

A TENDÊNCIA IMPRESSIONISTA NA OBRA *CANAÃ*, DE GRAÇA ARANHA

Bárbara Del Rio Araújo¹

RESUMO: Este artigo mostra como a representação sensorial e a construção metafórica apontam para uma tendência impressionista na obra *Canaã*. O objetivo é revelar que, assim como Graça Aranha, o romance estava em sintonia tanto com as vanguardas europeias quanto com a discussão histórica sobre o Brasil. Nesse aspecto, é possível dizer que o livro, em consonância com seus escritos filosóficos, configura um processo de renovação estética e, em função disso, desenvolve uma dialética entre os aspectos nacionais e o modelo europeu. Diante de um processo de adaptação, a introdução da vanguarda impressionista oferece um aprofundamento das questões brasileiras, sendo, portanto, autêntica. A fortuna crítica, especificamente em José Garbuglio e José Paulo Paes, percebeu traços vanguardistas na narrativa, entretanto se limitou ao associar essa característica ao pré-modernismo. A intenção deste trabalho é partir dessa revisão bibliográfica para mostrar que a obra apresenta, sobretudo na construção cênica, uma tentativa de ativismo artístico e político.

Palavras-chave: Vanguardas no Brasil. Impressionismo. *Canaã*.

THE IMPRESSIONIST TENDENCY IN *CANAÃ*, BY GRAÇA ARANHA

ABSTRACT: This article shows how sensorial representation and metaphorical construction point to an impressionist tendency in *Canaã*. The objective is to reveal that, like Graça Aranha, the novel was in tune both with the European avant-gardes and with the historical discussion about Brazil. In this aspect, it is possible to say that the book, in line with his philosophical writings, configures a process of aesthetic renewal and, as a result, develops a dialectics between national aspects and the European model. Faced with an adaptation process, the introduction of the Impressionist avant-garde offers a deeper understanding of Brazilian issues, being, therefore, authentic. The critical fortune, specifically in José Garbuglio and José Paulo Paes, noticed avant-garde traits in the narrative, however, it limited itself to associating this characteristic with pre-modernism. The intention of this work is to start from this bibliographic review to show that the work presents, especially in the scenic construction, an attempt at artistic and political activism.

Keywords: Vanguardas in Brazil. Impressionism. *Canaã*.

A arte ocidental apresentou uma pulverização de movimentos estéticos ao final do século XIX. A expressão impressionista marcou experiências das obras de pintores como Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, entre outros. Esses artistas valorizavam como técnica as diferentes tonalidades, buscando captar a expressão direta da luz e das cores

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente do CEFET/MG. E-mail: barbaradelrio.mg@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5415-6981>.

em suas composições, além de conceber o objeto da representação na sua parte ao invés da totalidade. Nesse sentido, Hauser afirma que, antes dos impressionistas, “a arte reproduzia os objetos por meio de sinais. Agora, representa-os por meio dos seus componentes, por parte do material de que são feitos” (HAUSER, 1995, p.151).

É comum a esse movimento artístico a experiência subjetiva latente, envolta no registro da percepção do artista: “[...] impressão direta, vívida de um momento, que é frequentemente reproduzida naquilo que parece um pormenor ao acaso do evento total” (GRIMME, 2009, p.9). A ideia é captação das singularidades, das sensações e impressões geradas pela luz e reflexos. Isso reverbera na representação das formas inconstantes, uma realidade vibrante e dinâmica sempre reorientada, dada ao emprego de novas perspectivas. O que interessa é o momento singular de captação de certo ângulo em função da luz, da cor e da percepção, assim, ainda que tudo isso afete a totalidade do objeto, ele ali aparece efemeramente.

Para além da pintura, o impressionismo foi construído na literatura proporcionando outra forma de representar a sociedade. Na arte europeia, é possível constatar traços impressionistas nas obras de Henry James, Marcel Proust e Rimbaud. No Brasil, o apreço naturalista e simbolista abafava essa conquista, entretanto ela acabou sendo revelada como uma tendência finissecular perdurando, sobretudo, na Semana de Arte Moderna em 1922. O crítico Xavier Placer, em *O Impressionismo*, discute a adaptação da vanguarda no final do século XIX, ressaltando sua saturação com os aspectos românticos e com o *art nouveau*: “o Impressionismo – valor original temperado por aquelas influências – singulariza-se, dando uma arte característica, que era simultaneamente transição para o Modernismo” (PLACER, 1962, p.13).

