram a angústia existencial e a percepção do eu em relação à eternidade e ao coletivo. Ambos os autores utilizam uma linguagem carregada de introspecção e dramatismo, transformando o “eu” em algo simultaneamente ínfimo e imenso, desvelado por sentimentos de alienação e uma conexão dolorosa com o todo e o nada.

seu consciente e grita, dolorosamente: “o silêncio do quarto grita mais que o clamor mais vivo” (Philippe, *apud* Le Breton, 1999, p. 255). E se o silêncio é incitação para a busca de respostas e é a partir dele que se procura um mestre (Le Breton, 1999), o narrador-poeta espraia-se em uma angústia ainda maior. Ele não encontra a quem seguir, quem o possa orientar.

Ao transpor suas memórias em um fluxo contínuo por meio de impressões transcritas em um diário, demonstra a constância do sofrimento e, ainda que não perceba, cria hábitos que o mantém e sua manutenção é, desse modo, norteadora de sentido: “15 de novembro As paixões dormem, o riso postiço criou cama, as mãos habituaram-se a fazer todos os dias os mesmos gestos” (Brandão, 2021, p. 54). O narrador-personagem opta pela escrita memorialística que, por si só, transpõe um isolado e íntimo processo, não compartilhado por nenhuma outra personagem do romance.

Ao configurar uma parte memorialística em seu diário, o narrador conecta-se à reflexão. Processo íntimo, individual, porém não necessariamente silencioso. Ao se permitir ficar em silêncio diante da angústia, descobre mais sobre si. Suas necessidades e desafios emocionais afloram: “Tudo o que faço é um arremedo. Está ali outra coisa quando falo, quando me calo, quando me rio” (Brandão, 2021, p. 66). Ao calar-se nega falar, mas não deixa de estabelecer comunicação.

A exceção da proximidade que faz à Joana o espanta justamente pela forma como a mulher sôfrega silencia não por desconsiderar a dor, mas por ternura. Joana pode ser considerada a “pedra que espera ainda dar flor”. Mesmo sofrendo, Joana não tem proximidade com as lamúrias do narrador-poeta. Desse modo, ela é manifestação da necessidade de autorreflexão do eu-narrador: “Estraga-me a vida toda. Perturba-me a lógica. Mete-me medo” (Brandão, 2021, p. 134).

Sua docilidade é a angústia da incompreensão. É lembrança do afastamento, é possibilidade de não saber exatamente das coisas: Não compreendo este ser. Viro-o, reviro-o” (Brandão, 2021, p. 132). No cerne de angústia, o silêncio, como átrio sutil, propicia um recôndito reservatório para a introspecção meticulosa, para a autoavaliação delicadamente urdida e a autorreflexão: “A sua dor, a sua mentira é que importam à minha vida e à tua vida. Negrume e um arranco: exaspero para manter de pé um resto de ilusão. Mal se fecha abre os olhos atónitos. Não diz palavra” (Brandão, 2021, p. 134).

Entretanto, a ação de isolar-se possui também o lado positivo da procura por si. A figura do narrador que, enredado nas malhas insondáveis da angústia, recolhe-se ao santuário

do silêncio, configura um ato de autotranscendência emotiva (Le Breton, 1999). Nesse retraimento introspectivo, opta por uma aliança íntima com o mutismo, um compromisso eloquente com a ausência verbal, como se buscasse refúgio do não dito. Esse isolamento silencioso torna-se não apenas um escudo ante as vicissitudes do tumulto emocional, mas também um convite para a incubação das próprias inquietações. No cerne desse recesso, o filósofo-narrador desbrava os corredores obscuros de sua psique, desvelando os ecos soturnos da angústia que ecoam nas câmaras mais recônditas de sua alma: “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?” (Brandão, 2021, p. 149).

O silêncio, assim adotado como cúmplice taciturno, serve como uma âncora para a contemplação interior, permitindo que o sujeito mergulhe nas profundezas da sua própria emotividade. Esse ato de isolamento no silêncio pode ser interpretado como uma busca por compreensão, uma tentativa de decifrar os mistérios intrincados que envolvem a aflição pessoal (Le Breton, 1999).

1.4 Multiplicidade de narradores em *Húmus*

Em *Húmus*, estão dispostos três grandes narradores. O primeiro é o narrador-poeta cuja fala está disposta na maioria da totalidade do texto, seguido por Gabiru que toma a palavra em alguns momentos da narrativa e, enquanto terceira voz narrativa está o silêncio primordial que, embora nada específico queira dizer, cede à narrativa o teor da palavra carregada de significação.

Em *Húmus* o narrador-poeta, ao ser exposto frente ao efeito da palavra da banalidade, encara o abismal medo da falta de sentido à vida. Ao fazê-lo, transforma-se. O abissal, incompreensível, o arrebatado. Tal arrebatamento o transforma em um ser cujo expressar não é capaz de sustentar o peso do que precisa dizer, então recorre à palavra poética. Torna-se, ainda que involuntariamente, apto a representar tal palavra. Como se estivesse respondendo a um chamado, a gênese da palavra poética, no narrador-poeta, impõe-se, sobretudo, como inapelável urgência a ele, que depois será responsável por organizá-la como enunciado.

Essa palavra, guarda em seu âmago o silêncio primordial e remete a um salto agudo que desprende a consciência do narrador-poeta do subsolo do hábito e o projeta rumo às nuvens do inexplicável. Quando lança sua consciência, faz com que o narrador, absorto e inebriado, não saiba aonde irá com precisão, tampouco a quem ou o que obedecer dentro de

si:

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 de onde, não sei de que confins ou de que recanto de alma que tenho medo de explorar, um bafo que me entontece. Serei eu doido? (BRANDÃO, 2021, p. 150).

Percebe-se então enquanto ser que, frente a banalidade, expressa o espanto. Vistas pelo narrador-poeta, as demais personagens da vila configurariam uma espécie de reverberar de sentidos da palavra da banalidade: “As velhas com o tempo adquiriram a mesma expressão, com o tempo chegaram a temer um desenlace” (Brandão, 2021, p. 57). É através do espanto que as demais personagens causam no narrador-poeta, por serem habituadas ao comezinho, que floresce dentro dele a busca por uma compreensão para além do cotidiano, gerando assim a trama entre a palavra que pretende abafar o silêncio primeiro (palavra do hábito), representada pelas demais personagens e a que brada em seu nome (palavra poética) representada pelo eu-narrador.

Tanto a palavra do hábito, quanto a poética expressam silêncio. Contudo, são silêncios distintos. O silêncio que compõe a palavra banal, é o silêncio do qual foge a palavra poética. Este silêncio da palavra banal é considerado silêncio porque sua ação se baseia em um corte interpretativo no campo total do inteligível. É capaz de nomear algo na mesma medida em que silencia outras possibilidades de nomear, de certo modo. Mas age somente na dimensão do sentido literal, cujo hábito, de algum modo, já transformara o enunciado em banalidade, relegando-o para nada além da pura simplificação material. É o que Kovadloff (2003) defende enquanto silêncio oclusivo. Oclusivo porque oblitera a palavra buscando um sentido fixo e concreto.

Quanto ao segundo silêncio, o da palavra poética, é exercício da significação excedida, que com sua irreduzível complexidade “desvela e força à vigília sem pausa do entendimento e, em uníssono, à sua profunda desesperação” (Kovadloff, 2003, p. 24). É o silêncio que “subtrai o homem do solo petrificado do óbvio: o liberta” (Kovadloff, 2003, p. 24). É a palavra para além da significação da oclusão, que permite o caminho até o esgotamento de sentidos. Quando o narrador de *Húmus* se expressa, a utiliza constantemente. O que pressupõe afirmar que *Húmus* é composto para além da pura palavra oclusiva.

O narrador-poeta, ao deparar-se com o abissal, diante de um sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, sente

angústia e não encontra quem ou o que exerce tal pressão. Essa pressão é o silêncio primeiro: “Pressinto uma vida oculta, a questão é fazê-la vir à supuração” (Brandão, 2021, p. 68). Ouve, então, Gabiru. Ainda que não conscientemente, o narrador constrói a personagem Gabiru para conseguir lidar com o jogo das palavras e máscaras sociais. Gabiru é parte de si tomada pela ânsia de se expressar e tem olhos que enxergam o silêncio primeiro: “Para ele estas coisas etéreas são visíveis. Vê tão exatamente como eu te vejo a ti a paixão, o ódio, o amor, os grandes fluidos desgrehados de piedade e de gênio” (Brandão, 2021, p. 70).

O que Gabiru vê nada é além do repertório simbólico e analógico de alusões ao silêncio primeiro. É certo que cada uma, a paixão, o ódio, o amor, exprimem em sua singularidade o sentimento humano de forma distinta, contudo, igualmente é verdade que partem de um mesmo silêncio primeiro que as desqualifica enquanto apólogos de uma subjetividade autônoma. É possível dizer, portanto, que o silêncio primeiro visto por Gabiru é solo radical de toda a subjetividade presente na representação simbólica em *Húmus*.

Contudo, há de se ter em vista que embora haja a tentativa de transpor a Gabiru certa autonomia e por consequência, responsabilidade quanto aos sentimentos subjacentes de ser capaz de ver tal silêncio, não é possível desassociá-lo do eu-narrador:

Quase sempre é ele quem manda em minha casa, e, mesmo quando falo como toda a gente fala, e quando rio como toda a gente ri, só a ele o ouço no mundo. Diz-me coisas que nunca ouvi, isola-me em um vale apertado e cismático, longe de toda a terra, arrasta-me e desespera-me” (Brandão, 2021, p. 70).

A voz de Gabiru torna presença constante o silêncio primordial aos ouvidos do narrador-poeta:

— Isto é um fluido dor, falta-me condensá-lo. É uma nuvem que envolve tudo, que vem do turbilhão da Via Láctea, arrasta tudo consigo, e ascende em espiral até Deus. Não, a sensibilidade não é individual, é universal. Basta ferir a sensibilidade, que vai dos nossos nervos até à Via Láctea, para transformar as noções do tempo, do espaço, da vida e da morte — basta deitar dentro de um tanque uma gota de vermelho para tingir toda a água. Deito-lhe sonho dentro...(Brandão, 2021, p. 71).

Na fala de Gabiru, a gota que tinge toda a água é a palavra poética. Sua latência não permite que se instale no narrador a letargia da palavra que pretende silenciar. Gabiru, além disso, é presença do incompreensível por si só. Sua existência é para o narrador, o substrato do “não deixar morrer” do espanto, de preservar em si a memória consciente de que existe algo além do cotidiano. Gabiru é a tentativa de não sucumbir à espera da morte. Gabiru se compõe através da palavra do esgotamento. Não se pretende afirmar, só leva o narrador ao

encarar da totalidade do que não busca comunicar: o silêncio primeiro.

O silêncio no qual se funda a palavra poética, é entendido por Kovadloff (2003) como silêncio da epifania. Não é linguagem e, portanto, não constitui o corte interpretativo no campo do inteligível, como o faz o silêncio da oclusão: “Nele, nada se encontra silenciado porque, a rigor, com ele nada particularmente quer ser dito. Como nada particular silencia, o silêncio da epifania situa o homem diante da totalidade indivisível que, como tal, o silêncio encarna” (Kovadloff, 2003, p. 26). Sua manifestação, segundo Kovadloff (2003), ocorre quando a entrega, seja do autor ou do leitor, chega ao zênite. Há então silêncio, substancialmente algo se cala: “Este silêncio é fruto da palavra plena, filho de seu desdobramento extremo da conquista apaixonada de seu esgotamento. Por isso e como tal já não é mais palavra” (Kovadloff, 2003, p. 26).

Cabe então nos debruçarmos sobre a pergunta de Kovadloff quanto à escrita: “Como o homem pode romper com o mutismo que implica a obviedade, com a palavra que se concebe prenhe de sentido inamovível?” (Kovadloff, 2003, p. 26). A resposta parece orbitar fora do homem, que, ao executar uma atenção apreensiva, não entende, mas atende: “Fora do homem, além das fronteiras de seu entendimento, está o nada, o real irreduzível, segundo Kant, às faculdades interpretativas da nossa percepção; o real não homologável ao mundo objetivo; aquilo que não resiste ao entendimento sob o nome do inominável” (Kovadloff, 2003, p. 28). Nesse sentido, em *Húmus* a interpretação do discurso não deve se ater apenas ao inteligível, mas, também, ao ininteligível. Como consequência, o narrador-poeta, ao escrever, não transcreve o que é o imaterial irreduzível em si, tampouco seria possível descrever a voz que o convida a investigar o irreduzível. A única possibilidade então, se encontra na observação do eco que se torna ao traduzir o impacto do ininteligível em si próprio. Ao escrever o que sente torna material a existência de um abismo na própria profundidade e cria a paisagem do inexplorado dentro de si. Gabiru é criado dessa mesma maneira, portanto, da inspiração, como forma infundida, ou seja, um conteúdo discernível de um sentimento absurdo.

Trata-se de projetar na palavra a insinuação de uma presença intangível, de expor a advertência de uma proximidade que só se permite ser apreendida como mistério. Estamos então falando de uma voz, a da radical alteridade que cria o nada, aquilo que não se subordina à condição de objeto e que, por isso “consegue fazer sentir o influxo absorvente de sua projeção sobre o homem, revelando-se diante dele como o contato com o transcendente mais alto e mais profundo que lhe tenha sido dado ter” (Kovadloff, 2003, p. 29).

O impacto causado por essa voz desloca o homem que protagoniza seu escutar: “mas

na mesma medida que o desloca, tende a situá-lo. Reimplanta-o, ainda que agora em terra incógnita” (Kovadloff, 2003, p. 29). Gabiru, nesse jogo, é metáfora de deslocamento. É perceptível que Gabiru vem para dizer algo, mas não sabemos claramente o que veio a dizer. Age em consonância com a força da presença dotada de fundamento que não se inscreve no leito habitual dos significados. Fala da margem do mundo que escapa da compreensão comum: “— Não morrer é nada, suprimi a morte. O que é preciso é arrancar os outros ao silêncio. É uma coisa simples, é uma questão de síntese” (Brandão, 2021, p. 74). É o silêncio que desvela a profunda essência humana, mergulhando nas profundezas do ser e resgatando as inquietações mais primordiais. É a voz silenciosa que ecoa por entre as entrelinhas, sussurrando verdades indizíveis e desafiando a compreensão convencional.

Assim, enquanto o narrador-poeta se debate com as angústias e os dilemas da existência, Gabiru surge como uma manifestação tangível daquilo que escapa à racionalidade, daquilo que transcende as fronteiras do entendimento humano. Portanto, seja nas palavras cuidadosamente tecidas pelo narrador-poeta ou nos enigmas profundos pronunciados por Gabiru, é o silêncio primordial que permanece como o fio condutor invisível, conectando todas as dimensões da narrativa.

1.5 Personagens: silêncios

Para compreendermos a disposição dos personagens presentes em *Húmus*, é necessária uma incursão inversa à ideia de silêncio primordial no qual se baseia o subcapítulo anterior. Há a necessidade de olhar para o semblante do mascaramento cujo silêncio evoca ao silenciado. Isso porque, fundamentalmente, ao compor suas memórias, o narrador-poeta é quem nos delimita o horizonte da obra. Portanto, quando estamos diante da descrição das personagens, somos invariavelmente expostos às impressões do narrador sobre elas e, nesse sentido, as descrições das personagens não são meramente objetivas, mas sim subjetivas, carregadas das impressões do narrador.

Partindo do pressuposto de que ao se pôr diante do exercício da escrita, o narrador-poeta possibilita a compreensão da existência de um silêncio primeiro, nos cabe investigar o que vem a representar então, as demais personagens. Tal tarefa, é o que corresponde ao mapeamento do cogito textual da obra, entretanto, também representa o mapeamento da construção das relações humanas. Exercício imprescindível, uma vez que são as demais personagens, no caráter de antagonistas ao desejo do narrador-poeta, a outra face de

realidade que transforma a palavra oclusiva²⁴ em materialidade cotidiana e, portanto, sufocam o narrador que buscará então, a partir do desconforto, compreender o incompreensível.

Essa instância que fundamenta o caráter de contraposição com o narrador são as velhas dispostas em toda obra: Adélia, Eleutéria, Teodora, Hermengarda, D. Restituta, Úrsula, as Teles, as Souzas, as FONSECAS, as Albergarias, que, observadas pelo narrador, enfadamo-nos: “Moram os que moem, removem e esmoem, os que se fecham à pressa e por dentro com uma mania, e os que se aborrecem um dia, uma semana, um ano, até chegar a hora pacata do solo ou a hora tremenda da morte” (Brandão, 2021, p. 57). A forma como se preocupam com andrajos sociais ou escolhem se ocupar fazendo de suas vidas palco para a insignificância gera no narrador-poeta o ímpeto da reflexão. Utiliza-as como pontos que destoam de si e através de sua representação na escrita, divaga sobre a dúvida que o permeia: “A vida é só isto?” (Brandão, 2021, p. 61).

Todas elas configuram certa homogeneidade no caráter de seres de palavra oclusiva quando retomamos os aspectos que compõem a perspectiva de Kovadloff (2003), porque sua presença é configurada de modo que são representadas única e exclusivamente pelo narrador-poeta. É dada então a entrada de um silêncio, o silêncio imposto ao horizonte de expectativas do leitor quanto a elas. São rasas. Cabe ao leitor inferir significado a elas para além do escrito. Não falam. São acessíveis apenas pelo condicionamento de um único foco: o olhar do narrador. Desse modo, se configura ao leitor o esforço de compreendê-las.

