

# O espaço e a morte na transformação silenciosa do infinito humano

143

**Fernanda Tonholi Sasso  
Alessandra Regina de Carvalho**

Universidade Estadual de Maringá

**Resumo:**

A vida após a morte configura um tema de amplas discussões no que tange à ciência e filosofia, e a arte passa a figurar enquanto um espectro das questões que a ciência ainda não revela. O tema da imortalidade humana é fortemente trabalhado por Raul Brandão em sua narrativa *Os Pobres*. A natureza, que recebe e transforma os restos mortais do ser, tudo renova e envivece, permitindo ao homem ser, ainda que matéria, imortal.

**Palavras chave:** Natureza; Imortalidade; Matéria.

**Abstract:**

Life after death is a topic that opens itself in various kinds of discussion concerned to science and philosophy, and art operates as a spectrum of issues that science still does not reveal. The subject of human immortality is heavily worked by Raul Brandão in his narrative *The Poor*. The nature, that receives the remains from to be, everything renews and become alive, allowing men, even in thing, immortal.

**KeyWords:** Nature; Immortality; Corporeal.

## 1. INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da humanidade foi fruto de grande trabalho de estudos e práticas que permitiram ao homem os grandes avanços que se conhece. Deste modo, as evoluções que levaram ao conhecimento e compreensão da vida humana em sociedade atualmente estabelecida, configurou-se historicamente a partir de descobertas evolutivas agregadoras de novos fatos, fazendo com que o homem desconstruísse seu sistema de crenças e valores e se auto reconstruísse para ainda significar. Por outro lado, é evidente que existem dúvidas e angústias que ainda acompanham o ser através dos tempos, principalmente relacionados aos conflitos que não encontram justificativas em suas ocorrências.

144

Um exemplo sobre este pensamento é o questionamento sobre a imortalidade, ou ao menos a crença na vida após a morte. Vários são os povos e culturas que praticam diferentes crenças sobre este questionamento, sendo que nunca se chegou a um comprovado consenso sobre a existência da vida após a morte do corpo físico. Este conflito fica ainda mais pesado pela ausência de paradigmas sobre o qual o humano se certifique da presença divina sobrepujante à sua passagem carnal.

A literatura pode apresentar obras em que esta busca seja realizada. Neste sentido, esta análise verificará a partir do romance lírico *Os Pobres*, de Raul Brandão, como esta verificação é realizada através de uma narrativa inovadora, quebrando paradigmas na construção de espaço, personagem e tempo, e como os atores romanescos solucionam a busca por uma crença de caráter existencial. A partir da visão trazida pela obra, existem elementos naturais que se somam a esta busca, permitindo que o homem compreenda a si mesmo em meio a uma natureza que está em constante mutação.

## 1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

O Romance *Os Pobres*, de Raul Germano Brandão, foi publicado pela primeira vez no ano de 1906, em Portugal. O autor tem o início de seu fazer literário no começo do século XX, pertencendo, em tempo e temática, ao movimento simbolista português. Este período “exprimiuse em poesia, em prosa e em teatro, mas em verdade a prosa e o teatro devem ser entendidos como departamentos ou configurações da poesia”

(MOISÉS, 1968, p.389).

Porém, embora se trate de uma narrativa carregada de poesia em suas linhas, o romance apresenta inovações em seu fazer, revelando-se uma obra que exige mais do leitor que um romance comum. Por abordar uma temática na qual evidencia-se a fragmentação do eu frente a um mundo modernamente desorientado, a construção textual no formato prosa não consegue carregar as palavras com o peso e teor que elas adquirem naturalmente na temática existencialista. Por essa razão, o texto conclama o recurso da poesia para se fazer significar, tomando por empréstimo a ordem do lirismo no entoar do discurso. A partir deste momento, o fazer literário de Raul Brandão ultrapassa os limites do prosaico e do poético, permitindo classificar-se como romance lírico.

