

O SONHO SURREAL(ISTA) DE GABIRU NO *HÚMUS*

THE SURREAL(ISTIC) DREAM OF GABIRU IN HÚMUS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p10-23>

Gabriel Fallaci Fernando¹

RESUMO

Este artigo pretende apresentar a temática do sonho presente na obra *Húmus*, de Raul Brandão, e seu paralelismo com as bases teóricas presentes na primeira fase do Surrealismo. Para a realização deste objetivo, primeiro buscaremos realizar uma breve introdução acerca do movimento e do recorte de nossa análise para, então, discutir como a personagem Gabiru detém um sonho completamente mergulhado no caráter de revolta contra a sociedade e suas convenções. Neste desenvolvimento, pretende-se apresentar as características gerais do sonho segundo a Psicanálise, as quais foram utilizadas pelo Surrealismo em sua luta pela liberdade. Por fim, pretende-se demonstrar de que modo a questão social é a grande causadora dos sonhos e desejos que se encontram reprimidos na interioridade humana e como esses mesmos sonhos e desejos são também a chave para a insurreição contra o sistema social opressor.

PALAVRAS-CHAVE

Húmus; Surrealismo; Sonho; Sociedade; Psicanálise.

ABSTRACT

*The aim of this article is to present the theme of the dream in Raul Brandão's *Húmus* and its parallel with the theoretical foundations of the first phase of Surrealism. In order to achieve this goal, we will first try to give a brief introduction to the movement and the delimitation of our analysis, and then discuss how the character Gabiru has a dream that is completely immersed in the character of uprising against society and its conventions. In this development, we intend to present the general dream characteristics according to Psychoanalysis, which were used by Surrealism in its fight for freedom. Finally, the aim is to demonstrate how the social question is the main cause of the dreams and desires that are repressed in the human interior and how these same dreams and desires are also the key to insurrection against the oppressive social system.*

KEYWORDS

Húmus; Surrealism; Dream; Society; Psychoanalysis.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

INTRODUÇÃO

O Surrealismo foi um movimento cultural surgido na França em 1920¹, conseqüentemente, é interessante a observância de sua proximidade epocal com o nosso período contemporâneo, já que seu surgimento está apenas 104 anos distante de nós.

Vale mencionar que o movimento surrealista, nos seus primórdios, encontra na Psicanálise o seu primeiro paradigma,

se apoiando na associação livre², no trabalho do sonho e seus mecanismos³, e em sua decifração. Ou seja, trata-se de colocar em evidência o desejo inconsciente, através do apagamento do eu conformado às normas da razão (Santos, 2019, p. 185).

Faz-se fundamental, então, a compreensão de que falar do Surrealismo, pelo menos em seu primeiro momento, implica também dialogar com as premissas basilares da teoria psicanalítica⁴.

¹ Data comumente referida para o surgimento sistematizado, por assim dizer, se dê em 1924 por meio da publicação do *Manifesto do surrealismo*, de André Breton. Um outro dado interessante em relação à datação do surgimento do Surrealismo reside justamente no fato de que a obra sobre a qual aqui versaremos, *Húmus*, foi lançada pela primeira vez em 1917. Dito isso, é fascinante o caráter antecipatório – e totalmente coincidente – existente na escrita de Raul Brandão, caráter fortemente comentado (Dacosta, 1983, p. 16-17; Castilho, 2006, p. 246; Rios, 2013, p. 84; Reynaud, 2015, p. 8; Ruas, 2023, p. 53; 55) pelo fato de sua obra máxima – e também outras produzidas pelo autor – antecipar diversos modos de fazer romance e também correntes de pensamentos.

² A associação livre consiste em, basicamente, o analisando – geralmente no divã – verbalizar ao/à analista tudo que lhe vier à mente e, a partir do aglomerado discursivo produzido, ser possível observar o que há de latente – assim como no caso dos sonhos – sob o manifesto pela linguagem. Para uma mais aprofundada conceituação do termo, ver Roudinesco (1998, p. 649-650).

³ Para uma melhor compreensão do que é o *trabalho do sonho*, ver Freud (2012, p. 336-345). O autor explana sobre a dinâmica mecânica dos sonhos e as relações entre os conteúdos e as formas como eles se manifestam e também sobre o caráter de desconsideração em relação à sua importância até o advento psicanalítico.

