

JOSÉ CARLOS GARBUGLIO

***O Universo Estético de Graça Aranha***

TESE DE DOUTORAMENTO EM LETRAS NA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1 9 6 5

José Carlos Garbuglio

**O UNIVERSO ESTÉTICO DE GRAÇA ARANHA**

Tese de doutoramento apresentada à  
Cadeira de Literatura Brasileira da  
Faculdade de Filosofia, Ciências e  
Letras da Universidade de São Paulo

1965

## ÍNDICE

1 - Abreviaturas usadas .....	4
2 - Explicação introdutória .....	5
I - Elementos pessoais e formadores de Graça Aranha..	11
II- O universo estético de Graça Aranha .....	29
III-O universo sonora: as sensações auditivas.....	39
IV- O universo cromático: as sensações visuais .....	99
V - A presença de outros sentidos .....	133
VI- A realidade e os limites estéticos de Graça Aranha .....	150
Bibliografia .....	160

Abreviaturas usadas para as obras de Graça Aranha:

- 1 - C. - Canaã. Rio, Briguiet, 10ª ed., 1949
- 2 - E. M.= Espírito Moderno. São Paulo, Cia. Gráfica-  
-Editôra Monteiro Lobato, 1925
- 3 - M. = Malasarte. Rio, F. Briguiet, 1911
- 4 - E. V. = Estética da Vida. Rio, Garnier, 1921.
- 5 - CO. = Machado de Assis e Joaquim Nabuco - "co-  
mentários e notas à correspondência en-  
tre êstes dois escritores". São Paulo ,  
Monteiro Lobato e Cia., 1923
- 6 - V. M.= A Viagem Maravilhosa. Rio, Garnier, 1929
- 7 - M.P.R. = Q Meu Próprio Romance. São Paulo, Cia.  
Editôra Nacional, 1931

## EXPLICAÇÃO INTRODUTÓRIA

Apesar das limitações e das contradições de sua obra, ou talvez por isso mesmo, Graça Aranha tem permanecido constantemente em foco. Atacado por uns e elogiado por outros, aos poucos vai recebendo tratamento mais adequado e equilibrado. Ora é sua obra irregular e suas idéias que se discutem, ora é sua ação pessoal e posição no Modernismo, que se tornam alvo de discussões acaloradas e nem sempre profícuas. Mas com isso, e a despeito da paixão e parcialidade dos juízos, naturais em obra tão controvertida, caminha para um estudo possibilitador de definir-lhe o verdadeiro lugar na Literatura Brasileira, com a atribuição da justa medida de valor.

As contribuições dessa crítica, no geral, se reduzem ao exame de aspectos de sua ficção: suas idéias, seu nacionalismo, papel desempenhado no Modernismo, afora pequenos estudos respeitantes a problemas artísticos e estruturais. Todos encerram grande importância, porque muito esclareceram, além de carrear recursos valiosos para a interpretação global, que aos poucos vai-se tornando possível.

Nós nos reservamos a pretensão de examinar-lhe a obra nos seus fundamentos artísticos, divisando-a em função dos princípios estéticos em que se colocou o escritor maranhense, isto é, no que orientou sua visão do universo e o levou a concebê-lo em termos de espetáculo e realidade emocional.

A fim de estabelecer certas realações entre o homem e o artista Graça Aranha, levantaremos os principais elementos que entraram em sua formação, desde os momentos iniciais de sua vida, até a participação que teve no Modernismo. Com

isso, visamos tornar claros os vínculos que ligam sua obra às aquisições que incorporou em fases distintas de sua evolução. Importa esclarecer, todavia, que não se vai fazer biografia, mas apenas mostrar as coordenadas em que êle se moveu e em que plasmou a personalidade e feição artística. Interessa-nos apreender os subsídios que recebeu, verificar como reagiu em face dêles e como os aproveitou, artisticamente.

Convém notar, ainda, que não vamos discutir-lhe as idéias, senão na medida em que nos oferecerem abertura de horizontes ou apoio para formular juízos ou adotar posições.

