

# CINZENTO E DOURADO: DUAS CORES DO EXPRESSIONISTAS À PORTUGUESA EM «HÚMUS» DE RAUL BRANDÃO

Marcos Vinícius Rodrigues de Azevedo<sup>1</sup>

## RESUMO

Do final do século XIX ao início do XX, a Europa foi palco de diversas experimentações artísticas que visavam romper com o conceito tradicional de arte que se tinha até ali e fundaram, para isso, novas propostas de vanguarda. Uma delas foi o expressionismo, que, inspirado pelas pinturas de artistas como Edvard Munch e Vincent Van Gogh, prestigiou a subjetividade e mergulhou na crise da modernidade, expressando o desespero e a angústia do homem europeu moderno. O expressionismo cresceu na Alemanha após a devastação causada pela Primeira Guerra Mundial e se tornou um referencial estético e ético, influenciando muitos outros artistas, mas foi quase inexistente nas artes portuguesas, como explica Eduardo Lourenço, que dedicou um capítulo do seu livro *A nau de Ícaro* à análise das manifestações expressionistas na cultura portuguesa. Apesar disso, Lourenço encontra influências expressionistas principalmente na literatura de Raul Brandão, e parte de sua obra *Húmus* para identificar o que chamou de “expressionismo à portuguesa”. Maria João Reynaud também reafirma a visão expressionista de mundo presente nas obras brandonianas, especialmente em *Húmus*. Sabendo disso, o presente trabalho propõe uma leitura de *Húmus* que objetiva analisar em que medida a obra dialoga com a pintura expressionista e como Raul Brandão utiliza fundamentalmente duas cores para expressar, como se pintasse, a insignificância e a transformação de uma vila através da ressurreição dos mortos.

**Palavras-chave:** Expressionismo, Húmus, Cores, Vida, Morte

<sup>1</sup> Mestrando em literatura portuguesa pela Universidade Federal Fluminense, orientado por Luis Maffei; Pesquisador de Raul Brandão; Bolsista CAPES. marcosazevedo@id.uff.br.

## Introdução

Quando Eduardo Lourenço escreve o capítulo “Cultura portuguesa e expressionismo” e *A Nau de Ícaro*, propõe-se a investigar manifestações do referido movimento artístico na literatura oriunda de seu país, reconhecendo não ter havido muitos autores que se aventuraram pelo caminho do “inexpresso da subjetividade como fonte de emoção artística” (2001, p. 26) comum ao expressionismo. Apesar disso, identifica na poética de alguns poucos escritores, em alguma medida, uma vertente “expressionista” possuidora de características diferentes daquelas apresentadas pelos expressionistas nórdicos. Sugere, então, a partir de suas constatações, a existência de um “expressionismo à portuguesa”. De acordo com Lourenço, na poética expressionista, “não é a arte que é a expressão de qualquer realidade interior [...], mas a expressão que é a arte na sua raiz” (2001, p. 27), ou seja, a forma de expressão antecede o que vem a ser expresso, e por isso “é à realidade humana não expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita «expressionista» as manifesta, que a expressão deve a sua existência.” (2001, p. 27). Dalva Calvão Verani também crê que uma “melhor compreensão [de H] seria dada, talvez, por sua aproximação, ainda, às propostas filosóficas e estéticas do expressionismo” (2001, p. 67),

Dentre os expressionistas portugueses, Lourenço exalta Raul Brandão como o prosador português que mais mostrou influências da pintura expressionista, valendo-se para isso da análise de *Húmus* (1917)<sup>1</sup>, a obra brandoniana mais renomada e na qual o expressionismo se intensifica. A literatura brandoniana possui estreita relação com a pintura, chegando ao ponto de António Sérgio dizer que Brandão pintava por palavras. Uma das mais relevantes pesquisadoras da literatura Brandoniana, Maria João Reynaud, também identifica características expressionistas desde *A farsa* (1903), obra na qual o autor “ensaia o grande salto para o *Húmus*, a sua obra-prima, no apuro da sua visão expressionista do mundo que ele vai articular com a filosofia de Gabiru, o seu alter-ego nascido em *Os Pobres*” (1906) (REYNAUD, 1999, p. 116). Reynaud, acertadamente, compara a literatura de Brandão à pintura de Edvard Munch, situando o escritor português, na verdade, como um proto-expressionista<sup>2</sup>, e diz que