⁴ 4 Cumpre salientar que o surgimento do Surrealismo, sua vinculação com a abertura para a expressão do inconsciente e a valorização do pulsional e do animalesco humano – elementos normalizados e refletidos seriamente pela teoria freudiana – devem-se fortemente às influências que o período da I Guerra Mundial (1914-1918) e suas conseqüências produziram no *status quo* social e, de algum modo, na mentalidade dos indivíduos. Veja-se que o Surrealismo, assim como a Psicanálise, é voltado para uma expressão – aparentemente – caótica e do caos (interno), desfigurada, não linear, o que o caracteriza como um movimento interessado na libertação do indivíduo em sua totalidade, intimidade e mesmo sordidez. Ademais, é interessante notarmos o caráter crítico que eclode das manifestações surrealistas ao nos depararmos com o “disforme”,

A partir disso, salientamos que nossa reflexão versará sobre esse primeiro momento do Surrealismo em consonância com a temática do sonho na obra *Húmus*, de Raul Brandão. Os motivos pelos quais realizaremos essa delimitação se dão pelo fato de que o paradigma inicial do movimento surrealista apenas “prevalece até o início dos anos trinta, quando sobrevém uma grave crise no grupo surrealista e a paranoia vem para o primeiro plano com a entrada de Dalí⁵” (Santos, 2019, p. 185), e nossa intenção aqui não versa sobre a abordagem da paranoia.

I GABIRU COMO AGENTE DE UM SONHO SURREAL(ISTA)

Em primeiro lugar, cabe entender quem ou, mais precisamente, o que de fato o Gabiru é e representa:

O Gabiru é figura capital na ficção brandoniana, pois representa um ente que se põe a meio termo entre as funções de *alter ego*⁶ do narrador e personagem, se é que assim podemos denominar as abstrações que povoam o livro, muitas vezes meras vozes a ecoar e provocar abalos na consciência do narrador (Rios, 2013, p. 86, grifo no original).

Faz-se interessante notar a função de provocar abalos na consciência do narrador, pois isso indica indiretamente o lugar – ou o

pois tal disformidade nada mais é do que uma assunção de como a humanidade é, e para isso basta a observância dos eventos desencadeados, primeiro, pela I Guerra Mundial e, depois, pela II Guerra Mundial.

⁵ Vale lembrar que a figura de Dalí é e ao mesmo tempo não é um surrealista. A afirmação é propositadamente contraditória por representar exatamente o problema e a crise que acometeram o Surrealismo por meio da figura do pintor espanhol: a contradição. Enquanto os primeiros representantes do movimento surrealista e o próprio movimento, enquanto ação política, eram assumidamente vinculados com a esquerda política e abertamente contrários ao antissemitismo e a qualquer tomada de poder por regimes fascistas, Dalí apresentava um tipo de obsessão por Hitler e, depois, apoiou o governo de Francisco Franco. As divergências e as contradições presentes nessa relação entre artista e movimento escalaram de forma problemática até que, em 1934, Dalí chegou a ser expulso do movimento surrealista.

⁶ A respeito da ideia de ser o Gabiru um *alter ego* do narrador personagem, apenas salientaremos aqui, de forma extremamente breve, uma discordância em relação ao “*alter*” [outro], pois o Gabiru é o próprio narrador-personagem, uma parte sua que reside em outra instância psíquica por assim dizer, sobretudo porque, como nos aponta Rios (2013, p. 90), ele é o sujeito “enunciativo, guardião e defensor dos desejos e dos sonhos mais íntimos e profundos do narrador”. Além disso, não deixa de ser interessante a relação entre o fato de o narrador-personagem não ter um nome enquanto que o Gabiru tem, marca que nos faz entender com mais segurança a ideia de uma *completude* ôntica – e não uma *alteridade* – na relação entre essas duas figuras centrais do *Húmus*.

consegue se comunicar – e, no caso de Deus, tenta⁹ – com essas figuras, não há oposição alguma de nossa parte.

