

Bárbara Del Rio Araújo

**Estudo sobre a composição estética da obra**  
***Canaã*, de Graça Aranha**

Belo Horizonte

2013

Bárbara Del Rio Araújo

**Estudo sobre a composição estética da obra**  
***Canaã*, de Graça Aranha**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira  
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro  
Fernandes

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2013

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes pela dedicação demonstrada durante todo o processo de realização dessa dissertação; aos membros da banca examinadora pela contribuição ao meu trabalho; ao Alex e aos meus familiares pela cumplicidade. Agradeço ainda à CAPES pelo apoio financeiro concedido.

## RESUMO

A proposta desse trabalho é desenvolver um estudo sobre o romance *Canaã* (1902), de Graça Aranha, buscando alcançar uma linha de interpretação que reflita sobre a relação entre a obra e os materiais histórico-sociais. O interesse é demonstrar que o arranjo dos dispositivos estéticos do primeiro livro do escritor maranhense representa uma realidade humana e social historicamente situada. Assim, embora seja comumente apontado pela fortuna crítica como uma narrativa desarticulada, devido às inconsistências entre os acontecimentos que ocorrem e os conceitos que formula, o romance revela apenas uma aparente falta de historicização. Uma análise atenta poderá mostrar que a falência formal do livro, atribuída muitas vezes como defeito de composição e falta de perícia do autor, é uma das maneiras de representação da realidade, que expressa a sua força mimética. A partir da compreensão de como a obra foi situada no cenário da literatura brasileira e abordada pela tradição crítica, buscar-se-á desenvolver um estudo sobre a configuração literária de *Canaã*.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to develop a study about the novel *Canaã* (1902), by Graça Aranha, searching to reach an interpretation line able to provide a reflection about the relation between the book and the social-historic materials. The interest is demonstrating the aesthetic dispositive arrange from the first book of maranhense writer's represents a human and social reality historically situated. Thus, although it is used to be appointed, by the critic studies, as a disarticulated narrative, due to inconsistencies between the happenings that occurs and the concepts that it elaborates, the novel reveals only an apparent lack of historicization. A mindful analyze can show that book's formal failure, attributed several times as a composition mistake and writer's lack of expertise, is one of the manners to represent the reality, which express its mimese's power. By the comprehension about how the book was situated in the Brazilian literature scenery and approached in the critic tradition, we'll search to develop a study about the *Canaã* literary configuration.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>PARTE I.....</b>	<b>13</b>
<b>O OLHAR DA CRÍTICA SOBRE CANAÃ .....</b>	<b>13</b>
1.1. CANAÃ COMO ENSAIO SOCIOLÓGICO .....	19
<b>PARTE II .....</b>	<b>31</b>
<b>A ESTRUTURA DE CANAÃ .....</b>	<b>31</b>
2.1. A ESTRUTURA NARRATOLÓGICA DE CANAÃ: O ENTROSAMENTO ENTRE NARRADOR E PERSONAGEM .....	41
2.2. A CONFIGURAÇÃO DA SUBJETIVIDADE E DA REALIDADE NO ROMANCE.....	55
2.3. O DEBATE RACIAL E A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL EM CANAÃ .....	72
<b>PARTE III.....</b>	<b>89</b>
<b>O (DES)EQUILÍBRIO DA ESTRUTURA ESTÉTICA DE CANAÃ .....</b>	<b>89</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>114</b>

# INTRODUÇÃO

A obra do escritor Graça Aranha é um caso muito interessante de se analisar na literatura brasileira, pois, apesar de seu sucesso inicial de vendagem, poucos são os estudos a seu respeito. O livro *Canaã* (1902) foi contemplado por importantes análises de grandes nomes da nossa crítica literária, como Alfredo Bosi, José Garbuglio, José Veríssimo e Roberto Schwarz, mas, em geral, nota-se que a maioria dos textos apenas aborda superficialmente o romance, considerando-o mal-elaborado.

*Canaã* é considerada pela fortuna crítica uma narrativa cujas partes se dispõem e se relacionam desequilibradamente. Há, segundo os estudiosos, uma combinação mal articulada entre quadros descritivos da vida nacional e a formulação de uma reflexão sobre a “integração universal”, posteriormente desenvolvida pelo escritor maranhense na sua produção ensaística. Deste modo, existe uma associação frequente entre o romance e os ensaios, sugerindo que a narrativa consiste, na realidade, em uma exemplificação da teoria ensaística; além disso, julga-se que a obra oferece simplesmente uma interpretação sociológica do autor para as cenas da realidade brasileira. O romance é, portanto, criticado em duas instâncias que se inter-relacionam: a primeira diz respeito à obra desenvolver a aplicação da teoria criada pelo autor, sendo cercada por inúmeras explanações filosóficas, que muitas vezes interrompem o fluxo da narrativa; a outra gira em torno da obra divagar sobre a formação social e cultural nacional, em detrimento da coerência do enredo e da produção ficcional.

O romance *Canaã*, considerado a principal obra de Graça Aranha, tem como cenário a pequena cidade de Porto do Cachoeiro, localizada no Espírito Santo. No plano central da narrativa, observa-se o personagem Milkau, imigrante alemão recém-chegado ao Brasil, que possui o projeto de desenvolver no “Novo Mundo” a solução para um impasse individual, cuja causa foi uma perda amorosa, que quase o levou ao suicídio. Partindo da reflexão coletiva, de ideais humanitários que iluminam sua consciência, o protagonista abandona o país em que nasceu, descrito por ele como um intenso combate entre senhores e escravos, ricos e pobres, migrando para a nova terra, o Brasil, utopia de uma nova civilização, união de todas as raças, prelúdio de liberdade e amor. O malogro das idéias é exposto a cada contato com o novo lugar, com a realidade distópica descrita. Encontram-se nela os mesmos vícios do mundo de onde ele fugia, as mazelas da burocracia judiciária a extorquir o trabalhador, a manutenção do casamento pelo interesse econômico e a crueldade, obliterando as coerções do afeto. O enredo termina com a fuga de Milkau e de sua companheira Maria simulando, assim, a continuação da busca pela terra almejada, a terra de Canaã.



A narrativa fundamenta-se, pois, na mescla entre as elucubrações filosóficas de Milkau, devaneando sobre um futuro no qual prevaleceria a solidariedade entre os homens e a comunhão universal, e as descrições de uma realidade desiludida, em que predominam a desigualdade e a exploração. Essa oposição faz surgir uma questão relevante no que se refere ao conteúdo e à forma do romance. Percebe-se que há um desajuste entre o projeto utópico de Milkau, suas reflexões sobre o princípio do amor como contrato social, e a realidade abordada no próprio romance, o contexto de início da industrialização brasileira e os primeiros anos da República. A propagação da filosofia sobre a integração universal parece obscurecer a práxis social e destoar completamente da proposta de modernização política e econômica brasileira, acontecimentos históricos representados no romance. Aponta-se, assim, um rompimento da estrutura da obra, já que a filosofia a respeito da relação do homem com o universo é uma linha de força que muitas vezes esconde a visão histórico-social. As inúmeras elucubrações despropositadas do protagonista acabam por romper o universo ficcional, o qual passa a ser mote para a exposição filosófica. Nesse aspecto, o excesso de pensamento teórico, além de obscurecer a representação da realidade, reduz a ação dramática, comprometendo o equilíbrio da obra.

A questão relevante para discussão neste trabalho é a organização dos materiais na fatura estética e a relação entre o romance e os elementos históricos. *Canaã* possui uma abordagem filosófica que parece desarticular a linha histórica da narrativa, rompendo, assim a sua estrutura romanesca. Aliás, essa teoria filosófica é encarada por grande parte dos estudiosos apenas como um projeto pessoal do autor que se converte na base da composição do romance, anulando o aspecto histórico que nela é representado. Nesse raciocínio, a unilateralidade temática e a preocupação em demonstrar a teoria fazem com que haja uma perda da totalidade intensiva do real, uma “dissolução” do elemento histórico concreto na narrativa. Deste modo, o romance é visto como desarticulado, pela discrepância entre o movimento que a narrativa elabora e o sistema de noções nela presente.

A proposta deste trabalho é desenvolver uma análise da obra *Canaã*, buscando evidenciar como ocorre a intervenção filosófica e histórica na fatura do texto literário. Além disso, pretende-se discutir sobre o desequilíbrio entre esses elementos, demonstrando que ele não se deve à inaptidão do escritor, mas pode ser visto como parte de um fenômeno dotado de maior complexidade.

O desenvolvimento dessa pesquisa enfatizará não somente a observação de como a filosofia desenvolvida por Graça Aranha está presente na composição do romance, comprometendo em muitos aspectos a sua estruturação, mas também será dedicado a demonstrar que esse fato pode também ser encarado como um modo de representação ideológica, em que a funcionalidade da composição mimetiza a estrutura social do país.

As análises existentes não se aprofundaram na relação que a estrutura literária desenvolve com a estrutura social e, por isso, não foram capazes de perceber, no desajuste romanesco, instaurado pela “falta de historicidade”, uma dramatização do empírico. Os estudos críticos, de maneira geral, consideraram que as questões desenvolvidas na narrativa, como o caráter subjetivo e o interesse do escritor, escapam às circunstâncias sócio-históricas. Contudo, segundo a perspectiva desenvolvida neste trabalho, o artista possui a liberdade para dispensar certos oficialismos durante o processo de criação, mas ele nunca estará alheio à materialidade histórica de seu tempo e a sua subjetividade não passa ao largo do crivo da realidade. Acreditamos que a obliteração da realidade na narrativa demonstra ela mesma o empírico. Isto é, a linha de força teórica, que compõe o romance e desestabiliza a linha histórica, ocultando o elemento social, pode ser vista como uma *forma* de dramatização da situação nacional. Nesse caso, pensamos que o romance capta “pelos frestas” a síntese entre necessidade social e acontecimentos da superfície. Assim, a falta de historicidade é só aparente. Em *Canaã*, especificamente, o impasse da construção formal pode ser visto como um acerto imitativo, em que a “falta de dimensão histórica” tornou-se ela própria forma literária.

A pertinência de uma análise como a que se pretende desenvolver neste trabalho está em buscar para *Canaã* uma linha de interpretação à luz da poética do realismo, demonstrando que a obra está em consonância com o seu tempo e lugar, isto é, a sua representação visa à realidade humana e social historicamente situada. Sem se limitar a entender a obra pela perspicácia ou inconsciência de quem a produziu, ou pela delimitação sociológica, buscamos perceber que os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma; assim sendo, a *forma* é o objeto de toda a pesquisa. Aliás, é a forma do romance, um molde específico de se expressar a realidade a partir da configuração estética, que nos permitirá perceber que a desistoricização da narrativa é (ela própria) sua tendência histórica.

Este trabalho seguiu algumas diretrizes de estruturação, que visam à articulação das partes e à disposição dos pontos abordados de maneira orgânica. Assim, essa pesquisa se divide em três partes, sendo que, na primeira delas, “O olhar da crítica sobre *Canaã*”, discutiremos os apontamentos da crítica sobre a estrutura do romance. Foram selecionados ensaios representativos sobre a obra que analisam especificamente a forma do romance, podendo assim serem úteis ao assunto tratado. Contudo, devido à escassez de trabalhos críticos que analisem a obra de Graça Aranha de modo significativo, muitas vezes esse critério de seleção não se fixou de maneira muito rígida. É preciso ainda dizer que, inicialmente, para facilitar a compreensão, dividimos as análises adotadas em dois grandes grupos: as que interpretam o romance como um “ensaio sociológico” e aquelas que o interpretam como um “romance de quadros”. Tanto o primeiro grupo de estudiosos quanto o outro propõem reflexões de como esses aspectos sociais e teóricos estão mal-enjambrados na narrativa. Essa parte do trabalho fundamenta-se, portanto, na análise sobre o modo pelo qual alguns dos estudos da crítica e da historiografia literária brasileira enxergaram o romance e de que modo refletiram sobre seu caráter estético.

Na segunda parte, intitulada “A estrutura de *Canaã*”, será o momento em que efetuaremos uma análise mais estrita da narrativa, mantendo, sempre que possível, um diálogo com as interpretações críticas já existentes. Subdivida em três capítulos, essa parte tratará da análise da estrutura narratológica da obra, além de entender como a realidade e a subjetividade (a filosofia proposta por Graça Aranha) estão estetizadas e relacionadas no romance. Especificamente na última seção, abordaremos um assunto central da obra: a discussão sobre as raças e a representação do nacional. O intuito é perceber como esses temas são referendados e dramatizados e qual a relação disso com a proposta filosófica do escritor maranhense. De fato, analisando a narrativa sob esses três prismas, poderemos entender a forma de *Canaã* e, sobretudo, a relação entre a linha teórica e a linha histórica que o estrutura.

Na terceira parte, “O (des)equilíbrio de *Canaã*”, desenvolveremos uma discussão a respeito da desarticulação do romance. Abordaremos a obra sob uma perspectiva metodológica, que entrelaça na sua arquitetura a dimensão estética e os aspectos histórico-sociais, buscando assim uma interpretação para os dispositivos estéticos da obra de Graça Aranha em uma realidade historicamente situada. Nessa parte, recorreremos de maneira breve às análises desenvolvidas sobre o romance para tentarmos entender que a incursão teórica na narrativa pode turvar a realidade, que ainda assim não deixa de estar presente na fatura. Aqui, a intenção é deixar claro que a

falta de historicidade da obra não se apresenta como uma falha, mas como um aspecto da circunstância social. A estrutura da obra está fundamentada (e pode ser justificada), ainda que permaneça no registro privado, sem historicização, em uma realidade histórica. O limite do realismo de *Canaã* deve-se, pois, à própria situação concreta na qual estava situado.

A partir disso, é possível dizer que o presente trabalho adota uma perspectiva segundo a qual os elementos sociológicos, filosóficos e estéticos possam atuar de modo articulado, como mediadores entre o que está especificamente no plano da literatura e os fatores tradicionalmente considerados como exteriores. Acreditamos que a articulação adequada de tais elementos possibilita a abordagem da obra literária em uma perspectiva integral, completa, eliminando os extremos de uma análise puramente formal ou uma análise fundamentalmente sociológica, periférica. No caso específico de *Canaã*, essa metodologia de análise é de grande valia para que, então, possamos compreender de maneira mais efetiva e profunda a estrutura do romance de Graça Aranha.

# **PARTE I**

## **O OLHAR DA CRÍTICA SOBRE CANAÃ**

O aparecimento de *Canaã* no cenário das letras brasileiras causou inicialmente grande impacto na crítica literária, que qualificou a obra como inovadora tanto pelo assunto quanto pela técnica. Publicado em 1902, pela editora *Garnier*, o romance foi exaltado pela maneira aliciante como conduziu o tema da imigração e, sobretudo, da cultura brasileira. Muito se dizia sobre uma nova forma implementada na tradição literária nacional – o romance de idéias – que priorizava discussões filosóficas, a exposição e fruição de pensamentos, em detrimento de um enredo de ação.

A novidade foi também percebida no tom de engajamento que o romance trazia. A busca pelo elemento nacional e pela afirmação da brasilidade era considerada uma reação nacionalista, que enfatizaria os assuntos do país, opondo-se aos aspectos ocultistas, remanescentes do simbolismo e ainda presentes no início do século. Ao lado de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Canaã* representava a ficção impregnada de investigações históricas e conscientização crítica dos problemas brasileiros no contexto de modernização política, social e econômica, consequência da República e da nascente industrialização.

No panorama das histórias da literatura brasileira, *Canaã* foi, portanto, apresentada como precursora do romance social e de idéias. Lucia Miguel Pereira, por exemplo, concede à obra um capítulo de sua *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*, pontuando:

É um marco, uma divisa. Quaisquer que sejam as restrições que se lhe façam, não se poderá negar a sua importância histórica, não só como obra em que se fundiam pela primeira vez entre nós elementos até então dispersos e mal aproveitados, como por haver inaugurado o romance social. (PEREIRA, 1950, p.238).

Ronald de Carvalho, amigo e participante do movimento estético preconizado por Graça Aranha na Semana de Arte Moderna, associa *Canaã* e a discussão de raças nela presente à dramatização de pressupostos ideológicos sobre o Brasil. Em *Pequena História da Literatura Brasileira*, o crítico afirma que os dois imigrantes, personagens centrais da narrativa, “representam a ideologia européia em face ao tumulto americano” e conclui que o livro “foi o precursor do romance de idéias no Brasil”. (CARVALHO, 1949, p.361).

A representação do aspecto social, bem como a dramatização das idéias sobre a nacionalidade são os pilares reconhecidos pela crítica e pela historiografia como consolidadores do valor histórico do romance na literatura brasileira. Ambos os

aspectos apontados evidenciam a coincidência entre a experiência do autor e o espírito de sua época. Nesse sentido, ao tentar sistematizar os principais estudos sobre *Canaã*, pode-se notar que grande parte das análises tem como alicerce o momento em que a obra foi escrita. A fortuna crítica constantemente aproxima o romance e seu autor ao período denominado Pré-Modernismo.

O termo “Pré-Modernismo”, criado por Alceu Amoroso Lima<sup>1</sup>, se refere ao momento cultural brasileiro que vai do início do século XX à Semana de Arte Moderna. Caracterizado como uma fase de transição, ele não logra configurar um movimento literário definido, mas representa um feixe de tendências que, de alguma maneira, ainda se prende aos movimentos literários finesseseculares, ao mesmo tempo em que preluda as transformações estéticas da literatura modernista. Segundo afirma Alfredo Bosi, no livro *O Pré-Modernismo*, o período indica a confluência de valores conservadores, como o prosseguimento da estilização já cultivada pelos escritores realistas naturalistas e parnasianos; e renovadores, como a incipiente conscientização sobre a realidade brasileira, efetivamente consolidada no Modernismo.

Pode-se observar que essa dinâmica característica do momento é o que orienta os estudos da obra *Canaã*. As análises comumente tomam o romance tanto como uma preparação para eclosão do Modernismo, quanto pelo veio discrepante em relação ao movimento. Associado à figura de Graça Aranha, o romance é visto sob a mesma ambivalência, ora aproximado aos ensaios divulgados pelo escritor na Semana de 1922, ora relacionado à sua formação tradicional na Escola de Recife e na filosofia monística de Tobias Barreto.

O estudo mais recente publicado sobre a obra, *Canaã e o ideário modernista*, de José Paulo Paes, privilegia esse tipo de análise assentada no período e, em certos aspectos, na formação do escritor. Na concepção do estudioso, *Canaã* possui “afinidade de espírito” com os intelectuais do movimento de 1922, ao mesmo tempo em que deles se distancia, quando, por exemplo, a questão em voga diz respeito aos radicalismos da linguagem vanguardista. Para o crítico, a obra representa, assim como seu autor, um elo entre a geração de 1870 e a de 1922, uma vez que ambos “transcenderam o seu tempo

---

<sup>1</sup> O termo “Pré-Modernismo” foi empregado pela primeira vez por Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, na obra *Contribuição à História do Modernismo Brasileiro: O Pré-Modernismo* (1939). Em *Quadro Sintético da literatura brasileira* (1958), o crítico substituiu a designação adotada por “Período Eclético”, argumentando que o primeiro vintênio do século XX caracterizava-se pela coexistência de diversos movimentos literários.

na medida em que lograram dar representação não só ao que nele era resquício do passado ou feição do presente como já apontava para o futuro”. (PAES, 1992, p.16).

De certo modo, pode-se dizer que a fortuna crítica da obra a analisa por uma dinâmica de permanência e inovação. Ancorado ao período Pré-Modernista, o romance é comumente valorizado por ocupar uma posição singular na literatura brasileira, como expressa Wilson Martins:

Digamos, para repetir a fórmula às vezes usada pelos críticos norte-americanos, que se trata de um mau “bom romance”; uma daquelas obras que nos fascinam, apesar de suas deficiências e no momento mesmo em que as percebemos ou julgamos perceber – e sem as quais uma literatura ficaria mutilada. Não se pode imaginar as letras brasileiras sem *Canaã*, embora possamos perfeitamente imaginar sem ele a história do nosso romance. Isso propõe desde logo a extraordinária estatura desse livro – simétrica e paralela à do próprio autor no quadro da história intelectual. (MARTINS, 1978, p.220)

Reconhecido na tradição crítica pela sua importância histórica, como inauguradora do romance social e do romance de idéias, a obra de estreia de Graça Aranha é avaliada com ressalvas quanto ao valor estético. Essas ressalvas, que a fazem ser qualificada como um “mau 'bom romance”” podem ser relacionadas a dois fatores. O primeiro deles é a exigência feita quanto à representação das correntes vanguardistas, visto que o romance e seu autor estavam em um momento próximo ao advento Modernista. O outro incide sobre a estética da obra, especificamente, sobre a maneira com que a obra articula os elementos, social e ideológico, que garantiram sua posição de destaque nas histórias da literatura brasileira.

Quanto ao primeiro fator estabelecido, pode-se dizer que a crítica, endossando uma perspectiva anacrônica, que toma o movimento Modernista como ponto de partida, subestimou o romance *Canaã* por não apresentar o radicalismo de estilo dos textos oswaldianos ou o espírito satírico-paródico de Mário de Andrade. De modo geral, reconhecia-se que a obra apresenta uma reflexão acerca da nacionalidade, da formação brasileira, assim como o movimento de 1922, mas considerava-se que o romance de Graça Aranha o fazia de modo verborrágico. Além disso, as discussões ideológicas e metafísicas, preponderantes na narrativa, foram criticadas por carregarem um ranço acadêmico.

Pode-se julgar desarrazoada essa restrição feita à obra, ao se observar o tipo de literatura produzida no período. Segundo Antonio Candido, a fase imediatamente anterior ao modernismo, a partir de 1900, se caracterizou pela permanência de traços



desenvolvidos depois do Romantismo. Ou seja, uma literatura, de maneira geral, mais “satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião, nem abismos”. Uma literatura, cujo esforço é conseguir o equilíbrio e a harmonia pela cópia, pelo academicismo. (CANDIDO, 2006, p.120). *Canaã*, nesse sentido, pode ser vista como um produto dessa seara resistente à transformação da oratória, pois, ainda que trouxesse a observação sociológica e a discussão ideológica como elementos inovadores, possuía uma técnica narrativa, comum às produções do momento, que parecia artificiosa aos olhos vanguardistas. Cabe aqui um parêntese acerca da opinião de Graça Aranha sobre a linguagem empregada na obra *Canaã*. Em carta ao crítico José Veríssimo, ele se pronuncia:

Ambos vocês têm razão quando fazem restrições sobre a pureza da minha língua e do meu estilo. Sabes bem que não sou por índole um escritor correto, tenho medo de me perder na língua clássica e prefiro adotar formas e expressões correntes, estrangeirismos mesmo, mas da compreensão geral das línguas, introduzidos não por mim, porém por todos da nossa sociedade, que ir buscar o arcaísmo. Bem. Ainda assim reconheço que *Canaã* tem máculas desnecessárias (...) É preciso confessar que o livro está muito errado e consolemo-nos mutuamente (...) O defeito que tu (e o Heráclito também) notas de muito viço e superabundância que não posso remediar em *Canaã*. É talvez um cunho da mocidade, que há de passar, como docemente esperas, em outros livros. (ARANHA, Graça. Brazilian Legation London. Disponível em <[http://143.107.31.231/Acervo\\_Imagens/Revista/REV002/Media/REV02-20.pdf](http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV002/Media/REV02-20.pdf)>. Acesso em: 14/03/2012)

Essa primeira ressalva ao valor estético da obra – a verborragia acadêmica – de certo modo, pode ser relacionada à outra, que diz respeito à maneira com que os aspectos social e ideológico aparecem no romance. De modo geral, a crítica observa que esses elementos são manejados na narrativa a fim de elaborar uma análise interpretativa do Brasil, o que acaba por conferir à obra semelhança com a escrita ensaística. Nomeado na mais recente *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Picchio, como prosa de “engajamento social e hedonismo verbal”, o romance é analisado como privado de organicidade, devido à má integração entre a “dimensão literária” e o “diletantismo de salão”. Para a crítica italiana, Graça Aranha, escritor e filósofo, executa constantes intervenções na matéria narrada, o que faz com que a narrativa pareça uma mistura de ensaio e literatura. Esses mesmos problemas também são apontados por José Guilherme Merquior que, embora reconheça a contribuição da obra por inaugurar o romance ideológico nas letras brasileiras, objeta: “*Canaã* compromete essa contribuição (que lhe vale retumbante e irremediável sucesso) pelos diálogos

declamatórios pelo aproveitamento forçado de motivos alegóricos e pela cintilação inconsistente da prosa impressionista”. (MERQUIOR, 1977, p.199).

De certa maneira, pode-se dizer que essas ressalvas feitas à estética do romance culminam na observação de um desequilíbrio na dimensão ficcional da obra. Como analisa Gilberto Freyre, a singularidade de *Canaã* se deve ao fato de ele ser um “romance fora das convenções novelescas ou romanescas”, pois, para o estudioso, “falta-lhe enredo, e por vezes arte. Sobra-lhe sociologia; e esta, em certos passos, é julgada como precária”. (FREYRE, 1969, p.24).

Nota-se, portanto, que a dimensão sociológica, a ânsia pela interpretação do Brasil, destaca-se como eixo evidente no romance. A singularidade da obra é apontada pela sua tendência ensaística, apartada da ficcionalidade. O uso da retórica, a verbosidade contrária às inovações vanguardistas é, por vezes, encarada como responsável por esse desequilíbrio. De maneira generalizada, os estudiosos consideram que a obra tem maior propensão a demonstrar do que exprimir, a descrever do que narrar, denominando-a desdenhosamente de “Romance Medalhão”. (MONTENEGRO, 1958, p.38).

Pode-se dizer que as pesquisas sobre a composição estética da obra reconhecem dois eixos paralelos na narrativa: o ideológico, que diz respeito a discussões de idéias; e o social que se caracterizam pela representação de aspectos da realidade cultural brasileira. Entretanto, em uma parcela dos estudos, essa questão é vista como uma fraqueza a contestar o valor estético da obra. Em outra, a desarticulação é encarada como parte da funcionalidade do romance.

Assim, é possível articular as principais análises do romance em dois grupos: o primeiro, composto principalmente pelas análises de Roberto Schwarz e Alfredo Bosi, que vêem com ressalvas o valor estético do romance de Graça Aranha; e um outro, em que estão presentes as análises de Jose Garbuglio e Jose Paulo Paes, as quais consideram o desequilíbrio entre as esferas ideológica e social como parte da pretensão do romance. Há outros estudos que poderiam ser incluídos no panorama estabelecido. Entretanto, por não serem tão representativos, eles apareceram como complemento dos estudos selecionados. Os ensaios de Carlos Dante de Moraes (1952), Antonio Alatorre Chávez (1954) e Otto Maria Carpeaux (1958), por exemplo, serão importantes para reiterar o ponto de vista desenvolvido por Bosi e Schwarz, uma vez que enfatizam a composição da obra pela dificuldade de estruturar equilibradamente os personagens e outros elementos da narrativa.

A reunião das análises críticas em dois grupos, “*Canaã* como ensaio sociológico” e “*Canaã* como romance de quadros” facilitará a compreensão do que se pretende examinar: a composição da obra e o desequilíbrio entre suas dimensões estéticas.

## 1.1. CANAÃ COMO ENSAIO SOCIOLÓGICO

As análises de *Canaã* desenvolvidas por Alfredo Bosi e Roberto Schwarz estimam a obra pela maneira como ela desenvolve as preocupações sociais e pelas especulações filosóficas na narrativa. Esses críticos reconhecem que o livro de estreia está de acordo com o projeto artístico de Graça Aranha de estudo sobre o Brasil, amplamente exposto pelo escritor na Semana de Arte Moderna. Em ambas as análises, afirma-se que a discussão sociológica, prioritária na fatura romanesca, é mal articulada e incompatível com a forma artística, fato este que compromete o valor do romance.

No livro *O Pré-Modernismo* (1966), Bosi afirma que, no início do século, quando a obra foi publicada, não havia no Brasil aquela espessura cultural que faz do fenômeno artístico um encontro permanente de significados sociais, existenciais e propriamente estéticos. Entretanto, o crítico aponta a existência de alguns poucos autores epígonos, dentre eles Graça Aranha, que trazem algo novo à literatura nacional, na medida em que expressam a revisão crítica das fontes nacionais em suas narrativas.

*Canaã* constitui, na concepção do estudioso, um exemplo de atitude espiritual antipassadista que desenvolve a reflexão sobre a realidade social e cultural brasileira. Apresentando como temática a imigração alemã no Espírito Santo, o romance estetiza os problemas brasileiros ao mesmo tempo que desenvolve elucubrações de cunho filosófico em torno do caráter nacional. Quanto a esse aspecto, Bosi pontua:

Assim nasceu *Canaã*, retrato de algumas teses em choque e deleitação romântico-naturalista das realidades vitais. A dualidade, não superada por um poderoso talento artístico, criou graves desequilíbrios na obra, cujo valor, enquanto romance é ainda hoje posto em dúvida por mais de um crítico respeitável. (BOSI, 1966, p.106).

Para o crítico, a obra apresenta dois eixos que não se completam e provocam desequilíbrios na forma ficcional do romance. De um lado, está a polaridade ideológica defendida pelo protagonista Milkau e pelo seu interlocutor mais frequente, quase um

comparsa, Lentz. De outro lado, está a deleitação romântico-naturalista, empregada nas descrições de quadros, que envolvem o debate ideológico.

Trata-se de um desajuste que propicia a ênfase na discussão ideológica e acaba por não corroborar com o desenvolvimento da narrativa e com a estruturação de personagens convincentes. Para o crítico Antonio Alatorre Chávez, autor do prefácio da edição espanhola, o romance, cujo eixo está na tese da integração entre homem e universo, cria personagens-símbolos. *Canaã*, por estar fundamentada na filosofia panteísta de Graça Aranha, que vê o homem como síntese da natureza, transforma todas as figuras e cenas da narrativa em representações simbólicas.

Diante dos processos simbólicos e plásticos, Bosi, assim como Alatorre, reconhece o mérito do escritor em descrever quadros e paisagens, mas objeta: “Nem as instâncias ideológicas nem a atualização dos recursos expressivos logram substituir o que deve ter de medular um bom romance: a apreensão vital das personagens seja direta seja alusivamente”. (BOSI, 1966, p.112).

Nesse sentido, *Canaã* falharia no ponto nevrálgico da construção. O que restaria à composição da narrativa são algumas cenas de respeitável tratamento artístico. Polarizada entre a representação, cujo estilo se faz sob a égide documental, e o debate ideológico, de caráter impressionista, a obra é percebida como uma criação literária de pendor filosofante: “O que ocorre é que o autor fala, em *Canaã*, mais como filósofo que como romancista; a penetração na alma das coisas e no coração dos homens se faz mais através de suas especulações que através dos personagens e de suas ações.” (CHAVEZ, 1954, p.XXXIV)

Roberto Schwarz, no ensaio “A estrutura de *Canaã*”, também caracteriza a obra como mal sucedida por apresentar a mesma formulação dos ensaios filosóficos enunciados por Graça Aranha durante a campanha modernista:

O pensamento de Graça Aranha está sistematizado em *A Estética da Vida* e esparso em *O Espírito Moderno*, ambos livros de pretensão filosófica; não obstante, a coerência está bastante ausente deles, tornando difícil uma discussão rigorosa. Resta fazer uma vaga delimitação de seus temas, que revelará na obra teórica os assuntos da ficção, o que é triste: irá encontrá-los em formulações idênticas; uma filosofia ficcionalizada e uma ficção filosofante. (SCHWARZ, 1965, p.18).

Embora a elaboração ensaística seja posterior, a forma de *Canaã* já deixa transparecer o pensamento filosófico do autor maranhense. Está presente no romance, assim como nos ensaios, a concepção do “Todo infinito”, princípio monístico que visa à

integração do Universo, da Terra e da Sociedade. A proposição dessa integração se desenrola, conforme a teoria do autor, através da força ou do amor, soluções constantemente debatidas entre o protagonista Milkau e seu companheiro Lentz.

Esse confronto ideológico configura o eixo central da obra e é por meio dele que Graça Aranha conduz as discussões e investigações sobre o nacional. Para Schwarz, a linha interpretativa traçada pelo autor, herdeira do vitalismo alemão, se mostra sem sentido para analisar o Brasil, já que “dominar ou não a natureza era já problema ultrapassado, e tampouco fazia sentido em falar do amor como lei dos homens numa sociedade de classes”. (SCHWARZ, 1965, p.19). Nesse aspecto, Merquior também critica a “mística de integração” proposta por Graça Aranha, dizendo que esta ignora a maior parte dos problemas sócio-culturais da realidade brasileira. Concordando com o raciocínio, Carlos Dante de Moraes afirma que o postulado teórico filosófico de Graça Aranha invade todas as construções mentais, moldando os seus conceitos, e deformando a sua visão do homem e da sociedade. (MORAES, 1952, p.20).

