

# CANAÃ: UMA SEMÂNTICA DA PAISAGEM

José Paulo Paes

A prosa de *Canaã* está longe da neutralidade da prosa de código civil postulada por Stendhal como a mais conveniente aos propósitos especulares do romance. Trata-se, antes, de uma prosa trabalhada, onde não é difícil distinguir o ornamento da substância ornada. Nisto, *Canaã* é bem um livro de época, daquela época de "transição ornamental" a que se referiu David Salles<sup>1</sup> ao lhe estudar um dos autores típicos, Xavier Marques, muito embora o corifeu, em matéria de ornamentalismo, fosse reconhecidamente Coelho Neto. Comparada às intemperanças da prosa deste, com o seu léxico opulento, o seu abuso dos efeitos cumulativos, o seu pendor para o termo inusitado ou precioso, a prosa de Graça Aranha até passa por discreta, o que não a impede de ostentar empostação ornamental. A função decorativa de numerosos lances de *Canaã* se deixa ver na circunstância de eles nada acrescentarem de efetivamente substantivo à narrativa, seja no que respeita ao "desenrolar dos fatos", seja no que respeita à "vida interior das personagens", para repetir as palavras com que Alfredo Bosi caracterizou o ornamentalismo *belle époque* de Coelho Neto. Mas nem por isso se pode dizer que tais lances decorativos sejam supérfluos na economia ficcional de *Canaã*. Eles ali funcionam como nexos de mediação — mediação de índole simbólica, já se vê — entre o mundo exterior dos acontecimentos e o mundo interior dos protagonistas. Nesse mundo exterior, a paisagem é uma presença constante, quase se diria obsessiva.

Ela não atua como um pano de fundo que só servisse para enquadramento dos conflitos humanos que, estes sim, constituiriam o primeiro plano da narrativa e, como tal, o seu foco de interesse dramático. Trata-se, ao contrário, de uma paisagem intensamente semantizada, que partici-

O presente texto é parte de um ensaio mais longo acerca de "*Canaã* e o Ideário Modernista" ora em preparação. Para escrevê-lo, pude contar com uma bolsa de estudos concedida pela Ford Foundation através do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

(1) David Salles, *O Ficcionalista Xavier Marques: um Estudo da "Transição Ornamental"*. Rio, Civilização Brasileira, 1977.

pa também da dramática da narrativa. Seus valores se alinham pelos valores da interioridade utópica de Milkau, o protagonista masculino, e contra os valores distópicos da realidade que ele vem encontrar na sua suposta, e sucessivamente desmentida, Canaã. Há, portanto, um nexos visível de consubstancialidade entre paisagem e interioridade, e a consubstancialidade<sup>2</sup> é, como já se acentuou, a principal característica do ornamentalismo *art nouveau*, de que *Canaã* é, entre nós, um alto exemplo no terreno da prosa de ficção.

Na fala rememorativa do capítulo II, em que Milkau, para responder à curiosidade de Lenz, faz a sua autobiografia, são enumeradas as fases da crise de consciência por que ele passou na juventude, após perder o pai, a mãe e a jovem a quem amara desde a infância. Primeiro, a fase negativa: a mudança para Berlim, o trabalho de crítico literário num jornal, a progressiva insatisfação com "uma arte vazia, sem ideal e saturada de sensualidade"<sup>3</sup>, a doença moral, a desilusão do mundo e o desejo de suicídio. Depois, a fase positiva: a reflexão salvadora de que não adianta, pelo suicídio, "libertar um só dos mártires, é preciso que todos se salvem"<sup>4</sup>; o reconforto da contemplação estética ["A Beleza entrava no meu espírito como um doce sustento"]<sup>5</sup>; e a passagem, do amor da arte, ao amor da natureza ["Foi pela arte que comecei a amar a natureza (...) pois até então (...) eu só tinha os olhos voltados para o meu caso pessoal"]<sup>6</sup>. Esta última citação deixa à mostra o quão intimamente o naturismo de Milkau está ligado ao seu humanitarismo, integrando um mesmo percurso de dentro para fora, do egocêntrico ao solidário. O culto da natureza exerce a princípio um efeito paradoxal: induz nele uma ânsia mística de "mortificação e sofrimento" e ei-lo que se isola no coração dos Alpes, para, emulando "a vida solitária dos monges, evaporar a [sua] animalidade e dissolvê-la na combustão de um sentimento ativo e fecundo"<sup>7</sup>. Mas não tarda a se dar conta do perigo desse isolamento à Zaratustra: "O meu isolamento era apenas intelectual, uma forma de desdém do mundo, uma expressão mesquinha de quem foge do seu lugar na vida"<sup>8</sup>. E como Zaratustra, que acabou por se cansar de sua solidão de eremita e buscou companhia humana a quem anunciar o advento do Super-homem, assim também Milkau volta à planície dos homens, ainda que movido por diferentes razões. Volta para "gerar o amor, ligar-[se] aos espíritos, dissolver-[se] no espaço universal e deixar que toda a essência da [sua] vida se espalhasse por toda a parte, penetrasse nas mínimas moléculas, como uma força de bondade"<sup>9</sup>.