De forma a expormos os motivos de nossa parcial discordância, lembremos que o Surrealismo, nesse primeiro momento, está não apenas interessado, mas fortemente se pautando na teoria freudiana, e esse é um elemento que deve ser mantido em nosso escopo para a contestação parcial do pensamento acima exposto. Se o Gabiru, como disse Rios, representa o defensor – e detentor – dos desejos e dos sonhos, o que conseqüentemente nos remontaria à ideia de um Id do narrador-personagem, então Deus – e toda a estruturação institucional-religiosa que compreende essa ideia – representaria, por sua vez, a ideia de um Superego¹⁰.

O confronto entre Id¹¹ e Superego¹² se dá justamente porque enquanto o primeiro é a materialização da animalidade e dos instintos humanos, aquilo que de mais primitivo e a-social reside no homem, o segundo representa a máxima censura, castração e barreira ao desenfreamento desses desejos – positivos ou não¹³ – contidos na interioridade humana.

⁹ Enfatizamos a ideia da *tentativa* devido ao fato de que já no primeiro de dois capítulos intitulados como “Deus” (Brandão, 2015, p. 149-154), o narrador-personagem falará abertamente sobre a inexistência de Deus, o que nos conduz ao entendimento de que a comunicação com essa figura ou entidade nunca fora possível, pois sequer existia.

¹⁰ 10 A relação entre Deus e o Superego é exposta por Freud (2011, p. 16; 18; 29) de forma extremamente crítica – ainda que também reconhecendo seu caráter balsâmico na vida dos homens –, levando em conta que a religião e Deus são produtos sociais criados e mantidos de forma a diminuir a vida presente, o aqui e o agora, em detrimento da promessa de um lugar melhor, mas apenas acessível mediante o “bom comportamento” e, conseqüentemente, o refreamento dos desejos e pulsões contidas nos indivíduos. Para além disso, sobre a questão da religião como uma espécie de barreira aos impulsos e desejos, vale mencionar que durante muito tempo o “corpo animal dos seres humanos e seus impulsos sexuais não apenas haviam sido ignorados [sic] mas, nas tradições platônica e cristã, haviam sido ativamente denegridos e representados como pertencentes ao mundo negro e demoníaco ou ao reino do pecado e do mal” (Webster, 2006, p. 55)

¹¹ Para uma compreensão mais aprofundada e completa acerca da noção de Id, ver Roudinesco (1998, p. 399-400).

¹² Para uma compreensão mais aprofundada e completa acerca da noção de Superego, ver Roudinesco (1998, p. 744-746).

¹³ Essa marcação é importante, pois, segundo Freud (2011, p. 70), “com frequência o mal não é, em absoluto, uma nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e que lhe dá prazer”. E é justamente por esse prazer naquilo que é entendido ou convencional como “mal” que a ideia de Superego é erguida, pois do contrário, assim como os filósofos contratualistas já preconizavam em suas teorias, a sociedade encarnaria a famosa frase “o homem é o lobo do homem”, um estado de barbárie onde os desejos e vontades individuais seriam a regra e,

Ademais, devido ao caráter dessas duas instâncias, sabemos que elas residem no inconsciente do sujeito, pois não necessariamente ele consegue perceber suas manifestações e, seguramente, muito menos os motivos que o levam a desejar determinadas coisas e a criticar e censurar essas mesmas – e outras – coisas.

Partindo desse conflito entre o desejo e a censura, caímos no território onírico. Isso porque os sonhos, de maneira geral, são facilitadores da realização do desejo. Tudo que não é possível ser realizado durante a vida diurna, desperta, o sonho permite que aconteça, ainda que, muitas vezes, aplicando inúmeras censuras¹⁴ que possibilitam ao sujeito sonhador conseguir lembrar parcial ou totalmente do que ocorreu durante seu sono. De forma mais ilustrativa, trazemos para um melhor entendimento desse processo a explicação de Carlos Estevam (1974, p. 67):

De um modo geral, os desejos que não realizamos durante o dia, porque são contrários aos nossos princípios, costumam se aproveitar do sono para se manifestarem. À noite, enquanto estamos dormindo, os guardas da Censura deixam de trabalhar com a mesma vigilância que os caracteriza durante o dia. Os desejos então aproveitam-se do fato de que os guardas estão semi-adormecidos [*sic*] e tentam passar sorrateiramente para o outro lado da fronteira [, a consciência].

