

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS/UNIMONTES

ROSÂNGELA CARDOSO DE JESUS

**AO SOM DA MÚSICA: RITMO, TEMPO E SONORIDADES NA NARRATIVA DE
CANÃA, DE GRAÇA ARANHA**

Montes Claros

2019

ROSÂNGELA CARDOSO DE JESUS

**AO SOM DA MÚSICA: RITMO, TEMPO E SONORIDADES NA NARRATIVA DE
CANÃA, DE GRAÇA ARANHA**

Programa de Pós-Graduação Mestrado em
Letras/Estudos Literário, PPGL, da
Universidade Estadual de Montes
Claros/UNIMONTES.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ivana Ferrante Rebello

Montes Claros

2019



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **AO SOM DA MÚSICA: RITMO, TEMPO E SONORIDADE NA NARRATIVA DE CANÁA, DE GRAÇA ARANHA**, de autoria da mestrandia em Letras – Estudos Literários **ROSÂNGELA CARDOSO DE JESUS**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr.ª Ivana Ferrante Rebello – Orientadora (Unimontes)

Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa
Coordenador do Programa de Pós-
graduação em Letras - Estudos
Literários - Masp 1405168-4

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 05 de julho de 2019.

ROSÂNGELA CARDOSO DE JESUS

**AO SOM DA MÚSICA: RITMO, TEMPO E SONORIDADES NA NARRATIVA DE
CANÃA, DE GRAÇA ARANHA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Mestrado em Letras/Estudos Literários, PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES, sob a orientação da Prof^a. Dra. Ivana Ferrante Rebello

Aprovado em: 05 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ivana Ferrante Rebello/orientadora Instituição: UNIMONTES

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Luciano Marcos Dias Cavalcante Instituição: UNINCOR

Assinatura: _____

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva Instituição: UNIMONTES

Assinatura: _____

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus queridos filhos, Bruno Felipe, Daniel Vitor e Thais Vitória a quem devo toda a força que me impulsiona a continuar lutando...

A luta sem interesses materiais ou por status.

A luta que antes de tudo é pela paz, pela justiça, pela consciência descansada, pela humilde e pela honrada dignidade.

A luta de quem sempre batalhou para ver nos olhos de Deus e daqueles que amou o orgulho de ser alguém que alcançou a vitória através da busca incessante por permanecer incorruptível, honesto e fiel.

À luta, que não cessará...

Agradecimentos

Agradeço a Deus, que me deu a vida e me tornou capaz. Que me fez encontrar em meus caminhos pessoas maravilhosas. Pessoas que me deram a luz, pessoas que me incentivaram, pessoas que me auxiliaram, pessoas que choraram e/ou sorriram comigo, pessoas que foram anjos de luz e sabedoria, que não desistiram de mim e não me deixaram desistir:

Meus pais, João Cardoso e Geralda Cardoso (em memória) e meus irmãos.

Meus filhos, Bruno Felipe, Daniel Vitor e Thais Vitória.

Washington Costa, idealizador, amigo e companheiro...

Minhas colegas do CEMEI Professora Idoleta Maciel, em especial, Ana Ires e Lílian Gusmão.

Meus primos e tios, em especial, Idalino e Cleuza, Elaine e Irmã Aninha/família Berlaar, que cuidaram dos meus filhos todos esses anos.

Minhas amigas, Fernanda Souza (vizinha e colega de cursinho), Cida (do salão onde fui manicure), Eva (colega e irmã em todos os anos escolares), Raquel (em Memória), Raiane, Jaciane, Marlene e Rosa (vizinhas e parceiras de maternidades compartilhadas), Dilma (que me introduziu na Educação de Montes Claros)...

Ao Professor Doutor Osmar Oliva, pelas contribuições que deram origem a este trabalho.

À banca de qualificação, composta pelos professores Doutor Osmar Oliva e Doutora Rita de Cássia Dionízio, pela leitura atenta e generosa do texto.

À minha orientadora Professora Doutora Ivana Ferrante Rebello pelo carinho, pela paciência e pela sabedoria.

Enfim, agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para esta vitória.

Que Deus abençoe e proteja as suas famílias!

O verdadeiro artista é aquele que se comove pelos meios próprios e simples de cada arte; aquele que sente o êxtase musical pela audição do som, de uma nota independente do assunto do soneto ou do drama; aquele que se extasia pela cor e pela forma em si mesmas, sem se preocupar se esta cor ou esta forma estão aplicadas a uma anedota social ou familiar; que vê a estatua ou o quadro, e a primeira emoção que recebe é a que lhe vem diretamente da fôrma e da cor, embora mais tarde perceba que essa fôrma e essa cor são as de um personagem ou do assumpto, que a estátua e o quadro procuram representar. Pela hierarquia dessas emoções se distingue o artista daquele que o não é, pois nos indivíduos menos dotados do senso artístico o interesse pelo assunto da obra de arte é mais considerável que as genuínas e vagas emoções estéticas (ARANHA, 1921, p. 55-56).

Resumo

Esta dissertação é resultado da pesquisa do Mestrado em Letras Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros/UNIMONTES e propõe-se ao estudo da música, em *Canaã*, de José Pereira da Graça Aranha. Ao estudar a obra por um viés musical, pretendeu-se demonstrar como o autor construiu sua narrativa ficcional utilizando recursos sonoros e sensoriais e personagens que dançam, cantam e vivem ao sabor das memórias desencadeadas pela sinfonia musical que perpassa o enredo. Apresentamos uma análise, sob a condicionante da música, do personagem principal, Milkau, imigrante europeu, que deixa a Alemanha para se estabelecer no Brasil, acreditando poder encontrar no novo país uma cidade universal, onde todas as raças se igualam. Em Milkau, a música provoca sensações de êxtase e delírio, construindo imagens que confundem sonho e realidade. *Canaã* foi um livro discutido e analisado em seu aspecto estilístico e estético por alguns críticos como Frungillo (2008), Araújo e Fogal (2012) e Georg Wink (2004). Porém, a riqueza de *Canaã*, como manifestação de sentidos, enquanto manifestações do próprio autor, foi tratada superficialmente como em Araújo (2013, p. 24) que, citando Garbuglio (1966, p.15), afirma não mais que “a composição do romance é formulada à feição de uma sinfonia, estando mais próxima da composição musical do que romanesca”. Também consideramos a influência de Nietzsche e do compositor Wagner, presentes no fundo e na forma como o escritor constrói seu romance. Música e filosofia são teceduras alinhavadas ao projeto literário de Graça Aranha e à defesa de suas ideias de nação e de arte, presentes no texto ficcional. Essas condições, em *Canaã*, ocorrem permitindo a ideia de que a música tem o papel de anunciar, além das mudanças no humor dos personagens, a inclusão de histórias e diferentes personagens por meio das narrativas encaixadas, o que lhe dá a feição de uma moderna rapsódia.

Palavras-chave: *Canaã*, música, ritmo e filosofia.

Abstract

This dissertation is a result of the research of the Masters in Literary Studies Literature of the State University of Montes Claros / UNIMONTES and proposes to the study of the music, in *Canaã*, of José Pereira da Graça Aranha. When studying the work for a musical bias, it was tried to demonstrate how the author built his fictional narrative using sound and sensorial resources and characters that dance, sing and live to the taste of the memories triggered by the musical symphony that perpasses the plot. We present an analysis, under the condition of the music, of the main character, Milkau, a European immigrant, who leaves Germany to settle in Brazil, believing that he can find in the new country a universal city where all races match. In *Milkau*, music provokes feelings of ecstasy and delirium, constructing images that confuse dream and reality. *Canaã* was a book discussed and analyzed in its stylistic and aesthetic aspect by some critics like Frungillo (2008), Araújo and Fogal (2012) and Georg Wink (2004). However, the wealth of *Canaan*, as a manifestation of meanings, as manifestations of the author himself, was superficially treated as in Araújo (2013, p. 24), which, citing Garbuglio (1966, p.15), affirms no more than " of the novel is formulated to the feature of a symphony, being closer to musical composition than to romanesque. " We also consider the influence of Nietzsche and the composer Wagner, present in the background and in the way the writer builds his novel. Music and philosophy are weavings aligned with the literary project of Graça Aranha and the defense of his ideas of nation and art, present in the fictional text. These conditions in *Canaan* occur allowing the idea that music has the role of announcing, in addition to the changes in the mood of the characters, the inclusion of stories and different characters through the embedded narratives, which gives it the feature of a modern rhapsody.

Keywords: *Canaan*, music, rhythm and philosophy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 GRAÇA ARANHA E O CONTROVERSO INÍCIO DO SÉCULO XX, NO BRASIL	13
1.1 Graça Aranha e a participação na Semana de Arte Moderna	21
2 CANAÃ: UMA LEITURA DA MÚSICA, NA NARRATIVA	38
2.1 A estética da vida: <i>Canã</i> e a realização e um ideal literário	69
3 A LIBERTAÇÃO PELA ARTE	72
3.1 A influência da música na escrita de <i>Canaã</i> , de graça aranha: à luz da leitura de Nietzsche	74
3.2 O autor na narrativa	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

Introdução

O estudo da obra *Canaã* surgiu da discussão e análise sugerida pelo professor doutor Osmar Oliva, em seminário realizado durante a disciplina intitulada Literatura Brasileira e Outras Literaturas, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. A análise da obra chamou-nos a atenção pelo fato de apresentar a música, de forma tão insistente, durante todo o desenrolar da narrativa. A sinfonia musical que ecoa em *Canaã* chegou aos nossos ouvidos naquele dia, e nos aguçou a curiosidade para descobrir as verdadeiras intenções da utilização da música no livro de Graça Aranha.

Nos caminhos da investigação, não encontramos trabalhos relevantes acerca do trato com a música na construção da narrativa do livro, por isso acreditamos que o presente estudo vem contribuir para as leituras acerca da produção intelectual de Graça Aranha. Além disso, ressaltamos a importância de trazer à tona este autor que, em determinado momento foi tão importante para a literatura brasileira, cuja obra, citada como expressiva no início do século XX, deixou de ser lida ou estudada.

No primeiro capítulo, apresentamos o autor e sua trajetória na literatura brasileira, ressaltando seu protagonismo em momentos decisivos no cenário nacional. O momento literário em que se insere Graça Aranha, denominado por alguns estudiosos de Pré-modernismo é, no presente estudo denominado de *Belle Époque*, pois as características de seu romance *Canãa* deixam-no mais afinado com as requisições de um mundo de final de século, atordoado com as mudanças operadas pela industrialização crescente e pela reorientação política e estética que o novo século (século XX) impunha. Ao mesmo tempo, percebe-se, nas linhas gerais do romance de Aranha, uma espécie de crença numa sociedade futura, mais irmanada à euforia sintomática da chamada “época de ouro” que da literatura de denúncia ou regionalista que viria a vigorar no chamado pré-modernismo. A linguagem acadêmica, culta e cheia de detalhes sensoriais, utilizada pelo autor, também pode justificar a nossa escolha. Cientes de que esse período no Brasil foi marcado por expressões literárias muito distintas – tais como a presença de Augusto dos Anjos, Lima Barreto, João do Rio, Olavo Bilac, Monteiro Lobato, entre outros – reconhecemos, como demonstramos no início deste trabalho, que a Historiografia literária tradicional não tem, para o início do século XX, uma denominação única e precisa.

Ainda no primeiro capítulo, apresentamos a importante participação de Graça Aranha na organização e na cena da Semana de Arte Moderna, em 1922, e sua retirada da Academia Brasileira de Letras. Em seguida, apresentamos uma síntese de *Canã*, que nos facilitou na análise apresentada nos próximos capítulos. Essa parte se apoiou nos estudos de Alfredo Bosi, Ronald de Carvalho, Afrânio Coutinho e Mário da Silva Brito, entre outros.

No segundo capítulo, procedemos à identificação e análise das ocorrências da música e do apelo aos sentidos na obra, destacando os pontos mais relevantes em que a música contribuiu para construção estética da narrativa e como tais recursos foram importantes para o desenrolar da trama. Nesta etapa, dedicamos atenção especial à leitura e análise do livro, utilizando como suportes a conferência escrita pelo próprio autor, “A estética da vida”, e o estudo de Benedito Nunes, em *O Tempo na narrativa*.

No terceiro capítulo, direcionamos nossa análise para as relações entre os pensamentos de Nietzsche, que figura na biblioteca de Aranha, sobre a importância da música para o nascimento da Tragédia e a construção da narrativa musical empreendida por Graça Aranha em *Canaã*. Esta perspectiva entende a utilização da música como uma inovação da arte, tal qual propõe o filósofo na sua obra *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Ele aponta o espírito da música como uma força criadora de mitos, como vontade e representação. E como representação da vontade, nada mais sugestivo do que o fato de que a própria arte de representar seja a representação de si mesmo e daquilo que o rodeia: a tão questionada manifestação do autor em sua obra. Segundo Nietzsche, a música aparece no espelho do mundo como vontade, no sentido que lhe atribui Schopenhauer, “como contraposição ao estado de ânimo estético puramente contemplativo, destituído de vontade” (NIETZSCHE, 1992, p. 50).

Dessa forma, traçamos um breve comentário sobre os autores e suas obras, para em seguida elencar uma série de apontamentos que aproximam as ideias desenvolvidas em *Canaã* das apresentadas na obra de Nietzsche. Comentamos ainda a influência do compositor Richard Wagner na escrita nietzschiana e sua importância para a perspectiva musical abordada por este trabalho.

Analizamos também a forma como Graça Aranha se insere na narrativa, ainda que de forma velada, construindo personagens que muito falam de sua própria trajetória política, social e cultural. Para tanto, trouxemos algumas considerações de autores como Roland Barthes, Sérgio Luiz Prado Bellei e Beth Brait, que tratam, cada um à sua maneira, da influência/experiência de vida do autor na narrativa ficcional.

Importante ressaltar que algumas citações feitas no decorrer deste trabalho foram um pouco extensas, mas as consideramos necessárias, para que não se perdesse a análise acerca do ritmo e musicalidade dos trechos extraídos do livro.

Este estudo fundamentou-se no método dedutivo, sendo que a dinamicidade da abordagem pela pesquisa qualitativa propiciou o aprofundamento das questões. E a investigação, quanto aos objetivos, se deu de maneira exploratória e de caráter bibliográfico, utilizando-se, quanto ao procedimento, da pesquisa bibliográfica em livros, arquivos digitalizados, artigos científicos e jornalísticos, bem como dissertações e teses sobre o tema, além de livros que tratam diretamente sobre o romance *Canaã*.

1- GRAÇA ARANHA E O CONTROVERSO INÍCIO DO SÉCULO XX NO BRASIL

Há muitos estudos acerca da literatura brasileira nos primeiros anos do século XX. No entanto, tudo o que aqui se publicou no campo literário, do final do século XIX até os primeiros anos do século XX, anos que antecederam “A Semana de Arte Moderna”, ocorrida em 1922, revela-se complexo e dificilmente categorizado em características similares, que possam identificar um período literário.

Trata-se de um período histórico marcado por grandes mudanças que vão da queda da monarquia e a proclamação da república, que engloba as mudanças bruscas acontecidas nas cidades brasileiras em busca de modernização e progresso, a chegada de uma expressiva massa de imigrantes vindos de várias partes da Europa, fatores que se consubstanciam, na arte, com rupturas com as velhas formas de ver o mundo. Costuma-se identificar esse período com a *Belle Époque*, expressão de origem francesa, cujo sentido “Bela Época” mostra uma espécie de encantamento do homem com os avanços da modernidade, definido como um período entre guerras, de final e início de século, que chega ao Brasil, em seu apogeu, nos anos de 1920, do século XX. Foi um período caracterizado, de modo genérico, pela expansão e pelo progresso tecnológico, científico e cultural.

A Bela Época caracterizou-se por ser, de modo geral, uma fase de otimismo entre a população de países como França, Alemanha e Reino Unido. Um sentimento de euforia tomou conta de parte do continente europeu e todos esses avanços fizeram com que as populações desses países restaurassem a crença em dias melhores, ideias que não demoraram a se espalhar pelo resto do mundo. No entanto, essa “idade do ouro” como também se conheceu o período, trazia suas incoerências, como explicita Jean-Yves Mérian, no texto “A Belle Époque francesa e seus reflexos no Brasil”:

A expressão Belle Époque apareceu depois da Primeira Guerra Mundial, num âmbito de crise econômica de inflação e de grande esforço para a reconstrução de um país que tinha perdido mais de um milhão e quinhentos mil mortos numa guerra bárbara e impiedosa. Para os sobreviventes o período que antecederara esta carnificina, a saudade de uma época de mais de quarenta anos de paz, de progresso científico, tecnológico,

material, dissimulou em parte as duras realidades vividas pela maioria da população. Se elaborou progressivamente a ideia de uma “idade de ouro”, o mito de uma Belle époque (MÈRIAN, 2011, p. 135-161).

Ainda que sejam inegáveis as incoerências e sejam pertinentes os questionamentos acerca do otimismo demasiado sobre a expressão “bela época”, a expressão artística, desencantada com um modelo que não mais se aplicava às conquistas científicas e tecnológicas e, saturada pelas expressões e fórmulas que nada mais conseguiam dizer do mundo que se reconstruía, buscava inovar-se também.

Na indústria, a mecanização do trabalho substituía a força de trabalho manual, incrementando a produção e fomentando novas relações de trabalho. Também, foi nesse período que os trabalhadores assalariados começaram a reivindicar direitos, organizando-se em sindicatos e partidos políticos. A luta por melhores condições de trabalho e salários mais justos começou a fazer parte do cotidiano do povo. E as questões sociais passaram a ser mais debatidas. As demandas da indústria e do comércio passaram a requisitar a mão de obra feminina, fato que incide em novas regras sociais e respinga até na moda, que se adapta às mudanças de economia e mercado. A roupa feminina adota padrões mais retilíneos, sem ornamentos excessivos, as saias ficam mais curtas, para facilitar o trânsito das mulheres nas ruas e nas fábricas, o cabelo ganha um novo corte, inspirado em um corte masculino, cujo modelo, *a la garçonne*, corte reto, bem curto, na altura das orelhas, foi uma tendência expressiva na época. O clima, em geral, era de grandes expectativas e tensão.

Identificada com as práticas culturais aristocráticas do eixo Paris-Londres, a *Belle Époque* brasileira coincide com a derrocada da monarquia e a gênese do regime republicano, alcançando o seu apogeu nas duas primeiras décadas do século XX. A historiografia nacional grafa como um dos símbolos desse período as controvertidas intervenções urbanas promovidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos, entre os anos 1902 a 1906, na área central do Rio de Janeiro, chamadas pelo povo de “Bota fora” ou “Bota-abaixo”, que deu feições brancas e europeias à capital federal. A “maquiagem” urbanística exercitada no centro do Rio de Janeiro empurrou para a periferia da cidade os cortiços, as habitações populares e tudo aquilo que foi considerado pobre e velho e contrariava o princípio de embelezamento e progresso que se buscava no período.

Na euforia artificial dos novos tempos, usava-se a moda ditada de Paris e falava-se francês nos salões elegantes. Bebia-se a Champagne em grandiosos banquetes, como os

promovidos pelos letrados do Clube Rabelais, cujos cardápios eram colecionados pelo poeta Olavo Bilac. Almejava-se o cosmopolitismo e o ingresso na modernidade.

Nem tudo era euforia e luxo. O processo de institucionalização do sistema republicano correspondeu a um período agitado, com várias disputas pelo poder político e várias revoltas como a Revolta da Armada em 1891, a revolução Federalista do Rio Grande do Sul de 1893 a 1895, a crise econômica decorrente do Encilhamento¹, as frequentes insurreições populares, a censura à imprensa, os movimentos messiânicos como a Guerra de Canudos e as primeiras greves operárias. As ideias de civilização e desenvolvimento defendidas na primeira república estavam longe de se concretizarem.

O tumulto na sociedade brasileira, com suas diferenças, refletirá numa produção, no campo artístico, igualmente complexa e diferenciada. As duas primeiras décadas do século XX constituem uma fase da literatura brasileira que não recebeu um tratamento adequado por parte da historiografia literária. Grande parte dos autores passa de forma ligeira sobre o período; alguns até mesmo, negam-se a considerar esse tempo um período literário, preferindo denominá-lo de uma “tendência”, como é o caso de Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura*, p. 343.

Num retrospecto historiográfico, ressaltamos que *A Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, foi a primeira obra historiográfica a incorporar a poesia decadentista/simbolista, como novidade estética, analisando seus desdobramentos, no começo do século XX.

Em *História da literatura brasileira* (1955), Antônio Soares Amora designou o período de 1890 a 1920 de “Época do simbolismo”, atribuindo a este a superação do materialismo e do positivismo pela via do espiritualismo católico ou cabalístico e esotérico. Amora reuniu sob uma denominação geral poetas muito diferentes entre si, dividindo-os em dois grupos distintos: os simbolistas de vanguarda, onde abrigou Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, B. Lopes e Emiliano Pernetta e os comedidos, em que incluiu Vicente de Carvalho, Goulart de Andrade, Hermes Fontes, Martins Fontes e Olegário Mariano. Como se pode perceber, praticamente toda a poesia brasileira produzida no período foi vinculada ao Simbolismo.

¹ O encilhamento foi uma mal sucedida política de livres empréstimos bancários, criada pelo ministro da fazenda da recém-nascida República brasileira, Rui Barbosa, que visava dar novos rumos a então estrutura econômica brasileira, baseada na cultura do café e em um retrógrado sistema financeiro. Esta política tinha como objetivo o incentivo à industrialização e o desenvolvimento do país, porém acabou gerando uma enorme crise financeira no Brasil. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/encilhamento.htm> Acesso 31/03/2019 21h20min.

Tristão de Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, foi o primeiro a usar o termo “pré-modernismo”, em 1939, referindo-se ao período que incluía os anos de 1900 a 1922. O termo serviu para denominar o “momento de alvoroço intelectual, marcado pelo fim da grande guerra – 1914-1918 – e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria no movimento modernista” (ATHAYDE, 1939, p. 07).

No ensaio “Simbolismo, impressionismo, modernismo”, incorporado à obra coletiva *A literatura no Brasil* (1959), Afrânio Coutinho chama o período de 1910 a 1920 de uma “fase de transição e sincretismo”, anunciadora do modernismo. Esse período, incomparável em suas formas e manifestações, reuniria elementos parnasianos, decadentistas, simbolistas e impressionistas.

O período social e político no Brasil refletia mudanças e tensões; os nomes que integram a literatura do país neste momento são tão divergentes quanto as tentativas de nomeação de tendências e de uniformização dos historiadores.

Na obra *O pré-modernismo*, publicada originalmente em 1966, Alfredo Bosi retomou a expressão cunhada por Ataíde a fim de designar a literatura das duas primeiras décadas do século XX. Sugeriu, entretanto, que se deveria entender o período sob dois conceitos. Primeiramente, considerou o prefixo “pré” como sinônimo de anterioridade temporal; num outro sentido, o mesmo prefixo acenaria para as ideias de procedência temática e formal em relação à literatura modernista.

Em *História Concisa de Literatura Brasileira*, publicada em 1970, Bosi adotou a terminologia, admitindo que o segundo sentido dado anteriormente (a ideia de procedência formal e temática), considerou pré-modernista apenas aqueles que antecipavam os temas mais tarde debatidos a partir de 1922.

Na sua *História da literatura brasileira* (1990), José Aderaldo Castello considerou o início do século XX um prolongamento, com acentuado sincretismo, do parnasianismo e do simbolismo.

Conforme procuramos mostrar, panoramicamente, o termo Pré-modernismo é controverso na história da literatura brasileira. A heterogeneidade e complexidade do campo artístico brasileiro situa-se de forma desconfortável nessa única denominação que abrigaria sob um mesmo teto nomes como Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos, Alphonsus de Guimaraens, Julia Lopes de Almeida, Lima Barreto e Graça Aranha, objeto deste estudo.

O ecletismo que caracterizou as duas primeiras décadas do século XX na arte brasileira abriga várias denominações. Wilson Martins, em *A literatura brasileira* (1965), considera que o Modernismo inicia desde 1916 e que 1922, não sendo um ponto de partida, poderia ser considerado um “coroamento de um processo intelectual” que já se manifestava em diferentes partes do território brasileiro.

Como sabemos, muitos historiadores da literatura brasileira buscam nas duas décadas anteriores os "antecedentes" do Modernismo nacional. O termo, aliás, integra o título da obra de Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro*. Antecedentes da Semana de Arte moderna, publicado em 1958.

Consideremos ainda que sinais de ruptura artística irrompiam aqui e ali, como podemos mencionar, brevemente: em 1917, a publicação de *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira, e de *Juca Mulato*, de Menotti Del Picchia; as exposições de Lasar Segall (1913) e de Anita Malfatti (1914), os artigos de Oswald de Andrade e de Menotti Del Picchia, publicados em jornais entre 1912 e 1919 sobre o futurismo e a exposição de Zina Aita, em 1920, em Belo Horizonte, são alguns dos acontecimentos que anunciam as renovações demonstradas na Semana de Arte Moderna. Antes desses acontecimentos isolados, sinais de mudança já se anunciavam.

Em 1902, Graça Aranha publica *Canã*, mesmo ano em que Euclides da Cunha publica *Os sertões*. Embora nitidamente diferentes, são livros que podem ser consideradas como singulares, em relação a uma orientação diferenciada a respeito do imaginário social, abordando personagens de diferentes regiões e incorporando outros espaços sociais em suas narrativas. Embora escritos em linguagem bacharelesca e padronizada, incorporam as tendências de ampliação de temas e de alargamento de fronteiras, anunciando outras culturas e tendências no cenário literário brasileiro. Registremos o fato de que tais livros foram publicados mais de uma década antes do conhecido *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato.

Nesse cenário de imprecisão e de difícil categorização, Graça Aranha destaca-se como controversa figura: sendo um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, será também chamado a compor a efervescência e o ecletismo que dominou os palcos da Semana de Arte Moderna, em 1922, onde pronuncia o discurso de abertura. Após o envolvimento com os artistas que compunham o grupo de frente que idealizou e promoveu o combativo recital modernista, Aranha rompe com a Academia em 1924.

Em 1890 foi nomeado juiz municipal em Porto Cachoeiro, no Espírito Santo, local onde o romance *Canã* é ambientado. Durante a magistratura, conheceu figuras importantes

no cenário nacional, como Rui Barbosa, Joaquim Nabuco e José Veríssimo. Fez parte do relançamento da *Revista Literária*, entre 1897 e 1898.

Como parte dos intelectuais da época, Graça Aranha foi um dos entusiastas do movimento republicano, mas teria ficado decepcionado com os rumos da nova república que então se instaurara. Durante sua formação acadêmica, teve acesso a teorias como o darwinismo social e o positivismo, tão em voga no período. O escritor parecia crer em uma espécie de “encontro” entre as raças, acreditando numa relação de colaboração e integração e não na exploração ou dominação direta. Esse pensamento está presente na primeira parte de *Canãã*, quando o imigrante alemão Milkau defende essa utopia étnica e social.