Esta ânsia panteísta de comunhão, por trás da qual não é difícil perceber o magistério do monismo filosófico da Escola do Recife, impregna as páginas de *Canaã* e responde, no plano da sua coerência interna, pelo alinhamento ali tão marcado entre natureza e interioridade. Logo no seu capítulo de abertura, onde começa a se esboçar o quadro de sucessivas antíteses que ao longo do romance irão extremar as interioridades de Milkau e Lenz numa estrutura de tipo dialógico, manifesta-se a empatia do primeiro e a dispatia do segundo para com a natureza tropical. Enquanto

(2) A noção da consubstancialidade do ornamentalismo *art nouveau* parece não ser perfilhada por Lara-Vinca Masini quando escreve: "A principal característica do Art Nouveau, que o distingue de qualquer outro estilo contemporâneo, é a de tornar autônomos os elementos decorativos dentro da obra de arte". (*Art Nouveau*, trad. ingl. de L. Fairbairn, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 12.) E mais adiante, pp. 14-15 no mesmo livro: "Só quando à linha e à forma [pattern] é dado um papel independente na obra de arte (...) realizam elas em plenitude seu potencial decorativo". Outros autores, em vez de falar no caráter autônomo do ornamentalismo *art nouveau*, preferem destacar-lhe a função estrutural. De William Morris e seus seguidores, diz Renato Barilli que, por fiéis ao ideal da arte medieval, não queriam que existisse "nenhuma diferença entre estrutura de base e decoração de superfície; a lógica inerente à concepção de uma obra deve transparecer também na decoração". (*Art Nouveau*, trad. ingl. de R. Rudorff, Londres, Feltham, Middlesex, Paul Hasslyn, 1969, p. 24.) É neste último sentido que falo aqui da noção de consubstancialidade entre ornato e matéria ornada. Outro especialista no assunto, B. Champigneulle, mostra que artistas artonovistas como Van de Velde, Guimard e Majorelle "davam ao ornamento um lugar preponderante, fazendo-o ocupar um lugar estrutural". (*Art Nouveau*, trad. M.J.C. Viana, S. Paulo, Verbo/EDUSP, 1976, p. 90.)

(3) *Canaã*, Rio, Garnier, 5. ed. rev., p. 64.

(4) *Idem*, *ibidem*, p. 64.

(5) *Idem*, *ibidem*, p. 66.

(6) *Idem*, *ibidem*, p. 66.

(7) *Idem*, *ibidem*, p. 66.

(8) *Idem*, *ibidem*, p. 68.

(9) *Idem*, *ibidem*, p. 68.

Lenz confessa preferir "os campos europeus com suas mutações" sazonais, e se queixa do "sol implacável" dos trópicos, com seu "amarelo sempre a nos perseguir" e a não consentir nenhum "descanso para uma suave matização de cor", Milkau declara "amar esta natureza até a paixão"<sup>10</sup>. Paixão que um parágrafo anterior do mesmo capítulo evidenciara estar ligada de perto às suas esperanças utópicas:

(10) Idem, ibidem, p. 69.