A partir dessas informações, fica mais clara a ideia da existência do Gabiru como sujeito que surge à noite e, muito possivelmente, durante os sonhos do narrador-personagem. Essa figura que representa o Id traz consigo todos os desejos ocultados do mundo diurno. O desejo que seria inaceitável enquanto acordado, conseqüentemente, parece querer irromper¹⁵ da figura do narrador e, por isso mesmo, está diametralmente ligada à própria função do sonho: “satisfazer os impulsos instintivos mais

conseqüentemente, o motivo de atrocidades cometidas entre os membros de qualquer aglomerado social.

¹⁴ Daí as noções de *conteúdo manifesto* e *conteúdo latente*. O primeiro tipo de conteúdo diz respeito àquilo de que conseguimos lembrar, ainda que, muitas vezes, aparentemente desprovido de sentido ou de lógica, pois esse conteúdo apresenta um “aspecto embaralhado, simbólico e aparentemente incompreensível” (Estevam, 1974, p. 68); já o segundo tipo de conteúdo é o que reside sob a máscara imposta pelo Superego, é o conteúdo e a mensagem real do que reside na interioridade do sujeito que está sonhando.

¹⁵ Essa irrupção da figura do Gabiru é apresentada em diversos momentos da obra, mas, acreditamos, um dos momentos em que o narrador-personagem melhor e mais desesperadamente demonstra isso é quando diz: “Os passos aproximam-se e o esforço aumenta. Sinto-lhe o bafo monstruoso, sinto-o mais perto de mim e encostado ao meu ser” (Brandão, 2015, p. 91).

bestiais, os desejos mais primitivos e anti-sociais, as tendências baixas que recalcamos e que nos encheriam de vergonha e horror se acaso se manifestassem em plena luz do dia” (Estevam, 1974, p. 70).

Após as considerações sobre os vínculos entre o Surrealismo – conjuntamente com sua base teórica de formulação – e o *Húmus* brandoniano, cumpre questionarmos qual é, de fato, o sonho encerrado na interioridade do narrador-personagem e que Gabiru (seu Id) tanto se esforça para fazer vir à tona.

Num diálogo – ou monólogo, se considerarmos que as duas figuras são uma só – entre o narrador-personagem e o Gabiru, é possível contemplarmos uma espécie de angústia e de aflição em relação ao que se deseja. O diálogo em questão, que também parece representar uma discussão do “si para consigo”, revela exatamente o problema existente no viver na Vila-Vida¹⁶, (não)lugar onde a obra se ambienta:

— Pra a sua cova. — E pondo em mim os olhos atônicos: — O que é preciso é ir buscá-los ao fundo da mixórdia, arrancá-los à obscuridade, juntar outra vez as bocas dispersas. *Não morrer é nada: vou ressuscitá-los...*

Imagina o negrume dum poço — imagina dentro o espanto, e não sei que luz viva, não sei que dor recalçada, não sei quê de humilde, que quer viver apesar de dorido. Vivo, e a pata enorme que espezinha e esmigalha. Escuridão e oiro — silêncio e oiro — espanto e oiro.

— Vê tu a árvore... Uma camada de flor — um grito; outra camada de flor — outro grito. Vê tu a árvore como se transforma num fantasma de árvore, e depois em emoção!...

Suprimir a morte! é uma coisa grotesca. O sonho transborda, o luar transborda — branco e dor — branco e sonho. Depois o silêncio, depois a sua voz magnética — depois a sombra imensa que ameaça desabar sobre nós, no quintal do tamanho dum lenço. Desato aos gritos quando todas as roseiras, fartas de dar rosas, secam, quando da catedral e do silêncio caem uma, duas, três badaladas, que me apertam uma, duas, três vezes o coração. E o Gabiru com olhos de frenesi insiste:

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

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

— *Repouso eterno, estúpido! É exactamente o que está vivo, a morte é o que está mais vivo.*

¹⁶ Nossa escolha de demarcar a vida e o espaço representados dentro do *Húmus* se dá com base numa vinculação que o próprio narrador-personagem faz no começo da obra: “A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro” (Brandão, 2015, p. 62).