Na correspondência de Machado de Assis e José Veríssimo, que tem início em 1883 e se estende até 1908, compondo um documento de 83 cartas, escritas em sua maioria no Rio de Janeiro, vemos que ambos tecem apreciações sobre o livro de Aranha. Veríssimo indaga se Machado recebera o livro *Canãã*, sobre o qual declara ser um livro “soberbo”. A resposta de Machado de Assis é vaga; pontua que a “estreia é de mestre”, que o livro tem “ideias, verdade e poesia”, mas não se estende além disso (AZEVEDO, 2002, p. 64).

Sobre Graça Aranha manifesta-se Adonias Filho, nas *Exposições comemorativas do centenário de nascimento de Graça Aranha*:

O inconformista que foi, a buscar sempre renovação pela revolução estética e a ousar vencer a paz artística, fez de Graça Aranha um dos principais líderes senão o grande agente do movimento modernista no Brasil. É difícil medir a sua contribuição, teórica ou prática, já que tamanha se tornou sua ação em violentar as leis literárias aceitas. Na historiografia da literatura brasileira, no capítulo do modernismo, seu nome quase ocupa todos os espaços. Mas, se o participante da experiência literária com responsabilidade direta no êxito do modernismo — que hoje ameaça atingir sua fase clássica — Graça Aranha foi sobretudo o escritor de ideias. Esse escritor permanece no ficcionista que, dispondo de percepção e sensibilidade excepcionais, revalorizou pela reinvenção a temática nativa abrindo o ciclo da moderna novelística brasileira (ADONIAS FILHO, 1968, p. 5).

A reflexão de Adonias Filho, no entanto, não faz eco nos recentes estudos acerca da Semana de Arte Moderna. A presença marcante dos dois Andrades – Mário de Andrade e Oswald de Andrade – singularmente distintos entre si, acabou por atenuar a atuação de outros participantes e ou idealizadores do evento de 1922.

Secretário de Joaquim Nabuco (1849-1910), Graça Aranha passou longo período na Europa, mas vinha frequentemente ao Brasil. Morou em Paris, Londres e Roma, entre 1899 e

1903, época na qual frequentava o apartamento, em Paris, de Eduardo Prado (1860-1901), por meio de quem conhece seu sobrinho, Paulo Prado. Quando regressa ao Brasil, entre 1904 a 1911, inicia romance com Nazareth Prado, irmã de Paulo, com quem se casa, mas seu retorno definitivo ao Brasil acontece somente em 1921, poucos meses antes da Semana de Arte Moderna. Desde o início do século XX, Graça Aranha vinha estreitando relações com a família Prado, sobretudo com Antônio Prado (1840-1929) e seus filhos, Paulo e Nazareth. Este mesmo círculo – de que participava Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), também casado com uma irmã de Paulo Prado – havia organizado, em 1915, a vinda de Graça Aranha a São Paulo, para uma conferência promovida pela Sociedade de Cultura Artística da cidade, no recém-inaugurado Teatro Municipal.

Numa exposição de Di Cavalcanti, em 1921, Aranha inicia uma aproximação com os futuros participantes da Semana de 1922, entre eles, Mário e Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida, além do próprio Di Cavalcanti. Ao se aproximar dos modernistas de São Paulo, Aranha articula sua aproximação com seu cunhado Paulo Prado – com quem, aliás, já havia conversado sobre "os jovens muito modernos" que conhecera em São Paulo – e lhes sugere que o procurem, pois acreditava que ele seria simpático ao movimento. Além de incentivar a atuação de Paulo Prado no grupo pioneiro da Semana de Arte Moderna, Aranha foi também responsável por acertar algumas participações cariocas no programa do evento, como as de Ronald de Carvalho e Heitor Villa-Lobos, de quem era amigo. Em reconhecimento de seu prestígio como viabilizador do patrocínio da arte moderna, Graça Aranha é quem irá proferir a conferência inaugural da Semana de 1922, intitulada "A Emoção Estética na Arte Moderna", em que retoma as ideias centrais de seu livro recém-lançado, *A estética da vida* (1921)²:

[...] o que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável florada artística (ARANHA, 1921, p. 74).

No livro de Aranha, *A estética da vida*, podemos observar uma recusa em ver na imitação da natureza uma finalidade artística. Opondo-se a uma natureza "fixa" e "eterna", Graça Aranha explica que "tudo passa" e que o artista moderno deve estar em "íntima correlação com a vida moderna na sua expressão mais real e desabusada" (ARANHA, 1921, p. 74). Nesse sentido, suas formulações estão próximas aos ideais defendidos pelo grupo dos

² As citações retiradas do livro "A estética da vida" foram aqui atualizadas segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em 1990, com o objetivo de dar mais clareza às ideias expostas neste trabalho.

“novos”, como se chamavam os artistas que ansiavam pela renovação estética, o que justifica sua presença na Semana de Arte Moderna, como discutiremos em outro ponto deste estudo.

Por ocasião de seu lançamento, no Brasil, *Canaã* recebeu críticas positivas e negativas. Entre as favoráveis, encontra-se a de José Veríssimo (1904), publicada na revista *Kósmos*, na qual o crítico considera o romance: “A primeira manifestação, ao menos a primeira digna de consideração, daquela corrente [Simbolismo] de ideias, aqui, foi o forte e formoso *Canaã*, do Sr. Graça Aranha, um livro extraordinário na nossa literatura” (VERÍSSIMO, 1904, p. 11-12). Veríssimo também colaborou para a valorização do romance, na Europa, distribuindo-o na França e em Portugal.

Sílvio Romero, no entanto, considerou o romance de Graça Aranha irrelevante, muito inferior à obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Segundo ele, o livro de Aranha não interessaria aqui no Brasil, talvez interessasse fora daqui, pois faltava algo para apaixonar a alma do povo, em vista de possuir um “insosso sabor estrangeiro” e faltar-lhe “esse não-sei-quê de apaixonado e sentido em que se vaza a alma do povo” (1990, p. 1778).

Rubens Borba de Moraes afirma que, no período do lançamento de *Canaã*, a literatura brasileira era desconhecida do grande público francês, a não ser pela rara exceção de Machado de Assis, já traduzido naquele país. A falta de interesse internacional pela literatura brasileira, segundo Moraes, deu-se em função de aqui existir uma literatura marcadamente regionalista, no que Aranha constituía exceção. Entretanto, Moraes ressaltou que a influência de Joaquim Nabuco, “profundo conhecedor da mentalidade europeia” colaborou bastante para o sucesso da obra de Graça Aranha.

Antônia Pereira de Souza, da Universidade Federal de Paraíba, no texto *Transferências culturais em torno de Canãa, de Graça Aranha*, publicado em 2014, rastreia as publicações de *Canãa*, na Europa. Segundo Souza, em 1910, *Canaã* foi lançado na França, com tradução de Clément Gazete e prefaciado por Conde Prozor. Segundo Moraes, Prozor era um famoso “tradutor das obras de Ibsen, crítico profundo, uma das personalidades mais em vista no mundo das letras parisienses” (1923, p. 8). O romance também foi lançado na Inglaterra, com o prefácio de GI. Ferrero e a seguinte frase de Anatole France, na capa: “O grande romance americano”. Posteriormente, o romance foi traduzido para o italiano, por Pietro Azzi; para o espanhol, em duas versões diferentes: no Chile, por Braulio Sanches Saez, em 1935, e, no México, por Antonio Alatorre, em 1954; para o inglês, nos Estados Unidos, por Mariano Joaquim Lorente e prefácio de Guglielmo Ferrero, em 1927. Em 1987, houve uma tradução para o esperanto, por Caetano Coutinho, em Brasília.

A estudiosa Antônia Pereira de Souza comenta sobre o prefácio da edição francesa, em que aparece uma reflexão sobre a influência da cultura no fim do século XIX sobre a do início do século XX. No prefácio, Graça Aranha foi descrito como um representante da efervescência cerebral da juventude do período, um homem com sede de aprendizado e de criação. No referido prefácio, o Brasil é descrito como país maravilhoso e distante, cujos destaques são as florestas e a mistura de raças: “O autor de *Canaã*, o senhor Graça Aranha, é brasileiro. Sua pátria é o país das florestas virgens, das vegetações sobrepostas, dos cruzamentos de espécies heterogêneas” (p. 7). Para o prefaciador, o livro apresentava uma escrita desprovida de romantismo, lirismo e misticismo:

Seu romance reúne em um todo paisagens e diálogos irredutíveis, estudos profundos da vida real e considerações abstratas, sonhos indefinidos, especulações ousadas sobre o destino da raça e do futuro da sociedade. Por vezes ele mergulha na natureza com uma embriaguez voluptuosa e panteísta que está dentro dele, ao mesmo tempo há um traço pessoal, um fenômeno de raça e a origem de toda uma filosofia ainda um pouco confusa, mas que emergirá, esperamos, de uma obra completa a qual *Canaã* terá servido de prelúdio (PROZOR in SOUZA, 2014, p. 7).

O romancista francês Edmond Jaloux, na *Revue de Paris*, de acordo com os estudos de Souza, publicou um estudo sobre *Canaã*, em que se ressalta o comentário: “há em *Canaã* uma sinfonia e um poema”. Todo esse efeito positivo do contexto da recepção de *Canaã*, segundo Azevedo, ocorreu por dois fatores: a qualidade da obra e a popularidade de seu autor (2014, p. 7).

Essa boa penetração no mundo europeu certamente favoreceu a boa aceitação de Graça Aranha entre o grupo modernista, que se formava em São Paulo, em torno da ideia de realização de uma “Semana de Arte Moderna”, conforme discutimos no próximo tópico.

1.1 Graça Aranha e a participação na Semana de Arte Moderna

O autor Graça Aranha nasceu em São Luís, no Maranhão, aos 21 dias do mês de junho do ano de 1868. Pertencente a uma família nobre, filho de Maria da Glória da Graça e de Temístocles da Silva Maciel Aranha, José Pereira da Graça Aranha teve sua infância rodeada de cultura, o que lhe abriu as portas para a aquisição de muito conhecimento. Formou-se em Direito pela faculdade de Recife e iniciou sua carreira na magistratura, assumindo o cargo de juiz, no Estado do Espírito Santo, no município de Santa Leopoldina,

antiga Porto do Cachoeiro. O exercício da função colaborou com a criação do *Canaã*, objeto desta pesquisa.

O livro foi publicado somente em 1902, mas teve parte dela publicada em revista alguns anos antes: “Névoa do Passado” e “Imolação”, episódios de *Canaã*, foram publicados sob o pseudônimo de Flávia do Amaral, conforme afirma Augusto Emílio Estellita Lins, no trecho abaixo:

Não sei se houve um primeiro *Canaã*, revisto em Londres, nem acredito, mas é irrecusável que não só teria levado para Londres um mundo de apontamentos, como mesmo algumas partes do romance já escritas. E a prova é que, tendo seguido para a Inglaterra em 1899, dois anos antes, já publicara na Revista Brasileira assinada com o nome de Flávia do Amaral, uma das páginas do livro, sob o título *Névoas do Passado*, que teve acolhida entusiástica dos companheiros de redação, sendo que apenas Olavo Bilac recusara aceitar a autoria feminina, que o pseudônimo indicava. No ano seguinte, 1898, novamente a mesma revista publicava *Imolação*, outro episódio de *Canaã*. Pelo confronto se pode sentir que o texto já era, antes de chegar a Londres, definitivo (LINS, 1967, p.23).

Graça Aranha tornou-se, a partir de então, um escritor respeitável, que viajou por diversos países, adquirindo conhecimentos e influências, os quais foram aplicados em sua obra, na literatura brasileira. Publicou, na França, em 1911, o drama *Malazarte*; posteriormente, já no Brasil, publicou *A estética da vida* (1920) e *A correspondência de Joaquim Nabuco e Machado de Assis* (1923).

Escritor reconhecido e de renome, Graça Aranha tem uma passagem pela geração modernista de 1922, embora sua presença seja considerada um tanto controversa para alguns, pois nem todos reconhecem em Aranha o espírito combativo e demolidor que o qualificaria como integrante do “Grupo dos Novos”, como então se autodenominavam. Na “Semana de Arte Moderna”, ou a “Semana de 1922”, no Teatro Municipal, Aranha critica radicalmente toda tentativa de impor regras estéticas à criação artística e literária. No dia 13 de Fevereiro de 1922, o escritor realizou a conferência intitulada “A emoção estética na Arte Moderna”.

A Semana de Arte Moderna ocorreu no período de 11 a 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo. O principal objetivo desse evento era desvencilhar-se do passadismo acadêmico e conservador que ainda controlava o repertório artístico-literário brasileiro, fundindo as influências de outros países a elementos da cultura do Brasil, a fim de criar uma arte essencialmente brasileira.

No evento aconteceram exposições artísticas, com cerca de cem obras, e realizaram-se três sessões literárias-musicais. Entre os artistas plásticos participantes

estavam Anita Mafaldi, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, Victor Brecheret e Di Cavalcanti, entre outros. No campo da arquitetura a “Semana de Arte Moderna” contou com Antônio Moya e Georg Przyrembel. Entre os escritores estavam presentes: Graça Aranha o convidado que proferiria a conferência de abertura, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Manoel Bandeira entre outros. O poema “Os Sapos”, de Manoel Bandeira, recitado na abertura do evento, foi duramente vaiado e criticado. A programação musical contou com composições de Guimar de Novaes e Villa-Lobos.

O grande movimento de modernização da cultura brasileira, promovido inicialmente por intelectuais e artistas na cidade de São Paulo, tem como um de seus marcos iniciais a exposição de pintura de Anita Malfatti em 1917; como manifestação de ruptura, a Semana de Arte Moderna de 1922 e, como marco terminal possível, o ano de 1945, quando o panorama cultural começa a ganhar nova configuração. Há um consenso entre os estudiosos quanto a indicar o aspecto desolador da cultura brasileira na passagem do século XIX para o século XX.

Nesse sentido, a história da Semana e do Modernismo é tanto a história da produção de suas obras representativas quanto a história da recepção dessa mesma criação. Houve várias manifestações isoladas, em diferentes regiões do Brasil, que evocam o clima de renovação e a ânsia por mudança. O fato de a I Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti, em 1917, ser tomada como marco de articulação do movimento explica-se por ter sido apenas nesse instante que um conjunto de obras sintonizadas com a modernidade europeia provocou uma resposta pública no Brasil.

Como sabemos, Anita Malfatti, voltando dos estudos em Berlim, já havia realizado, em 1914, uma exposição com pinturas de cunho expressionista. Mas, excetuando uma ou outra nota no jornal, essa primeira exposição passou despercebida. Também podemos mencionar a exposição de Lasar Segall, em 1913, artista lituano que fixou residência definitiva no país, em 1923. Suas pinturas expressionistas não provocaram nenhuma reação, conforme declara Mário da Silva Brito (BRITO, 1978, p. 29). Outro fato que precedeu a exposição de Anita foi o retorno de Oswald de Andrade da Europa, em 1912, onde conhecera o Futurismo na Itália e o Cubismo, na França.

A exposição de Anita Malfatti de 1917 ficou em cartaz de dezembro de 1917 a janeiro de 1918. Seus trabalhos foram violentamente atacados por Monteiro Lobato, crítico e escritor bastante influente, que qualificou a arte de Anita como um misto de “paranoia e mistificação”. Nesse caso específico, estão, pela primeira vez, defrontados publicamente no

Brasil, dois valores radicalmente distintos. Um é o conservadorismo cultural da época, expresso nas palavras de Monteiro Lobato, que academicamente entendia a pintura como reprodução direta da natureza. Outro é o valor novo, expresso nos quadros de Anita Malfatti, que não manifestavam um compromisso fotográfico na representação de mundo.

Entre 1917 e 1922, Menotti Del Picchia, então editor do *Correio Paulistano*, atua de forma insistente e vibrante como divulgador das ideias “futuristas” no Brasil, como se chamavam os modernistas de então. Oswald de Andrade também publica artigo em defesa de Anita Malfatti e uma série de outros textos, cuja tônica era a defesa de uma nova arte para o Brasil.

A atitude vanguardista daquele grupo admirador de Anita Malfatti reuniu um grupo de jovens que se propunha a combater as velhas formas de expressão, lutando pela manifestação de linguagens estéticas mais de acordo com a modernidade que se ansiava no século XX. Serão tratados como futuristas, por este grupo, os artistas plásticos Victor Brecheret, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti e o suíço no Rio de Janeiro, John Graz, pela razão de trazerem elementos inovadores em suas obras (BRITO, 1978, p. 162-163).

É São Paulo, cidade que emergia como a grande força industrial do Brasil, que será o local em torno do qual circulava, de forma mais barulhenta, esse novo ideário artístico. São Paulo será também a fonte de inspiração do segundo livro de poemas de Mário de Andrade, *Pauliceia desvairada*, escrito em 1921. Considerado um livro radicalmente renovador, *Pauliceia desvairada* apresenta versos livres, rupturas linguísticas, inovações no ritmo. Andrade prontamente se junta ao grupo d’ “Os Novos”, formado por Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Agenor Barbosa, Di Cavalcanti, em que também se alinhava o escritor Graça Aranha.

Segundo Mário de Andrade, a ideia da Semana de Arte Moderna pertence ao pintor Di Cavalcanti, mas essa atribuição não é pacífica, pois é também imputada ao então influente escritor Graça Aranha. A proposta era a de unir aos festejos do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, o marco de outra independência, a da cultura brasileira, paradoxalmente sob inspiração das vanguardas estéticas europeias: a futurista, a cubista, a expressionista e a dadaísta.

O jornal *O Estado de São Paulo*, em 29 de janeiro de 1922, anunciava a “Semana de Arte Moderna”: “por iniciativa do festejado escritor, Sr. Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras” (BRITO, 1978 p. 17).

A referida Semana constou de uma exposição de pintura de 13 a 18 de fevereiro de 1922, sendo que nos dias 13, 15 e 17 houve três espetáculos com atividades variadas: conferências, leituras de poemas, danças, recitais e concertos musicais. O festival de abertura, conforme já mencionado, contou com a participação de Graça Aranha, com a conferência: “A Emoção estética na arte moderna”, pouco entendida pelo público. Seguiram-se números de música, poesia, piano e dança, além de outra conferência de Ronald de Carvalho, “A Pintura e a escultura moderna no Brasil”.

Ainda que pouco aceita pela elite conservadora de São Paulo e sob vaias e críticas, a “Semana de Arte Moderna” configurou-se como um episódio cultural importante para a compreensão do desenvolvimento da arte no Brasil.

Na análise de Thaís Waldman, no artigo “À "frente" da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado”:

A importância de Graça Aranha para o movimento modernista de 1922 tem sido muitas vezes minimizada, apesar da repercussão de suas obras e de ter sido seu o discurso de abertura da Semana de Arte Moderna. Definido por Oswald de Andrade, em fevereiro de 1922, como o "protomártir da nova era" (apud Boaventura, 2000: 108), descrito por Mário de Andrade, na mesma época, como "a antemão da Semana" (Ibidem: 61), Graça Aranha, aos poucos, passa a ter sua presença sistematicamente desprezada nas avaliações do movimento. Ao que parece, isso se deve à incorporação de um discurso formulado pelos próprios participantes do movimento, que, no decorrer do tempo, elegem e cristalizam as imagens de Mário de Andrade (1893–1945) e Oswald de Andrade (1890-1954) como seus líderes legítimos, o que acaba por ofuscar a pluralidade do grupo modernista (WALDMAN, 2010).

O Espírito Moderno, de Graça Aranha, foi concebido quando o escritor já era considerado um aliado de peso desse movimento renovador da literatura brasileira. Sua interpretação sacudiu o momento literário do país, ratificando as considerações feitas a seu respeito acerca de competência e engajamento social e cultural. No entanto, analisados os dois livros, *Canã* e *O Espírito Moderno*, à luz do código de ruptura proposto pela juventude modernista de 22, ambos deixam a desejar.

Se por um lado, o autor de *Canaã* figurava influenciado pelas correntes estéticas em ruína, por outro, apresentava-se com espírito aberto ao novo, estabelecendo elo entre aquilo que viria a ser o “espírito moderno”, termo utilizado na conferência proferida por Graça Aranha, na abertura da Semana de Arte Moderna em 1922, e as influências de um passado retórico, conforme indaga no trecho a seguir:

Que é o espírito moderno? No ardente e perpétuo movimento da sensibilidade e da inteligência, como distinguir a expressão inequívoca do momento fugitivo, o propulsor espiritual, que nos separa do Passado e nos arrebatava para o Futuro? Não será uma contradição pretender-se fixar o que só tem uma existência imaginária e só é abstração? Para o observador, que assiste à fuga do tempo, nada é atual; o Presente é uma ilusão. Como as águas de um rio, em cada instante que passa, o espírito do homem não é mais o mesmo. Que ânsia permanente em explicar o indefinível, em querer encerrar o tempo ilusório em fórmulas, que fazem do Universo uma projeção da nossa própria personalidade! Tudo é móvel, tudo se esvai, e tudo se transforma (ARANHA, 1925, p. 24).

A resposta a essas indagações, ele mesmo as dá. No trecho a seguir, explicita seu pensamento acerca do que vem a ser essa manifestação do ser:

O espírito moderno é uma abstração. No momento em que o definimos e o captamos, entrou no passado. Os efêmeros humanos sentem esta impossibilidade absoluta, mas persistem fatalmente em buscar na mobilidade a eternidade. Sob o ângulo relativo da compreensão dos fenômenos transcendentais existe o Tempo, e fracionando-o em épocas, podemos explicar o espírito moderno e delimitar no espaço a sua elevação e a sua oposição ao espírito do Passado. Antes da nossa atualidade, o instante mais próximo ao nosso momento caracterizava-se pelo subjetivismo, que transfigura o Universo, segundo o sentimento individual, ilusoriamente livre. A idade média preparou este estado especial do espírito, que subordinou o Todo universal ao nosso eu, que não considerou as coisas na sua realidade objetiva, mas segundo a representação que delas faz o espírito humano (ARANHA, 1925, p. 24).

Graça Aranha ressalta, nesses trechos e no livro em geral, que o espírito moderno não está associado a marcações temporais engessadas, e sim, à mudança que ocorre dentro de cada um, para depois expandir-se para o outro e para o mundo. Segundo essa perspectiva, nenhum homem é o mesmo homem, um segundo após outro. Ele sofre mudanças a todo instante e o espírito moderno está atrelado à capacidade de perceber e aceitar essas mudanças, que não estão somente nele, mas na ordem do universo.

Parece claro, portanto, que a importância de Graça Aranha na Semana de 1922 diz respeito não apenas ao prestígio e ao apoio que ele oferece ao grupo, mas também às suas ideias, que irão dialogar com as propostas modernistas em curso.

Meses antes do evento, quando ainda escrevia *A estética da vida*, Aranha parece evidenciar também aquilo que será central no "segundo tempo modernista", ou seja, que sem a afirmação da nacionalidade a integração brasileira ao universal não estaria assegurada. A ideia estética por ele proposta reside justamente na integração do "eu" - a nacionalidade - à "realidade cósmica", e à sua "tradução estética" (Aranha, 1968, p. 734). Nesse sentido, não

parece exagerado afirmar que o modernismo brasileiro é profundamente marcado por suas reflexões.

Segundo José Paulo Paes, em seu *Canaã*, Graça Aranha já expressava parte de seu ideário modernista. *Canaã* soa muito mais antecipatório, tanto por estar, despretensiosamente, localizado anteriormente no tempo, quanto por apresentar prenúncios do modernismo, um tanto mais contundente, em forma de prosa e ficção. O que ele, Paes, ratifica com o seguinte excerto:

A gravidade metafísica da literatura de Graça Aranha guardou sempre um certo ranço acadêmico que não passou despercebido à juvenil malícia dos seus companheiros da semana e que, se não justifica, pelo menos, possibilita entender, por que, num panorama do romance brasileiro, um crítico de fins dos anos 30, se escusasse de analisar *Canaã* com mais detença, limitando-se a desdenhosamente capitulá-lo o tipo do romance *medalhão* (PAES, 1992, p. 14).

A observação de José Paulo Paes permite-nos entender o espírito polêmico e combativo que vigorava entre o eclético grupo de artistas que formava “os novos”, que, por vezes, voltavam-se contra aqueles que compunham suas próprias trincheiras de combate. O ataque a parte de membros que participou ativamente da Semana de Arte Moderna incidiu sobre muitos, entre os quais incluímos Graça Aranha, os mineiros Agenor Barbosa e Zina Aita, Rubem Borba de Moraes, Ronald de Carvalho e até mesmo Menotti Del Picchia, considerado por parte do grupo um conservador direitista, por estar ligado ao grupo que compunha o *Correio Paulistano*, jornal ligado ao Partido Republicano e ao governo.

Esses fatos isolados demonstram o quão ainda é necessária uma revisão mais acurada acerca da Semana de Arte Moderna e de seus antecedentes. A pesquisa em torno do nome de Graça Aranha nos aponta o pioneirismo do autor no recital de 1922 e destaca uma necessidade de revisão sobre seu lugar no panorama literário nacional, bem como uma importante revisão sobre sua obra ficcional.

Graça Aranha desligou-se da Academia Brasileira de Letras em 18 de outubro de 1924, criticando-a fortemente, por ter seu projeto artístico rejeitado e por manter-se afastada dos movimentos de renovação estética que se manifestavam no Brasil. Ao aposentar-se de sua profissão, volta ao Brasil após a Primeira Guerra Mundial, quando foi convidado a fazer parte da Academia de Letras novamente, mas agradecido pelo convite respondeu: “A minha separação da Academia era definitiva”, e, mais: “De todos os nossos colegas me afastei sem o menor ressentimento pessoal e a todos sou muito grato pelas generosas manifestações em que exprimiram o pesar da nossa separação” (AZEVEDO, 2002). Em 1930 publicou *A viagem*

maravilhosa ora elogiada pelos críticos, ora atacada. O romancista, ensaísta, diplomata, escritor e um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, na qual entrou sem ter nenhum livro publicado, faleceu no Rio de Janeiro no dia 26 de Janeiro de 1931.

A obra *Canaã*, de José Pereira da Graça Aranha, além da narrativa principal, que retrata a imigração alemã no Brasil, reúne em seu enredo um mosaico de pequenos contos encaixados que retomam temas recorrentes na sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX, como a escravidão, a proclamação da República, a religião, a economia do café, entre outros, que compõem a história da sociedade brasileira. Tais temas estão atrelados à feição filosófica de um autor que, inserido em um contexto internacional, marcado pela euforia, advinda de transformações políticas, sociais e econômicas, da chamada *Belle Époque*, provoca reflexões acerca de todos esses aspectos e transformações na sociedade brasileira.

Graça Aranha testemunhou o entusiasmo remanescente da Exposição Universal (*Exposition Universelle*), que ocorreu em vários pontos de Paris, em 1900, com objetivo de apresentar à população as últimas novidades tecnológicas e artísticas. Esse entusiasmo pelo novo, como era de se esperar, estendera-se, também, às artes. Os movimentos e vanguardas artísticas foram se moldando, a fim de criar uma nova forma de representar a natureza ou a realidade, diferente daquela da qual a fotografia já era capaz de fazer. Percebe-se essa movimentação especialmente em movimentos como o impressionismo e o expressionismo.