*Milkau nesse panorama aberto lia a história simples daquela obscura terra. Porto do Cachoeiro era o limite de dois mundos que se tocavam. Um traduzia, na paisagem triste e esbatida do nascente, o passado, onde a marca do cansaço se gravava nas coisas mingua-das. Aí se viam destroços de fazendas, casas abandonadas, senzalas em ruínas, capelas, tudo com o perfume e a sagração da morte. A cachoeira é um marco. E para o outro lado dela o conjunto do pano-rama rasgava-se mais forte, mais tenebroso. Era uma terra nova, pronta a abrigar a avalanche que vinha das regiões frias do outro hemisfé-rio, e lhe descia aos seios quentes e fartos; e ali havia de germinar o futuro povo que cobriria um dia todo o solo, e a cachoeira não dividiria mais dois mundos, duas histórias, duas raças que se comba-tem, uma com a pérfida lascívia, outra com a temerosa energia, até se confundirem num mesmo grande e fecundante amor".*

(11) Idem, ibidem, p. 37.

Haveria muito que tirar deste parágrafo tão rico de implicações. Mas contentemo-nos, por ora, em ressaltar a condição de fronteira entre dois mundos que Porto do Cachoeiro, onde se passa a ação toda do romance, nele assume. Nada mais natural fosse a semelhante espaço de encontro do passado com o futuro, da decadência com a utopia, que, desiludido do Velho Mundo e ansioso de um Novo Mundo solidário e fraterno, seu protagonista acorresse como que trazido pela lógica da narrativa. Um espaço cuja paisagem é imantada pelo mesmo pólo utópico para o qual se volta a interioridade de Milkau, donde o alinhamento ou simetria entre ambos. Sua empatia pela natureza tropical não teme os extremos na hora de manifestar-se. Quando ele vai ver, com Lenz, o lote de terra a que juntos se candidataram como agricultores neófitos, a necessidade de derrubar as árvores ali existentes para limpar o terreno de plantio de café provoca-lhe uma reflexão em que utopia e ecologia se irmanam: "Compreendo bem que é ainda a nossa contingência essa necessidade de ferir a Terra, de arrancar de seu seio pela força e pela violência a nossa alimentação; mas virá o dia em que o homem, adaptando-se ao meio cósmico por uma extraordinária longevidade da espécie, receberá a força orgânica da sua própria e pacífica harmonia com o ambiente, como sucede com os vegetais; e então dispensará para subsistir o sacrifício dos animais e das plantas"<sup>12</sup>.

(12) Idem, ibidem, p. 31.

O encantamento de Milkau com a natureza brasileira não o impede porém de refletir criticamente a seu respeito. Tais momentos de distanciamento analítico como que lhe contradizem a empatia espontânea por

ela. Diante do espetáculo da exuberância da floresta tropical — espetáculo que inspira à escrita artística do autor de *Canaã*, logo no início do capítulo segundo, uma página onde o comprazimento descritivo com o "esplendor da força na desordem" parece derivar do desamor do *art nouveau* pela simetria das linhas retas e do seu pendore para o vitalismo das linhas sinuosas a se combaterem e a se entrecruzarem dinamicamente —, observa ele ao seu companheiro de exílio que "a floresta do Brasil é sombria e trágica". Nela, "o espírito é esmagado pela estupenda majestade da natureza" e, ofuscados por "esta força, esta luz, esta abundância (...) passamos por aqui em êxtase, não compreendemos o mistério". Perde assim o espírito a faculdade racional e se paralisa na adoração, "escravo de uma hipnose: a personalidade se escapa para se difundir na alma do Todo"<sup>13</sup>. Ora, como se viu por uma citação um pouco mais atrás, Milkau, após vencer a crise de consciência que o afligiu na juventude, passou a almejar "dissolver-[se] no espaço universal", o que faria supor fosse o poder de hipnose ou de êxtase da natureza tropical, induzindo a individualidade do contemplador a se dissolver panteisticamente nela, o mais grato dos incitamentos a quem queria que "toda a essência de [sua] vida se espalhasse por toda a parte, penetrasse nas mínimas moléculas, como uma força de bondade".