Põe-se a olhar para mim com olhos de espanto sem se atrever a confessar-me a realidade envolvida no sonho desconexo. E eu espero... Deixou morrer a mulher — matou as árvores — devorou a vida. Há uma dor escondida sob esta sofreguidão absurda (Brandão, 2015, p. 70, grifos nossos).

Por um lado, vemos o narrador-personagem classificando a morte como um repouso eterno, algo que, de alguma forma, parece positivo ou ao menos brando. Contudo, é graças à figura do Gábiru como representante daquilo que não vem à tona por meio do narrador-personagem que se torna possível a compreensão de que, na realidade, o desejo é suprimir e evitar a morte, pois morrer é um nada, uma nadificação da existência.

Nos dizeres de Maria João Reynaud (2015, p. 26, grifos no original), “o Gábiru não é apenas o *duplo* do narrador (o seu ‘*eu*’ mais fundo), mas a instância do discurso que lhe permite realizar, no plano ficcional, «o sonho de não morrer»”. Poderíamos dizer que o narrador-personagem – a faceta acordada e social do Eu – também deseja evitar a morte quando desperto. Diante disso, é possível observar que o desejo de ambos – Id e Ego – é o mesmo, logo, por que o sonho manifestado pelo Gábiru é diferente em alguma medida e também motivo de ser recalcado?

A divergência entre o desejo de não morrer presente no narrador-personagem e no Gábiru se dá porque o primeiro, pelo menos até o momento da descoberta da inexistência de Deus, assemelha-se às demais personagens da Vila-Vida, regulando suas ações pelos hábitos, normas, aparências, máscaras e convenções sociais que tornam a vida uma espécie de vida-morta. O narrador-personagem reconhece (Brandão, 2015, p. 53-59) a forma como a Vila-Vida está soterrada – tal como Pompeia – em uma espécie de crosta formada pelas diminuições aplicadas à vida por meio do conjunto social regulador. É possível dizer que, a partir desse processo, evita-se a tão temida morte, entretanto, paralelamente, paralisa-se, diminui-se e desperdiça-se a vida que não avança e que não é vivida.

Quanto ao Gábiru, essa figura um tanto assombrosa – “com olhos de espanto” –, o que fica possível observar é sua crítica e revolta diante das ações tomadas para o evitamento da morte. A personagem reconhece que a vida já foi desperdiçada e, em seu desejo de suprimir a morte, passa a querê-la para então ressuscitar a vida.

De certa forma, é possível observarmos no desejo de Gabiru um caráter suicida, e isso justamente pelo fato de que “o suicida não necessariamente quer se matar, mas matar uma parte de si mesmo. Isso, porém, é impossível, e ele, como por engano, acaba se matando e morrendo por inteiro” (Cassorla, 2017, p. 19).

Pelo fato de o Gabiru se opor às convenções e às normas sociais – inclusive a ponto de desejar o tabu suicidário – é que ele se faz o representante pulsional antagônico do narrador-personagem, contido no ambiente onírico; o que, eventualmente, começará a ser diminuído¹⁷, pois, a partir do entendimento da inexistência de Deus, força de repressão maior contra os indivíduos, o narrador-personagem se aproximará muito mais dessa animalidade desejosa e chegará mesmo a mostrar uma espécie de estado de barbárie que se instaura na Vila-Vida.

II A DIMENSÃO SOCIAL-POLÍTICA COMO DESENCADEADORA DO DESEJO DE INSURREIÇÃO

Até agora foi possível perceber que tanto na obra de Raul Brandão como nas bases epistemológicas do Surrealismo o sonho tem papel importantíssimo. Por um lado, o sonho guarda em si aquilo que não pode emergir e, por outro, possibilita aos sujeitos a chance de uma insurreição em relação à vida acordada, à dinâmica cerceadora e castradora que a sociedade oferece aos homens.