145

As vozes interiores são as vezes autônomas e expressão de quem as escuta e reconhece. Por isso se integram em um procedimento como o monólogo interior que manifesta o fluir das emoções, relacionando o ser com o estar no mundo.[...] Quanto mais sensível a consciência perceptiva, maior a voltagem e a categoria da percepção, e mais exatas as sensações registradas (GULLÓN, 1990, p. 17).

O excerto acima mencionado direciona a compreensão do romance lírico enquanto um espaço de multidiscursos acerca dos quais o eu se fragmenta. Dessa forma, ao tentar compreender o uno dissolvido na multiplicidade, a obra necessita do artístico para cumprir tamanho propósito. Ainda em Gullón (1990), o romance lírico subordina o personagem à intensificação do instante, acentuando a efemeridade de ser e estar no mundo. Além disso, neste tipo de romance há a dissolução do caráter, responsável pelo transparecer contraditório da obra entre aquilo que o escritor aparentemente pretendia fazer e as percepções realmente evocadas pelo leitor.

O efeito de plurificação dos personagens pode ser vislumbrado pela subjetividade latente, de um “eu” que se desdobra, representando o indivíduo na eterna busca de seu “eu”, de sua imagem, o que demonstra que no romance lírico se desfaz a caracterização nítida das personagens, com contornos firmes e precisos, como nos romances tradicionais. Nesse contexto, Gabiru ainda tem voz para contemplar a natureza que no ser habita.

Pela junção destes argumentos nota-se obviamente que, para

apreender o oceano de significações presentes no discurso de Raul Brandão, a obra requer um leitor com maior amplitude de conhecimentos e uma sensibilização que ultrapassa os limites do convencional.

Em relação ao enredo, o romance *Os Pobres* não possui uma estrutura linear, mas vai sendo caracterizado ao longo de várias histórias que possuem um único ponto em comum: a dor frente ao existir. A dor e a angústia do ser podem ser postos à luz dos pensamentos de Sartre (1987) e Heidegger (2002), e na obra brandoniana, a força motriz da angústia humana é a morte.

A dor existencial, a angústia frente a perenidade da vida pode ser compreendida sob o ponto de vista de que “o ser para a morte é, essencialmente, angústia” (HEIDEGGER, 2002, p. 50). Na obra de Brandão (2001) essa dor somente será amenizada pela certeza de que, enquanto matéria orgânica, o homem à terra se unirá: “Goza tudo: a desgraça, a fome, a terra, o sol, o riso, porque nunca voltarás a sentir senão numa infinidade de séculos. Impregna-te de vida, do teu largo quinhão de vida, para que às portas do Nada possas dizer: - Vivi!...” (BRANDÃO, 2001, p. 90).

Com base nos dizeres de Tofalini (2013), esta é mais uma característica pertencente ao período simbolista que, pretendendo “captar a realidade secreta do universo e o mistério inerente ao existir, o Simbolismo assenta-se sobre bases filosóficas” (TOFALINI, 2013, p. 33). Durante este período ainda, de acordo com a autora, existe a negação do pensamento científico-mecanicista e a valorização do metafísico.

Sob o ponto de vista heideggeriano, o que dá sentido à vida humana é sua própria existência. Porém, em sua visão, o ser é um indivíduo que tem consciência de si e que sabe que nunca estará pronto, terminado. O ser está em constante mutação. Porém, a partir do momento em que ele se dá conta deste fato, o homem está apto para entender a morte.

Sartre (1987) por sua vez, entende que o homem ligado por um compromisso no qual se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo em que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua responsabilidade. Além disso, ainda que o indivíduo tente ignorar este sentimento, a angústia é algo que sempre o

alcançará em algum momento de sua vida, pois ela é parte integrante da vida de todos aqueles que possuem responsabilidades. E, embora exista a angústia, ela não impede o homem de agir, pois ela é parte da própria ação (SARTRE, 1987).