(13) Idem, *ibidem*, p. 126.

Configura-se aqui, mas agora na própria interioridade do protagonista, uma cisão dialógica entre encantamento e reflexão, entre irracional e racional, entre contemplação e ação. Aliás, também no âmbito das tensões dialógicas se situa o continuado debate entre a vontade de amor de Milkau e a vontade de poder de Lenz, tanto quanto o repetido choque de ideais utópicos contra acontecimentos distópicos que constituem a matéria narrativa de *Canaã*. Com interiorizar esse tipo de cisão, a personalidade de Milkau se redime em parte do seu intelectualismo exagerado e ganha alguma redondez ficcional, no sentido que E.M. Forster dá à palavra quando contrapõe personagens redondas a personagens planas. Um momento de cisão autocrítica é aquele em que Milkau se reconhece "inferior às suas idéias". Isso acontece logo após uma discussão com Lenz em torno da noção de pátria (capítulo VIII). Vendo tal noção como uma barreira ao "amor dos homens", barreira que "é preciso quebrar" em nome do humanitarismo, ele censura no companheiro o germânico apego ao que este chama de "fontes de minha alma", nascidas do chão da pátria, à qual, numa estranha simbiose de individualismo com espírito de clã, Lenz vê como uma soma de eus congeniais multiplicados até o infinito. Apesar da sua aversão aos exclusivismos nacionais, nem por isso Milkau deixa de sentir-se "também expatriado" na Canaã dos seus ideais utópicos: "E percebia, num grande desalento, que o conjunto tropical do país do sol o deixava extático, errante e incompreensível, e que a sua alma emigrava dali, incapaz de uma comunhão perfeita, de uma infiltração definitiva com a terra..."<sup>14</sup>.

(14) Idem, *ibidem*, p. 47.

Medo de anular a própria personalidade na comunhão com a natureza brasileira; mágoa de não conseguir jamais chegar a essa comunhão

perfeita: entre as duas pontas deste dilema schopenhaueriano se debate o espírito exilado de Milkau, dividido que está entre consciência e inconsciência, melhor dizendo, entre inteligência e inocência. Isso porque só à inocência é dada a ventura de viver em total unidade com o cosmos. Ventura assim, para sempre negada à lucidez de Milkau, pôde desfrutá-la a inocência de Maria Perutz enquanto ela viveu "por muitos anos (...) como inconsciente (...) sem perceber o mundo, com o qual se confundia". Neste passo da sua biografia, narrada no capítulo VI, antes de a tragédia sobre ela se abater, o narrador intervém para doutrinariamente explicar-nos: "Viver puramente, viver por viver, na completa felicidade, é adaptar-se definitivamente ao Universo, como vive a árvore. Sentir a vida é sofrer; a consciência só é despertada pela Dor"<sup>15</sup>. Quando, grávida, Maria é expulsa pelos patrões da casa onde trabalhava, e pouco depois pela irmã do pastor protestante a quem vai pedir abrigo, ela se refugia, ao cair da noite, numa "pequena mata". Sua confusão de sentimentos é então esmiuçada pelo olho onisciente do narrador: a dor desperta nela a consciência da realidade, a realidade do seu desvalimento, e apesar do terror que a toma à beira da mata, onde lhe parece ver "a natureza toda agitando-se para sufocá-la", ela sente, não obstante, "uma inexplicável e funda atração por aquele sombrio e tenebroso mundo"<sup>16</sup>. Duas décadas mais tarde, o autor de *Canã* iria desenvolver esta confusão de sentimentos da sua personagem numa metafísica sistemática em que a consciência é apresentada como percepção da separação entre o indivíduo e o universo, e o terror cósmico como o primeiro balbucio na consciência, ou antes, na subconsciência dos homens primitivos — e esse "terror inicial" chegaria até nós por via de uma suposta "hereditariedade psicológica" — da "fragmentação do Universo e da separação dos seres"<sup>17</sup>. A mesma metafísica do terror cósmico, formulada no ensaio de abertura de *A Estética da Vida*, irá especializar-se, no ensaio seguinte, numa metafísica brasileira por via da qual o ensaísta concita seus compatriotas a vencerem dentro de si mesmos, mediante uma disciplina intelectual que ele não chega a explicar satisfatoriamente o que seja, "o espírito tenebroso da terra (...) o terror que assombra e separa". Terror cósmico suscitado pela "descorrelação insuperável entre o meio físico e o homem", vale dizer, pelo ciclopismo da natureza tropical, nos "espíritos grosseiros, fracos e apavorados"<sup>18</sup> de nossos antepassados selvagens, índios e negros, dois quais o recebemos como herança a ser descartada.