Se no esforço de compreendê-las, assumirmos que a presença das velhas soa enquanto representação da palavra oclusiva, nos colocamos diante da seguinte questão: qual a repercussão que sua presença atinge na obra? A resposta não parece simples, tampouco traz um sabor de satisfação ao paladar do leitor. Ao evocá-las à mente, o narrador exprime: “Não há mais nada! Não há mais do que estas figuras paradas, e as horas verdes que de espaço a espaço caem como gotas de água no fundo de um subterrâneo. Outro ano ainda! Outro passo ainda para a morte!” (Brandão, 2021, p. 60). São, portanto, vívidos lembretes da presença da morte ainda em vida. Do uso de um silêncio que pretende mascarar.

Esse silêncio, ao mesmo tempo, produz ruído: “E aqui te faço uma confissão: o que mais me custa a largar é, como a cobra a pele, a vida comezinha. Se é a vida superior é

²⁴ Para Santiago Kovadloff (2013), a "palavra oclusiva" é uma metáfora que representa palavras que bloqueiam, ocultam ou encerram mais do que revelam. São palavras que, em vez de abrir possibilidades de compreensão e comunicação, criam barreiras e impedem o fluxo genuíno do pensamento e da emoção. Essas palavras carregam um peso, uma densidade que aprisiona a significação, fechando-a em si mesma e tornando-a impenetrável. Elas expressam realidades internas complexas e, ao mesmo tempo, limitam a capacidade de comunicar o que realmente se passa no interior humano, sendo por vezes uma forma de censura ou de contenção do indizível.

também o meu lume. É o ruído monótono da chuva nas vidraças (Brandão, 2021, p. 80). E esse permite que o narrador não esteja só (Le Breton, 1999). Mas em sua maior significação trazem ao texto a tagarelice enquanto corporificação. Daí seu caráter de existência. Não pelo esforço que o narrador imprime ao falar sobre elas, mas pelo apelo instintivo que tem de não contemplarem o silêncio primordial.

São figuras loucas e tal afirmação, ainda que pareça ácida, está atrelada ao inconsciente (Freud, 2014). Em primeira instância, por serem representações do narrador-poeta, porque estão configuradas em seu inconsciente, contudo, é um caráter secundário que nos interessa: na medida em que negam a existência de algo sufocante que as espreita, criam a fantasia de uma realidade cuja maior significação é algo banal:

A mentira tem razão de ser — sem abjeção a sociedade repele-nos. Admitimos alguma abjeção, não completa e total, que repugna, mas a precisa para servir de realce e moldura ao nosso quadro. Acresce a isto que teve de viver com despreocupação, de sorrir com despreocupação, de mentir com despreocupação — com a miséria atrás de si (Brandão, 2021, p. 113).

Caráter de negação que também aparece na construção do narrador enquanto personagem, mas tratando-se dele, há a diferença de que nos é apresentado certo desconforto e inconformismo: “O difícil é a gente habituar-se a viver esta vida e a outra vida: carregar com este peso desde o infinito e lidar e falar e viver” (Brandão, 2021, p. 193).

Na obra ainda, em contraposição ao narrador, se encontra Joana, personagem que serve a todas as outras nos afazeres domésticos, que detém certo protagonismo. É a personagem para além de Gabiru que mais intriga e fascina o narrador-poeta. A disposição que ocupa frente ao narrador apresenta um caráter de contraposição.

Seu silêncio o incomoda, não como as demais senhoras dispostas na narrativa, mas por seu doce caráter frente à dor: “Reluz sempre. Tem o mundo contra si, a vastidão sôfrega, o rodilhão do universo em perpétuo inferno. Resiste. Parece fácil de suprimir em um sopro. Resiste a tudo, esse pó necessário como o pólen à asa para voar” (Brandão, 2021, p. 133). O narrador não compreende como, embora sofra, Joana ainda assim mantém-se firme:

A velha consegue ser maior que a desgraça. Nem toda a água de lavar a louça suprime este fato. 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 (Brandão, 2021, p. 133).

Joana é a ressonância da dúvida do narrador quanto à disposição do homem frente ao

sofrimento e o espanto que ela gera vem do embate frente à constante manutenção de uma força que não compreende e que o faz amá-la uma vez que: “A amada não é uma paisagem que prevemos, e sim uma realidade que nos surpreende, nos cativa e nos atormenta (Kovadloff, 2013, p. 170).

Joana é em *Húmus* a representação de corpo silenciado pelo tempo e pelas demais personagens que não brada. A força silenciosa de Joana ecoa nos corredores empoeirados da narrativa, desafiando as convenções e expectativas estabelecidas pelo narrador-poeta. Enquanto as outras personagens parecem conformadas com suas vidas mesquinhas e rotineiras, Joana irradia uma resistência que transcende as adversidades do cotidiano. Ela é um enigma vivo, e por ela o narrador sente uma contradição ambulante:

Uma boca enorme de um lado, a voz da Joana do outro, sentimentos caóticos impossíveis de traduzir em palavras, o que exprime a natureza impulsiva, o que responde uma criatura agarrada à ideia do sacrifício. — Anda para diante. — Estúpida! estúpida! — A bondade entranhou-se-lhe até ao âmago (Brandão, 2021, p. 174).

Seu silêncio é ensurdecedor, mas não pela falta de palavras, e sim pela profundidade de sua presença. Enquanto o narrador luta para decifrar seu mistério, é confrontado com a própria inadequação de suas palavras para capturar a essência de Joana. Ela é um enigma que desafia a compreensão racional, uma força que transcende as limitações do tempo e da linguagem.

Concluimos, portanto, durante a construção desse primeiro capítulo, a evidente presença do silêncio como uma força onipresente e densa, que não apenas alicerça a narrativa de *Húmus*, mas também molda o universo do pensamento humano como um todo. Em *Húmus* o silêncio emerge configurando-se ora como expressão de angústia e condição inerente ao ser humano, ora como enigma que reflete os limites da linguagem e da compreensão. A multiplicidade de narradores reforça essa complexidade, oferecendo sobretudo quanto à presença do silêncio primordial enquanto voz narrativa, as nuances de um significar sobre a existência humana e sobre a (im)possibilidade de comunicar plenamente as profundezas do ser. Ainda pudemos observar como o silêncio em *Húmus* atua como uma metáfora para a vastidão e o mistério da vida, sublinhando o questionamento existencial e a introspecção que permeiam toda a obra.

No próximo capítulo abordaremos as nuances do silêncio em *Húmus* a partir da análise de sua escrita, marcada por uma estética existencialista que reflete a transitoriedade e o

desmoronamento das certezas humanas. Exploraremos temas como liberdade, angústia e a busca de compreensão do ser, em estreita relação com o silêncio que se manifesta sobretudo no lirismo presente na obra, moldando a narrativa e enfatizando a dimensão introspectiva e poética da existência.

CAPÍTULO II

ASPECTOS DA ESCRITURA DE *HÚMUS*

2.1 O Existencialismo e a Escrita em Decomposição

A polissemia que permeia o primeiro tópico deste capítulo revela uma conexão profunda e significativa entre traços do Existencialismo e diversos aspectos que compõem o texto artístico-literário de *Húmus*. Ao explorar essa ligação, torna-se evidente a existência de semelhanças marcantes entre ambos. Dentre tais semelhanças está disposta a abordagem da angústia existencial que urge da busca por sentido, imersa em uma extensão profunda de um lago silencioso e, em parte, inexplorado. O movimento existencialista, em consonância com seu próprio nome, concentra-se na condição humana e nas angústias que a envolvem, da mesma forma em que em *Húmus*, Raul Brandão retrata de forma intensa a angústia e a perplexidade do *eu* diante do mundo, penetrando nas temáticas da solidão, do desespero e do silêncio.

Em sua complexidade de escrita, *Húmus* presentifica considerações que, permeadas por silêncios, buscam a significação da existência humana e aproximam a obra ao movimento existencialista. *Húmus* conecta-se à ideia dos ensaios de Kierkegaard (2010) sobre o sentido do desespero enquanto algo que cresce, avoluma-se e toma proporções assombrosas: “[...]se enovela em um desespero, até que não cabe na catedral, irrompe para o lado de fora e chega em um jato ao céu... Isto não é a catedral de Burgos – é a catedral do fel e vinagre” (Brandão, 2021, p. 87).

Quando se focaliza a ligação entre o pavor da vida vivida enquanto uma ilusão e o vazio, proveniente do silêncio divino, pode-se aproximar as considerações do narrador-poeta de *Húmus* do difundido trabalho de Nietzsche (2005) quanto ao mundo simplificado e falsificado: “Descobres que criaste um ser falso que abominas e te abomina, e que não te podes separar desse horror. Descubro também que errei a vida, e não sei recomeçar a vida, e que tudo que fiz não fui eu quem o fez [...]” (Brandão, 2021, p. 116). Percebemos que a falsificação e a simplificação do mundo são destacadas como fontes de descontentamento e desorientação.

Quando deliberada a noção da angústia frente ao desconhecido, enquanto responsabilidade do indivíduo e não de um ser superior (Sartre, 2008), *Húmus* presentifica, em um primeiro momento, a negação dessa responsabilidade: “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. Tenho necessidade de Deus como do ar que respiro” (Brandão, 2021, p. 122).

A forma como o narrador-poeta expressa sua ligação com Deus oscila na obra, ora negando a si mesmo, ora negando Deus ante a responsabilidade do vazio, especialmente tratando-se do vazio pós-morte, quando recorre à figura superior que o acalente, ao fazê-lo aproxima a obra da premissa defendida por Heidegger (2005), enquanto busca do ser para compreender a si mesmo até extensões para além da física, ou seja, em uma busca metafísica. Trata-se do desespero, do silêncio do inconformismo, do vazio angustiante da incerteza que, não encontrando solução, busca para além (Le Breton, 1999).

Já quando posta em análise a percepção dessa busca irrefreável ser positiva ou negativa, *Húmus* aproxima-se aos preceitos sartreanos de valores do positivo e negativo, já que, segundo Heidegger, passar por todas as atribulações que o *Dasein*²⁵ passará ao se deparar com a liberdade de si, sem necessariamente uma forma maior que o mantenha, faz com que o processo seja positivo. Na concepção heideggeriana, o indivíduo melhora ao compreender que sua liberdade depende única e exclusivamente dele, o que não ocorre em *Húmus*. Trata-se da positividade da angústia em face da previsão da morte que, em vez de levar o sujeito ao desespero, impulsiona-o para que possa viver o mais autenticamente possível.

Na obra de Brandão, ao contrário, essa noção libertária se aproxima do desespero: “E por mais que grite, por mais que proteste, estou aqui diante do incompreensível, vivo no nada, de pé na voragem. E para lá há uma coisa infinita, um negrume infinito, uma vida infinita. É imenso — é inútil. Sou menos que nada” (Brandão, 2021, p. 123). Desespero este que para Sartre é negativo, portanto, não faz com que o ser melhore e sim que se torne apavorado e recorra a ilusões para que de alguma forma e em algum grau de “normalidade” volte ao cotidiano. O silêncio, nesse aspecto, encontra o ser de duas diferentes formas, enquanto *tacere* e *silere*²⁶ (Le Breton, 1999). O primeiro, diz respeito ao silêncio individual. É o silêncio da

²⁵ Para Heidegger, o *Dasein* é um termo que literalmente significa “*ser-aí*” e refere-se à condição específica do ser humano enquanto ser consciente e capaz de refletir sobre a própria existência. Heidegger usa *Dasein* para destacar que a essência do ser humano é inseparável do seu contexto de existência, englobando a sua relação com o mundo, com os outros e com o tempo. Em sua obra *Ser e Tempo* (2005), *Dasein* é central para explorar questões ontológicas e existenciais, enfatizando que o ser humano é um ser que se questiona sobre si próprio e que está sempre em um processo de “vir a ser”, projetando-se no futuro e interpretando o passado.

²⁶ *Tacere* e *silere* são termos latinos que podem ser traduzidos como “calar” ou “silenciar”. Para Le Breton (1999), *tacere* pode ser entendido como um espaço que permite a reflexão e a introspecção, na qual a ausência de palavras cria um ambiente propício para a contemplação. Embora também signifique “silenciar”, o termo *silere* pode ter conotações mais amplas em relação ao silêncio como um estado de ser, ou um modo de existência. Para Le Breton, *silere* pode se relacionar à ideia de que o silêncio não é apenas a falta de som, mas uma forma de linguagem que carrega significados profundos e, muitas vezes, incomunicáveis.

interrupção do falar, um cessar de comunicação com outrem, margem para que o indivíduo volte a si; enquanto o segundo, dizendo respeito à natureza das pessoas e coisas, e sua predileção à tranquilidade, molda a natureza do ambiente (Le Breton, 1999).

Ao desesperar-se, o narrador poeta rebela-se contra o não-dizer das demais personagens quanto à presença iminente da morte. Isola-se por não crer que possa ver sozinho, isola-se por temer ver a tudo sozinho: “Decerto não passamos de ecos. Submeto-me, subjugas-me. Já não reparo, já vejo turvo. — Jogo!” (Brandão, 2021, p. 64). Ao referir-se à jogatina, à bisca de três, refere-se ao movimento feito pelo silêncio que interrompe a vida, a amesquinha, a faz diminuta pelo hábito. Ao dizer que joga, reflete que não deixa de ser parte da trama, expõe angústia frente sua dúvida: “Sou eu?” (Brandão, 2021, p. 85).

Atreve-se a questionar o que vem a ser sua responsabilidade da compreensão e o que não passa do jogo, a atribuição dos mortos surge então, enquanto resquício, considera-se extrato do que pensaram os outros, os mortos: “Os túmulos estão gastos de um lado pelos passos dos vivos e do outro pelo esforço dos mortos” (Brandão, 2021, p. 124). Túmulos, aqui podem ser compreendidos enquanto metáforas das pessoas cujas almas já se enrijeceram nos hábitos. Ao romper com o estatuto do *silere* projeta-se a si, em um exercício de *tacere*. Já que não consegue se inserir na indiferença da vida perdida, escreve e, enquanto descreve o que sente, filosofa. Portanto, para além de narrador e poeta, a voz que narra, em *Húmus*, configura-se também como narrador-filósofo.

Essa afirmativa é reforçada através da relação entre o dito pelo narrador e as premissas religiosas que o Existencialismo sustenta. A busca do Existencialismo cristão, representado por filósofos como Kierkegaard e Marcel, ao explorar a existência em relação à fé e à transcendência, reconciliando a liberdade humana com a crença em Deus enquanto necessidade, é perceptível em *Húmus* quando o narrador suplica por Deus. Todavia, isso não significa que o existencialismo ateu, cujos principais representantes são Heidegger, Sartre, Nietzsche e Camus, no qual se enfatiza a responsabilidade individual e a ausência de um sentido pré-definido na vida, colocando a liberdade humana como base para a criação de significado, não esteja presente em *Húmus*.

Embora no final da narrativa o eu-lirico opte pela concepção de criar Deus, caso este não exista para abarcar sua incompreensão sobre a vida, para subsumir o “absurdo a escorrer ternura e lepra” (Brandão, 2021, p. 156), o narrador e sua incerteza fundamentam espaços para a dúvida: “Oh! Ponhamos a questão, consciência: se Deus não existe tu não és senão um estorvo, meia dúzia de regras aprendidas ou herdadas! Ponhamos enfim a questão com toda a

clareza, porque este é o único problema que me importa e que te importa resolver” (Brandão, 2021, p. 108). O silêncio divino que suspende a crença, entre a possibilidade e a inelutável responsabilidade o assombra e faz com que seu cogito não silencie. Ao contrário, pensa, efusivamente: “Descobres que tens de ir de encontro às questões e não as podes desviar do caminho. Descobres que por tuas próprias mãos criaste uma criatura disforme, que alimentaste de mentira” (Brandão, 2021, p. 117).

Dessa maneira, fala de si, fala de Deus. Se cria, esse Ser é disforme. Se é criado, é criatura advinda da disformidade, porque sabe que ao pé de si estão vazios, silêncios e incompreensão. Se está preso, sofre, porque já não tem a possibilidade de liberdade plena:

Às vezes protesto e imponho-me. Decido passar sem ti: humilhas-te. Humilhas-te para logo levatares a cabeça e revolveres o punhal na ferida. Pesas-me como chumbo. És de ferro. Bem tento explicar-te: são os escrúpulos que me não deixam trair, mentir, subir” (Brandão, 2021, p. 108).

Uma vez que existe Deus, há a necessidade do cumprimento da conduta religiosa que o aprisiona. O efeito produzido pelo silêncio dessa suspensão de saber, portanto, exaure-o: “Não sei de onde me vem, nem por que nome lhe hei de chamar. Todas as noites sufoco diante do negrume — ele reanima-me. Insiste diante das forças desabaladas e da imagem da morte. Quero a vida! quero-a! quero-a vulgar, tumultuária e cega. Inerte não! inconsciente não! Tenho-lhe horror” (Brandão, 2021, p. 78). A existência, com a inexorabilidade da sua finitude, gera o assombro diante da vida.

Outro problema que o silêncio suscita, como solda entre dois elos da corrente, nas quais estão dispostas as concepções existencialistas e *Húmus* é a exploração do desajuste entre o ser e o mundo. Em *Húmus*, são abordadas sensações de estranhamento e alienação do indivíduo em relação à sociedade, questões também vistas nas premissas dos estudos de cunho existencialista. Tanto as teorias existencialistas de Heidegger e de Sartre quanto aquela que mareja no texto artístico de *Húmus*, revelam as consequências desse desajuste, proporcionando uma reflexão profunda sobre a condição humana e seus conflitos internos e externos. Além disso, assemelham-se, quanto às reflexões sobre a liberdade e a responsabilidade individual.