Outras vanguardas artísticas que compunham o período modernista também foram criadas de modo a se adaptar e enaltecer as mudanças culturais, tecnológicas e ideológicas predominantes naquele período. O movimento Futurista, criado por Marinetti exemplifica bem essa exaltação. O Futurismo voltava-se somente para o futuro, pregando rompimento com a arte e a cultura do passado, celebrando o progresso e a tecnologia moderna, a vida urbana, a velocidade e a energia. Esse pensamento nascido, na Itália, chega ao Brasil com cara nova e, embora, um tanto criticado e, por vezes, renegado, é a base do pensamento inovador dos jovens que tomarão o espaço da batalha pelo modernismo da arte brasileira, em 1922.

No Brasil, esse movimento, inicialmente, deu-se na então capital federal, o Rio de Janeiro, onde o processo de urbanização provocou grandes mudanças na vida e nas artes brasileiras, ficando também conhecido como a *Belle Époque* da literatura brasileira, conforme dito anteriormente. Graça Aranha tenta ser porta voz dessas novas tendências no Brasil e, por isso, é tão criticado por seus colegas acadêmicos. No entanto, os anos alinharam seu nome ao de seu romance, *Canãa*, seja pela ruptura que ele promete, ainda no ano de 1902, seja pelo tema inédito que traz em sua narrativa.

A origem do nome do romance *Canaã* deriva, conforme menciona Maria Helena Castro Azevedo (2002), de questões referentes à imigração alemã, observadas por Graça Aranha, quando foi juiz municipal, em 1890, no município de Porto do Cachoeiro, hoje Santa Leopoldina, no Espírito Santo. A pesquisadora comenta que, numa conversa entre o governador do estado, Costa Pereira, e Aranha, o governador teria dito que “O Espírito Santo não deveria ser desejado utopicamente, como uma Canaã, ao que Graça Aranha respondeu que Canaã era, sim, o Espírito Santo, como ele ia mostrar” (p. 48).

A referência ao nome é bíblica, conforme lemos no livro de Deuteronômio: “E nos trouxe a este lugar, e nos deu esta terra (Canaã), terra que emana leite e mel” (Dn 26:9). Canaã foi o nome de onde é hoje o Estado de Israel, o Líbano e parte da região junto ao Mar Mediterrâneo. Consta, na *Bíblia*, que Canaã era a terra prometida pelo Senhor ao seu povo escolhido. A história bíblica relata que o Senhor chamou Abrão, trocou seu nome para Abraão e lhe ordenou que partisse rumo a outra terra, chamada Canaã. Esta saída seria o início de um processo de várias décadas, vivido pelos descendentes dele, o povo hebreu; e que, mais tarde, à antiga Canaã deu-se o nome de Israel para antiga. Em comparação às terras próximas, Canaã era farta, produzia frutas, uvas, mel, entre outros alimentos, que deram a esta terra uma referência de “terra que emana leite e mel” (Dn 26:9).

O autor Samuel J. Schultz, em seu livro *A História de Israel do Antigo Testamento* (1986), conta que o nome de Canaã se aplica à terra que existe entre Gaza ao sul e Hamã no norte, ao longo da costa oriental do Mediterrâneo. Os gregos, em seu comércio com Canaã, durante o primeiro milênio a.C. se referem a seus habitantes como fenícios, um nome que provavelmente teve origem na palavra grega para designar a púrpura, uma tintura têxtil de cor avermelhada desenvolvida em Canaã. Já no século XV a.C., o nome Canaã se aplicava em geral à província egípcia na Síria ou pelo menos à costa fenícia, um centro da indústria da púrpura. Consequentemente, as palavras ‘cananeu’ e ‘fenício’ têm a mesma origem cultural geográfica e histórica. Mais tarde, esta zona se conheceu como Síria e Palestina.

O título da obra *Canaã* está atrelado à ideia de terra promissora, que Aranha atribui ironicamente ao Espírito Santo, conforme demonstraremos ao longo desta leitura. O Brasil vivia um período em que se exigia mão de obra para as indústrias brasileiras nascentes; a imprensa propagava chamadas para que imigrantes estrangeiros viessem ao Brasil, na esperança de ficarem bem-sucedidos financeiramente.

Ao atribuir o título ao livro, Graça Aranha tem a intenção de criticar, através da paródia do texto Bíblico, o conflituoso contexto social e econômico vivido na realidade do

país naquele momento. É possível verificar no livro uma ideia de distopia³, pois a suposta Canaã é um lugar em que se convive com condições de extrema miséria, opressão, preconceito, desespero e privação, além da corrupção. A cidade apresentada é, na verdade, um inferno, e nada tem a ver com o paraíso prometido. Assim, o sonho utópico do protagonista começa a se desfazer no primeiro contato com a terra, quando toma conhecimento da vida sofrida do guia que o acompanha até Porto do Cachoeiro. O menino, com “pernas de esqueleto” (ARANHA, 2005, p.13), ainda nos seus nove anos, possuía “a assombrosa precocidade dos filhos dos miseráveis” (ARANHA, 2005, p.13). E já no início da narrativa pode-se perceber a contrastante apresentação de uma natureza exuberante em meio às ruínas de um país em decadência. O próprio narrador também denuncia essa oposição entre a fartura e a miséria, que convivem lado a lado no romance, conforme excerto a seguir:

Porto do Cachoeiro era o limite de dois mundos que se tocavam. Um traduzia, na paisagem triste e esbatida do nascente, o passado onde a marca do cansaço se gravava nas coisas minguadas. Aí se viam destroços de fazendas, casas abandonadas, senzalas em ruínas, capelas, tudo com o perfume e a sagração da morte. A cachoeira é um marco. E para o outro lado dela o conjunto do panorama rasgava-se mais forte, mais tenebroso. Era uma terra nova, pronta a abrigar a avalanche que vinha das regiões frias do outro hemisfério e lhe descia aos seios quentes e fartos (ARANHA, 2005, p.28).

Nesse romance, à medida que Milkau adentra o sertão, no qual o rio é a divisa e a porta de entrada, tem-se a visão do desencantamento e da conscientização acerca da realidade do país, o que configura uma perspectiva de nacionalismo crítico, uma tendência de antecipação modernista, que tem por objetivo refletir posturas e modelos não somente políticos e econômicos, mas, sobretudo, culturais, estéticos e humanos.

Segundo Maria Helena de Castro Azevedo, a principal inspiração para o enredo do romance de Aranha veio da história, real, de Guilhermina Lübke, uma jovem que foi acusada de infanticídio, mas foi absolvida e desapareceu daquele contexto, deixando uma forte imagem gravada na memória do juiz Graça Aranha. Nesse período, o Espírito Santo possuía muitos imigrantes alemães, exercendo grande influência na cultura local. Segundo Pierre Rivas, o aspecto germânico para o romance, veio da influência da Faculdade de Direito do Recife, onde o autor se formou, e de Tobias Barreto, que pertencia à Escola de Recife, de influência essencialmente alemã (1995, p. 146).

³ A palavra foi utilizada conforme conceito adotado por Maria de Fátima Silva em *Utopias & Distopias*, 2009, em que afirma que “Ao lado do que pretende ser o desenho de uma forma de vida considerada perfeita, ou pelo menos superior, distopia marca o desvio, a deturpação de um quadro de vida conhecido. Uma e outra, tendencialmente fantasistas...” (DE FÁTIMA, 2009, p. 7).

A pesquisadora ainda menciona que o romance fora escrito em vários lugares entre o Brasil e a Europa. *Canaã* foi editado, em Paris, em 1901, pela Editora Garnier. Começou a ser divulgado, em março, na Europa, e publicado, no Brasil, em abril de 1902. A Ediouro elaborou, em 2002, a edição comemorativa de 100 anos do livro, com fotos sobre a origem do romance, além de prefácio e apresentação de Renato Pacheco, professor da Universidade Federal do Espírito Santo. Constatou-se que o livro foi lançado com o título grafado “Chanaan” e assim permaneceu até a década de 1950, quando a editora F. Briquet & Cia passou a escrevê-lo na forma como hoje o conhecemos: *Canaã*.

Classificado normalmente como obra pré-modernista, pelo seu caráter de denúncia social, *Canaã* antecipa ideias difundidas posteriormente, no movimento Modernista de 1922, como as divergências culturais, políticas, econômicas e o processo de busca de um sentimento nacionalista, nos mais diversos aspectos da sociedade brasileira, e levanta fortes questionamentos acerca da nação brasileira e sua formação, permeada de controvérsias.

Nesse sentido, Alfredo Bosi ressalta, em *História Concisa da Literatura Brasileira*:

Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo social de Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de remover as águas estagnadas da belle époque, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional (BOSI, 1994, p.306).

A narrativa do romance tem início com a história do alemão Milkau, que, ao chegar ao Espírito Santo, numa colônia de imigrantes europeus aluga um cavalo para ir do Queimado à cidade de Porto do Cachoeiro, onde pretende comprar um lote de terra para se estabelecer. Cavalga, por algumas horas, a observar a paisagem, junto com o guia de nove anos, filho de um alugador de animais, no Queimado. No caminho, passa por uma fazenda abandonada, onde uns poucos trabalhadores, ainda resistem ao fim da escravidão e a entendimento de que a abolição foi um bem.

Em seu destino, o sobrado do comerciante alemão, Roberto Schultz, é o ponto de pousada. Neste armazém, onde se realizam vários negócios, conhece Von Lentz, também imigrante, filho de um general alemão, que só veio ao Brasil porque se via forçado a se casar com a filha de um general, amigo do pai, fato que para ele era inaceitável e o fazia sofrer.

Schultz apresenta, também, a Milkau o agrimensor, Sr. Felicíssimo, responsável por fazer medições de terra. Este, prestes a ir ao Rio do Doce, onde fará medições, fala a Milkau

sobre sua intenção e Milkau, interessando-se pela região, convida Lentz para acompanharem o moço.

Lentz e Milkau discutem pelo caminho sobre a paisagem e a raça brasileiras. Milkau acredita no progresso proveniente da mistura das raças, pensa encontrar no Brasil Canaã, “a terra prometida”. Lentz defende a superioridade germânica, e deseja o triunfo dos alemães sobre os mestiços. Os dois conversam sobre suas vidas em suas terras, presas às convenções sociais e permeadas de desencantos. À noite, reunidos com Felicíssimo em um barracão, ouvem lendas que evocam o Reno, que lhes despertam saudosismo.

Quando tudo é encaminhado por Felicíssimo, Milkau decide construir sua casa e Lentz, indeciso e desanimado, se contenta em acompanhar o amigo, que realiza compras da casa e dedica-se às viagens dessa empreitada. Sempre que viajam, encontram um velho colono, alemão comedido e solitário, em companhia de seus cães ferozes, que a ele são extremamente fiéis. Certo dia, encontram-no morto, sendo devorado por urubus sob a vigia de seus cães.

Numa dessas voltas de viagens a Santa Teresa, Lentz tem a notícia de que um novo pastor celebrará seu primeiro culto, que se seguiu de uma festa, organizada pelos colonos, no sobrado de Jacob Miller, oportunidade a qual Milkau viu como forma de se familiarizar com os costumes daquele povo. Lá, dançam e ouvem música. Encantado com os movimentos e trajes daquela gente, diz a Lentz que aquela vida era tudo que sonhara. Vida simples, sem ódio ou dor. No que o amigo vê apenas inutilidade e vazio.

E aí que Milkau conhece Maria Perutz, uma colona, que não consegue mais esquecer o encontro com ele. Sua vida é triste e solitária. O pai falecido, a mãe viúva, criada e amiga da casa do alemão Augusto Kraus, o qual passa a cuidar da menina após o falecimento de sua mãe. Moravam na casa, o velho, seu filho, a nora Ema e o neto, Moritz Kraus. Repentinamente, Kraus falece e Ema e o esposo decidem separar a moça do filho, temendo uma aproximação amorosa. A família pretende que Moritz se case com Emília Schenker e o enviam para longe de Jequitibá. O rapaz parte sem questionamento, deixando Maria grávida sem sequer saber o motivo do abandono. A família de Franz Kraus, após a partida do filho, recebe a visita dos membros da justiça e passa por um constrangedor processo de inventário para arrolamento dos bens deixados por Augusto Kraus, que não fora notificado ao judiciário por ocasião de sua morte.

Após solicitar, impositivamente, alojamento e comida para cinco pessoas, dão plantão em sua casa, recebendo todos os que estavam na mesma situação de Franz. O grupo amedronta os colonos, realiza extorsões e violências, além de cobrarem de Franz Kraus

quatrocentos mil réis. Durante o processo demonstram certo interesse em Maria, notadamente o procurador Brederodes, que, sem êxito, tenta assediar a moça. Kraus sente-se rejeitado e humilhado.

Maria passa por maus momentos, enquanto, temendo a revelação do seu estado, espera o retorno de Moritz para socorrê-la, o que não acontece nunca, fazendo com que ela sofra as consequências de uma indesejada e infeliz gravidez que não programara. Os pais do rapaz percebendo o que se passa, tratam-na com mais rigor, não lhe dão quase comida e dobram os seus trabalhos, aos quais ela cumpre com resignação até que um dia deixa cair e se quebrar uma xícara e, por isso, é, em seguida, expulsa por eles.

A moça pede auxílio ao pastor, que dominado pela cunhada, afasta Maria com brandura. Ela parte para a vila em busca de abrigo. Sendo tomada por louca, Maria é enxotada por todos e decide abrigar-se na floresta, onde cai prostrada e adormece. Seu destino, agora encontra-se perdido. No dia seguinte, encontra uma estalagem, e empenha a trouxa de roupa em troca de comida e abrigo por apenas dois dias, o que ela não consegue cumprir.

Milkau reconhece Maria na estalagem e ao tomar parte de sua história, prontifica-se a ajudá-la, levando-a para a casa de uns colonos, onde é aceita, mas tratada com indiferença até o dia em que, trabalhando, solitariamente, no cafezal, começa a sentir as dores do parto e temendo retornar a casa e ser maltratada, resiste até cair, esvaindo-se em sangue, dando luz ao bebê, que acaba sendo atacado e morto por porcos famintos. Ali é surpreendida pela filha dos patrões, que acabam denunciando-a, dizendo que Maria teria matado o bebê e dado a criança aos porcos. Dois dias depois, Perutz é presa em Cachoeiro.

O povo da cidade, horrorizado com o suposto crime, deseja vingar-se de Maria. Roberto Shultz procura os mesmos representantes da Justiça que amedrontaram e extorquiram os colonos, durante o arrolamento de bens e lhes pede que deixem a punição da mãe assassina para os alemães, mas o procurador Brederodes, ignorado por Maria na época, insiste em puni-la para que aprenda a não ser tão orgulhosa. Chama todos os alemães de hipócritas e parte, deixando Shultz desmoralizado.

Quando Milkau fica sabendo do destino de Perutz vai ao encontro dela em Cachoeiro e fica chocado com seu aspecto decadente e alucinado. Passa a visitá-la por dias seguidos, não se importando de ser visto com desprezo e desconfiança e com a acusação de ser o amante.

Estando em companhia de Felicíssimo, Milkau caminha pelas ruas de Porto do Cachoeiro e encontra Maria, sendo levada por dois soldados para o tribunal, onde ocorrerá o seu inevitável julgamento, no qual é apontada culpada, em todas as fases. Milkau acompanha

com constância as fases do julgamento, chegando a ficar amigo do juiz Paulo Maciel, que lhe adianta que o final de Maria não será feliz, pois os depoimentos não deixam brecha para a inocência.

Nos seus encontros rotineiros, o imigrante e Maciel analisam a justiça brasileira, os brasileiros e seu patriotismo. E chegam a conclusões desanimadoras a respeito do futuro do país.

Finalmente, numa noite, Milkau tira Maria da prisão e foge com ela, correndo pelos campos em busca de Canaã, “a terra prometida”, onde os homens vivem em harmonia, resgatando-se o amor universal.

A síntese do romance, embora pareça extensa, é necessária para elucidar questões que serão discutidas ao longo do presente estudo. Pouco lido e pouco difundido, o romance *Canaã*, de Graça Aranha sofreu um processo contínuo de apagamento, decorrente de críticas de quem, muitas vezes, sequer o leu.

Os protagonistas Milkau e Lentz são personagens que poderiam ser encontrados na estrutura social da época em que Graça Aranha escreveu *Canaã*. Representam, ambos, posicionamentos sociais comuns à época.

A interpretação do Brasil como nação mestiça, o deslocamento da análise da perspectiva da raça para a da cultura, e a miscigenação como um construto positivo são aspectos muito discutidos no início do século XX. O grande expoente desses pensamentos foi o sociólogo Gilberto Freyre, em *Casa-grande & Senzala*, publicado em 1933.

Na obra, Freyre enfatiza a formação da sociedade brasileira no contexto da mistura entre os brancos, principalmente portugueses, dos escravos das várias nações da África e dos diferentes povos indígenas que habitavam o Brasil. Freyre analisou os aspectos da arquitetura da casa-grande como caracterizadores de um modo de organização política e social do Brasil, próprias do sistema patriarcal, que visava abrigar toda uma diversidade de elementos que estavam diretamente ligados à manutenção e acúmulo das riquezas, bem como da garantia de comodidade da família, que crescia e se mantinha na casa grande sob os olhos do patriarca, da masculinidade do filho, que, além de proporcionar rendimento do número de escravos ao empregar as negras das quais fazia uso, tinha seu divertimento ao alcance das mãos, iniciando, ali mesmo, sua vida sexual. A casa grande era local de convivência entre o bom senhor e os seus escravos, que, de certa forma, seguiam suas vidas, “cuidados e protegidos”.

As análises de Freyre desmistificam a noção de que a raça é fator determinante na formação de um povo, e ressalta a importância dos fatores culturais e ambientais. O negro, a

seu ver, figurou como um elemento indispensável à constituição de uma raça forte. A ideia de que a miscigenação teria levado a uma raça inferior no Brasil, é refutada por ele, que, ao contrário, aponta elementos positivos da mistura de cultura que se dá na formação do povo brasileiro, oriundo desta miscigenação entre distintas culturas. Nesse sentido, é possível entrever as ideias de Milkau, que acredita no poder transformador do mundo, pelas mãos do mestiço, da união de raças.

Lilia Moritz Schwarcz (1993) esclarece que, na segunda metade o século XIX, era lugar-comum os discursos que identificavam o Brasil como um país mestiço. Contudo, a mestiçagem era observada como um elemento negativo e, para alguns pensadores, com valor transitório. João Batista Lacerda, na época diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, pronunciou-se no I Congresso Universal das Raças, em 1911, na cidade de Londres, no qual defendeu o argumento de que o Brasil até então mestiço acabaria por torna-se branco, encaminhando com isso a solução dos problemas relativos ao atraso da nação. Esse congresso reuniu intelectuais do mundo inteiro para debater o tema das raças e da sua relação com o progresso das civilizações. Segundo o trecho a seguir, retirado do seu *Sur le métis au Brésil*, Batista previa o branqueamento total da população do Brasil:

A população mista do Brasil deverá ter pois, no intervalo de um século, um aspecto bem diferente do atual. As correntes de imigração europeia, aumentando a cada dia mais o elemento branco desta população, acabarão, depois de certo tempo, por sufocar os elementos nos quais poderiam persistir ainda alguns traços do negro (BATISTA, 1911, s/p).

Ressalta Schwarcz que era frequente a presença de naturalistas no Brasil, visitantes de outros países que vinham em busca dos elementos exóticos, flora e fauna tropical e que aqui se deparavam, não sem algum assombro, com a “mistura das raças”. Tal mistura foi interpretada como uma anomalia, contribuindo para a fraqueza do corpo e da alma do brasileiro.

Interpretações e dissensos acerca do romance *Canãa* serviram para que a obra fosse pouco a pouco sofrendo um processo de apagamento, até chegar quase esquecida à contemporaneidade. Trata-se de um caso típico de livro a que todos citam ou criticam, mas poucos leem. A tese que sustenta o romance é talvez mais conhecida que a linguagem e os artifícios estéticos utilizados por Aranha na composição de seu livro. O fato de seu romance ter feito relativo sucesso no Brasil e no exterior, quando foi lançado, possibilitou que o nome de Aranha fosse lembrado como aquele que faria a conferência de abertura da Semana de Arte

Moderna, em São Paulo, em 1922, além de sua ligação parental com a família Prado, grande patrocinadora do evento. Sua presença daria prestígio a um movimento que, desde o início, marcava-se por seu espírito demolidor e polêmico.

A conferência intitulada “A emoção estética na arte” seria posteriormente publicada no livro *Espírito Moderno*, em 1925. Grande divulgador do pensamento modernista, Aranha traduziu e prefaciou a publicação do “Manifesto Futurista”, de Filippo Marinetti, em 1926, que tanto influenciou os modernistas de primeira hora no Brasil. Em seu livro, *Espírito Moderno*, é também publicada a conferência que o autor de *Canãa* proferiu na Academia Brasileira de Letras, intitulada “O Espírito Acadêmico, ao lado de textos críticos dedicados a clássicos da literatura europeia, como Marcel Proust e Dostoievsky.

No texto “A emoção estética na arte”, o autor prega uma arte nova e antipassadista, às vezes incorrendo em fontes e argumentações contraditórias. Ao definir a arte moderna, o autor escreve que “cada um é livre de criar e manifestar a sua fantasia íntima desencadeada de toda regra, de toda sanção”. Na aludida conferência defende que o cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta e esta é capaz de produzir maravilhas que só a liberdade sabe gerar e “quando procura emoção estética na Arte moderna, afirmou-se que o supremo movimento artístico daquele instante se caracterizava pelo mais livre e fecundo subjetivismo” (ARANHA, 1925).

Por tais expressões podemos ler o entusiasmo de Aranha com as novas diretrizes requisitadas pelos artistas que, naquele momento, intitulavam-se de modernistas, apesar das significativas discordâncias com Mário de Andrade. Na edição do livro *O espírito modernista*, de Graça Aranha, presente no Fundo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), podemos ler as anotações a lápis de Mario de Andrade: “quando G. A. isso afirmou eu dei um ‘não-apoiado’ do meu canto. G. A. até se voltou sorrindo” ou “foi aqui que eu não me contive mais e gritei: não apoiado!”. E no final do capítulo anota: “Esta conferência é fragilíssima. Umás ideias vagas, muito gerais a que toda gente que pensar um pouco mais ou menos sabe. Não possui mesmo em igual intensidade aquele esplendor de dicção que é peculiar ao G. A”.

Sabemos, todavia, que muitas tendências discordantes se somaram para a realização da Semana de Arte Moderna. O nome de Graça Aranha, mesmo sem ter aprovação unânime, está entre o nome dos organizadores e idealizadores do recital de 22. E sua participação, na conferência inaugural do evento, está documentada nos folhetos alusivos à Semana.

Em busca de outro olhar sobre o romance *Canãa*, esta pesquisa objetivou trazer mais reflexões que possam contribuir para a fortuna crítica sobre o livro. Ao traçar as linhas desse

“romance de ideias”, como muitas vezes é conhecido, Graça Aranha utiliza imagens poéticas e explora ritmos diferenciados, os quais, por sua vez, impulsionam os movimentos da memória no romance. Assim, compõe uma escrita que encanta mais pelo arranjo linguístico, característico de um escritor, já consagrado em seu meio, do que pela trama narrativa propriamente dita, conforme tentaremos demonstrar. A presença da música como desencadeadora da memória, o ritmo adotado na condução do romance faz pressupor que a obra pode ser considerada um projeto literário maior, por meio do qual seu escritor pretendia introduzir, na literatura brasileira, uma nova forma de conceber o romance e a arte em geral. Daí a percepção de que há nele uma forte utilização da linguagem musical como instrumento de crítica à forma, até então difundida, e em certa medida imposta, no meio literário brasileiro, como discutiremos no próximo capítulo.

2 CANAÃ: UMA LEITURA DA MÚSICA NA NARRATIVA

Há, em Canã, uma sinfonia e uma música.
Edmund Jaloux

As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressão artística, conforme afirma Solange Ribeiro Oliveira, em *Literatura e música*, 2003. Desde a Antiguidade, o texto literário adapta-se à música, bem como a música adapta-se ao texto literário. A poesia mélica (musical, harmoniosa) ou lírica era acompanhada por instrumentos musicais diversos (lira, cítara e flauta) e cantada por uma só pessoa (lírica monódica) ou por um coro (lírica coral). A poesia e a música, na antiga Grécia, gozavam de um estatuto espiritual e cultural superior. Orfeu, músico e poeta, símbolo mítico desta profunda união das duas artes, amansava as feras com o seu canto, animava as pedras, fazia mover as árvores e pacificava os homens. Na Antiguidade grega e romana, os poemas, ditos em voz alta, eram acompanhados de música e, neste processo, o texto materializava-se em frases de cadência favorável ao canto. Procurava-se, assim, captar o ouvinte pela palavra e pela música ao mesmo tempo.

A diferenciação entre o texto poético e o texto musical iniciou-se com a emergência da poesia escrita e o correlativo declínio da poesia oral. A tendência intensificou-se com a difusão da poesia no livro impresso, dirigidos a leitores que realizam a sua leitura como ato privado, num privilégio do sentido da visão em detrimento da audição, o que provoca alterações significativas na produção, na transmissão e na recepção dos textos.

No texto literário, entretanto, os sons, na sua materialidade, com seu timbre, sua intensidade e sua harmonia originam fenômenos que podem ser caracterizados como sendo de natureza fono-estésicas que se assemelham muito a fenômenos musicais. O ritmo constitui, assim, um aspecto fundamental do texto literário e representa um dos fatos que mais aproximam a literatura à música. É como se fosse uma espécie de respiração do discurso, uma música interior materializada na cadência, no movimento, nas pausas e nas inflexões do texto escrito.

O ritmo é, segundo Platão, citado por Carlos Eduardo Ribeiro Aguiar, em *Platão: contribuições da música na formação do cidadão* (1995), a forma do movimento, uma relação

estrutural que se estabelece entre uma série de elementos, originando a sua repetição e a sua distribuição no tempo e marcando a sua duração e a sua ênfase. No texto literário, manifesta-se como ritmo fónico, isto é, como um fenómeno de combinação e repetição de elementos da textura fónica, mas se manifesta também como ritmo de pensamento, ou seja, como recorrência no discurso de elementos lexicais, sintáticos e semânticos. O ritmo dos pensamentos manifesta-se em fenómenos discursivos como o paralelismo, o refrão, o quiasmo, a anáfora, a anadiplose, o leitmotiv, entre outros.

A obra *Canaã* foi discutida e analisada em seu aspecto estilístico e estético por alguns críticos como Frungillo (2008), Araújo e Fogal (2012) e Georg Wink (2004).

Mário Luiz Frungillo discute, em “Controverso e contraditório: sobre *Canaã* de Graça Aranha” (2008), a existência de opiniões divergentes presentes nos debates acerca do romance de Graça Aranha. Segundo os estudos de Frungillo, há uma divisão de pensamentos críticos sobre sua aceitação como obra de carácter moderno e antecipatório do modernismo, pois a atitude dos próprios modernistas figura mais como rejeição desse aspecto do que como reconhecimento.