Talvez falte a essa sistemática mas abstrata elaboração *a posteriori*, por habilidosa que possa ser a dialética do ensaísta de *A Estética da Vida*, o poder de persuasão que o lastro de concretude ficcional agenciado pelo romancista de *Canã* soube dar ao desamparo de Maria Perutz na noite da floresta. Desamparo que a inconsciência do sono vai transfigurar em cósmico aconchego quando miríades de pirilampos lhe cobrirem o corpo de pedrarias luminosas, como a Salomé *art nouveau* do quadro célebre de Gustave Moreau. Trata-se, evidentemente, de um lance ornamental dentro da economia estrita da narrativa, mas de um

(15) Idem, *ibidem*, pp. 270-273.

(16) Idem, *ibidem*, p. 191.

(17) Idem, *ibidem*, p. 244.

(18) Graça Aranha, *A Estética da Vida*, Rio, Garnier, 1925, p. 4.

ornamentalismo "motivado", como todo ornamentalismo artenovista, na medida em que faz o mundo exterior da natureza se sintonizar, por nexos de baudelairianas *correspondances*, com o mundo interior dos indivíduos. É como se (um "como se" de correlação simbólica) a compaixão da natureza buscasse compensar a impiedade dos homens ao transfigurar a campônia escorraçada em princesa recoberta de jóias. Mas a transfiguração compensativa só dura enquanto dura a inconsciência do sono: ao despertar dele, a princesa se vê de volta aos seus trapos de escorraçada: "Abandonada pelos pirilampos, despida das jóias misteriosas, Maria foi emergindo do sonho, e a sua inocência de todo o pecado, a sua perfeita confusão com o Universo acabou ao rebate violento da consciência"<sup>19</sup>.

Em dolorosa lucidez ou semilucidez viverá ela o restante do seu calvário — o bebê devorado pelos porcos ao nascer, a execração pública, os trâmites do processo judicial, a ignomínia do encarceramento — até a fuga com Milkau. Durante a fuga, conforme se vai distanciando de Porto do Cachoeiro, local do seu calvário, vai ela recuperando a inocência primeva de criatura da natureza até se converter na própria figuração desta: "Animada, transmutada pelo misterioso poder do Sonho, a Mulher enchia de novas carnes o seu esqueleto de prisioneira e mártir; novo sangue batia-lhe vitorioso nas artérias, inflamando-as; os cabelos cresciam-lhe milagrosos como florestas douradas deitando ramagens, que cobriam e beneficiavam o mundo"<sup>20</sup>. Tal vegetalização, que faz de Maria uma espécie de divindade telúrica, começara um pouco antes, num momento de desânimo de Milkau durante o esforço de galgar os rochedos escarpados, quando ele se deixa então seduzir pela "tentação satânica da morte" e quer arrastar a companheira para o abismo. Ela resiste, luta com ele, retém-no e salva a ambos: "Os braços dela, enlaçando-se como correntes a uma árvore, o retinham (...) a força dele que a queria levar para a morte, teve de ceder à dela, que os prendia à vida...". Pouco importa que à luz do amanhecer — a fuga se dera durante a noite — a figuração vegetalizadora se dissipe e Milkau volte a ver em Maria "a primitiva face moribunda, os mesmos olhos pisados, a mesma boca muda, a mesma figura de mártir"<sup>21</sup>. Enquanto durou a metamorfose noturna dela em mulher-floresta, em *genius loci* da natureza tropical, pôde ela salvar da dúvida e do aniquilamento o companheiro de fuga, reacendendo nele a fé quase extinta na "força criadora da utopia" e preparando-o para a espera messiânica dela "na alma dos descendentes"<sup>22</sup>.