Em *Húmus* há valorização tanto da experiência subjetiva, quanto da percepção da realidade, ambas buscando compreender como a existência se manifesta por meio da interação entre a consciência e o mundo. O narrador brandoniano, ao confrontar-se com a sensação de ter criado uma identidade falsa que repudia, mas da qual não consegue se desvencilhar, revela

a dificuldade em encontrar um recomeço diante das escolhas equivocadas e das ilusões construídas: “Tudo isto parece que flutua debaixo de água, que esverdeia debaixo de água. Não sei bem se estou morto ou se estou vivo... Decorre um ano e outro ano ainda” (Brandão, 2021, p. 57). Nesse sentido, são perceptíveis certos pontos de contato referenciais da obra com estudos de Sartre (2008) com relação ao *Nada*: “Absurdo ou uma beleza com que não posso arcar. O nada ou uma coisa que a minha imaginação não atinge. Se é mistério, e se desvenda de um golpe, apavora-me. Se é o nada repugna-me” (Brandão, 2021, p. 79).

A referência a Sartre e ao tema do *nada* em *Húmus* refletem a angústia existencial e a impossibilidade de compreender completamente a essência do vazio e do desconhecido. O narrador expressa o temor diante da possibilidade de desvendar um mistério ou de se deparar com o Nada, provocando uma repugnância interna: essa abordagem ressalta a incerteza e a incompreensibilidade da existência, bem como a busca incessante por significado e sentido em meio à vastidão do universo, demonstrando que, assim como há a pluralidade nas correntes existencialistas, há em *Húmus* a inesgotável proximidade entre o abissal humano e a busca por sentidos.

O narrador de *Húmus*, ainda presentifica em seu íntimo um sentimento que se assemelha àquele descrito por Nietzsche:

Imortalizamos aquilo que não poderá ter vida longa, aquilo que não poderá voar, coisas estanques e podres! É pelo vosso ocaso sobretudo, meus pensamentos, escritos e multicores, tenho ainda cores, talvez muitas cores, muitas ternuras multicores e cinquenta gradações de amarelo e marrom, de verde e vermelho – mas por tudo isso, ninguém saberá adivinhar como me aparecesses em vossa manhã, oh vós! — centelhas imprevisíveis, prodígios da minha solidão, oh vós meus antigos, adorados, meus maus pensamentos! (Nietzsche, 2001. p. 225).

O sentimento é percebido, principalmente, quando o narrador-poeta projeta suas inquietações, suas dúvidas, seus medos, sua revolta, seus anseios para as outras personagens, projetando no outro a recusa dos hábitos culturais que dispõe, movimento resultante de seu pensamento em comunhão com o silêncio:

O homem rói dentro do homem: criam-se olhos que veem na obscuridade. Começam a distinguir na massa confusa, no caos, nas dúvidas, e descem a profundidades que não lhe estavam destinadas. Não é só o homem de um momento, é uma série de figuras ainda por criar: é o homem do futuro” (Brandão, 2021, p. 187).

Desse modo, apresenta-se o silêncio perceptivo, aguçamento infindavelmente rico. Ao refletir, busca conectar-se. Quer manter-se preso e, ao mesmo tempo, quer libertar-se. O

silêncio do recolhimento, sob esse prisma, torna-se refúgio para o tagarelismo da habitualidade (Le Breton, 1999). Contudo, o narrador, ao ficar só, reflete sobre a personagem Gabiru e chama-o. Tem para si que Gabiru é a melhor parte de seu ser, porque Gabiru age:

Desdenho-o, e sinto-lhe a falta quando o não tenho ao pé de mim. Deita-me a perder se me apanha desprevenido. Quase sempre é ele quem manda em minha casa, e, mesmo quando falo como toda a gente fala, e quando rio como toda a gente ri, só a ele o ouço no mundo. Diz-me coisas que nunca ouvi, isola-me em um vale apertado e cismático, longe de toda a terra, arrasta-me e desespera-me. Desaparece como um cão vadio, e quando volta, com lama de todos os caminhos, folhas de todas as florestas, reflexos de todos os enxurros, vem exausto, mudo e feliz (Brandão, 2021, p. 69).

Quando deposita seu olhar sobre Gabiru, seu *alter ego*, deixa confluír aquilo que consegue captar do pensamento e da personalidade de Gabiru com o que ele próprio pensa e sente:

É um ser imenso a que não vejo senão partes. Anda aqui a luz e a sombra, e a luz não se distingue da sombra nem a vida da morte. A vida está tão feita adiante de nós como atrás de nós. Está tão feita no passado como no futuro. Se o futuro ainda não existe, o passado já não existe. E tudo isto se congrega. A vida absorve-me e ponho-a em ação. Impregna-me e faço-a caminhar. Pertence-me e pertenco-lhe. É o passado e o futuro — Jesus Cristo vivo, Jesus Cristo morto, e Jesus Cristo ressuscitado (Brandão, 2021, p. 243).

Não são apenas as concepções de luz e de sombra, de vida e de morte, de passado e futuro, que se congregam, mas há um amalgamento das duas identidades – narrador e Deus: “Pertence-me e pertenco-lhe” (Brandão, 2021, p. 242).

Mas a aproximação feita, porém, não deixa de ser limitada. Não é possível utilizar somente as perspectivas de Nietzsche no processo de compreensão da obra *brandoniana*, já que Nietzsche acaba por afirmar a inexistência de Deus, enquanto em *Húmus* há a presença de uma constante dúvida. No caso de *Húmus*, essa ideia é posta em comparação: Deus existe ou não existe? É exatamente a dúvida que move o enredo de *Húmus*, razão pela qual o homem procura desvendar o mistério desse ser superior. São duas possibilidades completamente opostas: é dissemelhante.

Embora o narrador-poeta não tenha certeza da existência de Deus, não o busca pela concepção de “veneração de um ‘grande homem’” (Nietzsche, 2001, p. 2009, destaque do autor), mas o faz, pela medida desesperada de não finitude de sua essência pós-morte, o que entrelaça *Húmus* à perspectiva de Hobbes (2003) que, embora seja em muitos aspectos, contrária à concepção de Nietzsche, assemelha-se ao descrito em *Húmus* quando o âmag do narrador-poeta se depara com a possibilidade de que a premissa da inexistência de Deus esteja

correta. O problema é que se Deus não existir, o sujeito de *Húmus* se desintegrará no além-túmulo e isso o narrador-poeta não pode admitir. É por isso que ele buscará de todas as formas indícios da existência do Eterno. Ele não pode aceitar que sua essência humana se esvaia no cosmos. Nesse sentido, Hobbes (2003, p. 57) assinala:

Pois não existe uma perpétua tranquilidade de espírito, enquanto aqui vivemos, porque a própria vida não passa de movimento, e jamais pode deixar de haver desejo, ou medo, tal como não pode deixar de haver sensação. Que espécie de felicidade Deus reservou àqueles que devotamente o veneram, é coisa que ninguém saberá antes de gozá-la. Pois são alegrias que agora são tão incompreensíveis quanto a expressão visão beatífica, usada pelos Escolásticos, é ininteligível.

Quanto ao aspecto do vínculo com o divino, o silêncio soma-se ao processo de uma diferente forma, para além do mutismo. Todo o processo ora de vinculação, ora de desvinculação com as diferentes correntes Existencialistas durante a narrativa, através do silêncio, reverberam e asseguram maior profundidade às palavras. Ao utilizar a profundidade do silêncio, do abissal filosófico, da busca por respostas, Brandão configura o lirismo com magistral desempenho. Ao compor *Húmus*, Brandão circunscreve no cenário literário lusitano um espaço inesperado.

Sem coincidir com as ressalvas do Simbolismo, nem com uma experimentação sem norte, o escritor buscou imprimir o impacto das mudanças de pensamento no início da mudança de séculos, por meio de uma escrita densa, completamente permeada pela poesia, em uma marcante incursão sobre questões existenciais e essenciais humanas. Ao fazê-lo com palavras, conscientemente ou inconscientemente, moldava também o silêncio. Compunha em cima de suas palavras, “o valor de sua medida plena” através da “cobertura de silêncio que as acompanha” (Le Breton, 1999, p. 71).

Compor uma obra no entre-séculos, significava acima de tudo, emergência para a construção de um suporte que pudesse abarcar todas as ocorrências, em uma espécie de fio-condutor que levasse esperança aos corações esfacelados pelo chacoalhar de realidades com o anúncio de uma guerra iminente, traçando o retrato profundo do desespero humano, a transcendência e a busca pela autenticidade (Rios, 2013). As propostas de “autenticidade”/ “inautenticidade” são vistas em *Húmus* da mesma maneira como são compreendidas por Martin Heidegger, em *Ser e Tempo* (2005), ensaio no qual o filósofo alemão buscara compreender, de forma genuína, o *ser* e sua expressão da autenticidade individual, movimento para o qual o Existencialismo atribui grande valor. Ambas as obras propuseram, portanto, romper com o silêncio do estatuto do desconhecimento humano sobre si.

Em *Húmus*, o que parece haver é um apelo instintivo do narrador-poeta que vislumbra a decadência humana frente ao existir, não somente no sentido de perecimento, como também de não compreensão da atribuição de valor à vida. A poesia que mareja no texto, é sobretudo evocação a um estado de pensamento existencial pleno. Na medida em que seu narrador expressa conteúdos mais profundos da sua interioridade, cria um “espaço” de reflexão, de tomada de consciência que exige do leitor a suspensão cognitiva para se colocar no mesmo nível em que o narrador se encontra. Desse modo, configura um novo espaço literário, possível através da visualização concreta, viva e ativa que se exprime por meio da existência. Trata-se de um movimento aqui denominado “compreensão da consciência de existência”, já que apenas ter consciência de que se é consciente não basta para alcançar a magnitude que o eu-lírico de *Húmus* demonstra ter na obra.

Esse estado de “compreensão da consciência de existência” na literatura necessita obrigatoriamente da elevação da consciência de um estágio no qual o homem observa determinado objeto através de sua individualidade para passar a percebê-la como um complexo jogo entre realidades, onde exercita sua mundividência no sentido de captar para além da mera observação, da categorização ou nomenclatura, o que existe, exercício que se exprime a partir da pausa para a compreensão de seus significados possibilitados pelos silêncios (Le Breton, 1999). Esse estado de compreensão é, assim como o trovão narrado por Cechinel (2022), simultaneamente um termo que se estende a todos os lugares e que se interliga às composições narrativas clássicas, como o tempo, o espaço, as personagens, a linguagem, de modo que só pode ser entrevisto, no momento em que seu sentido admite certa duplicidade, ou seja, é corrompido, fragmenta-se e distancia-se de onde pensamos que está atuando. Configura-se, portanto, enquanto:

Um convite irrecusável à interpretação, à releitura do passado, à retomada do que já está posto, mas que, uma vez aceito, diferencia-se de si mesmo e permanece lá, como provocação. Uma validação do gesto interpretativo que, na verdade, integra parte de uma recusa mais ampla: “sim, você está certo, mas isso não é tudo, e está muito longe de sê-lo. O seu entendimento é parcial, e ali onde você acerta, você está condenado a acertar” (Cechinel 2022, p. 14).

Diretamente ligado à ideia de aproximação entre o autor e o leitor no qual debruça-se Blanchot, esse estado é, portanto, a “intimidade de quem a escreve e de alguém que a lê” (Blanchot, 2011, p. 13). Indissociável dos espaços literários comuns²⁷ definidos pela

²⁷ Em sua análise sobre os diferentes conceitos de espaço presentes nas obras ficcionais, Borges Filho (2007), afirma serem indispensáveis, ao estudo da paisagem, em contexto literário, a observação 1ª da natureza do

topoanálise de Oziris Borges Filho (2007), o estado-espço configura-se, portanto, enquanto relação-resultado advinda dos efeitos de estrutura triádica do signo peirceano (1903), na qual o teórico defende que para que seja possível atribuir significado a determinado objeto, é necessário pensar o objeto concreto em contato com um interpretante que lhe dará atribuição de significados dada sua mundividência prévia. O estado-espço, portanto, evoca não só a mundividência individual do escritor, personagem e leitor, como as une para compor a epiderme literária.

Ademais, é preciso situar ao menos dois pontos sobre a explicação desse estado. O primeiro está ligado ao fato de que embora seja necessário que o leitor se encontre nesse mesmo espço de compreensão é muito pouco provável que consiga captar a complexidade total da obra, já que toda e qualquer manifestação da arte é inesgotável e escapa, até mesmo das mãos de seu criador (Blanchot, 2011). Outro aspecto importante sobre esse estado-espço de contemplação de determinada narrativa é que é imprescindível a presença de, ao menos, dois silêncios.

O primeiro é voltado para a compreensão básica de texto. Não é possível compreender a “liricidade”²⁸ da obra sem que se tire tempo exclusivo à tarefa. Uma leitura rápida e descontraída não acessa a magnitude do que está disposto em *Húmus*. O segundo silêncio minimamente necessário é o da observação, para que se compreenda o processo de dúvida existencial na narrativa, é exigido do leitor a observação de sua própria existência, se não de modo prévio, pelo menos durante a leitura da obra e esse processo se dá no silêncio. O segundo silêncio está vinculado de modo indissociável às três dimensões de natureza compreendidas por Williams (2007): “(i) a qualidade do caráter essencial de algo; (ii) a força inerente que dirige o mundo ou os seres humanos, ou ambos; (iii) o próprio mundo material, incluídos ou excluídos os seres humanos” (Williams, 2007, p. 293).

Ao observar o primeiro aspecto citado da essência da natureza de algo, essência aqui compreendida enquanto substrato de algo que existe e, por consequência, posterior à existência de quaisquer coisas (Williams, 2007), é exigida a contemplação das qualidades inerentes para além da materialização, de quaisquer que sejam os objetos, ou seja, uma análise metafísica. Temos, portanto, a divisão entre o material concreto e sua essência enquanto finalidade sob a ótica e mundividência do ser humano, responsável por atribuir sentidos aos

espço; 2ª da realidade do espço e; 3ª da estrutura métrica do espço, de modo interdisciplinar, unindo estudos científicos e filosóficos.

²⁸ O conceito de “liricidade” está relacionado à categorização da expressão lírica em uma obra artística, especialmente na poesia. A “liricidade” refere-se à capacidade de evocar emoções intensas, subjetividade e sentimentos pessoais por meio da linguagem poética, imagens simbólicas e uma atmosfera emotiva.

objetos: “Oh minha alma, pois eras tu, eras tu! Pudeste arcar com o universo, olhar Deus, construir Deus. Devo-te tudo: a ilusão, a tinta do céu, o sonho errático das vastas florestas. Eras tu! eras tu!...” (Brandão, 2021, p. 246). A nomenclatura de determinados acontecimentos e objetos é sem dúvida dada através do que defende a *dialektiké* platônica²⁹, contudo, a associação entre representação material concreta e a natureza no sentido da qualidade do caráter essencial de algo; se dá no silêncio individual de cada ser e está intimamente ligada à necessidade de reflexão silenciosa que leva o indivíduo ao estado-espço de compreensão do mundo.

Já com relação à força inerente que dirige o mundo ou os seres humanos, ou ambos, temos a contraposição histórica clássica do que determina a “força inerente” que rege o Universo: a existência ou não de Deus, ou outro ser/força suprema. Por si só esse silêncio da incerteza é criador de inúmeras possibilidades. Esse silêncio se faz presente em *Húmus*, tanto a dubiedade de comportamentos que consiste em “ora acreditar, ora desacreditar em Deus”, quanto sua atuação como ligação entre as angústias dos indivíduos: “Nada – tudo. A tua expressão em certos momentos, em que uma figura transparece sob outra figura, como se fosse dado contemplar, em um rápido instante, a tua alma límpida — todos os sentimentos que geramos de ilusão, de sonho e de tristeza. Tudo e nada” (Brandão, 2021, p. 146). O trecho sugere que essa incerteza em relação a Deus atua como uma ligação entre as angústias e emoções dos indivíduos. A dubiedade em relação à fé, enquanto elemento central na experiência humana, afeta os sentimentos de ilusão, sonho e tristeza (Le Breton, 1999). Isso implica que a busca por respostas sobre a existência de Deus desempenha um papel significativo e influencia as emoções e perspectivas do narrador.

Quanto à dualidade dos termos “tudo” e “nada”, é possível afirmar que há uma ambiguidade que pode surgir da incerteza em relação à existência de Deus que, inevitavelmente permeia todos os outros aspectos da vida. A complexidade exposta é a da incerteza angustiante frente à interrogação.

Com relação ao próprio mundo material, incluídos ou excluídos os seres humanos e o caráter composicional das propriedades físicas da matéria, há em *Húmus* uma extrapolação que só pode ser compreendida quando vislumbrado o efeito da qualidade do caráter essencial de algo. Toda a obra está claramente sendo disposta a partir das concepções psicológicas de

²⁹ A dialética platônica permite uma distinção entre o "material concreto" e sua "essência enquanto finalidade". Esse conceito está ligado à noção platônica de que o mundo sensível é uma representação imperfeita do mundo das Ideias, onde se encontra a essência verdadeira dos objetos. A dialética é, então, o processo pelo qual a alma se eleva gradualmente das sombras do mundo físico para a luz do conhecimento das formas, ou seja, da essência imaterial dos fenômenos.

seu narrador-poeta, logo, é composta majoritariamente sob os efeitos da qualidade do caráter essencial de algo; já que:

[...] toda relação entre sujeito e objeto, na sua constituição original, é inseparável das condições de produção e reprodução da atividade humana e da valoração do objeto [...] sem a qual, nenhuma reprodução sociometabólica – por meio do modo historicamente específico de trocas humanas entre os próprios indivíduos e com a natureza – é concebível (Mészáros, 2002, p. 427).