Constatado o desequilíbrio das concepções utilizadas, de acordo com esses críticos a estrutura do romance também se mostra abalada, uma vez que, ao utilizar conceitos inadequados para formular a interpretação do Brasil na ficção, Graça Aranha desequilibraria também a arquitetura do romance:

A dimensão realista do livro é incompatível com sua dimensão explicativa. O romance tem dois eixos que não se articulam, que rasgam sua unidade. O estrabismo de Graça Aranha - um olho no Brasil e outro na Alemanha conservadora - resultou em uma deficiência estrutural da sua obra. (SCHWARZ, 1965, p.19).

Schwarz cita algumas passagens do livro demonstrando o predomínio da instância explicativa, da ilustração da concepção filosófica do autor, em detrimento da ficcionalização. Nesses trechos, ocorre o abandono da ficção, da experiência do protagonista, e sente-se claramente a presença do autor: “O universo propriamente ficcional, da experiência da personagem é rompido pela intervenção teórica do autor.” (SCHWARZ, 1965, p.20). Muitas vezes, metamorfoseado na figura do narrador onisciente, Graça Aranha advoga seus ideais. Nesses casos, o narrador interrompe a sequência da narrativa e explicita o ponto de vista da teoria.

Deste modo, Schwarz observa que toda a narrativa do romance é entrecortada e suturada por conectivos, que dão seguimento ao enredo, frequentemente interrompido pelas efabulações teóricas. Carlos Dante de Moraes avalia a obra como um texto

dogmático em que os personagens, sobretudo o protagonista, assemelham-se a figuras messiânicas, dispostas a explicar teoricamente a natureza da sociedade.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a composição de *Canaã* deixa-se envolver pela adoção de dois tipos diversos de juízos: os ficcionais, presentes na ótica de Milkau, e os juízos de realidade, que pretendem postular “verdades” sobre o Brasil:

O livro não se decide entre ser romance e peça brasileira, e não entrevê a possibilidade de ser um através do outro, como tão bem fez a ficção social brasileira posterior. Os dois focos de interesse não encontram solução; coexistem com prejuízo mútuo. (SCHWARZ, 1965, p.20).

O mesmo paralelismo se mostra ainda mais consistente, segundo a análise dos críticos referidos, na construção das personagens. O eixo ficcional do romance, que aborda a aventura do protagonista Milkau, é interrompido pelo desejo do autor de mostrar e discutir o país. Assim, as personagens são esvaziadas e utilizadas na composição de quadros, cenas, tornando-se verdadeiros porta-vozes de posições teórico-ideológicas. Para que a obra fosse bem sucedida nesse aspecto, os esforços descritivos e teóricos deveriam enriquecer o significado das personagens, fluindo com sua experiência, ao invés de concorrer com elas na tentativa de suplantá-las.

Os eixos sociológico e ficcional coexistem de maneira desarticulada, resultando numa generalização e impessoalidade da experiência vivida pelo protagonista Milkau, que impossibilita a narrativa de configurar figuras vivas e humanas. Além disso, a teorização desenvolvida é também enfraquecida e não adquire relevo, já que, por não estabelecer uma estrita conexão com a realidade vivida pelos personagens, não ganha força de evidência, ou seja, não tem expressão convincente. Desta maneira, Otto Maria Carpeaux avalia que “por mais eloquente que Graça Aranha tenha sido, sua ‘retórica’ não foi bastante forte, só convence leitores inexperientes.” Além disso, o crítico constata que “faltou ao escritor imaginação criadora, o espírito da criação novelística.” (CARPEAUX, 1958, p. 58).

A permanência da dualidade entre o universo ficcional e sociológico consiste no malogro do romance e na inconsistência da representação do pensamento de Graça Aranha sobre o nacional. Na concepção dos estudiosos citados, a estrutura do romance mostra-se estilhaçada. O universo ficcional, a narrativa e os personagens, se mostram interrompidos pela constante preocupação de teorizar o nacional. “Episódios inteiros

deixam de servir à história propriamente e funcionam como pretexto para o desdobramento da peça brasileira”. (SCHWARZ, 1965, p.22).

Nesse sentido, os críticos citados ratificam a inconsistência da obra, afirmando que os processos alegóricos anulam o realismo e a autonomia da ficção: “Deixa de ter o seu centro em si mesmo, de ser auto-referido; põe o seu sentido na dependência de noções que não elaborou, abstratas e chôchas, pois não há textura no livro que as alimente”. (SCHWARZ, 1965, p.22). O crítico mexicano Alatorre coaduna com o argumento de Schwarz na medida em que percebe que o realismo na obra é passageiro e serve quase sempre como ponto de partida e conteúdo para a teorização ideológica. (CHAVEZ, 1954, p.XV)

A estrutura estética da obra, então, se apresenta mais como ensaios dialogados, repletos de jorros filosóficos, do que propriamente como um romance. É nesse aspecto que José Veríssimo, ainda que tome os defeitos da obra como um exagero das qualidades, afirma que o livro não é literatura e sim texto objetivo, em que se pode perceber a expressão de sentimentos e convicções pessoais do autor. (VERÍSSIMO, 1977, p.22).

## 1.2. CANAÃ COMO ROMANCE DE QUADROS

O estudo de José Garbuglio *O Universo estético-sensorial de Graça Aranha* (1966) , assim como o conjunto ensaístico *Canaã e o Ideário Modernista* (1992), de José Paulo Paes, compreendem a narrativa do romance como desarticulada, uma vez que nela o debate ideológico sobre o Brasil ocorre de maneira paralela aos aspectos sociais, aos episódios de representação da realidade circundante. Esses estudiosos, diversamente de Bosi e Schwarz, reconhecem que o desajuste entre essas instâncias é esteticamente motivado, ou seja, ligado à funcionalidade da obra. Deste modo, esses críticos valorizam o arranjo composicional de *Canaã*, e, sobretudo a capacidade que ela tem de criar quadros descritivos.

No livro Garbuglio reúne as obras de Graça Aranha a fim de evidenciar os principais fundamentos artísticos que as constituem, propondo, assim, a existência de um projeto estético do autor maranhense. Nesse aspecto, tomando como ponto de partida *A Estética da vida e Espírito Moderno*, o crítico demonstra que a teoria da “absorção do ser na unidade cósmica”, desenvolvida nesses ensaios, atravessa também a

produção ficcional do escritor: *Canaã*, para ele, representa essa teoria. Apesar de julgar confuso e não convincente o modo com que as idéias filosóficas aparecem no romance, o estudioso reconhece o mérito de Graça Aranha na maneira como elabora esse espetáculo cósmico, propiciando aos sentidos variações de beleza para contemplação estética:

Se pelas idéias, Graça Aranha é discutível e nem sempre convincente, apesar de ter sido a face de sua obra que mais ocupou a crítica até agora, como esteta, como criador de belezas sensíveis toca os sentidos e chega muitas vezes a comover pela grandeza dos quadros elaborados, dentro de uma beleza relativamente harmônica. Aliás, a forma mais convincente e agradável de vê-lo, seria a separação dos quadros do contexto geral de sua obra, para apreciá-los com mais atenção, depurando-os das impropriedades que os contaminam. (GARBUGLIO, 1966, p.71).

*Canaã* é, então, valorizada pela maneira com que, aludindo às faculdades sensíveis do homem, “converte-se num estímulo constante às potencialidades emotivas, por meio de SONS, CORES, LUZ, FORMAS, GOSTOS e OLFATO, componentes mais apreciáveis de sua realidade estética”. (GARBUGLIO, 1966, p.15).

Diante da importância dos sentidos, o aproveitamento intencional dos sons, Garbuglio afirma que a composição do romance é formulada à feição de uma sinfonia, estando mais próxima da composição musical do que romanesca. Na sua análise, observa que a obra é composta por uma linha melódica central, que se supõe como o estado de harmonia, e por “motivos”, quadros passageiros que constituem interrupções desarmônicas. A narrativa de *Canaã* é vista a partir de dois eixos: um principal, que representaria a teoria ideológica da confraternização universal, a harmonia entre homem e natureza; e os momentos interruptores, que corresponderiam aos estágios de tristeza e dor do homem. Esses eixos ocorrem paralelamente, propiciando um clímax tensional, o qual remete a um tratamento peculiar à ficção.

Segundo o crítico, o eixo central - o princípio da harmonia universal - seria o mais evidente na narrativa, mantendo-se em latência, quando interrompido pelos motivos desarmônicos. Essas interrupções passageiras são caracterizadas como “facetas da realidade, cujo aproveitamento decorre da necessidade de provocar a incursão nos vários planos da realidade física e humana do Brasil e alcançar uma visão geral e pretensamente analítica dos fatos e manifestações que nela se passam”. (GARBUGLIO, 1966, p.62). Pode-se notar, portanto, dois vieses na composição do romance: a



estilização e a tentativa de se infiltrar criticamente nos problemas sociais e políticos do Brasil.

O crítico reconhece que há uma reciprocidade de interação entre essas dimensões: “enquanto o todo explica as partes, estas explicam e complementam aquele.” (GARBUGLIO, 1966, p.50). Nesse sentido, afirma que o paralelismo dos eixos é esteticamente motivado, sendo que a discussão ideológica se processa em estrita alternância com a representação da realidade sensível a fim de criar um universo eivado de potencialidades estimulantes do sentido, que se liga à semântica da obra.

Para Garbuglio, o romance encerra a idéia do universo como domínio do belo espetacular, voltado para os sentidos. Nesse aspecto, a estrutura musical de *Canaã* é capaz de sugerir a configuração de ambientes que se transformam em atributos para consolidar a representação da “integração cósmica”. Ou seja, a maneira como a narrativa se dispõe a enfatizar os aspectos sensoriais, criando quadros e cenários, faz com que a representação da realidade se torne o meio de expor a integração cósmica, princípio filosófico que rege o eixo central da obra:

Antes que à compreensão, pelo relacionamento lógico de causa e efeito, pelo sentido gramatical das palavras, a prosa de Graça Aranha destina-se aos sentidos. Tem como fim, provocar estados emocionais e ensejar a adesão dos personagens ou o leitor às atmosferas, por ele sugeridas. Contaminadas pelo aspecto sonoro, as atmosferas estabelecem condições especiais de tensão sensível. Colocam, então, o homem em contacto emotivo com a realidade, de forma que independente do processo de compreensão racional, isto é, o escritor estabelece vínculos diretos entre sensibilidade e os acontecimentos narrados. (GARBUGLIO, 1966, p.49).

Nessa mesma perspectiva, o crítico curitibano Andrade Muricy argumenta que o problema de desequilíbrio da estrutura pode ser removido se encarar a obra como um vasto poema, tanto pela concepção quanto pelos sentimentos e episódios culminantes. (MURICY, 1952, p.25). Afrânio Coutinho também valoriza a estrutura do romance pela capacidade de criar elementos expressionais. Para ele, o enredo de *Canaã* é retorcido e subordinado às sensações e emoções. Os elementos literários cedem lugar, na opinião do crítico ao aspecto pictórico, ao deleite dos quadros e sensações. (COUTINHO, 1986, p.168)

Assim como os críticos citados, José Paulo Paes reconhece na estrutura de *Canaã* a capacidade de configurar uma estética-sensorial e deste modo propõe sua análise aproximada das artes visuais. No conjunto de ensaios sobre o romance, agrupado no livro *Canaã e o ideário modernista*, o crítico propõe estudar a

funcionalidade literária de *Canaã* a partir da concepção “*art nouveau literário*”. Nesse sentido, o ensaísta equipara o estilo artístico *Art Nouveau* ao romance, evidenciando que ambos possuem um arranjo estrutural semelhante.

A estrutura *art novista* se caracteriza por duas dimensões: uma primeira, denominada telescópica, que evidencia a projeção de circunstâncias cotidianas para um mundo utópico, abstrato e idealizado; e outra, a microscópica, que se contrapõe à primeira simetricamente, caracterizando-se pela profusão de detalhes, de pormenores. Na obra *Canaã*, a dualidade estrutural telescópica/microscópica corresponde ao aspecto teórico-sociológico, bem como ao ficcional-realista na narrativa. Segundo Paes, a instância telescópica se refere às abstrações utópicas do protagonista Milkau, suas idealizações a respeito da união entre as raças. Já a instância microscópica é identificada nos episódios vívidos e distópicos da narrativa. Essas dimensões configuram, juntas, a forma do romance: a instância telescópica é o eixo principal e a instância microscópica “só serve para infundir algum interesse dramático à desacidentada vida rural dos dois jovens imigrantes, bem como para lastrear com o mínimo de realidade palpável a névoa de abstração doutrinária, em que Milkau ama se perder”. (PAES, 1992, p.27).

Nesse aspecto, nota-se o desequilíbrio entre a dimensão ideológica e social. A instância telescópica, o eixo principal, é demarcada por um registro doutrinário, que incute reflexões teórico-filosóficas na narrativa. A instância microscópica se caracteriza pela variação do registro naturalista e pela preocupação em estilizar a realidade circundante. O paralelismo dessa estrutura é capaz de representar detalhadamente tanto elucubrações acerca da nacionalidade brasileira, traduzidas muitas vezes nas utopias e idealizações do protagonista, quanto quadros e cenas distópicos. Como mediação entre essas instâncias, Paes reconhece a importância do registro simbólico:

Entre a exterioridade distópica e a interioridade utópica, intromete-se, porém, à guisa de mediação, o registro simbólico, de pendor, sobretudo ornamental. Diferentemente dos dois outros registros, dá mais ênfase a ordem da homologia do que à ordem da lógica ou da causalidade. Daí que nele preponderam as conexões metafóricas, de dúplice função: de um lado, intensificar o poder de persuasão dos lances utópico-doutrinários; de outro estabelecer vínculos de correspondência substancial ou orgânica entre o ornamento e a substância ornada, entre o domínio do natural e do ideal. (PAES, 1992, p.32).

O registro simbólico é visto como um ornamento entre as dimensões da narrativa. Contudo, esse ornamento não se apresenta como um elemento postíço na estrutura. Ao contrário, para o crítico, ele se mostra essencial e funciona como um elo.

Assim como o *art nouveau* das artes preocupa-se com a consubstancialidade do ornamento, estilizando o entrechoque do ornamento e da substância ornada, o *art nouveau literário* exprime, pelo registro simbólico, a unidade instável entre dimensão realista e ideológica.

Deste modo, ainda que, na narrativa de *Canaã*, a dimensão ideológica se apresente entrecortada pela dimensão realista, a alternância entre essas instâncias é importante, segundo o crítico, pois institui uma mediação simbólica entre a representação da natureza brasileira e as abstrações do protagonista. Assim, Paes valoriza o romance pela desarticulação entre os eixos e defende a idéia de que o paralelismo entre os aspectos social e ideológico explica a semântica da obra:

A copresença de dois registros estilísticos diversos, que correm paralelos, mas como que independentes um do outro, sem nenhuma relação visível de necessidade entre si, parece-me apontar menos para uma fraqueza estrutural de *Canaã* enquanto romance - e atribuível, portanto à inabilidade do romancista -, do que a uma fissura esteticamente motivada, ligada de perto à sua semântica. Semântica que se pode representar como um campo de força entre dois pólos inconciliados, o utópico e o distópico. (PAES, 1992, p.29).

Nesse sentido, ele observa que o desajuste, comumente apontado na obra, é ocasionado propositalmente. A tensão significativa entre a dimensão social e a dimensão ideológica é importante, pois faz surgir o registro simbólico, mediador das instâncias e responsável por expressar o eixo semântico de *Canaã*.

Pode-se perceber que tanto Garbuglio como Paes reconhecem a importância da obra e entendem que a desarticulação entre os eixos da narrativa motiva a criação de quadros, que representam a integração do homem e da natureza. Além disso, eles validam a estrutura da obra pela capacidade de representar cenas que são verdadeiros espetáculos de ornamento e beleza. Entretanto, esses estudiosos alertam para o fato de o caráter expressional e sinestésico dos quadros e cenas ser, em muitos momentos, mais apontado pelo narrador do que de fato representado.

Nesse sentido, os críticos percebem que há em *Canaã* um excesso de descrições, apontamentos desproporcionais em relação ao desenrolar da trama. Garbuglio e Paes advertem que a instância narrativa da obra não somente apresenta a trama e os seus personagens como tece ditos sentenciosos, alheios aos acontecimentos. Nota-se que são introduzidas diversas reflexões teóricas e sociológicas, juízos sobre a realidade brasileira e a condição humana que se apresentam em evidência, não pelos diálogos do

protagonista, nem mesmo pela focalização de seus pensamentos, mas pelo narrador, que doutrinariamente conduz a narrativa:

Grande parte de seu texto é dedicada ao registro das digressões filosóficas em que se comprazem os seus protagonistas, Milkau e Lentz, especialmente o primeiro, o mais loquaz e filosofante dos dois. Nele se centra o foco narrativo, amiúde reforçado pela intromissão do narrador onisciente, de que Milkau seria uma espécie de *alter ego*. (PAES, 1992, p.27).

A empatia do narrador pelo protagonista Milkau faz com que, em algumas passagens da narrativa, ele expresse e antecipe as idéias da personagem. As digressões filosóficas passam, então, a ser representadas nas intervenções do narrador, que acaba por anular as personagens. Para Lucia Miguel Pereira, o narrador do romance resvala frequentemente para “morceau de bravoure” típico das antologias. Em seu tom enfático e declamatório, ele torna-se porta-voz das teorias sociológicas de Graça Aranha. (PEREIRA, 1950, p.246).

Conforme demonstram as análises de Paes e Garbuglio, o romance, na sua ambição de articular conceitos e criação, acabou por esboçar alguma inadequação narrativa, que estava mais apta a explicar do que representar. Deste modo, ainda que reconheçam que o desajuste entre os elementos sociais e ideológicos seja esteticamente motivado para criar quadros sensoriais que aludem ao sentido do romance, eles percebem que a representação desses quadros ocorre mais por meio de explicações e intervenções do que propriamente pela dramatização. Assim, admitem haver, em certos momentos, o abandono da ficcionalidade para a divulgação de teorias filosóficas que acabam por empobrecer a realidade transsubstanciada da arte.

Pode-se dizer que esses estudos, na medida em que evidenciam no romance uma escrita monológica e doutrinária a advogar a teorização filosófica do autor, compartilham certos pressupostos desenvolvidos pelos críticos Roberto Schwarz e Alfredo Bosi, que consideram a obra *Canaã* como uma combinação de ficção e ensaio. De maneira geral, observa-se que a narrativa se configura de modo a criar cenas e quadros que ilustram a filosofia da “integração universal”. O romance é, pois, apresentado como um arranjo entre imagens e conceitos, cenas e explanações.

Como bem observa Otto Maria Carpeaux, as partes do romance são insuficientes e desiguais (CARPEAUX, 1958, p.59). Schwarz e Bosi também atentam para o fato de o universo ficcional da obra ser estilhaçado e suturado sempre que aparece uma intromissão teórica: “Após uma ruptura é preciso como que reencetar a narração,

necessidade que o próprio Graça Aranha experimentou, pois seu texto está coalhado de artifícios conectivos que não articulam a sequência de acontecimentos, mas dão continuidade a voz do narrador.” (SCHWARZ, 1965, p.20). Garbuglio e Paes reconhecem que em certos momentos a narrativa torna-se enfadonha e entrecortada, devido às intromissões e explicações. Para eles, Graça Aranha desvia-se da sugestão e macula a ficcionalidade de pressupostos teóricos:

O pecado mais grave está em que a narrativa padece de constante intromissão do Autor, obrigando o desvio dessas passagens, em essências sugestivas, para intervalos discursivos e dissertativos. É quando Graça Aranha escapa da sugestão para divagar sobre os princípios que advoga: monismo, redenção pelo amor, etc. Esse fato determina em suas obras a existência de duas linhas paralelas: uma a desenvolver apenas no plano da arte entendida como expressão do belo, outra vinculada as suas idéias. Se permanecêssemos apenas na primeira, os defeitos artísticos seriam menores, e evitaria o estrabismo evidente. (GARBUGLIO, 1966, p.58).

Constata-se, na intervenção de teorias na matéria narrada, o estilhaçamento da narrativa. Além disso, a fortuna crítica de maneira geral destaca a dificuldade do romance em estruturar personagens: Bosi, assim como Schwarz, salienta que os personagens são esvaziados, tornando-se simples porta-vozes de posições ideológicas. Garbuglio, embora reconheça que existam no romance quadros sensoriais configurados com maestria, considera que essa virtude se apresenta diminuta pelo modo com que constroem as personagens. Para ele, Graça Aranha “não logrou com a mesma facilidade de dotar suas criaturas de agudas faculdades perceptivas para senti-lo em toda a complexidade e riquezas de matizes (...)”. (GARBUGLIO, 1966, p.138).

Nesse sentido, afirma-se que os personagens do romance são pouco vívidos, sugestivos, e parecem “representar o homem como entidade abstrata e não de carne e osso” (CHAVEZ, 1954, p. XXXII). José Veríssimo, por sua vez, classifica as figuras do romance como criações simbólicas. Para ele, tanto o protagonista Milkau como seu companheiro Lentz tematizam duas grandes doutrinas, do Amor e da Violência, o Bem e o Mal, que ilustram o sentimento do imigrante perante a nova terra. (VERISSIMO, 1977, p. 20).

De maneira geral, observa-se que as aparições dos personagens deixam muitas vezes de servir à história propriamente, para funcionar como pretexto para expor interpretações sociológicas sobre o nacional. Nota-se, portanto, que as personagens do romance são tolhidas de movimento e de liberdade:

O prejuízo fundamental que as acompanham repousa no fato de ser portadoras de idéias pré-concebidas “a priori”, o que tolhe a elas, maior liberdade de ação e movimento. As posições e idéias que sustentam se afirmam não porque as evidenciam, mas por que o Autor lhes atribui tal ou qual defeito ou qualidade. (GARBUGLIO, 1966, p.142).

Nesse sentido, certifica-se a fragilidade do romance quanto ao aspecto da construção das personagens e da composição da narrativa. Ainda que os críticos citados apresentem divergência com relação à estrutura da obra - se a narrativa é configurada mais próxima à exposição de quadros expressionais ou à escrita ensaística -, eles coincidem no que diz respeito à quebra da ficcionalização em função de apontamentos frequentes da teoria filosófica.

De maneira generalizada, Bosi, Schwarz, Paes, Garbuglio e outros estudiosos, como Alatorre, Veríssimo, Merquior, Moraes e Carpeaux, reconhecem que há momentos de interrupção da trama central pela presença das asserções teóricas. Seja advogada pelo protagonista ou pelo narrador, a teorização se sobrepõe à instância ficcional. A ânsia pela exposição das idéias teóricas acaba por prejudicar a trama. Assim, a narrativa de *Canaã* parece possuir um caráter doutrinário de divulgação e convencimento da “unidade cósmica”.

## **PARTE II**

### **A ESTRUTURA DE CANAÃ**

O romance de estréia de Graça Aranha tem como cenário a pequena cidade de Porto do Cachoeiro, localizada no Espírito Santo, para onde se destina o protagonista Milkau. Imigrante, recém chegado ao Brasil, ele visita os povoados de Queimado e Santa Maria até chegar à cidade, onde se estabelece em uma colônia de alemães. Durante esse percurso, tanto o personagem central quanto a voz narrativa buscam descrever precisamente a decadência das grandes fazendas, dos coronéis, e a anomia dos escravos, configurando a situação da transição econômica, política e cultural, pela qual o país passava.

A colônia, diferentemente das outras regiões, é caracterizada como ambiente organizado e produtivo. Nela, Milkau encontra conterrâneos, e um deles, o jovem Lentz, logo se torna seu companheiro em reflexões sobre o país e a humanidade. Destaca-se na narrativa o debate ideológico entre esses personagens: Milkau, empenhado em defender um ideal humanitário, a lei do amor, sempre esboçava compaixão pelos homens, e Lentz, defensor da exploração alemã sobre o mestiço, vê o progresso econômico e cultural relacionado às questões raciais e à lei da força. Esses personagens se distinguem até mesmo na visão e interesse imigratório: Lentz veio ao Brasil com objetivo de trabalhar no comércio, já Milkau chegou ao país em busca de cultivar a terra, e, sobretudo encontrar no “Novo Mundo” a solução para seu sofrimento amoroso. O contraste de perspectivas entre os imigrantes na exposição da narrativa se mostra evidente nos diálogos e monólogos: enquanto Milkau vê o Brasil como utopia de uma nova civilização, prelúdio de universalismo, liberdade e amor; Lentz, adepto à guerra, vê a nova terra como uma oportunidade de dominação de uma raça sobre a outra.

Durante a estadia na terra brasileira, os imigrantes se deparam com cenas que caracterizam a vida nacional. Trata-se de quadros de costumes, aspectos folclóricos que ajudam a determinar o tempo em que a narrativa se passa. Muitos deles são destacados pela violência e barbárie. Episódios fatídicos, como os sacrifícios de animais em rituais magiares, a extorsão dos colonos pelas forças jurídicas locais, a manutenção do casamento pelo interesse econômico e a troca de favores, corrompendo a estruturação da ordem coletiva, intermediam os constantes debates entre o protagonista e seu amigo. Nota-se, entretanto que, na medida em que ocorrem, Milkau se desprende do seu idealismo absoluto em relação à terra, à nação brasileira. Lentz, por sua vez, tomado pelo ímpeto da piedade e da simpatia, torna-se menos individualista e ambicioso, acompanhando, assim, com outros olhos a nação brasileira.



O episódio considerado mais enfático de toda narrativa é a tragédia que se passa com a colona Maria, cujo filho é devorado por porcos. Presa e condenada por homicídio, Maria contará com a ajuda de Milkau, que se compadece com a história de vida da personagem, acompanhando-a até o final da trama. Depois de malogradas as utopias, descrente da solidariedade entre os homens, desacreditado que Porto Cachoeiro seria a terra da promessa, o imigrante foge na companhia de Maria em busca da terra de Canaã. A trama se encerra com os dois correndo por entre os penhascos e declarando que a cidade universal ainda estava por vir.

Pode-se notar que, através da perspectiva racial, frequentemente debatida, configura-se na narrativa uma imaginação historicamente situada, que diz respeito à implementação da mão de obra livre na economia brasileira, à adoção de colônias de imigrantes na produção cafeeira e à preocupação em entender o futuro da nação, após o advento da República. A obra, coerente à realidade brasileira, toma como conteúdo a situação do país e desenvolve uma mirada crítica sobre o período e a sociedade. Tributária do realismo, ou seja, dedicada a dramatizar a realidade, *Canaã* representa o mundo empírico. Seu enredo se insere em uma sociedade existente, reconhecível se comparada à realidade comprovada. Entretanto, sem ter o compromisso documentário, o romance penetra na realidade originária sobre um outro viés, transfigurando-a e recriando-a.

A obra artística, de maneira geral, não está isolada dos fenômenos históricos e sociais. Esses elementos aparecem em cada página, manipulados, reorganizados em uma composição estética autônoma, que se rege pelas suas próprias leis. Nota-se que a estrutura literária estabelece relações de reciprocidade com a estrutura social (a dinâmica interna de uma tem a ver com a dinâmica interna da outra), entretanto, a associação entre essas esferas não ocorre de maneira direta, ao contrário, a obra estabelece uma relação arbitrária com o indivíduo e com a sociedade. Ou seja, tanto um quanto o outro elemento aparecem no âmbito da estrutura artística não como causa nem como significado, mas como parte integrante do seu desenvolvimento interno. Nesse aspecto, denota-se um processo dinâmico que faz da obra literária um equilíbrio de forças organizadas em uma forma orgânica complexa. (MUKAROVSKY, 1978, p.144).

A relação entre os elementos sociais e literários pode ser entendida por um processo de redução estrutural, isto é, “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo”. (CANDIDO,

2010, p.9). Nesse sentido, o trabalho artístico estabelece uma relação deformante com a realidade, ainda que pretenda observá-la e transpô-la rigorosamente. O pressuposto da arte é apresentar o mundo empírico como visão e não como reconhecimento; ou seja, a obra literária busca construir a realidade de modo a criar uma percepção particular, não imitativa, liberta do “automatismo perceptível”. (CHKLOVSKI, 1973, p.45). Desta forma, confrontando a realidade social-histórica e a ficção, toma-se a *mimese* forma de *poiese*, o que faz com que a elaboração da realidade na literatura contribua para a ampliação do sentido do “real”.

Ao representar a realidade nacional, *Canaã* constrói uma dinâmica singular entre momentos introspectivos, reflexões ideológicas e quadros descritivos e realistas. A narrativa se estabelece tanto pelo memorialismo de Milkau, suas reflexões e discussões com os seus comparsas, quanto pelos quadros da natureza brasileira. A obra é estruturada sob esses planos que se apresentam em estilos narrativos diversos: enquanto as cenas descritivas ocorrem sob égide de um registro detalhista, modelado pictoriamente; as elucubrações do protagonista se constroem por um estilo desalinhado que relaciona as forças universais à terra, à sociedade. Nota-se assim, que o romance lança mão de modos e estilos diversos para representar a sociedade e a subjetividade: a narrativa traz planos que se configuram de maneira mais morosa que figural e modelada.

A quebra da separação de estilos evidenciada na obra é um aspecto comum à literatura moderna, que permite que a representação da realidade no romance se construa de maneira múltipla. Nesse sentido, o realismo da obra não é o estilo único de apresentar os elementos históricos e filosóficos; sua configuração no interior do romance não é monolítica, convencional, mas específica, criada por motivações artísticas próprias, ou seja, cada pormenor, cada descrição, integra na narrativa um sistema de significação que vai além da referencialidade, do vínculo com o mundo empírico. (AUERBACH, 2009, p.20).

A representação da realidade, a construção da verossimilhança e o reconhecimento por parte do leitor se baseiam em um tratamento privilegiado das descrições, em um acúmulo de detalhes e contextualização dos pressupostos na narrativa. A visão realista só é estabelecida com a integração completa do pormenor, isto é, quando se constrói uma combinação adequada em que o detalhe supera a superfície e elabora dinamicamente uma visão de mundo. Nesse aspecto, o pormenor não se esgota na caracterização ou no juízo, ele forma um conjunto dinâmico,

poliédrico, análogo à realidade externa. (CANDIDO, 2004, p.141). Pode-se dizer que o detalhe referencial é conduzido a uma profundidade, a um “transrealismo”, permitindo o curso livre da fantasia e a criação de múltiplas feições da realidade. Nota-se, então, que o caráter figurativo, particular, ganha generalidade acima do tempo que o gerou, permitindo uma construção ficcional que é uma síntese da estrutura e do processo.

A concepção de romance realista, tal como se elabora, é um resultado histórico, ou seja, uma prosa capaz de representar as contradições, os problemas sociais e individuais, sociológicos e psicológicos, por meio de procedimentos estéticos específicos, ou seja, próprios daquela construção. (CARA, 2009, p.64). Trata-se de uma técnica de construção romanesca, que não se fixa a um período, a um estilo em particular, pela qual se representa criticamente a realidade. Assim, por realismo, não se entende o conceito das classificações literárias, mas uma modalidade peculiar, sobre como cada obra particularmente estetiza a realidade: a idéia de Realismo torna-se, pois múltipla, sendo mais apropriado falar em “realismos”. (WAIZBORT, 2007, p.12, 13).