Discorrendo em uma vereda de ideias que muitas vezes se descobre ser labirinto, o Heidegger (2002) abarca também em suas bem tecidas linhas a questão da morte, que, para ele, deve ser abordada partindo da análise existencial e não como um ato natural que acomete homens e animais. Além disso, a morte não acontece desvinculada da constituição do ser, mas sim deve ser lida como um acontecimento tão humano quanto natural. Isso lhe dá o caráter de fenômeno existencial privilegiado, que se encontra visceralmente entranhado no homem (HEIDEGGER, 2002).

A morte enquanto fenômeno humano, existencialmente está relacionada com a possibilidade de o Dasein “ser-todo”, ainda que inevitavelmente o homem seja um ser-para-a-morte. Em outras palavras, há a tematização da morte enquanto determinação ontológica que constitui a existência. Além disso, há que se considerar que, ao relacionar a morte ao homem e o definindo como o ser-para-a-morte, Heidegger não relaciona este acontecimento apenas a um homem, mas sim compreende a generalização deste fenômeno enquanto característica a qual todos pertencem. Assim, há o apontamento para a morte de si e a morte do outro, sendo esta uma incontestável prova da existencialidade da existência (HEIDEGGER, 2002).

Sob o ponto de vista de Gabiru, a morte completa o vazio que há no reconhecimento de seu ser, pois, para ele, ser-todo significa incluir estar presente na matéria orgânica que compõe as entranhas do mundo. Por isso, para ele, todas as existências são significantes, desde o animal até as plantas, água, terra. Todos estes elementos constituirão uma teia de vida, que, manifestada sobre diferentes matérias, compõe um todo que é imortal: O ciclo de vida e morte. Com esta concepção em mente, justifica-se uma das frases mais notórias que contempla o fazer literário: A pedra espera ainda dar flor.

Brandão (2001) parece estender tal conceito, pois, através dos olhos de Gabiru, ainda que o homem seja um ser-para-a-morte, após tornar-se finado, existe o começo de um novo ciclo de vida. Fora da

visão metafísica de consciência e espírito, para a personagem, esse novo ciclo de vida se dá a partir da decomposição da matéria, que nutrirá outras formas de vida individualmente. Neste ponto, pode-se falar não apenas em imortalidade humana, mas também o homem se fragmenta literalmente, nutrindo uma série de elementos que darão continuidade ao cenário natural.

Ainda sobre a morte, Heidegger lembra que se trata de uma experiência que acontece na solidão do Dasein, assim como o nascer. Para ele, o ser no qual precede a morte fica solitariamente consigo e a experiência de sua morte, ainda que esta já se encontrasse entranhada em seu ser desde o nascimento (HEIDEGGER, 2002). Neste sentido, as observações da personagem Gabiru se sucedem em momentos nos quais a única companhia que o filósofo tem é a dele mesmo. Seu silenciamento o leva a compreender coisas que a maioria ignota sequer cogitaria. A vida dos outros é puro sofrimento e lamentar-se. A existência de Gabiru se configura por buscar verdades sólidas que o retirem dessa condição de miséria, fome e sentimento, e o façam ter esperança para além.

Voltando a atenção para a contextualização do romance, considera-se que as personagens vivem na cidade de pedra. A maioria das histórias se passa nesta cidade, em suas vielas, com principal foco no Hospital e no prostíbulo. Gabiru é o filósofo. Vive no último andar do Hospital, solitário. Admira, contempla e idolatra a natureza. Possui várias teorias, a mais marcante delas afirma que o homem, baseado e constituído por sua mortalidade, é em si imortal. Porém, não se trata de uma visão comparável ao pitagórico pensamento sobre a transmigração da alma. Ao construir sobre os blocos da cidade de pedra em *Os Pobres* a relação de imortalidade a partir da decomposição da matéria, Raul Brandão parece querer primeiramente fixar esta relação de vida orgânica para então poder, a partir da internalização desta crença, discorrer em obras futuras, como *Húmus* (1917), por exemplo, questões sobre alma, Deus e o tempo.