Na verdade, procederemos ao exame do caráter esteticista, de base sensorial, sôbre que repousa a estrutura a cosmovisão do escritor, para descobrir onde se encontram as fontes mais apreciáveis de beleza. Vale dizer, analisaremos sua obra desde um ponto de vista estético, tomando como ponto de partida as idéias que, a êsse respeito, sustentou em obra de fundo teórico, onde vazou seus pensamentos e idéias de arte.

Dêste modo, será fácil observar-se que, para aplicar seu princípio da "absorção do ser na unidade cósmica", êle se utilizou duma realidade de teor espetacular, fazendo-a capaz de provocar a sensibilidade do homem. Explorou-a com todos os recursos de sua arte e atingiu resultados respeitáveis, como adiante se verá. Desta sorte, procurou colocar-nos não em face do espetáculo universal que o seduziu, mas dentro dêle.

Da crênça na capacidade perceptiva dêsse espetáculo, o escritor chega a pregar a necessidade do conhecimento

estético, como fundamental condição para que o homem se eleve à compreensão do cosmos e se torne parte integrante d'êle. Pois Graça Aranha admite que desta fusão decorreria a "eliminação do terror cósmico", advindo o encontro da alegria.

Vemo-nos, então, em face duma realidade vista e retransmitida esteticamente, donde o apêlo aos sentidos e sua predominância, na obra, sôbre as demais faculdades humanas. Por essa razão é que lhe conferimos especial importância no presente trabalho, pois Graça Aranha os aproveitou intensamente, em especial, os sentidos da audição e da visão, para criar a ilusão da beleza universal e atingir o cerne da emoção. De fato, socorrendo-se das faculdades sensíveis do homem, sua obra converteu-se num estímulo constante às potencialidades emotivas, por meio de SONS, CÔRES, LUZ, FORMAS, GOSTOS e OLFA-TO, componentes mais apreciáveis de sua realidade artística.

Já não parece mais novidade afirmar-se que a ficção de Graça Aranha se arquiteta sôbre bases de fundo musical. Impregnando tôda ela, essa tonalidade sonora chega, muitas vêzes, a sufocar a composição, originando uma curiosa obra a avançar em sua narrativa pela justaposição de quadros, que apresentam certa autonomia.

Há, nos estudos críticos acêrca de Graça Aranha, pequenas referências a êsse caráter musical, mas limitam-se apenas a informar sua existência, sem entrar em pormenores ou explicações a um tempo convincentes e com profundidade desejável.

Partindo, pois, dessas constatações, tentaremos examinar sua funcionalidade nos vários livros de Graça Aranha, buscando encontrar novos elementos de valorização, divisando-os, sobretudo, do ângulo expressional e artístico. Por isso, mante

remos em plano menos importante o problema das idéias e compromissos de outra ordem.

Nesta direção, veremos que as sensações auditivas e visuais exercem função de primordial importância, chegando, não raro, a comandar suas obras.

A utilização das propriedades sonoras é fundamental para Graça Aranha reavivar aquêles elementos ecológicos que entram imperceptivelmente na formação do homem e nêle se sedimentam, até que um fato qualquer os venha despertar, ocasionando o retorno às suas fontes mais antigas. Assim, Graça Aranha transforma as sonoridades num processo de conduzir-nos ao substrato mais característico do indivíduo e, por seu intermédio, do povo a que pertence, chegando às suas tradições mais caras. Determina, dêste modo, o aparecimento de atmosferas especialíssimas, no sentido em que as torna capazes de envolver a pessoa nos fluidos provocadores da emoção. Mergulhando-a no plano onírico, condu-la à revitalização dos dados incorporados inconscientemente do meio em que criou. Ora, pertencendo às tradições comuns do povo, êsses dados permitem-lhe a valorização das tradições nacionais, elevando-se delas ao universal.