O realismo de *Canaã* se deve aos elementos de sua estrutura narrativa, aos procedimentos específicos de sua construção. Não é simples a maneira como o romance estiliza os fatos nacionais e as idéias dos personagens. Nota-se que há um trabalho narrativo que reflete o contexto social da época e a perspectiva do escritor, mas esses traços são explicitados de maneira particular, pois passam por um processo de mediação, resguardando uma especificidade própria e irredutível da obra artística. Assim, mesmo construído a partir de referentes não literários, do contexto empírico, o texto cria sua forma própria de revelar a realidade brasileira:

A obra literária não é o simples reflexo de uma consciência coletiva real e dada, mas a concretização, num nível de coerência muito elevado, das tendências próprias de tal ou tal grupo, consciência que se deve conceber como uma realidade dinâmica, orientada para certo estado de equilíbrio. (GOLDMAN, 1967, p.18)

A realidade social, quando transformada em componente de uma obra literária, passa a desempenhar um papel importante na estrutura. Elementos de ordem social são filtrados, sublimados e trazidos ao nível da fatura para evidenciar perspectivas diversas sobre o mundo empírico, comunicando o sentimento de vida e verdade através da organização do texto literário. A literatura, nesse sentido, pode ser vista como um sistema simbólico que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que

transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo. (CANDIDO, 2010, p.55). Deixa-se evidente, portanto, que o aspecto social não limita a literatura, mas exerce uma força interna que engendra a composição formal da obra de arte. A maneira como essa força se relaciona com os demais aspectos estruturadores é a chave da historicidade da obra:

Repetindo, a sociedade não aparece como modalidade envolvente, mas como elemento interno ativo, sob a forma de um dinamismo especificamente seu, resultado consistente dela e potência interior ao romance, onde atritará com outras forças e revelará algo de si. (SCHWARZ, 1999, p.35)

Nota-se que o mundo empírico interessa à obra como objeto estético, ou seja, como objeto criado por procedimentos particulares, por meio dos artifícios da narrativa. Assim, o efeito de realidade é medido pela articulação de recursos narrativos, pelo seu enjambramento estético. A sensação de verdade e de realidade que o leitor sente ao entrar em contato com o texto literário decorre da utilização de meios literariamente eficazes. Conclui-se, assim, que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. (CANDIDO, 2010, p.10)

Os aspectos históricos e filosóficos bem como os fatos vivenciados pelo autor são representados nos temas, assuntos e na forma da obra literária. A cena de infanticídio construída na narrativa de *Canaã*, por exemplo, foi um fato presenciado por Graça Aranha quando exercia a magistratura no Espírito Santo. Entretanto, esse material só é importante no estudo da obra caso se atente nas operações formais e semânticas construídas na composição estética: o material biográfico só pode adquirir valor estético quando iluminado pelo sentido artístico da obra. (BAKHTIN, 2003, p.6). Deste modo, a seleção dos elementos no processo de criação ocorre pela significação e expressividade estética. A obra de arte não transporta um dado factível para a narrativa, a apropriação do material empírico implica na instauração de um trabalho artístico: “No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria” (CANDIDO, 2010, p.16). Nesse sentido, o estudo da psicologia do autor, ou a relação de causalidade da obra com a vida do artista parecem condutas incertas para a análise, já que a função construtiva, a correlação de elementos no interior da obra (na sua forma), fala por si só:

A forma que falamos aqui é inteiramente objetiva, com o que queremos dizer que ela se antepõe às intenções subjetivas, das personagens ou do autor, as quais no âmbito dela são apenas matéria sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine. (SCHWARZ, 1999, p.41)

Percebe-se, portanto, que a construção do romance se dá por estímulos da realidade que são combinados e arregimentados em uma estrutura singular, a qual não é igual à estrutura social, histórica, mas estabelece com ela algumas similitudes: há entre a estrutura social e a estrutura literária linhas de força comuns, que coordenam a obra e a sociedade, tornando-as coerentes, porém não iguais. Nesse aspecto, torna-se importante pensar a idéia de “decalque da realidade”, ou seja, a migração de reflexos da estrutura social para o campo literário, onde atuam como princípio ordenador, desempenhando o seu papel ideológico de apresentar perspectivas particulares como verdades gerais. (SCHWARZ, 1999, p.38). A dimensão estética não se contém diante das dimensões individual ou social, nem as exclui, mas as subordina. Observa-se a existência de matizes na ligação entre arte e sociedade, o que faz com que a realidade externa e as intenções subjetivas se apresentem na obra de maneira diferenciada. Tanto o dado social quanto o individual aparecem na fatura literária, não como um simples retrato, mas articulados à sua estrutura profunda. Assim, a verdade e a realidade derivam da combinação adequada dos elementos no interior da forma estética da obra, e não da sua fidedignidade ao externo. O modo como se organiza a narrativa e a linguagem revela-se de suma importância para entendimento do romance:

O aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CANDIDO, 1987, p.58)

Nota-se que a percepção artística ocorre pela experimentação da forma da obra, a qual não é um invólucro, sem referente, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo fora de toda correlação. (EIKHENBAUM, 1973, p.13). Modelando uma estrutura autônoma, a forma estética organiza o material psicológico e social em procedimentos literários responsáveis por garantir a verossimilhança do texto. Nesse aspecto, percebe-se que a forma literária tem natureza compósita, ao mesmo tempo que possui caráter técnico, elaborando procedimentos narrativos do romance, é

perpassada pelas relações históricas e sociais. Nela, há um dinamismo responsável pela especificidade da realidade da arte literária:

A junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta é entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e da realidade, sendo parte dos dois planos. (...) Trata-se de uma teoria enfática do realismo literário e da realidade social enquanto formada. Nesta concepção, a forma do romance comporta, entre outros elementos, a incorporação de uma forma de vida real, que será acionada no campo da imaginação. (SCHWARZ, 1987, p.141)

A forma romanesca compartilha aspectos da forma social e histórica, isto é, a configuração ficcional pressupõe a organização da vida prática por meio da forma, que representa um princípio mediador entre a literatura e a realidade. Em princípio, a estruturação do romance não está apenas na construção de um mundo imaginário, cujos conteúdos não são reais. A sua construção estética decalca e elabora a forma social, o que faz com que a linha de força que estrutura os elementos da composição romanesca tenha nexos reais. A forma do romance pode ser vista como uma “forma de formas”, um complexo heterogêneo capaz de representar a multiplicidade das relações histórico-sociais. Isso significa que a configuração depende da objetividade e historicidade das formas sociais. Assim, a obra literária é o mundo imaginário que se constrói sob a lógica de um aspecto real x, o qual é um momento e lugar determinado da totalidade social. (SCHWARZ, 1987, p. 143).

Nesse aspecto, pode-se entender que a estrutura histórica tem papel decisivo na formação estética dos elementos e nas construções literárias. Essas, quando apartadas da configuração social, resultam em uma falta de coerência interna, a evidenciar uma má formação da narrativa. “Um bom romance é um acontecimento para a teoria”, uma vez que consegue apresentar em sua forma estética uma continuidade da forma social, ou seja, representa por mecanismos narrativos específicos as coordenadas históricas, dando a elas um alcance próprio. (SCHWARZ, 1987, p.140).

Como apontado pela fortuna crítica, a obra *Canaã* apresenta uma peculiaridade estética que faz com que o plano ficcional não seja bem construído. Muito se diz de uma má articulação entre as instâncias realista e sociológica que compromete a forma do romance, limitando-o a um texto que mistura quadros da realidade brasileira e elucubrações filosóficas. Grande parte dos estudiosos defende que a narrativa da obra é construída em função de estabelecer análises interpretativas do Brasil e apresentar a teoria da “integração do ser na unidade cósmica”. Essa mesma causa é atribuída ao

malogro da construção da verossimilhança e da estruturação dos personagens. Como exposto nos estudos críticos, a arbitrariedade na construção dos personagens (que acatam os argumentos impostos pelo autor) e a doutrinação da instância narrativa (que se ocupa não somente em descrever e narrar, mas, sobretudo em intervir com julgamentos teóricos e filosóficos) diluem a autonomia da ficção.

Partindo desse raciocínio, nota-se que a exposição narrativa de *Canaã* é demarcada por um caráter doutrinário e didático, que se evidencia no texto e que parece desarticular o arranjo realista. A realização formal do romance descortina, na atitude do narrador intruso e na sua relação com os demais personagens, sobretudo com o protagonista, a deliberação do romancista em contradizer a própria estrutura romanesca. Ao tentar enlaçar teorias e filosofias pessoais na estrutura do romance, Graça Aranha parece implodir a forma, já que se demarca a incoerência da mesma com a estrutura social. A fatura, que mimetiza a forma sócio-histórica, é, pois, deturpada em vista da filosofia cósmica, e o que se percebe ao longo da narrativa é o esfacelamento da ficção. Nesse aspecto, é importante destacar a postura do narrador, que pontua a trama com observações que parecem não irromper na forma do romance. Esses juízos proferidos na obra, segundo a perspectiva da fortuna crítica, deixam transparecer que as imagens do mundo são ignoradas em vista da teoria que se deseja evidenciar. Desta maneira, a falta de distanciamento do narrador, cujos julgamentos suplantam a matéria social, demarca o problema estético do romance: *Canaã* tem sua representação limitada, pois desconfigura a forma histórica e a forma romanesca. O resultado é a matéria desconstruída na narrativa e a conseqüente falta de verossimilhança:

A precariedade da construção ficcional que sustenta um propósito ideológico, posto como histórico, leva o leitor atento a pedir mais realidade e complexidade, condição necessária para se pudesse obter mais... ficção! (CARA, 2009, p.67).

A construção da realidade em *Canaã* apresenta episódios sequenciais que servem somente como aparato da expressão e comprovação a teoria da “unidade cósmica”. Nesse aspecto, devido ao acúmulo de detalhes, há apenas um “efeito de real”, mas não há a configuração de um realismo forte, já que a intromissão da teoria na forma romanesca demonstra a impossibilidade de configurar o mundo ficcional. Assim, pelo mal enjambamento da estrutura, explicita-se a importância da totalidade histórica na

configuração do romance. Ou seja, os limites da representação de *Canaã* evidenciam a necessidade de considerar os aspectos materiais na estrutura.

A forma de *Canaã* revela que o processo de construção literária prevê a questão da estrutura social, não sendo possível negá-la ou destruí-la. Os elementos da narrativa são arquitetados em relação com as coordenadas históricas e sociais e não podem ser rompidos ou ignorados em prol da exemplificação de teorias ou do que quer que seja. O problema de ordem formal de *Canaã* nos leva a pensar como o uso do material literário é proposto pelas próprias formas históricas dos assuntos e, nesse sentido, pensar a maneira como o escritor lida com a resistência desses materiais literários, na sua operação de construir os sentidos mais complexos de sua matéria. (CARA, 2009, p.32).

Isto posto, não se associa, aqui, o malogro do romance à validade ou pertinência da teoria do autor, mas ao modo como ela é representada no texto. O grande problema não é o fato de o romance fortalecer a teoria da “integração cósmica”, mas fazer isso como proposta central, prejudicando a ordem histórica e conseqüentemente abandonando a estruturação romanesca. O que se observa é que a narrativa não explicita bem a teoria e não oferece lastro realista convincente. Nota-se, pois, uma redução da complexidade dos fatos, que culmina numa rachadura na forma da obra.

Escolher um “mau romance”, tal como se refere Wilson Martins à *Canaã*, pode vir a ser importante como objeto de estudo na medida em que se possibilita um melhor entendimento quanto a integração do momento social e da estrutura narrativa. A obra ficcionalmente problemática pode ser reveladora, pois situa historicamente comportamentos e atitudes contribuindo para entender melhor “o conceito social de forma”, isto é:

Um esquema prático, dotado de lógica específica, programado segundo as condições históricas a que atende e que o historicizam de torna-viagem. O esquema não se esgota em suas manifestações singulares, que podem pertencer a âmbitos de realidade distintos, a cujos componentes se articula. (SCHWARZ, 1999, p.30)

A supremacia teórico-filosófica e a falta de senso histórico na narrativa de *Canaã* parecem fazer com que a forma romanesca se perca, massacrada pela dificuldade de reflexão crítica. Nesse aspecto, a estrutura da narrativa dá notícia sobre a necessidade de mediação entre a realidade e a ficção. Ou seja, o revés da obra chama atenção para a carga e o sentido histórico das formas ficcionais e também para o compromisso do



escritor com os materiais históricos de seu tempo. Além disso, o mal enjambramento de *Canaã* rompe com o pressuposto de que a matéria romanesca é informe.

O objetivo desse capítulo é observar os princípios estruturais que regem a narrativa a partir de suas camadas profundas. Trazendo à análise a linguagem e a mensagem, busca-se compreender a particularidade arquitetônica de *Canaã*, isto é, tomar o texto literário mostrando os artifícios que captam e fazem sentir a realidade. Trata-se, portanto, de estudá-lo a partir da “camada ostensiva”, organizada segundo a arte da escrita, ciente da relação que ela desenvolve com o “subsolo do discurso”. (CANDIDO, 2010, p.13).

## **2.1. A ESTRUTURA NARRATOLÓGICA DE CANAÃ: O ENTROSAMENTO ENTRE NARRADOR E PERSONAGEM**

Por uma questão estritamente metodológica, já que não é possível analisar todos os aspectos ao mesmo tempo, centraremos, nesse primeiro momento, na análise da construção narratológica do romance a fim de perceber como é feita a articulação dos acontecimentos com o arranjo da trama. À luz da constatação feita pela fortuna crítica a respeito da preponderância sociológica, que afeta a ficcionalização da obra e evidencia o desequilíbrio entre as instâncias realista e ideológica, pretende-se verificar como se dá a atuação do narrador e dos personagens nesse processo.

*Canaã*, assim como toda narrativa, não é uma simples acumulação de acontecimentos, mas uma hierarquização de instâncias e estruturas correlatas. Ela conjuga dialeticamente, em sua constituição, elementos de ordem externa (aspectos históricos, psicológicos e sociais) e interna (linguagem, estilo, aspectos da construção do texto). A instância que coordena a aparição de informações, sua natureza e quantidade, é o narrador. A ele, interessam tanto a história como o modo de apresentá-la: tanto o saber como o dizer dizem respeito à função do narrador.

O romance em questão apresenta um narrador heterodiégetico, capaz de narrar as cenas, descrever os quadros e acompanhar as consciências dos personagens. Sua função é comunicativa, mas também avaliativa, pois além de expor os fatos, emite comentários sobre as situações, postulando um ponto-de-vista próprio. No trecho abaixo, podemos evidenciar que, ao lado da descrição dos acontecimentos relativos à

trama central, isto é, ao percurso do protagonista Milkau nas terras brasileiras, o narrador profere reflexões particulares, que não servem de insumo à história, mas que partem dela para especular sobre outros assuntos:

Milkau e Lentz admiravam a robustez daqueles homens com pulsos de ferro, torso hercúleo, barbas avermelhadas, olhos de um azul de abismo, muito parecidos com um grupo de irmãos. Somente havia um mulato, que entre eles se destacava. Tinha a cara mascarada pelas bexigas; era bronzeado, usava uma pequena barba anelada e falha e o cabelo curto em pé sobre a testa. Com os olhos rajados de sangue e os dentes pontiagudos de serra, tomava por vezes a aparência de um sátiro maligno; mas essa impressão não era frequente, e rapidamente a desmanchava um riso fácil e ingênuo. No meio da massa indistinta dos companheiros louros e pesados, o cabra brasileiro tinha um ar vitorioso, um ar espiritualizado. Não havia, na verdade, entre ele e a terra um remoto convívio, perpetuado no sangue e transmitido de geração em geração?... (ARANHA, 1982, p.70-71)

Observa-se que a narrativa tanto vislumbra o pensamento dos personagens quanto apresenta as descrições e comentários da voz narrativa, isto é, ela permite que se exponha o sentimento de “admiração” de Milkau e Lentz em relação ao grupo germânico, ao mesmo tempo em que permite ao narrador estabelecer comparações entre o perfil dos brasileiros e dos alemães. Especificamente com relação ao ponto de vista do narrador, quando este discorre sobre os atributos físicos e psicológicos do mulato, percebe-se a emissão de comentários autônomos, que não se relacionam à trama. Nota-se que, ao lado da configuração da cena de ocupação da floresta tropical por nativos e colonos, a instância narrativa engendra um questionamento argumentativo, que, embora não seja desenvolvido completamente, reflete acerca da existência de uma força misteriosa que uniria o brasileiro à terra. A sentença “Não havia, na verdade, entre ele e a terra um remoto convívio, perpetuado no sangue e transmitido de geração em geração?” explicita o posicionamento especulativo do narrador, que parte da situação narrada para reflexões generalistas.

Durante toda a narrativa de *Canaã*, frequentes exposições de pensamentos filosóficos, reflexivos permeiam a trama central. Essas intervenções ocorrem tanto por parte da instância narrativa quanto por parte dos personagens centrais. Com relação ao narrador, muitas vezes, os comentários de ordem filosófica são por ele proferidos como orientação para a história dos personagens. Ou seja, a voz narrativa descreve a situação em que o personagem está envolvido, mas logo se utiliza dessa descrição como explicação e ilustração do seu juízo, ocasionando o condicionamento da trama à matéria especulativa. No trecho seguinte, pode-se notar que a instância narrativa encena a

história de Milkau, e, em seguida, invade o universo da experiência do personagem, postulando elucubrações reflexivas, convergindo a trama para a confirmação de idéias e postulados:

Milkau caía em longa cisma, funda e consoladora. Quem não esteve em repouso absoluto não viveu em si mesmo; no turbilhão a sua boca proferiu acentos que não percebia; hoje, sereno, ele mesmo se espanta do fluido perturbador que emana de seus nervos doloridos e maus. As eternas, as boas, as santas criações do espírito e do coração são todas geradas nas forças misteriosas e fecundas do silêncio. (ARANHA, 1982, p.28)

Essa passagem se refere à cena em que o protagonista adentra a floresta brasileira, contemplando absorto à paisagem. Inicialmente, a perspectiva narrativa centraliza-se nas descrições da natureza e do personagem, capturando as sensações e pensamentos deste último. Contudo, logo se converte para a emissão de outros juízos. A sentença “Quem não esteve em repouso absoluto, não viveu em si mesmo” marca a intromissão do narrador na cena. As considerações sobre o “viver em si mesmo” interrompem o universo ficcional de Milkau, de modo que a experiência do personagem, suas duas situações de vida (uma “no turbilhão” e outra “hoje”), sirva para exemplificar o pensamento estabelecido pelo narrador. Nesse momento, há uma inversão de unidades: a trama é utilizada para demonstração de juízos e pressuposto exteriores à narrativa. Adjacente, justaposto ao enredo central, está o comentário do narrador, que não serve ao desenvolvimento da trama, ao contrário, são conjecturas generalizadas, que remetem, como iremos ver, ao mundo empírico e fazem parte do projeto teórico-filosófico do autor Graça Aranha.

O que se percebe é que existem duas linhas que conduzem a narrativa do romance: uma preocupada em deflagrar a história da personagem e outra interessada em desenvolver juízos, reflexões sobre assuntos diversos que não se relacionam com a trama. Comumente, esses argumentos que interceptam a narração são princípios filosóficos, embuste da avaliação do autor acerca da realidade brasileira, da sociedade e da humanidade. Observando o todo englobante do esquema narrativo de *Canaã*, nota-se que ele segue mediado entre descrição e reflexão filosófica, entre o desenvolvimento da trama e o pronunciamento de especulações. Devido a esse duplo propósito, percebe-se que a narrativa do romance se apresenta suturada de conjunções, cuja função é recompor a narrativa central quando interrompida pelo comentário do narrador. Esses conectivos, portanto, expressam pouco ou nenhum sentido específico, já que sua

presença se justifica apenas para ligar duas coisas diversas: a trama e a opinião do narrador acerca do mundo, da sociedade. Na citação seguinte, a instância narrativa começa a descrever o encantamento de Milkau pela música, mas acaba por resvalar em observações generalizadas sobre a “alma musical”, sobre a essência da música. Para retornar à história do protagonista, é inserido o conectivo “e”, que estabelece um vínculo entre as linhas narrativa e judicativa:

A multidão apaziguou-se e o instrumento continuou a cantar os solos, como murmúrios de piano e de flautas seguidos de um acompanhamento misterioso de vozes múltiplas, infinitas. A música filtrava-se nos nervos dos ouvintes e os amansava molemente. Milkau vibrava. A música enchia a sua alma capaz de sentir os mais intangíveis e deliciosos segredos do som e de se transportar além de si mesma, perdendo a própria essência nas mais copiosa e alucinadora emoção. Música!... Que conjunto de sensações não se acumularam desde as remotas almas progenitoras, que rios de sangue não correram de pais a filhos, longamente, carregando as vibrações recolhidas em cada célula, dolorosas, lentas, trabalhando, afinando o mundo dos nervos até enfim se formar no homem a derradeira das suas almas, a alma musical!.. E enquanto o órgão no alto da capela cantava, lá ia Milkau, tomado pela saudade, carregado nas harmonias, à sua vida primeira. (ARANHA, 1982, p.105)

Nota-se que enquanto a narrativa explicita a descrição das sensações do personagem Milkau ao ouvir a música ressoante da capela, há uma interposição de juízos acerca da “alma musical”, isto é, comentários desenvolvidos pelo narrador sobre o poder da música ao reunir gerações. A sentença “Que conjunto de sensações não se acumularam desde as remotas almas progenitoras, que rios de sangue não correram de pais a filhos, longamente, carregando as vibrações recolhidas em cada célula, dolorosas, lentas, trabalhando, afinando o mundo dos nervos até enfim se formar no homem a derradeira das suas almas, a alma musical!” intercepta a narrativa e postula a existência de uma força unificadora advinda da música. Para retomar o universo do personagem, impõe-se o conectivo “e”, que denuncia a necessidade de sutura entre o juízo ficcional e o juízo externo, especulativo, ao mesmo tempo em que evidencia uma estrutura narrativa paratática, cujas partes permanecem estancadas e paralelas.

Percebe-se que a intenção do narrador em emitir opiniões à parte da história é tão intensa que, em alguns momentos, ele se excede nas reflexões e abandona completamente a trama. Quando isso ocorre, são utilizados recursos gráficos (como aspas e parênteses) na tentativa de inserir os personagens ao fundo da narrativa, atribuindo-lhes aquelas idéias mencionadas pelo narrador. Explico melhor com o exemplo seguinte:

Cercada de morros, a cidade era guardada ainda por igrejas postadas nas alturas, como de atalaia. Pelas encostas das montanhas subiam os devotos em romarias piedosas aos santos padroeiros das capelinhas humildes. Nas tardes de verão (recordava Milkau) costumava desfilar um cortejo de seminaristas em férias e, às vezes, esse cordão negro sucedia cruzar com o bando infantil e branco das colegiais dirigidas por irmãs de caridade; os dois grupos não se aproximavam e se desviavam reverentes, subindo e descendo pelos morros, sobre os quais ia descrevendo longas e marciais teorias, até se sumirem no horizonte... (ARANHA, 1982, p.48).

A passagem escolhida faz uma descrição da cidade de São João Del Rey, visitada por Milkau antes de chegar ao Porto Cachoeiro. Milkau conta para Lentz as características da cidade, seus costumes e hábitos, resgatando e explicitando os costumes do país. O relato inicia-se em discurso direto, mas logo o diálogo é “tomado” pelo narrador, que continua a descrição, a exposição de idéias e, sobretudo a emissão de juízos críticos. Quando percebe a longa apoderação do discurso, o narrador tenta restabelecer a verossimilhança do relato, atribuindo as palavras pronunciadas ao personagem Milkau, até então esquecido, que reaparece entre parênteses, como se fosse um elemento acessório, de segunda ordem. Os recursos gráficos são também utilizados em outros trechos da narrativa para descrever o estado emocional e as ações dos personagens, ou o ambiente em que se situam. Certamente, isso ratifica a evidência de que o que interessa não é o conjunto da trama, (personagens, enredo, ações), mas especificamente as idéias ali discutidas. Nota-se, então, que, na obra, as reflexões filosóficas predominam diante das ações das personagens.

Em se tratando de um romance, cuja fortuna crítica nomeou como “romance de idéias”, a exposição prioritária da discussão filosófica, em detrimento das ações dos personagens, aparentemente não revela nenhuma distorção. Entretanto, pode-se perceber, sobretudo nos trechos já citados, que os juízos configurados na narrativa não são propriamente relacionados ao enredo, isto é, as reflexões não fundamentam a trama; ao contrário, desviam-se da ficção e arregimentam princípios especulativos sobre a realidade. Nesse sentido, o que se pode notar é que a importância do enredo, das personagens e dos quadros é ínfima diante dos pressupostos de base sociológica. Os elementos da narrativa parecem secundários, pois são ofuscados pela interpretação e exposição de pensamentos reflexivos.

Diante desse aspecto, é importante destacar os capítulos II e III do romance. Neles há o emprego de uma diferente técnica narrativa em que se destaca a exibição especulativa e não propriamente a história de Milkau. No segundo capítulo, por exemplo, que se inicia com a continuação da cena final do primeiro, Milkau e Lentz

admiram a beleza da floresta tropical, então, a narração é interrompida, cedendo lugar à dramatização de uma discussão, cujo tema é a raça brasileira. Cessam-se as descrições, a narração, a atuação dos personagens, o desenvolvimento da trama, dá-se lugar à exposição de um diálogo, transcrito como nas peças dramáticas. As falas dos personagens aparecem alinhadas à margem esquerda e cada fala é antecedida pelo nome de quem a profere, apresentado em caixa-alta. Não há preocupação em formular a consciência dos personagens dentro dos enunciados a fim de formar uma totalidade coesa entre os juízos narrativos e reflexivos; interessa puramente a expressão e representação de princípios, elucubrações filosóficas:

MILKAU (*Olhando a mata*) – A Natureza inteira, o conjunto de seres, de coisas e de homens, as múltiplas e infinitas formas da matéria no cosmo, tudo eu vejo como um só, imenso todo, sustentando em suas íntimas moléculas por uma coesão de forças, uma recíproca e incessante permuta, num sistema de compensação, de liga eterna, que faz a trama e o princípio vital do mundo orgânico. E tudo corre para tudo. Sol, astro, terra, inseto, planta, peixe, fera, pássaro, homem formam a cooperação da vida sobre o planeta. O mundo é a expressão da harmonia e do amor universal. (*E apontando para a vegetação no alto de uma rocha.*) Na verdade, a vida dos homens na Terra é como daquelas plantas sobre a pedra. (ARANHA, 1982, p.63-64).

Nessa passagem, observa-se a prioridade da exposição e exemplificação das idéias sobre a “integração universal” em relação à atuação do protagonista Milkau. As referências acerca da movimentação e dos gestos do personagem aparecem como nas rubricas dos roteiros teatrais, isto é, trata-se de um “para-texto” que relega a ação do personagem a um elemento secundário, na medida em que interessa à narrativa somente para auxiliar na demonstração e defesa de princípios da harmonia e do amor.

No terceiro capítulo do romance ocorre um modo novo e diverso de narração, cujo intuito é igualmente evidenciar interpretações e considerações generalizadas, interrompendo o fluxo da história. Nota-se que, na cena em que Milkau e Lentz passeiam no povoado de Santa Tereza, a narrativa é encerrada com o comentário: “E os dois imigrantes, nos silêncios dos caminhos, unidos, enfim, numa comunhão de esperança e admiração, puseram a louvar a Terra de Canaã”. (ARANHA, 1982, p.67). A partir daí, finda a história e se introduzem alguns versos que se iniciam com o bordão “Eles disseram”. Como um antecanto poético, a narrativa dá lugar a seis estrofes que poetizam a sensação dos imigrantes e profetizam a existência de uma harmonia universal. Segundo Roberto Schwarz, forma-se uma “prosa hínica” em louvor à natureza que interrompe o universo dos personagens, fazendo com que as suas

individualidades sejam anuladas e ajuntadas no pronome “Eles”, cuja única força é a retórica, a qual visa permitir o extravasamento lírico do narrador (SCHWARZ, 1965, p.21):

Eles disseram que ela era formosa com os seus trajes magníficos, vestida de sol, coberta com um manto voluptuoso e infinito azul; que era animada pelas coisas; sobre o seu colo águas dos rios fazem voltas e outras enlaçam-lhe a cintura desejada; as estrelas, numa vertigem de admiração, se precipitam sobre ela como lágrimas de uma alegria divina; as flores a perfumam com aroma estranho, os pássaros a celebram; ventos suaves lhe penteiam e frisam os cabelos verdes; o mar, o longo mar, com espumas dos seus beijos afagallhe eternamente o corpo... (ARANHA, 1982, p.67-68)

Interessante ainda é perceber como as especulações filosóficas entrecortam todo o livro, tanto na micro-estrutura quanto na macro-estrutura narrativa. Isto é, assim como acontece na fala e descrição dos personagens, na micro-estrutura, e na intervenção do narrador, no nível macro-estrutural, ocorrem também, na organização da narrativa, cisões na representação da história. Desta maneira, a sequência dos capítulos e das cenas revela dois eixos, um relativo à trama principal e outro de caráter especulativo, que busca apenas fazer referência à realidade deflagrada. Analisada sob perspectiva panorâmica, *Canaã* se compõe por uma série de quadros, e cenas de caráter episódico que não despertam um grande drama nem assinalam profunda mudança no trecho e que se ligam debilmente à trama central.

À guisa de informação, em uma das cartas que Graça Aranha trocou com o crítico José Veríssimo, o autor maranhense confessa a incerteza sobre a adequação dos episódios ao tema do romance. Contudo, se justifica dizendo que a intenção é despertar no leitor a sensação de tragicidade, para que compartilhe a mesma sensação do personagem central Milkau. Nesses escritos, Graça Aranha diz ainda que alguns episódios tinham a função de espaçar o desenlace final da obra.

Um exemplo claro desse processo é a narração do episódio da morte do caçador, um quadro presente no oitavo capítulo do romance, que visa descrever a vida e a cultura do povoado de Rio Doce. Nessa cena, ocorre a focalização de um caçador solitário, que habitava as margens do povoado acompanhado somente por seus cães. Sua morte é descrita como uma “dança macabra” de lutas e choque de corpos dos trabalhadores nativos, dos cães e dos urubus, todos cercando o corpo do homem morto. Os trabalhadores lá estavam em um “impulso de piedade” para enterrar o velho; os cães buscavam proteger o dono da investida dos homens e dos urubus; as aves negras

aproximavam buscando no corpo do caçador seu alimento, ao mesmo tempo em que se esquivavam do ataques dos cães. Nesse episódio sangrento, venceram os homens que mataram os cães e espantaram os urubus conseguindo recolher o corpo do caçador aos trambolhões e enterrá-lo. A narrativa termina descrevendo a noite e o aparecimento de latidos que vinham de dentro da mata. O barulho logo é associado às almas dos cães, que ilustram a formação de um novo mito no povoado de Rio Doce. Nota-se que a preocupação evidente é a descrição de traços do folclore, a estilização dos aspectos regionais. O caráter da narrativa é monográfico e pitoresco; sua função é apenas informativa, expondo um fenômeno social. Como se pode perceber, essa descrição da formação de uma lenda local introduzida ao lado da história de Milkau é um quadro isolado, descontínuo, sem importância vital para a trama central, configurando, pois, um acontecimento acidental.

Segundo Roland Barthes em suas considerações sobre a análise estrutural da narrativa, há dois tipos gerais de unidades na narrativa, as de função cardinal e as de função catalítica. A primeira se refere aos elementos que abrem (ou mantêm, ou fecham) as histórias adjacentes à narrativa central de *Canaã*, ou seja, constituem verdadeiras articulações da narrativa. A outra função cabe às unidades de natureza subsidiária, completivas ou consecutivas, ou que visam acelerar, retardar, avançar o discurso principal. Seu encargo é realçar, expandir o núcleo, despertando tensões. (BARTHES, 1971, p. 34-36). Desse modo, as histórias ao mesmo tempo em que mostram a desintegração do romance, pela desarticulação dos fatos, evidenciam também uma relação de segunda ordem, actancial, com os fatos principais. Percebe-se que a formação da lenda, por exemplo, busca expor detalhes da vida brasileira que, embora nada acrescentem ao desenvolvimento da história de Milkau, servem de complemento para especulações do narrador. Ou seja, essas cenas secundárias alimentam a tensão entre a trama central e os postulados reflexivos.

A tendência especulativa e filosófica da narrativa, notoriamente desempenhada pelo narrador, é também corroborada pelos personagens principais. Diversas cenas são usadas pelo protagonista Milkau ou pelo seu companheiro Lentz como ponto de partida para reflexões teóricas, aparte do enredo. Frequentemente, esses personagens tomam os acontecimentos em torno para desenvolver apontamentos sobre princípios gerais que organizam a vida e a sociedade brasileira, abandonando completamente o enredo principal. Um episódio interessante que atravessa a “narrativa núcleo” e evidencia o vínculo com o propósito filosófico é o “ritual magiar”. Esse quadro acidental que



transcorre interrompendo a história de Milkau, serve-lhe de insumo para emitir juízos sobre o amor fraterno. A cena, que descreve a imolação de um cavalo, não conta com a presença do protagonista, contudo ele aparece no final do episódio, e toma o acontecimento para expor divagações sobre o amor que a terra tem a oferecer aos seres: “E para que? (...) e para que a tortura, a fecundação pelo sangue, se Ela, risonha e alegre, como uma rapariga bela e fresca, lhes daria os seus frutos, cedendo tão somente as brandas violências do amor? (ARANHA, 1982, p.181).

De maneira generalizada, pode-se perceber que grande parte das cenas sobre as terras brasileiras servem de insumo para meditação reflexiva e filosófica dos personagens. Nesse aspecto, o protagonista Milkau é sempre defensor de uma perspectiva humanitária, que visa à integração da sociedade, dos homens e da natureza. Configurando um mundo fixo, uma realidade concluída, grande parte das cenas são comentadas por ele sob esse viés. A cena em que se focaliza o processo de capitalização das terras brasileiras para estrangeiros, a falta de regulamentação consistente do sistema fundiário e a ausência de estruturação de uma ordem coletiva, por exemplo, é analisada pelo personagem, servindo-lhe de inspiração para reflexões autônomas acerca do papel do Estado na sociedade: “Não seria muito mais perfeito que a terra e as suas coisas fosse m propriedade de todos, sem venda, sem posse?”. (ARANHA, 1982, p.87).