Em *Os Pobres*, o homem passa a vida na dor e no sofrimento, e quando morre, a dor que sentiu em vida serve para sustentar a natureza, pois o sepulcro contém a matéria pútrida que nutre a raiz das árvores. A partir deste funesto momento de comunhão, o humano passa a fazer parte da natureza, com consciência, mas sem boca, conforme se verifica em “No tempo infinito e no espaço limitado as moléculas agregam-se,

desagregam-se... Só química, só a química existe... As moléculas, que têm em si a força vital, são hoje árvore, amanhã animal, pedra, homem. Conforme o quê? o que é que as modela?”(BRANDÃO, 2001, p. 88).

Há um ciclo natural que, de tempos em tempos, põe o homem de novo em contato com o mundo, para que tenha boca e cumpra o propósito para o qual nasceu. O personagem Gabiru, apesar de louvar a natureza, não a toca e tampouco dela se aproxima, parecendo temê-la.

Este personagem apresenta uma singular característica: dentre todos os personagens que sofrem, Gabiru é o único que possui a reflexão crítica sobre o mundo que o rodeia. Os demais parecem viver num transe que os acomoda ao sofrimento. De acordo com o personagem pensante de Brandão, existe o filosofar do ciclo vital, em que a natureza e o homem conluiem-se, transformando-se, por fim, em moléculas.

Eis-me: eu fui e continuarei a ser neste oceano trágico o que o acaso determinar, conforme as minhas moléculas, amanhã desagregadas, se unirem a outras mais tarde... Tenho vivido aqui – continuarei assim pela eternidade. Quando pois me chegar a vez de ser homem hei-de viver: quero viver da minha própria vida; quero que fale dentro em mim o universo que eu já fui – a pedra que eu já fui – a árvore que eu já fui – o bicho humilde que eu já fui... (BRANDÃO, 2001, p. 88)

Ao retomar os demais capítulos da obra em análise, percebe-se que as personagens são fragmentadas, portadoras de vozes que se interligam pela dor existencial, que as estilhaça. Observa-se a presença do outro em mim, ou seja, “eu falo”, mas o que “eu falo” não é só meu. Unem-se as vozes da poesia às vozes sociais. O eu capta as vozes sociais e como num caleidoscópio transfigura-as a partir das vozes da poesia.

Conluiem-se, nesse momento, prosa e poesia, como já referenciado sobre o romance lírico neste estudo. Dentro deste contexto, o espaço precisa ser visto sobre o prisma do eu, ou no caso, de Gabiru, que representa o homem pensante sofredor. Dentre as inovações, o romance não segue a uma linearidade definida, com começo, meio e fim em um romance convencional. Na obra, cada capítulo relata uma história que nem sempre possui os mesmos personagens que a anterior, mas todos os capítulos juntos relatam a história de um reduto onde vivem os pobres. Nesse sentido, o não convencional está na quebra da

linearidade do desenvolvimento do enredo.

Este núcleo, embora nem sempre contenha traços de espaço, é composto pelo marginalizado social. Deste modo, ao longo da narrativa o leitor encontrar-se-á com ladrões, prostitutas, assassinos, soldados, velhos e enfermos. Não se evidencia na obra a preocupação com o bem social, mas sim o escárnio, o mal, a agressão e a miséria em um cenário onde os elementos que contracenam com os personagens são a solidão e o frio. A análise dos espaços naturais presentes na obra e a continuidade em análise deste romance lírico se constrói nas linhas a seguir.

### 1.3 O HOMEM E O DILEMA

150

Uma vez contextualizada a obra, assume-se o eu como espelho, capaz de refletir todas as categorias. Desta forma, recai sobre si ser o criador do mundo narrado, e tal qual a poesia, o romance lírico não se ocupa das coisas (oferecendo delas uma visão objetiva, imitando, copiando o mundo que se percebe), mas dos afetos que se originam numa subjetividade. Por isso, reforça-se, o protagonista se converte no criador do mundo narrado, no qual está inserido.

O narrador, que não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer, pode parecer uma entelêquia. Figura inacessível e fugidia, a sua identidade, fácil de se confundir ou de perder-se entre os outros planos do romance, precisa de ser determinada com uma certa simplificação ideal: como um modelo virtual, como uma categoria de um sistema de descrição, dotada de uma clareza e de um rigor que raramente possui na realidade do texto (TACCA, 1983 p. 63-64.)

