

TRÂNSITOS DO HÚMUS: PERSPECTIVAS COLONIAIS ENTRE CAETANO CAMPO E RAUL BRANDÃO

TRANSITS OF HUMUS: COLONIAL PERSPECTIVES BETWEEN CAETANO CAMPO AND RAUL BRANDÃO

Ubiratã R. B. de Souza¹

Gabriel Fallaci-Fernando²

RESUMO

Este artigo pretende abordar a obra *Nyaka (Humus)* — poemas bárbaros (1942), de Caetano Campo, português radicado em Moçambique, refletindo acerca dos usos da palavra “húmus” no contexto das literaturas africanas e acerca do diálogo que ela estabelece com a obra *Húmus* (1917), de Raul Brandão, escritor português. Para tanto, será discutida a inscrição crítica de Caetano Campo na história da literatura moçambicana, a correspondência e os usos da palavra “húmus”, afim tanto a um propósito lusotropicalista na crítica de Amândio César quanto a uma acepção revolucionária na poesia de Agostinho Neto. Posteriormente, o artigo concentrar-se-á na constituição do significado estético de “húmus” ou “nyaka” no interior da obra de Campo e, por fim, investigará os diálogos possíveis de serem estabelecidos entre a obra de Moçambique e a obra de Brandão.

PALAVRAS-CHAVE: Húmus. Caetano Campo. Raul Brandão. Literatura colonial. Literatura moçambicana.

ABSTRACT

This paper aims to understand the work **Nyaka (Humus)** — **poemas bárbaros** (1942), by Caetano Campo, a Portuguese writer based in Mozambique, reflecting on the uses of the word “humus” in the context of African literatures and on the dialogue it establishes with the work **Húmus** (1917), by Raul Brandão, a Portuguese writer. To this end, the paper will discuss Caetano Campo’s critical inscription in the history of Mozambican literature, the correspondence and uses of the word “humus,” akin both to a Lusotropicalist purpose in the criticism of Amândio César and to a revolutionary meaning in the poetry of Agostinho Neto. Next, the paper will focus on the constitution of the aesthetic meaning of “humus” or “nyaka” within Campo’s work and, finally, will investigate the possible dialogues that can be established between the work from Mozambique and the work of Brandão.

KEYWORDS: Húmus. Caetano Campo. Raul Brandão. Colonial literature. Mozambican literature.

AS FRANJAS DA HISTÓRIA EPIGONAL DAS LITERATURAS AFRICANAS

A história da literatura em Moçambique é um campo vasto para investigações históricas, no sentido de se desvendar obras que acabaram sob relativo (senão completo) olvido da crítica. Há um desafio ligado à transcendência do nacionalismo literário e seus aspectos formativos (o que demanda uma crítica mais histórica) e buscar a compreensão de obras específicas em sua integridade (o que demanda caráter mais ensaístico)³. Isso não é um problema exclusivo moçambicano. Trata-se, de uma antiga tensão entre crítica literária e história da literatura, de que fala Jérôme Roger (2002, p. 36-41), para quem esta questão marca o advento dos estudos literários como disciplina científica no século XIX, cindidos entre a compreensão dos “universais na literatura” e aquilo que nas obras resiste às taxonomias historicistas. No caso dos estudos históricos sobre a literatura em Moçambique, a escassez de acesso aos arquivos e a sobreposição de critérios políticos e ideológicos à literatura sem a prévia compreensão dos textos em sua integridade têm levado à consagração de certa história epigonal e teleológica que escamoteia e desvenda simultaneamente. Assim, há pontos que gozaram de um relativo consenso durante algum tempo, ao que se sucedeu um ulterior esquecimento.

Esse parece ter sido o caso do hoje pouco lembrado Caetano Campo, ou Júlio Mafra, seu pseudônimo literário. Trata-se, segundo Cavacas e Gomes (1998, p. 83), de um português nascido em Lisboa em 1897 e falecido em Lourenço Marques no ano de 1957, após mais de vinte anos vividos em Moçambique. Manuel Ferreira diverge ligeiramente desses dados, alegando que faleceu em 1959 e que estaria radicado em Moçambique desde 1933 (Ferreira, 1997, p. 33). Ainda segundo Cavacas e Gomes, Campo cursou o

ensino superior na Bélgica, era advogado e jornalista, com colaboração nos jornais **Notícias** e **Diário de Moçambique**, além de fundador da revista **Rádio de Moçambique** (Ferreira, 1997, p. 33). Colaborou na Rádio de Moçambique (RM) e na poderosa revista **Itinerário**: publicação mensal de letras, arte, ciência e crítica (cf. Milani, 2024, p. 107-128; Manusse, 2008, p. 26-32).

Caetano Campo deixou uma lista razoável de obras, duas publicadas em Portugal: **Horas**, de 1921, e **De longe**, de 1923; e o restante publicada em Lourenço Marques, a saber: **Nyaka (Humus)** 1942, **Claridades**, de 1946, **Véu de fumo**, 1951, **Rosa branca**, de 1954, **O homem das sete horas**, de 1937 (Ferreira; Moser, 1983, p. 188). No volume III do **Dicionário cronológico de autores portugueses**, além dessas informações biobibliográficas, há uma interessante nota transcrita, provavelmente, pelo seu organizador, o crítico Eugénio Lisboa (1994, p. 560): “Desta cidade [Lourenço Marques], em 1954, é-nos fornecida a informação de Marcelle Campo, sua mulher [*sic*]: ‘Até quase ao fim da sua vida, meu marido manifestou sempre grande desejo de reunir, num livrinho, os seus últimos sonetos’”.

A obra de Campo ressurgue na crítica, assim, como um problema digno de atenção, sobretudo se considerarmos a inscrição que o autor recebeu como suposto precursor da literatura moçambicana, bem como pelo significado histórico que a palavra “húmus”, título de seu livro mais conhecido, recebeu em ressonâncias posteriores. Para tanto, é objetivo deste artigo abordar a obra **Nyaka (Humus) — poemas bárbaros** (1942), refletindo acerca dos usos da palavra “húmus” no contexto das literaturas africanas e acerca do diálogo que ela estabelece com a obra **Húmus** (1917), de Raul Brandão.