A mudança do valor atribucional de determinado objeto na narrativa faz com que a concepção da propriedade física se altere no estado de observação do narrador. Em *Húmus* quando elencada a representação da matéria, estamos necessariamente sendo estimulados a visualizar paisagens dispostas por seu narrador em um construto advindo das propriedades físicas básicas do ambiente descrito, mas somos interpelados a pensarmos para além dela: “As árvores são fantasmas — os homens são fantasmas. À noite a velha cerejeira é uma aparição. A mesma febre devora no quintal friorento as macieiras anãs” (Brandão, 2021, p. 186). É através do silêncio de contemplação e da busca da compreensão desse extrapolamento que é permitido chegar ao estado de percepção que *Húmus* evoca.

O vislumbre da angústia que o narrador-poeta exprime, é para-além-de-si, por isso é possível que ao ler *Húmus*, o leitor consiga unir suas percepções de mundo à obra. A angústia que emerge do abissal humano em *Húmus* possui caráter multidimensional e atemporal, *Húmus* é, sobretudo, manifestação do *ser* enquanto essência em contato com sua realidade (existência) que possibilita a transição entre a “inautenticidade” e “autenticidade”³⁰ do ser.

Em *Húmus*, a busca por autenticidade enquanto movimento se torna evidente quando a inquietação do narrador-poeta o lança ao confronto com suas próprias limitações e o faz questionar sua identidade, em uma jornada em busca da sua verdade interior, e leva-o a constatar: “E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho a sete chaves: a mentira entranhou-se-me na carne” (Brandão, 2021, p. 22). Na citação, a “máscara” pode ser entendida como a persona adotada para se encaixar nas normas sociais e nas expectativas alheias.

O ato de tirá-la simbolizaria a busca pela autenticidade. Configurar-se-ia na tentativa de revelar a verdadeira identidade por trás das camadas de conformidade, mas o narrador-poeta não o consegue. A impossibilidade sugere que a autenticidade se tornou algo

³⁰ Terminologias utilizadas por Heidegger para designar as ações de seres conscientes “*Dasein*” (autenticidade) e inconscientes “*Dasman*” (inautenticidade).

inacessível ou até mesmo impossível de ser alcançado. O simbolismo atrelado à passagem remonta a percepção na qual as pessoas são constantemente influenciadas por pressões sociais e têm dificuldade em ser verdadeiramente elas mesmas, mesmo em momentos de solidão. A atemporalidade que propõe a metáfora, acessa o leitor, porque o exercício da escrita, aproxima-se lentamente, silenciosamente, se demonstra “mais verdadeira que a própria face” (Quintana, 2013).

Ao dizer que “a mentira entranhou-se-me na carne”, o narrador aponta para a ideia de que a falsidade se tornou uma parte inseparável da própria identidade. Isso pode ser interpretado como a internalização das expectativas da sociedade e das inseguranças pessoais, que moldam a maneira como ele enxerga a si e como se comporta. Na filosofia sartriana, esse processo de internalização se relaciona à ideia de má-fé, na qual o indivíduo engana a si próprio, negando sua liberdade e responsabilidade ao culpar fatores externos por suas ações (Sartre, 2008). Ao expor a preocupação de não poder ser autêntico, mesmo quando está só, atinge a angústia, que se transforma em desespero.

O que parece evidente, portanto, é que o movimento que ora abarca a preocupação evidente na escrita brandoniana, ora permeia a busca existencialista, pode ser considerado inicialmente, produzido pelo silêncio. Desse modo, o silêncio é imprescindível para a compreensão tanto da obra literária em sua magnitude, como do processo de pensamento cunhado no período histórico, especialmente na concepção da construção do conhecimento sobre o homem.

O silêncio, em *Húmus*, então apresenta-se enquanto parte do *logos* do narrador brandoniano, inviabilizando as certezas, convidando-o a indagar a si mesmo sobre tudo aquilo que o cerca. Tais recursos podem ser percebidos durante toda a leitura da obra. Eis um exemplo: “Quem sou eu? Os outros? Sou os outros? São eles que falam, que ordenam, que me impõem?” (Brandão, 2021, p. 245). Essa busca da própria identidade leva o narrador-personagem à identificação com todos os seres humanos, vivos ou mortos: “Eu sou os mortos! eu sou os mortos! Eu sou uma série de fantasmas, que se açulam entre mim e mim. Reconheço-os” (Brandão, 2021, p. 245). Surge como ponto fulcral de convergência entre a “consciência de que se é consciente” e a busca pela compreensão dessa consciência que a obra inspira. O narrador-poeta, portanto, “faz do poema o que será, por ele mesmo, forma, existência e ser: obra” (Blanchot, 2011, p. 35).

Desse modo, ao serem expostas questões existencialistas do âmago humano, também é possível afirmar que *Húmus* em sua qualidade literária se configura enquanto duplo arco de

existência. É magnitude de criação e objeto para além de seu criador que ao mesmo tempo em que se configura como “um ser e de forma nenhuma mais próximo do ser” e, portanto, “do que escapa a toda determinação e a toda forma de existência” é peça fundamental de ligação entre dois indivíduos distintos (Blanchot, 2011, p. 47). É a partir da perspectiva de estilhamento humano que Brandão aproxima realidade e literatura, e remonta a perspectiva de mundo através da cola potentíssima que podemos chamar de “silêncio”, fornecendo a seu leitor, material de reflexão sobre os estados de sua realidade (Reynaud, 2000).

2.2 Liberdade, angústia, compreensão do ser e relações com o silêncio

A liberdade passa inquestionavelmente pela reflexão e pesquisa íntima, social e comportamental humana. Seja através da liberdade enquanto ideia de ausência de interferências externas ou de noções que a caracterizam enquanto capacidade de autodeterminação e autorrealização – que são “conceitos interdependentes e complementares” (Berlin, 2002, p. 15). Quer seja pela assimilação à ideia de livre-arbítrio, pensamento que assemelha liberdade à capacidade de escolher e agir de acordo com a vontade individual (Locke, 1978). Ou, ainda, a perspectiva de liberdade pensada como uma dimensão existencial, na qual a liberdade assume dimensão metafísica. Liberdade, portanto, pode ser então entendida para além do livre-arbítrio e da autonomia individual, em uma compreensão que envolve a superação de limitações e restrições impostas pela moral e pela sociedade (Nietzsche, 2001).

Dentre todas as possibilidades de reflexão, indubitavelmente, o caminho percorrido passará pelo silêncio, porque ele, enquanto qualidade de espaço reflexivo que possibilita o enfrentamento com a realidade e tece espaço para o novo, para a liberdade através do conhecimento, já que é no silêncio que o ser confronta a si próprio e remodela-se (Le Breton, 1999).

Exclusivamente na busca da compreensão humana em caráter do discurso, enquanto ferramenta potencial de comunicação, a escrita relaciona-se de forma atrelada à liberdade. A angústia transpassa o ser que, na busca de liberdade escreve. Ao escrever, liberta, se não totalmente a si, ao menos suas angústias. Com o exercício finalizado, o texto propriamente dito, então cria a possibilidade da conexão de outros seres, conectando-os à possibilidade de liberdade através do conhecimento.

Em *Húmus*, quando o *alter ego* de Brandão expressa suas impressões sobre acontecimentos ficcionais em uma mescla de escrita diarística e memorialista, estão valorizadas as mais diversas inflexões poéticas e existenciais, passíveis de reflexão e de introspecção. Caminhando entre interrogação e incredulidade, entre a ideia de imortalidade da alma e a existência de Deus, o narrador da obra brandoniana lida com a percepção da existência e da ausência de suas liberdades. Portanto, ao compor suas reflexões, o narrador-poeta grita, implora, a cada silêncio, de cada palavra, pela liberdade. Esforça-se para alcançar, ainda que sem certeza da possibilidade, a si próprio: “Hei de falar! quero falar! Hei de por força falar! (Brandão, 2021, p. 77). Brandão, ao tecer o perfil do narrador, cria não somente personagem, cria potência de modulação da busca por liberdade, cria espaço para o diálogo reflexivo silencioso da leitura profunda.

Em sua jornada, seja em busca do significado da vida, da morte e de suas próprias memórias, o narrador percorre toda a extensão da narrativa contemplando a si mesmo e suas possibilidades frente a concepção de liberdade: “Agora sou só e livre — só e desesperado” (Brandão, 2021, p. 234), essa noção de liberdade desencadeia-se quando em contato com sua vila: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro. Atrás desta vila há outra vila maior” (Brandão, 2021, p. 63). Quando em contraposição às suas antigas crenças: “Não reparei que vivia e agora é tarde. Sinto-me grotesco” (Brandão, 2021, p. 77). Em contraste com outros personagens: “Não posso com o mundo transformado, com outros seres, e onde não me desligo de uma força cada vez maior e mais desabalada” (Brandão, 2021, p. 94). E sobretudo, com o abalo da crença em Deus: “Se Deus existe eu sou um homem, — se Deus não existe eu sou outro homem completamente diferente” (Brandão, 2021, p. 108). O todo que o cerca, construção para fora de si, define, então, sua relação com sua própria liberdade. Escrever, torna-se então afirmação de sua individualidade, de seu ser. Ao refletir no silêncio do lugar de deslocamento do que vê e reflete, afasta-se e cria. Suas palavras, encharcadas de silêncio e observação, criam o prisma que utilizará durante toda narrativa. Libertam-no na medida em que o aprisionam na liberdade de estar só.

Para Heidegger (2005) liberdade, em sua autenticidade, só pode ser alcançada quando o ser humano se confronta com sua própria finitude e assume a responsabilidade por suas escolhas e ações. A liberdade passa a ser então, uma abertura para as possibilidades que se apresentam no horizonte de existência. Nesse sentido, a liberdade implica um constante desvelar e apropriar-se de si mesmo, em um movimento de

autoconhecimento e autenticidade. Tal movimento para o filósofo alemão, posiciona o homem de frente a imprevisibilidade, e por não saber o que se pode vir a esperar, cria no âmago de si, angústia. Portanto, a liberdade existencial é fundadora da “angústia de...” e da “angústia por...” (Heidegger, 2005, p. 525). Logo, ao confrontar a realidade e subjugá-la à incerteza, o narrador liberta-se. Contudo, não parece ser exclusivamente pela liberdade que o narrador escreve, mas do que estaria então urgentemente necessitado o narrador enquanto escreve?

Para compreender o motivo, é necessário refletir sobre a angústia autêntica frente à morte. O narrador escreve por desespero, por necessidade de não deixar que o apaguem da existência, é a única forma que encontra de eternizar-se: “Não me posso olhar nos olhos, com medo de ver o que nunca vi, em todo o seu horror e em toda a sua nudez. Grito” (Brandão, 2021, p. 94). Quer a eternidade: “O único juiz sou eu. O fim da minha vida não é dominar-me, é dominar-te” (Brandão, 2021, p. 112). Mas não pode relegar-se ao luxo de supor que poderá suprimir a morte, ainda que deseje desesperadamente. O narrador filósofo ama a Gabiru, porque ele, em sua magnitude, vive, ainda que o narrador o tenha tentado fazer desaparecer:

E o Gabiru com olhos de frenesi insiste:

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

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

— Repouso eterno, estúpido! É exatamente o que está vivo, a morte. É o que está mais vivo.

Põe-se a olhar para mim com olhos de espanto sem se atrever a confessar-me a realidade envolvida no sonho desconexo (Brandão, 2021, p. 73).

Quando evoca a certeza de que suprimiu a morte, Gabiru também afirma que sua vontade de viver é superior ao hábito. Gabiru é, desse modo, durante a narrativa, a esperança de que a morte não é nada. Os olhos de espanto aparecem-lhe quando o narrador insiste que é a morte quem está viva, porque, habitando o mesmo ser, sabe, que morrerá, e emudece.

Ao confrontar Gabiru, o narrador projeta-se na busca pela liberdade autêntica que surge da confrontação com a finitude e a responsabilidade existencial, não se reduzindo a uma mera vontade individual, mas sim a um engajamento corajoso com o chamado do ser (Heidegger, 2005). A angústia de Gabiru, e por extensão do narrador, por sua vez, revela a fragilidade e a falta de fundamentos do ser, sendo um impulso que os lança em direção à busca da liberdade autêntica:

Perpétuo combate a que bem quero pôr termo e que só tem um termo – a cova. 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 – agora, logo, daqui a bocado – porque só essa luta me interessa até ao âmago... Estou pronto! (Brandão, 2021, p. 143).

Quando o narrador se encontra com a figura de Gabiru, que também o é, há a demonstração de como o narrador pensa. A posição que assume a partir do momento em que manifesta sua interpretação, busca liberdade e quando o faz, assume (para si) a autenticidade de sua perspectiva.

Essa busca pela compreensão de si e de suas relações com o outro, configura esse estado de liberdade autêntica projetada pelo indivíduo, que para Heidegger (2005), constrói-se como uma resposta corajosa à angústia existencial e uma abertura para as possibilidades da vida, já que, para o filósofo, a liberdade autêntica não se separa da responsabilidade. Ao se engajar plenamente no mundo, o ser humano deve assumir a responsabilidade por suas escolhas e ações, considerando o impacto que elas têm sobre si, os outros e o mundo. Contudo, a relação entre liberdade e angústia heideggerianas não implica uma fuga da angústia ou sua superação definitiva. Pelo contrário, a angústia permanece como uma dimensão essencial da existência humana, e a liberdade consiste em enfrentá-la de maneira corajosa e autêntica. Nesse sentido, ao escrever, o narrador, portanto, faz da angústia convite para encarar a própria existência e buscar uma compreensão mais profunda de si mesmo e do mundo.

Dessa forma, a angústia segue uma busca determinada pelo *ser-no-mundo*, no qual o *Dasein*³¹ individual fora submetido, já que sua existência premedita um *estar-no-mundo*, ou seja, é necessário que se exista em um determinado local, para que esse local molde a perspectiva individual do ser e, por consequência, a forma como ele se desenvolve (Heidegger, 2005).

A experiência de alienação e isolamento vivida pelas personagens de Brandão em *Húmus* estaria, desse modo, em consonância com as premissas existencialistas de Heidegger, também no que diz respeito ao surgimento da angústia existencial enquanto vislumbre da consciência da finitude e da inevitabilidade da morte, da falta de um sentido

³¹ A inquietação da vida recai, para Heidegger, em um único objeto possível, que é o próprio ser do sujeito existente, e só o pode fazê-lo porque o sujeito existe, no qual sua análise só pode chegar a um resultado de uma noção de ser em geral, embora seja um ser individual, quando confronta a si mesmo sobre a própria existência, mas contrariamente àquilo que se poderia pensar, este ser está escondido, isto é, não é imediatamente manifestado naquilo em que ele se manifesta, tornando-se necessário então, descobri-lo (Jolivet, 1957).

absoluto e da necessidade de tomar decisões significativas em um mundo incerto. Os aldeões retratados na obra são prisioneiros de suas próprias realidades individuais, e são considerados, pelo narrador, incapazes de estabelecer uma conexão verdadeira com o mundo ao seu redor. Essa sensação de isolamento, acentuada pela diferenciação entre o narrador e as outras personagens, alimenta a angústia existencial:

Postiço sobre postiço. Representa — e todas estas figuras parecem sufocadas, todas estas figuras que ela cria ridículas, mal dão dois passos, estão mortas por desatar aos gritos — todas estas damas inverosímeis, de roxo, de amarelo e de verde, pariu-as o grotesco com dor (Brandão, 2021, p. 137).

E se pudermos considerar que existir em liberdade, é encontrar-se em meio a diversas possibilidades sem certeza alguma, indagando-se sobre a realidade de sua presença no mundo, Brandão expõe seus personagens à exaustão. Em *Húmus*, há aspectos fundamentais que se desdobram e conforme ocorrem, criam o espaço psicológico ideal para o confronto da realidade com o ser, dando lugar à angústia existencial, para manifestar-se, portanto, esta localização propõe-se no âmago de seu ser. Sendo assim, silêncio-localização, dito que o abissal humano é a ausência da palavra, porque quando cala, interioriza a si e aos outros (Le Breton, 1999).

O primeiro aspecto a ser mencionado quanto ao silêncio-localização, concentra-se nas impressões de mundo descritos pelo narrador-poeta, no qual se arma a guerra: “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 de um dia para o outro” (Brandão, 2021, p. 79). É, graças à premeditação para o silêncio frente ao conflito, que é possível compreender a construção das escolhas do narrador, não só em busca de autoanálise durante a narrativa, como também de sua percepção psicológica.

É o despertar para a consciência de que vidas possuem um valor inestimável, o que faz com que o narrador de *Húmus* conceba sua inconformidade com o comezinho de sua vila. Nisso, seu espanto dá-se com a forma pela qual as demais personagens desperdiçam o valor de suas vidas, e possibilita que conheçamos Gabiru – desdobramento do narrador –, cuja caracterização é o segundo aspecto fundamental da obra, já que Gabiru é construção do silêncio abissal do narrador que ganha no espectro de ser, voz para que não sucumba ao comezinho. Gabiru é manifestação ruidosa, incessável e impossível de calar do silêncio que habita o narrador. É vontade de viver e suprimir a morte *à priori* que ganha vida, com Gabiru: “Atrevem-se e acordam as coisas apodrecidas, e velhas pedras iludidas põem-se a cantar nesse

pio triste dos sapos, que sai da fealdade como uma inútil queixa de desventura” (Brandão, 2021, p. 72).

Gabiru possibilita que o narrador consiga ver a morte, procura compreendê-la e ainda buscar ternura, Gabiru é na narrativa, a ascensão do abissal, criando espaço para que o narrador manifeste seu “sentir estar vivo”, dores e dúvidas ainda que com beleza e ternura contidas no seu íntimo mais retraído, mesmo que o faça, atribuindo a Gabiru enquanto “outro ser”, suas emoções: “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” (Brandão, 2021, p. 69).