2 A expressão proto-expressionista indica uma manifestação artística próxima ao expressionismo, mas não o sendo por completo, assemelhando-se a um protótipo do mesmo. Acontece que o proto-expressionismo de Brandão capta a crise de sua época e escreve sobre

um quadro como «O Grito», ao mesmo tempo que antecipa a intensidade e o dramatismo da estética expressionista, resume a angústia do homem moderno. É esse mesmo grito, mudo e desesperado, que se repercute em toda a obra de Raul Brandão, suspenso entre o terror apocalíptico e a esperança messiânica da regeneração. (REYNAUD, 1999, p. 119)

A referência a Munch é precisa e preciosa, pois este teve enorme importância na manifestação expressionista alemã. Karl Ruhrberg, ao investigar a pintura do século XX, entende que os expressionistas alemães aprenderam com Munch “a transformar as suas mais secretas emoções em pintura, a reduzir a figura humana e a paisagem ao essencial” (RUHRBERG, 2012, p. 36), deformando e diluindo formas para “revelarem a realidade que se escondia sob a superfície das coisas.” (RUHRBERG, 2012, p. 36). Mergulharam vertiginosamente na crise da modernidade – tão presente nas pinturas de Munch –, demonstrando empatia para com os miseráveis e oprimidos, e desejaram simbolicamente “esmagar o mundo antigo a fim de reconstruírem um novo mundo sobre as suas ruínas” (RUHRBERG, 2012, p. 54), numa atitude mais ética do que estética. Os expressionistas “procuraram um relacionamento novo e imediato com a realidade. A sua arte virava-se mais para a verdade interior do que para a beleza exterior.” (RUHRBERG, 2012, p. 54), e todos esses elementos podem ser encontrados na literatura de Raul Brandão: personagens reduzidas a figuras representadas por poucos traços de sua personalidade e misturadas aos poucos cenários irrealistas, comoção pela dor dos pobres, uma estética vinculada à ética, uma realidade ocultada pela linguagem e pelas convenções sociais e o desejo destruidor-criador de fazer surgir um novo mundo. Assim, assumindo o caráter expressionista de Raul Brandão, como fizeram Lourenço e Reynaud, cabe-nos averiguar de que maneira o escritor português manifesta em *Húmus* sua influência da pintura, e para isso, partiremos das duas cores nucleares da obra: o cinza e o dourado.

## **CINZA – A GROTESCA COR DA VIDA FALSA**

Cinza é a cor da vila que “começa por ser concebida pelo Autor como um microcosmos dialogizado, que se abre a um horizonte de

---

ela como se a pintasse em cenários trágicos, mas sem pretender ser uma vanguarda ou angariar adeptos.

questionamento ontológico.” (REYNAUD, 2001, p. 332). A vida que se leva na vila é considerada grotesca, porque esconde a verdadeira vida, simulacro do mundo, e isso é o narrador anônimo de *Húmus* quem nos diz através de do aforismo “a vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro.” (p. 28). É também o narrador quem descreve a vila, no primeiro capítulo, nas seguintes palavras:

Uma vila encardida – ruas desertas – pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – restos intactos de muralha que não tem 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. A torre – a porta da Sé com os santos nos seus nichos – a praça com árvores raquílicas e um coreto de zinco. Sobre isto um tom denegrido e uniforme: a umidade entranhou-se na pedra, o sol entranhou-se na umidade. Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo. (BRANDÃO, 2017 p. 13-14)