A FEITURA CRÍTICA DE CAETANO CAMPO

Embora a produção literária de Caetano Campo seja totalmente anterior a 1954 (salvo se alguma publicação escapar às referências consultadas), sua apreensão crítica foi significativa na segunda metade do século XX. Caetano Campo aparece arrolado na antologia **Poetas de Moçambique** (1960) da Casa dos Estudantes do Império, organizada por Luís (António Domingues) Polanah, sócio correspondente de Moçambique, com prefácio de Alfredo Margarido. Nem a apresentação nem o prefácio dizem algo acerca de Campo, entretanto, lá está o seu poema “Nyaka” às páginas 115 e 116 da antologia. Sua presença na compilação permite deduzir seu enquadramento entre os “os poetas, vivos ou mortos, que em terras moçambicanas deram ou estão dando o melhor do seu talento e da sua vocação poética no gizamento de uma literatura que o futuro se encarregará de afirmar com características próprias”, critérios de organização da seleta conforme afirma a nota de apresentação (Campo, 1960, p. 61-62).

Em 1977, Manuel Ferreira empreende um esforço de palmilhar o *corpus* das literaturas africanas no seu introdutório **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Naquela altura, compreende Caetano Campo ao lado de Rui de Noronha numa suposta função de pioneirismo da literatura

moçambicana, pelo que define seu **Nyaka** como: “reflexo da consciência de uma adesão ao mundo africano, e que pode aceitar-se também como precursor naquilo que há de chamamento sentimental para uma realidade esquecida” (Ferreira, 1977, p. 65). Sendo o pioneirismo de Noronha (e aqui, para Ferreira, também de Campo), uma espécie de *parti pris* da crítica (como discutido no já citado Souza, 2020), é de se perguntar para quem seria “esquecida” essa provável “realidade” invocada por Campo.

O mesmo Manuel Ferreira, alguns anos depois, reflete acerca de Caetano Campo com mais precaução. Em **No reino de Caliban III** ([1985] 1977), Ferreira compreende que o discurso de Campo “a partir de dada altura, reflecte o apelo de uma adesão ao real africano”, entretanto, teria passado “despercebido aos jovens poetas da década de 50 e por isso se admite que nenhuma influência neles haveria exercido”, pelo que abordar seu nome em sua antologia seria um “acto de justiça” (Ferreira, 1997, p. 33). Em ambos os casos, Ferreira encontra como indício dessa adesão ao “real africano” um poema intitulado “África”, de **Nyaka**, com o qual estabelece um provocativo paralelo comparativo com “Surge et ambula” de Rui de Noronha. No decorrer deste artigo, a análise voltará a este poema.

Orlando Albuquerque e José Ferraz Motta se mostram mais céti- cos em relação à função desempenhada pela obra de Caetano Campo em 1942. De um modo bastante generalista, e discutível, compreendem que a literatura à volta de Rui de Noronha “não passa de um prolongamento dos velhos estilos metropolitanos” (Albuquerque; Motta, 1996, p. 28). Segundo afirmam, os dois poetas “contribuíram, a seu modo e apesar das suas limitações, para o bem magro panorama literário moçambicano dessa época que, a bem dizer, se resumia a Lourenço Marques”. É nesta reflexão que integram Caetano Campo, cujo **Nyaka** é “onde ensaia timidamente uma poesia negrista, sem grande convicção e mais resultante de um observador exterior ao verdadeiro problema” (*ibid.*, *id.*). Perguntar-se-ia, novamente, qual é o verdadeiro “problema” capaz de fazer uma literatura “de dentro”.

A crítica literária Fátima Mendonça, em seu conhecido ensaio “Para uma periodização da literatura moçambicana”, desvia do enquadramento nacional *avant garde*, entendendo que **Nyaka** “revela tendências próximas das da poesia negrista que o luso-tropicalismo explorará mais tarde” (Mendonça, 1988, p. 35). Ela acrescenta à recepção de Caetano Campo um dado político muito relevante, uma acolhida então literária das ideias de Gilberto Freyre no imaginário do Estado Novo (cf. a esse respeito Castelo, 1999). Entretanto, integrar a obra de Caetano Campo à história da literatura moçambicana ao lado ou a par de Rui de Noronha parece ser algo mais complexo para Mendonça, pelo que diz: “Só uma investigação mais aturada permitirá dizer se este tipo de literatura se insere numa fase distinta daquela que Rui de Noronha de certo modo representa” (*sic*, *ibid.*, *id.*).

Longe de se pretender exaustiva, essa revisita a alguns dados da recepção de Caetano Campo, entre 1960 e 1996, evidencia, portanto, que sua obra foi eventualmente reconhecida como parte mais ou menos precursora da literatura moçambicana, sobretudo porque aponta para gradientes como “realidade africana”, “poesia negrista” e, novamente, “poesia negrista”

de caráter aproveitável ao lusotropicalismo. De todas as vozes críticas aqui elencadas, Manuel Ferreira de 1977 parece o mais enfático no sentido de entender Campo como parte embrionária, por assim dizer, da literatura moçambicana — ênfase que dá lugar a uma cautela mais detida tanto por ele próprio quanto pelos críticos subsequentes. Entretanto, é difícil encontrar recensões e trabalhos críticos mais recentes que apontem para a obra de Caetano Campo. A aderência ao suposto “real africano” é um elemento importante para o qual a palavra “húmus” cumpre uma função a ser discutida a seguir.

USOS DO “HÚMUS AFRICANO”

Um elemento que se destaca na obra de Campo é justamente o seu título, **Nyaka**, seguido de dois subtítulos: um entre parêntese (**Húmus**) e outro que ocupa o rodapé da capa e da folha de rosto do livro: “poemas bárbaros”. Com efeito, a palavra “nyaka” em língua changana significa “terreno pantanoso, terra preta, húmus” (Sitoe, 2011, p. 253). A palavra intitula um poema da coletânea e aparece em outros poemas, como “Nakulore” e “Inguenha”. Trata-se, entretanto, de mais do que um título, mas de uma proposta conceitual com significado histórico, cujo sentido é transversal à coletânea, como este artigo pretende discutir. Antes de analisar o sentido que se depreende dos poemas, convém buscar um lastro histórico para o termo “húmus” no contexto das literaturas africanas e da literatura portuguesa.