Pode-se perceber que o protagonista é movido por uma grande utopia em favor da comunhão entre os homens e da transformação da sociedade, fato que o subordina a todas as suas falas, extensas dissertações sobre o princípio do amor e da fraternidade. Opondo-se a esse raciocínio está o imigrante Lentz, defensor da guerra e da dominação europeia sobre o mestiço. Para Lentz, a civilização, que é o sonho da democracia e da solidariedade, não existe. O homem deve querer viver, e isso implica, na sua concepção, o desejo de expansão e dominação. O princípio da vida e da humanidade está na força, pois o que o homem “busca no mundo é realizar as expressões, as inspirações da Arte, as nobres, indomáveis energias, os sonhos e as visões do poeta, para conduzir como chefe, como pastor, o rebanho”. (ARANHA, 1982, p.54)

As cenas e os episódios da narrativa desencadeiam comentários e reflexões entre essas duas figuras, que defendem princípios fixos como o amor e a força. Como se pode notar, tanto Lentz quanto Milkau não obedecem a uma lei própria, no sentido de apresentarem, junto à totalidade do romance, uma coerência. A economia do livro, o ambiente e as idéias não dão vida as personagens, o que faz com que careçam de traços expressivos capazes de sugerir um modo de ser, uma existência. Nota-se que tanto o

protagonista quanto o outro personagem só interessam ao romance como ponto de vista rígido, um perfil, um pressuposto fixo. Privados de autoconsciência, as suas imagens são construídas de maneira determinada, seus campos de visão são delimitados e sua mobilidade na narrativa é praticamente nula:

A personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa, e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites da sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites de seu caráter, de sua tipicidade, de seu temperamento sem com isso perturbar o plano monológico que o autor passa para ela. (BAKHTIN, 1981, p.43)

Nesse aspecto, os personagens centrais não possuem uma organização de traços, convencionalizações, que lhes atribuam vida, sendo tomados apenas como representantes de idéias defendidas pelo autor. Desempenhando um papel definido, Milkau e Lentz são inexpressivos, assemelhando-se a dois símbolos. Suas caracterizações e profundidade aparecem subsumidos sob os princípios que defendem. Em algumas de suas falas, descobrimos que Milkau habitava em Heidelberg e que, após a perda da mãe, do pai e de sua amada, consolou-se na busca de um amor universal. O personagem diz que era crítico literário de jornais em Berlim, mas que, ao perceber certo vazio na existência e na arte, além de uma desilusão constante no plano do pensamento, tentou desistir da vida. Contudo, a ânsia pela morte e a dor convulsa o conduziram novamente à vida, fazendo com que ele desejasse viver retirado na natureza, como um monge, deixando-se absorver nos estudos e na reflexão. Somente depois de alguns anos, Milkau diz ter percebido que o ascetismo e o isolamento representavam egoísmo e covardia. A partir de então, descobriu que “o amor em si era infinito, e o que ele amava era fazer amar, gerar o amor, ligar-se aos espíritos, dissolver-se no espaço universal”. (ARANHA, 1982, p.62)

Assim como o protagonista, Lentz revela, através dos diálogos, um pouco do seu passado. Pertencente a uma família cristã e do alto escalão militar, o personagem não teria suportado as pressões de seu grupo social. Buscava, então, um novo mundo, onde pudesse instalar outra ordem; buscava um mundo maior, “ainda virgem e intemerato do contato lascivo e deprimente dessa moral cristã”, um ambiente novo para um homem novo, que pretende “renovar a civilização e produzir um mundo que seja o reino da força irradiante e da beleza triunfal, o império branco, o império de seu sangue”. (ARANHA, 1982, p.58)

Nota-se que a personalidade e a consciência de ambos os personagens são reduzidas ao acabamento prefigurado das idéias que lhes são impostas. Não há na narrativa a mobilização de recursos, de significação profunda, nem tanto no plano horizontal da organização de partes sucessivas que os representem, nem mesmo no plano vertical das camadas. Como apontado pela fortuna crítica, os personagens se reduzem a duas ideologias, duas perspectivas distintas de encarar o Brasil: uma pela lei do amor e outra pela lei da força.

Observando o decorrer da narrativa, pode-se perceber uma transformação dessas perspectivas, o que não corrobora para o desenvolvimento da individualidade e personalidade dos personagens, ao contrário, serve apenas para afirmar um princípio (do amor) em relação ao outro (da força). Acompanhemos primeiramente a mudança de Milkau para perceber como ela pouco serve ao desenvolvimento do personagem, mas é insumo para reflexões filosóficas explicitadas na narrativa. O protagonista, ao chegar à terra brasileira, acredita que ali está o ambiente para desenvolver a sua utopia do amor universal:

Desde que chegamos sinto um perfeito encantamento: Não é só a Natureza que me seduz aqui, que me festeja, é também a suave contemplação do homem. Todos mostram a sua doçura íntima estampada na calma das linhas do rosto; há como um longínquo afastamento da cólera e do ódio. Há em todos uma resignação amorosa... Os naturais da terra são expansivos e alvissareiros da felicidade de que nos parecem os portadores... (ARANHA, 1982, p.88)

Essa primeira impressão começa a se desfazer progressivamente com as cenas de violência vivenciadas na nova terra: a corrupção, as injustiças da burocracia e do estado e, sobretudo, o episódio com a colona Maria transforma essa visão utópica de Milkau. Sua vida e seus sonhos passam a ser minados pela tristeza: “A passagem da miséria na nova vida de Milkau deixara o seu vestígio perturbador. No espírito de uma melancolia teimosa se espalhava infinita, vaga, entorpecedora, e agora o pensamento rolava vertiginoso para o desânimo...” (ARANHA, 1982, p.167). Nesse sentido, até mesmo a beleza da natureza, antes vista com êxtase e devoção pelo personagem, passa a exprimir- tristeza e melancolia: “Perdido no largo e desdobrado espaço, o Santa Maria, desembaraçado das pedras que antes o faziam vibrar alegre e vivaz, passava vagando mofino e lento... Tudo era lânguido e vazio, e descampado e deserto. (ARANHA, 1982, p.212).

Por sua vez, o ideal ambicioso e combativo de Lentz também se altera. No capítulo XI, temos notícias de sua súbita mudança, que ocorreu após um sonho, em que ele se viu sozinho no mundo, perseguido pelo seu próprio espírito. Angustiado por uma incrível monotonia de ver somente a si indefinitivamente, Lentz se transforma, desesperado, rendendo-se ao princípio do amor e da solidariedade. Temendo a solidão, ele abandona todo egoísmo e o complexo de superioridade, deixando-se governar pelo instinto de ligação universal. Diante da mudança do companheiro, as palavras de Milkau sobre o princípio do amor e do humanitarismo, ressoam impositivas e concludentes:

Toda maldade nele era obra da imaginação (...) A nossa força individual não é nada em comparação à força acumulada na vida. Que pode um só contar a corrente imperiosa e dominadora, formada pelas primeiras lágrimas, descendo das origens do mundo, avolumando-se, tudo arrastando, tudo vencendo, até que um dia seja um perene preamar da bondade e da doçura? Que pode o homem, insignificante e inútil, erguer para desviar o curso, o ímpeto da piedade e da simpatia? (ARANHA, 1982, p.211).

Nota-se, portanto, que a oposição representada por Lentz não é uma perspectiva equipolente à lei do amor, representada por Milkau. Ao contrário, o princípio da força não abre o contexto monológico, mas o fecha e conclui, confirmando-o de maneira ainda mais rígida. A lei da força, na verdade, não representa uma perspectiva, mas uma oposição usada como pretexto na trama para a especulação sobre o amor universal. Como apontado pela fortuna crítica, Lentz não é um oponente de Milkau, mas o seu comparsa. Esse raciocínio fica muito claro no seguinte pronunciamento da voz narrativa sobre a unidade entre esses personagens:

Longe do ódio, da luta fratricida, entre esses dois intérpretes sucessivos da vida, formara-se uma atração, uma solda inquebrantável e que ainda significa a imagem dessa impulsiva liga entre todos no mundo, que cada dia será crescente, até se tornar universal e indestrutível. (ARANHA, 1982, p.168)

Evidencia-se que a trama central acaba por ser usada para elaboração de um princípio filosófico sobre o amor e a união entre as raças e a sociedade. Esse princípio converte as personalidades e o mundo ficcional dos personagens em ilustrações da filosofia explicitada. Ou seja, essas representações são concluídas ideologicamente, determinadas à revelia pelo discurso exterior. Não é possível perceber a dinâmica da práxis desses sujeitos, pois eles não fazem escolhas, não tomam decisões, não assumem riscos, não agem sobre o mundo, mas permanecem imobilizados pelo ponto de vista que

lhes é imposto. O que se mostra nítido em toda narrativa é que as elucubrações filosóficas acabam por ignorar o processo dinâmico e representativo de formação estética da obra, isto é, tanto a trama quanto a representação dos personagens são elaboradas em função da divulgação de princípios especulativos. Deste modo, os personagens e as suas histórias não convencem por serem suportes de ideologias que não os enriquecem, nem mesmo fluem partindo de sua experiência. Carentes de aspecto humano, eles atuam como porta-vozes de outro universo, que, conforme veremos, aponta para o universo ensaístico do autor. As elucubrações filosóficas divulgadas relegam à superfície a articulação dos elementos romanescos, isto é, limitam a representação a um conjunto de operações didáticas, que visam a esboçar algo exterior. O resultado é uma dramatização que parece sem viço e a configuração de um mundo fechado, pouco crítico, embuste para a deflagração filosófica.

Como demonstrado, o narrador tem papel fundamental na articulação entre as instâncias que compõem o romance e na didatização do discurso ficcional. Comportando-se como um mediador, ele intervém a todo tempo na configuração discursiva e nos rumos da trama, emitindo juízos, pressupostos externos à história central, enquanto narra os acontecimentos e representa a consciência dos personagens, reduzindo-os a ilustração das concepções adotadas. Descrevendo as cenas e os quadros, o narrador onisciente, ainda que represente o ponto de vista dos personagens, não se coloca efetivamente no lugar deles, permanecendo dono e senhor do discurso narrativo (sem que cada personagem ganhe voz.). Nesse aspecto, percebe-se que ele não consegue desvincular-se do propósito que postula e, pelo contrário, faz com que tudo seja condizente ao seu ponto de vista, ofuscando qualquer possibilidade de um diálogo pleno, de uma comunicação livre de consciências independentes e plenas, pois tudo resvala para o reforço da perspectiva filosófica adotada. A instância narrativa controla a consciência e o excedente de visão dos personagens: ela e seu mundo abrangem não só a história das personagens como a diretriz volitivo-emocional das mesmas. (BAKHTIN, 2003, p. 6)

Seria possível aqui, como apresenta Schwarz, uma comparação entre o narrador de *Canaã* e o narrador dos romances machadianos. Intrusivo, crítico e judicativo, o narrador de Machado de Assis também intervém continuamente na narrativa, pronunciando ditos sentenciosos alheios à trama central. Contudo, a esfera de sua consideração é esteticamente organizada, enriquecendo as personagens em lugar de anulá-las. (SCHWARZ, 1965, p.20). Nesse sentido, o narrador do *Bruxo do Cosme*

Velho é uma voz que contribui para dar insumo à personagem: cênico ou mímico-dramático, ele se reveste de múltiplas máscaras, comportando-se como um fingidor, transmissor credenciado dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da comunidade histórica. Não representa nenhuma ideologia em particular. Pelo contrário, representa a disputa das ideologias em luta. (SOUZA, 2006, p.16)

Diversamente do narrador volúvel de Machado, que nos permite enxergar a representação do mundo e do homem de modo multiperspectivo, a instância narrativa do romance de estréia de Graça Aranha faz com que qualquer interpretação deslize para um único ponto de vista. Em *Canaã*, o mundo e o homem são vistos de maneira una, indispostos a vivenciar a infinitude do devir histórico-social, centralizados em uma perspectiva incompatível e incongruente. Deixando de lado a dimensão da realidade vivenciada, o romance encena e advoga monofonicamente teorias e pressupostos, ignorando a multiplicidade, atuando como uma narrativa tradicional, devido à apresentação de uma única ideologia, pretensamente superior e hegemônica. A sua representação hipertrofia o todo na parte e concebe os diversos olhares sobre a realidade em uma postura unilateral e partidária. (SOUZA, 2006, p.21)

Pode-se concluir, portanto, que, na obra *Canaã*, há a tentativa de representação de uma consciência total da instância narrativa, bem como uma negação da sua característica impessoal e distanciada, já que o narrador representa os personagens e os acontecimentos alicerçados nos pressupostos filosóficos adotados pelo autor Graça Aranha. Nesse aspecto, esse narrador em terceira pessoa não é um narrador distanciado, ao contrário, está interessado na representação dos acontecimentos e das personagens. A sua atuação evidencia o rompimento da tensa distância (no tempo e no espaço, de valores e sentidos) entre autor e personagens, princípio esteticamente produtivo da criação verbal. Conforme os estudos de Bakhtin sobre a composição estética, quando há perda dessa distância, instaura-se a posse das personagens por parte do autor, isto é, o reflexo do autor se deposita na alma e nos lábios das personagens, introduzindo-lhes elementos concludentes. Assim, impõe-se ao discurso narrativo a presença de uma consciência absoluta que não pode ser transformada em consciência estética:

Um acontecimento estético pode realiza-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando a personagem e o autor coincidem, ou estão lado a lado diante de um valor comum, ou frente a frente como inimigos, termina o acontecimento estético e começa o acontecimento ético que o substitui (o panfleto, o manifesto, o discurso acusatório, o discurso laudatório e de agradecimento, o insulto, a confissão-relatório, etc..). (BAKHTIN, 2003, p.20)

Nessa perspectiva, a obra *Canaã* parece mais próxima de um texto panfletário, onde tudo é determinado em prol de uma divulgação teórica, que propriamente um texto estético. O discurso imponente e nevrálgico é o discurso filosófico que estrutura a narrativa, configurando a atuação dos personagens. Toda diversidade de acontecimentos, os elementos da narrativa e toda estrutura multiestratificada da sociedade não são encarados como elementos de composição, ao contrário, são tomados como informes judicativos dessa visão teórica e ideológica.

Tendo observado o movimento da narrativa e a elaboração dos personagens; serão analisadas, no momento seguinte, a disposição dos elementos subjetivos e realistas na obra *Canaã* e sua relação com a produção ensaística de Graça Aranha.

## **2.2. A CONFIGURAÇÃO DA SUBJETIVIDADE E DA REALIDADE NO ROMANCE**

Tanto os aspectos de ordem subjetiva (elementos filosóficos, intimistas e psicológicos) quanto os aspectos materiais (elementos sócio-históricos), ao serem incorporados ao texto literário, passam pela intermediação de mecanismos de linguagem que os transformam em componentes interiores da estrutura romanesca. A obra *Canaã* apresenta uma série de acontecimentos sociais e psicológicos, representações do indivíduo e da sociedade reunidos na fatura. Contudo, em uma obra literária, não é a imagem do homem e da realidade em si que lhe são características, mas justamente a imagem de sua linguagem. Interessa-lhe a reprodução livre e artisticamente orientada da palavra, a representação literária do discurso. (BAKHTIN, 2010, p.137).

O romance, enquanto forma plurilinguística, parece ressoar como um sistema abstrato sobre qual tudo se constrói, porém sua autonomia é delimitada pelo próprio objeto representado, que já aponta para a intenção de sua construção: “todos os abismos e fissura inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem e nem devem ser encobertos por meios composicionais” (LUKÁCS, 2000, p.60). Nesse aspecto, é importante salientar que a representação no romance sempre pressupõe o plano social, uma vez que a linguagem dramatiza tanto a interioridade do indivíduo quanto o mundo ao seu redor, isto é, o homem e a historicidade de seu momento:

A imitação da arte é a imitação da experiência sensorial da vida na terra, uma de cujas características principais é, sem dúvida, possuir uma história, mudar, desenvolver-se seja qual for a liberdade que se der a arte da *imitatio*, o artista não tem o direito na sua obra, de privar a realidade dessa característica, que pretende a sua própria essência. (AUERBACH, 2009, p.488)

A construção romanesca repousa na experiência pessoal e na livre invenção criadora, sendo caracterizada pela pluralidade de discursos e representações, que não estão circunscritas a protótipos culturais fechados e pressupostos unívocos. Enquanto no gênero épico, por exemplo, a representação do indivíduo compactua com a representação do mundo que o condiciona, o romance demonstra uma iniciativa representativa dialógica inacabada. A composição romanesca é caracterizada pela “fusão paradoxal de componentes heterogêneos descontínuos em uma organicidade constantemente revogada” (LUKÁCS, 2000, p.85). Nesse aspecto, os elementos subjetivos e realistas encontram na forma do romance diversas maneiras de representação; tanto a representação do indivíduo quanto do mundo exteriorizado se mostram multifacetadas e não enrijecidas. Diferenciada de outros gêneros, a estrutura do romance demonstra a impossibilidade do absoluto e do transcendente, isto é, ela sempre esboça a problemática do sentido à vida, a tensão entre essência e existência. No romance, o indivíduo e o exterior não revelam coincidência, ao contrário, “um dos seus principais temas é a inadequação de um personagem ao mundo, ao seu destino e à sua situação”. (BAKHTIN, 2010, p.423)

Diante dessa evidência, da separação entre o herói e seus feitos, a interioridade e a aventura, Lukács, na segunda parte do livro *A Teoria do Romance*, propõe tipologias para a forma romanesca. Segundo o teórico húngaro, a falta de correspondência e reconciliação entre a individualidade e o mundo podem incorrer em duas situações: ou a alma é mais estreita, ou mais ampla que o mundo. No primeiro caso, temos a formação do romance denominada *idealismo abstrato*, em que o indivíduo tem caráter “aventureiro”, não contemplativo, e luta intransigentemente contra o mundo, tentando configurá-lo à luz dos seus ideais. Contudo, a ação e reação desse sujeito não possuem em comum nem alcance, nem qualidade, nem realidade e nem direção do objeto. A problemática que determina a estrutura desse tipo de herói consiste, pois, numa total falta de problemática interna, o que transforma a alma em pura atividade. (LUKÁCS, 2000, p.100, 101). Deste modo, essa estrutura configura a rigidez psicológica e o caráter dispersivo de ações e aventuras, cujo exemplo prototípico é a obra *Dom Quixote*.



Já no segundo caso, o *romance da desilusão*, o indivíduo tende à passividade, a esquivar-se desse confronto com o mundo externo. A crise entre interioridade e mundo existe, mas o sujeito, descrente da possibilidade de recuperação dessa situação, recolhe-se em si, renunciando à luta, ao exterior. O romantismo da desilusão revela a inadaptação do indivíduo ao mundo, em consequência de ter um espírito mais vasto que a realidade pode oferecer. Especificamente nesse tipo de romance, a “alma tem uma vida própria, rica e dinâmica”, o que corrobora para a expansão da interioridade, a expressão de um rico lirismo, em detrimento da evasão exterior. Os romances nos quais se nota essa particularidade apresentarão, segundo Lukács, uma estrutura mais contemplativa que ativa. (LUKÁCS, 2000, p.118)

Toda essa exposição é muito importante para o entendimento da estrutura de *Canaã*, que é constantemente reconhecida por apresentar dois eixos opostos: um a denotar a interioridade do protagonista e outro que revela a realidade a sua volta. Essas dimensões se confrontam durante toda narrativa. A utopia de Milkau, seu idealismo em relação à sociedade e à união entre as raças se choca com a realidade externa, cujas cenas são marcadas pela violência. Nesse aspecto, a fortuna crítica relaciona a obra de estréia de Graça Aranha à tipologia do romantismo da desilusão, uma vez que essa expõe a dualidade entre o mundo interior e o mundo exterior, evidenciando a tendência à passividade do protagonista, cuja ação é substituída pelos estados de ânimo. Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, analisa a obra e julga que o ponto principal do livro não reside tanto no efeito da colonização alemã no Espírito Santo, mas sim nas relações conflitivas entre os indivíduos e a realidade física e social:

O sofrimento injusto de Maria Perutz, o sentido que o amor confere a existência de Milkau, a inadaptabilidade dos orgulhosos como Lentz ou dos requintados intelectuais como Maciel são muito mais significativos do que o fato de serem alemães ou brasileiros. (PEREIRA, 1950, p.245)

José Paulo Paes, por sua vez, também reconhece que *Canaã* é formada pela contraposição de cenas sobre a realidade brasileira e sobre a interioridade utópica e filosófica do protagonista Milkau. Diante de tal configuração, o crítico associa o romance à tipologia lukacsiana, estabelecendo, no entanto, algumas ressalvas no que concerne à resolução do conflito entre o indivíduo e o mundo. Segundo Paes, *Canaã* poderia exemplificar o romantismo da desilusão – cujo tema é o malogro das idéias no choque com a realidade, fato que condiciona o herói a se acomodar à sociedade ou a se

isolar dela –, se não fosse o final aberto, irresoluto da trama, em que o protagonista não se resigna à realidade exterior, nem se resguarda na sua interioridade, ao contrário, destina a conciliação entre o ideal e o real para o porvir. Isto é, no romance de Graça Aranha, o conflito não cessa, o indivíduo não se resolve em si mesmo, mas busca até o final da trama o resgate da unidade entre essência e existência:

No caso de *Canaã*, não se pode falar a rigor nem acomodação nem de retirada, mas sim de adiamento, o qual seria intrínseco ao romance utópico. Já que malogra no espaço a busca da sua sonhada utopia, Milkau a transfere, no tempo, para o porvir da mesma “terra nova”, onde a viera procurar. (PAES 1992, p.31)

Pode-se dizer que a narrativa da obra se limita à exposição dos aspectos subjetivos (interiores) e realistas em conflito permanente, isto é, todos os acontecimentos têm como função principal apresentar o choque entre os ideais de Milkau e a realidade brasileira. O protagonista, ainda que sofra diante dos episódios distópicos, não se consterna e insiste na busca pela integração entre os homens e a natureza, projetando no futuro essa utopia. Nesse sentido, como esclarece Dante de Moraes, a atuação de Milkau traz ao romance um tom profetizante e catequizador:

Quando o mundo se enodoa e o sofrimento lhe lacera a alma não é dentro de si mesmo que procura um sentido superior, um motivo profundo que o harmonize de novo com a existência, aceitando as coisas imperfeitas e os homens maus e perversos. Milkau é um messiânico que tudo espera nas leis imanentes à sociedade... Não se ultrapassa espiritualmente, mas aguarda, fiado em que o processo natural há de chegar algum dia ao limite generoso fixado por sua utopia. (MORAES, 1952, p.8)

A passagem seguinte ilustra a introspecção de Milkau, enfatizando seu conflito com o mundo, tema recorrente na obra. A continuação dessa passagem permite se comprovar a constatação de Dante de Moraes sobre a postura profética do protagonista em relação à existência de um princípio de confraternização universal. Observa-se ainda no trecho a existência de um movimento narrativo nebuloso, carregado de memórias e lirismo. Nele, há presença de um estilo de composição vago, cuja finalidade é reforçar o caráter confuso do pensamento. A fala rememorativa de Milkau dramatiza um momento de desilusão com a vida:

Nesta época a minha não conformação ao mundo era cada vez maior; sentia-me crescer dentro de mim mesmo, numa inspiração infindável de amor, de calma de sonho que sempre me fugiam: a minha tortura era infinita, a minha

melancolia acabrunhadora (...). Custava-me a resistir a tanto, a minha doença moral parecia-me irremediável, a mim, torturado de um desejo de realidades, quando tudo me era indeciso e inatingível... Nada havia que me prendesse à vida, o que eu amara tinha desaparecido, o que eu amo hoje não me tinha chegado. Vivia na desilusão; a minha dúvida tinha espaços tão ilimitados que meu espírito oscilava e se perdia no mundo das idéias e das emoções. (...) (ARANHA, 1982, p.59)

No final dessa passagem, o protagonista diz sobre a superação da negatividade que o fizera fugir do mundo. Ele se considera salvo pela contemplação estética, que o conduziu a apreciação da natureza e o ensinou o humanismo. Milkau afirma que passou a entender que a vida é regida por uma força integradora e, tomado por esse espírito panteísta de comunhão, começou a buscar a unidade entre os seres e a natureza. Refutando a política, a diplomacia, a guerra e a economia industrial alemã, o protagonista profetiza que a única solução para o seu destino estaria no doce sustento da Natureza, que ensinava a ligação entre os seres e a dissolução no espaço universal. Aliás, essa perspectiva molda a sua visão e também os rumos da narrativa. Assumindo um caráter messiânico, ele defende o amor como princípio orientador da existência:

O princípio do amor me sustenta e protege. Eu sou daqueles que foram por ele consolados. (...) Refletindo sobre a condição humana, o meu pensamento se esclareceu, quando vi a marcha da humanidade partindo da escravidão inicial... No princípio era o caos, massas informes apresentavam-se como manchas nebulosas cobrindo a Terra; pouco a pouco, dessa confusão cósmica os homens se destacaram, e as personalidades surgiram, enquanto os outros ainda jazem informes na matéria geradora. Mas um dia chegará também para estes a hora da criação; o amor os reclamará à vida, pois criar homens é a sua obra. (...) É a parábola que descreve a vida, da grande escravidão para a maior individualidade... (ARANHA, 1982, p.63)

Nesse trecho, observamos que o sentimento de solidariedade e de amor entre os homens é encarado como um meio de consolidação e despertar da consciência. Essa, por sua vez, destaca-se como condição necessária para se buscar a comunhão universal. Observa-se que todos os episódios da obra, sobretudo as cenas distópicas da terra brasileira, configuram motivos para o protagonista dissertar sobre esse princípio. Aliás, ao final da trama, quando Milkau planeja a fuga da personagem Maria para buscarem juntos a “união cósmica”, que se sente ainda mais evidente a exposição dessas reflexões filosóficas:

A noite enganadora recolhia-se, o mundo cansava de ser igual; Milkau festejou num frêmito de esperança a deliciosa transição... Enfim, Canaã ia revelar-se... A nova luz sem mistério chegou e esclareceu a várzea. Milkau viu que tudo era vazio, que tudo era deserto e que os novos homens ainda ali

não tinham surgido. (...) - Não te canses em vão... Não corras... é inútil...A terra da promessa, que eu ia te mostrar e que também ansioso buscava, não a vejo mais... Ainda não despontou à Vida. Paremos aqui e esperemos que ela venha vindo no sangue das gerações redimidas. Não desesperes. Sejam os fieis à doce ilusão da Miragem. Aquele que vive o Ideal contrai um empréstimo com a Eternidade... (...) Todo mal está na força e só o amor pode conduzir os homens... (ARANHA, 1982, p.218).

Segundo o consenso da crítica, esse desfecho é demasiadamente retórico e alucinado, além de literariamente fraco (MORAES, 1952, p.8). Heráclito Graça, por exemplo, censura a postura desequilibrada do protagonista Milkau, que durante toda narrativa “sofre de inércia” e tem por característica a integridade e a ponderação, mas ao final da trama demonstra uma vontade abrupta de “fazer justiça” pelo caso de Maria. Para o estudioso, considerando a construção do personagem, seria mais coerente que ele optasse por “procurar um advogado para defender a amiga”. Constatando as contradições na elaboração do personagem e em outros elementos da narrativa, Heráclito conclui que o desenlace é repentino e inoportuno. Em carta, ele diz a Graça Aranha: “Quiseste terminar o romance dando-lhe um cunho estranho, fantástico, maravilhoso e cruelíssimo. é força respeitar-te” (ARANHA, Graça. Brazilian LegatioLondon.Disponível em <[http://143.107.31.231/Acervo\\_Imagens/Revista/REV002/Media/REV02-20.pdf](http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV002/Media/REV02-20.pdf)>. Acesso em: 14/03/2012).

Nota-se que o grande propósito da obra é explicitar, ainda que de maneira retórica e pouco dramática, a integração cósmica. Esse pressuposto filosófico fixa e emoldura o romance acentuando o seu caráter profético. Através da subjetividade do pensamento do protagonista preconiza-se a lei da integração universal como solução para o seu conflito individual: Milkau, diante dos entraves do presente, da realidade distópica, assume uma postura messiânica e postula o princípio do amor a reinar sobre a força, a desigualdade, e a violência. Postula ainda o surgimento, no futuro, da Terra de Canaã, onde todos os homens se confraternizariam. Percebe-se, então, que a solução cósmica é apresentada como uma resposta para seus os problemas: a abolição, a instauração da República, o conflito entre as raças e as demais distopias brasileiras. A passagem seguinte, por exemplo, expõe, no debate ideológico entre Milkau e o seu conterrâneo Lentz, o pressuposto filosófico de maneira sistemática. Nota-se que o rumo da nação brasileira se encontra pela via da fusão racial, que lhe conduziria ao progresso e a civilização:

LENTZ – O problema social para o progresso de uma região como o Brasil está na substituição de uma raça híbrida, como a dos mulatos, por europeus. MILKAU- A substituição de uma raça não é remédio ao mal de qualquer civilização. Eu tenho para mim que o progresso se fará numa evolução constante e indefinida. Nesta grande massa da humanidade há nações que chegam ao maior adiantamento, depois definham e morrem, outras que apenas esboçam um princípio de cultura para desaparecerem imediatamente; mas o conjunto humano, formado dos povos, das raças, das nações, não pára em sua marcha, caminha progredindo sempre e os seus eclipses, os seus desmaios não são mais que períodos de transformações para épocas fecundas e melhores. É a fatalidade do Universo que se cumpre nesse Todo que é uma parte dele. Quando não há um trabalho à flor das coisas, há uma elaboração subterrânea, tenebrosa e forte. Às vezes, é num ponto isolado da superfície que se dá a opacidade das trevas, e pela fusão um povo aí se forma, recapitulando a civilização desde o seu ponto inicial e preparando-se para levar o progresso mais longe que os povos geradores. (ARANHA, 1982, p.53)

Milkau se mostra sensível ao passado das raças, mas busca o futuro, quando a fusão criadora há de redimir o presente do seu negativo poder de dissolvência e o passado de seu não menos impulso de decadência. (PAES, 1992, p.83). O protagonista idealiza o porvir, defendendo uma realidade aparentemente otimista e autônoma, autonomia essa representada na medida em que não se colocam em jogo as questões concretas das relações sociais. Embriagado pela utopia da comunhão universal, Milkau não discute a práxis cotidiana, o papel das classes nessa conciliação, ao contrário, entrevê a atuação de uma lei cósmica que anula e redime qualquer diferença. Afastado da luta social, o protagonista insiste em defender a utopia da integração das raças como imagem conciliadora e solução para os problemas. A súplica do argumento ideológico da lei do amor é evidenciada como uma linha sintetizadora das desigualdades, a qual implica em uma resolução individualista e diletante de Milkau.

Partindo de algumas considerações de Carlos Nelson Coutinho sobre a relação entre os fenômenos artísticos e a totalidade social, observa-se frequente no panorama histórico brasileiro a existência de transformações operacionalizadas por “via prussiana”, isto é, que “não resultam de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo pra cima, envolvendo o conjunto da população, mas que se processam sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos dominantes”. (COUTINHO, 2005, p.50). Na análise do cientista social, há, no plano da vida cultural brasileira, a preponderância de uma cultura ornamental, elitista, configurada por uma ideologia que relega o conjunto do processo histórico e a sociedade civil, coibindo uma efetiva consciência crítica nacional-popular. Essa cultura unilateral se caracteriza por um intimismo, denominado, pelo ensaísta, “intimismo à sombra do poder”, o qual diz

respeito à posição do intelectual que, muitas vezes cooptado pelo estado, opta por “formulações culturais anódinas, neutras, socialmente assépticas”. (COUTINHO, 2005, p.54). A vida intelectual brasileira, segundo Coutinho, contribuiu para o trabalho de dominação, uma vez que apresentou um tipo de contestação passiva da ordem vigente, em que o pensamento intelectual encontrava-se muitas vezes afastado da cultura popular e da reflexão crítica. Sérgio Miceli complementa essas observações, lembrando que, durante o período de formação da intelectualidade brasileira, não havia posições autônomas em relação ao poder político - a produção intelectual e as diversas tarefas de que se encubiam estavam quase por completo à reboque das demandas privadas ou das instituições e organizações da classe dominante. (MICELI, 2001, p.17)

Por ora, parece que a figura de Milkau, renomado crítico literário que abandona a atividade para buscar a consumação da lei cósmica como superação dos problemas sociais, ilustra bem a constatação de Coutinho e Miceli. A filosofia da integração, na qual o personagem crê, esboça nada menos que uma via passiva, uma transformação puramente retórica e evasiva, em que as reais contradições históricas aparecem dissolvidas em um ambiente místico e de fantasia. Nesse aspecto, nota-se que esse universo imaginário configurado no romance se mostra homologamente ligado à experiência empírica, isto é, a estrutura do universo ficcional se relaciona de maneira mais ou menos adequada a um certo setor da sociedade brasileira. Particularmente, há uma relação ainda mais estrita entre a estrutura que rege o romance e a estrutura do pensamento intelectual nacional: se analisarmos bem, veremos que esse pressuposto da integração é, na verdade, adotado não só pelo personagem na trama de *Canaã*, mas sobretudo pelo próprio escritor do romance, em seu projeto de emancipação cultural brasileira. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, Graça Aranha apresenta nos ensaios *A Estética da Vida e Espírito Moderno*, publicados entre 1921 e 1925, um projeto de construção de cultura nacional baseado no estabelecimento de uma nova relação com a natureza brasileira e na explanação de uma filosofia da integração universal, que viria a ser amplamente discutida e contemplada pelo movimento modernista. (MORAES, 1978, p.12). Não se pretende com isso afirmar que a obra *Canaã* representa o escritor de maneira isolada ou o grupo de que faz parte, mas reiterar que o romance elabora uma estrutura extremamente variável, na qual entram ao mesmo tempo o indivíduo e o grupo ou um certo número de grupos. (GOLDMAN, 1973, p.100).