Por ser um livro voltado para o eclético, *Canaã* traz discussões acerca de pensamentos, quase todos de cunho filosófico, e tendências artísticas, que ao leitor, segundo Frungillo, “passa por ser obra de irremediável chatice” e “parece obra destinada a nunca atingir um consenso a respeito do valor de sua contribuição” (FRUNGILLO, 2008, p.2) para a literatura. No entanto, seria necessário conhecer em detalhes de leitura, os defeitos atribuídos à obra para verificar a veracidade dos fatos. De acordo com Frungillo, e é o que mais interessa a esta tese, sobre *Canaã*, “A pergunta sobre o lugar que o romance pode ocupar hoje em nossa tradição literária talvez tenha que partir justamente de suas contradições” (2008, p.1).

“A formação da ‘nação’ brasileira no romance *Canaã* de Graça Aranha - O debate intelectual sobre a questão ‘nacional’ na primeira república como substrato de uma ficção ideológica”, escrito por Georg Wink, publicado na revista *Linha D’Água*, n. 17, em 2004, aborda a formação da nação brasileira e o debate acerca das questões principais que circundam esse momento. As considerações desse trabalho apontam a sutileza com que Graça Aranha se utiliza da obra, de maneira alegórica, para trazer à tona questões como o determinismo: a raça e o meio, muito em voga na época.

Wink pontua que Graça Aranha convida o leitor à reflexão sobre a sociedade brasileira, a partir do debate entre os dois imigrantes protagonistas Milkau e Lentz, deixando transparecer, ainda que “o autor não se mantém numa posição neutra e aproveita os discursos para uma crítica conceitual ao Nacionalismo, racismo e “cientificismo”, característicos de sua

época” (WINK, 2004, s/p). Segundo Wink, é evidente que o autor, não conseguindo se livrar dessas premissas, lança, porém, suas ideias acerca de uma visão utópica de uma nova cidade humana e de um princípio de nacionalismo, adiante um tanto criticado pelos modernistas, que até o acusam, por alguns aspectos da obra, de adotar uma escrita antinacionalista em *Canaã*.

“A Estilização da imigração em Canaã, de Graça Aranha” (2012, p.126 a 138) de Alex Alves Fogal et al, publicado na revista *Literatura em debate*, trata, especificamente, da representação, no texto literário do imigrante e do processo migratório ocorrido no Espírito Santo, no final do século XIX e início do século XX. Neste artigo, os autores analisam, na construção da narrativa, a dinâmica de elaboração estética do romance, de que os dados históricos, de natureza social tornam-se núcleo. Além disso, analisa a maneira como o projeto artístico proposto em Canaã se articula com os referentes históricos representados na obra.

Porém, a riqueza de *Canaã*, como manifestação de sentidos, foi tratada superficialmente em Araújo (2013, p. 24) que, citando Garbuglio (1966, p.15), afirma não mais que “a composição do romance é formulada à feição de uma sinfonia, estando mais próxima da composição musical do que romanesca”. O exposto evidencia que o livro, embora suscite algum estudo, carece ainda de leituras. Além disso, desperta-nos para a importância de dar à obra de Aranha um estudo ainda pouco explorado, evidenciado na carência de pesquisas que se dediquem às leituras que apontem a música como elemento fundamental em *Canaã*.

A todo instante, desde o início da narrativa, a música permeia a obra e está presente cada vez que Milkau insere um fato do seu passado, do mais próximo ao mais distante acontecimento, da mais doce e branda à mais dolorosa lembrança. Essas condições, em *Canaã*, permitem ao leitor a ideia de que a música tem o papel de anunciar um fato ou uma declaração, além de demarcar, numa sugestão de pano de fundo, as mudanças no humor dos personagens, a inclusão de histórias e diferentes personagens por meio das narrativas encaixadas.

Entre as estratégias de composição do romance Canã chamam a atenção algumas histórias encaixadas, como chamamos as pequenas histórias, postas dentro de uma narrativa maior, que suspendem a obra principal, enquanto se trata do personagem secundário, como se dá na história do Velho e os cães, na saga da Maria Perutz, nas lendas do Reno contadas pelos imigrantes e nas contadas pelo Joca, mestiço nativo, representante caricatura do povo brasileiro na obra. Ele narra fatos sobrenaturais de sua vida atrelados a lendas do folclore brasileiro.

Segundo Todorov, em *As estruturas narrativas*, (1969, p. 123-127), os encaixes se dão sempre que há introdução de uma nova personagem com sua nova história dentro de uma

narrativa maior, ou narrativa encaixante. As narrativas encaixadas, imersas na narrativa encaixante, são representações do ato de narrar e do processo de ligações, de elos ilimitados, que se constituem numa longa tradição de histórias narradas.

Acerca das narrativas encaixadas, Graça Aranha se justifica ao amigo José Veríssimo, em carta na qual o agradece pelo comentário feito sobre *Canaã*:

Não sei se todos os episódios do livro não se casam bem com o assunto da obra. Esses incidentes foram sempre trazidos para dar ao leitor uma sensação trágica, desoladora. Um imigrante morre abandonado, defendido o seu corpo por cães, é um quadro da Canaã (desanimada); em Canaã também se sacrificam os cavalos para fecundar a terra; em Canaã também os filhos são alheios e nos espantam com a vida de outros. E assim, por toda parte, como num estribilho infinito, é a nota do quadro, do conjunto do mundo. O leitor que está vendo passar tudo isto aos seus olhos compreende, sente, adivinha a desilusão do sonhador. É a colaboração do leitor com o personagem central do livro. Por outro lado tu notarás que um capítulo inteiro, 8º, em que vêm dois episódios tem o fim de espaçar o desenlace do romance, e dar uma ilusão de tempo à gestação de Maria (ARANHA, 1902, s/p).

Ao estudar a obra por um viés musical, pretendemos aqui demonstrar como o autor constrói personagens que dançam, cantam e vivem ao sabor das memórias desencadeadas pela sinfonia musical que perpassa a narrativa. Conforme ele mesmo admite no trecho de carta apresentado na citação anterior, a narrativa se dá como um “estribilho infinito”.

Destacamos, como suporte às reflexões apresentadas, a utilização do contraponto literário, que de acordo com estudos de William Freedman, trazidos por Solange Ribeiro de Oliveira (2003), remete à musicalização da ficção, por meio da construção de uma narrativa recheada de temas subsidiários, dubiedade das ações, personagens de caráter e visões opostas, aproximando-se da estrutura da rapsódia⁴, como é caso de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

⁴ Rapsódia: “Originário do grego *rhapsodía*, significando “canção costurada” (em latim, *rhapsodia*; em alemão, *Rapsodie*; em espanhol, *rapsodia*; em francês: *rapsodie*; em inglês, *rhapsody*; em italiano, *rapsodia*), o termo “rapsódia” designa, desde a Grécia arcaica, tanto cada um dos livros de Homero (século VIII a.C) quanto os poemas épicos cantados por alguém que não fosse o criador dos poemas, como o aedo o era. Rapsodo (em grego clássico ραψῳδός / rhapsôidós) é o nome dado a um artista popular ou cantor que, na antiga Grécia, ia de cidade em cidade recitando poemas, principalmente epopeias. Diferia-se do aedo, que compunha os próprios poemas e os cantava, acompanhado de um instrumento (lira ou fórnix). O rapsodo não se fazia acompanhar de nenhum instrumento e, durante a declamação, ficava geralmente em pé e segurava um ramo de loureiro, símbolo de Apolo. Platão, no seu tratado de poesia *Íon*, explica a Sócrates a apresentação de uma rapsódia. [...]Originário da poesia, na medida em que são rapsódicos os poemas homéricos, o signo “rapsódia” instalou-se no código da música, daí migrando para a literatura e para o cinema. É rapsódico o próprio trajeto do signo, que faz, portanto, não só a travessia das linguagens da arte como abole a fronteira entre o popular e o erudito. Será a cultura uma rapsódia, de que a cultura brasileira, com sua tríplice origem – indígena, portuguesa e africana -, é emblema.

Em *Canaã*, o próprio título, como intertexto bíblico da Canaã prometida ao povo de Deus, apresentando uma ironia que se baseia na contradição entre o paraíso e o inferno, é suficiente para a associação ao recurso contrapontístico. Segundo Artur Roberto Romam, conforme excerto a seguir, o contraponto é um aspecto polifônico antigo:

Os primeiros documentos descrevendo rudimentos de polifonia datam do século IX. No Organum, canto popular que começa a aparecer a partir desse período, acrescenta-se ao canto monódico, uníssono, uma segunda voz. Cantado, portanto, pelo menos por dois cantores, cada nota da melodia principal é contracantada por uma única nota da voz superior. Essas melodias eram escritas na época sob a forma de pontos, daí o sentido original da palavra contraponto: ponto contra ponto. (ROMAM, 2003, p. 208).

Ainda, conforme Solange Ribeiro de Oliveira, a paródia é um dos processos onde a relação música e literatura é capaz de provocar reflexões diversas de uma maneira criativa e bastante utilizada. A palavra paródia, para + ode, caracteriza-se por seu aspecto de recorrer a citações, alusões intertextuais a outras composições com uma variada gama de objetivos como a denúncia social e política, o que também ocorre na música e por meio dela. Em *Canaã*, a paródia é com o texto bíblico que está em Deuteronômios. A Canaã dos hebreus, figura metaforicamente como a Cidade Universal, terra de fartura, abundância e beleza.

Na narrativa de *Canã*, o autor enfatiza não somente as questões externas ao texto, mas também o aspecto linguístico oral, próprio das estruturas textuais dos salmos, escritos inicialmente para serem recitados pelos salmistas, precedendo à anunciação do Evangelho. O que nos permite afirmar que o livro, tal como os salmos em relação ao Evangelho, como foi escrito, pode ser associado metaforicamente a um prelúdio do modernismo, já que, em alguns trechos, sua narrativa muito se assimila à composição dos salmos, cuja função é de predição e profecia.

A concepção de paródia permite entrever, no enunciado a seguir, a paráfrase por meio da qual o próprio narrador ironiza a atitude de louvar a terra de Canaã, empreendida por Milkau e Lentz. Há aí, ainda, a inconsciência do engodo no qual os dois personagens, somente mais tarde, constatarão terem sido envolvidos, ao serem informados sobre o país:

Eles disseram que ela era formosa...
Eles disseram que ela era opulenta...
Eles disseram que ela, amorosa, enfraquece o sol com suas sombras...

Eles disseram que ela era feliz entre as outras...
 Eles disseram que ela era generosa... (ARANHA, 2005, p. 53).

Uma segunda visão da paródia bíblica ocorre com o salmo 137, em que o povo de Sião, monte próximo a Jerusalém, encontra-se exilado e não pode entoar hinos de louvor. Em *Canaã*, conforme o excerto anterior, os dois imigrantes cantam o louvor à terra de Canaã embriagados pela visão da colônia, que os remete à terra natal, assim, cumprindo bem a função que é exercida pelo salmista, eles cantam a esperança, pois é impossível a Milkau, cantar a terra, já que ele se encontra distante dela, na condição de exilado. Assim, conforme o texto bíblico, não é possível ao povo de Sião cantar ao Senhor em terra estranha, como ilustra o trecho a seguir:

- 1-Junto aos rios da Babilônia, ali nos assentamos e choramos, quando nos lembramos de Sião.
- 2- Sobre os salgueiros que há no meio dela, penduramos as nossas harpas.
- 3-Pois lá aqueles que nos levaram cativos nos pediam uma canção; e os que nos destruíram, que os alegrássemos, dizendo: Cantai-nos uma das canções de Sião.
- 4-Como cantaremos a canção do Senhor em terra estranha? (Salmo 137,1-4)

O povo de Deus se encontrava em cativeiro na babilônia, longe dos locais de adoração ao Senhor, que era o templo de Jerusalém, e assim como os imigrantes exilados no Brasil em busca de uma nova vida, lamentava o distanciamento da terra natal.

A construção do personagem principal, imigrante, ao invés da escolha de um nativo, outro contraponto do texto, transmite a ideia de que aquele que não olha com olhos do desconhecido, não é capaz de ser imparcial, como o é Milkau. Suas ponderações, quase sempre feitas com entusiasmo e esperança, porém pacifistas, são as de quem ignora o aspecto obscuro da terra adentrada. Para seu abrir dos olhos será necessário a travessia. O encontro com Lentz, seu opositor de ideias, e, em seguida, os debates com Paulo Maciel, conforme veremos adiante, pode ser a pista para o entendimento do desfecho da história.

Apresentar o Brasil de uma maneira idealizada e romântica não era a intenção de Graça Aranha, por isso, ressaltamos o caráter polifônico⁵ do texto, presente também no contraponto apresentado pelos debates arrolados entre esses personagens. No sentido atribuído por Michael Bakhtin, a polifonia está intimamente relacionada com a

⁵ Nos estudos linguísticos, o termo polifonia foi criado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Esse conceito representa a pluralidade ou multiplicidade de vozes presentes nos textos, que, por sua vez, estão fundamentados em outros.

intertextualidade: “Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis” (1981, p. 57). No texto de Aranha, a intertextualidade é assinalada pela clara referência ao texto bíblico como pela história que inspira o romance de Milkau no livro. Há ainda o amor platônico por Maria Perutz, que se contrapõe à ideia já difundida de que ao herói é concedido o amor da mulher que é salva.

Convém mencionar aqui as narrativas que Graça Aranha encaixa na narrativa maior como uma importante marca do Simbolismo, ao retomar lendas medievais e inserir melodias oriundas desse período como a referência feita às lendas do Reno, a da Soror Marta (filha de duques, prometida a Deus por seus pais, que fica aprisionada por anos em uma gruta, fugindo de um jovem caçador que se apaixonara por ela e tenta sequestrá-la. Ele envelhece ouvindo seus hinos e se converte, libertando-a e entregando-se, também, ao serviço de Deus), contada por um dos colonos, e a da bela Lorelei, (fada que entoava cânticos com a lira na mão e seduzia os homens, fazendo-os serem engolidos pelas águas do Reno, quando estes, encantados por sua voz mágica, ousavam ver o seu semblante).

Podemos começar a análise pelo personagem principal, Milkau, imigrante europeu que deixa a Alemanha para se estabelecer no Brasil, acreditando poder encontrar nele uma cidade universal, onde todas as raças se igualam. Não só nele, como em outros personagens, dos quais também trataremos, a música provoca sensações de êxtase e delírio, construindo imagens que confundem sonho e realidade, permitindo que a escrita aconteça e baile sob o imaginário do leitor. Apresentando, por meio desse personagem, o canto de igualdade e fraternidade, outrora difundido na Europa, de onde trouxera muitas de suas ideias, o autor inicia a história de *Canaã* com uma detalhada caracterização do caminho pelo qual Milkau, contemplativo e ingênuo, adentra Porto do Cachoeiro, cenário principal da história.

No excerto em destaque, ressalta-se o trabalho com as imagens da natureza:

Os seus olhos de imigrante pasciam na doce redondeza do panorama. Nessa região a terra exprime **uma harmonia** perfeita no conjunto das coisas: nem o rio é largo e monstruoso precipitando-se como espantosa torrente, nem a serra se compõe de grandes montanhas, dessas que enterram a cabeça nas nuvens e fascinam e atraem como inspiradoras de cultos tenebrosos, convidando à morte como um tentador abrigo... O Santa Maria é um pequeno filho das alturas, ligeiro em seu começo, depois embaraçado longo trecho por pedras que o encachoeiram, e das quais se livra num terrível esforço, **mugindo de dor**, para alcançar afinal a sua velocidade ardente e alegre. Escapa-se então por entre uma floresta sem grandeza, insinua-se vivaz no seio de colinas torneadas e brandas, que parece entregarem-se complacentes àquela risonha e única loucura... Elas por sua vez se alteiam

graciosas, vestidas de uma relva curva que suave lhes desce pelos flancos, como túnica fulva, envolvendo-as numa carícia quente e infinita. A solidão formada pelo rio e pelos morros era naquele glorioso momento luminosa e calma. Sobre ela não pairava a menor angústia de terror (ARANHA, 2005, p.11, grifos nossos).

O excerto – , além do efeito poético que deriva da construção de frases curtas, figurativas, plenas de sinestesia, aliteraões e assonâncias, intensificando a beleza natural, cultuada na linguagem contemplativa e cheia de polifonia –, parece resumir a história, perfazendo uma metáforização da trajetória da personagem, que se inicia doce e calma como o pequeno rio, mas atravessa fortes turbulências em seu percurso, para, ao final, seguir seu destino rumo ao infinito desconhecido. Os grifos sustentam a menção direta a termos sonoros, mas outros recursos sinestésicos também se leem no excerto.

Basta observar a pontuação presente no trecho para verificar, ainda, a constância da escrita baseada na técnica poética de versos livres concatenados. Tal característica se pode também associar ao perfil estético simbolista arraigado no escritor e fortemente marcado pela subjetividade, pelo místico e pela música. A observação visa ressaltar uma liberdade formal, possivelmente sugerida por Graça Aranha em projeto literário proposto através da escrita de *Canaã*. Sua proposta era atenuar a grandiosidade romântica, apresentando, por exemplo, o grotesco, como nas histórias do velho devorado por urubus e na do bebê de Maria, devorado pelos porcos, ao nascer, ambos recorrentes ao simbolismo.

O Simbolismo tem origem na França, no final do século XIX, como oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo da época. Movido, ainda, por ideais românticos, seus fundamentos baseavam-se na subjetividade, no irracional e na análise profunda da mensagem. O movimento francês teve como patrono o poeta Charles Baudelaire, com a publicação do livro *As flores do Mal*, ao qual se associou um estilo satanista conferido ao autor.

Cassiana Lacerda Carollo, em *Decadentismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética* (1980), assinala o início do Simbolismo no Brasil, por volta de 1887-1889, ainda como “sinais de inquietação cultural que inserem notícias e informações divulgando as últimas transformações operadas na Literatura europeia, ligadas ao esgotamento das tendências estéticas orientadas pela concepção cientificista do mundo” (CAROLLO, 1980, p. 81). Somente mais tarde, com a publicação dos livros *Missal* e *Broquel*, em 1893, do poeta Cruz e Souza é que se oficializa o período simbolista brasileiro. De grande importância, também para o Simbolismo brasileiro foi Alphonsus Guimarães, poeta que escreveu sua primeira obra em 1899. Alguns de seus poemas são considerados ícones da estética

como *Ismália*, que traz a temática da loucura e da espiritualidade. Esse período surge no Brasil sob olhares resistentes, devido a sua clara refutação ao Parnasianismo. Caracterizou-se pelo estilo sugestivo e metafórico, pela musicalidade, pelo misticismo, pelo transcendentalismo, pelo espiritual, pelo ocultismo e pelo senso de morte. Abusa-se da sinestesia, das *aliterações* e das *assonâncias*, o que torna os textos poéticos simbolistas profundamente musicais.

A literatura brasileira do final do XIX já ansiava pelo novo; a arte em geral precisava de um espírito renovado, com uma nova vestimenta. O romance de Aranha, então, pode ser visto como uma crítica à cultura estética, marcada por exigências tradicionalistas, que, impostas pelo cânone, eram ratificadas por uma academia que não se renovava. Reelaborando a escrita, *Canãa* apresenta uma narrativa inovadora, permeada de filosofia, mistura de culturas, cores, sons e ritmos. Algumas vezes, o ritmo é o da própria natureza, da pulsação da vida em sua rotina cíclica e infinita, como podemos verificar no trecho:

Lá no alto da colina um casarão pardacento misturava-se à bruma azul-acinzentada do longe, e, à medida que Milkau prosseguia, o horizonte se ia estreitando, o morro na frente tapava a estrada, e parecia que esta, estirando-se num esforço, ia morrer sobre ele. Os viajantes margeavam ora o cafezal plantado na encosta das colinas, ora a roça de mandioca na baixada. A terra era cansada e a plantação, medíocre; ao cafezal faltava o matiz verde-chumbo, tradução da força da seiva, e coloria-se de um verde-claro, brilhando aos tons dourados da luz; os pés de mandioca finos, delgados, oscilavam, como se lhes faltassem raízes e pudessem ser levados pelo vento, enquanto o sol esclarecia docemente o grande céu e o ar era cheio dos cantos do rio e das vozes dos pássaros, que prolongavam a ilusão da madrugada. Sentia-se, ao contemplar aquela terra sem forças, exausta e risonha, uma turva mistura de desfalecimento e de prazer mofino (ARANHA, 2005, p. 14).

A descrição copiosa destaca-se pelo forte apelo aos sentidos, especialmente a visão e a audição. A composição do cenário e a explanação minuciosa das cores (azul-acinzentada; verde-chumbo; verde-claro; tons dourados) aproximam-na da pintura. A sugestão musical contida nas expressões “canto do rio” e “vozes dos pássaros” também provocam no leitor uma evocação sonora.

Murray Schafer, na obra *A afinação do mundo* (1997), propõe o conceito do que ele denomina “paisagem sonora”, chamando a atenção para uma percepção mais arguta do meio ambiente sonoro no qual o ser humano está inserido, sendo responsável por uma composição paisagística acústica. A partir deste estudo, Schafer demonstra como os sons são responsáveis por uma representação singular de determinados ambientes, e, por consequência, pela impregnação de sentidos no lugar. Para Schafer, a paisagem sonora é a ambiência acústica dos

lugares, composta de sons de animais, máquinas, carros, pássaros, músicas, e infinitos ruídos que fazem parte dos lugares. Entretanto, focar nesta percepção sonora significa também atentar-se para a área dos estudos geográficos que ressalta a importância do lugar dentro de um processo de construção de significados composto de elementos diversos, como as coordenadas geográficas, as materialidades subjacentes, os arranjos sociais que se desenvolvem e muitas outras informações imprevisíveis. O conceito de Schafer é importante tanto para o entendimento na paisagem figurada em *Canãa*, como para o entendimento da caracterização dos personagens que compõem o livro.

Schafer enfatiza o caráter *hi-fi* da natureza, da área rural, enquanto a paisagem sonora moderna, urbana, é caracterizada por certa massa sonora *lo-fi* que elimina a perspectiva e a distinção entre os sons. Ao polarizar a percepção da paisagem sonora em dois grupos distintos, *hi-fi* e *lo-fi*, e relacioná-los diretamente ao rural e ao urbano, Schafer propõe certas características do som da natureza como modelo, opondo o canto intervalado dos pássaros ao som contínuo do zumbido elétrico, por exemplo. Dessa forma, a relação entre sujeito receptivo e realidade concreta, presente em seu conceito de paisagem sonora, é reforçada.

Inserido em um momento histórico conflituoso, Graça Aranha recebeu todas as influências do período histórico marcado por conflitos advindos das diversidades de interesses econômicos, culturais e sociais expressos, por exemplo, na imigração e na própria condição de imigrante e deixa transparecer, em sua escrita, o espírito angustiado e relutante do artista, no qual “Ao estado de desvario artístico, sucedia um desejo de mortificação e sofrimento” (ARANHA, 2005, p. 46). O escritor se vê intensamente envolvido em contexto de radical negação desse estilo rebuscado e na reafirmação de uma nova expressão de criação artística, voltada para a liberdade de expressão e afirmação de uma arte nacionalista, que repudiava a simples importação de ideias europeizadas. Devido a isso, seu romance está assentado na luta do personagem Milkau, que busca uma cidade universal.

A narrativa configura-se também como a manifestação de uma alma musical⁶, que impulsiona o ato da criação, independentemente, da arte pela qual o artista se manifestará. Pois, de acordo com o próprio Graça Aranha:

O verdadeiro artista é aquele que se comove pelos meios próprios e simples de cada arte; aquele que sente o êxtase musical pela audição do som, de uma nota independente do assumpto do soneto ou do drama; aquele que se extasia

⁶ A “alma musical” é um termo utilizado por Graça Aranha em *A Estética da Vida* para designar o estado de êxtase musical em que o homem é capaz de se transportar para um mundo imaginário que paira entre alucinação e mistura de realidade, sob a embriaguez provocada pela música.

pela cor e pela fôrma em si mesmas, sem se preocupar se esta cor ou esta fôrma estão aplicadas a uma anedota social ou familiar; que vê a estatua ou o quadro, e a primeira emoção que recebe é a que lhe vem diretamente da fôrma e da cor, embora mais tarde perceba que essa fôrma e essa cor são as de um personagem ou do assumpto, que a estatua e o quadro procuram representar. Pela hierarquia dessas emoções se distingue o artista daquele que o não é, pois nos indivíduos menos dotados do senso artístico o interesse pelo assumpto da obra de arte é mais considerável que as genuínas e vagas emoções estéticas (ARANHA, 1921, p. 55-56).

Assim, parece-nos que Aranha pretende realizar, como escritor de *Canãa*, seu ideário estético. A “alma musical”, enquanto resultado dos efeitos musicais, é formada através da percepção sensorial que ativa as emoções acumuladas na essência da alma do artista, renovando-a. A renovação da sua essência anuncia e estabelece um novo eu artístico e essa nova essência é o que faz com que sua escrita se desencadeie. Vejamos a personagem Milkau e sua relação com a música:

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 na 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 o mundo dos nervos até enfim se formar no homem a derradeira das suas almas, a alma musical (ARANHA, 2005, p. 93).

É por meio da música que o narrador apresenta as lembranças de Milkau como numa espécie de *flash-back*, em que este revive o passado em êxtase, engendrado pela música. A construção desse personagem por meio de entradas musicais manifesta-se quando suas lembranças, ativadas pela música, apresentam sua história passada e seus devaneios presentes, marcando uma personalidade saudosista e sonhadora, porém confiante na possibilidade de um futuro promissor, pacífico e feliz, ainda que este se revele utópico. Revela-se nele uma alma musical, sensível ao som e à melodia.

Acerca da alma musical, diz Graça Aranha, em “A estética da vida”:

O estilo que traduzirá melhor a alma de hoje não é o da escultura nem o da pintura. Esses estalos correspondiam à sensibilidade antiga, como a escultura da Grécia à pintura da Renascença, e mais tarde o sentimento da paisagem da natureza, infiltrado por Jean Jacques Rousseau, e que anuncia o advento do panteísmo na literatura (Rousseau, Goethe, Shelley). Hoje o estilo deve ser musical. Pela música deve-se interpretar o Universo. Pela música deve-se exprimir toda a alma musical, o sonho e a morte. E' preciso ao escritor

transpor em música todos os valores da natureza e da vida. A música é o ritmo mundo de que só o homem moderno possui todo o segredo (ARANHA, 1921, p. 197).

A aparição da música, no trecho em epígrafe, demonstra a ativação da memória, pela projeção do narrador, na personagem, o que configura a confusão de um ser que precisa se desprender de um estilo que prioriza o belo, resultante do rigor formal, para se entregar de corpo e alma a uma beleza que não está mais tão atrelada à forma, mas ao conteúdo, à emoção da vida. Lemos em Milkau as ideias que o próprio Graça Aranha defende.

É possível depreender dele o enfoque às questões discutidas no meio literário de então, onde as propostas de restauração inovadora da arte estavam totalmente em voga, conforme podemos constatar no trecho abaixo, proferido por Milkau, possível porta voz do autor no texto, o que se pode depreender no recorte a seguir:

A minha angústia continuava, e por entre esses tormentos a minha existência solitária se ia passando na contemplação reconfortante da arte. A Beleza encontrava no meu espírito como um doce sustento. Ou mirando a linha triunfal da estatuária, ou agitando-me ao vivo movimento do gesto, ou aquietando-me à serenidade da atitude repousada eternamente no mármore, ou embebendo-me na poesia infinita da cor, no enigma insondável da figura humana, o meu espírito descansava e apoiava-se para a existência [...] no momento em que tratei a arte, em que me possuí da beleza, a minha vida se alongou pelo mundo afora e eu vi o esplendor por toda parte (ARANHA, 2005, P. 46).

