



## Estética Artenovista, Linguagem Germanista: incursões pela *Chanaan* de Graça Aranha

*Art Nouveau Aesthetics, Germanic Language: excursions through the Graça Aranha's Chanaan*

**Andrea Ramon Ruocco<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-5545-0186](https://orcid.org/0000-0002-5545-0186)  
[andrearuocco@gmail.com](mailto:andrearuocco@gmail.com)

**Recebido em:** 16/1/2020.

**Aprovado em:** 29/4/2020.

**Publicado em:** 30/10/2020.

**Resumo:** A produção cultural dos primeiros anos do século XX é comumente chamada de pré-modernista; em alguns casos, essa mesma produção é referida como pós-romântica. Essas nomenclaturas, criadas posteriormente, correspondem ao período em que se situam grande parte das publicações de José Pereira da Graça Aranha. Seu primeiro romance, *Chanaan*, publicado em 1902, muitas vezes, é referido como um exemplo típico de uma obra pré-moderna, tanto nas publicações acadêmicas quanto nos livros didáticos. Inspirando-se no exercício de José Paulo Paes, este artigo tenta desvelar algumas especificidades dessa produção para além das designações de rótulos genéricos, como a linguagem germanista e uma possível estética artenovista e, principalmente, enquanto experimentações de Brasil.

**Palavras-chave:** Graça Aranha. Art Nouveau. Germanismo. Pré-Modernismo. Primeira República.

**Abstract:** The cultural production of the first years of the 20th century is commonly named as premodernism; in some cases, the same production is referred as postromanticism. These nomenclatures, which are coined in a posterior moment to the production itself, correspond to the period in which most of the work of José Pereira da Graça Aranha is published. His first novel *Chanaan*, published in 1902, is frequently referred as a typical example of a premodern piece, both in academic publications and textbooks. Inspired by the exercise of José Paulo Paes, this paper tries to unveil some specificities of this production to beyond the designation of generic labels, such as the germanist language and a possible *Art Nouveau* aesthetics, and mainly as experimentations of Brazil.

**Keywords:** Graça Aranha. Art Nouveau. Germanicism. Premodernism. Brazil's First Republic.

### Introdução

José Pereira da Graça Aranha nasceu na cidade de São Luís do Maranhão, em junho de 1868. Seu pai, Temístocles da Silva Maciel Aranha, mantinha em sua casa a tipografia e a redação do jornal diário *O Paiz* e, nesse espaço, Graça Aranha aprendeu seu primeiro ofício. Escreveu Aranha:

Vivi sempre em contacto com os operários. Meu pai entendia que todo homem devia ter um ofício. Aprendi a ser typographo e durante anos tirava sempre duas horas por dia para essa aprendizagem. Cheguei a uma certa destreza na arte que pude, com imenso orgulho, prestar ao meu pae um auxílio considerado relevante (ARANHA, 1931, p. 54).

Seu pai e sua mãe, Maria da Glória da Graça, teriam sido os responsáveis pelo ensino das primeiras letras, e a própria tipografia uma das ferramentas nesse letramento.



<sup>1</sup> Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), Franca, SP, Brasil.

Muito precocemente desenvolveu em mim a tendência para os estudos. Se ele foi um esplêndido jornalista, vivo, elegante, se foi um político inspirado por um fecundo e generoso nacionalismo, se foi extraordinário animador de inteligências e energias, sobretudo foi um maravilhoso professor, ardente, culto, com mágico dom da comunicabilidade e da fascinação. Ensinava por entusiasmo. [...] Aos três anos perseguia minha mãe para me ensinar a ler. Meu pai mandou organizar na typographia, uma espécie de cartilha alfabética especialmente para mim. A professora era minha mãe. Assim como tive de aprender um ofício, também a minha primeira instrução devia ser maternal (ARANHA, 1931, p. 55-56).

Como podemos ver nas citações acima, grande parte da narrativa sobre estes primeiros anos de Graça Aranha e suas primeiras experiências educacionais se encontram em uma publicação do próprio Aranha: *O meu próprio romance*. Esse livro autobiográfico ficou inacabado e foi publicado postumamente sob a supervisão de Nazareth Prado, irmã de Paulo Prado, e a segunda companheira de Aranha, com quem viveu seus últimos anos. Na autobiografia, relata que continuou seus estudos primários nos liceus do Maranhão, mudando-se depois para Recife para cursar Direito; várias páginas são dedicadas a sua passagem pela Escola do Recife, embora a narrativa se encerre no período em que era "segundo annista".

Embora a autobiografia implique em uma narrativa de memórias, portanto, potencialmente falha e lacunar, o livro foi composto para expor a versão que Aranha gostaria que se perpetuasse publicamente. Cada página parece estar dotada de um tom profético como se fosse óbvio que o jovem Aranha culminaria no homem que era, ao molde de um *romance de formação* cujo narrador onisciente já sabe o fim do personagem principal.

Uma das imagens que quis reafirmar foi seu respeito e admiração aos mestres e colegas da Escola de Direito, pontuando as contribuições em sua formação de alguns personagens como Martins Júnior e Tobias Barreto, esse último amplamente mencionado ao longo do texto. Daí a

importância de nos atentarmos um pouco mais aos pensamentos relacionados às teorias raciais no Brasil, teorias que tinham Tobias Barreto como um de seus mais ferrenhos representantes.

As teorias raciais<sup>2</sup> ganharam destaque na Europa em meados dos oitocentos em paralelo com o desenvolvimento das teorias evolutivas em um momento em que dois novos campos de conhecimento se tornavam mais sistematizados: a biologia, a história, a antropologia. Essas novas ciências permitiram uma visão evolutiva também da espécie humana, colocada em uma escala onde o branco europeu se encontrava no topo. Muitos viajantes estrangeiros se deslocaram para o Brasil, interessados na questão racial, especialmente, na observação dos povos indígenas exóticos; as chamadas literaturas de viajantes fizeram grande sucesso na Europa, e as expedições que se deslocavam para o território já vinham com o intuito de gerarem publicações, onde o tom naturalista trazendo o pitoresco e o exótico da nossa fauna e flora se aplicava nas impressões sobre a cultura brasileira e seus habitantes. O problema da mestiçagem, da inferioridade dos povos primitivos e da mão de obra escrava, compondo uma população degenerada, aparece em muitos relatos.

Provavelmente a literatura de viajantes, que aqui circulava em versões traduzidas, tenha ajudado a preparar o caminho, pois, embora as teorias raciais tenham chegado tardiamente no Brasil em relação ao velho continente, recebeu uma "entusiasta acolhida" principalmente das instituições de ensino e pesquisa, que "[...] se constituíram enquanto centros de congregação da reduzida elite pensante nacional" (SCHWARCZ, 2011, p. 14).

Lilia Schwarcz, em *O espetáculo das raças*, expõe que, entre 1870 e 1930, instituições como os museus do século XIX (como o Museu Nacional, o Museu Paulista, e o Museu Paraense Emílio Goeldi), os Institutos Históricos Geográficos, a

<sup>2</sup> Em suma, as teorias raciais discutiam o grau de civilização em dependência de fatores biológicos; as linhagens menos evoluídas (em despeito das teorias evolutivas darwinistas) naturalmente compunham civilizações mais atrasadas: os negros e os povos primitivos/ indígenas estariam no início da escala; o branqueamento seria um indicativo evolutivo qualitativo. A miscigenação, sob essas teorias, seria o tópico principal nas Américas, pontuando a questão da adaptação das espécies ao meio; para alguns adeptos, a miscigenação, por exemplo, poderia trazer aspectos positivos em relação ao clima dos trópicos assim como compor novas raças: como uma nova raça autenticamente brasileira, mais adaptada. Ao mesmo tempo, a miscigenação poderia trazer uma degeneração sobretudo moral.

Faculdade de Direito de Recife, a Academia de Direito de São Paulo e as Faculdades de Medicina com as campanhas eugenistas, apresentaram variações na utilização desse tipo de teoria.<sup>3</sup>

Porém, por serem entendidas por anos pela historiografia como

[...] cópias desautorizadas do imperialismo europeu, as teorias raciais de larga vigência no período foram condenadas antes de serem compreendidas em sua oportunidade e especificidade no âmbito de sua época (SCHWARCZ, 2011, p. 15).