É dessa determinação ambivalente entre Gabiru e o narrador que o movimento que reflete a complexidade da natureza humana e as contradições que permeiam as experiências da narrativa é gerado. O paralelismo entre as vozes e silêncios dessas personagens, em alguns momentos confundem-se e tornam-se uníssono. A manifestação gerativa das transições entre espantos e interrogações que ocorre ao longo da narrativa, provoca as reflexões mais profundas sobre a existência:

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 pertença-te. És a melhor e a pior parte do meu ser (Brandão, 2021, p. 105).

Nesse trecho de quem fala o narrador? De Deus? De Gabiru (parte de si mesmo)? Todo esse desdobrar narrativo, confunde, obviamente. O excerto aqui selecionado dá dimensão da multiplicidade de sentidos que a escrita brandoniana carrega. No capítulo cujo trecho acima foi retirado, somos surpreendidos desde suas palavras iniciais: “O tabique caiu, e contemplo a vida” (Brandão, 2021, p. 104). A frágil madeira que faz divisa entre cômodos de um mesmo espaço, cede. O sentido literal da frase é tão possível na narrativa quanto sua abstração para a contemplação do metafórico, que supõe, naquele determinado momento, que o narrador concebe a vida com maior vastidão de significados, porém, ainda há em si, intransponibilidade: “Mas entre mim e mim interpõe-se um muro. 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, 2021, p. 104). Logo, “todas possibilidades e nenhuma”, é a resposta que parece responder, de certo modo, às perguntas do início desse parágrafo, já que, nem mesmo o narrador consegue nomear ou

mensurar sobre o que tenta expressar em palavras:

Ponho o ouvido à escuta de encontro ao mundo, ouço-me para dentro, para surpreender as coisas fundamentais que ele me ordena e são duas ou três simples, de instinto e ferocidade. E, além disso, outra coisa imensa – que não existe. Como te chamas tu? E tu, dor, como te chamas?” (Brandão, 2021, p. 107).

Húmus é, portanto, uma obra composta por transfigurações de seu narrador, em um primeiro sentido, voltado à metamorfose semiótica de seus trechos de introspecção, quando um mesmo trecho pode ser apreendido com significados diversos e macro movimento de transfiguração sob prisma heideggeriano.

Para Heidegger (2005), transfigurar refere-se ao processo pelo qual o ser humano transcende sua existência cotidiana e alcança um estado de autenticidade e compreensão mais profundos. O filósofo alemão argumenta que a maioria das pessoas vive imersa na superficialidade e na banalidade do cotidiano, perdendo-se em preocupações triviais e distrações do mundo moderno. No entanto, através da transfiguração, o indivíduo é capaz de transcender a esse estado de alienação: “É então um mundo de fórmulas a que eu obedeco e tu obedeces?” (Brandão, 2021, p. 62), e entrar em contato com seu ser autêntico: “Agora é que eu compreendo que as palavras que se pronunciavam eram rituais, que os gestos, com séculos de existência, eram necessários e significativos” (Brandão, 2021, p. 98). Logo a liberdade que constitui o narrador de *Húmus*, está diretamente vinculada ao processo silencioso da contemplação.

Sobre a transfiguração, Heidegger (2005) ainda afirma que se trata de um evento isolado, mas constitui-se em um processo contínuo de autorreflexão e descoberta. Envolve um questionamento profundo e uma análise das estruturas existenciais que moldam a compreensão e a experiência humana. Através desse processo, o indivíduo se liberta das preocupações e valores impostos pela sociedade e mergulha em uma busca por um significado mais profundo da existência: “Mas agora que me resta se tudo é vazio de significação?” (Brandão, 2021, p. 152). A transfiguração, então, é a transformação do ser humano em direção a uma existência autêntica, onde ele se confronta com sua finitude, assume a responsabilidade por suas escolhas e encontra um propósito verdadeiro e individual em sua vida. É um processo de resgate da própria essência, uma jornada em direção à compreensão mais profunda da existência e do significado de *ser-no-mundo*.

A angústia, nessa concepção, seria, portanto, uma forma de o indivíduo sentir que é, mais precisamente como o *Dasein*, ao observar a si próprio e aos outros, constitui uma

percepção dessa existencialidade para a liberdade, o que Heidegger considera enquanto o “sentimento da situação originária”, resultando na configuração de duas possibilidades: a autenticidade ou inautenticidade do ser (Heidegger, 2005, p.75-102). O narrador de *Húmus*, busca autenticidade, exprimindo efetivamente a angústia mais profunda do *Dasein*, sobretudo, quando consideradas as percepções de Gabiru, aqui, tido como extensão do âmago do narrador, embora em alguns momentos da obra, o narrador distancie-se da personagem: “É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. [...] Fala quando menos o espero. [...] ouço-o monologar no fundo de mim próprio. [...] É o doido que em nós prega e nos deixa aturdidos” (Brandão, 2021, p. 70).

Essa angústia ainda revela em *Húmus* o processo do *ser-para*, principalmente voltada à interpretação do homem diante da previsão da morte. Na obra brandoniana, quando considerada a inevitabilidade da morte, o *Dasein*, teria ao menos três correspondências possíveis: a angústia do ato de morrer – a qual não deprime o homem quando se põe na frente dela, encarando-a: “Acabei com a morte, vou ressuscitá-la. Viveremos sempre, amar-nos-emos sempre...” (Brandão, 2021, p. 73). A angústia da visibilidade da morte – relacionada à preocupação da própria sorte e como virá o morrer: “Não posso, nem tu nem eu, viver sobre o fio de uma espada e olhar para a voragem de um e de outro lado; não posso arcar todos os dias com esta usura que me gasta sem mergulhar na insignificância” (Brandão, 2021, p. 76). A angústia do ser diante do cotidiano morrer – na qual o ser encara não só o futuro da morte, como percebe o narrador também que não teria condições de encarar a angústia que envolve a morte e o *nada*: “Não há mais nada! Não há mais do que estas figuras paradas, e as horas verdes que de espaço a espaço caem como gotas de água no fundo de um subterrâneo. [...] Outro passo ainda para a morte!” (Brandão, 2021, p. 61).

Com isso, a angústia estabeleceria uma forma de compreender o *ser-para-a-morte*, que comumente não é a forma como o *Dasein* manifesta-se como *ser-no-mundo*, porque esse *ser-para* cria uma liberdade assustadora: se é certo que o sentido autêntico da morte é inerente ao indivíduo, também é certo que a existência em comum é essencial ao *Dasein* e que ela se funda na possibilidade deixada a cada um de fazer do seu *poder-ser* aquilo que entender “tal é a liberdade diante da morte, fundamentalmente manifestada pela angústia” (Heidegger, 2005, p. 267). Tal liberdade só se apresenta enquanto possibilidade na obra dado o silêncio divino.

Dessa forma, nas páginas de *Húmus*, desvela-se o sincretismo ruidoso de uma alma que, em um constante jogo reflexivo entre silêncio e palavra, ora contempla a própria essência, ora se volta para o outro, imergindo-se em profusões temáticas acerca da existência

humana, da liberdade, das incertezas relacionadas a um ser superior e dos destinos que se desdobram a partir do passado em direção ao futuro.

2.3 Os silêncios e a configuração de Romance Lírico

As palavras, embora tenham possibilidade de expressão particular e possam detalhar a realidade material, histórica, psicológica e, até mesmo, espiritual dos indivíduos, possuem limitações. Se na literatura a palavra pode apontar para uma grande quantidade de significados, há, também, momentos em que elas não dão conta de dizer tudo: “O ruído é sempre razoavelmente identificado a uma origem, enquanto o silêncio inunda o espaço e deixa o seu significado em suspenso, por causa desse poder ambíguo de traduzir mil coisas ao mesmo tempo”, tornando o silêncio o melhor ou pior mensageiro possível (Le Breton, 1999, p. 157). É necessário atentar, então, para os silêncios que se encontram presentes. É no jogo semiológico entre palavras, que as fendas [silêncios] imprevisíveis proporcionam fruição literária (Barthes, 1987). Dada a impossibilidade de a palavra representar amplamente as experiências do abissal humano, devemos compreender que “[...] a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio” (Steiner, 1988, p. 40).

Os silêncios são imprescindíveis, conforme explicita Sciacca (1962, p. 22), “Não só se pensa, se reflete, se medita, se contempla em silêncio”, mas o próprio silêncio pode ser considerado como “palavra, infinitas palavras; [ele] é mais que cada palavra, que todas as palavras”, na tentativa de compreendê-lo sem nunca o captá-lo, em um esforço “sempre insuficiente”, nos relacionamos em busca de nós mesmos e dos sentidos que buscamos.

A arte literária, assim como toda espécie artística, tem o ser humano, e tudo o que o cerca, como seu modelo. Assim, dada a possibilidade de nos expressarmos por meio do silêncio, a literatura, na qualidade de arte, assume a tarefa de modelizar essa capacidade humana. Todavia, como os silêncios fazem parte de qualquer linguagem, eles se encontram não apenas na escrita, mas em todos os recantos da obra artística. Especificamente em se tratando das escritas do mundo ocidental, Corbin (2021) defende que a literatura está amplamente alicerçada no silêncio e o produz veementemente, embora, o homem tenha conferido com o decorrer da história, pelo menos por um vasto período, valor inestimável somente às palavras designando ao silêncio o espaço do vazio.

Para compreender como o silêncio constrói parte do alto valor literário de *Húmus*, faz-se necessário previamente uma incursão que passa pela compreensão de gênero literário para melhor interpretação da obra em tela. Trata-se de uma tarefa complexa, dado o caráter multifacetado da escrita de Brandão. Com o desafio em mãos, dadas as possibilidades, o *Romance Lírico*, apontado por Tofalini (2013), em uma investigação de perspectiva única, dá luz frente a essa problemática. Tal estudo será aqui adotado como perspectiva basilar, devido à complexidade e fundamentação bem estruturada de sua pesquisa. Desse modo, seguindo o caminho construído pela pesquisadora, o foco mantém-se em compreender, em um primeiro momento, como ocorre o desenvolvimento dessa classificação relacionada à questão de gênero em *Húmus* e como os silêncios estão ligados a essa perspectiva analítica.

Desde seu título, *Húmus* é, para Tofalini (2013), uma constatação evidente do lirismo expressivamente bem articulado de Brandão. Segundo a pesquisadora, o título da obra constitui o primeiro contato com o lirismo que se espraia no texto e se estende em todo seu percurso até o ponto final. O narrador reconhece sua impossibilidade vertida em realidade para o nada, cuja concretude gera nele um pressentimento de solidão que, perante o horizonte de absoluta nadificação do ego, torna-se na ausência, no silêncio das respostas “o peso do espanto”:

Ninguém pode com semelhante peso. Não há quem possa com ele. Na solidão, a primeira coisa que procuro é a ninharia para esquecer a morte. Um minuto a sós com o espanto, recamado de mundos, que caminha desabaladamente no silêncio, dura um século e outro século ainda. Não posso, nem tu nem eu, viver sobre o fio de uma espada e olhar para a voragem de um e de outro lado; não posso arcar todos os dias com esta usura que me gasta sem mergulhar na insignificância (Brandão, 2003, p. 75).

Durante a narrativa, segundo Tofalini (2013, p. 94), “prosa e poesia atrelam-se formando a totalidade da obra”, em um jogo que estabelece um hibridismo discursivo, que projeta o lirismo em direção do horizonte da escrita de Brandão, seja pelo processo de racionalização, seja pela estética adotada pelo autor, ao revelar as angústias do narrador, o que ocorre é que:

[...] o processo de fragmentação da narrativa é detido pela poesia. E é exatamente a poesia, na qualidade de instrumento mais importante de universalização e unificação das partes, que torna uno o que se encontrava dividido. [...] Assim, quanto mais as partes se distanciam, mais aparece a modalidade lírica, a poesia cada vez mais pura e, afinal, parece ser objetivo do romance lírico, justamente, extrair beleza do fragmentário, da desestrutura, do rarefeito, do estilhaçado (Tofalini, 2013, p. 96).

Ainda segundo a pesquisadora, *Húmus* caracteriza-se pela relação binária entre as faces afetiva e racional dos homens, retratadas como uma sinfonia complexa e intrincada. As personagens ganham vida através do entrelaçamento de seus sentimentos profundos e instintos racionais, criando uma dança emocional que ecoa ao longo das páginas. Como notas musicais em uma partitura, as emoções emergem em harmonia com a lógica aparentemente fria e calculada, conferindo ao narrador uma profundidade fascinante. Além disso, a dualidade da prosa e da poesia também compõem a estrutura da obra. Segundo Tofalini (2013), esses estilos se unem para criar uma narrativa enriquecedora e profundamente evocativa.

A prosa, com sua estrutura firme e concisa, empresta sua clareza e fluidez, enquanto a poesia, com sua linguagem poética e imagética, adiciona emotividade. Essa fusão transcendente nos transporta para além das fronteiras convencionais da linguagem, permitindo que o leitor mergulhe em um mar de sensações e reflexões. Ao negar a realidade de sua objetividade enquanto *ser-para-a-morte*, o narrador-poeta instaura em seu silêncio resistência a tais condições em um campo psicológico que ainda não foi completamente tomado pelo inevitável (o ato de morrer): “Sei que tudo são aparências, com uma única realidade, a morte. Para morrer não valia a pena viver” (Brandão, 2003, p. 64).

Em *Húmus* a prosa romanesca, segundo Tofalini, com sua habilidade narrativa e desenvolvimento de personagens, nos conduz pelas tramas intrincadas dos relacionamentos humanos, criando uma conexão emocional com as vivências do narrador. Ao mesmo tempo, a poesia lírica, com seu poder de evocação e sentido mais profundo do entendimento das palavras, eleva esses sentimentos a um plano mais sublime, permitindo-nos vislumbrar as angústias mais abissais do narrador-poeta e tocar a essência do seu ser.

Em *Húmus*, prosa romanesca e poesia lírica unem-se, nos instigam à reflexão sobre a criação literária dessa obra, tais como: “o individualismo reflexivo, por meio do uso da primeira pessoa; a subjetividade, pela confissão íntima; os sentimentos de medo e revolta (“que devagar rói e persiste...”); a linguagem condensada, sugerindo que o mesmo ruído durará a vida inteira; e o sentido figurado das expressões “ruído da morte” e a “morte” que “rói” (Tofalini, 2013, p. 97). Ao se amalgamarem, conforme Tofalini (2013), esses elementos entrelaçam no romance a “liricidade” e a narrativa, simultaneamente, resultando em uma forma híbrida: o romance lírico.

Húmus é articulado no silêncio. É uma literatura intimista e, portanto, ao abrir espaço para o lirismo, torna-se um instrumento de autodescoberta e autoconhecimento, levando o leitor a um diálogo interior que transcende as páginas do livro. Nesse processo, o horizonte de

plausibilidade e consequencialidade existencial se revela. O leitor é instigado a questionar sua própria jornada, a confrontar suas próprias dúvidas e anseios, a explorar as complexidades da condição humana. A palavra torna-se espaço de contemplação que redireciona o sujeito a um horizonte inexplorado. Dá-se então a impressão da palavra no contínuo significativo do silêncio e o “marca, o segmenta, o distingue entre sentidos discretos constituindo um (*tempus*), no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos do silêncio” (Orlandi, 2007, p. 25).

O silêncio, ao servir como elo para o lirismo, convida o leitor a uma reflexão profunda sobre a vida, a natureza humana e o significado da existência. As pausas e os espaços de ausência de resposta na narrativa de *Húmus* são como portas abertas para a contemplação, convidando o leitor a se conectar com as emoções e experiências das personagens e, por extensão, com sua própria humanidade.

Essa conexão possui ao menos cinco possibilidades de interpretação, quando abordada a questão do silêncio: multiplicidade dos silêncios; sua potencialidade enquanto espaço de expressão; a densificação de metáforas e simbolismos através do valor do silêncio; a composição do ritmo e musicalidade da escrita e a experimentação do caráter reflexivo existencial.

Inicialmente é necessário pensar sobre a plausibilidade do silêncio enquanto o não-dizer, contudo, os silêncios humanos, sejam eles resultado de emoções, pensamentos ou experiências, muitas vezes servem como matéria-prima para a poesia lírica e não significam somente o ato de calar, extrapolando o sentido do não-dito (Corbin, 2021). Poetas frequentemente exploram o recolher-se de uma pessoa, seus momentos de reflexão profunda, dúvida, melancolia ou introspecção: “Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada” (Brandão, 2021, p. 144). Esses silêncios podem ser usados para criar uma narrativa emocional, onde o eu-lírico expressa seus sentimentos, pensamentos e experiências pessoais: “Era suportável. Mas agora não: agora, põem-se a falar ao mesmo tempo” (Brandão, 2021, p. 144).

Configura-se a partir dessa concepção de silêncio, como para além do dizer narrativo, sua potência como espaço para a expressão, possibilitando a visualização do silêncio também como um espaço que permite que as palavras ganhem maior profundidade e significado. No lirismo, o silêncio pode ser usado como contraste para realçar as palavras e os sentimentos expressos, aprofundando o teor narrativo: “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?” (Brandão, 2021, p. 150).

O silêncio impositivo que cabe à pergunta retórica se estende: “— 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?” (Brandão, 2021, p. 150).

Esse estender silencioso da pergunta retórica possibilita que o espaço de expressão se alongue e forme a ponte entre o eu-lírico do narrador-poeta e a interpretação íntima do leitor. O silêncio entre as perguntas dá espaço para o leitor refletir sobre esses sentimentos do narrador, permitindo que a ambiguidade e a complexidade das emoções se destaquem. O *continuum* significativa do silêncio e seu real significado, portanto, evidencia-se. O silêncio, por conseguinte, “é o real do discurso” (Orlandi, 2007, p. 29).