No contexto da crítica das literaturas africanas, nascente em meio aos cerrados embates nas décadas de 1950 e 1960, a palavra “húmus” surge como uma imagem simbólica para a definição de autenticidade de escritores que produziram a partir de uma “matéria africana”, por assim dizer, muito ao gosto de um imaginário colonial. Exemplo disso é o uso do termo como um critério valorativo por Amândio César, um dos mais ferrenhos defensores da suposta unidade de uma “literatura portuguesa do ultramar”, contra as inflexões nacionais. Nos seus **Parágrafos de literatura ultramarina**, César celebra entusiasmado a publicação da obra **África raiz** (1966), de Fernanda de Castro (a propósito, já célebre pelo seu **Mariazinha em África: romance para meninos**, de 1925) nos seguintes termos: “Grande chão o da Guiné que proporciona **humus lírico** para encher de seiva tropical este milagre de Poesia que a arte fixou” (*sic*, César, 1967, p. 29). Poesia esta, compreenda-se, em letra maiúscula, poesia portuguesa no ultramar, passível de ser produzida por portugueses desde que definitivamente aderidos à seiva tropical, ao húmus da terra.

Comentário análogo aparece em uma crítica de César em igual tom celebrativo da obra **100 poemas** (1963), de Mário António Fernandes de Oliveira. Uma vez que César não pode definir Mário António como um português que aderisse ao húmus, neste se encontra uma matéria prima que, por fusão à língua portuguesa, considerada “velha”, vê surgir um homem novo, na verdade, fruto da assimilação propiciada pela aventura colonial portuguesa, descobridora de “novos povos”. A língua velha, neste sentido, é “vivificada” pelo húmus da terra africana, pelo que se vê:

As novidades rítmicas, a construção nova do verso, a introdução de um arranjo novo para o estilo — tudo isso, sendo elemento local, se funde no universalismo de uma língua velha, em mutações permanentes, ao contacto com os novos povos, povos que nela depositam as novas variedades de uma assimilação crescente, continuada e repetida por adesão. Finalmente, um poeta que fez do seu mundo todo, o seu território humano, a grande matriz da sua poesia e que através dela realiza em poesia a vida, o sonho, o amor, a morte, a angústia metafísica, sem deixar de ser ele e sem que deixe de estar ali, nele, o **humus vivificador** da sua terra natal, com suas diversidades humanas e com suas misturas na realização de um novo tipo de homem (César, 1967, p. 59, grifos nossos).

A loa a Mário António está em função de diferenciá-lo, no quadro da assim considerada “geração da **Mensagem**”, dos autores que “renegariam num futuro próximo o que tinham de mais intimamente seu”, já que aderiram àquilo que César considera como a ideia “naufragada”, ou seja, o “conceito equívoco de negritude revolucionária” (César, 1967, p. 57). São eles: Agostinho Neto e Viriato da Cruz. O que é importante de se notar é que, para César, a adesão ao húmus pode ser mais ou menos conseguida, na medida em que revela a síntese civilizacional de uma portugalidade ultramarina, da qual se exclui a “negritude revolucionária” de Neto porque isso contraria o “íntimo” de cada poeta. As ideias de César apresentam nítida confluência de significados com as definições de Gilberto Freyre, sobretudo aquelas de **O luso e o trópico** (1961), para quem a aventura ultramarina portuguesa seria propiciatória do surgimento de um terceiro homem ou de uma terceira cultura por simbiose lusitana às culturas colonizadas (Castelo, 2011, p. 271). Não por acaso, o epígono do novo homem é a obra de Mário António, que defendeu a ideia da criouliidade da sociedade angolana (cf. seu **Luanda, “ilha” crioula**, 1968⁴).

Entretanto, o uso da palavra não se resume ao ensaísmo ligado ao lusotropicalismo estadonovista. Veja-se a ironia: é no clássico **Sagrada esperança** (1974), de Agostinho Neto, que se encontra um longo poema chamado “A voz igual”, um libelo em favor da afirmação de um “povo negro”, datado de dezembro de 1960, escrito na Ponta do Sol, em Cabo Verde. Trata-se de uma poética de caráter épico que canta a odisseia de “homens saídos dos cemitérios da ignorância”, eleitos para o “festim da nova vida”. A Europa é uma imagem antagônica no poema na medida em que surge igualmente “velha”, cujos pilares estão sobre a “indignidade e a morte dos seus filhos”. Esses antigos explorados que agora se levantam na nova hora e “Cantam nas praças e nos templos da sabedoria / as raparigas os poetas o brilho das estrelas / mergulhadas as raízes no húmus ancestral da África” (Neto, 1979 [1974], p. 137). Humus aqui aparece oriundo da mesma origem, mas com sentido oposto: não aponta para o advento da portugalidade ultramarina, mas aponta para o levantar de uma geração de oprimidos, que recorrem ao passado “ancestral”. Em ambos os casos, seja no lusotropicalismo de César ou na “negritude revolucionária de Neto, o húmus é matéria-prima para a morte do velho e emergência do novo, seja o humano lusitano ultramarino, seja o negro que reverte toda a sorte de opressão.

O HÚMUS DE NYAKA

No que se refere ao significado do hùmus de **Nyaka**, embora seja passível de ser posto em diálogo com todo esse contexto discursivo, ele é publicado em 1942, anterior às formulações das décadas de 1950 e 1960 e traz construções que são bastante específicas. Convém deter o olhar à obra. A organização da obra **Nyaka** não corresponde a uma definição muito estanque dos poemas e respectivos títulos. Há estrofes e versos esparsos grafados em caixa alta, intercalando poemas de estrutura mais convencional (formado por títulos e estrofes), bem como uma vasta iconografia de ilustrações em monotipia de acentuado caráter contrastivo. Trata-se de algo aproximado a um desenvolvimento contínuo de tópicos poéticas que envolve poemas de estrutura convencional, estrofes esparsas em caixa alta e ilustrações que compõem um sentido total. Imediatamente na página cinco da obra há um título, “NAKULORE”, ladeado por uma figura antropomórfica negra seminua e portando uma ânfora. Na página seguinte, lê-se uma dessas estrofes toda grafada em maiúsculas com um destaque em negrito:

À LUZ DOS MAGOS HORIZONTES.
À VOZ DA SELVA ESCURA, MURMURANTE,
À TODA A NEGRA VASTIDÃO,
QUE DEUS ACORDA EM MAGESTADE E ARDOR.
À VOZ DO CÉU EM FOGO.
AO HÁLITO DO VENTO IRADO,
À TODA A ALMA PRIMITIVA EM CHAMA.
À OBRA OCULTA DE UM PASSADO FEITICEIRO
À SUA MOCIDADE ARDENTE.
À TERRA NEGRA,
À **NYAKA** (Campo, 1942, p. 6).