No caso daquela que ficou conhecida como a *geração de 70*, houve um marco para a história das ideias no Brasil, uma vez que ela representou “[...] o momento de entrada de todo um novo ideário positivo-evolucionista em que modelos raciais de análise” cumpriram “um papel fundamental” (SCHWARCZ, 2011, p. 14).

Quando as escolas de direito foram organizadas, no final da década de 1820, visava-se formar uma elite independente dos laços culturais da metrópole que pudesse atender então a nova nação independente. As escolas capacitariam homens para o trabalho público que, inclusive, dariam respaldo para uma nova Constituição. As duas localidades escolhidas para receberem as instituições foram São Paulo e Olinda, organizadas sob projetos diferentes. Em 1854 a escola de Olinda foi transferida para Recife, e, enquanto “São Paulo foi mais influenciada pelo modelo político liberal”, a Escola do Recife foi “[...] mais atenta ao problema racial, teve nas escolas darwinista social e evolucionista seus grandes modelos de análise” (SCHWARCZ, 2011, p. 143).

Houve, nos primeiros anos, diversas propostas de mudanças curriculares, mas é na década 1870, sobretudo na alteração de 1879, que se percebe a emergência e o empenho para dar

um estatuto científico aos estudos jurídicos de Recife em oposição às influências filosóficas/religiosas dominantes nos currículos anteriores, ao dividir o curso em

duas seções distintas: “ciencias sociais” e “ciencias jurídicas”. [...] ao programa de “ciencias jurídicas” corresponderiam aos cursos de direito natural, romano, constitucional, civil, criminal, comercial, legal, teoria e prática do processo. Já o curso de “ciencias sociais” seria composto pelas cadeiras de direito natural, público, universal, constitucional, eclesiástico, das gentes, administrativo, e diplomacia, história dos tratados, ciência da administração, higiene pública, economia, política (SCHWARCZ, 2011, p. 147).

Nesse mesmo ano da mudança curricular, Tobias Barreto, que se formara em 1869 e manteve-se ligado à instituição, publicava *Ensaio de pré-história da literatura alemã, filosofia e critica, estudos alemães*.<sup>4</sup> Pouco antes, em 1873, formava-se Silvio Romero. Em 1875, Silvio Romero defendia sua tese de doutoramento dizendo que a metafísica tinha morrido. Seis anos depois, aos treze anos de idade, ingressa Graça Aranha.

Quando cheguei ao Recife, aos treze anos e meio, encontrei Tobias Barreto. Para receber a sua força educativa de negação e critica, o meu espirito estava preparado com a iniciativa da negação religiosa, que realizei por mim mesmo. O prestígio de Tobias Barreto foi fascinante. Eu estava apto para receber todas as demolições do direito natural e da teologia e propagar todas as revoltas contra a metaphysica, contra a ordem politica e social (ARANHA, 1931, p. 33).

Segundo documentos da Faculdade de Direito de 1875, os estudantes seguidores de Tobias Barreto se autodenominavam “os renovadores da Escola do Recife” (SCHWARCS, 2011, p. 149). Aranha iniciou seu curso em um momento em que esse grupo de seguidores se ampliava. Narra como alguém que parecia se orgulhar na velhice

<sup>3</sup> O brasilianista norte-americano Thomas Elliot Skidmore (1932-2016) discutiu esse mesmo tema sob o mesmo recorte temporal na década de 1970. A obra *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)* é uma das principais referências para o trabalho, citado nesta pesquisa, de Lília Schwarcz, e, inclusive o prefácio da edição brasileira (Cia das Letras) é de sua autoria. Skidmore revela, com base nos discursos de cientistas, políticos e romancistas, que a elite intelectual local estava fortemente inspirada por padrões europeus e, em voga, pelas teorias raciais. A solução proposta por essa elite para a guinada civilizatória do Brasil foi o “branqueamento” por meio da imigração europeia. Ao longo do livro, no entanto, demonstra como as ideias deterministas foram gradualmente cedendo lugar a novas perspectivas que enfatizavam aspectos positivos da miscigenação, e daí um novo problema! O aparecimento de certo consenso na primeira metade do século XX sobre a existência de uma “democracia racial” no país teria gerado uma percepção distorcida do racismo no Brasil. Finalizando com um comparativo com os EUA, Skidmore (2012) diria que seu país de origem teria caminhado mais largamente em combate ao racismo que o Brasil que permanecia dominado pelo preconceito de admitir o preconceito.

<sup>4</sup> Informações extraídas do site oficial da Academia Brasileira De Letras (Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Perfil dos Acadêmicos – Tobias Barreto. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/tobias-barreto>. Acesso em: 13 de jan. 2020).

de ter participado do movimento: "Agrupei-me com os ardentes da Faculdade, formei no rancho dos estudiosos, dos inovadores, dos rebeldes. A primeira marca de revolta que dei, foi ocasião da eleição<sup>5</sup> dos representantes acadêmicos [...]" (ARANHA, 1931, p. 157).

Paulatinamente, na insistência da cientificidade, o estudo do direito proposto pela Escola se afastou das demais ciências humanas, e o discurso de renovação (ou inovação) revelou inimigos muito claros – o catolicismo, a monarquia, e o romantismo (SCHWARCS, 2011). Ao lado da admiração pelos escritos alemães de Goethe e Nietzsche, esses "inimigos" parecem ser uma das constâncias na trajetória de Aranha.

Aos doze anos neguei Deus, aos quatorze neguei o direito natural, aos quinze neguei o principio monarchico e o direito á escravidão. Dos dezeseis em deante accrescentei ás minhas negações, a libertação esthetica (ARANHA, 1931, p. 33).

Após se formar na Faculdade de Direito do Recife, Graça Aranha vai trabalhar no interior do Espírito Santo. Durante o período em que foi juiz em Porto Cachoeiro fez diversas anotações premeditando algum tipo de texto. Dois contos sob o pseudônimo Flávia do Amaral e inspirados na experiência do Espírito Santo vão a público em 1897 e 1898 pela *Revista Brasileira*: "Névoas do passado" e "Imolação". A recepção teria sido boa, dando-lhe segurança para que progredisse com o romance (AZEVEDO, 2002).

Nesse período, sem nenhuma publicação significativa de sua autoria, com apenas alguns artigos publicados espaçadamente, além dos prefácios e das bajulações<sup>6</sup> trocadas entre os

amigos de Recife, Aranha já ocupava a cadeira número 38 da Academia Brasileira de Letras, tendo participado de sua fundação. Somente três anos depois, enquanto Graça Aranha exercia funções diplomáticas na comissão formada por Joaquim Nabuco, outra grande figura que passara pela Escola de Recife, Aranha concluiu o seu primeiro romance, que foi publicado integralmente pela Editora Garnier sob título *Chanaan*.<sup>7</sup>

Assim, ao longo da produção e publicação de *Chanaan*, podemos observar nuances das teorias raciais na trajetória de Aranha. Em vista disso, pontuaremos, a seguir, a relação do autor com a Escola de Direito do Recife (uma relação de orgulho e de admiração que se perpetuou até o final de sua vida, como sugere sua autobiografia) e expor que as discussões raciais, do darwinismo social e da ânsia pela cientificidade, que perambulavam os corredores da Escola, não eram tão novas na ocasião de ingresso do autor. As teorias raciais haviam deixado os murmurinhos dos corredores e, como aponta Schwarcz (2001), representavam grande parte das dissertações.

## 1 O horizonte racial: forma e conteúdo, conteúdo e material

Inevitavelmente, as análises contemporâneas do romance apontam unissonantes a temática racial da obra tendo em vista as redes expostas no item anterior, sobretudo, provenientes da conexão de Graça Aranha com a Escola de Direito do Recife. Em um exemplo recente, Luana Tamano (2011) com outros dois colaboradores analisam a obra *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo e *Chanaan* buscando identificar posicionamentos do cientificismo racial.

<sup>5</sup> O candidato que apoiava era Martins Júnior em oposição ao candidato baiano Felinto Bastos, que era apoiado pelo Prof. Seabra, que, segundo Aranha era o mais reacionário dos professores. Segundo a narrativa de Aranha a campanha teria sido fraudada e a eleição interrompida pelos protestos dos alunos seguidores de Tobias Barreto. Aranha relata que passou a ser companheiro de Martins Júnior, que se filiou ao seu grupo de republicanos e que, como ele, era discípulo fervente de Tobias Barreto (ARANHA, 1931).