Enquanto fenômeno literário, o impressionismo vai se caracterizar pela dinamicidade do tempo e pela dinamicidade do tempo e fluidez da captação das cenas. Trata-se, portanto, de uma expressão pautada pela sugestão dos objetos e das sensações e subjetividades despertadas por eles. Além disso, as impressões dos indivíduos merecem destaques e diferenciações, a alcançar uma descontinuidade e as fragmentações típicas do pensamento moderno. O apelo para a sinestesia buscando detalhar o momento e o modo particular de ver o mundo era importante, assim como o apego à descrição contemplativa. A experimentação é palavra-chave para esse tipo de representação que se destaca na “metáfora impressionista”,

combinação de palavras sinestésicas para tentar descrever uma sensação ou imagem. Ainda que sem lógica explícita, essa união verbal tenta gerar no inconsciente do leitor a sensação desejada, “Assim como duas cores se unem na retina do espectador para formar uma terceira” (BALZI, 1992, p.50).

Schapiro (2002, p.55) apresenta a literatura impressionista permeada por percepções individuais que conduzem todo o ritmo narrativo, atribuindo sinais sinestésicos, descrições profundas e metáforas a sugerir quadros que se sobrepõem às ações. Assim, a sequência de ações é relativizada em prol das divagações, sendo elas a representação da realidade. Nesse sentido, é muito comum na fortuna crítica o realce à incompatibilidade da vanguarda com o realismo, afirmando que este fica relegado à questão intimista. Entretanto, é preciso instaurar aqui um pensamento dialético, que permite entender a relação entre o eu e o mundo, ainda que, no esboço subjetivo, o sentido mimético da literatura esteja presente e permita a representação nacional. Por exemplo, Hauser (1995, p.897) estabelece uma relação entre impressionismo e representação da realidade na medida em que afirma que, “no impressionismo, a realidade não é um ser, mas um devir, não uma condição, mas um processo”. Desse modo, é preciso entender que não existe incompatibilidade entre a figuração da realidade e o olhar contemplativo individual. É preciso entender a subjetividade como uma intersubjetividade humana, isto é, uma inteligibilidade material no nível em que os indivíduos constroem a história e se constroem:

O todo é, na realidade, uma lei de interiorização e de reorganização perpetua, equivale a dizer que o organismo é mais uma totalização do que propriamente um todo; o todo só pode ser uma espécie de autorregulação que causa perpetuamente essa interiorização. A totalização se dá peça intervenção do exterior que perturba, que muda[...] Esse condicionamento que afeta a interioridade não deve ser traduzido em termos deterministas, o que suporia que o todo está definido e confere à interioridade este ou aquele conteúdo, mas sim que deve ser compreendido como se ele solicitasse a interioridade – ou melhor, o processo de interiorização – a fim de prolongar-se como uma totalização em curso. Um condicionante porque o todo, em perpétuo curso de totalização, só pode existir graças ao processo de interiorização (SARTRE, 2015, p.16).

O impressionismo recorre à subjetividade como força consciente capaz de integrar a interioridade imanente da exterioridade social, remetendo à representação pela sugestão das

experiências sensoriais à realidade circundante. Assim, o impressionismo não é contrário à realidade, ao contrário, ele tira dela o seu substrato:

O Impressionismo não absolutiza; ao contrário, procura interpretar a realidade, relativizando-a, descrevendo-a a partir de todos os seus ângulos possíveis, caleidoscopicamente, razão pela qual a arte impressionista (pictórica, literária, musical, etc.) tem como uma de suas características mais evidentes a fragmentação, o divisionismo, ou dito com mais precisão no que toca ao Impressionismo pictórico, o pontilhismo. [...] No que se refere à descrição impressionista, caracteriza-a o aspecto eminentemente visual, plástico, sensorial, que escapa à romântica, à realista e mesmo à naturalista (MARTINS, 2003, p.37).