A justaposição de elementos preposicionados na quase totalidade dos versos, com exceção do quarto, que é espécie de complemento qualificativo do verso terceiro (uma oração coordenada explicativa), garante ao poema um caráter de proposição da obra, sentido corroborado pela sua posição estratégica no início do volume. A obra é dedicada a esses elementos todos. Assim sendo, a palavra “Nakulore” (*i.e.*, “amigo” em língua ronga/changana) surge como um vocativo, advertindo o leitor ao mesmo tempo que o convoca à audição do que virá. Os elementos nominais aos quais a obra se dedica, portanto, são unicamente dez: horizontes, voz da selva, vastidão, voz do céu, hálito do vento, alma, obra do passado, mocidade, terra, nyaka. Aparentemente, é um longo período totalmente nominal, entretanto a preposição elide um sintagma verbal implícito: “é dedicado à”. Os restantes elementos dos versos são adjetivos e locuções adjetivas que qualificam os elementos nominais “puros”, por assim dizer, aos quais a obra é dedicada.

Esses adjetivos são mais significativos que os elementos estruturantes da frase, pois o valor estético dos versos está concentrado neles, aglomerados, abundantes e justapostos. Referem-se todos a elementos da natureza e servem para caracterizar a especificidade desse ambiente feraz

que se deslinda pela estrofe: os horizontes são “magos”, a selva é “escura”, a vastidão é “negra” e “arde”, o céu está “em fogo”, o vento “irado” a mocidade da terra “negra” é “ardente”. Uma terra moça e ao mesmo tempo “obra oculta de um passado feiticeiro”. Magia, ardor, primitivismo, feitiço. Tudo isso resulta no último elemento nominal sem nenhum qualificativo: *nyaka*, composto, portanto, por tudo o que o antecedeu. Eis aqui o significado do húmus africanizado de Caetano Campo. A terra feraz de ardor e selvageria. Não por acaso, tal descrição antropomorfiza a terra quando pressente a selva “murmurante”, o vento “irado” e a caracteriza, em fim de contas, como “negra”. E nenhum elemento efetivamente humano ressurge na paisagem ingente.

Estes mesmos procedimentos de antropomorfização da natureza ocorrem, a propósito, no poema “*Nyaka*”, que dá título à coletânea. Trata-se de um longo poema situado numa “Terra imersa em sombra rara”, replicando a tópica da terra negra, mas “por onde a aurora se prepara / dos séculos profundos...” Essa aurora dos séculos está anunciada desde a primeira estrofe, quando se fala, por hipérbato, que uma sombra encobre mundos “por onde a marcha se prepara / dos séculos profundos”. Nessa terra às vésperas da marcha, os cajus têm peito e abrem braços, rios enormes dizem “profundas cousas” para o mar, montes “gravam no azul” a aurora “das [suas] fortes, primitivas juventudes”. Só aqui ocorre um indício de surgimento de vida humana, embora ela não se anuncie explicitamente:

Palpita o humus. Vidas
febris, ocultas, rastejantes,
fosforescentes,
em lutas fraticidas,
perdidas, triunfantes,
em lutas inclementes.

Morrendo em agonia,
em grito,
riscando em som a noite funda,
ouve-se a voz incerta e fria
de um ser aflito
que a morte já circunda.

No humus vive um mundo palpitante,
intensamente,
e sôbre o humus ao raiar do Instante
alvinitente
ergue-se o novo mundo triunfante (Campo, 1942, p. 9).

Discrepando totalmente do ambiente feraz e vívido dos elementos naturais, surgem tais vidas rastejantes moribundas. Morrem em agonia e grito, interrompendo a noite em aflição. É dessa morte que emerge o “novo mundo triunfante”. Os elementos humanos surgem nos próximos poemas em caráters bastante específicos. Vejam-se: “há vultos rápidos correndo”, “a gente, plácida, calada, / espera a hora que há-de vir”, “na multidão calada”, “... Bocas abertas, soluçantes, / em corpos arquejantes, / eróticos, / hipnóticos...”

(poema “Ndyau”, p. 16-19). Também “LENDAS CORREM POVOANDO DE POESIA / OS CORAÇÕES MENINOS” (poema “Rito”, p. 27). Ou “HÁ FOGO DESDE A TERRA AO CÉU IMPIEDOSO / E O NEGRO AO SOL IMPLORA CHUVA E PÃO” (poema “Ingueha”, p. 37). No longo poema “A selva” (p. 58-59), também, é possível ler os versos: “Por onde o negro nasce e vive e morre / e canta a sua gutural cantiga” e “Por onde os corpos nus e castamente /desconhecem o ínfimo pudor”.

Os seres humanos presentes em **Nyaka**, portanto, apresentam-se informes, fervilhantes e pacíficos, pacientes, à espera de algum acontecimento, implorando pela chuva e pelo pão, incapazes de dominarem a natureza, quando não são vultos indissociáveis da paisagem natural. Aparecem em condição de torpor, bocas abertas, hipnóticos, cantam guturalmente, sem arbítrio ou consciência, já que são “meninos”. Além disso, seus corpos arquejantes são eróticos, nus e desconhecem pudor. Ingenuidade, torpor, insuficiência, inconsciência, integração à natureza. Não é possível esquecer o mais importante: tais seres humanos são negros. O elemento natural é muito mais agente e exerce maior arbítrio que os negros em **Nyaka**, diante da grandeza da África, presa no “passado atávico que não dorme” (Campo, 1942, p. 61).