<sup>6</sup> A tese de Ivan Fontes Barbosa revela uma ampla prática de citações e referências entre os estudantes e professores da Escola. Textos de exaltação entre os colegas eram frequentes, os prefácios das publicações eram dotados de elogios mútuos, além de grande parte dos temas defendidos ser sobre a própria Escola (BARBOSA, 2010, p. 220).

<sup>7</sup> A grafia atual do título do romance é "Canaã", porém, escolhemos para referenciar este romance no corpo do texto na grafia original "Chanaan", justamente por entendermos que a questão formal da língua era uma das pautas importantes para esses intelectuais e literatos e que a questão era discutida como um problema político, estético e que, portanto, influiu sobre a criação literária. Por esse mesmo motivo, também optamos em privilegiar as transcrições das cartas e obras em suas grafias originais dando preferência às edições publicadas pelo autor em vida, sem fazermos readequações na grafia. Em alguns casos não foi possível o uso dos textos originais. Neste artigo, vários dos trechos citados são de uma edição atualizada do romance *Chanaan* publicado em edição de bolso em 2010, portanto leva o título de "Canaã", isto porque, embora a primeira edição tenha sido consultada, não foi possível o acesso às edições publicadas na época do autor com revisões de Graça Aranha. A impressão de 2010 é compatível com a publicada em 1968, por Afrânio Coutinho. Ao longo do texto, utilizamos a grafia atual nos casos em que nos referimos à Canaã bíblica.

Para isso, tecem o "contexto das teorias raciais no Brasil" retomando a Escola do Recife para, em seguida, partirem para reconhecer expressões literárias comuns entre os dois romancistas.

Trechos como o disposto a seguir, que se encontram em meio à fala do protagonista, impulsionam para que "o romance sobre raças" seja de longe sua primeira camada de interpretação.

Não há raças capazes ou incapazes de civilização, toda a trama da História é um processo de fusão: só as raças estacionadas, isto é, as que se não fundem com outras, sejam brancas ou negras, se mantêm no estado selvagem. Se não tivesse havido a fatal mistura de povos mais adiantados com populações atrasadas, a civilização não teria caminhado no mundo. E no Brasil, fique certo, a cultura se fará regularmente sobre esse mesmo fundo de população mestiça, por que já houve o toque divino da fusão criadora (ARANHA, 2010, p. 197).

O artigo de Georg Wink (2004), embora exponha o potencial polifônico<sup>8</sup> do romance, também não foge ao horizonte racial. Wink chama atenção para o fato de que Graça Aranha foi o primeiro a tematizar, sob uma narrativa ficcional, a questão da imigração "[...] polarizando entre duas visões: Da imigração como fator indispensável ao processo de 'branqueamento' [...] e da imigração como ameaça à soberania brasileira [...]" (WINK, 2004, p. 113). Ao considerar *Chanaan* no sentido de entender "o debate intelectual sobre a questão 'nacional' na Primeira República", baseia principalmente sua análise na identificação de categorias de cunho determinista, como ideias de raça e de meio. Emprestando o termo utilizado por José Paulo Paes, categoriza *Chanaan* como uma "ficção ideológica",

modelo que seria mais propício para o debate de ideias "[...] aproveitando a contraposição dialética como meio de afirmação e desconstrução de argumentos ideológicos" (WINK, 2004, p. 117), cujos protagonistas apresentam pensamentos antagônicos entre si, por certas vezes consonantes e, por outras, dissonantes das ideias mais aceitas no debate intelectual da época.

Os dois trabalhos citados, embora bem construídos, tendem a separar forma e conteúdo. No caso de Wink, a forma é reduzida ao modelo da "ficção ideológica", traçando paralelos com a escrita de Tolstói,<sup>9</sup> mas sem maiores alongamentos;<sup>10</sup> no caso de Tamano, a forma se reduz às temáticas em comum suscitadas pelos autores – Aranha e Azevedo – chegando à conclusão que os dois romances foram "criações historicizadas".<sup>11</sup>

A tese mais recente que traz Graça Aranha no título, traz também ao seu lado a questão "raciológica", como opta por chamar a autora. O doutorado *Homens de Letras, Homens de Ciência: discurso raciológico na literatura brasileira em Canaã, de Graça Aranha* defendido por Ryanne Freire Monteiro Bahia (2016), investiga os sentidos do processo de imigração europeia, sobretudo alemã, e como, por um viés sociológico, o fenômeno da imigração afetaria a identidade nacional na perspectiva do romance.<sup>12</sup>

Em todos os casos acima, alguns em maior ou menor intensidade, é o **conteúdo** racial que sobressai aos olhos.

Entretanto, toda criação artística também imbrica forma e material: sejam os Cézannes, Van Goghs e Gauguins; sejam as ilustrações das

<sup>8</sup> A questão da polifonia no romance também é defendida por José Paulo Paes (1992).

<sup>9</sup> Graça Aranha em carta enviada em 14 de dezembro de 1899 a José Veríssimo (transcrição datilografada que se encontra no acervo ABL – pasta Graça Aranha) teme, antes mesmo do lançamento do livro, a comparação de *Chanaan* com obras de Tolstói, em especial *Ressureição* que havia acabado de ler e envia ao amigo uma cópia de *Ressureição* para que o amigo leia. Aranha escreve que não quer se comparar a Tolstói, reconhecendo a grandeza do autor, mas que reconhece que seu livro tem pontos em comum, entre esses pontos estariam: ambos terem um fundo anarquista, serem um romance de ideias, e apresentarem episódios de julgamentos injustos. Diz na ocasião à Veríssimo que, na altura que estava o andamento do trabalho, não era possível modificá-lo, e continua "v. é testemunha de que Chanaan era livro concebido antes de *Ressureição*, não é influência deste como há de parecer". Nessa mesma carta exhibe um amplo conhecimento das obras de Tolstói, e chega a criticar o último romance lido por ter uma execução muito "pesada" e por "fazer sua obra propaganda" e menos uma obra de arte.

<sup>10</sup> A aproximação desta obra de Aranha com Tolstói também é realizada por Foot Hardman. Para ele, este "romance brasileiro, sob muitos prismas inovador" combinaria uma tendência anarquista do autor "a inspiração local e recente do messianismo universalista", trazendo "ecos inconfundíveis de Zola e Tolstói" (HARDMAN, 1992, p. 292).

<sup>11</sup> As duas sentenças da "ficção ideológica" e da "criação historicizada" não serão negadas por esse trabalho, pelo contrário, serão agregadas.

<sup>12</sup> Curiosamente, Ryanne Bahia (2016) faz também conexões desse romance com conceitos nietzschianos, porém, principalmente focalizando as falas do personagem Lentz em paralelo com a ideia de "super-homem" e "vontade de potência", diferente das conexões que faremos aqui, o que também é compreensível se tomarmos o esclarecimento de Scarlet Marton de que houveram apropriações diversas de Nietzsche, e muitos usos de obra, de anarquistas à extrema direita alemã. Falaremos um pouco mais sobre o personagem Lentz no próximo tópico.

revistas; sejam as criações literárias de passagem de século. Os estudos bakhtinianos sobre o problema do conteúdo, do material e da forma recaem justamente sobre a criação literária.

Toda a forma artística para Bakhtin é a forma de um conteúdo. Esta forma artística, que é também conteúdo, é "[...] inteiramente realizada no material, como que ligada a ele" (BAKHTIN, 2014, p. 57); a forma realiza-se no material e sob sua ajuda, "[...] neste sentido, é determinada não só pelo seu objetivo estético, mas pela natureza do material dado" (BAKHTIN, 2014, p. 57).

Aplicando ao nosso exemplo, poderíamos dizer que o "material dado" em *Chanaan* é a linguagem escrita, que, por ser composta por códigos culturais elaborados, e, compartilhados, torna-se limitrofe para a criação do romance; como enfatiza Bakhtin: "[...] todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras" (BAKHTIN, 2014, p. 29).

A ideia de "fronteiras" em *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* corrobora com a de "espaços de possíveis",<sup>13</sup> de Pierre Bourdieu (2008). Em ambas as ideias, não há determinismo dos fatores externos ao texto do criador, mas há uma autonomia relativa. Um texto abstraído da fronteira "[...] torna-se vazio, pretencioso, degenera e morre" (BAKHTIN, 2014, p. 29) pois não acessa a sensibilidade do outro; a possibilidade de sua existência fora da fronteira torna-se, enfim, muito infima.