Interessante, nesse aspecto, é entender como o apelo sinestésico em *Canaã* faz com que a obra esteja em sintonia com as ideias vanguardistas, evidenciando a condição local na tentativa de apreender um projeto de renovação espiritual e estética, revelando o nosso país como um lugar novo. Pode-se afirmar que o romance é o desenvolvimento da filosofia de Graça Aranha presente em *O Espírito Moderno e Estética da Vida*, isto é, embora a elaboração ensaística seja posterior, a forma de *Canaã* já deixa transparecer o pensamento filosófico do autor maranhense sobre a concepção do “Todo infinito”, princípio monístico que visa à integração do Universo, da Terra e da Sociedade. Mesmo sem estarem publicados os ensaios, no romance inicial, Graça Aranha já demonstra a intenção filosófica na narrativa que discute a integração das nações e dos seres através da força e do amor, soluções constantemente debatidas entre o protagonista Milkau e seu companheiro Lentz.

O eixo central do romance é a discussão filosófica entre Milkau e Lentz, o primeiro a professar o amor como parâmetro integralizador do mundo; o segundo a discutir a preponderância da força e da dominação para o progresso humano. No íterim desse confronto ideológico, a investigação nacional se coloca, sobretudo, no que concerne ao futuro do Brasil, mas o faz diante de um

[...] projeto de construção de cultura nacional baseado no estabelecimento de uma nova relação com a natureza brasileira e na explanação de uma filosofia da integração universal, que viria a ser amplamente discutida e contemplada pelo movimento modernista (MORAES, 1979, p.12).

Para a filosofia desenvolvida por Graça Aranha, a arte, assim como a força e o amor, é um dos princípios que permitia a integração do homem com a sociedade e com a natureza. Deste modo, é através dela que seria possível desenvolver novos projetos estéticos que pudessem se apropriar das vanguardas para repensar as relações sociais. Diante dessa concepção, o universo seria como um todo infinito, existindo uma perfeita incorporação da consciência individual, do sujeito, no Todo Universal, havendo uma inconsciência metafísica que faz com que exista uma unidade infinita na essência particular do Ser. Segundo o ensaio *Espírito Moderno*, apresentado pelo escritor na inauguração da Semana de Arte Moderna como uma plataforma de um projeto de construção da cultura nacional, a representação estética, a arte, deve visar e fazer sentir o Todo Universal. Justificando as reivindicações pela expressão artística, isenta da obrigatoriedade dos convencionalismos e de fórmulas consagradas, Graça Aranha revela que interessa à arte qualquer artifício que arrebatou o indivíduo ao infinito. Assim, além do ensaio, no primeiro romance, *Canaã*, esse assunto aparece na discussão do protagonista, sendo um programa didático a ser cumprido, além de surgir nas experimentações estéticas de quadros sinestésicos:

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

Esse aspecto está relacionado ao impressionismo na medida em que se percebe na expressão individual, nas impressões subjetivas, uma maneira de entender o universo e a natureza e neles ingressar. Libertando o artista de sanções, fato que lhe rende certa aproximação com os modernistas da década de 1920 e também com as vanguardas europeias, Graça Aranha defende que o ideal artístico reside na emoção do universo, presente nas cores, formas e palavras artísticas, que, por sua vez, têm origem nos contatos do homem com a natureza. O artista, invadido pelo sentimento infinito, consegue recriar o espetáculo universal, sensações e emoções que permitam que ele se una a todas as coisas e veja tudo integralmente. A missão do artista, segundo a perspectiva do autor de *Canaã*, é criar o espetáculo do universo, a múltipla representação de sentidos, cuja finalidade é envolver o homem nos

“fluidos provocadores da emoção”, que o conduzem ao substrato interior onde estão as suas tradições. A força estética é capaz de reunir toda particularidade e perpetuar o universal. Esse é, portanto, o postulado artístico de Graça Aranha nos ensaios e também em suas produções ficcionais: criar espetáculos sensoriais para que se possa renovar esteticamente os sentimentos e emoções, tornando produtiva a integração do homem com o universo.