Apesar de pequena, a descrição acima apresenta de maneira sucinta a vila/vida/mundo em seus aspectos físicos, espirituais e sociais, sendo iniciada de maneira mais naturalista, para dar conta da decadência aos moldes finisseculares, com sujeira, escombros, umidade e quase nenhuma natureza, e mudando para uma descrição de aspectos metafísicos como o tédio. Nas palavras do narrador, a vila encarna, por assim dizer, sentimentos e condição humanas, diante de uma crise que resultou no silêncio e na repetição de ações sem questionamento. A crise em questão é a mesma crise da modernidade expressa nas pinturas expressionistas, que resumimos aqui como a crise causada pela morte de Deus, tal qual Nietzsche anuncia em *A Gaia ciência* – “Para onde foi Deus?”, pergunta Nietzsche, para responder assertivamente em seguida: “Nós o matamos – você e eu!” (pp. 130-131). A morte de Deus aí não se trata da morte de uma entidade sobrenatural mas da “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 1998, p. 16), acima de todos, o cristão, por estar na fundamentação da moral ocidental. Questionar a existência de Deus é um “atrevimento” executado em *Húmus*, pelo narrador que, a certa altura, lança esta indagação filosófica: “a questão suprema é esta que só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. [...] Se Deus não existe, não há força que me desenhava. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido.” (p. 93).

A morte ou inexistência de Deus destitui a certeza do homem baseada na sua imagem e semelhança com o divino, cabendo a cada um buscar sua própria imagem e seu próprio significado da vida. O mundo sem a figura de Deus como certeza, mas que não consegue completar viver seu luto, é o mundo cinzento de *Húmus*, preso a toda uma tradição de conceitos e gestos, um mundo criado por palavras arbitrárias, conforme se lê na seguinte crítica do narrador: “o nome basta-nos para lidar com ele. Nenhum de nós repara no que está por trás de cada sílaba: afundamos as almas em restos, em palavras, em cinza. Construímos cenários e convenciamos que a vida se passe segundo certas regras.” (p. 23). Ora, e não está a crise do homem moderno sem Deus, em sentido filosófico, e a rejeição da tradição no cerne do expressionismo?

Eduardo Lourenço entende que “o expressionismo foi a forma mais exacerbada da crise da imagem do homem” (p. 30), e só por aí já se poderia considerar *Húmus* uma obra literária expressionista, mas Brandão não se limita a isso, vai além e insere cores como expressão em suas páginas, cobrindo de cinza o cenário e as emoções estagnadas da vila onde “todos suportam o drama de todos os dias, o cinzento de todos os dias” (p. 23), sem questionar, sem sonhar, sem criar. E em “todos” estão inclusos as figuras caricatas e espectrais da vila, “seres que fazem da vida um hábito e que conseguem olhar o céu com indiferença e a vida sem sobressalto” (p. 19), como “as velhas a quem só restam palavras” (p. 18), “a Teles que passa a vida limpar os móveis” (p. 18), “a D. Restituta, sempre a acenar que sim à vida” (p. 18), “a Úrsula, cuja missão no mundo é fazer rir os outros” (p. 18) e “as Fonecas [que] passam a vida, como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias” (p. 19). Note-se que os comentários e julgamentos são produto da subjetividade do narrador, também morador da vila e, como se pode supor, seguidor dos mesmos hábitos e crenças que condena, e só por isso não é sequer notado pelos outros. Trata-se de um sujeito dividido entre o que pensa e o que faz, e nasce dessa cisão seu alter-ego Gabiru, o filósofo sonhador descrito nestas palavras: “Um homem absurdo. Olhos magnéticos de sapo. É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. Às vezes deita-me tinta nos nervos. Fala quando menos o espero. Chamo-o, não comparece.” (p. 34). Maria João Reynaud interpreta essa divisão entre narrador e Gabiru como um caso da “hipertrofia do eu”, e esta como um dos principais traços expressionistas na obra de Raul Brandão, consistindo no crescimento excessivo do sujeito que se confessa (o narrador, no caso de *Húmus*) para além do que ele reconhece como “eu”, resultando num outro “eu” contraditório e

incontornável (o Gabiru do narrador). Reynaud explica que, “em face de uma realidade que intimamente rejeita, o sujeito criador [brandoniano] tende a ensimesmar-se ou a sublimar essa conflitualidade em projecções emotivas que podem ir da deformação grotesca e da caricatura à pura abstração.” (p. 117), e, no caso do Gabiru, mais do que uma projeção é uma “manifestação sensível de uma angústia historicamente enraizada” (LOURENÇO, 2001, p. 28) e soterrada pela cinza invisível da vila, e por isso um fenômeno expressionista com teor do recalque da psicanálise freudiana e se torna capaz de sobrepujar o “eu” cinzento. Será pelo retorno desse eu recalcado que a vila de *Húmus* será tingida de dourado e transformada.