Nesse trecho, Milkau narra ao amigo, Lentz, sua passagem por um período de meditação e isolamento, tempo em que, entregue à contemplação da natureza, acaba por refletir e se curvar ao poder curador e vivificante da arte.

Conforme mostra o trecho a seguir:

Os panoramas do céu passaram a interessar-me profundamente; dias inteiros a admirar a limpidez da atmosfera, outros a perder os olhos no cristalino do ar, outros a sonhar na imensidade das cúpulas azuis límpidas e infinitas que são o espaço. Vi o mar, o pequeno mar do sul da Europa untuoso e doce, que estreita a terra cheia de anfractuosidades, as quais são abrigos para os homens, mar que não espanta, mar amigo, que é um traço de união entre as gentes; e de outras praias brancas, imensas, espiei o outro mar, o mar tenebroso que apavora, que domina e que é em si mesmo, como a própria liberdade, inacessível, tentador e indomável... O meu deslumbramento pela natureza afastava-me de tudo o que não fosse contemplação (ARANHA, 2005, p. 46).

Há, nestes trechos, uma forte presença de elementos como o mármore, a montanha, o mar e a beleza, espalhada por toda parte, recortes da reflexão solitária do

personagem diante do seu caos, porém apresentados como fonte de inspiração e potência criadora, que não se submete a formas estéticas, apenas vive, respira, inspira. Mais uma vez ressaltamos a grande presença dos sentidos como elementos de composição da paisagem física, geográfica, e da paisagem interior, que revela o personagem Milkau:

Carregando por toda a parte a minha admiração, sucedia-me passar longos tempos solitário nas florestas, nos lagos e nos campos, num êxtase de louco, a extrair das coisas a suma da beleza. Vivia mais das **impressões da luz** sobre o quadro onde se desenrola a vida que dos alimentos da terra... No outono **o sol abrasa as árvores amarelas**, e sobre elas a Morte é uma glória de ouro... No inverno os esqueletos das árvores **cobrem-se de branco**, como uma paisagem fantástica e morta, e desce sobre a terra **uma neve abundante**, vadia pelos ares, **leve como arminho, farfalhante como areia**... No tempo dessa única preocupação reinava em meu espírito um esquecimento das desgraças do passado ou dos cuidados do futuro, e esse olvido me parecia a felicidade pela hipnose com que adormecia a minha consciência. Assim vivi longo tempo, e tão engolfado no meu culto que atravessava estranho e silencioso o mundo (ARANHA, 2005, p. 46, grifos nossos).

É preciso ressaltar que a voz narrativa, em primeira pessoa, é plenamente envolvida pelos efeitos de luz, cores, musicalidades e sensações que evoluem da paisagem que descreve. No trecho “vivia mais das impressões de luz sobre o quadro”, detectamos uma sutil referência ao Simbolismo.

A natureza, infinitamente exacerbada, é mais que pano de fundo; é cenário principal, permitindo que o artista se manifeste, utilizando-se da música como provocação das lembranças do personagem: pretexto para desencadeamento da memória e da escrita.

O desencadeamento do processo memorialístico na escrita está evidente, portanto, na chegada de Milkau a Porto do Cachoeiro, porta de entrada para a “terra prometida”, que é saudada pela cor e pelo som: “cheia de luz, com sua casaria toda branca, em plena glória da cor, da claridade e da música feita dos sons da cachoeira, represa do férvido rio que se liberta em franjas de prata, a cidadezinha era naquele delicioso e rápido instante a filha do sol e das águas” (ARANHA, 2005, p. 20).

Apontamos os efeitos melódicos provocados pelo uso das assonâncias, como vemos no trecho “sua casaria toda branca”, com ênfase no fonema “a” e na repetição sugerida como eco em “férvido rio”, também perceptíveis no plano semântico como no fragmento “música feita de sons de cachoeira”. Observa-se, nesse momento, que a luz, a musicalidade e o colorido ressaltam, sinestesticamente, a mudança no cenário, até então triste e devastado pelas ruínas do passado ainda tão recente e, conseqüentemente, a renovação de ânimo da

personagem que tem suas esperanças todas apostadas na beleza e na riqueza da nova terra. Aqui, como em quase toda obra, a mistura de sentidos se faz notar e o poder da música sobressai. Ela é sempre evocada para alçar a narrativa à sugestão da vida, ao plano real. À medida que provoca nos ânimos a mistura de todos os sentidos, ela é responsável pela percepção daquilo que por longos ou curtos períodos textuais ficou em suspenso na consciência e agora, revolvido na memória, tem-se a continuidade da vida para a realização dos sonhos.

Também vem à tona, por meio do “repicar dos sinos de tantas igrejas” (ARANHA, 2005, p. 31), as lembranças de Milkau sobre a idade média, reconstruída como memória de uma memória histórica abstrata desse personagem, em arte da criação do autor. Ou seja, Milkau conhece a idade média somente pela história, mas a associa às construções e manifestações ainda encontradas em São João Del Rei, e a reconstrói, em sua memória, assim que o sino entoia um canto que lhe invade a alma. A música, então, constitui mais que a combinação de sons e silêncio, pois a narrativa, embalada pela música, representa o estado emotivo das personagens e a composição da paisagem.

O exemplo abaixo identifica o poder da música na expressão narrativa:

Como a todo homem habituado às grandes cidades modernas, a música dos sinos era-me desconhecida na força e na sonoridade que tinha naquela manhã; mas, no entanto, essa música estranha não me feria, e eu a recolhia quase em êxtase, como se fosse uma antiga e revivida sensação, pois parecia que era entendida por uma alma longínqua que se despertava dentro de mim e tomava posse do meu ser... Deixei-me ficar deitado embalado pelas carícias do sono... E sonhava... O espaço estava cheio de sons, o ar leve da montanha fluava como se todo ele estivesse impregnado de música; a natureza despertada pela alegria dos sinos volatizava-se e librava-se leve no ar, a cidade fugia da terra carregada nas harmonias, voava para os céus cantando... E eu sonhava, ouvindo o repicar, procurando a calma, o sono e o esquecimento... A idade média representava-se no meu sonho: povoados, castelos feudais, mosteiros, homens e coisas, todos ligados pelas vozes do campanário que marcavam no espaço a vida e a morte (ARANHA, 2005, p. 31).

O trecho acima retrata o momento de retirada do personagem Milkau da sua vida cotidiana para a reflexão solitária e reveladora dos verdadeiros sentidos da vida. Marca uma volta ao passado recente, onde as lembranças de um passado mais distante são acionadas pelo poder da música e do conforto do silêncio e da paisagem natural das montanhas. Mas a música o leva além, para uma percepção de tempo-espaço além da materialidade, realidade e sonho misturam-se, o que atribui uma visão simbolista ao livro, onde o recuo a um tempo

medieval místico, um ambiente antigo é o principal elemento na busca do íntimo estado de paz consigo mesmo e com o universo.

A música, como expressão artística, provoca as nossas lembranças remexendo as várias memórias, das mais antigas, às recentes, tramando, ainda, a ebulição das memórias coletivas que cada povo carrega. Concretamente, a música gera por si só um mecanismo de repetições e rememorações, que criam uma espécie de rede de afeições alocadas em nossa memória.

No excerto acima, retirado de *Canãa*, o contraponto é feito entre “as grandes cidades modernas” e a cidadezinha do interior, e a marca distintiva sonora entre ambas está no som dos sinos que repicam. A “música dos sinos” evoca a reflexão de Milkau e o leva a uma reflexão profunda, que lhe desperta a “alma antiga” e projeta no espaço em que está a sensação do espaço ideal, com que o personagem sonha. A ideia de Canãa, ou terra prometida, vem ao personagem pelo som musical dos sinos.

A música leva o personagem a perceber o tempo: o presente e o passado se unem e são anunciados pelos toques do sino. Tempo e espaço, elementos da narrativa, unem-se à música na escrita de *Canãa*. Por meio da música, o personagem percebe o tempo e o espaço que o circundam.

Segundo Benedito Nunes, em *O Tempo na narrativa*,

É mais fácil compreender as ligações do tempo com a música, por ser esta basicamente articulada segundo medidas temporais (ritmo, compasso e andamento ou velocidade) do que com as formas narrativas, nas quais se apresenta quase sempre de modo implícito (NUNES, 1995, p. 6).

Na narrativa de *Canãa*, no entanto, as referências musicais são artifícios para ativar a memória do narrador e, ao mesmo tempo, conferir a ele uma apreensão de espaço-tempo para além do estado exterior.

As considerações de Nunes (1995) acerca do tempo na narrativa podem nos levar a crer que, ao narrar uma história, ainda que verídica, estamos passando do mundo real ao mundo ficcional, pois, embora o fato narrado seja condizente com a realidade, o momento da narrativa já não se faz na mesma realidade, acontece em um tempo presente em relação a um passado, onde o fato se deu, sendo necessário que a ativação da memória estabeleça um elo entre os dois tempos. Assim, narrar o tempo se tornaria tarefa impossível, pois que a narrativa é que dá conteúdo a ele, como também ocorre em relação à música. “A primeira preenche-o com a matéria dos acontecimentos na forma de uma sequência, a segunda mede-o e

subdivide-o” (NUNES, 1995, p. 5). Afirma ele, ainda, que somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisar o tempo em formas determinadas.

Nunes ressalta também a importância de se perceber que, embora a música e a narrativa se aproximem no que se referem ao trato com o tempo, a narrativa deve ser considerada, exclusivamente, em seu caráter de literatura. Portanto, a medição do tempo, sob este aspecto, deve perpassar a regra das três unidades, de tempo, lugar e ação, estabelecidas por Aristóteles ao analisar a diferença entre a epopeia e a tragédia, que se dá, segundo um critério que envolve a ação dos personagens e a narração em si, pela duração temporal divergente entre elas: essa, com duração de um dia, a outra com duração ilimitada. Logo, segundo Nunes:

A noção de tempo está implicada nos dois níveis distintos a que se remetem esses significados: o nível da história, relativo aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o enredo, que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática da ação interna à obra, e que comum à epopeia e à tragédia, diferentes apenas no modo de imitar ou representar", e que, segundo Aristóteles, "forma um todo e chega a seu tempo, com um princípio, meio e um fim (NUNES, 1995, p.8)

Conforme o excerto acima, a ação será o ponto de partida e de chegada da atividade mimética, na obra trágica ou na épica, possibilitando, assim, o trato com o tempo, a partir da forma como, "agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam" (NUNES, 1995, p.8). A linguagem, fator principal da atividade literária, faria o papel de ligar os acontecimentos que preenchem o tempo a uma fluidez da corrente de ação que aproxima os gêneros épico e dramático.

A capacidade de expressão de sentimentos conferida à narrativa, pela música e pela literatura, é abordada por Nunes (1995) e demonstra que não por uma infidelidade dos artistas, como o escultor e o pintor, mas pela própria natureza da narrativa, esta tem um poder de apresentar sucessões de tempo que permitem a representação um tanto mais fiel, em expressões de sentimentos, pois é capaz de movimentar os corpos por meio de ações que extrapolam o tempo na direção do espaço. A narrativa, ao sequenciar ações no tempo e no espaço nos dão condições de viver intensamente as dores e alegrias do personagem.

O que ocorre, segundo Nunes, é que:

a fruição das artes temporais demanda uma certa espacialidade: da localização e altura dos sons à distribuição dos timbres e à ordenação vertical simultânea dos acordes na música e da distribuição dos signos linguísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e a remanência do texto como local de atualização dos significados (NUNES, 1995, p.11).

Entretanto, os domínios do temporal e do espacial nas artes devem ser permeáveis e eles não se excluem. O que somente mais tarde é verificado com maior eficácia, no surgimento do cinema, considerado pelos modernistas como o grande advento das artes no século. Diante disso, verifica-se, em *Canaã*, essa simultaneidade espaço-tempo que possibilita a percepção dos sentimentos, por meio das mudanças de humor das personagens, instigados pelas sinfonias que perpassam a obra, um casamento entre sonoridade e linguagem, que confere ritmo à narrativa. Tal afirmação pode ser observada no trecho a seguir:

E o tédio envolvia a capela, até que o novo pastor terminou a prédica, e a música do órgão, as vozes das cantoras vieram numa desabafada desforra levantar os ânimos. Os três pastores reuniram-se no fundo da igreja e leram sucessivamente os salmos; a música foi suspensa um instante, para recomeçar um coro a que o povo respondia. O velho pastor de Luxemburgo, com a cara toda raspada e de óculos, tinha uma voz rouca, que se ia apagando, enquanto o pastor de Altona, com uma barba muito curta e dura, espriava o seu ar desabusado e insolente. No meio dos dois o novo pastor de Jequitibá, muito grande e de olhos meigos, tinha uma atitude de gigante tímido. Em breve acabou o serviço religioso; os pastores sentaram-se, vendo o povo retirar-se em ordem, lentamente, tangido pela música, levando cada um o eco longínquo dos cantos (ARANHA, 2005, p. 111).

O trecho supracitado traz uma narrativa em que os espaços e tempos se alternam dando vida à obra como que para uma representação cinematográfica, onde há uma sequência de acontecimentos devidamente amparados por um fundo musical, num espaço muito bem definido e vivo. O tédio, explicitado lexicalmente no início do texto, é ampliado semanticamente na justaposição de orações e ações paralelas, entrecortadas por vírgulas e separadas por pontos finais, que reforçam a sequência de quadros corriqueiros e cotidianos, que devolvem ao leitor o ritmo lento e arrastado da atmosfera tediosa.

É possível identificar, aí, as afirmações de Nunes (1995) ao dizer que "Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância do tempo na música e na literatura; o que significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual" (NUNES, 1995, p. 11). Assim, os *flash-backs*, presentes na composição da história de Milkau, enquanto personagem de ficção, exemplificam bem a dinâmica espaço-temporal existente na narrativa de Graça Aranha em *Canaã*.

De acordo com Nunes (1995), as lembranças que temos são decorrentes de um tempo psicológico, que "se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, 'intervalos heterogêneos e incomparáveis'" (NUNES, 1995, p. 19). O tempo

psicológico refere-se às experiências relativas à sucessão dos estados internos de cada um de nós. Portanto os momentos vividos podem ter, no tempo psicológico, variações de duração diferentes, de acordo com nossa capacidade de vivê-los de maneira intensa ou não. Isto é, se vivemos intensamente um acontecimento de nossas vidas, este tempo pode parecer imperceptível, enquanto que um acontecimento entediante parece não acabar nunca. Nesse sentido, o tempo psicológico, como expressão da subjetividade do ser em que "a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana" (NUNES, 1995, p. 19).

Ainda em se tratando do tempo na narrativa, Nunes (1995) observa que há nela uma ordem causal e uma ordem temporal que, apesar de se distinguirem, não se dissociam. Porém, a causalidade possui um grau maior de complexidade, à medida que interfere na compreensão do texto e está intrinsecamente ligada à intencionalidade linguística. O que resulta em uma narrativa atrelada temporalmente a fatos que se sucedem conforme acontecimentos anteriores a ele. Daí, passarmos à ideia do tempo histórico como representação da "duração das formas históricas de vida" (NUNES, 1995, p. 21). Tempo esse, passível de ser dividido em períodos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos como guerras, revoluções e migrações, uma das quais, causa (pretexto) para a narrativa de *Canaã*, por exemplo.

Segundo considerações de Nunes (1995), é possível explicar aqui um termo utilizado, anteriormente, neste estudo, que diz respeito à memória histórica abstrata, para nos referirmos às lembranças de Milkau acerca da Idade Média, no momento de sua estadia na cidade de São João Del Rei. Pois, para Nunes (1995), segundo o trecho abaixo:

A combinação entre continuidade e mudança permite conceber o tempo histórico como um processo de ritmo variável e não uniforme (...) quando se reforça com a conquista da consciência histórica, isto é, com a consciência de que os momentos passados, sob forma de herança acumulada, continuam agindo sobre o presente (NUNES, 1995, p. 21).

A verificação da existência de uma consciência histórica nos dá base para afirmar que o personagem desenvolveu tal consciência a partir de heranças históricas, à medida que, atinadas pela música e pelas características próprias da Idade Média, ainda conservadas na cidade mineira, tais recordações lhe vêm à tona na memória.

A música está presente, também, nas rezas, nos momentos de expressão religiosa, integrantes da memória do personagem protagonista, oriundas das lembranças de um passado próximo, porém melancólico, em São João Del Rei. Essa música acentua a representação da

busca, pela via da religião, das explicações de que o homem necessita para se encontrar no mundo:

Na quaresma a irrupção religiosa era ainda mais crescente... Nesse tempo, às noites um padre saía à rua acompanhado da multidão **cantando rezas**. Uma cruz negra envolta nas dobras alvas do sudário, meia dúzia de tochas acesas, e era tudo. E lá ia a via sacra percorrendo os passos da cidade. Numa devoção alegre e radiante, na mais completa e bela confusão de classes, o povo seguia **rezando** pela rua em um **murmúrio alto**, fazendo **coro** às orações começadas pelo padre; e quando chegava aos passos, oratórios abertos nas ruas, **cantava músicas suaves e ingênuas**... A multidão, ajoelhada sob o céu límpido, iluminada pelos raios da lua, acariciada pela brisa fresca das alturas, implorava num sorriso: misericórdia! (ARANHA, 2005, p. 30, grifos nossos).

O ritmo da narrativa, conforme percebemos, segue o ritmo das procissões que o texto evoca, no plano semântico. Sob a regência do padre, que cantava rezas, as pessoas o seguiam, em via sacra. Os períodos longos, apresentando ações sucessivas, perfazem quase a imagem das pessoas seguindo pelas ruas, cantado “músicas ingênuas”. A impressão que a imagem e o ritmo do texto sugerem ao leitor é de que são seres tangidos pela fé cega, quase como rebanhos de carneiros.

Há ainda, a referência à religião protestante que, ainda tímida, entoava seus hinos e, no trecho, a música assinala, também, uma marca de identidade, pois o protagonista era alemão. A imagem dos três pastores, nitidamente diferentes, ressalta o modo diverso com que cada um vive sua fé:

E o tédio envolvia a capela, até que o novo pastor terminou a prédica, e a **música do órgão, as vozes das cantoras** vieram numa desabafada desforra levantar os ânimos. Os três pastores reuniram-se no fundo da igreja e leram sucessivamente os salmos; **a música foi suspensa um instante, para recomeçar um coro** a que o povo respondia. O velho pastor de Luxemburgo, com a cara toda raspada e de óculos, tinha uma **voz rouca**, que se ia apagando, enquanto o pastor de Altona, com uma barba muito curta e dura, espriava o seu ar desabusado e insolente. No meio dos dois o novo pastor de Jequitibá, muito grande e de olhos meigos, tinha uma atitude de gigante tímido. Em breve acabou o serviço religioso; os pastores sentaram-se, vendo o povo retirar-se em ordem, lentamente, **tangido pela música**, levando cada um o **eco longínquo dos cantos** (ARANHA, 2005, p. 30, grifos nossos).

Novamente a cena, consolidada à música, num rito religioso, evoca a imagem de que a religião leva, guia as pessoas de modo ordeiro, monótono, obediente. Ao associar o elemento musical ao comportamento humano nas instituições, o narrador invoca organizações harmônicas ou não harmônicas, dependendo do quadro que queira figurar. Recorrendo ao

conceito de “paisagens sonoras” de Shafer, lembramos que tal paisagem tanto diz respeito ao lugar quanto à forma de percebê-lo. A atmosfera de música da igreja põe em questão a relação do sujeito com a realidade circundante.

Também ao construir o personagem Joca, nativo mestiço, originário do Estado de Manaus, o autor apresenta uma figura constituída de lembranças saudosistas e um espírito sensível aos ritmos que o transportam à sua terra natal, onde estão fincadas suas memórias.

Joca encontra na música um refúgio para suas dores de solidão; ele não só aprecia a música, como também se identifica por meio dela. E ele se entrega à dança. Ali, no êxtase a que se joga de corpo e alma, ele é consciente de si, de sua raça, localiza-se no universo, se impõe, se cria, é um artista, como podemos notar na passagem abaixo:

Joca pulou na sala e principiou a dançar. A sua alma nativa esquecia por um momento essa dolorosa expatriação na própria terra, entre gente de outros mundos. **Arrebatado pela música** que lhe falava às mais remotas e imorredouras essências da vida, o mulato transportava-se para longe de si mesmo e **transfigurava-se** numa altiva e extraordinária alegria. Todo o **seu corpo se agitava num só ritmo**; a cabeça erguida tomava uma expressão de prazer ilimitado, a boca entreaberta, com os dentes em serra, sorria; os cabelos animavam-se livremente, ou empinados e eriçados, ou moles caindo sobre a fronte; os pés voavam no assoalho e, às vezes, paravam, sacudindo-se os membros numa dança desenfreada; as mãos, ora baixas, estalando castanholas, ora unidas, saindo dos braços retesados, ora espalmadas no ar, e nesse gesto, **ébrio de música**, perfilado nas pontas dos pés, ele parecia, com os braços abertos, querer voar (ARANHA, 2005, p. 110, grifos nossos).

A linguagem narrativa é dança e ritmo, acompanhando a escolha lexical do discurso. O movimento frenético e sensual do corpo de Joca é representado na construção frasal, entrecortada como sua respiração, as vírgulas e verbos remontam ao ritmo do seu corpo que dança. A dança o envolve e o liberta, constituindo-se sua forma mais vívida de expressão. Por meio dos movimentos do corpo, o personagem expressa seu lugar no espaço que habita e manifesta sua identidade.

A transfiguração de Joca é imprescindível para a construção da figura do mestiço que reúne em sua personalidade traços marcantes das etnias de que originou, confirmadas por expressões como “alma nativa”, “mulato”, “cabelos [...] eriçados”. É possível identificar em sua performance as mais diversas expressões da dança que compõem a cultura musical brasileira. Mas o mais importante de tudo é percebermos o aspecto de denúncia de uma raça explorada e ignorada. Joca sente falta de seus iguais. Ele sente necessidade de fugir e de

reencontrar a sua gente. A expressão deste desejo libertador lhe é concedida, por instantes, por aquela música e naquela dança.

O trecho em sequência traduz a ideia de um espírito transtornado e invadido por uma mistura de sentimentos, numa ansiosa necessidade de afirmação de sua identidade. Ele, Joca, fala por meio da música e da dança:

Umás vezes, corria pela sala saracoteando o corpo, com os pés juntos num passo miúdo e repinicado; outras, obedecendo ao compasso da música, vinha lânguido, requebrado, de cabeça inclinada e olhos compridos, e achegava-se a alguma mulher, quase de rastos, suspenso, querendo arrebatá-la numa volúpia contida, mas que se adivinhava febril, vertiginosa. Depois, erguia-se num salto de tigre, retomava a sua doidice, como num grande ataque satânico, agitava-se todo, convulso, trêmulo, quase pairando no ar, numa vibração de todos os nervos, rápido, imperceptível, que dava a ilusão de um instantâneo repouso em pleno espaço, como a dança de um beija-flor. Nesse momento a orquestra podia parar, fazer um silêncio que desequilibrasse tudo, Joca não perceberia a falta dos instrumentos, pois todo ele, no seu corpo triunfal, na sua alegria rara, no impulso da sua alma, vivendo, espaiando-se na velha dança da raça, todo ele era movimento, era vibração, era música. A cena continuou algum tempo com esse único personagem. Joca procurou um par, uma mulher que acudisse aos seus apelos, que correspondesse aos seus movimentos. Ninguém veio, ninguém sentiu o ímpeto de sacudir-se, de remexer-se ao ritmo daquela dança. Todos tinham curiosidade e nada mais. Desolado, tomado de uma repentina tristeza, de uma saudade das suas companheiras de mocidade, das mulheres negras, que sentiam como ele, pouco a pouco foi cansando... (ARANHA, 2005, p. 111).

O texto enfatiza o ritmo rápido e rude, o “repinicado”, mostrando momentos em que o tempo se agita, ao compasso da dança movimentada, ora evidenciando momentos em que ele se arrasta, na apreensão da vida cotidiana. A música e a dança reconectam o personagem às suas origens, sua ancestralidade e suas lembranças de vida, mas, como na dança, a ausência de par revela o homem solitário, migrante, desterritorializado de sua gente e sua cultura. Conforme comenta Solange Ribeiro de Oliveira em *Literatura e Música*, 2003:

A alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários. Remetendo ao contexto cultural, a referência musical denuncia a dependência cultural, lembrando que, como a própria música, a metáfora nela inspirada nunca é inocente dos conceitos ideológicos (OLIVEIRA, 2003, p.39).

Joca é metaforicamente a música e representa nela um grito de resistência à aculturação, sua dança enfatiza a imposição na defensiva de sua herança cultural em detrimento à dos imigrantes. Não por acaso, ele consegue apreender a língua estrangeira e se

comunicar com eles, ao passo que os imigrantes não apresentam a mesma facilidade em relação ao Português. Ao contrário do que é visto por Lentz como uma europeização do brasileiro, que se torna indiferente à sua língua e aos seus costumes, e que, portanto, será vencido, a atitude de Joca é de orgulho pela capacidade que tem e que o torna mais esperto do que os colonos de seu grupo.

O próprio Graça Aranha oferece as palavras exatas à explicação da existência do mulato Joca e da construção desse personagem que simboliza a nação. Em *A estética da vida* ele diz sabiamente:

O artista da dança se torna um artista criador como os interpretes das outras artes. O dançarino reproduz nas suas atitudes as imagens que lhe vêm ao cérebro para exprimir os sentimentos. Ele vê a série do seu pensamento exteriorizar-se em figuras como uma sucessão de estatuas em movimento, e essas fôrmas reproduzem a sua própria fôrma multiplicada, variada infinitamente. Se no correr dos tempos a dança se associou à musica e à poesia, a sua dissociação destas artes é possível, e assim voltaria a dança á sua qualidade primitiva e seria ainda mais mística e silenciosa, porque a emoção do artista só seria manifestada por Unhas moveis, silentes, sem o grito da alegria e do medo, que animava a gesticulação do dançarino selvagem. (ARANHA, 1921, p. 48)

O trecho exemplifica, na teoria, o que o fragmento do livro que identifica a dança de Joca expressa, figurativamente. A expressão de sentimentos por meio da experiência musical, refletida por Graça Aranha, num de seus resultados que é a dança, ressalta o poder da música enquanto arte que, ao lado da literatura, como já vimos anteriormente, tem a capacidade de prolongar o tempo em direção ao espaço, pois a elas é permitido preencher o vazio do tempo, o que a escultura não poderia.

A escrita de *Canã*, conforme percebemos, está atrelada à capacidade de se reunir as forças sensoriais que despontam da alma, a partir do contato com mundo exterior. Ela desperta os personagens para uma consciência de si, como ser único, integrado ao universo, diferente do outro, e ao mesmo tempo seu espelho e reflexo, o que possibilita uma idealização da realidade. Também representa a fuga do desconhecido, explicação possível para as dores e medos.