O pensamento germanista e as teorias raciais eram fronteiras de *Chanaan*. Concordando ou não, seu autor dispunha de uma gama de códigos que já havia experimentado em sua pequena experiência de escrita e na escrita/leitura de outros, e era para esses outros que ele publicava agora, inclusive com o peso da responsabilidade de justificar sua participação na Academia Brasileira de Letras. Como diria De Certeau, Aranha também produzia um texto para ser aceito diante de seus pares.

Uma das surpresas e raridades, quesitos de

valoração de uma criação artística para Bakhtin, é que Aranha se inspirou justamente em **formas** alemãs para compor o discurso de desconstrução do germanismo ao mesmo tempo que desconstruía o *Le Brésil* da capital brasileira.

Mas a *art nouveau* não seria uma contraposição de ideários franceses em detrimento do germanismo? Não. Primeiramente, embora seja conhecida por sua nomenclatura em língua francesa, a origem da *art nouveau* se deu na Inglaterra, manifestando-se em diversas partes do globo, e ganhando leituras diferentes sob um tronco comum, como o *art nouveau* espanhol nas mãos de Gaudí.<sup>14</sup> A estética *art nouveau* tenderia a uma proposta muito mais cosmopolita que francesa, ou mesmo alemã, como defende em alguns momentos Paes. Em síntese, o germanismo e as teorias raciais, antes de conteúdo, eram matéria e forma.

## 2 Estética artenovista na literatura?

Grosso modo, talvez seja justamente através da arquitetura que mais facilmente reconhecemos as características compartilhadas deste estilo que se caracteriza, principalmente, por formas e estruturas naturais (como folhagens, flores e animais) e por um traçado curvilíneo e sinuoso, criando uma sensação orgânica e de leveza. Na *art nouveau* temos uma extrapolação do decorativo e da ornamentação compondo um estilo que aspirava um mundo de beleza e de felicidade universal – a beleza da natureza ainda mais bela na sua retratação tecnológica, com novos materiais (com destaque aos objetos em ferro) e novas técnicas permitidas pela própria indústria. Toda prosperidade e luxo da chamada *Belle Époque* europeia, sua rica e próspera sociedade burguesa e "industrial", a fomentava e inspirava.

Nesta mesma perspectiva de uma indústria que fomenta e inspira, Walter Benjamin realizou uma observação sobre a Paris do final do século

<sup>13</sup> Bourdieu, no texto "A ilusão biográfica", exclui completamente o termo "biografia" que, em seu modelo mais tradicional, traz uma narrativa teleológica, descrevendo a "vida e a obra" como um todo coeso, e abre lugar a uma proposta interpretativa que sugere a exploração do autor/intelectual no sentido de responder como determinado "produtor" se movimenta diante de um espaço de possibilidades, em relações de distanciamento e de aproximações com outros "produtores" (BOURDIEU, 2008).

<sup>14</sup> Ao analisar a poesia de Augustos dos Anjos, Paes traz também outro elemento: a *art nouveau* apresenta uma arte que facilmente agrada as massas rondando "o tempo inteiro as fronteiras do kitsch sem chegar, todavia, a transpô-las, no que se parece com a arquitetura de Gaudí: haverá algo mais próximo do kitsch do que o revestimento multicolorido de pastilhas, imitação do estilo mudéjar espanhol, por ele exuberantemente usado no parque Güel, o qual de resto como que se inculca uma Disneylandia avant la lettre?" (PAES, 1985, p. 92).

XIX focalizando o aparecimento das galerias. Para Benjamin, houve duas condições principais para esse aparecimento: a alta do comércio têxtil, expressa nos *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manterem grandes estoques de mercadorias, e os primórdios do ferro incorporado na arquitetura (BENJAMIN, 1985, p. 30-43).

Ao modelo dos magazines, as galerias eram

[...] centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Por longo tempo continuaram a ser um local de atração para os forasteiros (BENJAMIN, 1985, p. 30-41).

Além disso, o uso do ferro, já associado à aceleração do ritmo de vida em menção às ferrovias, teria acelerado, sobretudo, o ritmo das construções. O ferro era um símbolo do moderno, o principal material escolhido para as construções dos locais de passagem – como as estações, mas também das galerias; galerias essas que não deixavam de ser mais um local dos transeuntes (BENJAMIN, 1985).

A praticidade do uso do material, que teria sua maior aplicabilidade nas construções do século XX, provavelmente trouxe à arquitetura cada vez mais um *status* decorativo. As colunas de sustentação se tornavam desnecessárias, as construções eram mais leves e mais rápidas de serem realizadas, havia espaço para a criação decorativa, sem funcionalidade prática, a ornamentação podia ser extrapolada.

Segundo Benjamin, “[...] a arquitetura começa a se emancipar da arte com a construção em ferro, assim por sua vez a pintura o fez com os panoramas” (BENJAMIN, 1985, p. 33). Os panoramas que Benjamin refere-se eram imagens (pintadas ou fotografadas) exibidas em uma superfície cilíndrica; para se observá-las era necessário olhar através de uma espécie de binóculo de forma a provocarem a impressão que o espectador está no cenário da imagem exibida. Na maioria das vezes, as imagens eram de paisagens do campo.

Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são,

ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flâneur* (BENJAMIN, 1985, p. 34).<sup>15</sup>

Embora Benjamin não desenvolva maior análise neste texto, ele identificará na França uma “literatura panorâmica” contemporânea ao panorama. Como parece nos sugerir, as artes estão em constante diálogo, as formas são transcodificadas de um campo artístico a outro, pois elas são intrínsecas à sociedade que as produz.

Ainda nesse mesmo texto, Benjamin dirá que a *art nouveau*

Representa a última tentativa de fuga de uma arte sitiada em sua torre de marfim pela técnica. Mobiliza todas as reservas da interioridade. Expressa-se na linguagem mediúnica das linhas, nas flores como símbolo concreto da desnuda natureza vegetativa, que se contrapõe a um ambiente tecnicamente armado. Os novos elementos da construção com ferro, formas de sustentação, interessam a esse **estilo modernista** (BENJAMIN, 1985, p. 37, grifo nosso).

Até aqui pudemos entender que houve um “clima” *art nouveau* distribuído pelas diversas artes na Europa, mas como foi essa manifestação na literatura?

Na proposta de Paes (1985, 1992), a mesma inspiração em formas naturais, mas sem deixar de ser tipicamente urbana, e toda a importância da ornamentação dessa *art* – uma ornamentação não meramente decorativa, mas constituinte da obra – apareceriam nas narrativas ficcionais e nas poesias da passagem do século.

Como amostragem, localizamos duas grandes análises de Paes, a poesia necrofílica de Augusto dos Anjos, e a primeira publicação ficcional de Graça Aranha, onde ornamentação se apresenta mediando simbolicamente a natureza brasileira e o projeto utópico do personagem principal Milkau, de *Chanaan*.

A ornamentação é o componente mais óbvio, mas que isolado não sustenta o argumento da especificidade. O trecho abaixo traz um ponto

<sup>15</sup> Segundo Charles Baudelaire, *flâneur* designa uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la. Walter Benjamin acrescenta o *flâneur* como um produto sem precedentes da vida moderna.

importante da defesa de Paes a fim de compor as características de uma estética e estilo específico:

A animar essa vontade de estilização ornamental da arte nova, havia uma exaltação dionisiaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época, ao lado de Schopenhauer, não sendo pois obra do acaso que uma irmã de Nietzsche tivesse tido papel de relevo na constituição dos primeiros grupos de *Jugendstill*, a vertente alemã da arte nova (PAES, 1985, p. 67-68).

E aí damos um passo para outra grande característica: a admiração e a referência à filosofia alemã. Podemos relacionar três outros pontos ao quesito alemão: a exaltação dionisiaca da vida laqueada à prosperidade da *Belle Époque* – já mencionada no trecho; o pendor para uma ideia de decadentismo de *fin de siècle* – decadentismo literário e da própria sociedade – a que, “[...] por um igual culto do refinamento e do luxo, o *art nouveau* estava historicamente ligado” (PAES, 1992, p. 85); e, o “horizonte racial”.<sup>16</sup>

Tanto a análise que Paes realiza de Augusto dos Anjos quanto de Graça Aranha apontam para a repetição da temática racial, do uso de palavras ditas científicas e advindas da biologia para construções de metáforas, e a propensão para a discussão de ideias comumente filosóficas nas narrativas ficcionais. Destarte, o que propomos ou o que condensaremos aqui é que esta **estética artenovista**, que endossamos, principalmente da obra *Canaã e o ideário modernista*, é uma **estética a partir de uma linguagem germanista**.