Do ponto de vista estrutural, vemos que sua obra reflete compromissos com a composição de certas formas musicais. Assim, Canaã se dispõe semelhantemente ao tipo sinfônico tradicional. Existe uma sucessão de motivos que vão e voltam, retornando alguns com freqüência antes musical que propriamente literária, e constituem, isoladamente, as partes mais apreciáveis de sua obra. A mesma coisa se pode dizer de A Viagem Maravilhosa e, com certas restri-



ções, de Malasarte. Em geral, observar-se-á a existência duma linha central, melodia, cortada por êsses motivos, responsáveis pela harmonia, que a interrompem passageiramente, cedendo-lhe a seguir o primeiro plano e assim sucessivamente. Em Canaã a linha central se constitui pelo princípio da redenção do homem pelo amor, com vistas à confraternização universal, como já fêz ver o Prof. José A. Castello (1); em A Viagem Maravilhosa, o amor individual e sensual, como forma de solução para o indivíduo; em Malasarte, a liberdade de ação, a ausência de compromissos e o predomínio da alegria.

Da mesma maneira como se observa esta inclinação para a realidade sonora, pode-se ver especial tendência para a configuração da realidade cromática - luz, cor-plasticidade, - em harmônica coexistência, e com a mesma finalidade empregadas.

Enquanto a busca de estímulos sonoros lhe permite descortinar os sons que gravitam pelo espaço, com o aproveitamento artístico, os estímulos ópticos o conduzirão para o deslumbramento da realidade física brasileira. Daí a explosão luminosa e colorida de sua obra, atravessada por faixas de intensa coloração, aproveitada de modo excepcional. Mas é também incontroverso que não pode haver dissociação completa ou confinamento absoluto de sentidos, pois êles coexistem e se completam, e na sua obra funcionam harmônicamente, em busca da emoção total. Desta sorte, observaremos que a provocação emocional, diante do espetá-

---

1. - José Aderaldo Castello - Aspectos do Romance Brasileiro.  
Rio, MEC, Serviço de Documentação, S/D, p.126

culo do universo, supõe a exploração conjunta de todos os sentidos, visando o encontro da sensação global, como não poderia deixar de ser.

Será possível ainda verificar que suas posições estéticas traem compromissos específicos com as técnicas e processos do Simbolismo e do Impressionismo, se bem de permeio ocorra, também, o uso de elementos distintivos de movimentos literários anteriores aos indicados.

Com êsse material, Graça Aranha procurou dar corpo a sua idéia obsessiva da "unidade cósmica" e apontar a coesão viável dos componentes universais, com a participação do próprio homem. Por isso, lança mão de tôdas as possibilidades estéticas do ser humano, pondo-lhe diante dos olhos um universo caracterizado pelo espetáculo de permanente beleza. E o homem, estimulado em sua sensibilidade, reagiria emocionalmente, graças à capacidade de percepção. Viria, então, a compreender que se se absorvesse nêle, eliminaria os motivos de tristeza, deparando com a alegria contaminadora e imperecível.

Para cumprir tão ousado objetivo, Graça Aranha formulou seu universo, tendo como eixo os sentidos e como fim a integração emocional do homem nas suas vertentes de beleza eterna e sedutoras, porque renováveis ininterruptamente. Daí, nossa preocupação no estudo dos sentidos e do fator estético de sua obra, para mostrar como conseguiu ou se conseguiu colimar o objetivo proposto.

I

ELEMENTOS PESSOAIS E FORMADORES DE GRAÇA ARANEA

Não se podem considerar despididos certos fatos ocorridos na vida do escritor, desde que eles se reflitam na obra, podendo, pois, auxiliar a compreendê-la. Nesse sentido, e apenas nesse, é que nos servimos deles.

Embora incompleto, porque abrange somente uma parte de sua vida, Graça Aranha deixou documento vivo e curioso do período compreendido entre seu nascimento e a passagem pelo Recife, se bem que contaminado por um lirismo inato e transbordante. (2)

Nêle incluiu os fatos que mais o afetaram como determinantes de seu comportamento e formação. Fera que o não tivesse concluído, impedindo-nos dessa maneira de acompanhá-lo quer à Europa, onde deve ter recebido forte impacto diante das tendências literárias e artísticas em geral, de que se ocupavam os espíritos mais abertos da época, quer à sua aventura no Modernismo brasileiro, tão discutida e controvertida. É, todavia, o documento mais precioso de que dispomos para estudar-lhe a vida e assistir-lhe à caminhada humana e artística.