Cultivador da sua própria intimidade, preocupado em dar expressão à ideologia que lhe parece mais adequada à sua subjetividade criadora, Graça Aranha já expõe, em

*Canaã*, a sua proposta unilateral para a representação brasileira. O tema central do romance, conforme analisa o historiador Skidmore, não é o drama dos personagens Milkau e Maria, mas a pesquisa filosófica do escritor maranhense sobre a possibilidade de “um país tropical, luxuriamente dotado pela natureza, tornar-se um centro de civilização pela fusão de correntes imigratórias formadas de europeus e mestiços brasileiros”. (SKIDMORE, 1976, p.128). De maneira geral, constata-se que o romance de estréia já demonstra, na exposição da intimidade do protagonista e também nos comentários do narrador, todo o emaranhado filosófico posteriormente elaborado por Aranha nas produções ensaísticas. A cena abaixo, extraída de *Canaã*, expõe a reflexão de Milkau sobre a dinâmica da vida e da natureza. Configurando uma verdadeira dissertação doutrinária sobre a teoria da integração, a fala do personagem elabora e profetiza a existência de uma força natural a unir os homens conduzindo-os ao espaço universal:

Na verdade, a vida dos homens na Terra é como a daquelas plantas sobre a pedra. O cume das montanhas era uma laje estéril, e sobre ela não frutificavam as sementes de árvores e de grandes plantas trazidas pelos pássaros e pelos ventos. Um dia, enfim, trouxeram eles sementes de algas e vegetais primitivos, para os quais o mineral da terra é um alimento. Muito tempo passado, quando aquelas sementes primeiro rejeitadas foram de novo para ali carregadas, já encontraram a terra formada pelas algas e sobre elas medraram, espalhando pelo chão a sombra, protegendo os primitivos moradores da pedra, que então ousaram a crescer, entrelaçando-se nos troncos das árvores, no corpo de suas filhas. Do muito amor, da solidariedade infinita e íntima, surgiu aquilo que nos admiramos: um jardim tropical expandindo-se em luz, em cor, em aromas, no alto da montanha que ele engrinalda como uma coroa de triunfo. A vida humana deve ser também assim. Os seres são desiguais, mas, para chegarmos à unidade, cada um tem de contribuir com uma porção de amor. O mal está na força, é necessário renunciar a toda a autoridade. (...) (ARANHA, 1982, p.64).

Observa-se no discurso do protagonista uma enorme capacidade lírica de descrição e observação. Contudo, pode-se perceber que toda a subjetividade do personagem vira matéria emocional de demonstração filosófica. Ou seja, suas reflexões solapam todas as cenas em busca de advogar a teoria da integração cósmica, demonstrando que o romance serviria para fins expressos: “Metafísica sistematizada, como se sabe, em *A Estética da Vida*, (...) surge nas falas, interiores ou explícitas, de Milkau e, bem menos frequentes nas intervenções do narrador”. (PAES, 1992, p.56)

Nota-se que há uma tendência da narrativa em demonstrar e especular sobre essa integração universal, sobre a atuação da lei do amor e sobre a dissolução das raças e do homem na natureza. Em diversas passagens do romance, não só o protagonista como

também o narrador dramatizam episódios em que a individualidade é arrebatada por uma força universal. Trata-se de cenas em que os personagens, imersos na floresta, subitamente são combatidos por um torpor, por uma vertigem, a qual os leva a contemplar e misturar-se à natureza. Durante esses episódios, o narrador sempre profere considerações generalistas, como “o infinito é uma miragem atormentadora, em que se perde a essência humana” ou “o homem só é senhor da sua individualidade na porção de espaço, cujo horizonte pode medir com os olhos, naquilo que é finito e limitado”, deixando evidente a existência de um aparato teórico guiando a narrativa. (ARANHA, 1982, p.172). O que se vê é a existência de um sistema filosófico que determina o comportamento dos personagens e os fenômenos sociais representados, isto é, toda apresentação da realidade introspectiva ou externa ocorre em vistas de demonstrar um pressuposto, fato que justifica a tendência sociológica da obra.

*Canaã* é o romance sobre a imigração e sobre uma alma que, depois de profundos sofrimentos morais e conflitos, é convertida ao amor. Tanto uma temática quanto a outra são desenvolvidas sob uma base teórica que busca explicar a existência de uma força integrativa que une os homens à natureza. Esse pressuposto está presente em toda narrativa, que, de maneira geral, é alvo de intenções filosóficas. Em *Canaã*, saltam aos olhos o tom profético e o discurso explicativo, que relegam a representação ao segundo plano, isto é, os efeitos que deveriam ser produzidos esteticamente, muitas vezes, escapam à maneira dramática, transformando-se em dissertações teóricas. Percebe-se, pois que, a obra sobrepõe, à trama, o interesse explicativo da teoria e do postulado filosófico do autor. A consequência disso é que “não lhe sentimos literatura nem prédica, embora lhe percebamos a expressão sincera de sentimentos e convicções pessoais do autor”. (VERISSIMO, 1977, p.22)

Frequentemente, e com razão, a fortuna crítica de *Canaã* caracteriza a obra como um romance de fins expressos, na medida em que sua narrativa tem como intenção a explanação de princípios e doutrinas individuais defendidas pelo autor. O protagonista Milkau é visto como um verdadeiro porta-voz da integração cósmica e grande parte da exposição de seu psicologismo é comumente ligado à representação teórica. O que se pode notar é que os aspectos subjetivos não representam o plano das ações humanas significativas, ao contrário, levam para o campo da especulação da doutrina da “integração universal”. Nota-se, pois, que toda construção ficcional visa preannunciar e discutir uma perspectiva teórico-filosófica melhor desenvolvida por Graça Aranha nos ensaios publicados posteriormente. Serão traçados agora alguns pontos



semelhantes entre esses ensaios e a obra para que se perceba como as ideias enunciadas na narrativa fazem parte dos princípios fundamentados nas produções não-ficcionais. O objetivo não é efetuar uma análise do romance condicionada pela teoria, mas perceber em que medida os aspectos estruturadores do texto literário (a representação subjetiva e realista) compartilham dos pressupostos filosóficos enunciados pelo escritor no texto ensaístico.

As asserções sobre a “consciência metafísica”, a “unidade cósmica”, a “fusão com o todo infinito” constituem o fundamento de *A Estética da Vida* e *O Espírito Moderno*, ensaios, cuja temática realça a formação monista do escritor Graça Aranha, quando aluno na escola de Recife. De maneira geral, ressalta-se a influência das idéias de Haeckel, Noiré e Spencer, além da doutrina de Tobias Barreto, no pensamento do escritor maranhense. Diversos estudos estabelecem relações entre esses filósofos e a fundamentação teórica de Graça Aranha, a qual se manifesta não só nas publicações ensaísticas, mas também na sua produção romanesca. Em *Canaã*, esse quadro se faz presente nas discussões sobre os problemas raciais, sociais e morais do povo brasileiro.

De certa maneira, a ânsia de Milkau por comunhão e também a busca da narrativa pelo alinhamento entre interioridade e natureza remetem a essa filosofia desenvolvida sistematicamente nos ensaios. No romance, postula-se a existência de uma força capaz de esmagar a consciência dos personagens arrebatando-os ao todo universal. Dominados por uma vertigem, esses personagens do romance reforçam e divulgam a união entre os seres. O episódio de Maria Perultz, considerado o mais representativo de *Canaã*, ilustra, a partir de um léxico opulento de sensações emotivas, a força cósmica de integração e também “o despertar da consciência pela dor”, isto é, a fatalidade que cerca a vida dos seres humanos e os permite entender que existe uma dualidade entre o homem e o universo. A história da personagem exemplifica o funcionamento do universo:

A história de Maria Perultz era simples como a miséria. Nascera na colônia, na mesma casa onde ainda vivia. Filha de imigrantes, não conhecera o pai, morto ao chegar ao Brasil (...). Esquecera Maria a morte da mãe; o fato devia ter acontecido na sua remota infância, não lhe deixando traço na memória. A sua família, o seu lar era aquele em que fora recolhida. Ignorando a própria história, por muitos anos viveu como inconsciente, passando a existência sem perceber o mundo, de que se não distinguia, e com o qual mesmo se confundia numa grande inocência. Viver puramente, viver por viver, na completa felicidade é adaptar-se definitivamente ao Universo, como vive a árvore. Sentir a vida é sofrer, a consciência só é despertada pela Dor. (ARANHA, 1982, p.127).

Após ser abandonada pelo namorado, despejada da casa onde fora criada e presa por infanticídio, Maria é acometida pelo terror. Assim como Milkau esteve atormentado pela ânsia de morte, que acabou despertando sua consciência e conduzindo-o ao princípio do amor e da confraternização, Maria é assolada pelo sofrimento que a conscientiza sobre a dualidade entre indivíduo e o universo e a estimula na busca pela integração. A dor de Milkau e de Maria é evidenciada como uma fatalidade que ronda a vida de todos os humanos. Trata-se da “metafísica do terror”, força capaz de despertar a consciência do homem e conduzi-lo a buscar a unidade cósmica. Esse pressuposto referendado no romance *Canaã* é explanado em *A Estética da Vida*, sistemática filosófica que relaciona o universo e a consciência.

Conforme esse ensaio, a consciência é o que permite ao indivíduo ver a si mesmo, reconhecer-se como sujeito diferenciado dos outros seres, revelando a sua personalidade. Contudo, subjaz nesse sentimento de particularidade uma essência do todo, a universalidade, como um “iceberg integrador”. No capítulo inicial do texto, cujo título é “A Unidade Infinita do Todo”, o autor maranhense mostra que todos os elementos do universo são formados pela “substância e pelos fenômenos, pela matéria e pela força”. Nesse dualismo que se impõe entre energia e matéria, Aranha diz haver uma integração, e que a separação é apenas aparente, já que não existe matéria sem força, nem mesmo energia independente da matéria. Nesse sentido, endossa-se que, embora o universo seja composto de diversos elementos, há entre eles uma relação integrativa, “o sentimento da unidade infinita”: a estética proposta por Graça Aranha diz respeito a compreensão do universo em sua realidade essencial (MORAES, 1978, p.23). Nesse aspecto, o autor explicita que tal sentimento de unidade se impõe sobre tudo, ao espírito e à consciência, agrupando e sintetizando as individualidades em um todo comum. Todo afastamento do eu com relação ao mundo é superado num processo de integração da realidade cósmica:

A formação da consciência metafísica é o mistério do espírito humano. Fora da consciência o Universo não existe. Só por ela e para ela o Universo se realiza. Pode-se ter consciência de si, a consciência individual, sem ter a consciência metafísica. A consciência de si tem o indivíduo quando percebe pelas suas sensações que ele forma um todo separado e distinto de outros seres. Essa consciência se estende e se amplia, quando o indivíduo aplica à percepção introspectiva dos fenômenos subjetivos a mesma atenção que emprega aos fenômenos objetivos. Mas o indivíduo ainda não atingiu ao domínio da consciência metafísica da existência (...). O indivíduo pode sentir e conhecer que ele não é outro ser, que está separado das outras coisas, tendo a consciência da sua unidade perfeita, e os outros seres lhe aparecem como unidades diferentes sem a necessidade de as ligar intimamente e compor com elas a unidade absoluta e infinita. (ARANHA, 1969, p.585)

A consciência de si é o que permite ao indivíduo ter o sentimento de separação, é o que o torna sujeito e consciente do seu próprio eu, diferenciado dos outros. Entretanto, segundo essa teoria do universo como um todo infinito, existe uma perfeita incorporação dessa consciência individual, desse sujeito, no Todo universal; há uma inconsciência metafísica que faz com que exista uma unidade infinita na essência particular do Ser. Segundo os fundamentos de *A Estética da Vida*, somente através da consciência individual, o homem pode compreender o universo e a integração, ou seja, somente pelo sentimento de separação, ele é capaz de perceber que há um todo integrativo universal. Necessita, pois, despertar a consciência, a personalidade, a dualidade “eu – cosmos”, para que se efetive a busca pela integração e dissolução do eu no todo infinito:

Tudo deve tender, portanto, a uma volta à situação de que saímos: situação de inconsciência e integração no todo que abandonamos no momento em que, movidos pelo terror inicial, fizemo-nos consciência, diferente e distanciada do todo, tentando interpretar a realidade. A consciência (...) mantém o espírito humano em situação de dualidade face ao mundo. É ela que está na origem do ciclo doloroso que devemos fechar através do regresso a unidade, da fusão no todo (...) (MORAES, 1978, p.24)

Nota-se que a dualidade entre indivíduo e universo constitui motivo inicial para a busca da restauração do Todo infinito. Observa-se que a unidade cósmica só pode se realizar pelo despertar da consciência, pelo sentimento de separação e, conforme o ensaio, a principal maneira de fazê-lo é pela dor. O segundo capítulo do ensaio, denominado “A Função Psíquica do Terror”, explica que existe uma fatalidade universal que permanece no espírito humano. Essa fatalidade é o medo. Pelo medo, o homem resgata a subconsciência coletiva em que vivia os primitivos no terror do universo, ou seja, o “fundo coletivo” que torna as individualidades comuns. Graça Aranha aponta que, assim como o medo resgata as raízes e remete à unidade, a dor, como causa do medo, possui também essa virtude integrativa. A dor é vista como “o despertar para a consciência”, isto é, através dela o indivíduo percebe seu distanciamento do universo, voltando-se confinado a seu próprio espírito, e isso já o conduz ao infinito, a tentação de dissolver-se no todo universal:

Nas relações do indivíduo com o mundo exterior dão-se fatos que, causando espanto, ficam inexplicáveis à inteligência. A necessidade de ligação de causas e efeitos, essencial ao espírito, transportada a esses fatos inexplicáveis, revela a separação ente o indivíduo e uma força misteriosa, implacável e fatal, que não reside positivamente nos outros indivíduos ou

objetos exteriores. A homogeneidade cósmica esta quebrada e no indivíduo o terror gerou a consciência metafísica. Começa então o ciclo da tragédia fundamental do espírito, e a vida passa ser a infatigável e múltipla expressão desse sentimento: a não conformidade com o cosmo. O terror cósmico é o principio de toda vida reflexa. A consciência desse terror cria o sentimento de Universo, de um Todo infinito. A dualidade, eu e o mundo, e a interpretação das forças ignoradas da natureza passam a ser a cognição incessante do espírito humano. O sentimento da unidade do cosmo e essencial à consciência antes de sua revelação metafísica pelo medo ou pela dor. (ARANHA, 1969, p.588).

Partindo do pressuposto de que a dor é a contingência da dualidade que afasta o homem do universo, Graça Aranha representa o conflito de Milkau (e também de Maria) com a realidade exterior, instaurando a fragmentação entre a essência e a existência. A partir daí, no romance *Canaã*, todos os episódios de conflito esboçam e legitimam a consciência metafísica que unifica e integra os seres alertando que essa fragmentação inicial é apenas aparente. Graça Aranha busca a todo tempo esboçar na obra o sentimento do todo infinito, explicitando que a separação, a dualidade, na verdade, revela a possibilidade de alinhamento entre o homem e a natureza. As palavras de Milkau, disseminadas na narrativa apresentam sinteticamente essa teoria, ou seja, explicita que a força integrativa se impõe sobre a dualidade e relaciona a consciência individual à consciência metafísica (o Universo):

Mas a vida é mais natural do que a morte, o prazer mais do que o sofrimento... E tu emprestas a natureza uma consciência que ela não tem. Ela não existe como entidade, distinguindo-se pela vontade. A nossa superioridade sobre ela, tu sabes, está na consciência que é nossa, que percebe as suas leis, as suas fatalidades e nos obriga a tomar o caminho mais seguro para a harmonia geral. (ARANHA, 1982, p.87)

Milkau explicita que a consciência humana, a individualidade é assolada por fatalidades que conduzem à harmonia geral, isto é, a unidade cósmica. Segundo a teoria apresentada em *A Estética da Vida* e ilustrada no romance, a dor constitui uma fatalidade, uma via para o “despertar da consciência” e para a busca da efetivação da integração universal. Outra via, presente no ensaio e exemplificada em *Canaã* é a força do amor. Por meio do amor, os homens se reintegram diminuindo a causa da separação. Esse princípio é o que fundamenta a perspectiva do protagonista, sendo imperativamente por ele afirmado como um meio de alcance de uma raça universal. Segundo a teoria ensaística do autor maranhense, a lei do amor (assim como o a metafísica do terror) é uma fatalidade, uma manifestação sobrenatural que desafia a ordem aparente, dualista, do indivíduo e do universo: “os seres humanos atingem por

um instante a eternidade , saem da diversidade consciente que o terror o exila, voltam à unidade primitiva do todo universal, quando os arrebatam a paixão do amor.” (ARANHA, 1969, p.609)

O amor é capaz de unir os seres num todo universal recuperando a unidade, separada por um terror inicial do espírito. Nesse sentido, o amor é um meio para a metafísica universal, já que conduz a hipnose integradora:

É o próprio inconsciente do amor que o leva ao inconsciente universal. (...) Cessado o instante doloroso da consciência, o homem se abisma misticamente na inconsciência absoluta. O amor, unindo-nos a outro ser, dá-nos a ilusão da universalidade que elimina as separações, que nos arrebatam para além da relatividade consciente das coisas para nos confundir infinitamente com o todo universal. (ARANHA, 1969, p.611)

Seja através da explicitação da “metafísica do terror” (a dor como despertar da consciência), seja pelo “princípio do amor”, ambas fatalidades sobrenaturais impostas à vida humana, *Canaã* resgata a teoria de *A Estética da Vida* e representa a unidade cósmica (integração universal). Nesse aspecto, Graça Aranha lança mão da justaposição sucessiva de quadros representativos, cuja intenção é oferecer ao espectador a tensão de vibrações do “espetáculo cósmico”, isto é, diante da sua filosofia estética, o escritor cria uma realidade aderente à teoria, buscando ilustrá-la em cenas que mostram a emoção das criaturas ao encontro da força universal. A cosmovisão é, portanto, o eixo de sua obra, e nesse aspecto, o protagonista, assim como o narrador, é porta-voz de pressupostos que divulgam a teoria que discute o sentimento da unidade do todo.

Pode-se ainda notar que essa unidade cósmica, propagada no romance *Canaã* e detalhada nos ensaios, faz parte da própria concepção de arte buscada por Graça Aranha. Segundo o ensaio *Espírito Moderno*, apresentado pelo escritor na inauguração da Semana de Arte Moderna como uma plataforma de um projeto de construção da cultura nacional, a representação estética, a arte, deve visar e fazer sentir o Todo Universal. Justificando as reivindicações pela expressão artística, isenta da obrigatoriedade das convencionalidades e de fórmulas consagradas, Graça Aranha revela que interessa à arte qualquer artifício que arrebathe o indivíduo ao infinito:

É na essência da arte que está a Arte. É no sentimento vago do infinito que está a soberana emoção artística derivado do som, da forma e da cor. Para o artista a Natureza é uma fuga perene no Tempo imaginário. Enquanto para outros a Natureza é fixa eterna, para ele tudo passa e a Arte é a representação dessa transformação incessante. Transmitir por ela as vagas emoções absolutas, vindas dos sentidos e realizar nessa emoção estética a unidade com o Todo, é a suprema alegria do espírito. (ARANHA, 1969, p.740)

Libertando o artista de sanções, fato que lhe rende certa aproximação com os modernistas da década de 20 e também com as vanguardas européias, Graça Aranha defende que o ideal artístico reside na emoção do universo, presente nas cores, formas, e palavras artísticas, que, por sua vez, têm origem nos contatos do homem com a natureza. O artista, invadido pelo sentimento infinito, consegue recriar o espetáculo universal, sensações e emoções que permitam que ele se una a todas as coisas e veja tudo integralmente. A missão do artista, segundo a perspectiva do autor de *Canaã*, é criar o espetáculo do universo, a múltipla representação de sentidos, cuja finalidade é envolver o homem nos “fluidos provocadores da emoção”, que o conduzem ao substrato interior onde estão as suas tradições. A força estética é capaz de reunir toda particularidade e perpetuar o universal. Esse é, portanto, o postulado artístico de Graça Aranha nos ensaios e também em suas produções ficcionais. Como especifica Garbuglio, o autor visa, em *Canaã*, consolidar o seu ideal de arte, ou seja, a representação de um universo espetacular, capaz de despertar a sensibilidade do homem e o arrebatá-lo ao infinito, ao universo. Nesse aspecto, pode-se dizer que existe entre a obra ensaística e o romance de estréia um projeto artístico fundamentado na “metafísica da integração cósmica”:

A obsessão do espetáculo cósmico, desde muito cedo tornou-se fascínio para Graça Aranha. Com efeito, o universo sempre lhe apareceu como unidade espetacular, como cenário de ininterrupta representação. Não no sentido de que a vida seja representação, mas na medida em que propicia as variações de beleza para contemplação estética dos fenômenos e acontecimentos que nela desenrolam. (GARBUGLIO, 1966, p.33)

Fiel ao ideal da unidade cósmica, empolgado pelas faculdades estéticas do ser humano, Aranha busca, em *Canaã*, enfatizar o universo físico, a expressão das cores, dos sons e das luzes. O romance tem como princípio de organização a articulação dos aspectos sensoriais a fim de representar bem o todo infinito. Nessa direção, segundo a fortuna crítica, a composição da obra estrutura-se escapando das convenções romanescas. O interesse do escritor está prontamente na representação dos sentidos, na capacidade perceptiva do espetáculo, condição fundamental, segundo o princípio estético da integração universal, para que o homem compreenda e se perceba como parte do universo. A intenção de Graça Aranha é construir uma estética sensorial que tenha o poder de arrebatá-la a consciência humana individual para a consciência metafísica. Embora, em grande parte do romance *Canaã*, esses aspectos sensoriais

sejam mais descritos do que integrados à forma estética, a obra confirma a adesão excessiva à ilustração da teoria cósmica. Graça Aranha fez de tudo um pouco na narrativa: descreveu algumas cenas com maestria na representação dos sentidos e integração do homem à natureza e também panfletou bastante sua teoria através dos personagens e do narrador. De toda forma, não se nega que o escritor tenha configurado um mundo fixo, pois todas as descrições dos episódios, bem como a configuração dos personagens, buscam postular a perspectiva filosófica, dando à narrativa um caráter imóvel. No mundo de *Canaã*, tanto os indivíduos quanto os aspectos sociais são descritos apenas como resultados, *caput mortum* da explanação filosófica (LUKACS, 1965, p.47). Os processos que movem os personagens e suas ações, os acontecimentos e toda trama parecem meros cenários para exposição da teoria:

Numa palavra buscou elaborar uma realidade que concretizasse seus fundamentos estéticos, e colocar nela elementos que pudessem consubstanciar os princípios da concepção artística de que partiu, para defini-los em face delas e explicá-las por meio delas. (GARBUGLIO, 1966, p. 137)

O interesse em expressar a realidade na obra advém da exposição filosófica, isto é, a compreensão do real ocorre em vista da filosofia, da experimentação, da captação máxima dos elementos que compõem o fenômeno teórico apresentado. Há, em *Canaã*, um esquematismo para construir o universo ficcional e moldar a teoria. Os fenômenos sociais assim como os aspectos interiores assumem a dimensão da superfície, ou seja, tornam-se situações episódicas diante do fundamento do romance, que é a ilustração da união cósmica.

Na seção seguinte, investigaremos, especificamente, como se dá a representação do Brasil e da nacionalidade em *Canaã*. O interesse é entender como essa representação se relaciona à perspectiva teórica defendida e, sobretudo, como essa linha de força atuante na obra se liga ao momento histórico e à forma social.

### 2.3. O DEBATE RACIAL E A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL EM *CANAÃ*

O interesse deste capítulo é investigar como certos problemas nacionais são apresentados na narrativa; como as especificidades já constituídas em nossa sociedade se relacionam com aspectos novos, advindos do processo de imigração e modernização. Inicialmente, torna-se necessário salientar que esse assunto é um tanto complexo, o que demanda uma organização especial para conduzi-lo. Primeiramente, será abordado o debate racial em *Canaã*; esse tema consequentemente levará à discussão do processo de configuração da nacionalidade e da dinâmica cultural brasileira dramatizada na obra.

Como já observado, são expressas no romance interpretações opostas sobre o destino das raças e o futuro do país. O imigrante Lentz, por exemplo, entende que, por ser incapaz de civilizar-se, a raça brasileira se extinguirá no contato com a raça européia. O atraso devido a razões biológicas condiciona o Brasil ao arrasamento e à destruição: “o homem brasileiro não é fator de progresso: é um híbrido. E a civilização jamais se fará nas raças inferiores” (ARANHA, 1982, p.53). Já o protagonista, Milkau, acredita que tanto a civilização quanto o desenvolvimento brasileiro só são possíveis através da integração universal. Nesse sentido, ele afirma que o progresso histórico se dá rumo a um crescente aumento da solidariedade entre os homens. (ARANHA, 1982, p.84).

Através do debate racial, a narrativa impõe dois modos distintos de entender a configuração social brasileira. A passagem seguinte expressa detalhadamente essas perspectivas. A primeira fala esboça o pensamento de Lentz, cujo ponto de vista se constrói na defesa da supremacia da raça germânica sobre a brasileira; a segunda explicita a visão doutrinária de Milkau sobre a fusão racial:

- Mas isso é a lei da vida e o destino fatal deste País. Nós renovaremos a Nação, nos espalharemos sobre ela, a cobriremos com os nossos corpos brancos e a engrandeceremos para eternidade. (...) Falando-lhe com a maior franqueza, a civilização dessa terra está na imigração de europeus; mas é preciso que cada um de nós traga a vontade de governar e dirigir.

- Nas suas palavras mesmas – disse Milkau – está escrita a nossa grande responsabilidade. (...) E por ora nos somos apenas um dissolvente da raça desta terra. Nós penetraremos na argamassa da Nação e a vamos amolecendo; nós nos misturamos a esse povo, matamos as suas tradições e espalhamos a confusão. (...) Tudo se desagrega, uma civilização cai e se transforma no desconhecido. O remodelamento vai sendo demorado (ARANHA, 1982, p.49).



Atentando para o início da primeira República, quando o debate sobre as raças e sua implicação na configuração nacional ocupou um lugar privilegiado no Brasil, pode-se notar que os diferentes pontos de vistas adotados pelos personagens representam os dois lados do pensamento científico em voga no final do século XIX. A discussão sobre a fusão de diferentes famílias étnicas, como maneira de emancipação, e a tese da mestiçagem, como fator de degenerescência racial, estava na ordem do dia dos acontecimentos e alimentava parcela significativa do pensamento social da nação, que buscava definir precisamente uma identidade nacional e um “tipo brasileiro”.

Ainda que fundamentada em critérios imprecisos - ora se referindo a algumas características corporais como a cor da pele, a textura do cabelo e o tamanho do crânio, ora se pautando na reflexão crítica sobre a dimensão cultural do passado nacional e da organização da sociedade - a etnicidade torna-se nesse momento um critério decisivo para distinguir o progresso e a civilização entre países. Guardadas as diferenças de interpretação, as teorias elaboradas sobre o assunto tinham em comum o dogma de que a diversidade humana, anatômica e cultural, era produzida pela desigualdade racial; e a partir desse dogma impunham-se hierarquias raciais que invariavelmente localizavam os europeus civilizados no topo, os negros “bárbaros” e os índios selvagens na base (LIMA, 1996, p.43)

Diante desse raciocínio racista, as correntes de pensamento brasileiras do período se diferenciavam quanto à crença na viabilidade de construção nacional: para alguns, os obstáculos impostos pela base racial miscigenada era insuperável; para outros, haveria uma possibilidade de emancipação através da mistura de raças, a qual tinha o propósito de efetivar um processo de branqueamento e purificação da população.

Especificamente, o pensamento dramatizado por Lentz traz à tona a tese de Joseph Arthur Gobineau sobre a miscigenação como processo de formação de uma prole menos vigorosa, “rebutalho do gênero humano”, limitação para o progresso nacional e para o desenvolvimento mental da sociedade:

Resumindo, creio poder concluir (...) que a população brasileira propriamente dita, na realidade mestiça ou pelo menos tão aparentada aos negros como aos brancos, quando considerada em seu conjunto, está igualmente fadada a desaparecer, seja por extinção, seja pela absorção nas famílias portuguesas que aqui vem estabelecer (...) (RAEDERS, 1988, p.123)

Ambos acreditam que o brasileiro representa uma raça fadada ao fracasso e que a única capaz de progredir é a europeia. Diferentemente, Milkau compactua com a tese

do sociólogo Gumpowicz, que defende a civilização como possível em qualquer comunidade. Para eles, o desenvolvimento se fará nas relações entre raças, ao curso do processo histórico, sob a forma de combinações: “superpõe-se, cruzam-se, enlaçam de muitas maneiras, segundo as diversas complicações que apresentam tanto os interesses como as relações de subordinação sobre as quais se estabeleceram” (GUMLOWICZ, apud LIMA, 1997, p.28).

O que é perceptível é que, partindo do mesmo princípio, a desigualdade natural entre as raças, esses personagens trazem para o início do século a discussão sobre o velho complexo colonial da inferioridade do brasileiro frente à Europa. *Canaã*, então, dialoga com as perspectivas teórico-científicas da época sobre a herança mestiça.

Ao lado do romance de Graça Aranha, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, também expõe, através de uma escrita erudita repleta de citações e referências a filósofos, viajantes e historiadores, reflexões sobre constituição da identidade nacional. N’*Os Sertões*, demonstra-se que o brasileiro “não tem unidade de raça”. (CUNHA, 1987, p.51). A hetoregeneidade causada pela mistura dos três tipos étnicos que lhe deram origem, somada à amplidão do ambiente físico em que se desenvolveu, fez com que essa raça nacional se tornasse ainda mais variável, dinâmica e complexa:

Abstraiamos de inúmeras causas perturbadoras, e consideremos os três elementos constituintes de nossa raça em si mesmos, intactas as capacidades que lhes são próprias. Vemos, de pronto, que mesmo nesta hipótese favorável, deles não resulta o produto único imanente às combinações binárias, numa fusão imediata em que se justaponham ou se resumam os seus caracteres, unificados e convergentes num tipo intermediário. Ao contrário a combinação ternária inevitável determina, no caso mais simples, três outras, binárias. Os elementos iniciais não se resumem, não se unificam; desdobram-se; originam número igual de subformações - substituindo-se pelos derivados, sem redução alguma, em uma mestiçagem embaralhada onde se destacam como produtos mais característicos *o mulato, o mamaluco ou curiboca e o cafuz*. As sedes iniciais das indagações deslocam-se apenas mais perturbadas, graças a reações que não exprimem uma redução, mas um desdobramento. E o estudo destas subcategorias substitui o das raças elementares agravando-o e dificultando-o, desde que se considere que aquelas comportam, por sua vez, inúmeras modalidades consoante as dosagens variáveis do sangue. O brasileiro, tipo abstrato que se procura, mesmo no caso favorável acima firmado, só pode surgir de um entrelaçamento consideravelmente complexo. (CUNHA, 1987, p.50)

A narrativa euclidiana deixa explícito que o tipo brasileiro é desenvolvido no desdobramento das características dos povos formadores, isto é, através da mistura do sangue negro, indígena e português consolida-se a raça nacional. Buscando investigar as especificidades dessa raça originada, Euclides detalha cada possibilidade de cruzamento

étnico e afirma que a população brasileira formara-se num processo complexo, abarcando elementos tanto de fragilidade quanto de força. A mestiçagem é, portanto, representada sob duas perspectivas diversas - como modo necessário e importante para adaptação à terra (esta também é descrita como híbrida), mas também como processo de degenerescência e inferioridade:

A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior (...). De sorte que o mestiço - traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares - é, quase sempre, um desequilibrado. (...) Como nas somas algébricas, as qualidades dos elementos que se justapõem não se acrescentam, subtraem-se ou destroem-se segundo os caracteres positivos e negativos em presença. E o mestiço - mulato, mameluco ou cafuz - menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores. (...) Impotente para formar qualquer solidariedade entre as gerações opostas, de que resulta, reflete-lhes os vários aspectos predominantes num jogo permanente de antíteses. E quando avulta - não são raros os casos - capaz das grandes generalizações ou de associar as mais complexas relações abstratas, todo esse vigor mental repousa (salvante os casos excepcionais cujo destaque justifica o conceito) sobre uma moralidade rudimentar, em que se pressente o automatismo impulsivo das raças inferiores. (CUNHA, 1987, p.77)

Ainda que o mestiço seja taxado como raça inferior, ele é destacado como necessário e importante para a formação nacional. Paradoxalmente, na figura do sertanejo, o mestiço do interior do país, Euclides expõe o paradigma evolucionista sobre a incapacidade de desenvolvimento das raças híbridas ao mesmo tempo em que as julga complexas e fortes: “o sertanejo é antes de tudo um forte”. (CUNHA, 1987, p.81). Nesse sentido, explicitando a funcionalidade e adaptação da raça mestiça, *Os sertões* evidencia que a condição miscigenada é passageira. Trata-se de um encaminhamento para a civilização e o branqueamento:

É a tendência instintiva a uma situação de equilíbrio. As leis naturais pelo próprio jogo parecem extinguir, a pouco e pouco, o produto anômalo que as viola, afogando-os nas próprias fontes geradoras. O mulato despreza então, irresistivelmente, o negro e procura com uma tenacidade ansiosíssima cruzamentos que apague na sua prole o estigma da fronte escurecida... (CUNHA, 1987, p.78).