Culmina assim, nas páginas finais de Canaã, o processo de semantização simbólico-ornamental da paisagem, cujos valores, introjetados pela protagonista feminina, vão-se somar aos da utopia encarnados no protagonista masculino. Soma artenovística de ornamento e substância, num simulacro da união sexual do par edênico de que haverão de nascer as "gerações redimidas" da afinal terra da Promissão. Isso não obsta todavia a que o remate do romance soe como um acorde irresolvido no qual persistem as tensões dilemáticas vida x morte, consciência x inconsciência, fusão no Todo x alienação dele. Entretanto, bem antes (capítulo IV),

(19) *A Estética da Vida*, ed. cit., p. 95 e p. 89.

(20) Canaã, ed. cit., p. 247.

(21) *Idem*, *ibidem*, p. 358.

(22) *Idem*, *ibidem*, p. 359.

Milkau insinuara, de passagem, uma possível solução para tais dilemas, solução que antecipa em parte a proposta, tantos anos mais tarde, pela metafísica sistemática de *A Estética da Vida*. Enquanto passeiam pelo vale do rio Doce ainda coberto de cerração matinal, a um reparo pessimista de Lenz de que, com seus "pérfidos e doces venenos", a natureza acorrenta o homem à vida a fim de martirizá-lo, responde otimisticamente Milkau: "Mas a vida é mais natural do que a morte, o prazer mais do que o sofrimento... E tu emprestas à natureza uma consciência que ela não tem. Ela não existe como entidade, distinguindo-se pela vontade. A nossa superioridade sobre ela, tu sabes, está exatamente nessa consciência que é nossa, que percebe as suas leis, as suas fatalidades, e nos obriga a tomar o caminho mais seguro para a harmonia geral"<sup>23</sup>.

(23) Idem, *ibidem*, p. 319.

Tem-se aí, é fácil ver, uma retomada do tema do caniço pascaliano cuja nobreza estava em saber-se esmagado por um universo que não sabe que esmaga. Só que, em vez de falar-se em esmagamento, fala-se agora em caminho seguro e harmonia geral. Isto não é de estranhar em se tratando de um ex-discípulo da Escola do Recife que, malgrado uma perigosa inclinação para a metafísica e certas notas irracionistas à Nietzsche ou pessimistas à Schopenhauer, não chegou a perder a confiança do monismo de Haeckel nas luzes da ciência, a ciência do século XIX, bem entendido. Felizmente, ao inverso do que ocorre com o fechamento doutrinário de *A Estética da Vida*, a abertura imaginativa de *Canaã* não permite à consciência segura de suas luzes racionalistas levar a melhor sobre as obscuras pulsões vitais do inconsciente. E foi por ter sabido manter as tensões dinâmicas entre uma e outra que *Canaã* acabou por paradoxalmente ficar mais perto do ideário de 22 do que *A Estética da Vida* e o *Espírito Moderno*, ainda que estes já se apresentem como uma plataforma modernista.

Uns poucos exemplos ajudarão a entender a discreta medida dessa proximidade. Mário de Andrade, que lembraria em 1942 ter rido "um bocado da 'A Estética da Vida'" juntamente com os seus companheiros paulistas da *Semana*, faz *Marido e Mulher*, dois dos protagonistas de "*Moral Cotidiana*", uma tragédia bufa publicada no nº 2 de *Estética* (1924), exclamarem quando se resolvem a trocar a civilização pelo mato: "Lá dentro dos matos americanos, onde as iraras pulam, os chocalhos das casca-véis charram, onde zumbem milhões de insetos veneníferos, seguiremos o conselho de Rousseau, de João Jaques Rousseau, e segundo as bonitas teorias do sr. Graça Aranha nos integraremos no Todo Universal". Como se fala aqui em "teorias", é de supor que a alusão caçoísta tenha a ver com *A Estética da Vida*. Mas num longo poema divulgado no número seguinte da mesma revista, "*Noturno de Belo Horizonte*", Mário diz a certa altura, de si e dos seus compatriotas, que "Nós somos na Terra o grande milagre do amor!"; noutro verso, preconiza que "As pátrias têm de ser uma expressão de Humanidade"; e noutro, ainda, vê os "brasileiros auriverdes", de par com as pedras preciosas, aves e frutas típicas da sua natureza tropical, empenhados todos numa "fremente celebração do Universal".