Afinal, na primeira incursão do elemento humano no poema, surgiram negros moribundos, assim como o mundo velho também morrerá: “Arqueja e morre ao longe um mundo inteiro, / e vai soar a hora soberana, / de continuares a História humana” (Campo, 1942, p. 62). Se é possível depreender a constituição de uma narrativa em **Nyaka**, ela traduz que o seu húmus de vidas rastejantes é matéria-prima moribunda para o alvorecer de um novo tempo, haurido pela morte de seu passado primitivo atávico e surgimento de uma novidade sintética: “África antiga, trágica, ciumenta, [...] onde se alinham sonhos das Estradas / para uma Era Nova e opulenta” (Campo, 1942, p. 62). É inevitável perceber nessa ideia sintética do futuro de África ressonâncias e incrementos à ideia lusotropicalista, bem como o anúncio de uma tópica do húmus africano como matéria de futuro que alcançará até mesmo Agostinho Neto.

HÚMUS ENTRE EUROPA E ÁFRICA: DIÁLOGOS COM A OBRA DE RAUL BRANDÃO

O uso do termo húmus evidenciado tanto pelo estadonovista lusotropicalista Amândio César quanto pelo revolucionário Agostinho Neto são em muitos anos posteriores à obra de Caetano Campo e, antes de conectar esses usos de modo causal, talvez valha a pena retroceder a um ancestral literário comum que já haveria consagrado o uso do termo na literatura portuguesa. Trata-se do romance **Húmus** (1917), de Raul Brandão. O romance de Raul Brandão, assim como toda a sua produção literária, inspirou diversos autores posteriores⁵. **Nyaka** estabelece diversos diálogos com o **Húmus** brandoniano, como se vê a seguir.

O título da obra de Campo se apropria do mesmo nome do romance brandoniano e amplia seu significado para uma palavra na língua xichangana, justamente como parte da proposta de sua poesia de se aterrar à feracidade africana. Já na abertura do poema, é possível observar alguns elementos que correspondem tanto ao estilo quanto, de certo modo, a um dos eixos temáticos centrais do romance brandoniano. Retomem-se os primeiros versos: “NYAKA imersa em sombra rara / onde se encobrem mundos, / por onde a marcha se prepara / dos séculos profundos” (Campo, 1942, p. 8).

Nyaka ou o húmus funciona não apenas como título, mas, em certa medida, como uma gradação do *topos* do poema; *topos* este que encerra em si outros tantos — os mundos —, configurados como camadas. Essa ideia remonta, num primeiro momento, à própria estruturação construída por meio da *mise en abyme* utilizada por Brandão na organização capitular de sua obra, em que o primeiro capítulo é intitulado “A vila” e o décimo, “Outra vila”, ambos remetendo igualmente ao *topos* do romance. Para além disso, a noção de sobreposição de camadas dialoga diretamente com a questão explorada por Brandão (2015) em seu texto acerca das personagens que, por baixo de suas máscaras, manias e hábitos, soterram a si mesmas e também a vida por meio de outra, esta, falseada.

Ainda em relação à sobreposição das camadas da vida sobre a vida, mais à frente, no mesmo poema, é possível ler os seguintes versos:

AVANÇA A NOITE NEGRA...
O CORAÇÃO DA SELVA
PULSA A VIDA FORTE E VASTA
DE UMA ENORME GESTAÇÃO.
E DESDE OS TEMPOS MAIS REMOTOS
QUE SE PERDEM NA MEMÓRIA,
A SELVA VIVE OS SEUS COSTUMES
DE UMA ANTIGA LEI
QUE NADA MUDA,
E SÃO
PULSAR DO MESMO CORAÇÃO
POR TODA A NEGRA IMENSIDADE... (Campo, 1942, p. 23)

Nestes versos, desde “tempos mais remotos” a vida se gesta e a selva vive uma antiga lei imutável, “nada muda”. Isso aponta para uma questão ligada ao desenvolvimento do **Húmus** brandoniano: a secularidade a perder de vista das regras, normas, hábitos e manias que são utilizados pelas pessoas que integram o conjunto Vila-Vida, de modo que personagens sobrevivem socialmente não apenas entre si, mas em relação à presença silenciosa e constante da morte⁶. Como se vê logo no primeiro capítulo da obra: “Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo” (Brandão, 2015, p. 53).

Outro elemento que merece destaque é a expressão “dos séculos profundos”, pois a noção de uma secularidade antecedente e já expectável em sentido futuro constitui, igualmente, uma das grandes e constantes marcas

do texto brandoniano. Essa ideia é explorada como instrumento de denúncia e reflexão sobre a vida e sobre a existência dos indivíduos em um tipo de tempo que parece não avançar, uma vez que, em **Húmus**, “[...] o tempo chega para tudo, o tempo dura séculos” (Brandão, 2015, p. 59).

Também a imagem de profundidade como forma de gradação se entrelaça em *Campo*, assim como em **Húmus**, com aquilo que também subjaz no *topos*: os pobres e miseráveis e a própria morte⁷.

As vidas descritas na primeira estrofe e a sua morte na segunda estrofe remetem ao texto brandoniano enquanto conteúdo. Mas note-se que já não se refere a uma dimensão social, aos pobres, mas à massa informe da vida persistente que emerge como elemento impregnado na paisagem natural, como vimos acima. Sua morte é anunciada em direção ao nascimento de algo novo.

Neste sentido, o húmus surge como recurso de enriquecimento e favorecimento do solo, aprimorando sua estrutura, propiciando retenção de nutrientes e capacidade de sustentar a vida. Simbolicamente, pode ser entendido como o ponto de encontro entre o fim e o princípio, lugar onde a morte se transforma em possibilidade de vida, sustentando a fertilidade e o surgimento do novo. Assim, o vocábulo pode ser observado sob a perspectiva idiomática latina, sendo enquadrável como substantivo feminino da segunda declinação e, ao mesmo tempo, origem do adjetivo “**humilis, humile. (humus)**”. Que está no chão. Baixo, pequeno. Humilde, modesto. Fraco, sem importância, de baixa condição. Abatido, humilhado” (Rezende, 2017, p. 166, grifo original). Desse modo, os humanos tornados miseráveis em Portugal transpostos para o texto brandoniano ressoam na escolha de *Campo* ao abordar os humanos miseráveis e racializados em Moçambique. A miserabilidade desses seres é o que faz com que, de algum modo, estejam também constante e intensamente circundados pela morte, que tanto no texto brandoniano quanto aqui adquire quase uma personificação⁸.