Assim como Euclides da Cunha procurava identificar no mestiço uma base inicial para a futura raça histórica nacional, Graça Aranha, Silvio Romero, Alberto Torres e Manoel Bonfim também se interessavam pela especulação sobre a formação do “tipo brasileiro”. Envolvidos pelas teorias científicas do momento, sobretudo pelo

darwinismo social, que concebe a civilização como resultado da competição entre as raças, esses estudiosos encararam a miscigenação como um processo de “enlevação das raças inferiores”. Isto é, eles percebiam a mestiçagem como um processo de remodelação, um estágio da seleção natural, no qual, a partir do constante contato com a raça européia, surgiria uma população de fenótipo branco.

Seguindo esse raciocínio, é importante fazer algumas considerações a respeito do papel da imigração crescente desde a década de 1850, quando se extinguiu no Brasil o tráfico negreiro e iniciou-se o trabalho livre. Mais que contribuir para a economia do país, as campanhas de incentivo à imigração visavam insurgir o branqueamento, a civilidade através do processo da assimilação de raças. (AZEVEDO, 1987, p.59). Conforme a perspectiva adotada na época, a entrada de sangue branco depuraria e corrigiria os componentes étnicos que fundaram o Brasil, ou seja, a nacionalidade essencialmente construída na miscigenação passaria agora por um tratamento a fim de atingir uma “coesão social”. Nesse aspecto, o processo da fusão racial era tomado como uma saída favorável para nação, já que a mistura dos imigrantes brancos com os mestiços brasileiros implicaria na regeneração e no branqueamento desses últimos, produzindo um povo homogêneo.

Nas palavras de Silvio Romero, a mestiçagem é explicitada como primeiro passo para formação do “tipo brasileiro”, e a imigração é encarada como uma maneira de integrar os povos atrasados nos códigos culturais da civilização européia, elevando culturalmente o país. Em um processo de assimilação, os imigrantes ajudariam a sedimentar a nacionalidade e o progresso nacional:

Quantos séculos foram suficientes para criar neste país uma população exclusivamente nacional (...) o significado histórico desses fatos é que os três elementos primitivos da população já deram, como elementos separados, o que tinham de dar; o povo brasileiro deve-se considerar em essência constituído (...) Se, porém, acha que não tem ainda forças bastantes para as grandes lutas do progresso, se ainda precisa de auxílio de braços e inteligências de estranhos, dirija a inoculação de elementos imigratórios com tino e critério. (ROMERO, 1953, p.80)

Para Romero, assim como a mistura do português do índio e do negro foi conveniente para garantir o trabalho indispensável à vida econômica nacional, a miscigenação entre o mestiço e os novos imigrantes tornaria possível uma unidade de gerações e a caminhada rumo ao progresso. Nesse aspecto, propondo que imigrantes europeus fossem distribuídos pelo território nacional, Romero dizia sobre a instauração

de um processo para a consolidação do “tipo brasileiro”, elemento da unidade, que, paradoxalmente, estava comprometido pela mestiçagem. Processo semelhante ocorre na proposta de “integração universal”, defendida em *Canaã* e no ensaio *A Estética da Vida*, especialmente no capítulo “Metafísica Brasileira”. Preocupado em definir e caracterizar o brasileiro, Graça Aranha elege a figura do imigrante como consolidador do tipo nacional. O escritor apresenta uma tentativa de interpretar e discutir a formação racial brasileira, refutando o esmagamento da cultura nativa pela estrangeira, e insistindo no processo da fusão criadora, que é sensível aos valores do passado nacional, mas visa, sobretudo, “branqueá-lo”.

Para a teoria intuitiva do escritor, o que caracteriza a nossa “alma miscigenada” é o traço da imaginação. Advinda dos povos formadores, isto é, do negro, do índio e do português, a imaginação constitui a origem e a causa da melancolia<sup>2</sup> e do desterramento brasileiro, restando, portanto administrá-la:

No Brasil o traço característico coletivo é a imaginação. Não é a faculdade de idealizar, nem a criação da vida pela expressão estética, nem o predomínio do pensamento; é antes a ilusão que vem da representação do Universo, o estado de magia, em que a realidade se esvai e se transforma em imagem. As raízes longínquas dessa imaginação acham-se na alma das raças diferentes, que se encontraram no prodígio da natureza tropical. Cada povo aí trouxe sua melancolia. (...) Os nossos antepassados europeus foram os portugueses, e de todas as nações latinas Portugal é a mais indefinível. Não há um conceito capaz de exprimir o singular contraste de toda a alma portuguesa, que oscila incertamente entre o sentimento realista e a miragem (...) Os outros primitivos do solo brasileiro foram os africanos, que os portugueses trouxeram para com eles vencer a natureza áspera e inquietadora. O espírito negro, rudimentar e informe, como que permanece em perpetua infantilidade. A bruma de uma eterna ilusão o envolve (...). A outra raça selvagem, a raça indígena da terra americana, transmitiu aos descendentes aquele pavor que está no início das relações do homem e do universo. É a metafísica do terror, que gera na consciência a ilusão representativa das coisas e enche de fantasmas de imagens o espaço entre o espírito humano e a Natureza. (..) A história do Brasil é a história dessa imaginação (ARANHA, 1968, p.621)

<sup>2</sup> Essa perspectiva fundamentada por Graça Aranha, que descreve o brasileiro como melancólico e temente a Natureza é retomada por diversos ensaístas, sobretudo por Paulo Prado, na década de 30. Em *Retrato do Brasil*, Paulo Prado traça, numa perspectiva de psicologia social lastreada de erudição histórica, a definição do perfil do brasileiro, ressaltando a importância da colonização nessa configuração. O autor destaca, comungando da idéia desenvolvida pelo escritor maranhense, que a tristeza é o caráter definidor nacional. Tristeza resultante de causas profundas, a exemplo do estilo português de colonizar, dos povos que aqui se mesclaram, das atitudes dos que ocuparam a terra, bem como dos gestos de seus habitantes originais que acabou fundando aqui uma raça triste. A tese do autor, dividida em 4 capítulos, denominados respectivamente “Luxúria”, “Cobiça”, “Tristeza” e “Romantismo”, demarca o tom pessimista ao encarar a cultura nacional, apresentada pela total ausência de regras. Paulo Prado descreve, apoiado em documentos históricos e impressões pessoais, o comportamento dos índios, dos negros e da colonização portuguesa. Ele critica a cobiça de metais e, ao comparar a formação brasileira com a formação anglo-saxônica na América do norte, não poupa elogios para esta última recriando a primeira. Por fim, no “Post-Scriptum”, o autor, assim como faz Graça Aranha, acaba por reconhecer a importância da mestiçagem para o Brasil; no entanto, ele não chega a desenvolver observações sobre a integração cósmica, mas diz sobre o “amalgama racial”, apresentando as suas vantagens e desvantagens.

O mestiço brasileiro, segundo a análise de Graça Aranha, se caracteriza pelo temor, pela falta de comunhão em relação à natureza. As três raças que o originaram fizeram com que esse povo mantivesse a dualidade entre o espírito da raça e o meio. Tal afastamento levou a uma total falta de raízes e sedimentação. Para legitimar a cultura nacional e vencer essa “metafísica brasileira”, o escritor maranhense propõe algumas atividades que conduzam o homem em direção à “fusão no cosmos universal”. Trata-se de uma terapêutica, que não tem como objetivo negar o caráter da raça, mas que pretende “re-integrar” a alma nacional aos paradigmas europeus. Segundo os pressupostos da teoria, isso só se realizaria através da recente imigração.

Para Graça Aranha, há uma grande força de atração que funde as raças e as nacionalidades; essa força é medida pela mistura racial, solução capaz de levar a evolução e a civilização para todas as culturas. Destacando a importância da integração racial no desenvolvimento histórico, o escritor explicita nos seus ensaios a importância do mulato para o Brasil, dizendo que a mestiçagem mostrou-se uma espécie de adaptação. Nesse sentido, o autor insiste e prevê, no capítulo “INS” de *A Estética da Vida*, uma nova fusão com o advento imigratório. Segundo suas observações, os mulatos e os estrangeiros travarão nova guerra, a raça que resplandecer será a mistura das outras, consolidando a unidade:

Os antigos brancos ficaram estranhos ao país, o equilíbrio entre eles e a nação que os seus antepassados fundaram rompeu-se. Mas o equilíbrio formado pelo cruzamento de raças, que resultou o tipo predominante do Brasil atual também vai se romper pela vaga e sempre crescente imigração. (ARANHA, 1968, p.653)

Em *Canaã*, toda essa sistemática sobre o mulatismo e o advento imigratório aparece nos pensamentos de Milkau. O protagonista afirma que a mistura das raças é a via de legitimar a sociedade brasileira e comprova a sua asserção utilizando como exemplo a prosperação do exército brasileiro a partir da presença do mulato. Milkau demonstra que a raça mestiça representou um modo de superação, já que simbolizava a integração das qualidades e eliminação dos extremos geradores:

Desde o princípio houve vencedores e vencidos, sob a forma de senhores e escravos; desde dois séculos estes lutavam por vencer aqueles. Todas as revoluções da história brasileira têm a significação de uma luta de classe, de dominados contra dominadores. O povo brasileiro foi por longos anos apenas uma expressão nominal de um conjunto de raças e castas separadas. E isso se manteria assim por muitos séculos se a forte e imperiosa sensualidade dos conquistadores não se encarregasse de diminuir os muros da separação, e não

formasse essa raça intermediária de mestiços e mulatos, que o laço, a liga nacional, e que, aumentando cada dia, foi ganhando os pontos de defesa dos seus opressores. E quando o Exército deixou de ser uma casta de brancos e passou a ser dominado pelos mestiços, a revolta não foi mais que a desforra dos oprimidos, que fundaram desde logo instituições destinadas a permanecer algum tempo, pela sua própria força de gravidade, numa harmonia momentânea com os instintos psicológicos que as criaram... (ARANHA, 1982, p.202)

Milkau afirma que a fusão de raças é um processo positivo, capaz de levantar o potencial cultural e cívico do Brasil. A jovem República, diante da imigração, teria possibilidade de almejar um futuro glorioso, pois, segundo o personagem, o mundo progride na mistura entre as populações “mais atrasadas” e as “mais adiantadas”:

Não há raças capazes ou incapazes de civilização, toda a trama da História é um processo de fusão: só as raças estacionadas, isto é, as que se não fundem com outras, sejam brancas ou negras, se mantêm no estado selvagem. Se não tivesse havido a fatal mistura de povos mais adiantados com populações atrasadas, a civilização não teria caminhado no mundo. E no Brasil, fique certo, a cultura se fará regularmente sobre esse mesmo fundo de população mestiça, por que já houve o toque divino da fusão criadora. (ARANHA, 1982, p. 203)

A presença do mulato, e o seu potencial exímio à adaptação, é um exemplo de que as raças evoluem pela fusão. Milkau, então, continua esse raciocínio a favor da filosofia integrativa, dizendo que, em um futuro próximo, a época dos mulatos também passaria, e voltaria a idade dos novos brancos, que reconheceriam patrimônio dos predecessores mestiços e a partir dele edificariam novos elementos. (ARANHA, 1982, p.203.) Nesse aspecto, o protagonista comunga novamente da teoria de Aranha, a qual prevê uma grande batalha entre mestiços e estrangeiros.

De fato, em vários momentos esparsos da narrativa, Milkau, assim como o narrador, concebe o brasileiro, o mulato, como um rebento fanado, “uma raça que ia se extinguindo na dor surda e inconsciente das espécies que nunca chegam à florescência superior”. (ARANHA, 1982, p.28). Para a instância narrativa e para o protagonista, o processo de conquista do espaço é gradual e inter-relacionado. Assim, hoje é o tempo dos mestiços, mas a grande imigração que desponta fará com que as características dessa raça sejam diluídas pelo sangue europeu. Nesse aspecto, Milkau intitula a si e aos outros imigrantes como responsáveis no processo civilização do Brasil:

É provável que o nosso destino seja transformar de baixo para cima este país, de substituir por outra civilização toda a cultura, a religião, e as tradições de um povo. É uma nova conquista, lenta, pacífica em seus meios, mas terrível em seus projetos de ambição. É preciso que a substituição seja tão pura e tão

luminosa que sobre ela não caia a amargura e a maldição das destruições. E por ora nós somos apenas um dissolvente da raça desta terra. Nós penetramos a argamassa da nação e a vamos amolecendo, nos misturamos a este povo (...) Ninguém mais se entende; as línguas estão baralhadas; indivíduos vindos de toda parte, trazem na alma a sombra de deuses diferentes; todos são estranhos, os pensamentos não se comunicam, os homens e as mulheres não se amam com as mesmas palavras... Tudo se desagrega, uma civilização cai e se transforma no desconhecido... O remodelamento vai sendo demorado... Há uma tragédia na alma do brasileiro quando ele sente que não desdobrara até o infinito. (ARANHA, 2002, p. 49)

A perspectiva de Milkau, embora seja diferente do ponto de vista de Lentz, acaba por afirmar que, por meio do processo de fusão de raças, a tradição mestiça irá se romper. Nesse aspecto, ainda que o protagonista afirme que essa nova raça se elaborará pela integração, pela mistura das raças existentes, ele acaba por destacar a importância da raça européia como dissolvente e superior. Há, nesse aspecto, uma contradição: ao mesmo tempo em que ele defende, pela integração cósmica, o antirracismo, explicitando a equidade entre as raças, essa afirmação fica comprometida, na medida em que se estabelece uma distinção entre raças adiantadas e raças selvagens, atribuindo-se aos povos superiores a iniciativa do desdobramento da cultura, da qual seriam eles supostamente os únicos criadores e promotores (PAES, 1992, p. 93).

Em diversas passagens da narrativa, a supremacia da raça européia é destacada, enquanto a raça brasileira é descrita como próxima da extinção. Cito como exemplo uma situação em que o narrador, ao dissertar sobre as lendas e músicas brasileiras, apresenta o brasileiro Joca dançando Chorado na festa do imigrante Jacob Miller, com a seguinte asserção: “o último intérprete das danças nacionais foi cedendo terreno aos vencedores, enquanto outra música, outra dança invadia o cenário. Era a valsa alemã, clara, larga, fluente como um rio”. (ARANHA, 1992, p. 125)

Diante dessa teoria sobre a fusão de raças e, sobretudo diante do “apagamento” da “raça primitiva” em relação à figura do estrangeiro, há muitos críticos que lêem a proposta da integração cósmica como um projeto elitista de branqueamento da composição étnica brasileira. Ou seja, apesar da proposta de Milkau não apresentar a política de tábula rasa defendida por Lentz, a fusão racial, explicitada pelo protagonista e sustentada no projeto do escritor Graça Aranha nos ensaios, se pauta em uma utopia de unificação e igualdade, solidarismo e amor, que esconde um fundo racista e elitista. Skidmore, por exemplo, ressalta que essa perspectiva da unidade cósmica vem ao encontro do interesse do colonialismo europeu, uma vez que tanto a obra “*Canaã*” quanto a teoria dos ensaios *A Estética da Vida e Espírito Moderno* ilustram o sangue



ariano como o verdadeiro portador da civilização”. A unidade cósmica que Graça Aranha busca é, para o historiador, um progressivo branqueamento da cultura mestiça. (SKIDMORE, 1976, p. 128). O crítico Jose Paulo Paes também salienta que, embora a teoria da fusão cósmica discuta a união das raças, Milkau, como representante dessa teoria, acaba por expressar a pressuposição da superioridade da raça estrangeira, dissolvente da raça mestiça nacional.

Assim como a raça miscigenada necessita do sangue estrangeiro para se desenvolver, a configuração econômica brasileira se mostra também dependente do “mundo europeu”. A dinâmica racial dramatizada em *Canaã* busca, sobretudo, evidenciar que o processo de formação da nacionalidade brasileira e as tentativas de modernização e emancipação estavam intimamente associados aos parâmetros vigentes na Europa. Isso fica bem claro no desenvolvimento da narrativa, quando ocorre a visita dos magistrados Dr. Itapecuru, Dr. Paulo Maciel e do promotor Dr. Brederoes à colônia:

- É admirável a ordem e o asseio desta colônia. Nada falta aqui, tudo prospera, tudo nos encanta... Que diferença em viajar nas terras cultivadas por brasileiros... só desleixo, abandono e com relaxação a tristeza e a miséria. E ainda se fala contra a imigração!
- Então pela sua teoria – interrompeu o Promotor – devemos entregar tudo aos alemães? (...)
- Sim – confirmou este – para mim era indiferente que o país fosse entregue aos estrangeiros que soubessem apreciá-lo mais do que nós. Não pensa assim, Dr. Itapecuru?
- Sim e não – como se diz na velha escolástica. Não há dúvida que falta ao brasileiro o espírito de análise. E quando digo brasileiro, refiro-me a todos nós. E que se pode fazer sem análise? É o destino da Espanha: caiu em nome da filosofia. Não podia entrar em concorrência com um povo analítico... (ARANHA, 1982, p.43)

Confessando-se fanático pela análise, Dr. Itapecuru afirma que o país padece pela fatalidade da retórica e pela falta do espírito analítico. Admirador da ciência positiva, ele alerta que o Brasil deve aprender com o estrangeiro, isto é, “deveríamos ceder ao mais forte”. (ARANHA, 1982, p.138). De maneira semelhante, o juiz de direito Dr. Paulo Maciel apresenta uma postura a favor das colônias e do imigrante. No romance, o significado da nacionalidade brasileira está sempre perpassado pelo estrangeiro. Como se pode observar, o Dr. Itapecuru condiciona o país à Europa e julga que a evolução nacional é impulsionada, de alguma forma, por outras culturas. Nesse sentido, reconhece que é através da integração de diferentes elementos culturais que seria possível pensar a brasilidade.

Diante dessa relação intrínseca entre o Brasil e a Europa, expõe-se na narrativa um debate questionando a independência política brasileira. Personagens como Paulo Maciel julgam que a nacionalidade brasileira não possui um fundo comum e está sempre à mercê da intervenção de países europeus ou dos Estados Unidos. Para ele, um cosmopolitismo dissolvente toma o país, fazendo com que apresente uma falta de raízes e de tradição:

- Os senhores falam em independência - observou, então, cáustico o juiz municipal - mas eu não a vejo. O Brasil é e tem sido sempre colônia. O nosso *regímen* não é livre: somos um povo protegido.  
 - Por quem? – interrompeu Brederodes, gesticulando coma luneta.  
 - Espere, homem. Ouça. Diga-me você: onde está a nossa independência financeira? Qual é a verdadeira moeda que nos domina? Onde o nosso ouro? Para que serve o nosso miserável papel senão para comprar libra inglesa? Onde está a nossa fortuna pública? O pouco que nos temos, hipotecado. As rendas das Alfândegas nas mãos dos ingleses; vapores, não temos, estradas de ferro, também, não, tudo do estrangeiro. É ou não o *regímen* colonial com o nome disfarçado de nação livre?... Escute. Você não me acredita; eu desejaria poder salvar o nosso patrimônio moral, intelectual, a nossa língua, enfim, mas a continuar esta miséria, esta torpeza a que chegamos, é melhor que viesse de uma vez para cá um caixeiro de Rothschild para governar as fortunas e um coronel alemão para endireitar isso. (ARANHA, 1982, p.140)

Segundo Gilberto Freyre, esse tipo de concepção sobre a nacionalidade brasileira predominou entre os mais diversos intelectuais e artistas após a independência e se prolongou após a proclamação da República. De maneira geral, contrastavam um otimismo estritamente oficial, dado pela situação política, e um pessimismo advindo de um profundo complexo: havia pouca esperança de que o Brasil superasse a condição colonial. Para a grande maioria, o Brasil era um arremedo, e a Europa era o lugar ideal de que real ou imaginariamente se utilizavam para se refugiar (FREYRE, 2001, p.302).

Na narrativa, nota-se que o cerne das discussões, seja do ponto de vista dos magistrados, ou de Milkau e Lentz, está intimamente relacionado à dinâmica particular entre o Brasil e o Mundo, que se prende ao conjunto da formação cultural e histórica nacional: devido à herança colonial e à constante atualização em relação à cultura européia, percebe-se a existência de um país que comporta, em seu interior, sociedades diferentes e antagônicas, o que leva a uma dificuldade de definir com precisão os caracteres formadores de uma identidade nacional. Nesse aspecto, todos esses personagens discutem sobre o país ser uma mistura amorfa de raças, e sobre a existência de uma crise de definição do caráter nacional: “É o debate diário da vida brasileira... Ser ou não ser uma nação... Momentos dolorosos em que se joga com o destino de um

povo... Aí dos fracos! Que podemos fazer para resistir aos lobos?” (ARANHA, 1982, p.141)

Em *Canaã*, entende-se que a formação da nacionalidade brasileira, está em constante relação com as demandas estrangeiras, fato que evidencia um intenso sentimento de desajuste, de inadequação. No romance, Maciel e Lentz sempre ratificam uma certa superioridade da raça européia em relação ao brasileiro e, por isso encaram o fenômeno da imigração como um advento, em que a cultura superior irá erradicar a inferior, impossibilitada de resistir. Em uma perspectiva mais complexa, mas ainda assim racista e a favor do branqueamento, Milkau aponta a relação entre o país e a Europa como uma interpenetração, um encontro capaz de implementar uma modernização cultural desigual e combinada. Aliás, para o protagonista, o autorretrato brasileiro se constrói na relação desses contrários, na fusão criadora. Esse raciocínio demonstra que o Brasil é formado pela conciliação do modelo europeu no seu sistema cultural econômico e político particular nacional.

Percebe-se, portanto, que, ao focar o problema da imigração como linha de frente do processo de modernização do Brasil recém-egresso do escravismo, *Canaã* dramatiza duas facetas complementares para entender o confronto da autoimagem brasileira e pensar a gênese dos nossos padrões econômicos e culturais. Para os personagens do romance, há na oposição da autoimagem nacional, um mal estar, um atraso e dependência. Esse ponto de vista representado na narrativa, mas que está também presente no pensamento de intelectuais brasileiros como Silvio Romero e Euclides da Cunha, revela a relação entre Brasil-Europa sob o sentimento de um desconcerto, já que sentem a cultura local cindida entre a percepção de um Brasil dual - alicerçado no estrangeiro e circunscrito à tentativa de estabelecer raízes próprias. (SENA, 2003, p.26).

O sociólogo Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, explica que a dinâmica da vida cultural brasileira acabou por exercer a noção de “cópia autêntica”, já que sempre fora hábito a convivência de continuada das formas modernas de civilização, advindas da situação política, e a permanência da estrutura econômico-social, criada pela exploração colonial. Após a independência, a forma política cultural e econômica encontrada pelos brasileiros mesclava os ideais liberais com os caracteres do sistema colonial como o latifúndio e a escravidão - opostos inicialmente inconcebíveis. Deste modo, segundo o estudioso, há uma simbiose estrutural na formação brasileira. Para Schwarz e também para o pensamento dialético, a cultura

nacional advém da ambiguidade das práticas sociais e, nesse aspecto, esse ponto de vista encara o mal estar e o dilaceramento como características próprias da experiência brasileira. Sob o fundo racial, Milkau defende que a formação da cultura nacional se rege pela tensão entre o localismo e o cosmopolitismo, isto é, pela sistematização das raças mestiça e estrangeira.

Observa-se que o dilema histórico do Brasil acerca da construção da nação e a discussão sobre a mestiçagem formulam a narrativa. A perspectiva implementada por Milkau, e veementemente defendida nos episódios, demonstra que o atraso da raça brasileira e a modernização europeia não se justapõem em uma relação estanque e excludente, mas se articulam estruturalmente. Nessa ótica, não se contempla simplesmente a substituição de uma raça pela outra, de uma cultura pela outra, mas a atualização recíproca entre elas. Na passagem seguinte, em que se discute a capacidade do brasileiro Joca dominar outro idioma, Milkau chama a atenção de Lentz, ratificando o princípio da fusão racial. O protagonista busca evidenciar que o idioma português, ainda que expresse raízes ultramarinas, já se encarregou de afeiçoar uma nova língua, expressando o processo de diferenciação e apropriação:

Joca aprovou convicto e ajuntou que ele mesmo já falava mais alemão que a sua língua e arranhava um pouco o polaco e o italiano. No fundo do pensamento de Lentz houve um pequeno júbilo por essas confirmações da insuficiência do meio brasileiro para impor uma língua. Essa fraqueza não seria a brecha para os futuros destinos germânicos daquela magnífica terra? E pôs-se a cismar, com os olhos abertos e fulgurantes. – Não está longe o dia - considerou Milkau – em que a língua dos brasileiros dominará no seu país. O caso das colônias é um acidente, devido em grande parte à segregação delas no meio da população nativa. Não digo que os idiomas estrangeiros não influam sobre o idioma nacional, mas desta mistura resultará numa língua, cujo fundo, cuja índole serão os do português, trabalhado na alma da população por longos séculos, fixado na poesia e transportado para o futuro por uma literatura que quer viver... (E sorria, dirigindo-se a Lentz.). Nós seremos os vencidos. (ARANHA, 1982, p.72)

Milkau vê a tendência do brasileiro em copiar a língua e os hábitos estrangeiros como maneira de consolidação da cultura nacional. Para o protagonista, a experiência brasileira de se ter uma literatura e uma linguagem própria está intimamente ligada com a cultura estrangeira. A proposta da fusão racial defendida pelo personagem é uma maneira de reconhecer o elemento nacional: a tal substrato de nacionalidade, constituído antes do fluxo migratório estrangeiro, é que virá somar-se não para fazer dele tábula rasa, mas para dar-lhe a continuidade historicamente possível. (PAES, 1992, p.83).

Aludindo a uma relação dinâmica entre o Brasil e a Europa, a proposta da teoria da integração cósmica defendida por Milkau acaba por estabelecer uma dinâmica entre a cultura local e a cultura européia e, nesse aspecto, diversos estudos estabelecem relações entre a teoria de Graça Aranha e a proposta antropofágica, de Oswald de Andrade. Críticos renomados como Eduardo Jardim de Moraes, Jose Paulo Paes, Benedito Nunes relacionam a proposta do escritor maranhense a do modernista, reiterando que, em ambos os projetos, há a tematização do choque cultural, econômico e racial. Enquanto Oswald buscava a incorporação da cultura estrangeira, como via para o adensamento cultural nacional, Aranha buscava a integração das raças e culturas para definição da brasilidade:

A exemplo de Graça Aranha que sistematizou posteriormente num texto filosófico idéias a princípio tratadas na sua obra de ficção, também Oswald de Andrade converteu a “metáfora crítica” da antropofagia, nascida das suas polemicas literárias dos anos 20, numa douta tese escrita e publicada quase no fim da vida. Outro ponto de contato entre ambos é o projeto de uma utopia brasileira, tematizada em *Canaã* como encontro sincrético de raças e culturas diversas, e que sob figura emblemática do antropófago tecnizado a viver em um novo matriarcado, irá preocupar cada vez mais Oswald de Andrade. (...) Em ambos os casos não obstante a diferença de ênfase neste ou naquele termo, temos sempre um confronto entre o autóctone e o alóctone entre barbárie (natureza) e civilização (técnica). (PAES, 1992, p.61)

Esses críticos defendem veementemente a aproximação entre os escritores buscando mostrar a importância da teoria de Graça Aranha para a configuração dos problemas levantados na década de 20. Eduardo Jardim de Moraes, por exemplo, reitera que não podemos situar com precisão o projeto de elaboração de uma cultura nacional contido no modernismo, se não levarmos em consideração o seu contato com o pensamento de Graça Aranha. (MORAES, 1978, p.21). Contudo, os estudiosos de maneira geral, apesar dessa tentativa de mostrar a presença do pensamento de Aranha no discurso antropofágico, reconhecem que há algumas limitações e distinções entre os projetos. A proposta de integração diverge da proposta antropofágica na medida em que essa primeira acaba por não valorizar totalmente a cultura brasileira, já que a apresenta com recalque e diferença, quando aproximada da cultura européia. A segunda, diversamente, diz sobre a “deglutição do estrangeiro sem culpa”, isto é, em substituição ao embasbacamento, propõe-se uma postura irreverente e sem sentimento de inferioridade (SCHWARZ, 1987, p.38). Benedito Nunes explica que haveria em Graça Aranha a recusa pura e simples da “metafísica bárbara” e, na posição da antropofagia de Oswald, a sua recuperação. (NUNES, 1972, p.XXXII).

A distinção entre o projeto cósmico de Aranha e a cópia regeneradora de Oswald assumiria ainda outros matizes: enquanto o autor maranhense propunha a reintegração do homem brasileiro no cosmo pela luz da racionalidade, Oswald apoiava-se no retorno ao ímpeto primitivo, que lhe rendeu, até mesmo, o nome de seu projeto. De maneira geral, o que se estabelece como diferença entre um projeto e outro é a maneira de passar o Brasil a limpo. Essa questão é muito bem colocada pelo crítico Guilherme Merquior:

Textos como esse (*O espírito Moderno*) confirmam que a verdadeira distância entre Graça Aranha e os modernistas, que ele quis patrocinar como Mario de Andrade e Oswald de Andrade, residia menos na maneira de entender a arte contemporânea do que na forma de sentir o Brasil. Com todo o seu otimismo cósmico, Graça Aranha ainda estava preso a um conceito negativo da realidade brasileira, e o seu solidarismo inter-racial mal encobria a esperança de diluir em transfusões de sangue “ariano” as deficiências do *homo brasiliensis*. Os modernistas, ao contrário, afirmaram a validade intrínseca do nosso complexo étnico, focalizando desassombadamente as nossas tensões de povo e cultura híbridos, mestiços. Estilisticamente, a diferença implicava na substituição do lirismo túrgido da ficção de Graça Aranha pelo irreverente humor dialético da literatura modernista – com ostensiva superioridade estética do segundo. (MERQUIOR, 1977, p.201)

O comentário de Merquior expõe de maneira clara a diferença entre a teoria da integração cósmica e a proposta antropofágica. Há em *Canaã* e, sobretudo no projeto defendido por Graça Aranha, uma tendência racionalista e evolucionista para entender a relação cultural entre o Brasil e a Europa. O entendimento da mestiçagem, da mistura racial e cultural, acaba por ser apresentada de maneira exótica, com pouca autenticidade. Além disso, a noção de solidariedade e amor entre os homens como força motriz do progresso social deixa de lado a discussão sobre a práxis cotidiana, sobre o conflito de classes. Nesse aspecto, a formulação proposta por Aranha em *Canaã* acaba por uniformizar os aspectos históricos e a desigualdade social, na propagação da teoria sobre o todo universal. A primazia da metafísica de integração cósmica acaba por não discutir as diferenças e anulá-las. A realidade na obra aparece desligada do movimento real da história, todo mundo social é convertido na exposição teórica. Esse abandono da realidade compromete a forma romanesca, que se mostra unilateral e fragmentada. Essa se torna produto de auto-confissão e defesa de uma teoria filosófica particular, em que se destaca o ponto de vista intimista do autor em detrimento da parcela da densidade nacional-popular. (COUTINHO, 2005, p.96)

O escritor Graça Aranha, nas suas anotações críticas sobre a cultura brasileira, reconhece que “é preciso a estratificação pelo tempo para que se erga o

monumento pedregoso que exprima o gênio da raça” (ARANHA, 1968, p.631). Nesse sentido, foi mesmo necessário o tempo para que o pensamento, defendido por ele, sobre a brasilidade fosse adensado. Há, sem dúvidas, como a crítica evidencia, entre a perspectiva de Graça Aranha e Oswald, relações dialógicas. A configuração da nacionalidade brasileira, sob o ponto de vista da integração racial descrita por Milkau e defendida por Aranha mostra uma perspectiva pessimista que enfatiza a tristeza como característica da nossa constituição social, cuja solução estava sempre apresentada nas ordens do futuro, dando vistas a uma concepção evolucionista e utópica. Somente no modernismo, o futuro se fez realidade e houve um novo direcionamento da mestiçagem e do passado histórico. Tudo isso passa a ser valorizado sem constrangimento. Além disso, foi no momento de 22 que se pôde penetrar de fato na nossa realidade e estetizá-la através de uma linguagem mais próxima, menos academicista e bacharelesca. Graça Aranha dissertou bastante sobre a importância da arte nacional estar vinculada à realidade brasileira, contudo, na prática, o escritor ainda desempenhou nos seus romances uma literatura “formalista”, artificial. Em *Canaã*, a simpatia e o interesse pelos aspectos e valores nacionais se fazem acompanhar pelo ranço de classe, pelo ornamento desvinculado da simplicidade da matéria tratada: “o que estraga Graça Aranha é a monotonia verbal – o foguinho literário de que ele enche a sua cabeça e a cabeça dos outros, cultivado já em *Chanaan*, nas abundâncias das coisas cacetes.” (ANDRADE, 1929 *apud* MORAES, 1978, p.117).