## **DOURADO – A ESPANTOSA COR DA VIDA VERDADEIRA**

Quando o narrador de *Húmus* afirma que a vila é uma simulacro, ele está, ao mesmo tempo, afirmando que existe outra vila autêntica da qual a vila cinzenta é imitação, e repete isso ao longo da obra, como quando diz que “atrás desta vila há outra vila maior.” (p. 28). Com efeito, há uma vila, ou vida, maior e autêntica, reprimida por um simbólico muro, de onde vem de o rumor de morte ouvido e sentido pelo narrador desde a primeira linha do texto – “Ouço sempre mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...” (p. 13) –, e também a cor dourada capaz de transformar a realidade:

Atrás da insignificância andam os céus, os mundos, os vagalhões dourados. Anda o desespero. Anda o instinto feroz. Atrás disto andam as enxurradas de sóis e de pedras, e os mortos mais vivos do que quando estavam vivos. Atrás do tabique e das palavras andam a Vida e a Morte e outras figuras tremendas. Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas. (BRANDÃO, 2017, pp. 30-31)

Os mortos estão no cerne de *Húmus*, excedendo as compreensões biológica e religiosa do ato de morrer porque não apenas continuam vivendo após morrerem, como tornam-se um tipo de existência inexplicável pelos saberes tradicionais da vila. Os mortos são vozes silenciadas, sujeitos não aceitos nas convenções tradicionais limitantes da vila/vida, os instintos reprimidos que jamais cessam por completo e chegam a adquirir mais forças do que os repressores. Por essa razão, os mortos

são considerados “mais vivos do que quando estavam vivos.” (p. 30). Pedro Eiras se refere a essa condição como “inversão ontológica”, e ela tem a ver com a realidade expressionista definida por Lourenço como “um excesso de vida, da pura vida, na sua opacidade e energias cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição além da da morte” (2001, p. 26), e daí a incapacidade dos habitantes da vila, julgo os vivos, de lidar com a existência dos mortos. Ignorá-los e viver a falsa vida comedida e convencional pareceu-lhes menos desesperador do que encarar o absurdo. E não poderia ser outro senão Gabiru, “um filósofo tresloucado, o alquimista do sonho, que pretende descobrir a fórmula mágica da eternidade” (REYNAUD, 2001, 331), que “se debate com o sonho e sai da luta esfarrapado e dourado” (BRANDÃO, 2017, p. 7), decidido a revirar o subterrâneo em busca daqueles que foram enterrados, conforme profetiza desde sua primeira manifestação autônoma e impulsiva no texto, aquela que interrompe a fala do narrador com um discurso direto : “– É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos.” (BRANDÃO, 2017, p. 34).

E a profecia de Gabiru se cumpre após os experimentos do filósofo-alquimista no laboratório em busca da pedra filosofal, a aplicação do fluido dor às macieiras – que as transforma em mortos-vivos arbóreos – e a tentativa de supressão da morte, Gabiru descobre como ressuscitar os mortos, formulando até uma teoria que remete ao expressionismo tanto no que diz respeito à deformação, quanto ao vocabulário relacionado à coloração:

Não, a sensibilidade não é individual, é universal. Basta ferir a sensibilidade, que vai dos nossos nervos até a 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 água. Deito-lhe sonho dentro... (p. 38)

Deitar sonho dentro é procedimento gabiresco para despertar a inversão ontológica, e através desse potencial onírico transformador que o texto de *Húmus* é impregnado de dourado: “trago comigo um pó capaz de dourar a própria eternidade” (p. 49) é o que revela o Gabiru, quem também proclama “não, o fim lógico da vida não é morrer, é viver sempre, é ascender sempre. Até onde? Até Deus. Vou ressuscitá-los! Vou ressuscitá-los! E em eles se pondo a caminho vais ver dourado” (pp. 53-54), numa clara exaltação do potencial criador humano que alcança, hipoteticamente, o lugar do Deus morto ou inexistente. Eis como se dá a ressurreição dos mortos:

A terra remexe. Sinto um esforço e revive o suor da desgraça; um arranco na profundidade, e todas as primaveras dispersas não tardam, uma atrás da outra, a reflorir. Há sepulcros até ao fundo do globo.