Ainda neste excerto de *Campo*, há outro elemento central na literatura brandoniana: o grito. O termo é repetido à exaustão em **Húmus**, e exerce uma função decisiva dentro da estrutura da obra, pois é por meio do grito que o desespero e a angústia diante de si, da vida e do mundo ganham forma. É também por meio dele que a revolta e o protesto contra essas mesmas esferas se manifestam; e, em certo sentido, é através do grito que todas as vozes dos humilhados se unem de maneira retumbante no tempo eterno da Vila-Vida brandoniana⁹.

A segunda parte do poema é intitulada “BUSIKO BJA INTIMA” ou “noite negra” (contemporaneamente se grafaria “vusiku” e “ntima”). Apesar das nítidas diferenças em relação ao **Húmus**, de Raul Brandão, é possível observar que a noite negra, carregada de descrições de acontecimentos e sons, evoca um caráter sensorial latente, quase “mágico”, próprio do sonho. Nesse sentido, torna-se possível aproximar o texto de *Campo* ao de Raul Brandão, que intitula o segundo capítulo de seu romance como “O sonho”.

A dimensão “mágica” e/ou onírica do poema de Campo está em favor da construção da imagem do mistério profundo que é a síntese da própria paisagem: “A selva esconde místicos silêncios / onde o mistério se condensa” (Campo, 1942, p. 12). Os místicos silêncios e os mistérios condensados podem ser entendidos como aquilo que ocorre no trabalho do sonho, ou seja, um plano mais imediato e acessível pelos sentidos perceptuais e pela memória — o conteúdo manifesto — e aquilo que subjaz a esse primeiro plano e que contém as informações mais complexas e/ou difíceis de serem lidas — o conteúdo latente¹⁰.

Contudo, se há um grito ligado à exterioridade e à manifestação externada do sofrimento, da angústia e da revolta, é quase associativo compreender que há também um silêncio relacionado à interioridade. O poema de Campo, aparentemente muito fiel à estrutura brandoniana, opera um movimento de reflexão sobre a interioridade silenciosamente abalada do sujeito, razão pela qual nos deparamos com:

Mas no silêncio vago, estranho, fundo,
onde se escuta de alma perturbada,
parece, é certo, não haver mais nada,
mas há a voz de algum ignoto mundo.
A voz da selva escura,
a voz que nos enlaça e nos rodeia,
e sobre e afaga, envolve e enleia,
e nos segura (Campo, 1942, p. 16).

O **Húmus** brandoniano personifica uma figura — Gabiru — para constituir a voz proveniente do ignoto mundo do inconsciente. Entretanto, aqui ouve-se uma voz que, assim como seu representante brandoniano, enlaça, rodeia, afaga, envolve e enleia, pois contra ela nada se pode, já que mora ao pé do eu-lírico e está, e estará, todas as noites ali, à espera da possibilidade de vir à tona (Brandão, 2015, p. 67). Além disso, a alma perturbada em silêncio, no poema de Campo, faz referência direta a uma das passagens de maior impacto dentro do romance brandoniano: “Os maiores dramas passam-se porém no silêncio” (Brandão, 2015, p. 89).

É a partir do silêncio que a meditação sobre a própria morte se torna mais angustiante, mais temerosa. Caetano Campo explora essa ideia e explicitamente a coletiviza no seguinte excerto: “A roda, em círculo sentada, / a gente, plácida, calada, / espera a hora que há-de vir” (Campo, 1942, p. 19). Assim como no **Húmus** brandoniano as velhas esperam a hora da morte de maneira longamente estendida por meio da partida interminável da bisca de três¹¹, aqui, ao que tudo indica, o grupo humano, apenas pressentido e informe, também espera. Uma espera que adoece, pois como surge mais à frente no poema, “[...] já há prenúncios de loucura / na multidão calada” (Campo, 1942, p. 19).

No poema “Inguenha”, a obra de Campo assume uma dimensão mais propriamente mitológica e politeísta. Mas logo a dimensão onírica ressurge no pano de fundo e, agora, nomeadamente, no contexto geral. Inguenha (contemporaneamente “ngoenha”), o crocodilo, é vislumbado como uma divindade protetora do lar, feiticeiro e punidor do mal:

Na **nyaka** dessa margem quieta,
INGÜENHA ao sol estende a escama
— chanfuta velha em linha recta,
parece solitário asceta, em rude expiatória cama...

Um sonho milenário, oculto,
palpita em seu olhar parado.
Ingüenha sonha... Estranho vulto,
divindade de antigo culto
de um vasto mundo hipnotizado.

Parece apenas corpo morto
herto, verde, esfíngico, absorto
numa litúrgica magia...

Mas sente-se no dorso enorme
a força que palpita e dorme
de uma implacável energia (Campo, 1942, p. 34-35, grifos no original).

Ainda que contextualmente diferentes, há paralelos entre a divindade Ingüenha e a figura do Gabiru no **Húmus**. Assim como Ingüenha, Gabiru reside numa margem quieta, na interioridade do narrador-personagem de **Húmus** (Brandão, 2015, p. 67); a imagem da divindade como solitário asceta em rude expiatória cama também dialoga com Gabiru, considerado um filósofo (Brandão, 2015, p. 66), residente num simples pardieiro encostado na muralha da Vila (Brandão, 2015, p. 67). O fato de a divindade ser justamente um crocodilo, animal geralmente habitante dos pântanos, pode ser lida como uma aproximação com a figura de Gabiru que é descrita como tendo “Olhos magnéticos de sapo” (Brandão, 2015, p. 65), animal que também é característico dos pântanos.