A fortuna crítica, de maneira geral, reitera que o romance apresenta uma narrativa mal enjambrada e que a fatura histórica parece não estar ali estetizada. José Paulo Paes e José Garbuglio, por exemplo, identificam na obra uma tentativa de propor e discutir a configuração da nacionalidade brasileira, entretanto esses críticos percebem que essa questão só será melhor apresentada no movimento modernista. Para eles, *Canaã* expressa, assim como o período que lhe abriga, um momento de transição, em que se compartilham algumas idéias vanguardistas, mas ainda encontra-se preso a uma forma e a uma estética anteriores:

O compromisso com o racionalismo filosófico, de um lado, o apego à escrita artística – compromisso e apego típico do *Zeitgeist* pré-modernista – ajudam a entender por que as questões entre consciente e inconsciente, entre erudito e popular não chegam em *Canaã*, a uma síntese como a de Macunaíma (...). Quer no primeiro romance de Graça Aranha, que mais ostensivamente na sua única peça de teatro, o erudito e o popular permanecem estanques (...). Em *Canaã*, a matéria folclórica é episódica, não se integra substancialmente a narrativa (...). Tal função subsidiária decorre quando mais não fosse da circunstância de o ponto de vista narrativo centrar-se num intelectual, cuja

relação com o mundo popular – o mundo do trabalho a que pertencem o artesãos da vila, os auxiliares do agrimensor Felicíssimo, os próprios colonos alemães- é antes de simpatia que de congenialidade propriamente dita. (PAES, 1992, p.48)

O raciocínio proposto não busca analisar o romance *Canaã* de maneira anacrônica, mas tem a intenção de reconhecer que existe, entre as obras e os autores, uma dinâmica que busca plasmar uma tradição, uma continuidade. Isto é, entre Oswald e Aranha há um campo de influências artísticas inter cruzadas, porém, é necessário que não se apaguem as diferenças, que fazem com que cada um tenha o seu lugar próprio nas páginas da literatura brasileira. A perspectiva antropofágica resgata a discussão sobre a mistura cultural debatida no romance *Canaã*, e a dispõe sob nova configuração. Isso não limita e rebaixa ao segundo escalão as idéias de Graça Aranha, ao contrário, as atualizam.

Esse processo integrativo de diálogo entre obras e artistas é explicitado por Roberto Schwarz ao analisar as técnicas utilizadas por um dos maiores nomes da literatura: Machado de Assis. Segundo o crítico, em “Acumulação literária e nação periférica”, o processo de amadurecimento pelo qual Machado de Assis passou, no que diz respeito às técnicas de procedimento narrativo, só foi possível devido às tentativas desenvolvidas em um período de quarenta anos da ficção nacional por Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. (SCHWARZ, 2000, p.240). Nesse aspecto, demonstra-se que a rotina e a tradição só se formam pela maturação do tempo e também pela canalização do influxo interno, que pressupõe tanto a presença de autores e obras marcantes como dos outros menores, dos êmulos descoloridos, dos epígonos vacilantes. (ARANTES, 1997, p.44). Isto posto, ressalta-se, novamente, a importância própria tanto de Aranha quanto de Oswald, da perspectiva da integração cósmica e da antropofágica na configuração ideológica do nacional.

No capítulo seguinte, relacionaremos todos os apontamentos a estrutura do romance ao contexto em que a obra surgiu. Nesse sentido, poderemos visualizar a potencialidades e dificuldades do romance *Canaã*.



## **PARTE III**

### **O (DES)EQUILÍBRIO DA ESTRUTURA ESTÉTICA DE CANAÃ**

Nesta última parte, pretende-se relacionar os aspectos analisados sobre a estrutura do romance com relação às circunstâncias sociais e históricas. Não se trata de reduzir ou classificar a obra pelos elementos externos a ela, mas entender como esses elementos, de alguma maneira, estão presentes na forma da narrativa, fazendo com que essa se torne também um produto do trabalho social. O interesse é buscar uma linha de interpretação à luz da poética do realismo para compreender o arranjo dos dispositivos estéticos na obra de Graça Aranha, demonstrando que ela está em consonância com o seu tempo e lugar, isto é, que sua representação visa à realidade humana e social historicamente situada.

Até o presente momento, podemos perceber que existe um aporte teórico que configura os elementos da narrativa, como a ação dos personagens, a enunciação do narrador, entre outros. A teoria desenvolvida por Graça Aranha nos ensaios media toda a criação romanesca, constituindo uma linha de força do romance. Outra linha intensamente presente é o aspecto histórico-social brasileiro, a circunstância da imigração e da modernização, que é transposta e dramatizada artisticamente. Na obra, os elementos da realidade nacional são subordinados ao movimento da ação literária que os redefine, superando o caráter documentário e particular. Nesse aspecto, a vibração da realidade se dispõe na narrativa pelo procedimento técnico de que o artista lança mão: ele toma os elementos do mundo exterior e os insere em um contexto modificado e autêntico. A realidade exposta na obra literária ganha, pois, nova figuração. Percebe-se que o real é atravessado pela fantasia transfiguradora, a qual nega as determinações categóricas da empiria, e encerra na forma do objeto artístico o ente empírico de maneira crítica. Nesse sentido, a fantasia consegue dar mais teor à matéria visada, pois atua como uma “fascinante realidade além da realidade e ao mesmo tempo aderente a ela” (WAIZBORT, 2007, p. 237).

Em *Canaã*, tanto a linha histórico-social quanto a linha teórica têm a função de organizar em profundidade os dados da realidade e da ficção no romance; trata-se de princípios mediadores que configuram a sua matriz estrutural. Entretanto, se observarmos bem a narrativa, podemos notar uma sobreposição dessas linhas de força que acabam comprometendo o arranjo formal da obra como um todo. Nos capítulos anteriores, podemos observar que a linha teórica predomina no balanço do trecho e na construção e desenvolvimento dos personagens. A teoria sobre a “integração universal” e o “princípio do amor”, detalhada posteriormente por Graça Aranha nos ensaios *A Estética da Vida e Espírito Moderno*, compõe, de maneira intensa, as falas, reflexões e

ações do protagonista. Da mesma forma, esses conceitos são também proferidos pelo narrador do romance, relegando, a segundo plano, as características de distanciamento e de onisciências necessárias para que se alcance uma exposição narrativa plena e multiperspectivada. Nesse sentido, *Canaã*, ainda que anteceda a publicação ensaística, reproduz todas as idéias nela contidas, que dizem respeito a uma ânsia de comunhão entre os homens e a natureza.

Na obra *A Estética da Vida*, especialmente, Graça Aranha descreve um sistema de relação entre indivíduo e universo pautado pela “unidade infinita do todo”. Para o autor, mesmo que existam distinções entre os seres, predomina-se uma “força de atração universal”, que é responsável por uni-los. Desta maneira, o sentimento de integração se impõe sobre tudo, contemplando uma unidade, a comunhão universal. O escritor maranhense desenvolve, nessa perspectiva, especulações a respeito da existência de um “espírito cósmico” que consolida essa unificação: segundo ele somos um com a natureza, um com Deus, um com o universo e o que o mais inefável, um com o ser amado. “É o milagre supremo da unidade que, partindo da atração dos corpos, atinge a fusão no todo infinito “(ARANHA, 1969, p.611).

Projetando essa comunhão, há ainda no ensaio a descrição de uma “melhor civilização”, espaço fundamentado no pressuposto do amor como forma de relação social fraterna e igualitária. Nesse aspecto, Aranha defende a premissa de que o interesse de todas as nações deveria se centrar no entendimento da unidade infinita do Todo, na construção do espírito cósmico, índice civilizador e agregador dos seres:

Uma civilização em que se forme uma elite de filósofos de artistas e de religiosos será superior a outra em que as preocupações do indivíduo forem de ordem material, compostas de negociantes, de indústrias, de agricultores e mesmo de guerreiros. (ARANHA, 1969, p.635)

O que interessa, pois, para o escritor maranhense é a “civilização transcendental”, calcada na harmonia entre o espírito e a natureza. Qualquer preocupação material é inferior e menor. O milagre da civilização, para ele, não se faz através do desenvolvimento econômico, mas gradualmente através do pacifismo, da religião, e de outras atividades que promovem a liga espiritual entre os homens e o universo. Envolvido em um pensamento utópico e messiânico, Graça Aranha escreve e reflete sobre os impasses da realidade como produto de problemas ontológicos e místicos.

Preocupado em demonstrar que a civilização não é um simples fato econômico, mas é, sobretudo, a vitória do espírito sobre a matéria, o escritor desenvolve a filosofia da unidade cósmica e o princípio do amor como contrato social. Nesse aspecto, panfleta a possibilidade de uma homogeneização e da extinção das hierarquias, conferindo a união solidária entre os homens. Segundo seus apontamentos, a aristocracia e a desigualdade se extinguiriam pelo cruzamento de raças, que condicionava a unidade do Infinito. Esse cruzamento foi o fator decisivo para a instauração da República brasileira, e seria também o propulsor de um espaço igualitário: “nesse feixe de forças democráticas, que é a Nação Brasileira, não há mais lugar para uma elite aristocrática que, pelas suas aspirações, tradições e crença, mantenha o patriarcado político, cuja finalidade seria a monarquia constitucional”. (ARANHA, 1969, p.653). Diante do primeiro modelo francês de República, o qual ainda preservava a ação popular da revolução de 1789, Aranha pensava o fim da monarquia no Brasil como a iniciativa para o fim das classes e hierarquias. Nesse aspecto, pensava que o espaço nacional poderia tornar-se um ambiente de grandes idéias mobilizadoras do entusiasmo coletivo, da liberdade, da igualdade dos direitos universais dos cidadãos. (CARVALHO, 1998, p.86)

Essa mesma proposta de construção de uma civilização solidária e, sobretudo, igualitária, está presente em *Canaã*, seu primeiro romance. A referência onomástica ao texto bíblico já designa, de antemão, a terra prometida por Deus ao seu povo, para celebrar a união entre os homens. Sendo descrita como um espaço farto de riquezas, agricolamente produtivo, é a terra buscada por Abraão no livro do Gênesis. Precursor da grande emigração, Abraão sonha em reunir as gerações nesse lugar idílico, do mesmo modo como Milkau, protagonista da narrativa de Graça Aranha, almeja transformar a realidade brasileira nessa terra da promessa. Para o imigrante alemão, num futuro próximo, através da atuação do “espírito cósmico unificador”, a Canaã brasileira viria e não existiria qualquer forma de exploração e sofrimento, todos os seres viveriam em comunhão:

Cada um de nós, a soma de todos nós, exprime a força criadora da utopia; é em nós mesmo, como num indefinido ponto de transição, que se fará a passagem dolorosa do sofrimento. Purifiquemos os nossos corpos, nós que viemos do mal originário, que é a violência. (...) Façamos dela o vaso sagrado de nossa ternura, onde depositaremos tudo que é puro, e santo, e divino. Aproximemo-nos uns dos outros, suavemente. (ARANHA, 1982, p.218)

Durante toda narrativa, o personagem Milkau é guiado por esse sentimento solidário, ainda que enfrente desafios como a corrupção dos magistrados, a extorsão dos colonos e a falta de compaixão entre os homens. Sua utopia o faz refletir e assumir uma postura messiânica de aguardar a solução para esses males no futuro. Em certo aspecto, ele defende que a terra brasileira é o espaço da nova civilização, que será regida pelo amor e pela coletividade. Assim, no romance, impõe-se um contraste entre o sistema vigente e civilizador europeu, sedimentado na luta de classes, e outra organização, ideal, que ignora a força e cujo princípio é o amor. As palavras do protagonista são reveladoras nesse sentido, pois demonstram que a forma de vida europeia é um prolongamento desarmônico de forças carentes e necessitadas de mudança. Essa mudança deverá acontecer na direção da solidariedade e igualdade entre os homens:

Essa Europa, para onde daqui se voltam os vossos longos olhos de sonhadores e moribundos, as vossas cansadas almas, cobiçosas de felicidade, de cultura, de arte, de vida, essa Europa sofre do mal que desagrega e mata. (...) Como vós, ela está no desespero, consumida de ódio, devorada de separações. Ainda ali se combate a velha e tremenda batalha entre senhores e escravos..(...) É uma sociedade que acaba, não é o sonhado mundo que se renova todos os dias, sempre jovem, sempre belo. E ainda para manter tais ruínas os governantes armam homens contra homens e entretém-lhes os ancestrais apetites de lobos com a pilhagem de outras nações. (...) As leis, nascidas de fontes impuras para matar a liberdade fecunda, não exprimem o novo Direito; são o escudo perturbador do Governo e da riqueza, e quem diz autoridade diz posse, diz servidão e destruição. (ARANHA, 1982, p.204)

Milkau aguarda a revelação da terra nacional como um lugar ideal, ambiente de igualdade e da justiça. Ele discute e tenta mostrar a Lentz, a Paulo Maciel, assim como a Maria, que o tempo da fraternidade chegará pacificamente. Nota-se que tanto no romance quanto no ensaio existe a propensão em representar o futuro da realidade nacional dentro de um plano de socialização fundamentado em um espaço coletivo e igualitário, contrário à venda, à posse e à competição individual. Nesse aspecto, a doutrina filosófica elaborada por Aranha e dramatizada em *Canaã* está de acordo com a concepção “ponderada” desenvolvida no socialismo utópico, já que apresenta uma proposta político-econômica que é imaginária, fantasiosa, tornando-se por fim, utópica. (BUBER, 1971, p.10). Assim como os socialistas, pensadores precedentes ao desenvolvimento da indústria e do proletariado, Aranha e, por sua vez, Milkau são afeitos a um grande sistema de reformas, que experimenta, na visão religiosa ou filosófica, a imagem de um “tempo justo perfeito”: como escatologia messiânica. Transcendendo o espaço histórico, ou permanecendo circunscrito a ele, tal pensamento

ocupa-se do homem como criação, isto é, toma-o como parte do espírito evangélico, cristão, submetido ao universo (ao divino), ou a sua própria vontade. Nesse raciocínio, cabe ao homem, “tirar da sua cabeça a solução para os problemas sociais, e descobrir um novo sistema mais perfeito de ordem social para implantá-lo”. (ENGELS, 1989, p.50).

A teoria filosófica perpetuada no romance e no ensaio vai, portanto, ao encontro do ideal de alguns pensadores socialistas que almejavam uma sociedade igualitária, na qual não houvesse qualquer conflito de classes e qualquer tipo de exploração. Os socialistas utópicos acreditavam que, através do apelo à humanidade, essa nova sociedade poderia ser gerada. “Bastava aparecer um homem genial proclamando essa solução e todos compreenderiam que a felicidade e prosperidade dependeriam dessa nova perspectiva” (MACKENZIE, 1967, p.19). Baseando-se, principalmente na obra de Thomas Morus, *Utopia* (1516), esses pensadores imaginavam a sociedade operada por um sistema de comunidades, em que as pessoas produziram e consumiriam somente o que necessitassem. Deste modo, pensavam que o homem não tinha nenhuma necessidade ou desejo pela riqueza; esta seria, pelo contrário, a raiz da ambição, das desigualdades e da guerra. Nessa perspectiva, compreendiam que a propriedade deveria ser abolida, pois ela significava a espoliação do trabalho e o antagonismo entre as classes e os homens. Alguns utopistas acreditavam que a passagem para essa sociedade ocorreria com a classe dominante se destituindo do poder e cedendo-o voluntariamente. Eles ainda imaginavam o trabalho como uma atitude voluntária, uma ação do prazer para o indivíduo, sem que nele estivesse presente o desejo de acumular e monopolizar. Nesse aspecto, vários desses socialistas rejeitavam a produção mecanizada, ou a divisão do trabalho (HARNECKER, 1981, p.42).

Especificamente em *Canaã*, podemos identificar algumas dessas propostas no pensamento utópico de Milkau. Tomando o princípio do amor e da solidariedade como contrato social entre os homens, o personagem reflete sobre a coletivização de bens e a necessidade de se acabar com a propriedade:

Não seria muito mais perfeito que a terra e as suas coisas fossem propriedade de todos, sem venda, sem posse? (...) Não vês que a propriedade torna-se cada dia mais coletiva, numa grande ânsia de aquisição popular, que se vai alastrando e que um dia, depois de se apossar dos jardins, dos palácios, dos museus, das estradas, se estenderá a tudo?... O sentimento de posse morrerá com a desnecessidade, com a supressão da idéia da defesa pessoal, que nele tinha o seu repouso. (ARANHA, 1982, p.88)

Milkau acredita que no futuro o homem perceberá que é possível viver somente com o necessário. Nesse aspecto, ele imagina uma condição social ideal, quando não existirá propriedade e a produção se destinará apenas ao consumo comum. Assim como os socialistas utópicos, o protagonista pensa que o homem não tem necessidade de riqueza pessoal, sendo, portanto, possível viver com o mínimo. Em algumas passagens da narrativa, Milkau diz ainda sobre a necessidade de se findar o comércio, que ocorre pela produção de excedentes, e retornar à lavoura, condição ideal em que cada membro produz o mínimo necessário e socializa o que colher. Com aspecto messiânico, ele, então, afirma que o futuro se fará no fim de qualquer exploração:

Procuro uma vida estável e livre, e o comércio é torturado pela avidez e ambição... Além disso, penso que o trabalho digno do homem é a lavoura nos países novos e férteis como este, e a indústria no velho continente. O comércio não me atrai, com suas formas grosseiras, com seus estímulos baixos, sua posição intermediária na sociedade. Não me sinto solicitado senão por coisas mais simples e aproximadas da situação do futuro. (ARANHA, 1982, p.45)

O trecho acima expõe o pensamento de Milkau sobre o comércio e a indústria, formas nascentes de modernização econômica e social brasileira, que no romance são utopicamente transpostas pelo princípio da solidariedade e do amor. O personagem almeja para o futuro brasileiro um espaço de coletivização, contrário a qualquer monopólio e exploração. Em seu socialismo fantasioso, Milkau deseja um tipo de sociedade mais justa, deixando de perceber a luta de classes nesse momento histórico, acreditando, sobretudo na bondade natural do homem na possibilidade de chegar a “acordos amistosos entre interesses antagônicos de diferentes grupos da sociedade” (BUBER, 1971, p.12). O protagonista indica e aspira a uma sociedade livre e liberta, onde até mesmo a presença do estado seria “substituível”. Em conversa com o imigrante Lentz, ele reflete sobre a Pátria a fim de destituí-la, afirmando que tanto ela como o Estado contrariam a liberdade, escopo da existência humana:

- A Pátria... ora Milkau, tu não saber? É a raça, uma civilização particular que nos fala no sangue, o nosso eu, a nossa própria projeção no mundo, a soma de nos mesmos multiplicados ao infinito. Não há ninguém que fuja da sua atmosfera... Imortal!  
 - Não, meu querido Lentz, a Pátria é uma abstração transitória e que vai morrer.. Sobre ela nada se fundou. Nem arte, nem religião, nem ciência. Nada, absolutamente nada tem uma forma elevada, sendo patriótico. O gênio humano é universal.... A pátria é um aspecto secundário das coisas, uma expressão da política, a desordem, a guerra. A pátria é pequenina, mesquinha, uma limitação para o amor dos homens, uma restrição que é preciso quebrar. (ARANHA, 1982, p.171)

Milkau rejeita o Estado e também a Pátria, pois vê nessas organizações a centralização do poder, a formação da burocracia e das hierarquias. No seu imaginário, a sociedade e seus membros são autônomos e solidários. O poder político, assim como qualquer tipo de poder, deveria ser subdividido entre todos os seres, afinal “o gênio humano é universal”. Diante desse ideal de universalização, o protagonista relega a segundo plano os acontecimentos internos do livro, os quais revelam a prosperidade da colônia em função do comércio e da exploração da terra e a formação da recente República como organização política da sociedade brasileira. Sua atenção se volta para a sociedade do futuro, onde não haveria desigualdades. Seu humanismo é sem limites, o que o faz pensar até mesmo na harmonia entre o ambiente e os seres humanos, recriminando, entre outras coisas, a derrubada das florestas para a ocupação:

Compreendo bem que é ainda a nossa contingência essa necessidade de ferir a Terra, de arrancar de seu seio pela força e pela violência, nossa alimentação; mas virá o dia em que o homem, adaptando-se ao meio cósmico por uma extra-ordinária longevidade da espécie, receberá a força orgânica da sua própria e pacífica harmonia com o ambiente, como sucede com os vegetais; e então dispensará para subsistir o sacrifício dos animais e das plantas. Por hora nos conformemos com esse momento de transição... Sinto dolorosamente que, atacando a Terra, ofendo a fonte da nossa própria vida, e firo menos o que há de material nela do que o seu prestígio religioso e imortal na alma humana.... (ARANHA, 1982, p.92)

Sem propor qualquer solução para essa exploração ambiental, assim como para a exploração do “homem pelo próprio homem”, Milkau vislumbra uma situação harmônica ideal, mas não discute a sua realização nem mesmo as condições necessárias para a sua implementação. O protagonista identifica, e de certa forma critica, o modelo sócio-econômico capitalista e o individualismo liberal, mas aguarda que a socialização aconteça de forma lenta e gradual, através da boa vontade e participação de todos. O seu pensamento, firmado na proposta utópica, consegue apontar e desenvolver uma argumentação reflexiva sobre a sociedade presente, mas também pode ser visto como uma maneira de negar o “salto revolucionário”, preferindo mover-se no reino das utopias, degenerando em pura fantasia (ENGELS, 1989, p.53). Pode-se dizer que a proposta da “integração universal”, dramatizada no romance e defendida nos ensaios, manifesta uma grande preocupação com o ideal coletivo, cooperativo e associacionista, que é, de certa forma, uma crítica e um sinal de engajamento, porém há pouca reflexão quanto à regulamentação da propriedade cooperativa da riqueza; há pouca incidência prática, com resultados políticos relevantes. Apesar de não deixar completamente de



lado a sociedade, essas propostas utópicas se “confundem com toda uma série de excentricidades românticas que iam de um perspicaz visionarismo ao desequilíbrio psíquico de confusão mental” (HOBSBAWN, 1987, p.51).

Diante desse raciocínio, percebemos que o excesso de idealismo pode comprometer a ação social e a tomada de decisões em relação à sociedade. A filosofia utópica da lei do amor como sintetizadora das desigualdades, encaminhamento dado pelo personagem Milkau, mas também por Graça Aranha nos textos ensaísticos, acaba por configurar uma ideologia que relega ao esquecimento o conjunto do processo histórico e a sociedade civil, coibindo uma efetiva consciência crítica nacional-popular.

O historiador Adalmir Leonidio, em “Ideias socialistas no final do século XIX”, revela que as idéias socialistas utópicas se implantaram no Brasil durante a primeira República de maneira difusa. Alguns pressupostos dos pensadores do socialismo utópico cercaram o imaginário dos intelectuais no cenário nacional, mas não havia uma homogeneidade ou qualquer consenso quanto ao que seria uma “ação de caráter socialista”. Empregava-se a palavra em aspecto geral para dizer sobre as “preocupações sociais”. Nesse sentido, a grande maioria desses intelectuais não dispunha de planos de ação reformista, e muitas vezes proferiam elucubrações sobre a realidade brasileira que logo debandavam ao misticismo.

O crítico José Veríssimo, em seu livro *Que é Literatura*, afirma também que a palavra “socialismo”, assim como as idéias que a permeavam, foi assimilada não só pelos "empolgados intelectuais brasileiros" socialistas, mas também por outros de correntes e tendências mais distintas. Deste modo, notava-se que essa idéia muitas vezes serviu para reiterar, ao invés de alterar, o contexto e a situação existente. Isto é, muitos intelectuais se apropriavam do discurso e das propostas utópicas, mas não buscavam nela qualquer mudança prática. Aliás, após 1870, “ser socialista, pregar reformas sociais, passava quase obrigatoriamente pela defesa do fim da escravidão, ainda que na prática se rejeitasse qualquer tipo de radicalismo.” (LEONIDIO, 2009, p.111)

Constituíam, portanto, um plano das elites a apresentação de pontos sobre a reflexão social, não para incentivar ou acionar a revolução; pelo contrário, procurava-se usar a etiqueta socialista para manter a situação de ordem e tranquilidade pública. Assumindo um discurso utópico, trazendo à tona as questões sociais e os problemas econômicos brasileiros, as elites, ao invés de defrontarem a nova situação que se formara, tentavam se adaptar às conjecturas: acalmavam a insatisfação dos ex-escravos, agora homens livres, ao mesmo tempo em que tentavam atender aos interesses de

alguns senhores de terras e dos monarquistas, desgostosos pela situação abolicionista e republicana. Nesse aspecto, o estado utópico de harmonia e socialização servia para alívio da situação e manutenção do poder da classe burguesa. (LEONÍDIO, 2009, p.123)

O alcance do discurso de socialização mostrava-se, nesse sentido, limitado, devido à condição do próprio momento em que ainda não se tinham definidas as bases da classe operária, estando ainda incipientes o desenvolvimento da industrialização e a representação desse novo estrato social; e ainda devido à mentalidade burguesa, que em processo de estruturação, desejava, independentemente das transformações, a manutenção do poder e dos benefícios:

É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras, o senhor e escravo, o latifúndio e dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado. No tocante às idéias caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei etc., incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta (SCHWARZ, 2000, p.36)

No panorama brasileiro de modernização social e econômica, o modelo socialista europeu confundia-se com a perspectiva republicana e era uma sugestão que se agregava ao pensamento nacional, sobretudo através dos intelectuais, de uma maneira *sui generis*: por aqui, inexistia uma camada social, intermediária entre os grandes senhores e a parte ínfima da população livre, que pudesse constituir uma classe que fosse apta a bem exprimir o sentimento nacional e as idéias de reforma social. Assim, os ideais sociais utópicos acabavam ligados a grupos que não assumiam uma posição autônoma ou fundamentalmente renovadora, dispondo de uma mentalidade aristocrática e não popular. No que se refere ao radicalismo igualitário, a discrepância entre o modelo socialista importado da Europa e aquele que se desenvolvera no Brasil era tão grande que as propostas socialistas brasileiras confundiam-se com as propostas liberais. (LEONÍDIO, 2009, p.123)

Nesse contexto é muito importante atentar para a postura dos escritores, dentre eles Graça Aranha, que até adotavam as modas estrangeiras, absorvendo o discurso socialista, mas sem pretensão de defender ou representar uma classe social.

O pensamento de um socialismo utópico propagado no romance assim como nos ensaios do escritor maranhense caracterizou-se por ser uma corrente ideológica aristocrática, que se mostrava apolítica e sem interesse por obter transformações profundas na sociedade. Como “um material ilustração”, sem valor prático diante do processo histórico, essa utopia socialista demonstrava, sob o pretexto de reorganizar a sociedade, a continuidade e ampliação da realidade vigente, o horizonte burguês e elitista. (BUBER, 1971, p.11). Esse tipo de pensamento desenvolvia, assim, suas ponderações sobre o capitalismo à margem de qualquer luta política, evitando tomar qualquer partido. Deste modo, a adoção da doutrina utópica, embasada na cooperatividade, era usada para perpetuar o sistema liberal, isto é, o ideal de igualdade reproduzia, na realidade, a desigualdade burguesa: “os intelectuais expressando os temores das classes dominantes a que estavam associados encarregavam de refutar as implicações socialistas. Eles sempre protestavam contra toda assimilação de suas doutrinas econômicas”. (CHACON, 1965, p.256)

No livro *História das idéias socialistas no Brasil*, Vamireh Chacon elabora um estudo panorâmico do modo como o ideal utópico socialista foi engendrado no Brasil e no pensamento da intelectualidade brasileira. O autor ressalta, sobretudo, a enorme influência desse pensamento sobre autores como Tobias Barreto e Graça Aranha. Contudo, ele revela que o pensamento alemão foi adotado pelas elites e pelos intelectuais nacionais como uma espécie de esoterismo, sem repercussão revolucionária e social (CHACON, 1965, p.17). Dessa forma, consolidava-se um “intimismo à sombra do poder”, que demarcava a posição do pensamento intelectual afastado da cultura popular, da reflexão crítica e da práxis social.

Durante o período em que *Canaã* foi publicado, no início da República Velha, a vida intelectual estava em reestruturação e se mostrava condizente ao trabalho de dominação, assumindo formas dissimuladas e sem grandes autonomias quanto à reflexão social brasileira (MICELLI, 2001, p.17). Segundo Gilberto Freyre, havia se disseminado, entre o espírito e a personalidade dos intelectuais brasileiros, um profundo complexo de colonialismo, um mal estar em relação à cultura brasileira. Remeter o pensamento para a Europa ou refugiar-se em soluções místicas e cósmicas era típico da atitude psicológica de vários escritores que se comportavam como exilados, isto é, estando no Brasil quase não pertencia ao Brasil, ligados mentalmente a outra situação político-econômica. (FREYRE, 2001, p.302).

O que se percebe, então, é o afastamento da realidade como uma reação comum por parte dos intelectuais, que formulavam idéias e soluções para o Brasil distanciadas das suas condições reais de vida. Graça Aranha, assim como outros escritores, desenvolvia projetos que não contemplavam a realidade e que muitas vezes obliteravam os aspectos sócio-históricos nacionais. Em *Canaã*, a proposta da “integração cósmica” como solução para os problemas brasileiros parecia ignorar a circunstância social, evidenciando a intelectualidade pouco engajada e, sobretudo, desiludida, buscando, na negação do mundo e da história, na subjetividade contemplativa, o sentido da vida. Além disso, conforme aponta a fortuna crítica, a filosofia elaborada pelo escritor maranhense se mostrava desajustada com relação às circunstâncias relatadas no próprio romance. Isto é, enquanto o protagonista expõe a discussão sobre a “unidade infinita do todo”, a implementação do “princípio do amor” como contrato social, nota-se outras passagens da narrativa em que se percebe a prosperidade da colônia de Santa Maria em função do comércio e da exploração da terra e a formação da recente República como organização política da sociedade brasileira. Assim, a proposta de Milkau para resolução dos problemas brasileiros foi por vezes analisada como uma maneira de obscurecer o embate entre os homens e as hierarquias e divisões sociais, fatos que fundamentalmente compõem os acontecimentos internos do livro.

É, pois, nesse aspecto que incide a crítica sobre o desequilíbrio do primeiro romance do escritor maranhense. Para a fortuna crítica de maneira geral, o momento pessoal, biográfico, e a filosofia do autor se convertem na base da composição de *Canaã*, anulando o caráter histórico que nela é representado. A realidade aparece na obra de maneira pontual, fragmentária e unilateral, obscurecida pela utopia do amor universal, cujo propósito está a favor da agregação espiritual dos homens e da natureza. O texto passa, então, a esboçar a visão particularizada, que transcende a realidade, e atua como uma forma falsa de consciência na medida em que está em oposição ao ser social real e ao momento histórico (LOWY, 1988, p.10).