Essa voz perturbadora e ao mesmo tempo perturbada é a responsável e porta-voz por tantas outras vozes silenciadas, que juntamente a esta, contemplam a natureza angustiante, que tanto dentro si quanto a sua frente revela-se que ao perceber que ter os mesmos direitos das demais “matérias” fará dele pequeno, ainda que isso não o perturbe ou incomode.

Ter os mesmos direitos que as árvores a os bichos à imortalidade humilha-me, e fazendo-me humilde torno-



me melhor, mais irmão do que é pequeno e desgraçado.”, pois, “só as criaturas que sofrem é que são dignas de viver, e na verdade são as únicas que vivem (BRANDÃO, 2001, p. 88).

O sofrimento, entendido através do dilaceramento do eu perante as angústias da vida diferencia o humano da natureza configurada (árvore, animal, pedra). O momento de grande expressão existencial ocorre no romance quando o ser humano constata ser matéria como qualquer outra sobre a terra, o que o faz refletir acerca de seu papel dentro do processo químico da sobrevivência da natureza:

Mas olha: tudo é feliz em torno de ti, porque tudo cumpre o seu destino. Cumpre tu o teu. Tudo é harmônico, porque vive da verdadeira vida: as plantas crescem sem que as outras lhes imponham regras, os animais, a natureza inteira, não têm remorsos nem dúvidas. Nem tu as terás, se viveres de tua verdadeira vida e não de outra (BRANDÃO, 2001, p. 89).

O homem, ao tomar consciência de que também é matéria orgânica, que se desagrega em moléculas, contempla a natureza, a ama e por ela tem zelo: “Deves amar os rios, porque já foste rio; os montes porque andaste nas suas entranhas; a nuvem tua irmã; a árvore onde correste em seiva – e o homem porque és o homem.” (BRANDÃO, 2001, p. 89).

O ser humano é feito de húmus, sendo assim, ele traz em si a matéria orgânica depositada no solo, que resulta da decomposição de animais e plantas mortas, ou de seus subprodutos. Dá-se voz a seres silenciados, por tantas vezes ignorados, a natureza fala através do homem, e este por meio desta, através de seus silêncios:

Tu és feito de húmus, tu és feito de terra. Se ela te deu boca, para que foi? Para que falasses. Com que fim cria tantas bocas? Para que ao fim de mil tentativas se digam as palavras necessárias... Nesse dia tudo terá voz. Na verdade não haverá fonte, árvore, bicho por mais esquecido, pedra por mais ignorada, que não tenha voz e não faça a sua confissão (BRANDÃO, 2001, p. 90-91).

Neste contexto, os seres naturais, elementos da natureza, pois mais esquecidos ou ignorados que sejam, terão voz e farão sua confissão

através de seu silenciar: “Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação ao dizer (“traduzir” o silêncio em palavras) mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (ORLANDI, 1997, p. 52).

Observa-se que, no capítulo em análise, Gabiru apresenta-se em um viés narrativo, ora em terceira, ora em primeira pessoa: “Não contrariem a vida. Nós somos uma torrente, que Deus criou para um fim... Assim nascerão criaturas que incarnarão o Mal, dirás... Pois que o mal tenha também a sua boca e que fale sem gaguejar”. (BRANDÃO, 2001, p. 91).

Na obra, sofrimento e desespero alheios são observados pela ótica subjetiva de um ser que é, igualmente, sofredor e desesperado. As personagens são ora destituídas de identidade, ora apresentam a identidade fragmentada, chegando a plurificar-se em diversas personagens.