De todo modo, uma característica semelhante central entre Ingüenha e Gabiru se refere ao fato de que ambos *sonham*. Na obra brandoniana, Gabiru é uma figura tão central justamente por ser o “[...] *alquimista do sonho*, apostado em ressuscitar os mortos e descobrir a fórmula da eternidade” (Reynaud, 2015, p. 26, grifo no original). E é por isso que o narrador-personagem de **Húmus**, ao falar sobre essa outra figura que é ele mesmo, diz que “Ao lado da vida constrói outra vida. Sonha, e os seus sonhos são sempre irrealizáveis, transformam-se-lhe nas mãos em barro informe” (Brandão, 2015, p. 66) e isso porque a imortalidade não é possível, reaver o tempo desperdiçado numa vida vivida em prol das convenções e máscaras — em suma, em prol do Outro — já não é possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber intenso trânsito de tópicos entre o **Húmus**, de Raul Brandão, e o **Húmus**, de Caetano Campo. Em ambos os casos, entretanto, é a mesma ideia do húmus como uma massa informe fervilhante que se revela *embaixo* de algo ponderável que lhe pesa sobre a existência. No caso de Brandão, isso é marcado por um olhar em direção à pobreza e à própria existência humana marcada por diversos tipos de opressão impostas contra os indivíduos — seja pela dimensão política, pela religiosa e pela própria humanidade que, ao se vincular com esse movimento perverso, reproduz isso em si e contra os demais. Não à toa que ao refletir sobre os cidadãos portugueses, Brandão denuncia que “a gente viva de Lisboa e Porto [é] capaz de morrer nas ruas” e sobre o povo deste país, destaca o forte caráter maleável e um tanto alienado: “O curioso é que toda a gente muda de opinião dum dia para o outro: a grande massa oscila e cai sempre para o lado dos vencedores (Brandão, 2000, p. 57). Como aponta Viçoso (2014, p. 35), Raul Brandão era um espectador “[...] comprometido agonicamente com o espetáculo do mundo”, de modo que sua obra é uma peculiar convergência do imaginário decadentista finissecular e de um tendencial expressionismo grotesco.

Em Caetano Campo, entretanto, tal definição de húmus está ligada à associação entre a grandeza feraz de uma paisagem africana, vista com deslumbramento exotocista, e a integração do elemento humano à realidade natural por subjugação. Não se trata mais de falar dos “de baixo”, mas de racializar essa concepção vendo o húmus como potencial de fertilizar o nascimento de uma nova África que se anuncia para um grande destino. O velho, seja a Europa ou a África com sua massa informe de negros, compõe o húmus que fertilizará o futuro, mas agora está na iminência da morte e da ameaça de uma vida presa a um “passado atávico” — uma interpretação colonial das tópicas brandonianas. Justamente por isso, a estrada, elemento colonial flagrante, surge no poema “Busiko bja intima” como “sacrilégio e obra / do branco e seu feitiço, / aberta e nua / envolta em medos [...] fugindo com a luz da lua / dos estranhos segredos...” (Campo, 1942, p. 13-14). A superação desse passado dos segredos estranhos para a criação do “futuro opulento” de África deve acontecer, portanto, como uma violência, um sacrilégio contra o húmus pregresso. Eis o nascimento do “terceiro homem” colonial predito pelo lusotropicalismo... Resta ainda lembrar o uso do termo por Agostinho Neto para compreender como, décadas depois, essa concepção converteu-se na violência contra a violência colonial de que falava Frantz Fanon (1967, p. 23-74). Mas evidenciar este diálogo é faina de outro jaez...

A análise de **Nyaka**, sobretudo em função dos diálogos que estabelece com a obra de Raul Brandão, mostra o ganho que a observação detida de obras específicas proporciona, desafiando as taxonomias rigidamente historicistas, uma vez que mostra as profusões de tópicos literárias para além das categorizações estanques e dicotômicas de “nacional” *versus* “colonial”.

Restou evidente que a obra de Campo repisa elementos discursivos próprios de uma imagem etnocêntrica exógena de África, inventada com objetivos de dominação, como evidencia V. Y. Mudimbe (2022, p. 11-18): “desde o século XV, a ideia de África tem misturado novas interpretações científicas e ideológicas com os campos semânticos de conceitos como ‘primitivismo’ e ‘selvageria’”. Mas, para além de definir essencialmente o que significa “colonial” nesse contexto, é importante perceber que há textos que circularam nos espaços dos territórios africanos sob dominação colonial, com impacto no desenvolvimento dos sistemas literários. Tais textos têm vindo a ser objeto de atenção mais recentemente, compondo aquilo que Giulia Spinuzza chama, a propósito, de escritores “de fronteira” (2013, p. 83-97), ou Mário Lugarinho e Inocência Mata chamam de “zonas de sombra” (2017, p. 32). São, como dizem os pesquisadores, textos reveladores de “continuidades e descontinuidades literárias” mais complexas, uma vez que as “zonas de sombra” não são “unâimes entre os críticos” (Mata; Lugarinho, 2017, p. 32.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Orlando de; MOTTA, José Ferraz. Esboço de uma história da literatura em Moçambique no século vinte. **Luso-Brazilian Review**, v. 33, n. 2, Wisconsin, 1996, p. 27-36.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Edição: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'água, 2015.

BRANDÃO, Raul. **Memórias** (Tomo III). Ed. de José Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2000.

CAMPO, Caetano. **Nyaka (humus) – poemas bárbaros**. Lourenço Marques: Minerva Central, 1942.

CASTELO, Cláudia. **O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)**. Porto: Afrontamento, 1999.

CASTELO, Cláudia. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. **Blogue de História Lusófona**, nº VI, p. 261-280, 2011.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1998.

CÉSAR, Amândio. **Parágrafos de literatura ultramarina**. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1967.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Veja, 1994.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban III — Moçambique**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Coimbra: Plátano, 1997.

FRANZIN, Adilson. **O romance moçambicano**: história e mito. São Paulo: Hucitec, 2024.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** [1900]. Obras completas, v. 4. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KAJIBANGA, Victor. Crise da racionalidade lusotropicalista e do paradigma da 'crioulidade' (o caso da antropossociologia de Angola). **África**, São Paulo, nº 22-23, p. 141-156, 2004.

LANGA, Ercílio Neves Brandão. Recepção do lusotropicalismo de Gilberto Freyre nas colônias portuguesas em África (1933-1980). **África[s]**, v. 6, nº 11, p. 11-39, 2019.

LISBOA, Eugénio (coord.). **Dicionário cronológico de autores portugueses**. V. III. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

MANUSSE, José Camilo Revista Itinerário e a recepção da estética presencista e neo-realista em Moçambique. **ECOS**, Cáceres, v. 4 nº 1, 2008, p. 26-32.