É assim que o agrimensor Felissícimo é apresentado. Personagem-caricatura, ele encena a figura tradicionalista, fechada a tudo aquilo que representava inovações - sua maneira de lidar com os instrumentos de trabalho é retrógrada - é extremamente extravagante em suas relações, com os outros, com o mundo e com a música:

E, erguendo e abaixando os braços, ensaiava estalar os dedos como castanholas. Mas nenhum som produziam as suas mãos dormentes. A música suspirava gemidos lânguidos, e o dançarino só, no meio da casa, fazia trejeitos desconexos, desengraçados, medonhos. Rodava sobre si mesmo, acocorava-se, arrastava a perna, e jamais um gesto se casava com o compasso da música. Riam em torno, achando aquilo estúpido e grotesco. A embriaguez do agrimensur era completa, e o inutilizava inteiramente. Felicíssimo deu mais algumas voltas, e afinal, como numa guinada de navio, o seu corpo se arrojou rápido, violento contra a parede. Foi uma barafunda; todos gritavam de susto, uns fugiam abandonando os lugares, outros riam do espetáculo. O agrimensur apoiou-se com a mão à parede, livrando a cabeça, e caiu brusco e pesado numa cadeira vazia. Por entusiasmo, por prazer, a música continuava. Felicíssimo ainda tentou erguer-se, mas os seus vizinhos o sustentaram na cadeira, com medo de alguma queda desastrada. Ele deixou-se prender, agradecendo-lhes com o enternecido olhar de bêbado manso (ARANHA, 2005, p. 131).

Conforme lemos, o bailado de Felicíssimo é pesado, grotesco. Seu próprio nome evoca esse exagero, essa desmedida exterior, que nos leva, contraditoriamente, para a pouca densidade interior do personagem. Pode-se perceber no excerto a referência ao alcoolismo, uma das formas de fuga das angústias do ser, apresentadas como denúncia social na obra.

Ao ser embalado pela música, o personagem Milkau possibilita, também, o encaixe de uma narrativa saudosista, onde são apresentados os seus amores do passado, suas experiências e descobertas, suas dores e perdas: elementos inspiradores do processo de narrar (o texto é em primeira pessoa), a quem cabe o papel de transportar ao mundo ficcional toda percepção sensorial a que o homem está exposto ao longo da vida:

Não tardou, porém, que um acorde de harmônio soasse, chamando todos à respeitosa continência. A multidão apaziguou-se e o instrumento continuou a cantar os solos, como murmúrios de piano e de flauta, seguidos de um acompanhamento misterioso de vozes múltiplas, infinitas. A música infiltrava-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 na 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 o mundo dos nervos até enfim se formar no homem a derradeira das suas almas, a alma musical!... (ARANHA, 2005, p. 107).

O harmônio é um instrumento musical de teclas, cujo funcionamento é muito similar ao de um órgão, mas sem os tubos que caracterizam este último. Apesar de feito para uso doméstico, tornou-se um instrumento musical de uso típico em igrejas. O som do harmônio soa como reverência no espírito sensível de Milkau. Suas emoções são inteiramente tomadas pela presença da música no texto, o que reforça seu espírito emotivo e sonhador.

Em muitos momentos da narrativa, fica evidente a ligação extrema do personagem Milkau e da música. Como revela o trecho, a música enche “sua alma” e o “transporta além de si mesma”. Como a narração é subjetiva, cheia de adjetivos e descrições ela revela a “alma musical” de Milkau e sua apreensão sensível de mundo.

A construção e apresentação de personagens e suas histórias de vida tem, nesse trecho, uma de suas mais intensas manifestações na obra. Aqui, é possível entrever, como num palco, a movimentação dos personagens e se deleitar da mesma melodia, por meio da qual Milkau viaja entre passado e presente, deixando a nu sua emoção:

E enquanto o órgão no alto da capela cantava, lá ia Milkau, tomado pela saudade, carregado nas harmonias, à sua vida primeira. Era numa igreja de Heidelberg, na terra antiga, no passado... E Milkau, agora de olhos cerrados, não percebia mais as fronteiras do sonho e da realidade. Tudo se confundia estranhamente... Ele vê uma figura de mulher, que entra na sombra silenciosa e brandamente vai sentar-se. Os olhos dela embebem-se na Bíblia e sobre esta os seus cabelos caem numa chuva de ouro, como uma bênção e uma luz do céu iluminando o livro santo. Música também lá em Heidelberg: uma melodia fantástica, angélica, enche a igreja. Música! Canta a mulher que Milkau amou. Um sonho dentro de um sonho; na volúpia infinita de um templo, enquanto ela, recolhida, mística e crente, entoava hinos, ele, debaixo das harmonias, escrevia poemas sagrados, porque escrever é cantar com a pena... Música! (ARANHA, 2005, p. 92-93)

O encontro com Maria Perutz, narrado no excerto acima, dá-se de forma misteriosa, musical, quase transcendendo a realidade. É uma mistura de sonho e fantasia com vida e matéria, propriamente dita. Milkau se entrega, ali, a uma extasiante aventura, viaja pelo tempo, reconstrói imagens há muito apagadas, mistura espaços e tempos, passado e presente, revela-se, denuncia-se saudosista e melancólico, frágil, entregue a um sentimento que lhe torna capaz de atingir o sagrado. Seu ideal de mulher é confessado pela caracterização de uma moça “recolhida, mística e crente” (ARANHA, 2005, p. 93), que, na ambiência do cenário religioso e regida pela harmonia da música do texto, busca elevar os sentidos e exaltar a emoção.

O encontro de Milkau e Maria tem um fundo musical compartilhado, pois ao mesmo tempo, ambos testemunham a influência da música da capela para ativação de suas memórias, embora a referência ao estado de ânimo de Maria só apareça mais adiante, no seguinte trecho:

Começou a subir. A paisagem era limpa, e os dois pequenos edifícios de atalaia davam maior tristeza à solidão. Lembravam habitações humanas perdidas no deserto, lembravam o isolamento, o sacrifício, o abandono... E à

proporção que Maria subia, recordava-se da última festa da colônia, e com a saudade ia enchendo, povoando de gente, de vozes e gestos, de movimento, de vida, o vazio descampado das montanhas e dos vales calados. Ela recompunha também os instantes em que vira Milkau, e levada por essa corrente de evocações ia cismando com a música do harmônio que soava na capelinha, enquanto ele dormia... (Aranha, 2005, p. 168).

É possível perceber a referência ao harmônio como elemento que irradia calma e serenidade, paz, introspecção, movimento de interiorização. O harmônio é um instrumento de teclas, similar ao piano, de origem asiática, criado, inicialmente, para uso residencial, que passou a ter uso restrito às igrejas, devido ao seu tamanho, peso e ao alto custo. Consta que, o professor de filosofia Christian Gottlieb Kratzenstein foi creditado, em Copenhague, como o primeiro criador de um harmônio. O instrumento foi reinventado em Paris, em 1842 por Alexandre Debain. Podemos inferir que o harmônio carrega toda uma simbologia impregnada em *Canaã*, pela associação com os elementos religiosos, que constroem a ambientação da narrativa. Além disso, a característica de instrumento de propulsão de ar vibrante, pode representar, metaforicamente, a vida que pulsa em cada ser, e, mais especificamente, nas personagens em questão.

Associada também aos ritmos do trabalho, a música em *Canaã*, dá sentido também à vida daqueles a quem o labor do dia-a-dia seria, para muitos, como Lentz, uma desgraça desmedida. Como se pode perceber no trecho abaixo:

Milkau e Lentz percorriam o lugarejo, notando a música vivaz e alegre formada pelos vários ruídos do trabalho. Na sua oficina, um velho sapateiro de longa barba e mãos muito brancas e esguias batia sola. Lentz achou-o venerável como um santo. Um alfaiate passava a ferro um pano grosso; mulheres fiavam nos seus quartos, cantarolando; outras amassavam o trigo e preparavam o pão, outras, em harmônicos movimentos, peneiravam o milho para o fubá; sempre o pequeno trabalho manual, humilde e doce, sem o grito do vapor e apenas, como única máquina, um pequeno engenho para mover os grandes foles de uma forja de ferreiro, que a água de uma represa fazia rodar com estrépito sonoro. E todo esse ruído era vivo e abençoado, todo ele se entretecia sem violência, e mesmo o malhar do ferro não destoava do metálico clangor de uma clarineta, em que o mestre da banda de música de Santa Teresa dava a lição matinal aos seus discípulos. Havia uma felicidade naquele conjunto de vida primitiva, naquele rápido retrocesso aos começos do mundo. (ARANHA, 2005, P. 54).

Ao narrar a vida simples e calma da pequena colônia, o autor demonstra refletir acerca das vantagens da vida primitiva em detrimento da explosão de desenvolvimento gerada pela recente Revolução Industrial. A batida regular e compassada de cada instrumento de trabalho pode ser comparada aos sons produzidos pelos mais diversos instrumentos musicais

componentes de uma orquestra, evocando harmonia e beleza. Ao sugerir, pelo ritmo da narrativa e pela exposição dos elementos apresentados no desenrolar das atividades laborais cotidianas daquela colônia, que a vida se manifesta à maneira de uma orquestra, com movimentos regulares e contínuos, em uma união de esforços coletivos, absolutamente, necessários e indispensáveis, Milkau, mais uma vez deixa transparecer seu ideal de igualdade, harmonia e beleza, tal qual imaginara em sua partida rumo à sonhada Canaã.

A música também é instrumento de manifestação da identidade alemã, visto que em alguns momentos são entoadas as cantigas originadas da Alemanha, numa comunhão saudosista entre os colonos alemães e os brasileiros, que conviviam estranhamente unidos por sentimentos diversos, contudo pacificamente.

A essa solitária voz brasileira juntavam-se os acentos fortes e musicais das vozes alemãs. Elas cantavam em coro, e os versos que diziam eram ecos das tabernas do país germânico; e por um momento ali mesmo, em plena selva tropical, os imigrantes sonhavam pela sugestão das cantigas, que se reuniam a beber, joviais e ruidosos: “Die alten Deutschen trinken noch ein, noch ein...” (os velhos alemães bebem mais um, mais um). A derrubada do rumo prosseguia mais ativa e mais alegre. Os ecos recolhiam as rimas singulares das duas raças, que se casavam no ar numa união estranha...

Teu rasto faz chorar...

Noch, noch ein... (ARANHA, 2005, P. 96).

A música, no trecho acima, ilustra, com extrema perfeição, a ideia de que a utilização das entradas musicais no decorrer da obra serve como elemento de comprovação da tese apresentada no romance: a união das raças e povos. O poder da música é evocado, aí, como meio para unir esta gente sofrida em seus sentimentos e em suas aspirações, dando-lhes a oportunidade de serem parceiros não apenas na música entoada, como também, na vida partilhada. E mais importante ainda, a música ratifica a tese que se discute nesta pesquisa, quando afirma que “os imigrantes sonhavam pela sugestão das cantigas, que se reuniam a beber, joviais e ruidosos” (ARANHA, 2005, p. 96). Tal afirmativa, proferida pelo próprio narrador, leva-nos a concluir que há assertiva na hipótese levantada sobre a utilização da música como elemento fundamental na narrativa de *Canaã*.

No episódio da queimada das terras para medição do terreno a ser arrendado por Milkau e Lentz, pode-se verificar também a música sendo tratada de maneira metafórica, associada aos sons da natureza em chamas, onde o grito de dor é o grito do próprio homem, fadado à vida longe da terra e de seus amores. O fogo, capaz de destruir para então renascer, é

o grande carrasco da natureza e daqueles que dela dependem, conforme exemplifica o trecho em destaque:

O vento penetrava pelos claros abertos e esfuziava, atijando as chamas. Pesados galhos de árvores que caíam, troncos verdes que estalavam, resinas que se derretiam estrepitosas, faziam a música desesperada de uma imensa e aterradora fuzilaria. Os homens olhavam-se atônitos diante do clamor geral das vítimas. Línguas de fogo viperinas procuravam atingi-los. Recuavam, fugindo à perseguição das colunas que marchavam. Pelos cimos da mata se escapavam aves espantadas, remontando às alturas num voo desesperado, pairando sobre o fumo. Uma araponga feria o ar com um grito metálico e cruciante. Os ninhos dependurados arderam, um piar choroso entrou no coro como nota suave e triste. Pelas abertas do mato corriam os animais destocados pelo furor das chamas. Alguns libertavam-se do perigo, outros caíam inertes na fornalha. (ARANHA, 2005, P. 97/98).

Ainda podemos ressaltar a utilização de termos diretamente ligados à esfera musical como coro e nota, indicativos, nesse trecho, de uma união de “vozes” (grito metálico, piar choroso) que, juntas, clamam por socorro à vida. É um canto de libertação. A “música desesperada”, composta pelos sons da natureza em chamas, lembra aos homens a fuzilaria de guerra, a qual alguns conheciam bem, e ativavam na memória naquele instante de horror.

A música aparece também de maneira representativa, quando evoca manifestações culturais que fazem parte do folclore brasileiro e são elementos que se eternizam na cultura de um povo, através das gerações. Na dança da quadrilha pode-se verificar a alusão à mistura de etnias e culturas, já que a ingenuidade das crianças na formação dos pares não fazia distinção de raça e nem de cor. Havia entre elas, desde tão cedo, um compromisso mais importante que os preconceitos:

Afinal o professor conseguia arranjar as quadrilhas, e a música rompia a dança. Os pequenos estavam exercitados, de modo que tudo corria em ordem, sem confusão. Das pessoas grandes, muitas ficavam entretidas, acompanhando a festa das crianças; outras, porém, fatigavam-se da atenção, e punham-se a passear pelo arraial, indo à beira do rio, deitando-se na relva para verem passar a água; alguns, de braço como noivos, iam se perdendo pelo mato adentro, e outros se reuniam ao balcão a beber e a cantar as velhas estrofes do prazer e do convívio humano, que na ilusão instantânea os transportavam à terra abandonada. Em tudo, no menor movimento, no mais pequeno gesto, a reunião ali na estação do Cajá dava a sensação do esquecimento e da alegria. (GRAÇA ARANHA, 2015, P. 119).

A troca de pares, característica da quadrilha, abre uma perspectiva de leitura que sugere a mobilidade social ou a possibilidade de construção de um lugar em que os povos, inspirados pela sabedoria das crianças, se juntem e se auxiliem mutuamente, tal como sonhava Milkau.

É indiscutível o caráter memorialístico do trecho, onde a música, não só em seu fim primeiro, como também na metáfora do bate papo entre os convivas, é responsável pela expressão de sentimento saudosista ao mesmo tempo em que é consolo e dispersão da dor do desterro. O cantar, inserido na ordem narrativa, está intrinsecamente ligado ao contar. Compartilhar casos, lendas e fatos da região de origem é um prazer que aquece a alma do imigrante, que o transporta para sua terra natal e perpetua sua cultura.

A música, no romance, surge, muitas vezes, como símbolo de união entre os povos e classes. Nesse trecho, a narrativa enfatiza a influência das danças de salão muito frequentes nas casas grandes da sociedade brasileira do século XIX. A valsa, dança clássica por meio da qual os senhores apresentavam suas filhas à sociedade com intuito de um casamento de conveniência, e também exibiam suas belas esposas troféus, vem dar a essa narrativa um contraste proposital, visto que a intensão do autor é justamente a crítica a tudo aquilo que segue uma ordem marcada e rigorosa.

Subiram ao sobrado, onde na sala da frente se começava a dançar. Ali, a música tocava uma valsa arrastada e langorosa, e pouca gente dançava, pois muitos ainda permaneciam à mesa ou se postavam encostados às portas e às janelas, tímidos e negligentes. Em geral, os pares compunham-se de raparigas que, enlaçadas umas às outras, rolavam provocadoras, sacudindo com os seus movimentos o torpor dos rapazes, até que estes, estimulados, viessem separá-las, tomando uma delas para seu par fixo. Não se passou muito tempo sem que o baile entrasse em plena animação. A sala, depois que a noite avançara, fora mais iluminada, a música não cessava de tocar, e todos se divertiam alegremente. Agora é que se podia ver a variedade de gente aglomerada na casa de Jacob. Ali estavam negociantes do Cachoeiro, com as mulheres, caixeiros da cidade, tropeiros, lavradores, criadas e todos reunidos numa grande promiscuidade, sem separação de classes (ARANHA, 2005, P. 125).

Tendo em vista a história do surgimento da valsa como uma dança de origem vulgar, que em seguida se tornou clássica, pode-se dizer que o narrador sugere um caminho contrário, quando propõe a inovação das artes, através de uma maior liberdade de expressão. A valsa, sem os pares dançantes, não movimentava o ambiente. Ela só faz sentido a partir do momento em que os pares se juntam, reforçando a ideia de solidariedade e ajuda mútua que existe no livro. Destacamos a expressão "variedade de gente", do fragmento narrativo, que corrobora essa noção e mistura entre os diferentes, muito cara à tese que sustenta o livro.

É ao som da valsa, também, que Milkau novamente se encontra com Maria e pode apreciar sua beleza e desfrutar de sua companhia. O trecho a seguir é pretexto para uma apresentação da personagem feminina, figura que representa, ao mesmo tempo, o amor do passado, o do presente e o do futuro provável do protagonista. Um amor que perpassa a obra

de forma platônica e sofrida e que, possivelmente, encena uma crítica à condição da mulher na sociedade de então.

E sorriu levemente. A voz dela era um canto íntimo, sonoro, e como que rasgava um tênue véu para mostrar a deliciosa paisagem da sua alma. E como em toda voz humana, o acento da sua era uma revelação da personalidade íntima; pela voz, que traduz a música do cérebro, percebem-se as qualidades secretas de cada espírito, conhece-se a nobreza ou a grosseria da raça ou do grupo moral a que pertencemos (ARANHA, 2005, P. 128).

Maria é musa inspiradora para o narrador. O fragmento em destaque evidencia semanticamente que o personagem foi "tocado" intimamente. A sedução de Maria nasce de uma percepção desse "canto íntimo", que vai diretamente a seu coração. Conhecer os mistérios de sua alma foi a porta de entrada de Milkau aos caminhos tortuosos que o levariam a descobrir as mazelas do ser humano e da nova terra, na qual depositara todas as suas esperanças: "E já a casa estava em sossego e Milkau, no seu leito, sem poder dormir, acompanhava o sono de Maria. O ressonar leve e regular da mulher vinha-lhe aos ouvidos, como uma música estranha que se lhe infiltrava, aquecendo-o..." (ARANHA, 2005, p. 185).

A música cigana também está presente, em *Canaã*, marcando a mistura de culturas diversificadas e dos mais variados ritmos, existentes na cultura musical universal. Uma mistura que enfatiza a formação do povo brasileiro, influenciada pelas mais variadas manifestações artísticas das nações que se instalaram no país desde sua colonização. Como podemos ver no excerto abaixo:

Às vezes, Milkau e Lentz nos seus passeios pela margem do rio ficavam-se debaixo de alguma árvore, assistindo àquelas festas no silêncio da grande solidão. O músico era o cigano com o inseparável violino, sentado ao lado do velho. Dado o sinal, os pares punham-se em ordem, e iniciavam as marchas polacas. A música tangia a festa. Os seus compassos a princípio langorosos iam ganhando movimento e a largos impulsos do som arrastavam os figurantes. Faziam rápidas voltas, meias-luas harmônicas, enroscavam os braços uns nos outros e baluçavam-se cadenciados, como suspensos sobre as notas, formando em sua graça artística grupos de estatuária clássica (ARANHA, 2005, p. 195).

Novamente a música é utilizada como forma de apresentar a constituição de um povo miscigenado e detentor de culturas diversas. A presença do canto cigano anuncia o desejo de uma união entre as raças. A contemplação a que Milkau se entrega não é a uma análise desinteressada ou dispersa, jamais ingênuo, mas sim, a constatação de uma possibilidade de formação de um povo igual e ao mesmo tempo pautado na aceitação das diferenças. Os pares aí formados, representam a união dos povos de diferentes em grupos

heterogêneos, em que se suspendiam, através da dança, todos os preconceitos e diferenças. A dança e a música popular ganham ares clássicos, em meio a populares, transformando os espaços e invadindo almas solitárias e cheias de ímpeto de viver.

Ao findar a contradança, respiravam satisfação, espalhando-se-lhes no semblante o orgulho da sua mestria. Mas o cigano os não deixava sossegar, vibrava o violino, e logo todos sentiam o despertar nervoso da paixão. Com a rabeca presa sob o queixo e empunhada por uma mão convulsa, enquanto a outra manejava o arco, o músico arrancava do instrumento uns longos e cantantes gritos. Os homens, trazendo chapéu de feltro com lindas plumas, paletó e calça de veludo e à cinta uma larga faixa de seda carmesim, enlaçavam as raparigas, cujo corpinho meio aberto ao colo vestia o busto esbelto, e cujas saias ornadas de veludo e seda lhes envolviam as formas poderosas. Naquele espaço estreito, na varanda quase debruçada sobre o grande rio selvagem, e estranho àquelas melodias, reuniam-se, na fraternidade do destino e da arte, as duas raças, a que tem o sentimento inato da música e a que tem a espontaneidade da dança. (ARANHA, 2005, P. 196).

A união das raças é repetidamente sugerida na obra, pela intervenção espontânea da arte. A música, inata a uma raça e a dança, característica marcante da outra.

Continuava a valsa. Os artistas da dança acompanhavam a loucura da rabeca num voo quase imperceptível e para diante, para diante, por sua vez no sublime surto dos sentidos, improvisavam novas figuras. Quando estavam no auge do prazer, a mais moça das raparigas, amparada nos braços do irmão, deslizava alegre, feliz, com o rosto iluminado, embevecida, a fitar o músico amado, com aveludados e longos olhos, que sorriam primeiro que a boca... E quando a música ia morrendo, a outra rapariga, transportada, em êxtase, a cabeça loura reclinada sobre o ombro do noivo, numa vertigem aérea, respirava a pequenos haustos com a boca entreaberta, sua boca vermelha como o sangue, úmida como o orvalho (ARANHA, 2005, P. 196).

A narrativa, nesse trecho alude à união carnal e até sugere o gozo dos apaixonados, como sugestão da possibilidade de procriação para a formação da raça brasileira, originando o mestiço forte e capaz de mudar os rumos do país, conforme acredita Milkau, mistura de sangue a que Paulo Maciel lamenta não ter correndo nas veias, dando cor a sua pele.

A música também está presente de maneira fúnebre e desoladora, porém religiosa. A passagem da morte de um cavalo açoitado é representada com uma sinfonia musical que alude às cenas teatrais de uma tragédia. A morte desse animal chega a ser comparada com a paixão de Cristo, pois é feita referência à cena da paixão onde Verônica enxuga o rosto de Jesus:

E o relho soava, enquanto o mártir ia lento, de pescoço estirado, pernas trôpegas, esvaindo-se pelas veias abertas, como torneiras de sangue. O cigano mais terrível, mais feroz, transfigurava-se, e da sua garganta afinada irrompeu brusco, sonoro, o canto de guerra dos velhos tártaros. O chicote cruel e rápido marcava o compasso desse ritmo estranho. O contágio do furor apoderou-se dos outros, que, imobilizados, assistiam ao sacrifício. E embriagados pouco a pouco pelas frases da música, pela sugestão do rito, pelo odor de carne sangrenta, acompanhavam o canto, num coro infernal. O animal, exausto, caíra de lado, como um peso inerte. O açoite inexorável ainda o levantou uma vez, e no solo, como numa verônica, ficou estampada a imagem do seu corpo, impressa em sangue. Prosseguia sem interrupção, feroso, lúgubre, o canto que feria asperamente o ar, e era o eco da melodia satânica da morte. O cavalo deu mais alguns passos, cambaleando como um alucinado, e afinal prostrou-se sobre a terra. Arquejante, resfolegando num espaçado estertor, morria vagarosamente. (ARANHA, 2005, P. 204)

O ritmo da narrativa que apresenta a história encaixada do assassinato do cavalo pelo seu dono é determinado pela sucessão dos acontecimentos que se desencadeiam na morte do animal. Há uma polifonia que determina o andamento da narrativa. Uma combinação de várias melodias que se tornam fundo para a cena que está sendo apresentada. Assim, como o pobre bicho, a narrativa se arrasta ao som da marcha lenta e triste do mártir, intensificando a sensação de dor e desfalecimento. Um canto lúgubre, uma melodia satânica anuncia a morte do inocente, morte metafórica dos sonhos de Milkau, que já não vê bondade nos homens, como outrora inocentemente os imaginava. É o ritmo da narrativa principal que também se arrasta. O rosto transfigurado, que já não é o do Cristo prestes a ser crucificado, está estampado, agora, na face dos homens ali, ao redor, na face do leitor.

Ainda nesse sentido, podemos citar a cena do cortejo fúnebre que acompanhava o corpo do menino, filho do senhor Fritz ao cemitério. A multidão seguia ao compasso das músicas entoadas pelas pessoas em procissão.

E a marcha ia nessa mistura de amargura, ruído e música alegre, desenrolando-se pela rua principal do povoado. Entre os que carregavam o esquife estava Joca, a mirar embevecido o seu amado menino vestido de marinheiro e embarcado como num brinco infantil naquela gondolazinha dourada e vermelha, em viagem para o céu... Quando deixou a rua à margem do rio, o enterro tomou a direção da cadeia, que ficava perto do cemitério. Lá, à prisão chegou primeiro matinal e alvissareira a música, e Maria, que tudo ignorava, sentiu uma fresca claridade n'alma com aquelas carícias do som imortal. E despercebida, atraída por ela, veio à grade e pôs-se a mirar... O enterro vinha vindo marcial e solene... (ARANHA, 2005, p. 227)

Nesse trecho a música é sinônimo de tristeza, revolta e indignação, e representa a denúncia à conduta de um povo hipócrita e sem generosidade movido pela intolerância e pelo preconceito. Dois pesos e duas medidas. Maria, moça pobre e órfã, não era digna de pena. A

marcha, inicialmente, alegre e convidativa, aos ouvidos de Maria, torna-se fúnebre e anunciadora do trágico da vida, ou do encerramento dela, no caso do menino, um tanto prematura. A música, metonimicamente, aludida pela palavra som, acompanhada pelo adjetivo imortal, é apresentada sugestivamente como força capaz de eternizar momentos e histórias. Talvez a Canaã que tanto se espera esteja anunciada na morte, que para os cristãos é o começo de uma vida eterna, que de acordo com atos de bondade e pureza pode ser plena e feliz. O canto é ao mesmo tempo de amargura e alegria, pois a morte ainda é, como a sonhada cidade universal, o momento em que todos se igualam.