Esta visão de um Brasil edênico como *locus* por excelência do amor entre os homens e da celebração do Universal (que, assim com maiúscula, fica perto do Todo Universal caçado em "Moral Cotidiana") traz-nos à lembrança, até nos torneios de expressão, o discurso utópico de Milkau em *Canaã*. E quando o mesmo Milkau, intimidado pela majestade "sombria e trágica" da selva brasileira, a contempla "em êxtase", interdito ante o seu "mistério", ao mesmo tempo em que sua personalidade, vale dizer, a consciência de si e do mundo, "se escapa para se difundir na alma do Todo", sua postura tem algo da postura antropofágica tal como a concebiam os modernistas de 1927. O vocabulário da Antropofagia cuidou de nacionalizar a alma do Todo na "alma embrionária" de "um outro Brasil carregado de assombros"<sup>24</sup>, os assombros capazes de gerar em Milkau o "êxtase" ante o mistério da floresta brasileira e em Maria o terror repassado de fascínio pelas suas ameaças noturnas. Para os antropofagistas, era do êxtase ou terror cósmico que nascia o *mussungalá*, uma disposição psicológica definida por Raul Bopp como "um estado de aceitação, de instinto obscuro, subconsciente, mágico, pré-lógico"<sup>25</sup>. E Bopp fala também, no prefácio a uma das edições de *Cobra Norato*, de "mistério em casa"<sup>26</sup> a propósito da selva brasileira geradora de "mundos mágicos".

Quase escusava dizer que não se está cogitando aqui, e nem caberia cogitar, de casos de influência literária, mas sim de afinidades de idéias ou posturas. Somente neste último sentido é que *Canaã*, por algumas de suas formulações, prenuncia assaz embrionariamente tendências do modernismo vindouro. Sob a égide da psicanálise ("Remexer raízes da raça, com um pensamento de psicanálise", postula Raul Bopp no prefácio há pouco citado), a Antropofagia privilegiou a lógica não-cartesiana do subconsciente, ao passo que *Canaã*, não obstante suas tensões dialógicas entre inteligência e inocência, está ainda demasiado próximo do monismo racionalista da Escola de Recife. Seu namoro com o Inconsciente nada tem a ver com a psicanálise e sim com um conceito metafísico central na filosofia de Eduard von Hartmann, que influenciou Tobias Barreto e, através dele, seus epígonos, entre os quais Farias Brito, Augusto dos Anjos e Graça Aranha.

O compromisso com o racionalismo filosófico, de um lado, e, de outro, o apego à escrita artística — compromisso e apego típicos do *Zeitgeist* pré-modernista — ajudam a entender por que as tensões entre consciente e inconsciente, entre erudito e popular, não chegam, nem em *Canaã* nem em *Malazarte*, a uma síntese como a de *Macunaíma* e *Cobra Norato*, obras em que a insatisfação com o estabelecido ultrapassa a dialogia para se resolver em ruptura de modelos. Quer no primeiro romance de Graça Aranha, quer, mais ostensivamente, na sua única peça de teatro, o erudito e o popular, ainda que se confrontem, permanecem estanques, como de resto permaneceram na ficção regionalista da época. Em *Canaã*, a matéria folclórica é episódica, não se integra substantivamente à narrativa, onde, tanto quanto a paisagem semantizada a que está ligada em essência como expressão do *genius loci*, tem função de ornato artenovisti-

(24) Idem, *ibidem*, p. 117.(25) Raul Bopp, *Movimentos Modernistas no Brasil (1922-1928)*, Rio, Liv. S. José, 1966, p. 64.(26) Raul Bopp, *op. cit.*, p. 84.