MATA, Inocência; LUGARINHO, Mário. Um campo de batalha abandonado: a incômoda memória da literatura colonial portuguesa. **Veredas**, n. 36, p. 26-40, jul./dez. 2021.

MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana**: a história e as escritas. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MILANI, Ada. A revista *Itinerário* e a recepção do movimento neo-realista em Moçambique. **Nova Síntese**, Vila Franca de Xira, nº 23, p. 107-127, 2024.

MUDIMBE, V. Y. **A ideia de África**. Petrópolis: Vozes, 2022.

NETO, Agostinho. **Sagrada esperança** [1974]. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Kapulana, 2015.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. **Luanda, “ilha” crioula**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.

REYNAUD, Maria João. “Introdução” In: BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Edição de Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'água, 2015, p. 7-39.

ROGER, Jérôme. **A crítica literária**. São Paulo: Difel, 2002.

SITOE, Bento. **Dicionário de Changana-Português**. Maputo: Texto Editores, 2011.

SOUZA, Ubiratã. The other sides of the new moon: a historical reading of

the election of Rui de Noronha as first Mozambican poet. **Diadorim**, Rio de Janeiro, vol. 22, especial (2020), p. 158-175, 2020.

SPINUZZA, Giulia. O cânone poético em construção na literatura moçambicana. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, n. 8, p. 83-97, 2013.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. “Húmus: romance lírico de Raul Brandão” In: RIOS, Otávio (org.). **Raul Brandão, um intelectual entre séculos**: estudos para Luci Ruas. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Letras Capital, 2014, p. 159-180.

VIÇOSO, Vitor. Raul Brandão: do imaginário finissecular ao expressionismo grotesco. In: RIOS, Otávio (org.). **Raul Brandão, um intelectual entre séculos**: estudos para Luci Ruas. Rio de Janeiro: Letras Capital, 2014, p. 34-64.

Recebido para avaliação em 30/11/2025.

Aprovado para publicação em 03/03/2026.

NOTAS

1 Professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Possui doutorado (2019) e mestrado (2014) e bacharelado em Letras (2012), pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa de crítica literária e suas interfaces com a história social e sociologia histórica, investigando os estudos africanos e as literaturas africanas de língua portuguesa. É autor do livro **Entre armas e palavras**: literatura e guerra civil em Moçambique (EdUFABC, 2017), e de capítulos de livro e artigos científicos.

2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, pesquisando a obra de Raul Germano Brandão, suas reverberações e conexões com outros autores e áreas do saber. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

3 As diferenças entre as muitas literaturas que circulavam em Moçambique e a segmentação nacional/nacionalista/colonial desses *corpora* foram problemas científicos sobre os quais muitos críticos se debruçaram. Entre eles, destacam-se o estudo do romance colonial procedido pelo prof. Francisco Noa (2015), a tentativa de organização periódica da literatura moçambicana pela profa. Fátima Mendonça (1988), as relações entre literatura e nacionalismo perscrutadas por Chabal (1994), bem como as complexas obras que escapam às segmentações do nacional, como percebe Spinuzza (2013). A expressão “história epigonal” é também utilizada por Francisco Soares (2001, p. 295), na sua tentativa de operacionalizar o conceito de *crioulidade* para explicar as tensões na definição do cânone angolano — propósito este que, a despeito do uso do termo comum (epigonal), não é comum a este presente artigo.

4 Apesar da aproximação, é preciso discutir as confluências entre a concepção de crioulidade de Mario António e o lusotropicalismo, nem sempre convergentes. Cf. a esse respeito Kajibanga, 2004, p. 144-156 e Langa, 2019, p. 12-39.

5 A título de exemplo, vale mencionar alguns autores e produções literárias que dialogam diretamente com Brandão como: Herberto Helder e seu **Húmus: poema montagem** (1967); José Saramago e seu **Claraboia** (2011); e Djaimilia Pereira de Almeida e sua **A visão das plantas** (2019).

6 Sobre a inautentização da vida discutida por Raul Brandão em **Húmus**, cf. o capítulo escrito por Luzia Aparecida Berloff Tofalini (2014, p. 172), intitulado “Húmus: romance lírico de Raul Brandão”, em que a autora discorre acerca do conflito interno dos humanos no romance brandoniano e de como, a partir desse conflito, a vida passa a ser “desperdiçada”.

7 Optou-se por reproduzir as duas estrofes às quais nos referimos no texto neste espaço por elas já terem sido citadas anteriormente: Palpita o húmus. Vidas / febris, ocultas, rastejan-

tes, / fosforescentes, / em lutas fratricidas, / perdidas, triunfantes, / em lutas inclementes // Morrendo em agonia, / em grito, / riscando em som a noite funda, / ouve-se a voz incerta e fria / de um ser aflito / que a morte já circunda (Campo, 1942, p. 9).

8 Corroborar a hipótese a frase de abertura do primeiro capítulo de **Húmus**: “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...” (Brandão, 2025, p. 53) e que, na esteira das diversas metáforas utilizadas ao longo do texto, se materializa na figura do caruncho “[...] que há séculos rói na madeira e nas almas” (Brandão, 2015, p. 54).

9 Nesta passagem, o grito surge como libertação: “Passa no mundo a doida ventania das nossas aspirações secretas, das nossas dúvidas, dos nossos desesperos. É uma voz — são muitas vozes —. É um grito — são muitos gritos. — É o grito contido há milhares de anos, o grito dos mortos libertos” (Brandão, 2015, p. 78).

10 Para uma melhor compreensão acerca dos dois tipos de conteúdo mencionados, cf. Sigmund Freud (2019, p. 318-381) distingue o conteúdo manifesto como o sonho, tal como o sonhador o recorda ao despertar — composto por imagens, cenas e narrativas aparentes —, enquanto o conteúdo latente corresponde aos pensamentos e desejos inconscientes que lhe deram origem, permanecendo ocultos e só acessíveis por meio da interpretação psicanalítica.

11 “Estamos aqui todos ao lado da morte e do espanto a jogar a bisca de três. Estamos aqui a matar o tempo” (Brandão, 2015, p. 61).