De mais longe vem o ímpeto – são outros mortos ainda. [...] Não há dúvida para mim: quando sair disto tenho renascido: o mundo não é o mesmo mundo, o céu o mesmo céu, a vida a mesma vida. O que existe é outra coisa dourada imensa, esfarrapada e imensa. (BRANDÃO, 2017, p. 54)

Gabiru parte do plano onírico, mas “por acção do seu «sonho», «a vila» vai transformar-se numa «outra vila» - e numa outra vida - onde cada um se deixa guiar pelas paixões e pelos instintos desde sempre recalçados.” (REYNAUD, 2001, p. 332). Após Gabiru derramar sonho dourado na terra, os mortos ressuscitam e põem-se em marcha. O muro simbólico da vila, que separava as duas vilas, é demolido e a verdade subterrânea vem à tona, criando um apocalipse dourado na vila cinzenta descrito como pintura: “em lugar do uso de palavras fazia isto melhor com o emprego de dois tons – cinzento e ouro: a nódoa que se entranha noutra nódoa. O sonho turva a vila, como a primavera toca neste charco só lodo e azul: tinge-o e revolve-o.” (BRANDÃO, 2017, p. 57).

No entendimento de Gabiru, “o encontro da realidade humana só se dá pela destruição apocalíptica da vila e da linguagem: o regresso ao sentido exige uma remodelação da escrita que comece por denunciar nela o artifício perante o real” (EIRAS, 2005, p. 111). Mas *Húmus* não explica os mortos nem revela suas motivações após a ressurreição, tampouco cria um desfecho conclusivo, e em vez disso, mostra a incapacidade de convívio dos vivos com os mortos, que não encontram acolhimento. *Húmus* termina com o narrador sugerindo um angustiante retorno ao início, à vida cinzenta insignificante e tediosa, mas previsível e controlável, nas seguintes palavras: “Ouves o grito? Ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?... É preciso matar segunda vez mortos.” (p. 291). Assim termina *Húmus*, numa cena expressionista que é ao mesmo tempo silêncio e grito angustiado e angustiante, dialogando com O grito de Munch, mas pintado verbalmente por Raul Brandão – e Gabiru – em duas cores. É, pois, um grito sem gritar, um “grito mais próximo da doçura do louco, com uma quixotesca e dostoiévskiana sede de imortalidade” (LOURENÇO, 2001, p. 35), um grito silencioso emitido de “dentro e acima da morte, saudosamente” (LOURENÇO, 2001, p. 36). Um grito à portuguesa.

## CONCLUSÃO

Conforme proposto inicialmente, propusemos uma leitura de *Húmus* em busca de registros e significações das suas duas cores predominantes para fortalecer os resultados da pesquisa de Lourenço no tocante a Brandão ter incorporado diretrizes expressionistas (expressão, crise, cores) em sua obra e à existência de um “expressionismo à portuguesa” que pode render diversas outras pesquisas.

## REFERÊNCIAS

EIRAS, Pedro. “Raul Brandão: **Húmus**”. In: **Esquecer Fausto** – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005, pp. 55-202.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. São Paulo: Carambaia, 2017.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e expressionismo. In: **A Nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 23–36.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda., 1998.

NOGUEIRA, Carlos. “O expressionismo satírico de **Húmus**”. In: Raul **Brandão: 150 anos**. Colóquio Internacional em Homenagem a Raul Brandão nos 150 anos do seu Nascimento e no Centenário de **Húmus**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2017, pp. 156-159.

REYNAUD, Maria João. Raul Brandão e o expressionismo literário: notas para uma leitura de A Farsa. In **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, série II, vol. 16. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 111-124.

REYNAUD, Maria João. Do sonho ao grito: “**Húmus**” de Raul Brandão. In: **Estudos em homenagem a João Francisco Marques, vol. II**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 327-336.

RUHRBERG, Karl. "Pintura". In: RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. Arte do século XX. Primeira parte. Köln: Taschen, 2012, pp. 34-60.

VERANI, Dalva Calvão. "Sob o véu do silêncio: uma leitura de Húmus, de Raul Brandão". In: JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Ferreira (org.). **A palavra silenciada**. Niterói: Vício de Leitura, 2001, pp. 61-67.