Assim, não pretendemos criar outros enquadramentos com a chave de leitura da *art nouveau*, mas sim aproveitarmos o exercício de Paes, cujo brilho está principalmente em trazer um estilo não advindo da literatura, no entanto, advindo de outros campos artísticos, para análise literária. Campos artísticos que justamente se pronunciam de antemão pela visualidade de suas formas e por seus materiais. O exercício de Paulo Paes, por essas questões, não se difere do realizado por Benjamin, que, inclusive, nos presenteia com um perfil de Milkau, um dos personagens de *Chanaan*.

### 3 Apresentando *Chanaan*: um *bildungsroman* para um germanismo frouxo

Se admitirmos apenas seu aspecto morfológico é relativamente simples a compreensão do termo *bildungsroman*, “unem-se dois radicais – (*Bildung* – formação – e *Roman* – romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas” (MAAS, 2000, p. 13). No entanto, como aponta Wilma Maas, “[...] cada um dos dois termos [...] encontra-se atrelado a um complexo entrelaçamento de significados” (MAAS, 2000, p. 13).

Ambos entram para o vocabulário acadêmico na segunda metade do século XVIII, isso porque, “[...] a formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a “cidadania” do gênero romance”. No caso alemão, o romance ganhou esta proporção quando nomes como Goethe passaram a se dedicar ao gênero, deixando para trás os atributos de “literatura trivial e de má qualidade” (MAAS, 2000, p. 13).

Possivelmente foi em 1810 que, pela primeira vez, o termo foi empregado em uma conferência na Universidade de Dorpat pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern. Esta definição inaugural de Morgenstern descreve o *bildungsroman* como o romance que “[...] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” promovendo ao mesmo tempo “[...] a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 18). Morgenstern utilizou na ocasião o romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (em português, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*), para o professor, o romance do escritor Johann Wolfgang von Goethe era o melhor exemplo demonstrativo de um *bildungsroman*.

Dito isso, o *bildungsroman* é considerado “[...] como um fenômeno de natureza histórico/literária, cujas origens se confundem em meio à própria “história do espírito alemão”” (MAAS, 2000, p. 53), cujo

<sup>16</sup> Nome dado ao capítulo no qual José Paulo Paes discute mais especificamente as ideias raciais do romance.

excesso de subjetivismo, o caráter reconhecidamente apolítico da incipiente classe média alemã, bem como o desejo burguês por uma formação universal e pelo equilíbrio entre a subjetividade e a coletividade formam o núcleo de circunstâncias que serão consideradas pela historiografia como a origem do Bildungsroman (MAAS, 2000, p. 53).

Porém, ao mesmo tempo que o cânone alemão refere-se geralmente a obras do final do XVIII e meados do século XIX, nas enciclopédias literárias mais recentes, como a *Metzler* de 1984, figuram como tal, romances também do século XX alemão, “[...] mesmo que, em boa parte deles, como no Felix Krull de Mann e O tambor de Grass, o conceito tradicional de formação tenha sido subvertido ou mesmo invertido” (MAAS, 2000, p. 55). Nesses casos, a função dessas narrativas traria no processo de formação do personagem principal a própria crítica da formação aos moldes da sociedade burguesa. Com esse exemplo, Wilma Maas nos atenta também para a designação do *bildungsroman* como um gênero flexível.

Jürgen Jacobs, em 1989, propôs uma sistematização das características capazes de recortar os limites do *bildungsroman* em oposição a uma compreensão estreita do gênero peculiar ao *Goethezeit* (época goethiana) e em relação a outras formas de romance. Para Jacobs devem ser consideradas como pertencentes ao gênero<sup>17</sup> “[...] obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (JACOBS, 1989, p. 37 apud MAAS, 2000, p. 62). Ressaltaremos aqui

as características descritas por Jacobs a fim de refletirmos sobre o movimento do personagem principal no romance *Chanaan*:

- o protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política (JACOBS, 1989, p. 37 apud MAAS, 2000, p. 62).

Portanto, simultaneamente em que todas as definições analisadas por Wilma Maas são unânimes em considerar o *bildungsroman* uma manifestação especificamente alemã, “[...] abre-se espaço para um possível alargamento do conceito, permitindo que se incluam obras pertencentes a outras literaturas nacionais” (MAAS, 2000, p. 59).

Escrevendo à Nazareth Prado entre 1913 e 1914, Graça Aranha revela grande intimidade com os romances de Goethe. As cartas cunhadas enquanto estava em Haia versam sobre toda sorte de coisas: o amor do casal, sobre o cotidiano do trabalho diplomático, discussões sobre literatura, indicações de leituras etc. A admiração de Aranha por Goethe aparece em cinco cartas diferentes.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> A noção de gênero na Teoria Literária nos parece demasiadamente divergente de um teórico a outro. Nos exemplos acima, tanto Wilma Maas como Jürgen Jacobs, autor utilizado por Maas, dão *status* de gênero ao *bildungsroman*. Na teoria dos gêneros de Northrop Frye, tal como está formulada, em especial, no livro *Anatomia da crítica*, o romance não é considerado um gênero, mas um arquétipo dentro de categorias maiores como o drama e a ironia. Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* realizou uma breve reflexão sobre os apontamentos de Frye em relação às abordagens de gêneros à maneira de Maas e Jacobs. Para Todorov, há basicamente duas divisões no tratamento do conceito de gênero: gêneros históricos e gêneros teóricos. Os primeiros seriam produto de uma observação dos fatos literários; os segundos se deduzem de uma teoria da literatura, e, enquanto gêneros teóricos se caracterizam pela presença ou ausência de um só rasgo estrutural; os segundos, pela presença ou ausência de uma conjunção desses rasgos. Neste sentido, os gêneros históricos podem ser considerados um subconjunto do conjunto dos gêneros teóricos complexos como formulados por Frye. Todorov ressalta que é importante ao pesquisador matizar sobre determinada questão (TODOROV, 1975). Para Bakhtin, os gêneros são desenvolvidos em função da complexidade da sociedade. Quanto mais complexas as sociedades, mais gêneros. Em 1941 dirá que “o estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2014, p. 397), talvez isto se dê porque o romance para Bakhtin é “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco” (BAKHTIN, 2014, p. 74), tomado como um conjunto, o romance “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilingue e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos lingüísticos diferentes e que são submetidos a leis estilísticas distintas” (BAKHTIN, 2014, p. 73). Entendemos aqui, o romance como um gênero textual, e o *bildungsroman* como uma distinção dentro desse gênero.

<sup>18</sup> Dentre as cartas publicadas, postumamente, por Nazareth Prado.

Na carta de março de 1913 há um longo trecho dedicado ao escritor:

A arte de Fausto é o prodígio de arrancar da lenda popular, anonyma, o máximo do symbolo, de idéa geral, de emoção artística e philosophica. **Foi a arte que me inspirou no "Malazarte" [...].**

Fausto vive na velha tradição allemã. Foi objecto do theatro popular, sahio do guignol para crianças, e Goethe, joven ainda, o viu nas "mariottes"... Foi d'ahi que elle o arrancou. Já antes o poeta inglez Marlowe fizera uma peça de theatro, mas sem o gênio goethiano. Para Goethe o fundo philosophico da lenda se revelou maravilhosamente (ARANHA, 1935, p. 12, grifo nosso).

Adiante, na mesma carta, Aranha coloca Goethe como um pensador superior, frente a outros pensadores que se dedicaram à Filosofia.

[...] Veiu a philosophia de Descartes e de Spinosa, mas já antes a duvida soprava no espirito e o homem teve a sede de "tudo" saber, de indagar o segredo da vida, a ancia de descobrir. Foi um extraordinário instante esse da liberdade que começa, da angustia da descoberta. Fausto é o symbolo dessa ancia de saber, da curiosidade incansável e immortal (ARANHA, 1935, p. 13).