Cresceu no ambiente acanhado do laranhão, em cuja capital nasceu, mas alimentado por fértil imaginação, que o governou vida afora, transpunha normalmente seus limites e fugia para o mundo dos sonhos, seu guia e escravidador.

Filho de tradicional família do norte, recebeu o influxo da educação caseira, dos pais e criados, que lhe ministraram os primeiros ensinamentos. O pai o envol-

veu numa aura de carinho e amor, entusiasmou seus primeiros estudos, facultando-lhe o desenvolvimento sem a aquisição de complexos facilmente incorporáveis nessa fase de crescimento. Na verdade, orientou-o dentro duma liberdade optativa sadia, traço marcante e característico de sua existência. Por outro lado, a criada Militina o agasalhou numa atmosfera de fantasia e deslumbramento. Deu-lhe, com certeza, os primeiros estímulos para a imaginação incipiente e o encaminhou para o reino encantado das lendas e mitos de teor mais ou menos culto, conforme êle confessa : "o estado de magia, em que eu vivia, era cultivado por dois dos maiores educadores, que tive na infância. Já falei da velha Militina que me contava as histórias cultas, lendas árabes, portuguesas, transmitidas ao seu menino com acento dramático e patética convicção. O outro misticizador foi o meu maravilhoso Sabino. Militina instruída, Sabino analfabeto, me exaltaram a imaginação".(3). Assim, enquanto Militina o levava para lendas e tradições de outros povos, Sabino o conduzia para as lendas nativas, pois, diz Graça Aranha, "por êle familiarizei-me com o curupira, o caboclinho que tem o rastro ao contrário, que o assombrou no mato e de que se livrou dando-lhe fumo. Por êle entrevi o saci-pererê, a mula sem cabeça, e todos os agouros florestais. Mas nenhum maior benefício lhe devo do que a poesia da mãe-d'água".(4).

---

3 - M.F.R., p. 76

4 - M.P.R., p. 76

Militina se encrusta no espírito do escritor e lá permanece recessivamente, num misto de lenda e realidade, até reaparecer em Malasarte, transfundida ao plano da ficção, como a velha contadeira de histórias que fizeram sua infância: "Tu, Militina, nos contarias as histórias dos outros tempos..." (5), diz-lhe uma personagem. Assoma à peça com o mundo encantado que a envolvia, mas deformada artisticamente, depois das deformações que a criança e o tempo já haviam operado, quando a imaginação cobriu as lacunas da memória distante.

A importância desse primeiro momento está em que fornece as quotas mais ponderáveis para formar o substrato espiritual de Graça Aranha, nêle jazendo em estado de latência até desabrochar em manifestações de cunho artístico, voltadas para êsses aspectos do passado.

Com maior ou menor intensidade de acento, tôda a sua ficção encerra características dessa fase, com aproveitamento das lendas e mitos conhecidos dos seus criados: o curupira está presente em quase todos os livros: a mãe-d'água é obsessão permanente, de primeiro plano em Malasarte, secundária em Canaã e na Estética da Vida. Foi, consoante testemunha em O Meu Próprio Romance, o período em que se dá o choque entre sua formação religiosa e os germes duma incipiente atitude filosófica, a prepará-lo para a fase das negações. O que atribui Graça Aranha, à personagem Filipe, no romance A Viagem Maravilhosa (6), se apli-

---

5 - M., p. 7

Tristão de Ataíde, em excelente artigo (Estudos, 5ª série, São Paulo, Cia. Editôra Nacional, 1933, p. 1-33), demonstra que Graça Aranha e Filipe se confundem e identificam.

ca perfeitamente a êle: "os padres não se descuidaram de assinalar à viúva o perigo, que corria a ortodoxia do espírito de Filipe" (7), como se pode ver do confronto com esta passagem, referente ao próprio escritor: "à tarde desse mesmo dia memorável, o padre Fonsêca veio advertir meu pai dos perigos que corria a minha fé religiosa". (8).