Há, claro, a efetiva conexão entre a potência do espaço de expressão do silêncio na obra e a utilização de metáforas e simbolismos, já que metáforas e símbolos são recintos plenos de silêncio. A poesia estabelece trama com a prosa, seja pela simbologia atrelada a passagens específicas nas quais o silêncio clama por escuta: “Não tem boca para falar, mas tenta, em uma dor muda, fazer-nos compreender algumas noções que transformariam o universo. Às vezes estamos por um fio...” (Brandão, 2021, p. 221), ou, ainda, pela transfiguração de objetos concretos em evasão do lírico que se derrama por toda a narrativa:

Estamos à superfície desse oceano embravecido, e o impulso vem das camadas mais profundas, das camadas informes. São todos. São até os que nunca tiveram olhos para ver, os seres esboçados, com mãos rudimentares, aparências de árvores e de figuras mutiladas. É a terra viva (Brandão, 2021, p. 244).

Quanto ao ritmo, a musicalidade e sua conexão com o silêncio, há a possibilidade de criação dos ritmos específicos na poesia, acrescentando uma dimensão musical à narrativa lírica. Esse processo em *Húmus* é visível através de repetições como: “Estamos aqui, todos à espera da morte! Estamos aqui todos à espera da morte” (Brandão, 2021, p. 66). Esse local de espera se funde durante toda a narrativa, compondo a melodia da partitura do desespero do narrador-poeta. Na medida em que desloca a narrativa e se evidencia o seu olhar suplicando por atenção: “agora *estamos aqui* nós e o problema desalinhado e feroz, que nos impõe uma solução imediata” (Brandão, 2021, p. 198, grifo nosso). Configurando também súplicas por conexão: “*Estamos aqui* como peixes em um aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até à cova sem dar por ela [...] *Estamos 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” (Brandão, 2021, p. 62, grifo nosso).

As profusas ênfases e reiteraões presentes na narrativa colaboram para enfatizar a

ideia e sentimentos do narrador. Esta repetição de palavras ou frases, portanto, cria um ritmo que ressoa ao longo da obra, como uma batida em uma música. Ao mesmo tempo em que estabelece a musicalidade na narrativa, à medida que o retorno desses motivos cria elos de significado e continuidade. Mas, sobretudo, é musicalidade do silêncio, pois é ele quem faz com que o proposto mais profundo seja sempre retomado, incessantemente, durante toda a sinfonia que compõe a obra:

Ponho o ouvido à escuta de encontro ao mundo, ouço-me para dentro, para surpreender as coisas fundamentais que ele me ordena e são duas ou três simples, de instinto e ferocidade.
E além disso outra coisa imensa — que não existe.
Como te chamas tu? E tu, dor, como te chamas?
(Brandão, 2021, p. 107).

Cresce a tensão: “Há dias em que me sinto envolvido pela morte e nas mãos da morte. Há dias em que não distingo a vida da morte, e agarro-me como um naufrago a este sonho...” (Brandão, 2021, 237). Há também que se pensar no ritmo em *Húmus*, especificamente com relação ao uso de reticências. Elas estão presentes durante toda a narrativa, compondo a musicalidade da desesperança, do conformismo, da inevitabilidade de que os ciclos se mantenham: “Fecho os olhos. A chuva desaba interminavelmente do céu, e na luz turva vejo sempre a vila, com as mesmas figuras de museu sentadas na mesma sala... Insignificância, insignificância, insignificância” (Brandão, 2021, p. 63).

As reticências são indissociáveis ao apelo dos silêncios de reflexão. Configuram-se como sopro que se esvai e procura fazer conexão com o próximo pensamento: “Isto é a consciência — isto é o infinito... Está tudo catalogado” (Brandão, 2021, p. 60). Nelas estão dispostas as pausas, os silêncios de espera. Sua presença em toda a narrativa marca a melancolia das notas musicais do arranjo: “[...] representa uma modalidade do sentido, uma interpretação que o indivíduo faz daquilo que ouve, e um caminho de reencontro consigo próprio para voltar a encontrar o contato com o mundo” (Le Breton, 1999, p. 145).

Além disso, os silêncios em *Húmus* muitas vezes são associados a elementos da natureza, como árvores, pedras e o próprio solo (húmus): “Terra, terra negra e ingrata, terra de detritos de rocha e mortos, poeira de árvores, suor de pobres, terra que tudo gastas e consomes, há muito que o fizeste teu igual. Nem sei distinguir-vos, mãos como pedras, pele como a tua pele” (Brandão, 2021, p. 227). Essas associações metafóricas ampliam a musicalidade do silêncio, tornando-o parte integrante da sinfonia da natureza constitutiva da obra.

Ao relacionar o sentido do silêncio à compreensão da experimentação do caráter reflexivo existencial, *Húmus* configura-se enquanto via de acesso profunda à compreensão e exploração da parte mais abissal do *eu* humano. Na obra literária, constam silêncios “antessala da autenticidade” (Sartre, 2008), um espaço no qual podemos escapar das máscaras sociais habitualmente utilizadas para conformarmo-nos com as expectativas dos outros: “Aqui só há um pensamento fundamental: fugir à morte, protestar contra a morte, que é a mais viva de todas as realidades, que é talvez a única realidade” (Brandão, 2021, p. 218). Nesse retiro silencioso, há o confronto entre a própria existência nua e crua e escolhas e responsabilidades: “Mas então... — E encaro com um mundo novo, que por ora nem eu, nem tu, nem nenhum de nós se afoita. Só as interrogações são cada vez maiores em todas as almas” (Brandão, 2021, p. 119).

Simultaneamente, há o silêncio como uma ponte para a imersão na própria essência do ser. O silêncio enquanto recolhimento torna-se “bálsamo que cura a separação com o mundo, a separação entre si e os outros, mas também a separação entre si mesmo” (Le Breton, 1999, p. 150). Espaço de quietude que fundamentalmente apresenta a possibilidade de mergulhar profundamente em pensamentos, refletindo valores e preocupações fundamentais (Heidegger, 2005). O silêncio é, portanto, ferramenta para a descoberta de existência autêntica e singular: “A floresta não faz parte do meu ser, e eu tenho aqui a floresta, o som e o aroma da floresta, a vida da floresta; o céu não faz parte do meu ser, e eu sou o céu profundo, o céu trágico e o céu esplêndido” (Brandão, 2021, p. 79). Trata-se de um silêncio que transporta à epifania.

Além disso, há a enfática importância do silêncio como um meio de liberdade e emancipação. Em um mundo dominado por vozes externas que moldam a identidade humana, o silêncio internalizado do narrador-poeta oferece a oportunidade de reconexão que clama reivindicação de autonomia: “Todas as noites sufoco diante do negrume — ele reanima-me. Insiste diante das forças desabaladas e da imagem da morte. Quero a vida! quero-a! quero-a vulgar, tumultuária e cega! Inerte não! Inconsciente não! Tenho-lhe horror” (Brandão, 2021, p. 79).

O silêncio configura-se, portanto, enquanto parte da jornada interior que leva à essência de existência, fornece espaço para reflexão profunda e capacita a moldar a identidade de forma autêntica e livre, contribuindo para a busca humana inerente de compreender e explorar a complexidade de nós mesmos:

O mundo é uma voragem. Tanto faz. A vida é uma mistificação. Debalde. Responde-me com ternura. Responde-me com uma vida humilde de desgraça e

lágrimas. E outra coisa exprime a figura: surpreendo através dos farrapos e do ridículo, um nada imenso, uma força imensa que transmite outro nada: algumas lágrimas para chorar, outro ventre para parir (Brandão, 2021, p. 134).

A conexão entre os diversos silêncios e o romance lírico enquanto gênero narrativo, conseqüentemente, reside na capacidade do lirismo de dar voz e forma a esses silêncios, transformando-os em uma narrativa emocionalmente rica e significativa. O lirismo permite que os poetas explorem a profundidade dos silêncios e, ao fazê-lo, proporciona uma conexão mais profunda entre a arte e a experiência humana. Na mesma medida, a prosa estende o fazer poético para além de versos e propicia em *Húmus* a retomada e fluidez do que o lírico pretende expressar. *Húmus* em sua totalidade é, portanto, um Romance Lírico.

No segundo capítulo, pudemos observar a presença do silêncio como um espaço propício à reflexão e à profundidade filosófica, permitindo ao narrador desenvolver um diálogo interno rico e complexo. A elaboração da escrita brandoniana se revela uma meditação sobre a autenticidade e a inautenticidade da existência humana, inserida em um contexto de mudanças sociais e históricas. O silêncio, a poesia e a busca pela verdade estão interligados na escrita de Brandão, que se empenha em dar voz à experiência existencial e à condição humana em um mundo caótico. Assim, a narrativa ilustra a busca por uma liberdade autêntica e o papel do silêncio como espaço de reflexão, permitindo ao narrador transcender a banalidade da existência cotidiana e encontrar um significado mais profundo para a vida.

Nesse contexto, a angústia se apresenta como uma parte essencial, que ao ser confrontada, pode conduzir a uma compreensão mais enriquecedora da própria existência. Pudemos explorar a relevância dos silêncios na configuração do romance lírico, sublinhando que, apesar de as palavras serem fundamentais para a expressão, elas possuem limitações. O silêncio, por sua vez, é descrito como um espaço repleto de significados, capaz de suscitar múltiplas interpretações e reflexões.

Na sequência de nossa dissertação, no terceiro capítulo, centraremos nossa atenção no silêncio metafísico e como ele se manifesta na escrita de *Húmus*, em quatro grandes eixos: medo, melancolia, mística e morte e suas interrelações.

CAPÍTULO III

HÚMUS: SILÊNCIOS DE CARÁTER METAFÍSICO

3.1 Silêncio e medo

O medo, segundo Ferraro (2010), não estabelece vínculo e sim fronteira. É limite territorial, moral, ético que anula a condição do outro enquanto ser e nos afasta. É um sistema de defesa. É recusa ao que não se conhece. Não se pode suscitá-lo, acontece. É sempre um momento. No medo se desenvolve a consciência moral. É um estado no qual o ser se preocupa com o que pode vir a acontecer, mas vai além. Não é pura preocupação com o futuro. É outra coisa porque está sempre no presente. Sempre já. Agora. Assim, o planejar do agora e do depois deve dominá-lo, para que o terror não domine o homem.

Em *Húmus* o narrador tem dificuldade em estabelecer essa dominação do que teme justamente porque o *agora* no qual está inserido é instável. Mesmo as fronteiras que poderiam servir como respaldo a uma segurança como Deus, estão em xeque: “É talvez o seu verdadeiro Cristo, que continua, mesmo sem existência real, a reclamar que cumpra as cláusulas de um contrato já roto” (Brandão, 2021, p. 166). Deus não lhe responde, não o ampara e quando o narrador se propõe a questionar sobre sua presença, sente ainda uma ausência maior que o consome. Portanto, dessa instabilidade surge o terror do homem em *Húmus*: o medo do desamparo.

Esse receio diz respeito à presença de algo maior que a inteligibilidade humana. É a desconfortável sensação de pouco tempo de existência rumo a uma infinidade de um nada que está cada vez mais próxima: “Não tenho destino a cumprir: saio do nada para o nada” (Brandão, 2021, p. 122). O desamparo paralisa, contudo, é um efeito provisório. O narrador mesmo que não tenha certeza acerca de Deus, vive, ainda que com medo. É a partir dessa aflição que a angústia se estabelece na obra. Porque dele nasce a moral das demais personagens que assombram o narrador por serem negligentes quanto à finitude humana. O medo expresso através delas é o pavor que paralisa, que cria a moral do que o homem deve ser e fazer sem necessariamente passar à reflexão de sua existência.

A angústia que sente frente a essas personagens gera na consciência do narrador o embate do que pode vir a ser um ser enquanto fenômeno ontológico. Essa ontologia vinda da angústia flexibiliza as possibilidades de se entender o ser e com isso faz com que o narrador

tema o *ser-para-o-nada*, já o medo potencializa uma *práxis* do que o ser *deve* necessariamente ser e o que deve negligenciar à atenção, como as demais personagens fazem com suas vidas. Dessa instabilidade, emerge o terror que assola o homem em *Húmus*: o medo visceral do desamparo, que atravessa o texto e reflete a ausência de um amparo divino.

O desamparo divino é um dos fatores que liga o narrador ao silêncio primordial, portanto, não é de todo negativo. É através da ausência manifesta, da ruptura do véu de Maya, ainda que tal ruptura seja imposta ao narrador, que a fissura de sua realidade irrompe, fazendo com que o narrador se torne mais sensível a escutar o silêncio primordial. É o escutar do silêncio primordial que possibilita ao narrador optar pelo movimento ao invés da paralisia, porque é no espaço que o silêncio lhe permite estar que se debruça sobre a ocorrência de seus medos: “Começo a ter medo de mim mesmo e não me posso olhar sem terror. Que é isto, este sonho, esta dor, esta insignificância entre forças desabaladas? Onde hei de pôr os pés?” (Brandão, 2021, p. 93).

O narrador recusa ser nada em significação ao mesmo tempo em que não se conhece. Acima do temor à morte, teme então não haver para si significado: “Mas agora que me resta se tudo é vazio de significação?” (Brandão, 2021, p. 152). Busca, assim, tateando no escuro de sua própria interioridade, suprimir a morte. Desespera-se frente ao absurdo de não poder suprimi-la:

Suprimir a morte! É uma coisa grotesca. O sonho transborda, o luar transborda — branco e dor — branco e sonho. Depois o silêncio, depois a sua voz magnética — depois a sombra imensa que ameaça desabar sobre nós, no quintal do tamanho de um lenço. Desato aos gritos quando todas as roseiras, fartas de dar rosas, secam, quando da catedral e do silêncio caem uma, duas, três badaladas, que me apertam uma, duas, três vezes o coração (Brandão, 2021, p. 74).

Reverberando em suas câmaras íntimas do pensamento, o narrador, delineia os contornos de uma angústia profunda, onde se vê imerso em um abismo de incertezas e anseios existenciais. O eu narrativo, mergulhado na voragem do desconhecido, questiona não apenas sua própria identidade, mas também a essência última de sua existência em um cosmos que se apresenta como um palco desprovido de significado intrínseco. A inquietação que permeia cada linha se reflete na busca desesperada por uma razão de ser, em meio ao silêncio que o envolve. O narrador, enredado nas malhas do absurdo, encara de frente o espectro da finitude. Esse desespero vem da contemplação de criatura minúscula que se descobre minúscula. Por saber tão pouco e não ter no que se amparar que seja maior que sua

ânsia causada pela dúvida e, portanto, não ter quem a responda, o narrador sofre. É o pavor da possibilidade cruel da indiferença de Deus.

Mas o medo em *Húmus* além de vir do *outro* vem da condição de ver-se faltar para si mesmo: “Descubro também que errei a vida, e não sei recomeçar a vida, e que tudo que fiz não fui eu quem o fez, mas o outro que me mete medo” (Brandão, 2021, p. 117). Nessa passagem, o narrador revela sua profunda alienação existencial: ele se percebe como um estranho em sua própria trajetória, conduzido por um “outro” que o aterroriza. Esse “outro” pode ser lido como uma representação simbólica do passado inautêntico, que se impõe sobre o presente, privando-o de autonomia e continuidade. Configura o passado, configura a presença dos mortos em vida de que fala o narrador. Os mortos lhe metem medo, porque estão presentes mesmo que o narrador eventualmente não os tenha conhecido. Teme, porque o que vive é inautêntico. Mas o que isso significa?

A existência do medo em *Húmus* é um evocar do narrador a ter um pouco mais de si. Já que “Quem não tem medo, também não tem mais um eu” (Ferraro, 2010, p. 7). A verdade é que o narrador ama. Ama a vida. Amor, desejo e negação então se atrelam. Ao negar a morte e sua condição finita porque deseja viver, o narrador transforma o medo em temor, uma vez que “o temor é a expressão de um relacionamento, de um vínculo” (Ferreira, 2010, p. 8). Temer nesse sentido é pavor da inexistência do sentido de si. Vincula-se à ideia de viver. Temer significa estar vivo. É o que Ferraro (2010, p. 2) defende enquanto “afecção da vida”. Se estamos vivos, temos medo. Se amamos estarmos vivos, portanto, tememos a morte. No caso de *Húmus*, o narrador teme os mortos, mas sobretudo, mais que temor aos mortos ou daquilo que o silêncio primordial evoca enquanto aparição que não se apreende na obra, para o narrador o pavor viria da boca que o sussurra, porque a boca que sussurra o silêncio primordial é maior do que tudo o que consegue conceber. É o sentimento do qual não consegue se desvencilhar, não importa o quanto tente.

No entanto, mais do que um simples reflexo do medo, o pavor do narrador em *Húmus* representa um vínculo com a própria vida, ainda que esta seja permeada de incertezas e angústias. O temor à morte, ao vazio e ao desamparo divino não é uma mera paralisia; ao contrário, é o que o mantém em movimento, na busca incessante por sentido.

3.2 Silêncio e a melancolia: ecos e vazios

Se nos dispusermos a considerar a melancolia enquanto uma “uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade” (Scliar, 2008, p. 138), as reflexões poéticas apresentadas pelo narrador-poeta e sua eloquência atormentada em *Húmus* trazem questões que não se deixam passar despercebidas: Do que sofre o narrador? Sua escrita o revela enquanto ser melancólico? As questões parecem simples, mas os meandros de suas explicações tomam caminhos diversos.