Partindo disso, pensa-se que Graça Aranha, ao representar as suas especulações sobre a unidade cósmica e o “princípio do amor” como “visão social de mundo” na obra, efetua uma operação na base ideológica do texto, isto é, o autor se utiliza da subjetividade e da utopia típicas da sua classe expondo-as como totalidade. Graça Aranha, então, apropria-se de um conjunto orgânico de valores que se arranjam em uma perspectiva condicionada ao seu estamento e subverte, transpondo-a para um estado fixo, homogêneo e comum. Nesse sentido, o pensamento utópico de Milkau, que se

assemelha à doutrina traçada pelo escritor nos ensaios, desconsidera a realidade, o momento histórico, em nome de uma corrente particular, de uma visão elitista. Para a fortuna crítica, durante toda trama, o personagem Milkau executa uma ação particular ignorando a necessidade social. A autonomia da sua vida interior é colocada na narrativa como coerente à realidade efetiva, uma solução para os impasses da vida nacional e de uma suposta condição ontológica do homem. Nesse momento, os apontamentos do protagonista a respeito da realidade brasileira se constroem não em relação a ela, mas em nome de uma vontade individual, fazendo com que essa realidade seja suplantada.

Para grande parte das análises da obra, a unidade cósmica se impõe como solução para os problemas históricos e para as necessidades humanas. De maneira mística, Milkau teoriza sobre o futuro, afastando-se da vida nacional, fato que rouba a vitalidade da narrativa, fazendo com que a obra pareça carente de enjambramento. Para a crítica em geral, a realidade brasileira dramatizada no romance serve somente para dar insumo a teoria filosófica, o que causa uma assimilação mal feita e mal formulada do pensamento. Conforme expõe José Carlos Garbuglio, os pressupostos disseminados em *Canaã* são confusos e o modo como são engendrados, a forma prática de executá-los, não convence por carência de maior solidez. A proposta de alcançar a unidade pela eliminação das amarras, que prende o homem ao passado histórico e aos fatos sociais adquiridos, e a disseminação da lei do amor estão longe de convencer” (GARBUGLIO, 1966, p.27).

Segundo avaliam as análises, a maneira como o projeto anticapitalista de Milkau aparece na narrativa é despropositada, já que contrasta com o momento histórico brasileiro de modernização e industrialização também dramatizado na narrativa. A formação de uma nova ordem econômico-social ainda estava sendo implantada no território nacional, quando o protagonista coloca em discussão a desconstrução desse sistema e a sua substituição pelo amor fraterno. A lei cósmica da integração e o princípio do amor, como visão do mundo subjacente ao romance, parecem negar a realidade objetiva:

Poderia haver algo mais incongruente com a nossa realidade de então do que o igualitarismo econômico postulado pelo protagonista de *Canaã* numa altura em que, recém emerso o país da Abolição e após um breve interlúdio de jacobinismo republicano, as rédeas do poder voltaram, nas presidências de Campos Sales e Rodrigues Alves, à mesma oligarquia rural que havia sido o sustentáculo do império? Falar de extinção de propriedade privada num país

que continuava a proclamar-se essencialmente agrícola e cuja indústria mal ensaiava então os primeiros passos titubeantes, não era colocar-se totalmente fora do tempo da História. (PAES, 1992, p.80)

Assim como José Paulo Paes afirma que o utopismo de Milkau e o projeto de Graça Aranha perdem-se da realidade histórica brasileira, dos próprios acontecimentos enfatizados na narrativa, Roberto Schwarz enfatiza que a obra e a visão que nela se estabelece são contraditórias como interpretação do Brasil. Segundo o crítico uspiano, o princípio discutido por Milkau e por Lentz, sobre “dominar ou não a natureza” e a “lei do amor” como regente dos homens, não tem fundamentação em uma sociedade de classes, que abria-se aos primeiros passos da industrialização. Nesse aspecto, o estudioso demonstra que, por valer-se de conceitos e idéias inadequadas, a obra tem seus eixos desarticulados: “o desequilíbrio da concepção reflete na arquitetura do livro, levando-o a negar sua intenção inicial para terminar no pólo oposto, em processos alegóricos que anulam o próprio mundo da ficção, cujo coroamento deveria ser”. (SCHWARZ, 1965, p.20). Roberto Schwarz ainda afirma que o universo ficcional é condicionado pela proposta teórica do autor, e nesse sentido o romance padece por não articular bem a história do protagonista Milkau e as divagações filosóficas sobre o Brasil e sobre a condição humana. Na opinião dele, “a obra vai minguando”, situações vão se transformando em símbolos vagos, liquidando a autonomia dos personagens e condicionando-os aos jorros filosóficos do ensaio *A Estética da Vida*. (SCHWARZ, 1965, p.22).

Para a fortuna crítica, a tentativa de impor a teoria à diversidade interna da obra compromete a profundidade estética do romance. Nesse aspecto, as cenas de *Canaã* parecem um conjunto recortado, onde o apanhado de pormenores está designado a expor e exemplificar a teoria da “unidade infinita do todo”. Os episódios, de maneira geral, são metáforas para a explanação da força cósmica, fazendo com que todos os acontecimentos da narrativa pareçam símbolos filosóficos. Estes são capazes até mesmo de assumir a monumentalidade da dramatização social; contudo não podem expressar a realidade de maneira contundente, já que o dado histórico social está obscurecido.

Na obra, os fatos tornam-se importantes pela teoria e essa se torna importante por si mesma, pois se impõe com primazia às relações entre os personagens e às relações históricas e sociais. Para utilizar das proposições lukacsianas sobre narrar e descrever, no romance de Graça Aranha, os personagens são interessados nos acontecimentos e observam coagidos à exposição teórica. Esse tipo de narrativa,

baseada na observação e na descrição, elimina o intercâmbio entre a práxis e a vida interior e se configura como criação monótona, antinatural, em que o elemento dramático se prende nas situações de demonstração filosófica e teórica, demonstrando certa diluição da significação da realidade e da significação humana. (LUKACS, 1965, p.64).

O verdadeiro centro de *Canaã* é a teoria, que se impõe de maneira própria, fazendo com que todos os elementos da narrativa constituam apenas material ilustrativo, acessório.. O resultado disso é um esquematismo teórico que impede a formação de uma composição artística total, multiperspectiva. No consenso da crítica, Graça Aranha promove uma percepção abstrata e mística em relação à situação nacional discutida no romance, o que faz com que as questões ideológicas não ganhem fecundidade artística, por que as afasta da vida. Nesse aspecto, a linha teórica filosófica, que sustenta o romance, acaba por suplantar a linha histórico-social, isto é, a dramatização do ritmo histórico da sociedade brasileira no início do século XX. As especulações despropositadas, que se confrontam com a realidade representada, fazem com que se rompa a estabilidade entre forma e conteúdo, desarticulando a narrativa. O excesso de pensamento teórico, além de obscurecer a representação da realidade, contém a ação dramática, comprometendo a estrutura da obra.

A grande questão que se impõe como discussão e problemática do romance *Canaã* é a relação entre a filosofia apresentada na obra e os materiais históricos. Para a fortuna crítica em geral, a abordagem do conteúdo sobre a fusão cósmica e o princípio do amor desarticulam a linha histórica do romance, rompendo com a sua estrutura. A unilateralidade temática e a preocupação em demonstrar a “filosofia cósmica” fazem com que haja uma perda da totalidade intensiva do real, uma “dissolução” do elemento histórico concreto na narrativa. Para Schwarz, Garbuglio, Bosi e outros críticos, o fato das circunstâncias históricas aparecerem marginalmente traz consequências negativas para a composição global da obra e seu nível de realismo. Na análise desses estudiosos, o conteúdo do romance, por fundamentar-se enfaticamente na teoria, contradiz o momento nacional dramatizado e acaba prejudicando a unidade da obra. Nesse aspecto, afirma-se que a intervenção teórica oblitera o efeito de verossimilhança e que o sentimento de realidade é boicotado pela falta de organização dos elementos na fatura. O romance, então, é caracterizado como desarticulado, pois seus pressupostos ignoram os aspectos sociais, isto é, esses são expostos como meros informes, trampolins para a exposição teórica.

Observada a opinião da fortuna crítica sobre a discrepância entre o movimento do romance e seu sistema teórico de noções, é possível, primeiramente, encarar tal aspecto como um defeito de composição, um equívoco da obra ou uma falta de capricho do seu escritor. Contudo, em outra leitura, mais atenta, pode-se associar esse modo de representação como ideologia, quando a composição adquire funcionalidade crítica e valor mimético em relação ao país. (SCHWARZ, 1999, p.40). Pretende-se aqui expor a existência de vários tipos de relação entre o romance e a realidade, e a relação mais significativa, no caso de *Canaã*, é a que resulta da problemática interna do livro, o confronto entre o movimento de modernização brasileira e as ideologias utópicas representados na narrativa.

O romance de Graça Aranha, configurado como um modelo narrativo específico (o romance de idéias), apresenta um ponto de vista socialista e, ao mesmo tempo, místico sobre as circunstâncias nacionais e as relações humanas. Essa perspectiva é julgada pela fortuna crítica como despropositada em relação à situação e aos acontecimentos dramatizados, pois a implementação da modernização brasileira, da sociedade do capital, choca-se diretamente com os limites da posição anticapitalista da teoria difundida pelo protagonista Milkau, implicando assim em uma regressão formal do romance. Contudo, observando bem, pode-se perceber que a utopia, o princípio do amor e a unidade cósmica, proferidos pelo personagem, apenas “parecem” estar em uma zona diferente daquela dos conflitos reais. Digamos que essa linha teórica, que sustenta a narrativa, pode ser notada por um processo, cujo raio é mais amplo. Trata-se da relação que estabelece:

conscientemente ou não, uma liga entre forma artística e necessidade histórica, de esfera por definir caso a caso, esferas que aliás podem incluir pólos afastados a ponto de tornar irreal a idéia mesma de contexto com seus pressupostos de trama cerrada e tangível. (SCHWARZ, 1999, p.34)

A partir disto, verifica-se que a visão utópica dramatizada no romance pode ser atrelada à visão de classe das elites e dos intelectuais que, durante a primeira República, assentiam o discurso social, mas não buscavam qualquer modificação efetiva na sociedade, somente elucubravam a respeito dos “problemas sociais”, mas sem qualquer engajamento. Nesse aspecto, o ato empírico está, de alguma maneira, atravessando a narrativa e a sua linha de força teórica, pois da mesma forma que o discurso de Milkau parece debandar para o afastamento da vida prática, o discurso das elites no momento



representado tinha características semelhantes, a saber, a despreocupação com a *práxis social*.

No romance de Graça Aranha, acompanhamos o protagonista Milkau, crítico literário, se fixando no Brasil em busca da solução para um impasse pessoal, porém seu ideal de fraternidade e união se estende à engrenagem social, tornando-se solução para os problemas nacionais. O personagem passa a narrativa a apregoar um princípio teórico que diz sobre o amor como contrato social. Nesse aspecto, logo se nota uma incoerência entre a linha de força teórica e o período de modernização brasileira, como se essa teoria remetesse a esse lugar utópico ignorando os acontecimentos históricos representados. Contudo, é aí, nessa inconsistência, que está o seu realismo, pois é por meio dessa linha de força, que o texto expõe a ideologia dos intelectuais em propor soluções anódinas para o país, no contexto de recém República. O pensamento utópico de Milkau e a teoria panfletada por ele representam certa visão elitista típica da intelectualidade da época. Neste caso, a obscurantização da realidade no romance é a sua relação mais significativa com o mundo empírico, como se o “desequilíbrio” da forma romanesca mimetizasse o pensamento “descompassado” das elites intelectuais da época. A mimese, neste caso, alia-se, então, ao obscurantismo, demonstrando seu valor crítico nesse alinhamento.

No que concerne à teoria cósmica representada no romance de maneira predominantemente individual, interior, calcada nas elucubrações do protagonista, é preciso ratificar que ela não escapa à realidade. O ponto de vista incutido na obra tem relação com a realidade historicamente situada:

Do ponto de vista histórico-literário é claro que há uma estreita relação entre a representação da consciência unipessoal e subjetiva e a pluripessoal, que visa a síntese: esta última nasceu da outra e há obras em que as duas formas se entrecruzam de tal forma que podemos observar seu surgimento. (AUERBACH, 2007, p.484)

O que se passa na obra como dimensão filosófica não é somente a representação da consciência interior do personagem Milkau, nem mesmo um assunto particular do escritor Graça Aranha em seus ensaios, ela representa algo maior: a mentalidade e consciência de um grupo que naquele contexto expunha de maneira utópica considerações sobre a sociedade. Logo, a consciência do personagem, que também dramatiza a visão particular do autor, é um aspecto interno que se comunica com algo

externo e empírico. Seu comportamento não é, pois, irreal e ahistórico, ao contrário, ele é bastante pertinente ao seu estamento social e ao momento configurado.

Refletindo sobre a relação entre a consciência individual e a consciência de grupos, Lucien Goldman mostra que o mecanismo interior do pensamento individual é perpassado pelos ideais coletivos. Nesse aspecto, a filosofia propagada por Aranha nos ensaios e no romance não está isolada somente no sujeito, mas comunica-se com a situação empírica. O universo imaginário de Milkau em *Canaã* parece desvirtuado da situação real, porém, esse afastamento é apenas aparente, já que ele traz uma homologia em relação à realidade. Assim, a consciência do personagem é antes de tudo uma representação mais ou menos adequada de certo setor da sociedade. (GOLDMAN, 1973, p. 101)

Partindo da concepção da forma romanesca como estrutura da obra literária e também produto e processo da vida prática, pode-se dizer que ela media a realidade, transfigurando e dramatizando o plano empírico no artístico. Assim, os fatos da realidade exterior, os acontecimentos históricos, passam para o interior da obra como assuntos que se organizam em um sistema diferente. Nesse processo de deformação criadora há uma tensão entre o inventar e o reproduzir. O grau de deformação, a tendência nessa disputa, dependerá da intervenção do artista e também de forças históricas que formam as estruturas mentais de grupos, às quais o autor pertence e que ajudam a caracterizar seu modo de ver o mundo. Segundo expõe Antonio Candido, a expressão estética se forma no conflito entre a expressão individual e o elemento social. Sendo assim, o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa para o outro, ainda mais profundo, diversificando o texto e dando-lhe uma profundidade que obriga a completar a análise estética pela análise ideológica. (CANDIDO, 2002, p.55-56)

A forma romanesca, nesse sentido, media todos esses aspectos, individuais e sociais. As intenções subjetivas do autor e a sua vivência entram como matéria que será reconfigurada no plano interno da obra. O primado da forma, por sua vez, se estabelece e se impõe objetivamente, em consonância com as consciências individuais. Digamos que o artista tem liberdade para se opor a qualquer outra modalidade de oficialismos durante o processo de criação, mas nada disso o dispensa da consistência e profundidade com os seus materiais, que tomou, onde e como quis, e sobre os quais trabalhou (SCHWARZ, 1999, p.34). Há, portanto, no processo criativo, uma combinação entre a liberdade de produzir e a necessidade histórica dessa execução, isto

é, o artista não escapa da materialidade histórica de seu tempo e a sua subjetividade não passa ao largo do crivo da realidade. Não que a história e a sociedade sejam um elemento envolvente e delimitador da esfera criativa, mas elas são também - assim como a subjetividade do artista - um elemento interno ativo, que compõe a estrutura do romance. Nesse aspecto, o escritor se apodera dos materiais, da linguagem, das situações próprias a ele, mas também próprias às relações sociais e culturais. A invenção é, assim, livre, mas não arbitrária.

É, diante desse aspecto, que pode-se pensar o desequilíbrio e a falta de historicidade da obra *Canaã* como intrínseca à situação real e histórica brasileira. A inconsistência que configura a forma do romance é um fator empírico, tem fundamento histórico na distância entre a vida nacional e os projetos da nossa elite intelectual. Nesse sentido, ainda que a linha teórica do romance se choque com a linha histórico-social dramatizada, ainda que existam referências ao socialismo utópico, ao fim das hierarquias, não há aí negação da realidade. A perspectiva mística, que discute sobre o espírito cósmico e a união dos seres pelo amor fraterno, representa o pensamento de um grupo social que naquele momento formulava projetos distantes da realidade recém industrializada do país. Portanto, “a falta de dimensão histórica da narrativa tem fundamento histórico ela mesma, tornando-se forma literária” (WAIZBORT, 2007, p.53).

Em *Canaã*, como já observamos, os acontecimentos sociais e históricos dão insumo à filosofia e parecem não irromper como forma de romance. Contudo, percebemos que o desequilíbrio, causado pelo excesso de elucubrações teóricas, evidencia a própria realidade, a perspectiva de uma classe. Assim, ainda que discuta uma situação aparentemente irreal, pelas frestas o empírico se apresenta:

aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entrementes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma, que o subsolo político, econômico e social parece ser estável, mas, ao mesmo tempo, parece estar insuportavelmente carregado de tensão (AUERBACH, 2007, p.440)

A leitura do romance nos permite notar que o ambiente social, externo, está presente não de maneira superficial, mas como elemento interno e ativo, sob o ponto de vista da utopia, que anima a narrativa. O dinamismo interno da obra, a exposição filosófica, acaba por nos remeter a problemática histórica. O desequilíbrio da obra não se mostra como uma falha ou falta de perícia do escritor Graça Aranha com os

procedimentos técnicos, mas como uma condição social. Nesse aspecto, percebemos que a forma do romance não é posta ou inventada pelo escritor para ordenar a matéria informe; ela é homologa à estrutura da sociedade, isto é, o limite do realismo de *Canaã* deve-se à própria situação histórica concreta na qual estava situado. Quando o romance permanece no registro privado, sem historicização, tentando angariar uma situação utópica de fim do Estado ou do comércio, essa “falta de dimensão histórica” expressa, ela mesma, a sociedade.

Aqui, é ainda importante dizer que a sociedade não é um invólucro da literatura, ela se dispõe no romance de uma maneira própria e particular. Embora seja um elemento externo, ela é encapsulada na fatura estética, num dispositivo formal, com desdobramento autônomo; no caso da obra de Graça Aranha, ela atua na composição do personagem, do narrador, nas ações e em toda dinâmica do enredo. Nesse aspecto, é preciso deixar claro que não estamos realizando uma introdução a seco de uma engrenagem social no romance. É necessário entender como essas utopias que compõem a linha de força da narrativa são um aspecto empírico, mas ganham um rendimento literário. Aliás, esse elemento ganha no romance um aspecto tão particular que ele até parece dissociado da realidade e incompatível a ela. Contudo, analisando os aspectos da narrativa, o excesso de teorização e as elucubrações excessivas das utopias do protagonista Milkau, é possível perceber que elas não são ahistóricas ou incompatíveis ao momento de modernização brasileira, como a fortuna crítica havia julgado, mas ao contrário, estavam bem situadas nesse momento: ao mimetizar as relações entre o homem e o mundo, o romance realista pode mostrar o quanto é ilusório e meramente aparente o isolamento da realidade, ou seja, a tentativa de realizar-se humanamente na pura interioridade. (COUTINHO, 2005, p.93)

Através da consciência ideológica de Milkau, do seu discurso, endossado pelo narrador, *Canaã* evidencia que o realismo é, antes de mais nada, um resultado histórico e não uma mera classificação. Na obra de Graça Aranha, percebe-se que há a formalização estética de um acontecimento empírico, de um conjunto ideológico, que prefigurava projetos utópicos para o futuro nacional. Observando essa homologia entre a estrutura social e a literária, vê-se que, no romance, as relações sociais aparecem justamente na sua falta de historicidade. É pela ausência, pela transcendência da *práxis social* na linha teórica que atravessa a narrativa, que notamos o movimento e a lógica da realidade empírica. A realidade é, então, figurada e os grandes problemas são

focalizados nesse recuo e na falta de dramatização dos conflitos sociais. A matéria registra, portanto, de algum modo, o processo social a que deve sua existência:

Assim, falência formal e força mimética estão reunidas (..) A inconsistência agora é vista não como fraqueza dum obra ou dum autor, mas como imitação de um aspecto essencial da realidade. Não é efeito final, mas recurso ou ponto de passagem para o outro efeito mais amplo. (SCHWARZ, 2000, p.72)

Em relação à obra de Graça Aranha, podemos dizer que ela acaba por captar pelas frestas a relação íntima, a síntese entre necessidade social e acontecimentos da superfície. O ponto fraco do romance - a omissão do elemento social e o desequilíbrio formal - torna-se seu ponto crítico e reflexivo na medida em que é revelador do aspecto empírico. Noutras palavras, o problema artístico tem fundamento no chão ideológico. Omitir a historicidade, criar soluções utópicas para os problemas brasileiros revelava o contrassenso e a incongruência das ideologias dos intelectuais, comuns à época. Deste modo, o resultado formal do romance remete logo às condições históricas brasileiras. Eis a “vitória parcial do realismo”, pois, ainda que seja representada de maneira unilateral, a situação nacional da época é dramatizada em *Canaã* :

A dificuldade, no caso, é só aparente: em toda forma literária há um aspecto mimético, assim como a imitação contém germes formais; o impasse na construção pode ser um acerto imitativo – como já vimos que é, neste caso - o que, sem redimi-o, lhe dá pertinência artística, enquanto matéria a ser formada, ou enquanto matéria de reflexão. (SCHWARZ, 2000, p.70)

Como fora apontado pela crítica, há no romance uma série de momentos em que a narrativa é interrompida e atravessada pela filosofia cósmica. Essa, aliás, é encabeçada a todo tempo pelo protagonista e pelo narrador, comprometendo a organização dos acontecimentos e a dimensão ficcional da obra. Contudo, ainda que funcione de maneira esquemática, como um demonstrativo dessa filosofia, a narrativa é ideologicamente eficiente, pois remete a uma situação empírica, real. Ou seja, a figuração dos procedimentos ficcionais não esconde sua própria fragilidade, mas esses revelam também o dado empírico, a distância social entre as classes. O impasse da obra representa, levando em conta a deliberação construtiva, a natureza do assunto histórico, ajudando a compreender o contexto e as relações sociais que lhe cercam.

Desdobrando o caráter didático da narrativa que subjaz a teoria cósmica, percebemos, portanto, uma ideologia de classe que se impõe diante de todos os

acontecimentos. Percebemos que a obra está nos limites de seu próprio quadro dramatizado, dado seu condicionamento histórico e ideológico. Obviamente, a narrativa, por contar com a imposição teórica, se mostra unilateral, o que implica uma limitação da sua consciência histórica, mas essa não deixa de existir. Nesse sentido, a obra *Canaã* toca pelo avesso o conhecimento da realidade. Ao dramatizar o discurso utópico, a filosofia mística “sabota” a linha histórica da narrativa, mas é exatamente aí que expõe a ideologia da classe intelectual no contexto de modernização. A abdicação do material histórico-literário revela a empiria. A matéria recolhida revela-se, então, pela mediação ficcional, o não previsto. O realismo do romance bem como o seu viés crítico estão nessa distorção da realidade. É por meio dessa inconsistência, dessa falta de historicização, que a obra consegue ser verossímil.

O parecer estético do romance, por fim, não se dissocia da realidade, ao contrário, cria-se uma circunstância paradoxal, em que o empírico se faz presente pela sua ausência aparente. A polêmica sobre o realismo no romance teve o mérito de chamar atenção para os materiais de sua constituição, incluindo não só a fatura estética, mas as concepções teóricas que a rondam. Desta forma, estudar a composição de *Canaã*, um mau romance, como fora caracterizado, pode contribuir para o entendimento das feições históricas como parte da mediação constitutiva da obra literária. Além disso, revela que os textos ficcionais são vivos e representam o empírico de maneira particular. O romance de Graça Aranha, portanto, ainda que permaneça no acentuado registro ideológico, comprometendo a totalidade da realidade, possibilita a dramatização da vida humana e dos conflitos sociais e históricos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Conforme foi possível observar, o estudo do método de composição de *Canaã* é algo relevante para que se compreenda não só a configuração formal da obra, mas a relação por ela estabelecida com os materiais históricos e sociais. Nesse aspecto, é pertinente dizer que a obra artística não é mera cópia da realidade, mas também não está apartada dela. A obra literária se coloca no limite de mediação entre o exterior, a sociedade, e o interior, a invenção. De modo particular, os aspectos empíricos se reorganizam em um contexto modificado e novo, o que permite pensar, como faz a perspectiva adorniana e benjaminiana, na imagem de uma mônada sem janelas. A obra, assim como a figura, conforta a particularidade e o todo, circunscrevendo o sujeito, mas também abrindo espaço a algo outro, “algo outro que não si mesmo” (GAGNEBIN, 2004, p. 80).

De maneira dialética, em tensão, *Canaã* traz, não só a perspectiva filosófica do escritor maranhense Graça Aranha, exposta nos ensaios, como também coloca em representação as circunstâncias históricas desse ponto de vista. Sustentam a sua forma da narrativa tanto a linha teórica, que diz respeito ao princípio filosófico da “unidade infinita do todo”, quanto a linha histórica, que representa especificamente o contexto de modernização política, social e econômica, consequências da República e da nascente industrialização. Nas análises do romance, muito se fala sobre essas linhas estruturais estarem dispostas de maneira desarticulada. Assim, mostrou-se, na primeira parte deste trabalho, que existe um consenso entre os críticos em analisar a narrativa como desequilibrada, visto que a linha teórica se sobrepõe à linha histórica em inúmeras passagens. Os estudiosos, de maneira geral, explicitam o contraste entre os princípios teóricos filosóficos, que dizem respeito à fraternidade e ao amor como contrato social, e os aspectos históricos, que dramatizam no romance o início da implementação capitalista. Para a fortuna crítica, o excesso de elucubração filosófica interrompe a matéria ficcional, fazendo com que muitas vezes essa perca a sua autonomia para ser mera amostra da interpretação particular do escritor quanto aos problemas nacionais.

Na segunda parte, a estrutura do romance foi analisada, na tentativa de verificar esses apontamentos dos estudos críticos. Assim, constata-se que a grande maioria dos pressupostos desenvolvidos nos ensaios *A estética da Vida e Espírito Moderno* estão em germe em *Canaã*. A teoria de Graça Aranha atravessava o romance na sua estrutura narrativa, sendo critério para compor os personagens, os acontecimentos, e, sobretudo, a perspectiva do narrador. Esse último rompe a distância e comenta, especula sobre a filosofia da integração cósmica, trazendo um caráter didático e panfletário ao seu



discurso. Ainda nessa parte, especificamente quando foi analisada a configuração da realidade e a subjetividade no romance, ficou ainda mais evidente que a narrativa se desenvolve no confronto entre um ideal utópico e uma realidade distópica. Enquanto o protagonista, auxiliado pelo narrador, profere elucubrações sobre o Brasil e a realidade nacional sob os princípios teóricos de um espírito fraterno e cósmico, a realidade era deflagrada pela exploração. Nota-se, então, a reconhecida inconsistência que a fortuna crítica aponta entre a realidade dramatizada e a sùmula do argumento ideológico. A lei do amor, evidenciada como uma linha sintetizadora das desigualdades, implica em uma resolução individualista e diletante do protagonista Milkau, que aparentemente pouco dialoga com a vida prática dramatizada na obra. Assim, devido à preocupação com seu projeto teórico-filosófico, Graça Aranha molda a narrativa e até mesmo a dramatização histórica; a compreensão do real ocorre em vista da filosofia, da experimentação e da captação máxima dos elementos que compõem o fenômeno teórico apresentado. A obra *Canaã* é, então, julgada por adotar um esquematismo para construir o universo ficcional e moldar a teoria. A preocupação com os fenômenos sociais assim como os aspectos interiores aparecem empaldecidos, assumindo a dimensão da superfície, ou seja, tornam-se situações episódicas diante do fundamento do romance que é a ilustração da união cósmica.

A terceira parte deste trabalho se ocupou em demonstrar que a filosofia incutida na obra, os ideais utópicos, não estava presente somente na interioridade do personagem Milkau ou no projeto particular do escritor maranhense. Evidenciou-se que essa utopia está vinculada à realidade dramatizada na obra. Nessa parte, enfatizou-se que a inconsistência e a falta de historicidade da obra são aspectos empíricos e, portanto, refúgios do comportamento mimético. A constatação dos estudiosos a respeito de o livro possuir uma organização estética desequilibrada, visto que a teoria se sobrepõe aos aspectos sócio-históricos, obliterando a realidade, passa a ser tomada como uma faceta de representação da realidade, tornando-se um modo de estilização da mesma. Assim sendo, tentou-se evidenciar que a realidade e a sociedade perpassam sempre a obra literária através de sua forma. Aliás, a relação entre processo social e formulação estética é de fundamental importância para uma análise efetiva da composição do romance *Canaã*, mas também para os estudos literários de maneira geral.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ARANHA, Graça. *Obra completa*. Rio de Janeiro: CFC, 1969.
- ARANHA, Graça. Brazilian Legation London. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Disponível em <[http://143.107.31.231/Acervo\\_Imagens/Revista/REV002/Media/REV02-20.pdf](http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV002/Media/REV02-20.pdf)>. Acesso em 14/03/2012.
- ARANTES, Oflia B. F. e ARANTES, Paulo E.. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e terra, 1997.
- ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo: o Pré- Modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho. *Onda Negra, Medo Branco*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- AZEVEDO, Maria Helena Castro. *Um senhor modernista: biografia de Graça Aranha*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.
- AXT, Gunter; SCHULER, Fernando (orgs). *Interpretes do Brasil: cultura e identidade*. Rio Grande do Sul: Artes e Ofícios, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoievsky*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. *A análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. *O Pré- Modernismo*. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Unb, 2005.
- BUBER, Martin. *O socialismo utópico*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 11ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: livraria duas cidades/Ed. 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. “Realismo em Proust”. 3ed. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945” In: *Literatura e Sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Canaã revisitada”. In: *Presenças*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

- CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1949.
- CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CHACON, Vamireh. *História das idéias socialistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- CHÁVEZ, Antonio Alatorre. “Introducción” In: *Canaán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio Oliveira de (org.) *Teoria da Literatura-formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- COUTINHO, Afranio. *A literatura no Brasil*. Vol.5. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: Literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 33ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- EIKHENBAUM, B. “A teoria do método formal”. In: TOLEDO, Dionísio Oliveira de (org.) *Teoria da Literatura-formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- ENGELS, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. 10 ed. São Paulo: Global, 1989.
- FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- FREYRE, Gilberto. “Graça Aranha, que significa para o Brasil de hoje?” In: Graça Aranha. *Obra completa*. Rio de Janeiro: INL, 1969.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARBUGLIO, José C. *O universo estético-sensorial de Graça Aranha*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1966.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GOLDMAN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973,
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HARNECKER, Marta; URIBE, Gabriela. *Socialismo e comunismo*. São Paulo: Global Editora, 1981.
- HOBBSAWM, E. J. *História do marxismo*. 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- KONDER, Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos trinta*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LEONIDIO, Adalmir. “Esta palavra socialismo... Idéias socialistas no Brasil no final do século XIX”. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB*, vol.12, n.º 2, fevereiro de 2004.
- LEONIDIO, Adalmir. “As idéias do socialismo utópico no Brasil”. In: *Revista Eletrônica Cadernos de História*, vol. VIII, ano 4, n.º 2, dezembro de 2009.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.
- LIMA, Nísia Trindade Lima & HOCHMAN, Gilberto. “Condenado pela raça, Absorvido pela Medicina: O Brasil descoberto pelo movimento sanitário da primeira

- República”. In: MAIO, Marcos Chor & SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Centro Cultural BB, 1996.
- LINS, Augusto Emilio Estellita. *Graça Aranha e o Canaã*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. 3ed. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed.34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever” In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACKENZIE, Norman. *Breve historia do socialismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência brasileira*. Vol.5. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve historia da literatura brasileira-I*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MONTENEGRO, Olívio. “\_\_\_\_\_” In: *O Romance Brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- MORAES, Carlos Dante de. “Graça Aranha e o lado trágico da vida”. *Realidade e Ficção*. Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MUKAROVSKY, Jan. “O Estruturalismo na Estética e na Ciência Literária”. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- MURICY, Andrade. *O panorama do movimento simbolista no Brasil*. Vol.3. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- NUNES, Benedito. Prefácio ao sexto volume das Obras Completas de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- PAES, Jose Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992.
- PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. Vol.XII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*. 8ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RAEDERS, Georges. *O Conde Gobineau no Brasil: com documentos inéditos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo 3. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1953.
- ROMERO, Silvio. *Estudos Sociais: o Brasil na primeira metade do século XX*. Lisboa: Mala da Europa, 1911.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Silvio Romero, hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: Ensaio*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

- SCHWARZ, Roberto. “A estrutura de Chanaan”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ed. São Paulo: Ed.34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das Raças*. Cientistas, Instituições e a questão das Raças no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia M. “As teorias raciais: uma construção histórica nos finais do séc. XIX. O contexto brasileiro”. In: SCHWARCZ, L.M. & QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). *As teorias raciais. Raça e Diversidade*. São Paulo, EDUSP/Estação Ciência, 1996.
- SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 5 Série. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1977.
- VERÍSSIMO, José; MONTENEGRO, Olívio. *José Veríssimo: crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.