O que importa notar, entretanto, no período em causa, é que desde muito cedo se pronuncia em Graça Aranha forte tendência para estilizar a realidade, em virtude do poder atuante da imaginação. A realidade transparece coada através do escritor por força dum princípio imanente que o impelle a reduzir fatos e fenômenos a valores estéticos, ao transportá-los para a supra-realidade de seu espírito. Conformam-se à sua inclinação e fantasia dando-lhes um caráter autonômico, que prescinde da realidade imediata. Adquirem vida própria, porque projetados no reino do imaginário.

Nessa maneira, incrusta-se na criança o germe do artista que surgirá mais tarde com as mesmas tendências, não sei se diga enriquecidas ou empobrecidas pela aquisição de conhecimentos destrutores do lirismo mais puro, ou menos contaminado pela erudição de superfície.

Nesse sentido, outro fato merecedor de referência é o nascimento do gosto pelo teatro ou a ilusão de teatrólogo. Das brincadeiras de representar e inventar, nasceu-lhe o preconceito de autor teatral, que

---

7 - V.N., p. 53

8 - M.P.R., p. 74

jamais chegou à plena floração. Permitiu-lhe, contudo, alimentar essa ilusão de teor negativo, até certo ponto, porque, supondo-se com pendores para o teatro, criou ficção com elementos de teatro, e teatro despido de qualidades representativas. Da sua interferência, resultou um prosador comprometido com a expressão dramaturgica, que apenas empobrece a ficção, imprimindo-lhe um caráter postiço. Suas personagens se mostram tôdas elas carentes de maior densidade humana e verossimilhança, não duram na ação, como diria Forster. No caso de Malasarte, aliás seria preferível falar-se em arquétipos e não em personagens.

Doutra parte, o seu teatro se ressentido do "romancista" e perde as características e valores dramáticos, além de refletir uma subordinação a idéias pré-estabelecidas. Estas se colocam graças à interferência do escritor, que se põe a dissertar sôbre os fatos, idéias e acontecimentos. Esses elementos não provêm naturalmente do comportamento e ação dos protagonistas, faltos de dimensão vivencial convincente, pois, na realidade não encarnam as idéias que lhes são atribuídas. Com efeito, tôdas as personagens circulam em ambientes muito estreitos e espaços limitados, mantendo-se atreladas ao seu criador, de que são dependentes e sem possibilidade de autonomia.

Dentre as leituras feitas nessa fase da vida, as que provocaram maior ressonância em Graça Aranha foram as de Vergílio e Chateaubriand. O autor de Os Mártires o empolgou pela musicalidade frásica, guardada em



sua memória, conforme confessaria mais tarde: "o encanto maior não me vinha do assunto, estava no ritmo da frase." (9). Embora com certas restrições, já podemos sentir-lhe a preocupação com o caráter rítmico dos escritores que lia e de cujo modelo se utilizaria ao despertar para a literatura.

Êsses os principais elementos que entram em sua formação nessa primeira etapa da vida, segundo podemos colher de seus depoimentos. Uma vez preparado escolarmente, deixa o Maranhão, ainda adolescente, rumo ao Recife. O meio alarga-se, naturalmente, com o afluxo de novas idéias e influências, agora de outra natureza.

## 2

A primeira consequência da mudança está na ampliação do meio. A passagem do Maranhão provinciano e pacato, para o Recife, numa época de efervescência cultural, ativada pelas idéias pós-românticas, com certeza produziria grande impacto num adolescente de 14 anos, ávido de cultura e até então "educado na estufa do carinho materno", como diria Raul Pompéia. Aí se vivia, então, o momento de grande entusiasmo pelo positivismo, pelo monismo, pelo naturalismo e realismo em arte, pelo vitalismo alemão, enfim pelas conquistas científicas, artísticas e filosóficas na segunda metade do século pas-

sado, de notáveis repercussões no país, onde conheceram, embora tardiamente, grande voga.