camente motivado. Tal função subsidiária decorre, quando mais não fosse, da circunstância de o ponto de vista narrativo centrar-se num intelectual cuja relação com o mundo popular — o mundo do trabalho a que pertencem os artesãos da vila, os auxiliares do agrimensor Felicíssimo, os próprios colonos alemães — é antes de simpatia que de congenialidade propriamente dita. A esse mundo popular está consagrado todo o capítulo III do romance e o dialogismo estrutural deste se espelha ali numa alternância de lendas contadas pelos trabalhadores alemães — a do Roche do Monja, as dos feitos de Siegfried, a da Lorelei — com a lenda brasileira do Currupira contada pelo mulato Joca. De observar-se é que, enquanto esta é uma experiência vivida pelo narrador<sup>27</sup> e comunicada portanto com a força de convicção dos testemunhos pessoais, aquelas não passam de repetição já impessoalizada de uma tradição remota, com o que fica bem marcada a maior pertinência do local em relação ao alienígena. Mas tanto a lenda brasileira quanto as alemãs servirão de igual modo a Milkau como pontos de partida para uma reflexão em torno da importância do folclore. Neste discerne ele uma via de acesso privilegiada à gênese de um espírito nacional, pois, a despeito do seu universalismo confesso, as diferenças entre os homens lhe interessam tanto quanto a sua essencial unidade. As histórias que ouve aos "homens primitivos" com os quais tem oportunidade de conviver algumas horas no barracão de Felicíssimo lhe mostram de que maneira a imaginação coletiva perpetua "os quadros da infância de cada povo gerador" nas suas respectivas "fantasias e mitos". Os mitos dão um vislumbre das "almas dos povos". Conquanto não use o termo junguiano, Milkau vê essa alma como uma espécie de inconsciente coletivo em cujos "feitiços" — a exemplo da lenda do currupira, "divindade errante" que simboliza "as forças eternas da natureza que assombram" o brasileiro — se imprimiram, camadas fósseis, "os instintos, os desejos, os hábitos diferentes dos homens". Tanto assim que ele chega a aventar a possibilidade de se rastrear nas "células cerebrais" de uma "alma isolada", isto é, na psique individual, "as remotas sensações dos povos"<sup>28</sup>.

Temos assim, na fala do materialismo vulgar do século XIX, onde "células cerebrais", um tecnicismo, convive sem pejo com a vaguedade de uma frase feita do tipo de "almas dos povos", um encarecimento do documento folclórico intimamente ligado ao encarecimento rousseauiano da inocência e da inconsciência, ainda que no quadro de uma visão ortodoxamente racionalista. Ambos os encarecimentos preludiam o empenho da Antropofagia de esquadrihar — palavras de Raul Bopp — os "anais totêmicos" ou "raízes da raça" ainda vivas nos "arrabaldes subconscientes"<sup>29</sup> da "alma embrionária" de um "Brasil subjacente". Assim como preludiam a busca empreendida por Mário de Andrade do que ele chamava "personalidade racial"<sup>30</sup> do brasileiro. Personalidade cuja crise de crescimento ele iria fixar em *Macunaíma* e cujos traços definidores nunca deixou de continuar buscando nos seus estudos de folclore.

(27) Raul Bopp, *Cobra Norato e Outros Poemas*, "edición dispuesta por Alfonso Pinó", Barcelona, Dau al Set, 1954, p. 15.

(28) A preocupação com a concreitude (e imediatiz) da experiência folclórica brasileira se marca ainda em *Canaã* no episódio do cadáver do velho caçador atacado pelos urubus e defendido pelos seus cães. Depois de o enterrarem, os trabalhadores de Felicíssimo ouvem à noite um ruído aterrador no mato — os roncões de uma vara de queixadas —, que é logo folcloricamente interpretado por Joca como o das "almas dos cachorros, feitos caítus para desenterrar e ressuscitar o velho demônio... Formava-se assim um novo mito no Rio Doce". (*Canaã*, ed. cit., p. 284.)

(29) Idem, *ibidem*, pp. 110-112.

(30) Raul Bopp, *Movimentos...*, cit., p. 83.

José Paulo Paes é poeta, ensaísta e tradutor. Já publicou nesta revista "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro" (nº 20).