Maria espreitava; o seu olhar de alucinada saía violento pelas grades da prisão e repousava ardente no morto... Ainda ali na morte passava o triunfo, a vitória da força e da felicidade... Ela ouvia agora, confundidas na harmonia dos sons, outras vozes abafadas, cavernosas... Vinham de longe, do desconhecido, mas tão persistentes, tão terríveis que dominavam os cantos dos instrumentos... E Maria, na sua sensibilidade desvairada, ia ouvindo, ia vendo o enterro do próprio filho, levado pela música macabra do resfolegar dos porcos... Com o rosto descomposto, os cabelos pendentes, a boca cerrada, numa contorção, ficara hirta, agarrada às grades... Da multidão, só Milkau olhava para ela, tomado de uma compaixão infinita. Os mais, apavorados e rancorosos, desviavam-se da figura infernal da desgraçada... A colônia passava, unida na piedade como no ódio (ARANHA, 2005, p. 227).

Dessa maneira, a antítese entre a vida e a morte representa a morte do passado e, com efeito, a vida presente, disposta pelo “desdobrar do seu pensamento sobre o próprio pensamento” em que sobrepõe e mistura a ordem mental da construção da narrativa por recordações simultaneamente transportadas entre o passado e o presente e, ao fim, culmina na concreção do texto: sua escrita.

2.1 A estética da vida: *Canaã* e a realização e um ideal literário

Graça Aranha desenvolve a reflexão sobre a formação étnica, ética e psicológica da civilização do Brasil já em sua obra *Canaã*, conforme se discutiu nesse trabalho, a propósito das ideias de José Paulo Paes, embora as discussões críticas tenham levantado questionamentos contraditórios a essa afirmação durante o período de modernização da arte brasileira. No entanto, posteriormente, em *A estética da vida*, sempre com vistas à reflexão acerca da vida e utilizando-se oportunamente, nesta última, de maneira mais explícita, inclusive didática, de uma chamada coletiva à reflexão da arte em si e à adoção de uma filosofia de ação, na qual o homem brasileiro precisa buscasse uma compreensão estética da existência. Sendo a arte, em especial a literatura, um dos caminhos privilegiados em direção à

formação desse espírito nacional, tão almejado pelos artistas de então, sinalizou o diálogo, através da palavra, como a ponte para se chegar a uma infinidade de respostas. O projeto literário apresentado por ele tem vistas a uma renovação da arte de forma a reinventá-la como uma arte especialmente nacionalista, porém livre de radicalismos e ideias retrógradas. Aranha explicita em *A estética da vida* o que já estava proposto no projeto literário sugerido em *Canaã*, alguns anos antes.

Em *A estética da vida*, Graça Aranha também traça reflexões consideráveis a respeito da importância da música para a renovação dos escritos literários. Como no trecho a seguir:

O magnífico surto da música contemporânea corresponde ao espírito de uma época, em que a unidade da Natureza é a base e a inspiração do pensamento. Nenhuma outra arte poderia exprimir com mais segurança e mais emoção os sentimentos vagos determinados pela intuição da unidade do Todo infinito do que a música, que é a mais vaga e a mais emotiva das artes. Pela sua fluidez ela transforma a natureza em sentimento; não se limitando a interpretar, ela realiza a Unidade universal. Wagner notou com exatidão « onde as outras artes dizem: isto significa, a música diz : isto é. » O enigma do repentino e maravilhoso período musical do nosso tempo fica resolvido pela própria essência da arte, e não, como querem os puros fisiologistas, pelo aperfeiçoamento do sentido do ouvido. A música é a arte que realiza melhor e mais rapidamente a fusão do nosso espírito com o Todo. Parece que por ela os seres se unem, que o espaço, tudo o que separa, desaparece, o Universo se restringe e faz um só corpo com tudo o que existe (ARANHA, 1921, p. 47)

Importante ressaltar que o trecho revela ideias trabalhadas em *Canaã*, como o desejo da formação da Cidade Universal, presentes também, no excerto acima, como forma de ratificar a tese da obra aqui discutida, objeto desta pesquisa. Ao colocar a música em patamar tão elevado n'*A estética da vida*, o autor deixa transparecer como trabalhou, em *Canaã*, a potencialidade da música como argumento, tanto para a escrita como para a caracterização dos personagens, como para intensificar o plano de fundo de alguns acontecimentos do livro, tanto mais para a reflexão da existência humana e sua sobrevivência no universo. Se o desejo era a união, a fusão dos povos e das culturas, nada melhor que as benéficas da música.

Ao discutir sobre a consciência, no seu *A estética da vida*, Graça Aranha considera que:

Ora, o sentimento da Unidade infinita do Universo é o facto transcendente do espírito humano. E' um sentimento e não uma realidade objetiva, sentimento que reside na consciência. Todo o problema metafísico (filosófico, religioso ou estético) está subordinado à consciência que nos explica o Universo, e este só existe na sua realidade subjetiva pelo facto da consciência. Sem a

consciência metafísica o Universo não nos seria realizado, como uma unidade abstrata e transcendental, e assim a questão filosófica, ou melhor, a explicação da causalidade, está restrita ao raio de luz da consciência. (...) O Universo é porque é, e só nos é dado explicar cientificamente os seus fenômenos, o que importa na fragmentação do Todo, infinito e inatingível à investigação da ciência. Mas, por uma necessidade fatal do espírito, aquilo que é indemonstrável pela lógica é compreendido como realidade ideal. Há uma unidade infinita do Ser que se impõe ao espírito e à consciência (ARANHA, 1921, p. 4)

A esse respeito, podemos registrar considerações de Graça Aranha n' *A estética da vida*, que nos levam a refletir sobre a luta constante do homem pela inatingível explicação do universo e que o faz encontrar-se, enquanto ser social, totalmente integrado a esse universo. Para ele:

A consciência no homem não é um fenômeno transcendental, fora das leis naturais. A consciência é um facto natural, um “ modo” da substância universal. Fenômeno neurológico, comum aos animais, a consciência, que tem os seus órgãos físicos, se desenvolve na escala dos seres. Mas no processo dessa evolução há um instante em que se forma no cérebro do animal superior a consciência metafísica do Todo universal. É o instante da criação do homem. Por essa consciência o homem se revela, porque entre todos os seres só ele compreende o Universo, o interpreta, e sente a sua separação das outras coisas no Todo infinito (ARANHA, 1921, p.7).

Graça Aranha enfatiza, nesse trecho, a importância da arte na vida do ser humano. Faz refletir sobre o fato de que o próprio homem é uma arte de um artista maior que criou o universo e nos integrou a ele, nos diferenciando pela consciência superior, metafísica. Portanto, segundo o autor, somos um todo universal e somente pela arte nos é dada a possibilidade de compreensão de nós mesmos e do universo do qual somos parte, pois a ele somos presos infinitamente.

3 A LIBERTAÇÃO PELA ARTE: Uma aproximação entre Graça Aranha e Nietzsche.

Há muito a literatura tem-se consagrado como a arte que oferece ao homem a oportunidade de registrar e imortalizar suas impressões e reflexões acerca da sua própria existência. Como reflexo disso, observa-se que ela se tornou instrumento de denúncia e protesto e tem oferecido também, ao homem, condições para provocar mudanças na sua própria realidade. Segundo Graça Aranha:

A obra de arte é a criação que representa a vida, mas a interpretação da obra de arte é outra criação. O sentimento que a obra de arte produz em nós, é uma criação rival da criação do artista. Cada homem é um artista tosco, primitivo ou sublime, porque cada homem representa, interpreta, produz imagens, que são fôrmas, cores ou harmonias íntimas, profundas, a música secreta da alma. O instante da criação ou da emoção artística é como o de uma magia que viesse ao espírito pelo adormecimento das sensações da resistência individual para nos levar à fusão infinita no Universo (ARANHA, 1921, p. 58).

Podemos associar o trecho acima às considerações feitas por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) quando este, citando Schopenhauer, diz que a música é “reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa para tudo que é físico no mundo, o metafísico, e para todo fenômeno, a coisa em si” (NIETZSCHE, 1992, p. 96). Para ele, a música obriga o discurso imagístico e à linguagem atribui o fato de ser impossível a ela alcançar o simbolismo universal da música. Daí, afirma-se que a representação pela música, de uma nação, terra natal, um amor do passado ou até mesmo da luta e união de classes e raças pode ser comprovada na narrativa em *Canaã* na medida em que as manifestações culturais, sociais, afetivas e políticas ocorrem mediadas por sinfonias, colocadas propositalmente pelo autor, ratificando a ideia da função mimética que a música exerce na obra. No excerto abaixo Graça Aranha afirma que:

O individual do nosso ser se torna universal pela arte. A natureza exerce desse modo a sua função estética, porque, como a obra de arte, ela sugere sentimentos e não se limita à simples expressão destes. Para o artista os sons musicais da Natureza, os murmúrios do vento, o ruído das árvores, o canto dos pássaros, a música das águas são tão sugestivas de emoções intelectuais como as harmonias de uma orquestra (ARANHA, 1921, p.59).

A maneira como a natureza é descrita em *Canaã* é exatamente construída como uma sinfonia produzida por uma orquestra, onde os sons são os da própria natureza. Isso também se dá claramente na cena em que Milkau e Lentz observam a cidade de Santa Tereza ao iniciar-se mais um dia de labor. Eles veem cada instrumento de trabalho através do som que produz, como numa alegre orquestra musical. Entendemos, portanto, que o projeto literário de Graça Aranha toma corpo, em *Canaã*, como uma das inovações introduzidas no meio literário, tal qual, propôs Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1992) onde o filósofo coloca a música como a responsável pelo ressurgimento da tragédia, após o seu declínio no mundo grego. Como podemos ver no seguinte trecho:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da intuição [Anschauung] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Segundo os estudos desse filósofo o (re) nascimento da tragédia após longo período de trevas se deve à junção das duas entidades mitológicas associadas ao sonho/fantasia (artes plásticas) e à embriaguez (arte musical), respectivamente, atribuídas a Apolo e Dionísio deuses gregos que se alternaram no poder por meio de batalhas do mundo helênico. Na sua visão somente a união destas duas figuras poderia dar vida à tragédia de modo que ela pudesse emergir e permanecer por tanto tempo após uma grande decadência. Conforme o trecho a seguir:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não-figurada [unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Não é forçoso afirmar que, o autor de *Canaã* insere a música em sua narrativa como forma de apontar uma diversidade de possibilidades que a escrita literária teria, a partir daí, no que diz respeito à liberdade de expressar a “seriedade da existência” de maneira crítica e reflexiva, pelo viés de quem também está “convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica da vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 26).

De acordo com as ideias de Antônio Vinícius Lomeu, em seu texto *UM NIETZSCHE À BRASILEIRA: INTELECTUAIS RECEPTORES DO PENSAMENTO NIETZSCHIANO NO BRASIL (1900-1940)*, Graça Aranha figura entre os três primeiros autores brasileiros a terem se apropriado das ideias de Nietzsche. Segundo ele, “desde o fim do século XIX, as obras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche têm sido objeto de vastas leituras e ponto de partida para se pensar diversos problemas postos pela modernidade” (LOMEU, 2013, s/p). Assim, confirma-se a nossa hipótese de que o livro *Canaã* esteja sob forte influência desse filósofo, no que tange a perspectiva musical e filosófica. Citando Consentino (2003), Lomeu afirma que Graça Aranha constrói a fala de seus personagens recorrendo ao irracionalismo de Nietzsche para preenchê-las de conteúdo (LOMEU, 2013, p. 188), o que é ratificado pelas discussões filosóficas travadas entre Milkau, Lentz e Milkau e o juiz Paulo Maciel, conforme veremos mais adiante. No excerto a seguir, Lomeu comenta, também, acerca da Estética da Vida:

em sua obra a Estética da Vida de 1921, Graça Aranha busca reelaborar a questão de uma proposta estética brasileira através da filosofia e da própria arte. A teorização de uma estética mais ajustada às necessidades da vida moderna foi um dos grandes temas abordados por Graça Aranha em sua obra. Sua participação na formulação das primeiras propostas do movimento modernista ficou evidente ao pronunciar o texto A Emoção Estética na Arte Moderna, defendendo uma arte, uma poesia e uma música novas, com algo do "Espírito Novo". Essa estetização da vida percorrida por Graça Aranha é um tema central trabalhado por Nietzsche, sobretudo, em O Nascimento da Tragédia (LOMEU, 2013, p.188).

A hipótese da leitura das obras de Nietzsche por Graça Aranha também pode ser verificada nas cartas trocadas entre ele e José Veríssimo. Eles costumavam trocar ideias sobre o contexto social, político e econômico do país, sobre seus escritos literários e sobre a Academia Brasileira de Letras.

3.1 A influência da música na escrita de *Canaã*: à luz da leitura de Nietzsche

Friedrich Nietzsche nasceu em Röcken, em 15 de outubro de 1844, na Alemanha do século XIX, no seio de uma família protestante. Por ser obediente aos pais e aluno exemplar, recebeu como apelido “o pequeno pastor”. Perdeu o pai logo cedo e foi criado pela mãe, duas tias e a avó. Com os colegas, ele fundou uma sociedade artística e literária, graças à qual esboçou seus primeiros poemas e produziu suas primeiras melodias. Ao se tornar adolescente, sua vida mudou radicalmente de rumo. Seus estudos, principalmente, os de filologia o distanciaram da crença em Deus e de qualquer inclinação para as pesquisas teológicas. Ao ingressar na célebre Escola de Pforta, pela qual passaram, entre outros, o poeta Novalis e o filósofo Fichte, ele entrou em contato com os escritos de Schiller, Hölderlin e Byron, os quais marcaram definitivamente seu pensamento, levando-o na direção contrária ao Cristianismo. Suas leituras também incluíam os gregos Platão e Ésquilo.

Os estudos filológicos foram definitivos para sua decisão de se afastar da teologia. Tais estudos passaram a atraí-lo depois de ele se tornar leitor de Schopenhauer, cujo ceticismo e preocupação estética o atraem irresistivelmente. Aos 25 anos ele se torna professor de Filologia na Universidade de Basileia, assumindo, assim, a nacionalidade suíça. Pouco tempo antes ele tem um encontro definitivo para a constituição de sua obra, com Richard Wagner, cuja produção musical seduz Nietzsche. A música e a tragédia grega, temas prediletos deste filósofo, passam a ocupar os pensamentos e a elaboração intelectual do filósofo, culminando na publicação de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, em 1870.

É interessante para as discussões que propomos no presente estudo mencionar um pouco acerca do compositor Richard Wagner, visto que ele tanto influencia Nietzsche quanto seduz Graça Aranha, que o cita em sua obra. A presença de Wagner é tão significativa na vida de Nietzsche que é dele o prefácio do livro “*O nascimento da Tragédia no espírito da Música*”, de autoria do compositor alemão.

Wagner nasce em 22 de maio de 1813, em Leipzig, na Alemanha. Foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta. Tornou-se conhecido por suas óperas, as quais ele denominou, posteriormente, “dramas musicais”. As composições de Wagner, particularmente essas do fim do período, são notáveis por suas texturas complexas, harmonias ricas e orquestração, e o elaborado uso de Leitmotiv: temas musicais associados com caráter individual, lugares, ideias ou outros elementos.

Wagner escreveu, ele mesmo, música e libreto, simultaneamente, pois não apreciava muito a maioria das óperas de outros compositores. Estabeleceu sua reputação, como um

compositor de trabalhos como *Der fliegend Holländer* e *Tannhäuser*, que transformaram as tradições românticas em um pensamento operístico de seu conceito de *Gesamtkunstwerk*, que significa “a obra de arte total”.

A esse respeito Solange Rodrigues afirma, em *Música e Literatura*, que “Na Alemanha, a tripla constelação constituída por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche introduz a preocupação com a música na formação de sua teoria crítica e metafísica” (Oliveira, 2003, p.21). Segundo ela, a contribuição de Wagner foi imprescindível para a aceitação da tese defendida por Schopenhauer de que a música constitui a expressão imediata da vontade.

O conceito de *Gesamtkunstwerk* permitiu atingir a síntese de todas as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas. Ele percebeu esse conceito mais plenamente na primeira parte do monumental ciclo de quatro partes da ópera *Der Ring des Nibelungen*. Entretanto, seus pensamentos sobre a importância da música e drama mudaram novamente e ele reintroduziu algumas formas tradicionais da ópera em seu último estágio de trabalhos, incluindo *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Wagner foi o pioneiro em avanços da linguagem musical, tais como o cromatismo extremo e a rápida mudança dos centros tonais, que muito influenciou no desenvolvimento da música erudita europeia. Sua ópera *Tristan und Isolde* é algumas vezes descrita como um marco do início da música moderna.

A influência de Wagner vai além da música, é também sentida na filosofia, literatura, artes visuais e teatro. Ele teve sua própria casa de ópera, a qual se chamava *Bayreuth Festspielhaus*. Foi nessa casa que *Ring* e *Parsifal* tiveram suas *premières* mundiais e onde suas obras mais importantes continuam a ser produzidas até hoje, em um festival anual dirigido por seus descendentes. Sua extensa obra sobre música, drama e política tem atraído extensos comentários, em recentes décadas, especialmente onde existe o conteúdo antissemita.

Wagner conquistou tudo isso, apesar de viver até suas últimas décadas em exílio político, amores turbulentos, pobreza e fuga de seus credores. Ele faleceu aos 69 anos, em 13 de fevereiro de 1883, em Veneza, na Itália. Porém, o impacto de suas ideias pode ser sentido em muitas artes do longo de todo o século XX.

Após as experiências com Wagner, o filósofo Nietzsche sofre grandes traumas causados pela passagem como enfermeiro voluntário na Guerra Franco-prussiana e problemas de saúde física, sendo obrigado a largar o magistério por enfrentar problemas na voz. Após uma temporada buscando a cura em vários países da Europa, período em que adquire muito conhecimento, passa a escrever incessantemente. Esta fase tem fim com um novo problema de

saúde, desta vez mental. Nietzsche tem um surto de loucura, a partir de 1889, que o acompanha até sua morte, em 25 de agosto de 1900.

Embora esta obra tenha sido fruto de um período em que o filósofo contestava a modernidade, os pensamentos de Nietzsche, expostos em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, refletem-se na escrita de *Canaã*, justamente pelo caminho inverso, ressaltando a importância de uma arte moderna e inovadora, à medida que apresenta uma narrativa sob um fundo musical. Narrativa na qual, uma abundante utilização de entradas musicais sugere o pensar a arte a partir do novo - a junção de música e literatura, representadas em *Canaã*, por meio das transformações e dores, pelas quais o próprio ser humano passa, e com as quais aprende a lidar ao longo da vida. Conforme ressalta Aranha, em *A estética da vida*:

Por toda a parte a arte se associa à existência do homem, infiltra-se na sua sensibilidade a transforma, eleva e poetisa. Essa dominação objetiva da arte é o reflexo e a projeção do sentimento subjetivo, que faz do Universo um espetáculo infinito. A consciência deve-se "apoderar da magia, que o inconsciente criou no espírito humano, e fazer de todas as suas sensações, sensações de arte. Que a luz, a cor, a fôrma, o som, mas também as sensações morais da alegria e da dor, e todas as emoções, sejam incorporadas às forças do Universo, sejam para nós emoções estéticas, criações, fantasias, ilusões, mas espetáculo misterioso e divino que nos domine e enleve, e nos confunda na Unidade essencial da vida. Esse sentimento estético intenso e profundo, unindo todas as cousas, volatizando todos os sofrimentos da alma, nos arrebatará da nossa mísera contingência, nos dará a sensação do Infinito, nos livrará de toda aquela tristeza em que morre o espírito humano. Tal é a suprema estética da vida. A arte é a própria libertação do sofrimento que ela exprime (ARANHA, 1921, p. 59-60).

Graça Aranha propõe, neste trecho, a arte que purifica o espírito e liberta o grito. Nietzsche ressalta que, “na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um médium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência” (NIETZSCHE, 1992, p. 247). No trecho a seguir Nietzsche diz que:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (NIETZSCHE, 1992, p. 56).

A ideia da convivência lado a lado entre o sublime e o cômico, sugerida por Nietzsche, no fragmento acima, como forma de atenuar as dores do ser, pode ser verificada em *Canaã*, por exemplo, nas aparições festivas e exageradas de Juca e do agrimensur Felicíssimo, nas cenas do parto de Maria Perutz e da morte do velho dos cães, passagens em que o horror e o absurdo sugerem a dureza da vida que não pode ser negada, e tem que ser vivida com dignidade.

Maria é sublime, enquanto imagem musical que se constrói no imaginário de Milkau, representa a idealização de um amor do passado que, no presente, só encontra mazelas e angústias. Felicíssimo e Joca são caricaturas do povo brasileiro, que em meio ao desterro, vivem em meio ao absurdo que é o preconceito e a aculturação. O velho incorpora a representação da ganância e avareza, em uma existência fadada à solidão.

Embora escrita algum tempo após a escrita de *Canaã, A estética da vida*, de Graça Aranha, vem ratificar o pensamento de que a sua obra primeira, objeto deste estudo, já idealizava uma renovação estética na literatura. Nela o autor apresentou uma literatura mais comprometida com o contexto sociocultural e histórico da nação, não de maneira autobiográfica ou jornalística, mas ficcional, poética, filosófica e musical. Tais postulados estão de acordo com o pensamento de Nietzsche:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o "resplendente", a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida (NIETZSCHE, 1992, p. 29).

O trecho acima explica a cena do êxtase de Milkau na igreja de Santa Tereza. Por meio da música, o personagem retoma seu passado enquanto sonha seu presente. A moça que já não é a mesma de seu sonho adentra a igreja feita uma aparição a quem delira, como representação de sua vontade. Uma narrativa quase fantástica se estende aos olhos do leitor, que em sua mente é capaz de criar um cenário perfeito, compartilhar da melodia entoada nos hinos, e se fazer coautor de uma história que também é a sua própria história.

Enfim, Graça Aranha constrói personagens dotados de um potencial filosófico considerável. É assim que, em *Canaã*, Graça Aranha, por meio de suas personagens, mostra-se envolvido com as questões sociais de tal forma que sua literatura já se fazia veículo de

crítica e denúncia social. E é nos apelos da música e dos vetores sensoriais que o autor empreende a combinação harmônica com os sons, que abre espaço para as digressões filosóficas e para a manifestação de uma escrita crítica.

3.2 O autor na narrativa

Em *Canaã*, Graça Aranha discutiu assuntos de interesse público nacional como a imigração e o despontar da república com seus propósitos e despropósitos, de acordo com aquela época. Na presente análise, buscamos refletir como o autor tem interesse de colocar à vista o seu questionamento ou indignação acerca dos fatos na obra ficcional que constrói. Contudo, quando se levanta questões acerca do autor de uma obra, ou de obras ficcionais em geral, há que se atentar para uma série de teorias que colocam em questão a consideração de vivência do escritor na construção da obra.

Em *A morte do autor*, por exemplo, Roland Barthes, provoca debates acirrados na crítica literária brasileira ao tratar do desaparecimento do autor em face ao surgimento do leitor, alegando que é o leitor o verdadeiro responsável pela construção dos sentidos do texto. Segundo Barthes,

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse a l g u é m que mantêm reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 5).

As afirmações de Barthes desconfiavam de toda uma tradição da crítica literária que, até então, levava em consideração dados da biografia dos autores e de suas experiências cotidianas para leitura de suas obras. Para o estudioso, a escrita é a destituição de toda voz; portanto, é um território neutro, pois se perde toda a identidade autoral. Assim sendo, a voz do texto perde sua origem, o autor desaparece e a escrita começa.

Que tais condutas tenham sido tomadas por interesses mercadológicos, como afirma o crítico em suas argumentações, ou não, o fato é que, sem tomar partido em favor do autor ou do leitor, pois ambos devem estar emaranhados nesta teia que é o texto, não se pode

deixar de observar, à luz do próprio crítico, que nenhum texto nasce do nada, assim, não é livre de influências de seu contexto de produção. Assim é necessário apontar que, nesse sentido, autores como Bellei (2014), rediscutindo a afirmação de Roland Barthes, quanto à “morte” do autor, ressaltam que, na verdade, o que deve ocorrer é um redimensionamento do papel do autor. Não é inteligente descartar aquele que é peça fundamental para o despontar da obra. Assim Bellei, em um ensaio sobre o tema, afirma que

É bem possível que o uso da expressão “morte do autor”, em Barthes, seja motivado mais por um desejo de radicalização de uma teoria que se quer nova do que pelo rigor teórico que seria de se esperar de um expoente maior do pensamento francês da época. É nesse contexto que a conclusão do ensaio acaba por qualificar e enfraquecer a proposta de “morte”, apresentada no início em termos da dissolução de origens e unidades totalizantes causada pelo intertexto desprovido de centros, inícios ou finais. Essa presença central do autor que origina textos ressurgue no final do ensaio e não deixa de ter, curiosamente, certas semelhanças com o “autor implícito” de Booth. (BELLEI, 2014, p. 165)

Contrariando a ideia de que, ao nascer o leitor, tem o autor a sua morte anunciada, pode-se afirmar que é aí, na atuação do leitor sobre o que está escrito que ocorre, metaforicamente, a fecundação do texto, já que ambos são necessários para que a obra possa realmente “vir à luz”. Prova disso está no fato de que um leitor desengajado de determinado contexto pode vir a ter dificuldades para compreender em sua integralidade uma obra nascida dali, salvo se se inteire do contexto de sua produção. Exemplos pertinentes são as poesias barrocas de Gregório de Matos ou os Sermões de Padre Antônio Vieira, que exigem do leitor, até mesmo pela intrincada linguagem da época, consciência do período dos seiscentos, com suas questões políticas e religiosas peculiares.

A partir dessas abordagens podemos prosseguir, traçando considerações sobre a forma como Graça Aranha construiu o romance *Canã* e o personagem Paulo Maciel, o juiz municipal de Porto do Cachoeiro, peça fundamental para discussões políticas e filosóficas acerca do país, do poder legislativo, do judiciário, do povo e da formação da nação brasileira, no início da República.

O juiz, mestiço nascido no Brasil, é ocupante do mesmo cargo que fora ocupado por Graça Aranha, na mesma cidade de Santa Leopoldina, antiga Porto do Cachoeiro, nome utilizado na obra. Apesar de gozar de extrema competência profissional, no que é reconhecido pelos colegas, demonstra pesar pelos rumos que toma a nação e pela sua impotência diante das lacunas do judiciário. Ao discutir com eles sobre as mazelas do Brasil, suas considerações

revelam o seu comprometimento com as questões maiores, no entanto, é fortemente criticado, pois sua conduta ilibada causa asco ao resto do seu grupo, como podemos ler no excerto:

- Os outros, logo que Maciel partiu, entraram a detraí-lo.
 – É uma pena – disse Itapecuru –, não dá para nada.
 – Também pouco se perde – acrescentou Brederodes. – Presunção não lhe falta, mas, no fim de contas, que tem feito?
 – Sim, desembuche para vermos o que tem tão escondido, escarneceu o escrivão. – Uma coisa afirmo: nada sabe do ofício. Eu podia contar impagáveis... Se um dia escrever para a Capital, para os jornais, havemos de rir muito. Será bonito e asseado.
 – O que ele sabe é descompor o Brasil, maldizer de tudo o que é nosso – disse o Dr. Itapecuru, acentuando a frase com vistas ao escrivão Pantoja, que ajuntou por sua vez:
 – Mas o dinheirinho no fim do mês não se enjeita, esse, nem por ser brasileiro, fede.
 – Pode ser que quando isto for da Alemanha receba o dobro dos seus patrões – disse o promotor.
 – É verdade – insinuou Itapecuru – que não larga a gramática alemã?
 – Sim, está se preparando para nos governar – respondeu Brederodes.
 (ARANHA, 2005 p. 132)

O autor constrói personagens, de certa forma, antagonistas, corruptos, arrogantes e cínicos, que, além de serem desprovidos de generosidade, roubam os colonos e se aproveitam da posição para ganhar vantagens para si mesmos, resultando em uma caricatura do cenário brasileiro, tanto no judiciário quanto na política de então. Eles criticam os escrúpulos e até mesmo a linguagem de Paulo Maciel.