## 2. AÍ TEM OS SENHORES A NATUREZA

Embora ao longo da narrativa o filósofo descreva algumas de suas concepções e manifestações de admiração pela natureza, como se nota em “Tenho a certeza de que fui árvore e é por isso que tanto as amo.” (BRANDÃO, 2001, p. 68) e “Ver ao pé árvores e montes, a esse esguio filósofo habituado a conviver com velhos cartapácios, parecia-lhe tão irrealizável como subir às estrelas” (BRANDÃO, 2001, p. 71), constata-se que há uma espécie de encantamento deste personagem com a natureza. Ele cisma e reflete sobre a perfeição da natureza, mas não se permite interagir com ela.

Esta contemplação que se vale da distância para aumentar seu tensionamento é carregada de poesia. Porém, o capítulo final do romance traz o contato do personagem com o meio natural, causando grande espanto e trazendo, para Gabiru, a certeza da imortalidade humana. A narrativa *Aí tem os senhores a natureza!* relata a apresentação que o personagem Pita faz ao Gabiru do meio natural. Trata-se também de uma narrativa poetizada em sua maioria, assim como o todo do romance.

Neste momento da obra, Pita guia Gabiru através da rede de

esgoto do Hospital, em um caminho desconhecido por todos, passando por vãos de parede que a raiz da árvore naturalmente quebrou conforme foi crescendo. Este trecho já vem em si carregado de grande simbologia: esgoto está relacionado aqui como uma das partes constituintes do húmus, matéria orgânica que nutre e permite a vida. É por esta razão que no mesmo parágrafo estão relacionados “esgoto” e “raiz torcida da árvore” (BRANDÃO, 2001, p. 213). Ainda durante este caminho, o personagem Pita afirma que “A árvore há-de acabar por nos tragar a todos.”(BRANDÃO, 2001, p. 213), enfatizando a dureza e imponência da raiz, que rompe paredes e segue seu crescimento imperativo frente às pedras.

Eles seguem esta direção e saem em um segundo espaço, constituído pela natureza. Eles conseguem sair do primeiro espaço em um tempo ainda noturno, e a construção brandoniana desenrola, de modo crescente, o reconhecimento dos espaços por onde eles passam. Conforme o dia vai surgindo em uma manhã fria e úmida, as tonalidades mencionadas gradativamente se transformam, assim como o interior do personagem.

Tinha chovido na véspera e era ainda noite quando saíram do esgoto. Abala-os logo uma lufada de ar vivo, deste ar que é como a água da rocha, que apetece sempre beber e que traz consigo existências de árvores, cheinho de emoção. Param. [...] No céu brilham estrelas e sente-se sobre as terras lavradas o nevoeiro espesso, que das árvores tomba em gotas grossas como chuva de verão.[...] Ao norte luz uma estrela enorme. Sobre o monte abre-se um rasgão de claridade. Eis o sol fraco, escorrendo por entre troncos, misturado de branco e sem calor, tal qual luar. (BRANDÃO, 2001, p.213)

Este excerto permite uma relação de luz e sombra de modo que a descoberta que Gabiru paulatinamente constrói do meio natural permite que ele mesmo se ilumine, associando a luz ao conhecimento. O que nos remete a alegoria da imagem da caverna, de Platão, em seu livro VII d’*A República*. Para Platão, no que tange à questão da instrução e da ignorância, tem-se a narrativa acerca da imagem de pessoas presas, desde a infância, com pernas e pescoços acorrentados, vivendo no interior de uma caverna, de modo que possam olhar apenas para uma parede iluminada por uma fogueira acesa na colina, em que esse fogo ilumina um palco, com estátuas de seres como homem, planta, animais

etc. sendo manipuladas, como que representando o cotidiano desses seres.

No entanto, as sombras das estátuas são projetadas na parede, sendo a única imagem que aqueles prisioneiros conseguem enxergar. Na passagem do tempo, estes homens começaram por dar nomes a essas sombras, da mesma forma com que nomeamos as coisas, bem como à regularidade de aparições destas.

Dentro desse contexto, imagine que um destes prisioneiros seja forçado a sair das amarras e vasculhar o interior da caverna. De certa forma ele conseguiria ver que o que lhe era permitido enxergar, por sua visão fragmentária, era a luz da fogueira, então, tomaria consciência que os seres reais eram as estátuas e não as sombras. Assim, teria a percepção de que passou a vida inteira julgando apenas sombras e ilusões, sem ter conhecimento da verdadeira realidade.