Partindo do *Húmus*, o sonho que ali se encontra, em última medida, é o do oprimido, do humilde¹⁸ sujeito a uma vida que lhe é ao mesmo tempo pesosa e angustiante. É possível perceber, a partir da leitura da obra, que

¹⁷ Chamamos a atenção para o fato de que *Húmus* foi uma obra reeditada três vezes e em sua última versão, de 1926, Raul Brandão criou um arranjo extremamente específico para sua obra. A diminuição da fronteira entre o onírico do Gabiru e o desperto do narrador-personagem pode ser observada a partir da constatação de que os capítulos “Papéis do Gabiru” aparecem quatro vezes na obra: duas vezes antes da descoberta da inexistência de Deus e duas após; além disso, os capítulos apresentam uma espécie de progressão subcapitular que, no nosso entendimento, demonstra a força que o Gabiru começa a ganhar, pois, na primeira aparição, há apenas um subcapítulo; na segunda, dois e assim por diante. Consequentemente, a maior extensão e presença do Gabiru vem diante da desilusão e do desespero advindos da constatação da inexistência de Deus.

¹⁸ Lembremos que o título da obra possui uma dupla possibilidade de leitura: primeiro, a matéria orgânica que é colocada no solo de forma a favorecer o florescimento do que foi plantado; segundo, o “húmus” pode ser pensado através da sua significação latina, a saber “humilis, humile. (humus). Que está no chão. Baixo, pequeno. Humilde, modesto. Fraco, sem importância, de baixa condição. Abatido, humilhado” (Rezende, 2017, p.166, grifo no original).

todo o desespero que circunda as personagens – ou falsas personagens – gira em torno de uma vida medíocre, diminuída, castrada, fatores que se dão por conta da promessa religiosa de uma vida melhor no além.

Paralelamente à construção da narrativa, é imperioso lembrarmos que

A primeira versão de *Húmus* vem a público em 1917, em meio à primeira grande guerra e ao deflagrar da revolução russa, que, se por um lado, se apresenta como alternativa ao capitalismo e ao desencanto experimentado pelas sociedades que viveram o grande progresso da ciência no século XIX, por outro demonstra o quanto é frágil a condição humana. Em Portugal, a crise econômica sem precedentes que abala o fim do século XIX acaba por acirrar os ânimos republicanos e a monarquia vê seus dias encerrados em 1910. A república vem, mas os problemas da nação se agravam (Ruas, 2023, p. 52, grifo no original).

O contexto sócio-político-histórico da produção da obra, somado ao seu conteúdo, acaba, de alguma forma, por reforçar os motivos pelos quais o desejo central de uma melhora, de um viver autêntico se dá justamente a partir de um desejo suicida. Tal desejo é apenas um reflexo do desespero desses humildes/humilhados que não tem fim, “a ponto de imaginar que o suicídio seria a única solução: bem no fundo, a vida está presente buscando meios de emergir” (Cassorla, 2017, p. 26).

Pensando ainda no Gabiru, seu desejo revoltante entra em contato direto com o fato de que

o surrealismo também se fundamentou sob a crítica radical da modernidade capitalista, em todas as suas múltiplas dimensões. Daí a insistência na ‘revolta absoluta’, na ‘insubmissão total’, no ‘não-conformismo absoluto’ (Querido, 2010/2011, p. 86).

O desejo gabirunesco é um desejo de insurreição e o que a descoberta da inexistência de Deus provoca na Vila-Vida é a materialização da revolta contra tudo que se acreditou existir e contra a vida que foi desperdiçada em detrimento dessa crença.

Em última instância, o desejo suicida se inscreve não apenas numa chave de fuga do sofrimento e do desespero ante às situações sociais vividas, mas como uma forte oposição ao ditame estabelecido pelas instituições – e fortemente pela instituição religiosa, fortemente compactuada com a burguesia – que soterravam os humildes com a miséria e, por meio da religião, instituía uma espécie de medo na revolta

e, caso aceitassem a admoestação, na promessa de uma vida melhor, apenas não situada no aqui e agora.

Novamente, ainda que por coincidência, o que Raul Brandão nos traz em sua obra máxima é justamente aquilo que o Surrealismo desejava priorizando o inconsciente: a “análise dos sonhos e da escrita automática para se ter acesso ao inconsciente e, com isso, expor os desejos e sentimentos reprimidos pela moral exigida pela sociedade” (Rocha, 2020, p. 480).