Mas é principalmente sobre a obra Fausto, e sobre o que Aranha acredita que o personagem Fausto representa, que se concentram seus mais árdus elogios:

[...] E' a ancia do espirito inquieto... E' Fausto. E elle aceita o pacto infernal, que lhe dá a mocidade e o poder de se transformar. A mocidade é a surpresa da vida, todo o espirito que descobre novos mundos, que cresce e vibra á novas sensações, é eterna e divinamente joven. **A mocidade é a acção.** E Goethe diz: "no principio (isto é, o leit-motiv da vida) é a acção". E' Fausto no mundo exterior, na civilisação. E vence Mephistofeles, que é o "espirito que nega". O amor é a primeira acção de Fausto. Elle "'devia'- morrer no amor como Werther, Romeu? Não, elle não é o "amante", elle é o symbolo do espirito humano que continua... Margarida é um accidente, e Fausto prosegue para adeante, em mil transformações e o seu casamento mystico com Helena symbolisa a união da época moderna com a antigüidade. E' o triumpho da civilisação fundada na Arte e na Belleza, Tételnel retour à l'Héllade". Dessa união nasceu "Euphorion", a imagem de Byron, que representa o espirito humano libertado, subindo, subindo e morrendo nas alturas do pensamento.

Assim eu sinto Fausto e é com um exaltado goso que eu te digo toda a minha emoção desse livro, que só a ti saberia communicar... (ARANHA, 1935, p. 14, grifo nosso).

Em outra ocasião, prefaciando a obra póstuma *Meu próprio romance*, Nazareth Prado escreverá uma passagem interessante reforçando a admiração de Aranha por Goethe:

Graça Aranha tinha o jogo mefistofélico ou *malazartico* das coisas. Eu encontrava nelle um intenso parentesco espirital com Goethe [...]. E que profunda afinidade de espirito entre elles! O mesmo grande gênio livre, extremado interesse pela natureza e pela vida, a mesma disciplina espirital, a mesma superioridade no julgamento. Graça Aranha tinha um grande e constante interesse pelo grande poeta e me explicava: "Foi Goethe que me curou do mal de Rousseau..." (ARANHA, 1931, p. 21).

O fato é que Aranha conhecia muito bem *Fausto*. Nas palavras do autor, uma inspiração para sua publicação seguinte, *Malazarte* (ARANHA, 1935, p. 12). Assim como Graça conhecia *Wilhelm Meister*, indicando sua leitura à Nazareth Prado em 1914: "Já é tempo de começares a ler o "Wilhelm Meister", depois de acabares os gregos, e esse pequeno romance "Histoire sans nom"" (ARANHA, 1935, p. 185).

Voltemos à *Chanaan*. O protagonista da trama é o alemão Milkau. Recém-chegado ao Brasil, ele se direciona a uma colônia de imigrantes alemães no Espírito Santo em busca de um lugar para se estabelecer; a oportunidade estaria em terras próximas a Porto Cachoeiro. Em Cachoeiro é apresentado a outro imigrante recém-chegado, Lentz, filho de um general alemão. Grande parte das páginas do romance estão reservadas às conversas desses dois personagens. O romance inicia-se nas seguintes palavras:

Milkau cavalgava molemente o cansado cavalo que alugara para ir do Queimado à cidade de Porto Cachoeiro, no Espírito Santo.

Os seus olhos de imigrante pasciam na doce redondeza do panorama. Nessa região a terra exprime uma harmonia perfeita no conjunto das coisas [...] (ARANHA, 2010, p. 13).

Pouco se sabe sobre Milkau, no primeiro capítulo, prontamente, nas primeiras linhas é possível perceber o nível de ornamentação. Milkau não apenas observa a paisagem, seus olhos "[...] pasciam na doce redondeza do panorama".

É no segundo capítulo, através do diálogo

entre os conterrâneos Milkau e Lentz, que o protagonista começa a contar a história de sua vida, revelando ao outro personagem o motivo de sua mudança ao Brasil: o estopim teria sido a perda de um jovem amor e a consecutiva perda da mãe. Ao longo dessa conversa diz Milkau:

[...] Compreendi logo que não podia continuar na posição que tinha de crítico literário em um jornal de Berlim; faltava-me agora o ânimo de falar de livros inspirados em uma arte vazia, sem ideal, e saturada de sensualidade. Convenci-me ainda mais da falsa situação em que estava, fazendo parte do grupo de ignorantes e dogmáticos que, envolvidos nos mistérios da imprensa, exploram os outros homens, cuja credulidade voluntária é ali como em toda a parte a forma de sua cumplicidade na perpetuação do mal sobre a terra... E agora para onde ir? Perguntava eu humilhado. Que profissão será a minha neste quadro do mundo? A política? A diplomacia? A guerra? (ARANHA, 2010, p. 47)

Milkau havia deixado sua terra natal, nas palavras proferidas a Lentz, "[...] em troca de bens maiores, de bens eternos" (ARANHA, 2010, p. 46), pois, após a morte de sua mãe, o que mais o atormentava "[...] era a consciência de que começava a viver por viver", e que sua "[...] existência era vagar com os companheiros fortuitos" sem saber aonde seus "[...] passos iriam findar". Neste mesmo diálogo diz ainda Milkau: "Vivia vacilante e fugitivo, buscando no exterior a calma para o espírito [...] realizava passeios intermináveis, eternas caminhadas pelas ruas, pelos parques [...]". O protagonista de *Chanaan*, é, de certo, um jovem burguês, um *flâneur*, um homem, segundo Walter Benjamin, na sua expressão moderna.

No trecho acima, o narrador, o observador onisciente, diferentemente de outras passagens, se esquia. O diálogo está disposto assim como um drama teatral, talvez, na insinuação de que falar de si ao outro fosse um ato de representar-se. A conversa é íntima, apenas Milkau e Lentz estão ali. O narrador parece tomar consciência da motivação do personagem ao mesmo tempo que seu novo amigo Lentz, e, ao mesmo tempo que o leitor. O protagonista, falando em primeira pessoa, está consciente de que ele próprio percorre

um processo de autodescobrimento, e que, se a "mocidade é a acção", era necessário agir. A conclusão do processo de autodescobrimento e de um consecutivo descobrimento da sociedade se daria em uma nova terra, sem as contaminações da velha e decadente civilização, onde seu desejo de amor universal teria a chance de germinar.

Temos assim, prontamente, duas características do *bildungsroman* segundo Jacobs: a consciência do processo de autodescobrimento e a necessidade de apartar-se de sua casa. O romance começa, portanto, como um *bildungsroman*.

A premissa inicial da vida do protagonista é "[...] determinada por enganos e avaliações equivocadas", mais outra característica que, segundo Jacobs, deveria ser corrigida no transcorrer do desenvolvimento do personagem. Porém, encontramos uma diferença importante: o fato que esses enganos e equívocos não se findam, mas continuam até o término do livro como provocações para que seu projeto utópico desmorone.

Na descrição do próprio autor, em carta a José Veríssimo:

Não sei se todos os episodios do livro não se casam bem com o assunto da obra - Estes incidentes foram sempre trazidos para dar ao leitor uma sensação tragica, desoladora. Um imigrante morre abandonado, defendido o seu corpo por cães, é um quadro de Chanaan desarmada; em Chanaan tambem se sacrificam os cavalos para fecundar a terra; em Chanaan tambem os filhos são ativos, 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 isso a seus olhos compreende, sente, adivinha a desilusão do sonhador. É a colaboração do leitor com a personagem central do livro (ARANHA, 1902, apud RUOCCO, 2017, p. 169).<sup>19</sup>

Desse mesmo diálogo e observando a carta acima, podemos extrair outra característica apresentada por José Paulo Paes como própria da *art nouveau* na literatura: a presença do pensamento nietzschiano.

Começaremos aqui por outra ideia comumente aproximada a Nietzsche, o niilismo dos chamados *decadentes*. Para os decadentistas conserva-se na "[...] idéia da civilização ou do

<sup>19</sup> Carta de 14 de junho 1902. Sua transcrição integral encontra-se nos anexos da dissertação *As formulações de nação na trajetória de Graça Aranha* (RUOCCO, 2017).

estágio específico em que esta se encontra, uma noção desassociada da idéia de progresso, de perfectibilidade ou de momento mais avançado da história" (CAMILOTTI, 2004, p. 133), oposto à alusão de uma bela época. A civilização atingia seu auge e ao mesmo tempo o "[...] ponto agudo de sua exaustão e saturação. A idéia de que a civilização ocidental experimenta um estado de declínio ou decadência combina-se com o diagnóstico de que ela gesta os germes corroedores de si mesma" (CAMILOTTI, 2004, p. 134). Nesse "[...] estado em que o todo está em ruína, ou que o todo se encontra num processo ultra-avançado de decadência, o que floresce é a certeza de que o mundo não comporta nenhum sentido intrínseco" (MELLO, 1993, p. 160).