Porém, e se esse prisioneiro fosse arrastado para fora da caverna? De certo modo, ao sair das trevas da caverna, a luz do sol ofuscaria sua visão imediatamente, e o tempo após ficar muito tempo em desconforto da visão é que poderia se habituar à nova realidade, voltando a enxergar as maravilhas dos seres fora da caverna. O que o levaria a compreender que aqueles seres tinham mais qualidades do que as sombras e as estátuas, sendo, portanto, mais reais, ou seja, ele poderia contemplar a verdadeira realidade, os seres como são em si mesmos. Seria menos complicado para ele compreender que sol é a fonte da luz que lhe faz ver o real, bem como é desta fonte que provém toda existência.

Assim, há a intertextualidade do mito da caverna, de Platão, com o excerto apresentado. Nesse sentido, Gabiru adentra este espaço e toma dele conhecimento, ele sai das trevas da noite e o brilho da estrela, ainda que pertença ao universo noturno, ilumina seu caminho até o surgimento da aurora. Assim, pode-se afirmar que o conhecimento que se vai tendo do meio natural permite que ele mesmo saia da sombra para a luz.

Conforme o personagem vai construindo seu próprio amanhecer, fica evidente a mudança interior. Ao ser perguntado por Pita sobre o que sente ao entrar em contato físico com o meio natural, o filósofo silencia:

- Que sentes? – pergunta o Pita ao Gabiru.
- Espera! espera! – diz o outro entontecido.
- Ouço gritos e só vejo uma brancura e gestos...
- Mas o que eu ouço! que sem-número de vozes, de palavras precipitadas! (BRANDÃO, 2001, p.214)

Neste ponto há o que se chama de silêncio psicológico: o personagem, tamanha contemplação e entrega neste momento, não consegue traduzir por palavras a emoção que toma conta de si. Neste ponto, a análise assume a visão de André Breton (1997) sobre o silêncio. Em sua concepção, o silêncio pode ser considerado um vestígio arqueológico na medida em que estrangula um intruso: a palavra. O silêncio nesta abordagem assume a contraface da linguagem e comunicação, a partir do não dito, pensado e secreto. Assim, se há comunicação, ela é feita de palavras vazias e calar-se, o que acontece pontualmente no trecho mencionado.

Voltando o pensamento para o silêncio enquanto ferramenta do fazer artístico literário, a arte passa a ser capaz de expressar aquilo que o homem não consegue traduzir, o indizível. Neste caso, utilizado no romance lírico, o silêncio leva o leitor a compreender a profundidade da alma humana, traduzida na contemplação que Gabiru tem do ambiente natural que o cerca. O primeiro elemento ao qual o personagem se entrega, relaciona e verbaliza é o charco.

O Gabiru curvado mergulha as mãos afiladas e negras na poça. Tira-a depois para fora fascinado. As gotas daquela água turva caem qual oiro líquido, trespassadas pelo sol, num chuveiro de faíscas.

- Eis estrelas! – exclama comovido (BRANDÃO, 2001, p. 215).

A princípio, a dialética personagem-espaco se afirma a partir do lunatismo de Gabiru, idealizando um espaco que não existe. Ao homem convencional chamar-se-á insano se ver riqueza em charcos. Porém, ao conhecer a particular visão de mundo que este personagem assume, relacionar morte, matéria orgânica e eterno ciclo de vida mortal,

compreende-se que em sua visão, ele, de fato, toca o ouro, pois é o charco que nutre e envivece a natureza da qual o homem, de forma arbitrária, faz parte. Neste ponto, é coerente afirmar que Gabiru toca sua própria imortalidade, a partir do ponto em que reconhece que um dia há de nutrir esta terra que dará sustento às árvores, animais, e outros homens.