Como especifica Garbuglio (1966, p.33), Aranha visa, em *Canaã*, consolidar o seu ideal de arte, ou seja, a representação de um universo espetacular, capaz de despertar a sensibilidade do homem e o arrebatá-lo ao infinito, ao universo. Nesse aspecto, pode-se dizer que existe entre a obra ensaística e o romance de estreia um projeto artístico fundamentado na “metafísica da integração cósmica”:

A obsessão do espetáculo cósmico, desde muito cedo, tornou-se fascínio para Graça Aranha. Com efeito, o universo sempre lhe apareceu como unidade espetacular, como cenário de ininterrupta representação. Não no sentido de que a vida seja representação, mas na medida em que propicia os sentidos variações de beleza para contemplação estética dos fenômenos e acontecimentos que nela desenrolam (GARBUGLIO, 1966, p.39).

Fiel ao ideal da unidade cósmica, empolgado pelas faculdades estéticas do ser humano, Aranha busca, em *Canaã*, enfatizar o universo físico, a expressão das cores, dos sons e das luzes. O romance tem como princípio de organização a articulação dos aspectos sensoriais, a fim de representar bem o todo infinito. Nessa direção, segundo a fortuna crítica, a composição da obra estrutura-se escapando das convenções romanescas. O interesse do escritor está prontamente na representação dos sentidos, na capacidade perceptiva do espetáculo, condição fundamental, segundo o princípio estético da integração universal, para que o homem compreenda e se perceba como parte do universo. A intenção de Graça Aranha é construir uma estética sensorial que tem o poder de arrebatá-la a consciência humana individual para a consciência metafísica. A fortuna crítica costuma afirmar que as configurações de sensações na obra criam quadros incompatíveis que fazem padecer a totalidade da narrativa. É comum ainda a afirmação de que a estilização de vanguarda é incompatível com a representação da realidade brasileira:

A dimensão realista do livro é incompatível com sua dimensão explicativa. O romance tem dois eixos que não se articulam, que rasgam sua unidade. O

estrabismo de Graça Aranha – um olho no Brasil e outro na Alemanha conservadora – resultou em uma deficiência estrutural da sua obra (SCHWARZ, 1965, p.19).

A intenção desse artigo é mostrar que a vanguarda não escapa à realidade nacional, ao contrário, remete à situação local na busca pela adaptação de uma nova concepção estética. Nesse sentido, a narrativa utilizando traços impressionistas já demonstra um anseio de renovação e o esboço de um projeto modernista. Consciente da estagnação da arte brasileira, Graça Aranha demonstra um apreço pelo desenvolvimento artístico, lançando-se na experimentação para arejar-se esteticamente e, mesmo que sua obra pareça descompassada, pode-se afirmar, preocupar-se com a realidade e com sua representação.

Além de Schwarz, outros estudiosos destacam o caráter sensorial do texto e reiteram a problemática da representação realista. Especificamente, o estudo de José Garbuglio, *O universo estético-sensorial de Graça Aranha* (1966), ressalta a sinestesia, mas não a associa ao impressionismo; destaca também os quadros descritivos e a tendência musical, antes citada por Andrade Muricy:

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

Garbuglio faz elogios à prosa de Aranha, destacando nela a criação de quadros sensoriais, entretanto julga as ideias e a relação entre os eixos da narrativa precários. Ainda que não reconheça em *Canaã* uma tendência impressionista, afirma que tudo na obra “converte-se num estímulo constante às potencialidades emotivas, por meio de SONS, CORES, LUZ, FORMAS, GOSTOS e OLFATO, componentes mais apreciáveis de sua realidade estética” (GARBUGLIO, 1966, p. 15).

Canaã e o Ideário Modernista (1992), de José Paulo Paes, enfatiza a subordinação da narração às sensações no romance, aproximando-o das artes visuais. Utilizando o conceito de

“*art nouveau* literário”, Paes define a estrutura da obra em duas: uma primeira, denominada telescópica, que evidencia a projeção de circunstâncias cotidianas para um mundo utópico, abstrato e idealizado; e outra, a microscópica, que se contrapõe à primeira simetricamente, caracterizando-se pela profusão de detalhes, de pormenores. O registro simbólico está relacionando essas instâncias:

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

O registro simbólico é visto como um ornamento entre as dimensões da narrativa. Contudo, esse ornamento não se apresenta como um elemento postíço na estrutura. Ao contrário, para o crítico, ele se mostra essencial e funciona como um elo. Dentre essas considerações, pouco se afirma quanto à representação da realidade, como se houvesse uma instabilidade entre vanguarda e discussão nacional. Pode-se perceber que tanto Garbuglio como Paes reconhecem a importância da criação de quadros sensoriais, que representam a integração entre homem e natureza. Além disso, eles validam a estrutura da obra pela capacidade de representar cenas que são verdadeiros espetáculos de ornamento e beleza. Entretanto, esses estudiosos alertam para o fato de o caráter expressional e sinestésico dos quadros e cenas abolir a discussão nacional: os críticos percebem que há em *Canaã* um excesso de descrições, apontamentos desproporcionais em relação ao desenrolar da trama.