Porém, para Nietzsche falta radicalidade ao niilismo europeu (e essa denúncia incide sobre Schopenhauer): "[...] o niilista constata no mundo uma ausência de sentido e conclui ser inútil tentar criá-lo, mas não questiona a necessidade de crer num sentido; ele continua transitando na esfera dos valores que critica" (MARTON, 1982, p. 76).

Nietzsche aceita o fato de que a falta de sentido no mundo deva conduzir ao pessimismo – mas não a um pessimismo de resignação, não a um pessimismo de fraqueza e de derrota. [...] A falta de sentido do mundo, ao invés de provocar desfalecimento e desânimo, deveria, ao contrário, estimular ainda mais a energia e a coragem de quem teve a força de encarar a verdade – deveria suscitar não um pessimismo de derrota e de fraqueza, mas um pessimismo de força e coragem (MELLO, 1993, p. 160).

Como nos esclarece Camilotti (2004), Nietzsche reconhece seu tempo como um tempo de decadência "[...] no qual vigora a experiência trágica da consciência de um mundo sem sentido intrínseco onde o todo não é mais um todo" (CAMILOTTI, 2004, p. 305), portanto, que perde seu universalismo, e, "[...] compreendendo-se também um decadente, julga-se tal como Sócrates capaz de superar sua decadência" (CAMILOTTI, 2004, p. 305), ou seja, reconhecer-se é também capacitar-se. Em outras palavras, temos no pensamento nietzschiano, um niilismo ativo, o mesmo tipo de niilismo construído em Milkau.

É nesse sentido que podemos traçar um paralelo

entre Milkau e o Moisés bíblico: a missão incumbida a Moisés era guiar o povo no deserto. Esse "guiar o povo" era também esperar que as velhas gerações de pecadores incrédulos morressem no decorrer do caminho, pois somente seus descendentes chegariam à terra que emana leite e mel. Moisés, mesmo sabendo que avistaria a terra prometida, a Canaã, somente de longe, pois também estava sob a condição de pecador incrédulo, não deixou de atender a seu chamado. Talvez Milkau, incluindo-se como um decadente, soubesse desde o início que não entraria em Canaã!

As "provocações" como chamamos acima, ou os "incidentes" trágicos nas palavras de Aranha e Veríssimo, fazem com que Milkau perceba que não está em Canaã e que, provavelmente, não chegará a essa terra, mesmo assim, não desiste do caminho.

Vejamos o episódio de Maria:

A história de Maria Perultz era simples como a miséria. Nascera na colônia, na mesma casa onde ainda vivia. Filha de imigrantes, não conheceu o pai, morto ao chegar ao Brasil [...]. Esquecera Maria a morte da mãe; o fato devia ter acontecido na sua remota infância, não lhe deixando traço na memória. A sua família, o seu lar era aquele em que fora recolhida. Ignorando a própria história, por muitos anos viveu como inconsciente, passando a existência sem perceber o mundo, de que se não distinguia, e com o qual mesmo se confundia numa grande inocência. Viver puramente, viver por viver, [...], como vive a árvore. Sentir a vida é sofrer, a consciência só é despertada pela Dor (ARANHA, 2010, p. 117).

A história da moça, filha de imigrantes, prossegue se aprofundando em maiores tragédias. Maria tem um breve envolvimento amoroso com Moritz, outro descendente alemão e neto de seu empregador. Após a morte de Augusto, avô de Moritz, Maria engravida e é dispensada da casa onde morava e trabalhava. Ninguém lhe oferece abrigo, nem a igreja local. Milkau então intervém e a leva para ajudar na terra de outros colonos. Um dia, no meio do cafezal, sente as dores do parto. Maria acaba dando sozinha à luz o bebê e se desvanece sem forças enquanto porcos que estavam nas proximidades lambem o bebê ensanguentado. Dois dias depois, ela estava presa na cadeia de Cachoeiro acusada de matar a criança. Milkau acredita que Maria é inocente e acompa-

nha de perto seu julgamento, mas quando ela é condenada, resolve resgatá-la e partir para Canaã. A esse ponto da narrativa, opressores, oprimida e aquele que se sentiu chamado a guiar, estão sob as mesmas condições raciais, e a poucas páginas antes do término do livro, é possível que o leitor preveja que não haverá tempo hábil para a surpresa de outro herói – representando a mestiçagem – que esteja apto a salvá-los.

É nesta busca final que o livro se encerra:

- Fugamos para sempre de tudo o que te persegue; aos outros homens, em outra parte, onde a bondade corra espontânea e abundante, como a água sobre a terra. Vem... Subamos àquelas montanhas de esperança. Repousemos depois na perpétua alegria... Vamos... corre...

[...]

- Adiante... Adiante... Não pares... Eu vejo. Canaã! Canaã!

[...]

Milkau viu que tudo era vazio, que tudo era deserto, que os novos homens ainda ali não tinham surgido (ARANHA, 2010, p. 213).

A visão do novo mundo idealizado se torna cada vez mais distante na sua associação com a terra prometida da tradição judaico-cristão, e, ao tocá-la clamando por Canaã, ela se desvanece.

Com as suas mãos desesperançadas, tocou a Visão que o arrastara. Ao contato humano ela parou, e Maria voltou outra vez para Milkau a primitiva face moribunda, os mesmos olhos pisados, a mesma boca murcha, a mesma figura de mártir.

Vendo-a assim, na miseranda realidade, ele disse:

- Não te canses em vão... Não corras... É inútil... A terra da Promissão, que eu ia te mostrar e que também ansioso buscava, não a vejo mais... Ainda não despontou à Vida. Paremos aqui e

esperemos que ela venha **vindo no sangue das gerações redimidas** (ARANHA, 2010, p. 214, grifo nosso).

E então o narrador onisciente retorna em um parágrafo asado como se parafraseasse alguém:

Tudo o que vês, todos os sacrifícios são formas errantes da Liberdade. [...] 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, 2010, p. 215, grifo nosso).

O exemplo dessas últimas linhas são bons demonstrativos para visualizarmos outras colocações de Paes: a rubrica do Monismo<sup>20</sup> que se aplicaria de uma forma mais geral na *art nouveau* literária e, mais especificadamente sobre essa obra tratada, a funcionalidade do narrador e as travessias dos discursos utópicos para a realidade distópica onde se inserem os personagens.

Quanto ao primeiro, Paes dirá que "[...] para o monista do século XIX, macrocosmo e microcosmo estavam submetidos à mesma lei da evolução, que paraleliza a estrutura íntima da matéria [...] na estrutura de sistemas planetários" (PAES, 1985, p. 91). Cosmos, Universo, Terra, aparecem compondo um vocabulário próprio dos monistas e de *Chanaan*.<sup>21</sup>

Quanto à questão do narrador, Paes aponta que grande parte do texto é dedicada ao "[...] registro das digressões filosóficas em que se comprazem

<sup>20</sup> Sobre o Monismo mencionado muito brevemente por Paes, basta uma busca em dicionários de filosofia para entendermos que há vários monismos, mas também para percebermos sua conexão com o cosmopolitismo/universalismo análogo a *art nouveau*. O Monismo, de uma maneira geral, "diz-se de todo sistema filosófico redutível à unidade, quer do ponto de vista da substância, quer do ponto de vista das leis (ou lógicas, ou físicas), pelas quais são regidas, quer, enfim, do ponto de vista moral" (LALANDE, 1999, p. 698), podendo o cosmo e o universo serem entendidos como esta unidade. Haeckel, (biólogo, naturalista, médico e professor nascido na Prússia, que ajudou a popularizar o trabalho de Charles Darwin na Alemanha e um dos pensadores reconhecidos como monista, inclusive por si mesmo), aponta para um monismo simultaneamente científico, filosófico e moral onde "[...] na unidade do universo não há dualismo ou antítese entre espírito e matéria" (LALANDE, 1999, p. 699). O consenso do que podemos entender como monismo, além de um vocábulo que tange o mundo natural indicado por Paes, se relaciona mais ao sistema do qual o monismo se opõe - o dualismo - do que uma própria teoria afirmativa. Assim, enquanto o dualismo admite dois princípios ou realidades irreduzíveis (ex. teoria e prática), ou melhor, requer dois princípios irreduzíveis de explicação, o monismo afirma a unidade do ser na multiplicidade de seus atributos e manifestações (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001), ou, como explica Ferrater, monitas são "aqueles que sustentam que há uma única espécie de substância [...] independente do número de realidades que haja" (MORA, 2001, p. 2002), ou seja, negando o dualismo, porém, não negando em absoluto a existência de um pluralismo. Concluindo com Lalande, o Monismo "[...] designa apenas uma tendência e não um sistema acabado" (LALANDE, 1999, p. 700). Daí tantos serem reconhecidos ou se reconhecerem como monistas.