Chama a atenção do leitor o caráter polido da linguagem de Graça Aranha, que mais tarde será também criticado pelos modernistas. Os próprios nomes escolhidos pelo autor para esses personagens, Brederodes, Pantoja e Itapecuru, causam uma espécie de sensação de ironia, humor que vai acentuar o contraditório caráter daqueles que deveriam ser os maiores interessados no bem comum da nação, justamente por fazerem parte dela e, no entanto, são, em certa medida, responsáveis pela sua ruína. Eles extorquiam os colonos imigrantes, fazendo inventários com informações inadequadas, dividindo, depois, o lucro entre eles. Apropriavam-se de bens públicos, conforme podemos ver no trecho em destaque:

- Quantos pés de café tem a sua colônia?
 – Quinhentos...
 – Só? Não minta... senão temos conversa no Cachoeiro.
 – Mas, senhor, pode ser que tenha mais ou menos, não contei um por um, meu defunto marido avaliava em quatrocentos... eu plantei uns cem nestes dois anos.
 – Bem, eu arredondo a cifra.

E calado, sem nada dizer à interessada, que, além de tudo, não sabia ler o português, escreveu: “Mil e quinhentos pés de café.”
 Continuava Pantoja a lançar os termos do inventário, segundo o seu velho processo de tudo fazer ele mesmo, aumentando descaradamente o valor dos bens para acrescer os seus lucros. (ARANHA, 2005, P.135).

É importante ressaltar que Graça Aranha figura como um dos principais participantes do movimento modernista brasileiro. Sua linguagem comedida e culta sofreu fortes críticas de seus companheiros modernistas, sendo esta linguagem responsável, segundo parte dos estudiosos, pela espécie de censura e rejeição sofrida por Aranha, pouco depois do ruidoso acontecimento no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922. Sua presença, de acordo com alguns, na noite de estreia do recital modernista, deveu-se mais ao fato de ser ele um escritor de prestígio, já àquela época, devido à publicação de *Canã* (1902), obra que recebeu considerável apreciação da crítica e ter tido relativa repercussão na Europa.

É certamente possível afirmar que *Canaã*, ainda que anterior a esses fatos, traga um tanto de sua indignação quanto à recusa de sua geração a um movimento novo e ousado de rompimento com as velhas práticas tanto culturais como sociais, econômicas e políticas. O livro traz pistas diversas que podem conduzir o leitor à reflexão, permitindo-nos entrever sua posição acerca dos temas abordados, a começar pelo fato de que *Canaã* explora temas históricos como a imigração alemã e a República, além de fazer referências a personagens da sociedade, cultura e política brasileira. Aceitar o novo, que não poderia vir de outro lugar senão do velho mundo, segundo Aranha e alguns dos participantes do primeiro momento do Modernismo nacional, tanto na vida quanto na literatura, seria um entrave para uma nação, onde alguns ansiavam, radicalmente, por liberdade plena. A antropofagia ainda estava por vir, embora o autor já demonstrasse estar a par de seus benefícios.

O juiz Paulo Maciel tem, coincidentemente, um dos sobrenomes do pai do autor, Temístocles da Silva Maciel Aranha, o que nos autoriza a afirmar que a inspiração de um escritor vem, muitas vezes, da sua própria experiência de vida. A esse respeito, em *A Formação da “nação” brasileira no romance Canã de Graça Aranha – O debate intelectual sobre a questão “nacional” na primeira República como substrato de uma ficção biológica*, George Wink comenta:

Graça Aranha, no início dos 1890, serviu como Juiz Municipal no próprio Porto do Cachoeiro e não é difícil de detectar, recorrendo aos seus diários e à historiografia do local, o fundo verídico da maioria dos acontecimentos entretecidos no romance. Mesmo que entre os novos escritos da virada do século tenha sido comum uma preocupação com a realidade social, vista como a essência do problema “nacional”, é raro um escritor

reunir numa obra só todas as questões problemáticas e bem características para o Brasil da Primeira República (WINK, 2005, p. 114).

Beth Brait em “A personagem”, afirma que, “a construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer”. Segundo ela,

Mesmo a narrativa mais realista não consegue afastar do receptor a forte impressão de uma certa magia, um certo poder inexplicável de que é dotado o ser humano que reinventa o mundo através das palavras, das imagens e da combinação desses dois elementos. Saber que Guimarães Rosa percorria o sertão anotando em seus surrados caderninhos as estórias e as vivências dos sertanejos não é o bastante para entender a magia de suas narrativas, a força de suas criaturas. Também não é suficiente ter informações a respeito das visitas de Proust aos bordéis masculinos para entender alguns aspectos da escritura proustiana empenhada em buscar o tempo perdido. Contudo, para os leitores de Proust e de Guimarães Rosa, o conhecimento do extratexto, das circunstâncias sociais e pessoais que envolvem a produção de ambos ajuda a satisfazer o desejo de arranhar os segredos da sensibilidade desses seres que, pela palavra, se aproximam do mitológico poder dos deuses: criar um mundo que simula e faz ver melhor a realidade. (BRAIT, 1985, p. 69/70).

As palavras de Brait corroboram a ideia de que o autor, ao contrário do que pensam alguns, deixa impressas em sua escrita suas experiências, sua vontade, sua ideologia e sua visão histórica. Conforme podemos verificar, em *Canaã*, quanto à referência a nomes de pessoas (a utilização do sobrenome Maciel, pertencente ao Pai de Graça Aranha), lugares (Porto do Cachoeiro) e fatos históricos de domínio público que se inseriram no contexto de produção da obra.

Deixando a cargo de alguns autores o encerramento de seu livro através de depoimentos a respeito da construção de seus personagens de ficção, Beth Brait nos fornece ainda os argumentos de quem, como nenhum crítico, possui a propriedade da fala, pela experiência do ofício, que é a arte de criar. Ao ser interrogado por ela acerca de como cria seus personagens, Marcos Rey, um de seus depoentes responde:

Na verdade nunca inventei nenhum. Sigo-os, seleciono-os, caço-os no cotidiano, embora os melhores, mais gordos, é preciso pescá-los no oceano profundo da memória. Nos caminhos da literatura, não basta que a personagem simplesmente passe como a reboiativa garota de Ipanema. Conviver com a pessoa que vai virar ficção é indispensável. Gente não se inventa; a criatividade aí fica por conta do talento do fotógrafo. Por isso talvez as personagens mais convincentes são aquelas que envelheceram em nossa lembrança, que retiramos do baú da infância. E o próprio autor como personagem? Bem, esse é um outro assunto. Aí o escritor costuma usar disfarce ou uma maquilagem especial para que passe como criação o que às vezes é confissão. (BRAIT, 1985, p. 83-84).

Questionar o caráter autobiográfico de uma obra (o que não é a intenção deste trabalho) vai muito além de apontar pequenos detalhes da escritura que trazem considerações acerca de um possível *alter ego*, por sinal bem limitado e disfarçado em *Canaã*. A intenção, claro, não é apresentar a vida do escritor, mas sim, o contexto em que vivem todos os personagens, contemporâneos seus, vítimas das mazelas a que estão expostos àqueles que são excluídos e marginalizados. Por questões de construção de personagens, eles são, quase sempre, inspirados em seres reais, como vimos pescados na memória do autor para interpretarem a “comédia” da vida (ou suas tragédias) no mundo da imaginação e do sonho. Como observamos, em *Canã*, a denúncia social é um dos principais focos. Não à toa, o texto é recheado de considerações filosóficas profundas acerca da conduta humana através dos tempos. Em tais considerações, podemos perceber como as teorias da época, as doutrinas em voga e o lugar de fala de Graça Aranha podem influenciar sua escrita. Assim, é possível perceber, por exemplo, o quanto as questões de raça influenciam as condutas:

Paulo Maciel deteve-se um momento, e depois, enquanto olhava para as mãos brancas e longas, continuou com um sorriso irônico:
 – Não há dúvida... Se eu tivesse algumas gotas de sangue africano, com certeza não estaria aqui a me lamentar... O equilíbrio com o País seria então definitivo... Pantoja, Brederodes... estes não marcham firmes e seguros?... Não são os donos da terra?... Porque não nasci mulato?...(ARANHA, 2005, P.193).

O século XIX voltou-se de preferência para outro modelo de explicação do mundo: o biológico. No terreno das teorias sobre a sociedade humana, vulgarizou-se o chamado darwinismo social, e uma de suas manifestações extremas foram às teorias racistas. Elas vinham ao encontro dos interesses do colonialismo europeu, sob cuja égide às noções de civilização e barbárie, saturadas de conteúdo ideológico, oferecia um alibi supostamente objetivo para a fundamentação das noções subsidiárias de raças superiores e raças inferiores. A mesma ordem de ideias, de indistinção entre raça e cultura, ou de subordinação desta àquela, é a que vamos encontrar nas páginas de *Canaã*, de Graça Aranha. Por se tratar de um romance de ideias, elas ali aparecem em registro polifônico, dialeticamente contrapostas umas às outras. A defesa da causa racista fica por conta de Lenz, jovem imigrante alemão cuja figura foi talhada pelo figurino nietzschiano, e pelo brasileiro Paulo Maciel, um juiz municipal inconformado com a vida de província e descrente do futuro de sua pátria. A refutação do racismo cabe a outro imigrante alemão, Milkau, cuja voz solitária tem a vantagem de ser a do protagonista do romance e seu principal foco narrativo.

Além do questionamento sobre sua própria origem (a personagem lamenta não ser mestiço de cor, o que seu criador também não é), Paulo Maciel levanta questionamentos sobre a formação da nação brasileira e do futuro do seu povo, até então, a seu ver, fadado a passar das mãos de um colonizador a outro sem que as coisas mudem para melhor. Sobre isso ele pondera com pequena ponta de esperança:

É o debate diário da vida brasileira... Ser ou não ser uma nação... Momento doloroso em que se joga o destino de um povo... Ai dos fracos!... Que podemos fazer para resistir aos lobos? Com a bondade ingênita da raça, a nativa fraqueza, a descuidada inércia, como nos oporemos a que eles venham?... Tudo vai acabar e se transformar. Pobre Brasil!... Foi uma tentativa falha de nacionalidade. Paciência... E que nos adiantam os Estados Unidos? Será sempre um senhor. Todo este continente está destinado ao pasto das feras... Sul América... Ridículo... Mas não haverá uma salvação, não haverá um deus ou uma força que paralise o raio armado contra nós?... Enfim, vá lá... *Mea culpa*, e está acabado... Temos o que merecemos... Daí, pode ser que seja melhor... A Terra prosperará... Melhor administração... mais polícia... e é só... Vale a pena? E o mundo é só isso? Vale a pena viver para ter mais polícia? E a língua? a raça... esta associação... degradada se quiserem... mesquinha... sim, fraca, quase a esfacelar-se... mas amorável, boa e amada, apesar de tudo, porque é nossa, nossa... Oh! muito nossa... (ARANHA, 2005, p. 131)

A impotência de Paulo Maciel é revelada também no fato de serem, ele e a esposa, incapazes de gerarem um filho, o que os faz optar por uma adoção precipitada, que mais tarde lhes revela resultados indesejáveis, consequências da imigração, da fome e miséria que assolam o país. Incapaz de retirar da filha lembranças de um passado de dor, junto aos pais biológicos, imigrantes espanhóis, Paulo Maciel se entristece e não vê saída a não ser ignorar, carinhosamente, as lembranças da menina. A impotência dele representa a suposta infertilidade do mestiço, a incapacidade de raça, ideia disseminada na sociedade de então, a que Graça Aranha critica claramente na obra. É metáfora do estado do povo brasileiro, que, apesar de amistoso e paciente, já não suporta mais a condição em que vive e que, impotente, se mantém apenas de esperanças.

Recém-libertos de Portugal, o povo brasileiro ainda figura como colono, como podemos ver nas discussões do juiz com seus colegas. Indagado acerca do patriotismo que a eles parecia lhe faltar, e diante das afirmativas de uma insurreição do povo brasileiro, ele pondera com sabedoria consciente:

– E quando é esse famoso momento? – perguntou calmo e desdenhoso Maciel.

– Quando esse imperador da Alemanha que você admira tanto – replicou Brederodes – mandar a sua esquadra bloquear os nossos portos.

– E que fazem vocês para se oporem? Pensa você, Brederodes, que com o nosso exército diminuto, com a nossa marinha insignificante, podemos arrostar a alguém?

Brederodes deu uma gargalhada e disse vitorioso:

– E os Estados Unidos, meu caro?

– É verdade – ajuntou também, rindo, Itapecuru. – E a grande América cruzaria os braços?

– Não sei até que ponto se meteriam nisso os Estados Unidos... Depois, que lucro teríamos nessa intervenção? Passaríamos de um senhor para outro. Nada mais. (ARANHA, 2005, P.128)

(...)

– Descomponha-me como quiser; o que você não pode negar é a evidência dos fatos. Colônia somos nós e seremos – repetiu frio e insistente. (ARANHA, 2005, P.129)

Tal qual o juiz Paulo Maciel também Graça Aranha veio a ser tachado de antibrasileiro, pois suas considerações na obra *Canaã*, através da filosofia vomitada pelos personagens, pareciam exaltação do estrangeiro. Já seria previsível que, em sua carreira artística e política, seria mal interpretado diante do desejo de cunho antropofágico, segundo o conceito adotado por Oswald de Andrade e seguido por alguns modernistas, alguns anos depois, de pôr em prática, em seu país, ações para a criação de uma cultura nacional através da apropriação de ideias inovadoras as quais tomava conhecimento na Europa. Uma dessas ações foi a apresentação de um projeto de inovações que tinha intenção de difundir o espírito novo na arte brasileira e que não foi aceito pela Academia Brasileira de Letras.

Não por acaso, Graça Aranha, foi um participante entusiasta da Semana de Arte Moderna, em 1922; também não por acaso, acredita-se, sua importância tenha sido, injustamente, reduzida a de mero participante, embora tenha sido ele o conferencista de abertura do evento.

Segundo alguns estudiosos da biografia do autor de *Canaã*, há um fundo verídico na maioria dos acontecimentos narrados em nesse seu romance, como WINK (2005) deixa claro em seu texto. Maria Perutz, por exemplo, foi um dos casos julgados pelo juiz municipal Graça Aranha, em Porto do Cachoeiro. Se assim o é, comprova-se mais uma vez, o fato de que o escritor busca em seu cotidiano a matéria prima para a construção de sua obra. Logo, o fato absurdo e horrendo, que comove a todos e os faz condenar Maria, é base para o surgimento da arte. Como é tratado por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*:

Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser, agora ele

compreende o que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enoja. (NIETZSCHE, 2007, p. 56)

O juiz Paulo Maciel não poderia deixar de existir. Certamente é ele uma daquelas personagens que pulam sobre o autor e adentram a obra. É uma experiência de vida. É à força da existência, a consciência de uma consciência criadora. Aquele que tem o poder da fala, porque estava lá, porque presenciou os fatos. Por isso é sábio. É capaz de ponderar, ainda que não possa absolver.

Leitor de Nietzsche, Graça Aranha não deixou de beber em sua obra, e ficam claras as influências de *O nascimento da tragédia em Canaã*, cujas ideias estão presentes em toda a sua obra, a começar pela sinfonia musical existente nela. Assim, é impossível ignorar o autor, sendo tão clara sua atuação mediante os intertextos e pistas de sua realidade e conhecimento. Basta olhar ao seu redor para descobrir suas fontes de inspiração e seus bebedouros de ideias.

Nas conversas com Milkau, protagonista da obra, Paulo Maciel também demonstra sua indignação e descrença no homem e no futuro do país. A amizade entre eles é fruto da insistência de Milkau em acompanhar a amiga em todos os momentos do processo de acusação de assassinato do filho. O juiz viu nele a sabedoria de um homem bom e generoso e suas conversas, que não se limitavam ao caso de sua amiga, passaram a ser um deleite para ambos, embora estivessem sempre preocupados com o destino de Maria. Milkau o interpelava sobre a inocência da moça, no que ele dizia acreditar, porém não tinha como inocentá-la, diante dos testemunhos e provas dadas, embora tivesse certeza de que eram forjadas contra ela. Sentia muito ter que condená-la, mas deixava claro ao amigo que não via saída.

Paulo Maciel, apesar de seu posto de juiz e de seu casamento feliz, não se sentia bem no atual contexto brasileiro e, às vezes, assim como Milkau o fez, até desejava sair do país, pois para ele:

O aspecto da sociedade brasileira é uma singular fisionomia de decrepitude e de infantilidade. A decadência aqui é um misto doloroso de selvageria dos povos que despontam para o mundo, e do esgotamento das raças acabadas. Há uma confusão geral. As correntes da imoralidade vagueiam sobre a sociedade e não encontram resistência em nenhuma instituição. Uma tal nação está preparada para receber o pior dos males que pode cair sobre o mundo: a geração dos governos arbitrários e despóticos. Se a sociedade é uma obra de sugestão, que se pode esperar dos sentimentos, da idealização das massas incultas, quando a imaginação delas é deslumbrada pelo espetáculo da mais desbragada perversão dos governantes? Que reações sobre cérebros obscuros não provocará o desamor desses condutores das gentes, ao

ideal, às coisas superiores, e seu apego às posições e ao ganho? E não é só o Governo. É a magistratura subserviente e aparelhada para explorar os restos da fortuna privada, são os funcionários, os militares, o clero, tudo num declive em que se vão resvalando, horripelantemente deformados... (ARANHA, 2005, P. 191)

As declarações de Paulo Maciel eram ponderadas por Milkau, que viera de uma fuga de sua pátria e já não acreditava em um lugar onde não houvesse sofrimentos, de acordo com o fragmento abaixo:

– Não quero diminuir – disse ele – a exatidão dos seus conceitos. Mas lembre-se de que não há sociedade sem abalos. Ou melhor, que não há nada fixo e eterno: tudo vai de passagem, tudo está sempre em crise, procurando perpétuas e incessantes combinações de ser. Por outro lado, esse terror que nos vem dos acontecimentos presentes é também um pouco uma questão de perspectiva. Quando estamos dentro deles, tudo se mostra grandioso ou ridículo, terrível e formidável, tudo parece ir acabar numa desagregação irremediável; mas no futuro eles mingam à força de distância, parecem normais e suaves, e nós começamos a louvá-los, como uma engenhosa e admirável expressão dos melhores tempos, que são sempre os passados. Deixa que lhe repita uma velha imagem? É assim como se estivéssemos no mar, no meio das ondas e dos ventos: o espetáculo do oceano enche-nos a alma de terror, porém, depois que o atravessamos e o olhamos de longe, as ondulações das vagas são como um leve sorriso. (ARANHA, 2005, p. 192)

Diante das reflexões de ambos, podemos visualizar quase que uma consciência única que oscila entre o desespero e o equilíbrio, que fala e reavalia o que foi dito como se o autor, neste caso, estivesse diante de um espelho, diante de sua própria imagem, de seus próprios medos e desejos. Aqui podemos vislumbrar um autor que se faz múltiplo e se disfarça de personagem para refletir com sabedoria filosófica os problemas de sua pátria.

E o que resta aos personagens? A fuga, a busca pelo novo mundo. Não há saídas? Há uma sugestão, entre aspas:

Tudo o que vês, todos os sacrifícios, todas as agonias, todas as revoltas, todos os martírios são formas errantes da Liberdade. E essas expressões desesperadas, angustiosas, passam no curso dos tempos, morrem passageiramente, esperando a hora da ressurreição... Eu não sei se tudo o que é vida tem um ritmo eterno, indestrutível, ou se é informe e transitório... Os meus olhos não atingem os limites inabordáveis do Infinito, a minha visão se confina em volta de ti... Mas, eu te digo, se isto tem de acabar para se repetir em outra parte o ciclo da existência, ou se um dia nos extinguirmos com a última onda de calor, que venha do seio maternal da Terra; ou se tivermos de nos despedaçar com ela no Universo, desagregar-nos, dissolver-nos na estrada dos céus, não nos separemos para sempre um do outro nesta atitude de rancor... Eu te suplico, a ti e à tua ainda inumerável geração, abandonemos

os nossos ódios destruidores, reconciliemo-nos antes de chegar ao instante da Morte...” (ARANHA, 2005, p. 209-210).

O ritmo da vida, na concepção de Graça Aranha, pode ser informe e transitório ou eterno e indestrutível; cabe ao homem, saber, ou pelo menos ter o desejo de descobrir. O que nos deixa claro nos versos desse excerto é que somos parte de um universo e que somente a morte nos liberta da angústia de vivermos em busca de união com esse universo.

Considerações Finais

Trazer Graça Aranha à tona, neste momento, foi um propósito que objetivou, além de tudo, lançar aos olhos da comunidade acadêmica, um, entre uma série de autores memoráveis, que ficaram esquecidos na história da literatura brasileira e que precisam ser retomados, compreendidos e analisados. Tal empreendimento levou-nos a refletir, principalmente, os motivos do seu apagamento no contexto do Modernismo brasileiro, uma vez que sua participação, embora não como criador do movimento, mas como um participante de grande relevo tornou-se fato quase sem relevância para a historiografia.

É tempo de preparação para comemoração dos cem anos da Semana de Arte Moderna. Tempo de refazer uma historiografia literária que apagou alguns escritores e os deixou pelo caminho. Refazer o registro da história, destacando que A Semana de Arte Moderna em si, é apenas um marco histórico de ações que há muito vinham sendo orquestradas por vários artistas brasileiros. E que o “Espírito Moderno” já estava presente em nossa arte, em alguns livros e no ideal de muitos.

Os caminhos percorridos até aqui instigaram muito nossos pensamentos acerca da produção Literária e filosófica de Graça Aranha, fomentando em nós o desejo de continuidade do estudo de suas criações e até mesmo de alguns aspectos de *Canaã*, como a utilização do grotesco, entre outros aspectos, que por falta de tempo e para não fugir aos objetivos inicialmente propostos, não foi possível desenvolver nesta pesquisa.

O estudo desta obra pelo viés musical trouxe uma oportunidade ampla de se repensar a arte enquanto instrumento de modificação de si mesma e da realidade, há muito sugerida pela literatura, enquanto disciplina que se compromete com a transformação, antes de tudo, do próprio homem.

Acerca da utilização musical, foi possível concluir que o autor de *Canaã* o fez de maneira metódica e consciente, inflamado pelas ideias difundidas àquela época, das quais se apropriou com maestria e entusiasmo. Constatamos que seu contato com o compositor Richard Wagner e conseqüentemente com as ideias de Schopenhauer foram imprescindíveis para sua conduta de vida profissional, pessoal e literária.

A maneira como teceu essa colcha de retalhos que é *Canaã*, considerada por nós como uma rapsódia, onde insere as mais variadas estratégias textuais, que vão da utilização

musical, do ritmo, da sonoridade e da polifonia ao encaixe de narrativas que dão ilusão de tempo e espaço a ela, o que torna o livro um precursor das ideias modernas na produção literária brasileira, ainda que sua escrita não tenha sido reconhecida de imediato como modernizadora.

Conforme pudemos ver, ao encontrar na “obra de arte total” wagneriana os primeiros indícios para o nascimento da tragédia e para apresentar a música, não mais como serva da palavra, mas como “o espelho dionisíaco do mundo”, tal qual propôs o compositor alemão, Nietzsche abriu caminhos para que autores como Graça Aranha pudessem se apoiar sustentavelmente em uma teoria afinada que propõe uma nova forma de fazer arte.

Uma leitura atenta de *Canaã* evidenciará o caráter atual das palavras de Graça Aranha diante de um cenário social, político e econômico caótico que se faz presente em nossa nação através dos anos. Há que se admitir nele a perspicácia de um autor que, por meio da crítica à resistência pelas mudanças, introduziu o novo também na literatura brasileira.

Este trabalho, que me levou a tantas descobertas e muito me ensinou, espera contribuir para as leituras e os estudos sobre o livro *Canã* e sobre o escritor Graça Aranha.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Carlos Eduardo Ribeiro. *Platão: contribuições da música na formação do cidadão*. Moderna, 1995.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. In: _____. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-262. BRITO, Mário da Silva, 1974.
- ARANHA, Graça. *A esthetica da vida*. 1921.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ARANHA, Graça. *Espirito moderno*. Companhia Editora Nacional, 1983.
- ARAÚJO, Barbara Del Rio. *Estudo sobre a composição estética da obra Canaã, de Graça Aranha*. 2013, 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*, v. 2, São Paulo: Martins Fontes, p. 57-64, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Ed.Forense-Universitária, 1981.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *A Morte do Autor: um retorno à cena do crime*. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.161-171, jun. 2014 Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 02/05/2018.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Atica, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, 1994.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadentismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética/seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo*. - Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.
- DE FÁTIMA SILVA, Maria (Ed.). *Utopias & distopias*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2009.
- DE SOUZA, Antonia Pereira. *Transferências culturais em torno de Canaã, de Graça Aranha*. Cultura e Tradução, v. 3, n. 1, 2014.

FOGAL, Alex Alves; ARAÚJO, Bárbara Del Rio. *A estilização da imigração em canaã, de graça aranha*. *Literatura em Debate*, v. 6, n. 10, p. 126-138, 2013.

FRUNGILLO, Mário Luiz. *Controverso e contraditório: sobre Canaã, de Graça Aranha*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil, 2008.

LACERDA, João Batista de. *Sur le métis au Brésil*. 1911.

LINS, Augusto Emílio Estellita. *Graça Aranha e o "Canaã"*. Livraria São José, 1967.

LOMEU, Antonio Vinícius. *Um nietzsche à brasileira: intelectuais receptores do pensamento nietzschiano no Brasil (1900-1940)*. *Revista de Teoria da História*, v. 9, n. 1, p. 178-196, 2013.

MÉRIAN, Jean-Yves. *A Belle Époque francesa e seus reflexos no Brasil*. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Editora Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Editora Atica, 1988.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: instituto Itaú Cultural, 2003.

PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. Edusp, 1992.

ROMAN, Artur Roberto. *O conceito de polifonia em Bakhtin - o trajeto polifônico de uma metáfora*. *Revista Letras*, v. 42, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. Editora Companhia das Letras, 1993.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Unesp, 1997.

SCHULTZ, Samuel J. BENTES, João Marques. *A história de Israel no Antigo Testamento*. Vida Nova, 1995.

WALDMAN, Thaís. *"Ahead" the Week of the Modern Art: the presence of Graça Aranha e Paulo Prado*. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, v. 23, n. 45, p. 71-94, 2010.

WINK, Georg. *A formação da "nação" brasileira no romance "Canaã" de Graça Aranha - O debate intelectual sobre a questão "nacional" na primeira república como substrato de uma ficção ideológica*. *Linha D'Água*, n. 17, p. 113-136, 2005.