Para Freud (2010), a melancolia, antepondo-se ao luto, tem o desvelar do desinteresse voltado ao ser. Logo, no luto as coisas no mundo se configuram desinteressantes quando o “eu” sofre a perda de algo ou alguém, já na melancolia, quem sofre a configuração de desinteresse é o eu. O eu visto pelo sujeito, sofreria então de uma severa autodepreciação, teria vontades suicidas, um apreço pela morte e não sentiria prazer pela vida. Não é o que acontece propriamente dito com o narrador-poeta de *Húmus*.

Embora conforme o desenrolar de seus registros o narrador acabe flertando com a proximidade da morte, ele não se deprecia propriamente. Há uma depreciação relacionada aos outros, aos mortos, à frágil condição humana, mas não há um embate sobre como os outros estariam melhores sem ele, ou ainda de como sua presença é inútil aos outros, traço característico da melancolia descrita por Freud (2010), ocorre o exato oposto, conforme deixa expresso. Sente-se fatigado de compartilhar a vida com os demais, porque estes o perturbam.

Contudo, se nos atermos para a premissa Aristotélica do homem “normalmente anormal”, – uma vez que no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, todos os que foram homens de exceção, para Aristóteles, foram manifestamente melancólicos (Scliar, 2008, p. 136) – poderíamos certamente caracterizar o narrador brandoniano enquanto um ser dotado de melancolia, já que segundo a premissa aristotélica o melancólico habitaria uma espécie de ambiente vazio.

Configurando um sentimento insuportável para com o que o cerca, acabaria por se manter recluso, conscientemente ou não. O melancólico aristotélico não quer morrer nem pretende se matar. Mantém-se taciturno. É tomado de uma profunda dor advinda da separação. Sente um pesar que não se afasta ou se amortiza. Busca preencher um espaço que

encontra em si para escapar ao doce som da morte que o envolve e se anuncia um deleite de finitude de sentir em demasia a ânsia de se querer completo. Esse espaço é causado pela ausência (falta) que o mundo provoca no ser.

Em *Húmus* estamos diante de uma melancolia enquanto resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina, assim como sente Hamlet na obra Shakespeariana que protagoniza. Ambas as personagens encarnam a melancolia que vem de dentro do ser e escorre a tudo no que o ser centra sua atenção. Ao observar tudo o que acontece fora de si, o narrador de *Húmus* vê tudo com os olhos voltados para dentro. Portanto, tudo o que vê é a dor de sua própria existência:

Como todas as almas, todas as janelas estão perras, e o tempo vai substituindo uma figura por outra figura, uma pedra por outra pedra. Ponho-as em fila diante de mim, com os seus penantes usados, grotescas e maníacas. Considero. Vejo vir os gestos, as cortesias, as ações do confim dos séculos. Isto é nada — é vulgar e quotidiano. É uma aparência” (Brandão, 2021, p. 63).

Metaforicamente, podemos considerar que o narrador esteja usando um óculos para ver o mundo e que este esteja sujo, pesado e dolorido. O narrador não compreende que o usa e, a transposição das figuras que faz não são necessariamente a realidade. A sujeira, na metáfora, pode ser entendida enquanto melancolia. Está impregnada. Quando olha a vila e aos outros, vê dor. Já não consegue distinguir entre o que existe dentro e fora de si de forma dissociada. A armação que aqui seria equivalente à percepção de individualidade do ego, não necessariamente é o narrador, mas por ter estado tanto tempo sendo moldada em seu rosto, já é individual e indissociável, pesa. Desse modo, ao tentar compreender o cotidiano, o narrador se depara com imensas figuras disformes por sua própria melancolia.

A relação de seu olhar às demais personagens estabelece então um certo tipo de presença: o eco. Quando nos dispomos a considerar a existência do eco na física, compreendemos que eco e reverberação são ambos produtos da natureza ondulatória do som, cuja diferença se estabelece pelo tempo de retorno dos intervalos de ondas à matriz que o anuncia (Strutt; Rayleigh, 1945). Enquanto a reverberação retorna ao ponto de emissão do som de forma mais rápida que o eco e concentra suas ondulações em uma frequência próxima a emitida originalmente, traz a sensação de proximidade e preenchimento do espaço, porque não se dilui, mantém a sonoridade contínua amplificando o som emitido. É a forma como ouvimos o canto coral em igrejas.

O eco, por sua vez, só é sentido em locais maiores, porque necessita impreterivelmente de um espaço maior entre o emissor e a barreira que fará com que o som retorne a ele. O eco exige um ambiente vazio, porque no vazio o som se propaga exponencialmente e sofre reflexão mais facilmente. Eco, então, é uma onda sonora que demora mais para retornar ao seu emissor, essa demora “descola” o som original do propagado e seu retorno, mas mais que isso, o eco anuncia vazio.

Pensemos então em *Húmus* e em sua relação com o silêncio primordial. Se nos dispusermos a considerar que o narrador discorre sobre o silêncio primordial através da sua escrita e que esta é a onda que ele propaga, o que representaria então suas reverberações, ecos e o vazio? Quando o narrador vê, fala e pensa sobre as demais personagens, não faz mais que transpor a elas sua melancolia frente às capacidades limitantes do existir, logo, são construtos de sua mente.

Constrói-se uma narrativa repleta de imensos pilares de melancolia e distância. O narrador não as consegue acessar emocionalmente e dessa distância provém a criação de seu eco. As demais personagens são o eco do narrador, porque estão suficientemente distantes para que ele as sinta serem diferentes dele. Faz delas vozes que, ainda que sejam representações de seu próprio ser, parecem ser outra coisa. Algo como “outra voz”, que não necessariamente advém dele. Um eco distante. A realidade se constitui para ele enquanto ecos de seu desespero. Ao encontrar nas personagens, esse eco de sua dor existencial tem, portanto, a afirmação de um vazio em si. O vazio por sua vez anuncia mais do que o mero espaço entre o narrador e a compreensão das demais personagens. Anuncia a presença de um sistema deficitário. Anuncia a possibilidade de uma completude não alcançada. Anuncia que o narrador está só.

Diante da solidão, a palavra poética emerge como um anestésico para a angústia do narrador. Na escrita ele encontra sua reverberação. Por ser uma ferramenta próxima, a escrita reverbera. Podemos considerá-la assim porque, na medida em que o narrador transpõe seus pensamentos ao papel, o processo assume uma concretude material que distancia o pensado e o escrito pela forma de manifestação: o pensado fica no plano das ideias, enquanto a escrita estabelece-se no plano concreto. Mas a escrita não é distante o suficiente para que se qualifique enquanto eco, porque, mesmo que sejam as impressões dispostas pelo narrador assim como o eco o é, a materialidade da escrita está suficientemente próxima ao narrador para que pareça se tratar de uma mesma voz como ocorre na reverberação sonora.

A escrita, ao contrário das demais personagens, serviria como um refúgio, uma forma de escapar temporariamente da desconexão e da incompletude. Contudo, estabelece um paradoxo. Porque na medida em que é utilizada como refúgio, também acaba por solidificar o narrador na angústia, já que quanto mais reflete, ou seja, mais escreve, mais compreende a dimensão do vazio que nele existe e compreende também que talvez exista um vazio ainda maior, no qual está inserido. Sente: “O pior de tudo é que eu sinto uma sombra por trás de mim e não sei por que nome lhe hei de chamar. O pior que podia acontecer no mundo foi alguém por esta ideia a caminho” (Brandão, 2021, p. 123). Para compreender a primeira vertente de vazio que existe no horizonte do narrador, temos de nos voltar novamente à concepção heideggeriana da existência humana, na qual a premissa do vazio está diretamente vinculada à ideia de liberdade e existência.

O vazio existencial, para Heidegger (2005), surge quando o *Dasein* se confronta com a angústia de sua própria finitude e contingência. Heidegger, argumenta que essa angústia é uma resposta autêntica à condição existencial do ser humano, advinda do confronto com a inevitabilidade da morte e a falta de um sentido último para a vida. No entanto, essa angústia também pode ser uma oportunidade para o *Dasein* confrontar sua própria liberdade e responsabilidade e buscar um modo mais autêntico de existência. Logo, podemos considerar que a melancolia que o narrador dispõe por toda a obra é um exercício de busca por sua autenticidade.

Quanto ao grande vazio o qual sente e teme, nada é além do assombro do silêncio primordial, pois o silêncio primordial é a presença de uma força que lança o homem frente à ausência originária que o impele à reflexão. Sua apreensão ilumina o ser que padece pela falta, é “a contemplação de sua própria precariedade frente a uma completude que se demonstra ilusória” (Kovadloff, 2003, p. 45). É nesse confronto com o silêncio primordial que ele vislumbra a essência de sua existência, encarando a precariedade da vida diante da imensidão do universo. Assim, a melancolia que permeia sua jornada não é apenas um lamento, mas sim um marco de sua autenticidade, é mergulho na vastidão de ser.

3.3 Mística e Silêncio: o problema da morte

Como já mencionado, a palavra poética transborda silêncios. Nesse sentido, a escrita poética traz consigo um exceder de significados que a destoa da palavra comum. Quando nos debruçamos sobre o *Tractatus* de Wittgenstein (2022), no que se fundamenta a busca

pela compreensão do que a linguagem do indivíduo pode vir a exprimir, uma questão crucial se impõe: de que se trata o *inexprimível* enraizado no coração da linguagem que transporta o homem à metafísica através do seu caráter de revelação? O que é esse inexprimível que não pode ser dito através da palavra comum, mas pode ser mostrado pela via alusiva da palavra poética e, portanto, insere-se na ordem do místico? Dizendo de outra forma, há uma limitação no coração da própria linguagem, pois: “O que pode ser mostrado não pode ser dito [...]. Existe, no entanto, o inexprimível. É o que se revela, é o místico” (Wittgenstein, 2022, p. 215).

Com efeito, a aproximação do que pressupõe Wittgenstein (2022) ser a mística e o silêncio primordial para Kovadloff (2013), se torna factível. Tanto o místico para Wittgenstein, quanto o silêncio primordial estão em consonância com o manifesto inalcançável pela linguagem. Se levarmos à risca o espírito do pensamento de Wittgenstein quanto aos limites da linguagem, concluiremos que a linguagem que busca o metafísico sofre justamente pela dificuldade de não conseguir superar as suas limitações e expressar o Absoluto ou a Essência.

É no espaço que a palavra não alcança que transbordam os significados do incógnito. Seria possível pressupor então que a mística e o silêncio primordial são apreendidos pelo homem por uma mesma via alusiva: o implícito. É desse sentimento de “silhueta gigantesca que se observa atrás da cortina” que discorre Kovadloff (2013) ao mencionar o recorrer humano à busca por um significado em Deus, no amor da amada, na metáfora.

Com efeito, a aproximação entre o místico de Wittgenstein e o silêncio primordial de Kovadloff revela um terreno comum: ambos se referem a algo que escapa à linguagem comum. Enquanto Wittgenstein delimita o indizível, Kovadloff expande essa ideia ao discutir o silêncio como forma de apreensão do incognoscível.

Indiscutivelmente, a apreensão dessa via implícita está sujeita à compreensão do indivíduo que observa o mundo. Quando Wittgenstein afirma: “[...] Que o mundo seja *meu* mundo é o que se mostra nisso: os limites da linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo) significam os limites do *meu* mundo” (Wittgenstein, 2022, p. 229, grifo do autor), quer dizer que a linguagem fundamenta a compreensão de realidade do ser.

Nesse sentido, se nos dispusermos a compreender o narrador-poeta de *Húmus* pela ótica lógica wittgensteiniana do sujeito, podemos considerar que sua noção de mundo, estará então, diretamente ligada à linguagem da qual se mune o narrador. E se em *Húmus* presenciamos a linguagem do narrador se voltando ao silêncio: “Tenho vontade de fugir para

onde não ouça o silêncio...” (Brandão, 2022, p. 242), onde não consegue deixar de escutar os brados do silêncio: “Agora hei de vê-las por força. 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” (Brandão, 2022, p. 97), em meio a falas sobre a apreensão de algo silencioso: “E a ti que és a figura silenciosa que há tanto tempo me persegues, calada e triste, e que eras a pior” (Brandão, 2022, p. 217), portanto, podemos considerar que sua linguagem, ou seja, o mundo que constitui é indivisível ao silêncio.

Seu microcosmo limitado, embora não abarque a compreensão do macrocosmo do mundo – o mundo independente de sua representação, o desconhecido –, é o que gera certo sentimento coletivo em relação ao inapreensível. Esse sentimento, resultante da contemplação do macrocosmo que ele não compreende e que o transcende, o leva a reflexões sobre a vida e a morte, Deus e sua possível inexistência. Nesse cenário, a linguagem lhe oferece consolo ao escrever, mesmo que não consiga expressar tudo até o esgotamento, trazendo desolação.

Contudo, a linguagem serve principalmente como um elo, um tipo de conexão que não ocorre pela palavra em si, mas pelo deslumbramento diante do implícito, do não dito manifesto. Esse caráter coletivo resultante de uma emoção partilhada nos coloca diante do metafísico narrativo de *Húmus* uma vez que: “O eu filosófico não é o homem, não é o corpo humano, ou a alma humana, de que trata a psicologia, mas o sujeito metafísico, o limite – não uma parte – do mundo” (Wittgenstein, 2022, p. 231).

O místico seria então a obra por si só, não “*como* o mundo é, mas *que* ele é” (Wittgenstein, 2022, p. 259, grifo do autor). Isso significa afirmar que o místico se revela na possibilidade da criação da escrita de *Húmus* como obra literária. Mas Brandão extrapola, há mística também através do que nela está disposto enquanto conteúdo: a existência ou não de Deus e os resultados disso na finitude do homem, na medida em que o narrador relata sua ótica.

Pela dúvida que se instala no narrador acerca da existência ou não de Deus, a mística em *Húmus* apresenta-se enquanto efeito de suspensão da dicotomia: a além-vida ou a extinção da alma:

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, 2021, p. 108).

Ora se Deus existe, prevê-se pelo uso da razão religiosa que a vida tenha fim no Altíssimo, já sua inexistência destrói o sentido para além da morte:

A verdade é a dissolução e a morte, és tu; a mentira é a vida. Resisto-te para poder viver; para poder viver crio a mentira trágica. Se cedo ao teu impulso, se escuto as tuas vozes, levas-me para uma vida inferior; se te oponho a mentira, caminho por uma via dolorosa: engrandeço-me. Estou nas tuas mãos — e nego-te. E o homem é tanto maior quanto mais alto afirma que existes. Crispa-se-lhe a boca, dilacera-se até às últimas fibras, luta, grita e sai em farrapos das tuas mãos (Brandão, 2021, p. 210).

É entre a afirmação e a negação da existência de Deus que se encontra o narrador-poeta. Deus faz silêncio. É o silêncio o que possibilita a escrita angustiante do narrador, sua busca insondável por respostas, seus medos, sua existência metafísica, a força da escrita de *Húmus*.

De qualquer modo, ambos os casos premeditam o narrador à aflição, ainda que de forma distinta. Se há Deus e por consequência o além-vida, certamente haverá a dor da separação do mundo, mas nesse caso, há certo acalento esperançoso. O problema da morte está diretamente relacionado à opção de que Deus não exista. Porque se Ele não existe não há “além”, logo a morte manifesta o vazio experimental definitivo. É aqui que deságua sua angústia.

Assim o sendo, o narrador de *Húmus*, ao delimitar através de suas palavras e silêncios a realidade que constitui, nos direciona frente a problemática que permeia toda a obra, a morte. É através de sua percepção individual que a possibilidade da compreensão da morte se dá em dois grandes eixos na obra: a morte em vida e a morte enquanto possibilidade de aniquilação eterna. A primeira, manifesta a todo momento na obra através das demais personagens que vivem em uma espécie de *amortecimento*, é um dos agentes da angústia a qual sofre o narrador. Daí o pavor do narrador quando expressa:

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 (Brandão, 2021, p. 60).

É a morte em vida pelo hábito. A angústia do narrador pelo sentir a existência da morte em vida está diretamente ligada à necessidade da palavra poética e do silêncio, porque o amortecer vem justamente do “tentar calar” manifesto pela palavra oclusiva, ou tagarela, do dia a dia na vila:

Nenhum de nós repara no que está por trás de cada sílaba: afundamos as almas em restos, em palavras, em cinza. [...] Na realidade, jogamos a bisca entre a vida e a morte, baseados em palavras e sons. E, como a existência é monótona, o tempo chega para tudo, o tempo dura séculos. Formam-se assim lentamente crostas: dentro de cada ser, como dentro das casas de granito salitroso, as paixões tecem na escuridão e no silêncio, teias de escuridão e de silêncio (Brandão, 2021, p. 60).

A morte em vida manifesta, portanto, o silêncio da resignação. É do que se dispõe o narrador a comentar quando expressa: “Está tudo errado. Só há um momento em que o compreendemos. Mas nesse momento já não podemos voltar para trás. É quando, fazendo ainda parte dos vivos, fazemos já parte dos mortos” (Brandão, 2021, p. 243).

Quanto à morte como possibilidade de aniquilação eterna, essa reflete a visão de privação. Em um primeiro momento, privação do divino. A inexistência de Deus em *Húmus* age diretamente na possibilidade da constituição de uma vida *post mortem*, conceito que fundamenta a aniquilação do metafísico. Já não está em jogo, nas considerações do narrador, apenas o morrer da carne, é sobretudo a indagação da morte de algo além:

O gesto esboçado há milhares de anos, e perdido, consumido, consegue hoje realizar-se, o grito que a morte calou numa boca ignorada, faz eco no mundo. Todos os sonhos são realidades, os mais altos, os mais humildes, os mais belos e os mais grotescos. Só os sonhos são realidade nesta noite quieta e caiada, com uma mancha vermelha de polo a polo (Brandão, 2021, p. 245).