<sup>21</sup> Em 1894, Aranha prefaciou o livro de Fausto de Aguiar Cardoso, *Concepção Monística do Universo: introdução ao cosmos do direito e da moral*, que foi publicado pela Laemmert & C.

os seus protagonistas, Milkau e Lentz, especialmente o primeiro, o mais loquaz e filosofante dos dois. Nele se centra o foco narrativo [...]” mas esse foco é “[...] reforçado pela intromissão do narrador onisciente, de que Milkau seria uma espécie de alter ego” (PAES, 1992, p. 27). Esta empatia do narrador pelo protagonista Milkau faz com que, em algumas passagens da narrativa, ele expresse e antecipe as ideias do personagem (ARAÚJO, 2013). As digressões filosóficas passam, então, a ser representadas também nas intervenções do narrador.

Para Araújo, esse tipo de exposição narrativa “[...] é demarcada por um caráter doutrinário e didático” quase panfletário das intenções do autor, “[...] que se evidencia no texto e que parece desarticular o arranjo realista” (ARAÚJO, 2013, p. 39). Nessa “[...] atitude do narrador intruso e na sua relação com os demais personagens” (ARAÚJO, 2013, p. 39), a realização formal do romance para a pesquisadora seria “descortinada”, causando desequilíbrio, e contradizendo a própria estrutura romanesca.

Ao contrário do narrador como erro e que fragiliza a narrativa e a estrutura do romance, Paes dirá que é por intermédio dele que a relação utópico/distópico, tão importante e presente em *Chanaan*, e uma das principais preocupações de Aranha relatadas na carta supracitada a Veríssimo, flui.

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

Logo, a presença concomitante de dois mundos dissonantes, do meio atroz verossimil *versus* as idealizações de Milkau, ganham ritmo, fluidez e equilíbrio na narrativa através do ornamentalismo artenovista presente na narração. Assim, esses

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

### Considerações finais

A narração que parecia privilegiar positivamente as ideias de miscigenação e de amor universal avilizadas pelo protagonista de *Chanaan*, na constante oscilação entre dois mundos, prepara o leitor paulatinamente para o final subjetivo do romance e para o destino em suspenso dos personagens envolvidos.

Sugerindo o descontentamento com os projetos em vigor e a falta de uma proposta clara, o movimento final de formação de Milkau (ou do leitor) comum ao *bildungsroman* é interrompido no momento em que a narrativa não propõe algo em troca, mas prevê o fracasso das propostas discutidas ao longo de todo romance, as mesmas propostas encontradas nos pares de Recife como Silvío Romero, Tobias Barreto, Araripe Júnior, e seu parceiro diplomata, Joaquim Nabuco; todos membros também da ABL no período.

A raça pouco importará no desfecho do romance,<sup>22</sup> pois ninguém está redimido para entrar na “Terra Prometida”. Enquanto uma visão, que não se difere e não deve se diferir da realidade pois compõem o mesmo plano - o que talvez nos permita mais uma conexão com Nietzsche em sua crítica da moral - é preciso construir Canaã!

Se forma e conteúdo compõem o discurso, o discurso central do romance *Chanaan* é a procura por um novo projeto, por uma nova formulação para a República Brasileira diante de problemas locais, mas, principalmente, diante de problemas que acometeriam a sociedade moderna como um todo, problemas universais.

Este *germanismo frouxo*, que falha antes mesmo de começar, abre espaço para novas experi-

<sup>22</sup> Questões sobre raça tornarão a aparecer em *A Viagem Maravilhosa* - romance publicado por Graça Aranha em 1929 - o que nos indica que a pauta não desaparece na década de 1920.

mentações, ou ainda, para outras formulações de nação como a ideia de *latinidade*. Tal formulação, embora pareça muito distinta do *germanismo* deste aluno da Escola do Recife, na trajetória de Graça Aranha, denunciará de igual maneira a inexistência de qualquer Canaã, e, ainda, acen-tuará mais a urgência de sua construção diante do caos da Grande Guerra.<sup>23</sup>

## Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Perfil dos Acadêmicos* – Tobias Barreto. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/tobias-barreto>. Acesso em: 13 jan. 2020.

ARANHA, José Pereira da Graça. *Canaã*. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2010.

ARANHA, José Pereira da Graça. *Cartas de amor*. Rio de Janeiro, 1935.

ARANHA, José Pereira da Graça. *Chanaan*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1902. 369p.

ARANHA, José Pereira da Graça. *O meu próprio romance*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1931. 174p.

ARAUJO, Bárbara Del Rio. *Estudo sobre a composição estética da obra Canaã, de Graça Aranha*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2013.

AZEVEDO, Maria Helena Castro. *Um senhor modernista*: biografia de Graça Aranha. Prefácio de Alberto Venancio Filho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BAHIA, Ryanne Freire Monteiro. *Homens de letras, homens de ciência*: discurso raciológico na literatura brasileira em Canaã, de Graça Aranha. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*: A Teoria do Romance. 7. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARBOSA, Ivan Barbosa. *A Escola do Recife e a sociologia no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Textos de Walter Benjamin*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*: sobre a teoria da ação. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2008.

CAMILOTTI, Virginia Célia. *João do Rio*: idéias sem lugar. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 2004.

HARDMAN, Francisco F. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Editora Schwarcz Ltda., 1992.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia et al. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo*: o bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MARTON, Scarlet. *Nietzsche*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MELLO, Mário Vieira de. A crítica da decadência. In: MELLO, Mário Vieira de. *Nietzsche*: o Sócrates de nossos tempos. São Paulo: Edusp, 1993.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Maria Stela Gonçalves et al. São Paulo: Edições Loyola. 2001. p. 2002-2004. Tomo III. (K-P).

PAES, José Paulo. Augusto dos Anjos e o *art nouveau*. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.

RUOCCO, Andrea R. *As formulações de nação na trajetória de Graça Aranha*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças* – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. 10. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco*: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TAMANO, Luana Tiek Omena et al. O cientificismo das teorias raciais em *O cortiço* e *Canaã*. *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 757-773, jul./set. 2011. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702011000300009>

<sup>23</sup> O presente artigo deriva-se de reflexões contidas na dissertação de mestrado da autora, sobretudo, desenvolvidas no primeiro e segundo capítulo. Acerca de questões como: a movimentação de Aranha diante de seus pares em ocasião da Grande Guerra, a ideia de caos (ou ainda, catástrofe) que opera em sua produção, e, principalmente, acerca do conceito de *latinidade*, consultar o terceiro capítulo da referida dissertação de Ruocco (2017).

TODOROV, Tzvetan. Os gêneros literários. In: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, 1975. (Coleção Debates).

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. *Revista Linha D'Água USP*, n. 17, p. 113-128, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37267>. Acesso em: 13 jan. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v0i17p113-136>

---

### Andrea Ramon Ruocco

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) em Franca, SP, Brasil, na área de concentração "História e Cultura Social", onde desenvolve a pesquisa fomentada pela CAPES: *Os usos de brasilidade ou a história de um conceito identitário*. Em 2017, defendeu o mestrado no mesmo programa com a dissertação: *As formulações de nação na trajetória de Graça Aranha*. É licenciada em História pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Radialismo e Televisão, também pela mesma universidade. Desde 2015, é integrante do *Grupo de Pesquisa HISTORIAR - narrativas identitárias, conceitos, linguagens*, grupo registrado pelo CNPq.

---

### Endereço para correspondência

Andrea Ramon Ruocco

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)

Av. Eufrásia Monteiro Petrágli, 900

14409160

Franca, SP, Brasil