Importante é entender que a busca por uma nova forma de representação ainda que pareça fragmentada, entrecortada ou desajustada já revela o caráter local no empreendimento de uma arte autêntica que colocasse o país frente ao debate estético e ideológico vanguardista. A realidade circundante aparece na obra não só como um ensejo, mas em um pressuposto de integração cultural e na valorização da natureza nacional. Abaixo, esboça-se um quadro descritivo da relação entre Maria e a natureza ao dar à luz. Percebe-se claramente a

construção de quadros de emoções e sensações, além da valorização local que será desconstruída no desfecho, quando ocorre o infanticídio:

E o que tinha de acontecer acontecia...No meio do cafezal que estava a limpar, Maria, que desde a véspera vinha sofrendo, sentiu repentinamente uma dor aguda nas entranhas, como de uma violenta punhalada [...] Ai no terreno inculto e bravio, as únicas árvores que haviam eram esparsos cajueiros muito derreados, esgalhando-se pelo chão. Maria sentou-se debaixo duma dessas arvores que naquela época estava em flor. O aroma forte invadiu-lha a cabeça. E ela combalida deixou-se pender sobre a terra. No vão das dores, os olhos indiferentes se estendiam sobre o campo e recolhia a pomposa fosforescência do rio faiscante... Nada se movia ali na solidão, a não ser uma manada de porcos, que vinha ao longe focinhando e escavando a terra... [...] Os porcos pouco a pouco iam aproximando e a miserável alheia a si mesma entretinha-se a acompanhar a morosa viagem... [...] Novas dores vieram, abafadas, quase surdas, sacudindo-a violentamente, dando-lhe ânsias de apartar alguma coisa contra si. Maria abraçou-se ao tronco deitado do cajueiro. Os seus olhos desvairados não viam mais nada. Nos ouvidos entrava-lhe o resfolegar roufenho dos porcos, que a cercavam, atraídos pelo cheiro que daí se exalava [...]Maria queria afugentá-los mas as dores a retornavam, impiedosas, nem mesmo tinha forças para um grito agudo e só podia gemer estrebuchando numa mistura de sofrimento e gozo, que a estimulava estranhamente... E os porcos persistiam sinistros, ameaçadores... Subitamente, ela caiu extenuada, largando a árvore... Um vagido de criança misturou-se aos roncões dos animais...A mulher fez um cansado gesto para apanhar o filho, mas, exangue, débil, o braço morreu-lhe sobre o corpo. Uma vertigem turbou-lhe a visão, enfraqueceu-lhe os ouvidos e numa volúpia de bem-estar... parecia deliciosamente suspensa nos ares, longe da Terra, longe do sofrimento, ouvindo no arfar dos porcos o resfolegar longínquo e adormecedor domar...E os animais sedentos escarafunchavam-se, guinchando, atropelando-se no sangue que corria [...] Devoraram tudo, sôfrego, tremendos; sorveram o sangue e na excitação da voracidade arremessaram-se a criança que as primeiras dentadas soltou um grito forte, despertando a mãe... Quando esta abriu os olhos, deu um salto brusco e pondo-se de pé, lívida, hirta, alucinada, viu o filho aos trambolhões, partilhado pelos porcos, que fugiam pelo campo afora... (ARANHA, 1982, p.156-157).