A exposição daquilo que se encontra reprimido é chave fundamental para fazer enxergar que a sociedade pode até conseguir refrear os indivíduos, mas não consegue refrear seus desejos; pode conseguir que a vida seja vivida de maneira inautêntica, mas não consegue apagar do interior dos homens a vontade de sentir e viver prazerosamente¹⁹. Contrariamente, é justamente na extremada repressão que as instituições sociais acabam por se tornar cada vez mais vulneráveis, pois quanto mais reprime, mais produz o desejo contra a repressão.

O sonho e seus conteúdos surgem justamente pelo fato de não poderem ser manifestados quando o sujeito se encontra acordado, pois no seio social o desejo não é interessante às instituições dominantes e às elites. Os pobres, os humildes, aqueles que fomentam as engrenagens sociais a troco de sua liberdade de ação e de desejo, no âmago, vão se revoltando, vão se insurgindo. Nos dizeres magistras de Raul Brandão (2015, p. 65):

Estamos enterrados em convenções até ao pescoço: usamos as mesmas palavras, fazemos os mesmos gestos. A poeira entranhada sufoca-nos. Pega-se. Adere. Há dias e que não distingo estes seres da minha própria alma; há dias em que através das máscaras vejo outras fisionomias, e, sob a impassibilidade, dor; há dias em que o céu e o inferno esperam e desesperam. Pressinto uma vida oculta, a questão é fazê-la vir à supuração.

O sonho – uma espécie de associação livre mais do que extremada – pode ser considerado como uma das chaves do contragolpe à sociedade, essa revolução se daria com a quebra das correntes em relação às

¹⁹ O sentir e o viver prazerosamente se dão de múltiplas e inúmeras formas e, por isso mesmo, é que “o Surrealismo buscava desenvolver críticas à sociedade burguesa, a partir de uma produção revolucionária, em que os métodos de produção artística e literária serviram como resposta às opressões cometidas por essa sociedade. O Surrealismo possui em sua essência uma radicalização no desejo de liberdade, contra o convencionalismo, a tradição e os valores da cultura ocidental” (Rocha, 2020, p. 478).

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Raul Germano. *Húmus*. Edição e introdução: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.
- CASSORLA, Roosevelt Moises Smeke. *Suicídio: fatores inconscientes e aspectos socioculturais: uma introdução*. São Paulo: Bulcher, 2017.
- CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- DACOSTA, Luisa. "Introdução". In: BRANDÃO, Raul. *O gebo e a sombra, o rei imaginário, o doido e a morte*. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1983.
- ESTEVAM, Carlos. *Freud vida e obra*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor/Paz e Terra, 1974.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- QUERIDO, Fabio Mascaro. Romântico, moderno e revolucionário: o surrealismo e os paradoxos da modernidade. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, Araraquara, v. 14, n. 15, p. 81-97, 2010/2011.
- REYNAUD, Maria João. "Introdução". In: BRANDÃO, Raul Germano. *Húmus*. Edição e introdução: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'água, 2015.
- REZENDE, Antônio Martinez de. *Dicionário do latim essencial*. 2ª ed. rev. ampl.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- RIOS, Otávio. *A experiência estética de Raul Brandão – palavras, destroços, ruínas*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- ROCHA, Thayná Alves. Surrealismo: gênese de uma leitura revolucionária. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p. 473-491, set./dez. 2019.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marcos Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUAS, Luci. *Na arena do texto: estudos de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.
- SANTOS, Lúcia Grossi dos. Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 12, n. 23, p. 178-191, jan. 2019.
- WEBSTER, Richard. *Freud*. Tradução Sandra Ghiorzi. São Paulo: UNESP, 2006.

Recebido em 15 de julho de 2024
Aprovado em 29 de outubro de 2024

Licença: 

Gabriel Fallaci Fernando

Mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduado em Filosofia pela UNIFAI Centro Universitário Assunção. Pós-graduado em Neurociência e Neuropsicopedagogia pela Faculdade Campos Elíseos e em Psicanálise pela Faculdade Anhanguera. Graduando em Teologia na Universidade Anhembi Morumbi e em Letras na Universidade de São Paulo.

Contato: fallacif.gabriel@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6400-5909>