Em uma viagem interior que beira o transcendental, Gabiru anda, caminha e sente o universo que o rodeia. Esbarra em pedra, fura-se em espinhos e cada vez mais vê, enxerga e sente. Por fim, se abre ao diálogo:

– Senhor Pita, eu quero ser isto...

– Isto quê? – resmunga o outro concentrado.

– Quero ser isto!... [...]

O Gabiru caminha. Depois cai entre a erva tenra e nascida e deita-se a ver os rabiscos do sol e um galho tão em flor, que parece uma teia de luar esquecido (BRANDÃO, 2001, p. 217).

Esta afirmação revela o desejo do personagem por fazer parte deste ciclo da imortalidade natural; Ainda que ele tenha, neste momento, boca e consciência, seu desejo é tornar-se a pedra fundamental de todas as formas de vida, que fomenta diferentes seres e, por assim dizer, é uma constante onipotente na esfera da vida.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Os Pobres*, do escritor Raul Brandão, apresenta uma temática altamente existencial que somente pode ter efeitos de sentido se escrita com as técnicas que transformam a narrativa tradicional em um novo formato, apresentado no estudo como romance lírico. Por significar um grau supremo de poesia oriunda do ultrapassar de limites na construção de uma prosa que vai além de ser meramente poética, é possível reconhecer que o artista atinge, dessa forma, um alto grau de liricidade em seu trabalho, criando assim o chamado romance lírico.

Traduzindo a miséria humana em sofrimento e dor, esta análise

vislumbrou salientar a interação do personagem Gabiru com o espaço natural que em dois capítulos é realçada no romance: Assim, a visão interiorizada do personagem é apresentada ao leitor.

Nestes dois momentos é possível compreender como o filósofo associa a imortalidade da vida à decomposição orgânica da matéria. Isso acontece em um ciclo composto por átomos e justificado pela química. A matéria torna-se charco, que nutre as raízes, as árvores, e demais plantas que fazem parte da natureza.

Por se tratar de um discurso interiorizado, o autor oscila a espacialização da narrativa. Assim, por vezes, valendo-se da natureza para sua contemplação, ele tenta entender o meio natural. A partir deste espaço interiorizado, ele utiliza o silêncio como um catalisador de suas impressões, e a partir do qual suas verdades são adquiridas.

Durante o encaminhamento dado ao capítulo final da obra, o personagem finalmente interage com o meio ambiente ao qual é introduzido. Gabiru sai aos poucos da sombra à claridade a partir do momento em que toca o charco que sustenta a raiz da árvore. Assim, a partir da confirmação de suas crenças, ele vê na materialidade da vida, a imortalidade do ser. Ao dar-se conta desta nova realidade, seu desejo passa a ser fazer parte integral deste meio que lhe liberta da frialdade do sofrimento e miséria pela qual ele passou, pois tornar-se matéria nutritiva do charco lhe permitiria multiplicar-se instantaneamente e passar a fazer parte de todos os elementos pertencentes a cadeia natural da vida.

**BIBLIOGRAFIA**

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Library of Alexandria, 1925.

\_\_\_\_\_. *Os Pobres*. Obras Integrais de Autores Portugueses. Projecto Vercial: 2001. Disponível em <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=4981](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action=&co_obra=4981)>. Acesso em: 15.06.2013.

BRETON, David Le. *Du silence*. Paris: Métailié (Collection Traversées), 1997.

GULLÓN, Ricardo. *La novela lirica*. Madrid: Cátedra, 1990.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1968.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas de silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.

PLATÃO. *O Mito da Caverna*. Livro VII. In: *A República*. 6° ed. Ed. Atena, 1956. P. 287-291

TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TOFALINI, Luzia A. Berloffá. *Romance Lírico: o processo de liricização do romance de Raul Brandão* / Luzia A. Berloffá Tofalini; prefácio Odil José de Oliveira Filho. Maringá: Eduem, 2013.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, v. 2.

SARTE, Jean Paul. *o existencialismo é um humanismo*. Trad. de Vergílio Ferreira et.al. IN: PESSANHA, José Américo Motta de (coord.). *Sartre*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1987.