A narrativa que contava sobre Maria varrendo o quintal humilhada pelo colono é suspensa em função da descrição do cenário e das sensações ao sentir os primeiros lampejos do parto. A atmosfera impressionista é percebida, sobretudo, nos trechos “o aroma forte invadiu-lhe a cabeça” e “os olhos indiferentes se estendiam sobre o campo e recolhia a pomposa fosforescência do rio faiscante”, demarcando, além das cores, a fragmentação da cena, ao mesmo tempo em que já incide como parte do projeto de Graça Aranha em entender

a integração do indivíduo ao todo universal, como se nota em “alheia a si mesma entretinha-se a acompanhar a morosa viagem”. O modo de narrar mostra uma nova perspectiva e uma nova concepção artística cujo pressuposto é na criação sensorial e metafórica. O desfecho trágico não anula o momento de união e os pressupostos construídos, e por mais que a narrativa entrecortada pareça desconjuntada é preciso entender que ela prefigura uma ânsia de renovação, novo modo de compor o texto e está em consonância com um projeto que é individual, mas também comum à realidade local na medida em que vê a natureza brasileira como parte da totalidade e capaz de dialogar com as vanguardas e com o “Todo Universal”.

Outro exemplo do uso de técnicas impressionistas no romance está na descrição da cena do sacrifício de um cavalo. Milkau, vagando pela planície, deflagra um acampamento de ciganos e revela especificidades locais através da vanguarda:

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 finada irrompeu brusco, sonoro, o canto de guerra dos velhos tártaros. O chicote cruel e rápido marcava o compasso desse ritmo estranho. O contágio do furô apoderou-se dos outros, que, imobilizados assistiam ao sacrifício. E embriagados, pouco a pouco, pelas frases da música, pela sugestão do rito, pelo odor da 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 eco da melodia satânica de morte. O cavalo deu mais alguns passos, cambaleando como um alucinado, e afinal prostrou-se sobre a terra. Arquejando, resfolegando num espaço estertor, morria vagarosamente. Nas suas pupilas fotografam-se num derradeiro clarão as fisionomias dos algozes. E essa imagem medonha, que se lhe guardara no interior dos olhos, era a infinita tortura que o acompanharia além da própria morte, presidindo à dolorosa decomposição de sua carne de mártir. Cessaram as vozes [...] Poças e fios vermelhos manchavam o sulco. A camada de argila, lisa, escorregadia como numa couraça, tornava o seio da terra impenetrável ao sangue, que sorvido pelo sol, se evaporava e dissolvia no ar [...]

-E pra que; dizia Milkau comovido até às lágrimas, para que essa tortura, a fecundação pelo sangue, se Ela risonha e alegre, como uma rapariga bela e fresca, lhes daria seus frutos, cedendo apenas as brandas violências do amor (ARANHA, 1982, p.179-180).

A descrição do sacrifício é construída através da decomposição da imagem do cavalo. O apelo para o vermelho do sangue e para as características do chicote impressiona e salta aos

olhos na leitura. O reflexo da poça de sangue a unir na terra parte do corpo reitera a ideia de integração como se tudo tivesse a mesma origem na natureza. O reflexo da pupila do cavalo mostra ainda o apelo à fragmentação e à tendência impressionista, uma vez que se enfatiza a sensação desse mártir diante de seus algozes. A sinestesia é ainda demarcada pela questão sonora, e mesmo que ela leve à morte enfatiza todas as sensações do relho do cavalo e dos demais seres que compõem a cena. Junto da técnica vanguardista, estão as dissertações teóricas de Milkau a negar a violência e a propagar a espera pelo momento de integração em que as dores sejam cessadas pelo encontro dos seres no todo universal. Isso, além de apontar para a filosofia de Aranha, mostra a ansiedade pelo tempo porvir, tempo de renovação em que o Brasil faria parte e estaria integrado espiritualmente e esteticamente. Nesse aspecto, pode-se dizer que Aranha faz experimentos estéticos com esse apelo sinestésico e pelas metáforas impressionistas. Muitas vezes, como no exemplo, a técnica falha e é preciso a intervenção pedagógica do protagonista a panfletar os pressupostos estético-filosóficos do autor. Entretanto, tudo isso já mostra a preocupação com a realidade e necessidade de inserção em um novo horizonte artístico e cultural.