É a privação do sentido da vida. Enquanto evento último e inexprimível, a inexistência divina encapsula a ideia de um silêncio definitivo. A morte, portanto, se apresentaria enquanto ruptura do limite subjetivo no qual o homem iria de encontro ao divino, porque esse não existiria. Seria, desse modo, a morte definitiva da alma: o silêncio eterno. Nesse entremeio: “A imortalidade temporal da alma humana - ou seja, sua sobrevivência eterna ainda após a morte - não apenas não está de modo algum assegurada, mas, acima de tudo, essa suposição absolutamente não se presta ao que com ela sempre se pretendeu” (Wittgenstein, 2022, p. 259).

Devemos observar também em *Húmus* que existe um constante reverberar dos mortos:

O combate é incessante entre os vivos e os mortos, entre os mortos e os vivos. Todos gritam ao mesmo tempo, todos caminham ao mesmo tempo para o mesmo fim esplêndido. — Oh eu quero crer! — Por que é que gritas? — Fecha os olhos! fecha os olhos! — Agora sou eu quem falo! Agora são eles que falam!... (Brandão, 2021, p. 246).

Esse movimento não representa o efeito das manifestações da morte em vida ou da morte enquanto aniquilação aqui supramencionadas. Trata-se de outro efeito. Conforme discorre Schopenhauer (2001), esse reverberar dos mortos está diretamente ligado à metafísica da morte. É um fenômeno da vontade. Para Schopenhauer a essência que sobrevive à morte não é alma, espírito ou consciência individual, mas a vontade³², que demonstra uma identidade entre o microcosmo e o macrocosmo em relação à indestrutibilidade do ser humano e passa de geração em geração (Schopenhauer, 2001, p. 581).

Isso significa afirmar que embora o narrador conceba a diferença entre vida e morte, se sente apreensivo pela reverberação através das gerações das mesmas vontades, os mesmos gestos:

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 deitar raízes profundas (Brandão, 2021, p. 63).

Verifica-se, assim, uma preocupação para além do sentido individual, adoecendo toda a condição humana. O metafísico da morte em *Húmus* também se manifesta através do hábito. Para falar do movimento da vontade, o narrador constantemente evoca a metáfora do jogo da bisca de três. O jogo no qual são admitidos três jogadores, consiste em um sistema de tentativas de recolher as maiores cartas do baralho antes de seus adversários em três rodadas.

Em *Húmus*, o jogo é evocado para falar da relação entre as personagens e a morte: “Não há anos, há séculos que dura esta bisca 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...” (Brandão, 2021, p. 56). Jogam de um lado as velhas, o padre e do outro a morte. O que está em jogo em sentido de aposta já está sendo perdido, é a

³² Para Schopenhauer (2001), a essência indestrutível que sobrevive à morte é denominada “vontade”, um impulso fundamental que atravessa gerações e as conecta. Schopenhauer, influenciado pela filosofia kantiana, especialmente pela noção de “coisa-em-si” (*Ding an sich*), propunha que a realidade subjacente que não pode ser diretamente conhecida. No entanto, Schopenhauer diverge de Kant ao afirmar que a *coisa-em-si* pode, sim, ser conhecida, e ela é a vontade. É a pulsão da natureza que imprime no homem com o passar das gerações sua mais alta expressão: o núcleo da existência. Para ele, a vontade é uma força cega, irracional e incessante que permeia tanto os fenômenos naturais quanto os desejos humanos. Em *Húmus*, esse eco da vontade se manifesta na repetição dos gestos e na continuidade das gerações.

vida. Para o narrador, na medida em que as personagens jogam não percebem a morte orquestrando a bisca, não veem as cartas marcadas e, portanto, estão fadados à derrota: “Com isto enchemos a vida até chegar a morte. Esta mesa de jogo é a nossa existência vulgar, a vida de todos os dias, com o galope da outra vida ao lado. Não se passa nada! Não se passa nada!” (Brandão, 2021, p. 66).

Esse silenciar do desperdício da vida na medida em que se bolem ninharias à mesa não é o único silêncio disposto sobre o jogo. Para o narrador é a necessidade do homem, da fuga de ouvir a si mesmo, o que o cativa à partida:

Para não ver, para não ouvir, é que nos curvamos sobre a mesa de 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 sentes e que te vai levar para o escantilhão sôfrego, que te vai mergulhar no silêncio profundo (Brandão, 2021, p. 65).

É sobretudo, fuga do silêncio terrível que se instala e impregna, da angústia por não se poder fazer nada, além de *ser* para a morte.

O grito que atravessa a obra brandoniana denuncia a catástrofe iminente e a presença constante dos excluídos, também revela um dos mais sérios dilemas humanos: a luta para manter a própria identidade em um mundo onde a vida se torna apenas um simulacro, anunciando a proximidade inevitável da morte. É lamento que se configura enquanto “a combinação de um grito individual e coletivo. Ou melhor, um grito que estraçalha a unidade do indivíduo [...]” (Gandolfi, 2017).

Pensar sua escrita em relação ao silêncio pode, portanto, retomar à representação de um urobore³³. *Húmus* é a serpente cuja constituição é dada por diversos silêncios advindos da percepção de seu eu-lírico. Em seu corpo está o silêncio da angústia, do medo, da dor, do isolamento, tão claros quanto o anunciar de que se trata de uma serpente. Em sua boca, está a dúvida da dimensão dos silêncios presentes na obra, porque nos é impedida a visão do quanto a cobra já engolira, nunca saberemos ao certo, é daí que advém o caráter do inesgotável na literatura.

O silêncio primordial, por sua vez, é o que impele à cobra a engolir-se. Não é visível, não é nominável, mas está lá, manifesto. É como se Brandão pudesse ter visto o que

³³ O urobore (ou ouroboros) é um símbolo antigo que representa uma serpente que engole a própria cauda. Derivado do grego antigo, onde "oura" significa "cauda" e "bora" significa "devorar", a serpente que se devora é um símbolo que é encontrado em várias culturas e mitologias ao longo da história e é frequentemente associado à eternidade, ao ciclo da vida e à ideia de que tudo está interconectado (Rubião, 1981).

assombra o homem³⁴ no mundo de forma atemporal e o transpusesse em sua obra através do olhar de seu narrador, reorganizando o alcance literário como ferramenta de reflexão de forma magistral na medida em que compõe a melancólica ótica da narrativa de *Húmus*, utilizando a palavra que transborda silêncios para falar do silêncio.

³⁴ Nas palavras de Murilo Rubião (1981, p. 18): “o homem|uroboro está condenado a mastigar incessantemente a inutilidade dos seus próprios atos”. Há uma evidente dissociação entre esse homem e o mundo circundante, criando-lhe o sentimento absurdo no sentido existencial visto por exemplo em *O mito de Sísifo* de Camus: “Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo” (2019, p. 30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Olha-me de novo”.

(Hilst, 2018, p. 17)

A análise das escritas brandonianas exige entrega. Ao devotado pesquisador que se dispuser ao escrutínio de suas nuances há o peso de lidar sempre com o jogo entre o deslumbramento e a desilusão. O deslumbramento vem assim que o livro é aberto. A cada leitura, ainda que o livro já outra vez antes tenha sido lido, irrompem sentidos, significados, sutilezas que entregam novas possibilidades de percepção e evidenciam a riqueza do abissal expresso pelo autor. Tal como um pintor se expressa com as cores, Brandão em sua escrita compõe um quadro sublime com silêncios e palavras que acabam por levar o pesquisador para além da pura contemplação estética, crítica ou artística. Entrelaça-o de tal modo que já não se é possível ver o mundo da mesma forma: todas as pinceladas acabam por parecer ter mais relevo e a vida ganha mais profundidade.

A desilusão, por outro lado, manifesta-se no momento em que se torna evidente a impossibilidade de apreender a totalidade de suas obras. Há sempre renúncias, sempre algo que, consciente ou inconscientemente, escapa à análise. Daí a máxima que ecoa: a arte não se esgota. Ao final de nossa leitura crítica, somos tomados por uma mistura de dever cumprido e de inquietude diante das arestas que se estendem infinitamente. Falamos, dissecamos a obra, mas ainda há um potencial inenarrável no que permanece não dito. Assim, o conjunto de sentimentos nos conduz à compreensão de que o fazer crítico-literário estará sempre sujeito ao horizonte de possibilidades futuras, gestando a oportunidade de que novos estudiosos retomem, ressignifiquem e ampliem a análise, seja em concordância, seja em discordância com o percurso traçado aqui. Deste modo, nosso trabalho não pretende esgotar o sentido em *Húmus*, mas conclui a análise como uma das muitas abordagens e compreensões possíveis.

Partindo do pressuposto de que *Húmus* é uma narrativa repleta de silêncios, apostamos

na hipótese de que sem o olhar atento aos silêncios que constituem a obra, muito é perdido em sua leitura. O estudo explorou as diferentes relações entre o silêncio e a literatura. Observou-se que o silêncio, na obra, vai além de uma simples ausência de som ou fala; ele é um elemento diegético que molda a narrativa e que está intimamente ligado à angústia existencial. A multiplicidade de narradores, a constituição dos personagens reforça essa complexidade, apresentando diferentes perspectivas e experiências de silêncio, que se desdobram em reflexões sobre a existência do ser.

Além disso, abordou aproximações entre o silêncio e a escrita brandoniana que, a partir de seu caráter fragmentado e lírico, dialoga com ideias existencialistas, evidenciando a liberdade, a angústia e a busca pela compreensão do ser.

A pesquisa aprofundou-se nos aspectos metafísicos do silêncio, relacionando-o ao medo, à melancolia e à mística. Foi possível identificar como o silêncio metafísico em *Húmus* está conectado a questões ontológicas e à inevitabilidade da morte, criando um eco profundo que reverbera por toda a narrativa.

Conforme o decorrer da estruturação da pesquisa, o silêncio revelou-se um elemento fundamental para compreender as nuances da obra. Ele funciona como massa plástica que dá forma à angústia, à introspecção, ao caráter lírico e filosófico da narrativa, uma narrativa que desafia o leitor a ouvir o não-dito, a habitar os espaços vazios deixados pelas palavras.

Ao explorar os silêncios que permeiam a narrativa, identificamos como eles contribuem para a construção do enredo, dos personagens e da percepção do mundo do eu-lírico e podemos considerar que a premissa da investigação se afirma: sem o silêncio é impossível apreender a magnitude da mensagem de *Húmus*. Se tornou evidente que o silêncio em *Húmus* é uma presença significativa que comunica. Comunica o inexprimível ao homem pela via alusiva refletindo as angústias, medos e anseios existenciais. É produto e produtor de sentidos e significados. Mas mais que isso, nos fica claro que *Húmus* é registro de que a literatura é caminho do reverberar na história de um ciclo da interpretação e do entendimento essencial rumo a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Rodrigo Michell. O silêncio primordial como expressão mítica em Teixeira de Pascoaes. **Travessias Interativas**, São Cristóvão-SE, v. 10, n. 20, p. 122–135, 2020. DOI: 10.51951/ti.v10i20. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/13955>. Acesso em: 21 jul. 2024.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France**. Tradução: Leyla Pérrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEAR, Mark F.; PARADISO, Michael A.; CONNORS, Barry W. **Neurociências: desvendando o sistema nervoso**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

BERLIN, Isaiah. **Os dois conceitos de liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BERQUE, Augustin. **O Pensamento-paisagem**. Tradução de Vladmir Bartalini, Camila Gomes Sant'Anna. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2023.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Padre Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo - SP: Editora Maltese, 1962.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Coordenação de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional, 2021.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo, SP: Editora Record, 2019).

CECHINEL, André. **Tradição em T.S. Eliot: Contornos do Conceito**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

CORBIN, Alain. **História do Silêncio: Do Renascimento aos nossos dias**. Tradução de Clinio de Oliveira Amaral. Petrópolis, RJ: Vozes. 2021.

CURANISHI, Fernanda Tonholi Sasso. **Os pobres de Raul Brandão: recinto de silêncios**. Ponta Grossa, PR: Uniletras, 2015.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise**. 4. ed. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

FERRARO, Giuseppe. (2010). Medo e desejo. **Revista Teias**, 10(20), 2010, p. 1-9. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24086>. Acesso em: 21 jul. 2024.

FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Editora da Universidade Estadual de Goiás, 1986.

FREUD, Sigmund. **A Negação**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. In: FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo: Ensaio de Metapsicologia e outros textos. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

GALVÃO, Pedro. **Metafísica da morte**. Edição de 2014 do Compêndio em linha de problemas de filosofia analítica. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade. Lisboa: Campo Grande, 2014.

GANDOLFI, Leonardo. Posfácio. In: BRANDÃO, Raul. **Húmus**. 1. ed. São Paulo: Editora Cambraia, 2017. p. 9-28.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GLENN, Cheryl. **Unspoken: A Rhetoric of Silence**. Carbondale, Illinois: University of Illinois, 2004.

GOETHE, Iohann Wolfgang. **Escritos sobre Arte**. Introdução, tradução e notas por Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do

Estado de São Paulo, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**: Parte 1. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Organizado por Richard Tuck. Tradução de João Paulo Monteiro, Maria Beatriz Nizza da Silva, Claudia Berliner. Revisão da tradução por Eunice Ostrensky. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JOLIVET, Régis. **As doutrinas existencialistas**: de Kierkegaard a Sartre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1957.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O desespero humano**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

KOVADLOFF, Santiago. **O Silêncio primordial**. Tradução de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. **On death and dying**. New York: The Macmillan Company, 1969.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa, PT: Instituto Piaget, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel. Da Existência ao Existente. In: **Coleção Travessia do século**. Tradução de Paul Albert Simon, Lígia Maria de Castro Simon. Campinas, SP: Papirus, 1998. (Coleção Travessia do século).

LOCKE, John. **Segundo Tratado Sobre o Governo Civil**. Introdução de J.W. GOUGH. Tradução de Magda Lopes e Marisa Lobo da Costa. São Paulo: Vozes, 1978.

MARQUES, Teresa Martins. **Raul Brandão – A condição trágica do homem moderno**. Svet Literary / O mundo da literatura. CLEPUL, Universidade de Lisboa, 2017. Disponível em:

https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/96714/1513128_teresa_martins_marques_125-132.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 15 dez. 2024.

MÉSZÁROS, István. **Para Além do Capital**: Rumo a uma teoria da transição. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2002.

MOCHILA, Miguel Filipe. Problemáticas Existenciais e Modernidade de *Húmus* de Raul Brandão. **Revista Desassossego**, 8(15), p. 47-65, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/106211/116570/220591>. Acesso em: 18 jul. 2023.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro**. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus Livraria, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano demasiado humano**: Um livro para espíritos livres. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio na representação dos sentidos**. 6. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Álvaro de Campos**. Biblioteca Digital da Escola Secundária de Almeida Garrett, 2002.

PICARD, Max. **The World of Silence**. Preface by Gabriel Marcel. Chicago: A Gateway Edition: Henry Regnery Company, 1964.

PIERCE, Charles Sanders. **A Syllabus of Certain Topics of Logic**. Boston: Alfred Mudge & Son, 1903.

QUINTANA, Mário. **Caderno H**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

QUINTILIANO, **Institutio Oratoria**. Books I - III. Translation by H. E. Butler. Cambridge, Massachusetts/London England: Harvard University Press, 1996.

REYNAUD, Maria João. Introdução à edição crítica do *Húmus*, de Raul Brandão. BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Porto: Campos das Letras, 2000. p. 11-44.

RIOS, Otávio. **A experiência estética de Raul Brandão**: palavras, destroços, ruínas. Campinas, SP: Mercado de letras. 2013.

PEREIRA, Luci Ruas. Crítica: Em '*Húmus*', Raul Brandão antecipa estratégias narrativas. **O GLOBO**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-em-humus-raul-brandao-antecipa-estrategias-narrativas-22279880>. Acesso em: 21 jul. 2014.

ROCHA, Margarida Maria da Silva Rodrigues. **O silêncio na obra de Raul Brandão**: Linguagem para uma nova dramaturgia. Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes ramo de Estudos Românicos e Clássicos. Universidade de Porto, FLUP, Porto, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada** — Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SCIACCA, Michele Federico. **História da Filosofia**. São Paulo, Campinas: Mestre Jou, 1962.

SCLIAR, Moacyr. **O nascimento da melancolia**. Revista Psicanálise e Cultura, São Paulo, 2008, 31(47), 133-138.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do Mundo**. O Amor, a Morte, a Arte, a Moral, a Religião, a Política. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de. M. F. Sá. Correia. RJ: Contraponto, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: A poética do

. São Paulo, SP: Editora Ática, 1981.

ŚNIEDZIEWSKI, Piotr. **The melancholic gaze**. New York: Oxford, 2018.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1988.

STRUTT, John William; RAYLEIGH, Baron. **The theory of sound**. Volume 1. U.S. New York: Dover Publications, 1945.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Romance Lírico**: o processo de lirikização do romance de Raul Brandão. Prefácio de Odil José de Oliveira Filho. Maringá (PR): Eduem, 2013.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Silêncios e Literatura**: Construções de sentido em Jerusalém. Maringá (PR): Eduem, 2020.

VASCONCELOS, Vasco André Ribeirido de. **À sombra do som e da morte**: A poética da escuta e do silêncio em Raul Brandão e Rui Nunes. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos – Literatura e Cultura: 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3a ed. 5 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

YAMAKAWA, Ibrahim Alisson; TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. **Aprender a rezar na era da técnica de Gonçalo M. Tavares**: Lenz Buchmann e a política do silêncio. Contexto, Vitória, n. 34, p. 388-418, 2018.