São inúmeros os exemplos na obra em que as ações são invadidas pelas sensações, soma-se a isso a tendência divagacionista do protagonista que muitas vezes busca explicar essa evasão, reforçando o projeto do autor Graça Aranha pela integração dos sentidos e das artes. Nesse aspecto, o apelo impressionista está muito relacionado ao apagamento dos contornos e à valorização das cores nas descrições. Não obstante, é muito comum o enaltecimento das memórias sinestésicas que garantem a contemplação e a reflexão como elementos humanizadores para a representação:

E então pus-me a viajar longos dias pelas antigas paragens, onde a arte busca ainda a sua fonte de mistério e rejuvenescimento... Foi pela arte que comecei a amar a natureza, pois até então a minha atenção ao mundo exterior era vaga e incerta: eu só tinha os olhos voltados para o meu caso pessoal, para as minhas cismas longas e indefinidas. No momento em que tratei a arte, em que me possuí da beleza, a minha vista se alongou pelo mundo afora, e eu vi o esplendor por toda a parte. 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. [...] O meu deslumbramento pela natureza afastava-me de tudo o que não fosse contemplação. 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 (ARANHA, 1982, p. 50).

A explanação de Milkau fortalece os quadros que acontecem em toda narrativa e que consistem na representação do conjunto de sensação. Os sobressaltos tomam o centro da cena enquanto as ações parecem apenas detalhes no livro que preza pela “morosa viagem”, isto é, pelo deslocamento de sentido e percepções. Isso é tão preponderante que se torna muito comum a dormitação e distração das personagens como se buscassem ver e entender os objetos circundantes além dos seus contornos e utilidades. Nesse aspecto, é evidente o convite a renovação dos valores civilizatórios e artísticos buscando uma revisão, como Graça Aranha irá explicar no discurso proferido na conferência inaugural da Semana de 1922.

A grande questão desse flerte impressionista com a narrativa de *Canaã* está, portanto, na procura por romper com o conhecido, direcionando o comportamento para a expressão mais desabusada, mais sensível e, por consequência, mais experimental. Não se vê ainda o rompimento linguístico oswaldiano nem e o talento formativo de Mario de Andrade, mas há uma lucidez ansiosa pelo “espírito moderno”:

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, 1969, p. 24).

Graça Aranha representa um elo entre o passado tradicional e o presente revisado na medida em que não apenas ofereceu apoio ao grupo dos modernistas, mas como também escreveu, tanto nas obras filosóficas quanto literárias, sobre a importância de renovação, estabelecendo um diálogo entre as propostas em curso e a perspectiva existente. Nesse aspecto, parte da crítica literária cobrou desse ideário modernista que ronda a sua trajetória como escritor uma postura mais emancipatória e, classificou injustamente *Canaã* como um “romance medalhão” (PAES, 1992, p. 14) Tudo isso nos permite compreender a postura

polêmica e combativa na análise ao eclético grupo de artistas que participaram ativamente da Semana da Arte Moderna. A preferência é pela radicalidade e, nessa seara, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, os mineiros Agenor Barbosa e Zina Aita entre outros nomes foram negligenciados ou encarados pela técnica que não alcançou, ao invés de serem olhados pelas tentativas empreendidas e pela vontade de contribuir. Todos esses fatos demonstram a necessidade de uma revisão mais acurada acerca da Semana de Arte Moderna e de seus antecedentes, incluindo a revisitação do lugar de alguns artistas no panorama literário nacional, bem como uma importante revisão sobre sua obra ficcional. Especificamente sobre o maranhense, é inegável tanto na narrativa de *Canaã*, no teatro de *Malazarte*, quanto nos escritos filosóficos a busca, ainda que tímida, fazendo jus a ser um homem de seu tempo e de seu país, pela renovação e o diálogo com as vanguardas europeias, sobretudo o impressionismo.

Além dessa questão estrutural, a discussão temática de *Canaã* mostra uma tentativa de abordar o dilema histórico do Brasil acerca da construção da nação. A perspectiva implementada por Milkau, e veementemente defendida nos episódios, demonstra que o atraso da raça brasileira e a modernização europeia não se justapõem em uma relação estanque e excludente, mas se articulam estruturalmente. Nessa ótica, não se contempla simplesmente a substituição de uma raça pela outra, de uma cultura pela outra, mas a atualização recíproca entre elas. Isso mostra um avanço em relação ao pessimismo naturalista ou a decadência finissecular:

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

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

Aludindo a uma relação dinâmica entre o Brasil e a Europa, a proposta da teoria da integração cósmica defendida por Milkau acaba por estabelecer uma dinâmica entre a cultura local e a cultura europeia. Nesse aspecto, diversos estudos estabelecem relações entre a teoria de Graça Aranha e a proposta antropofágica de Oswald de Andrade. Ambos escritores dissertaram sobre a importância do diálogo iluminador entre o país e suas origens. Eduardo Jardim de Moraes, por exemplo, reitera que “não podemos situar com precisão o projeto de elaboração de uma cultura nacional contido no modernismo, se não levarmos em consideração o seu contato com o pensamento de Graça Aranha” (MORAES, 1979, p.21).

A distinção entre o projeto cósmico de Aranha e a cópia regeneradora de Oswald assumiria ainda outros matizes: enquanto o autor maranhense propunha a reintegração do homem brasileiro no cosmo pela luz da racionalidade, Oswald apoiava-se no retorno ao ímpeto primitivo, que lhe rendeu, até mesmo, o nome de seu projeto. De maneira geral, o que se estabelece como diferença entre um projeto e outro é a maneira de passar o Brasil a limpo. *Canaã* é o romance sobre a imigração e sobre uma alma que, depois de profundos sofrimentos morais e conflituosos, é convertida ao amor. O final do enredo é esperançoso mostrando a busca por uma atualização integrativa entre povos, sociedade e natureza. Milkau, correndo por entre as serras para ajudar Maria, mostra a esperança na renovação e o modo como esse conteúdo é realizado, por mais que escape à maneira dramática, e transformando em dissertações teóricas revela a realidade local na medida em que se esboça a criação de um projeto de país novo. A correria sem destino certo almejando a terra prometida evidencia como esse sonho ainda estava sendo gestado. Oswald de Andrade durante a organização da Semana de 1922 já demonstrava uma consciência mais elaborada sobre os rumos da arte literária, inclusive ao exibir algumas ideias que seriam publicadas no Manifesto Antropofágico. Graça

Aranha colabora com essa toada por buscar conexões, sobretudo com as vanguardas europeias e revisar a produção artística nacional:

O acesso dos modernistas às frentes de vanguardas europeias por força de sua proximidade social junto aos círculos intelectualizados da oligarquia foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira (MICELI, 1979, p. 15).

A utilização de elementos impressionistas reforça tanto essa corrida para dialogar com as vanguardas europeias quanto a representação nacional ansiosa por uma renovação espiritual e estética a vigorar uma reformulação do Brasil. Nesse aspecto, não há qualquer abandono ao eixo realista na adoção de técnicas sinestésicas e que explorem a subjetividade e as sensações; se tomarmos a representação da realidade de modo mais profundo e vigoroso, não apenas pautada na tradição documental e comprometida com a esfera objetiva, poderemos perceber que *Canaã*, assim como os ensaios filosóficos de Graça Aranha, está em ampla conexão com a vida brasileira na medida em que revela o contexto nacional de maneira particular, transpondo nas experimentações um diálogo entre a realidade periférica e as vanguardas centrais, a fim de criar uma visão própria, não imitativa e liberta do “automatismo perceptível” (CHKLOVSKY, 1973, p.45).

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Janice. *A arte dos impressionistas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ARANHA, Graça. *Obra completa*. Rio de Janeiro: CFC, 1969.
- ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo: o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939.
- BALZI, Juan Jose. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Canaã revisitada*. In: _____. *Presenças*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 220-235.

CHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio Oliveira de (Org.). *Teoria da Literatura-formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 175-190.

GARBUGLIO, José C. *O universo estético-sensorial de Graça Aranha*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1966.

GRIMME, Karin H. *Impressionismo*. Trad. Maria do Rosário Boleo. São Paulo: Taschen, 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LINS, Augusto Emilio Estellita. *Graça Aranha e o Canaã*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. *O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 2003. 321 f.

MORAES, Carlos Dante de. Graça Aranha e o lado trágico da vida. In: _____. *Realidade e ficção*. São Paulo: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920 - 1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.

PAES, Jose Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp. 1992.

PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a subjetividade?* Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: percepções e reflexões*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARZ, Roberto. A estrutura de Chanaan. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965, p. 10-25.

Recebido em: 25 jan. 2022.

Aceito em: 03 mar. 2022.