Seu ingresso na vida acadêmica do Recife coincide com o célebre concurso de Tobias Barreto. A mocidade acadêmica se empolga com o acontecimento. Graça Aranha, ainda calouro, é tomado de tal entusiasmo pelo mulato germanista que, quase no fim da vida, afirmava a persistência desmesurada de abalo sofrido. Deu tal importância a Tobias Barreto a ponto de conferir-lhe dimensão muito maior de que a conhecida na realidade, a ponto de dizer que "Tobias Barreto foi o maior homem do Brasil até hoje, não excedido, nem mesmo igualado por nenhum outro". (10). Por onde se pode tomar o pulso ao homem e ter a medida do culto que êle votou a Tobias Barreto, sem ponderar muito com suas afirmações, deixando-se levar pelos impulsos do sentimento, comuns nôle. Parece que a imagem vista pelo adolescente permaneceu intacta no espírito do escritor.

Graça Aranha, aliás, é apenas o símbolo de uma mocidade que envolvia Tobias Barreto numa auréola de carinho e admiração, graças ao poder que êle tinha de galvanizar e ao tom polêmico e discordante de voz que se insurgia contra o "statu quo" dominante, jogando com idéias novas e diferentes, destoando do ramerrão comum. Referindo-se a Tobias Barreto, afirma Graça Aranha que "o que êle dizia era novo, profundo, sugestivo. Abria uma nova época na inteligência brasileira e nós recolhíamos

a nova semente" (11). E continua, reportando-se ao seu estado de espírito: "a essa pureza devo juntar o estado de embriaguez do conhecimento, da aspiração de penetrar nos segredos do universo. Foi o milagre de Tobias Barreto." (12), e conclui: "nunca mais me separei intelectualmente de Tobias Barreto". (13)

O ambiente da Academia de Direito do Recife agita-se, perturbado pelas novas concepções filosóficas e científicas que, desde a segunda metade do século XIX, começaram a modificar a estrutura do universo, na forma que lhe haviam consagrado. Busca-se, na verdade, interpretá-lo à luz de outras concepções mais rígidas e científicas, opondo-se às idéias vigentes. Depois de tumultuarem o ambiente intelectual europeu, trazem até aqui seus ecos, ou como diz melhor Cruz Costa, referindo-se à crise da filosofia alemã, depois da morte de Hegel: "dessa crise pela qual irá passar a filosofia alemã do século XIX, derivam inúmeras correntes do pensamento contemporâneo, e algumas delas irão ter seu eco, - vago, impreciso e bastante artificial, - na famosa escola do Recife". (14).

É com êsses "ecos vagos e imprecisos" que Tobias Barreto contagia a juventude estudantil, divulgando apaixonadamente as idéias de Haeckel, Noiré e Conte, sobretudo as do primeiro, numa mistura imperfeita e frag-

---

11 - M.P.R., p. 149

12 - M.P.R., p. 165

13 - M.P.R., p. 151

14 - João Cruz Costa - Contribuição à História das Idéias no Brasil. Rio, José Olympio, 1956, p. 297.

mentária. Por seu intermédio, Graça Aranha entra em contacto com aquelas correntes de pensamento, em especial com o monismo naturalista. A aprendizagem é feita pela rama e nem poderia ser diferente, pois o único que tinha possibilidades de ir directamente às fontes era Tobias Barreto, e ainda assim limitadamente.

Já se disse que Haeckel foi um divulgador da filosofia, mais que um criador. Suponha-se, agora, Graça Aranha aprendendo do divulgador de um divulgador, isto é, de Tobias Barreto, e imagine-se por que transformações não passaram as idéias até chegarem a êsses moços. Acredito não ser demais admitirmos mutilações enormes, desde sua origem até ao ponto de destino. Acrescente-se ainda a pressa em aprender, a ausência de espírito científico para avançar lentamente em caminhos tão difíceis. Daí, a assimilação mal feita e, depois, a visão esquemática, o conhecimento de superfície e a falta de bases mais sólidas para sustentarem as argumentações e colocarem em prática os ensinamentos. Assim ocorreu com Graça Aranha, e com certeza, com seus contemporâneos.

Referindo-se à mocidade dessa época, afirma Graça Aranha que "ainda que mal preparados cientificamente, os jovens adotaram estas duas fórmulas" (positivismo e monismo) "como disciplinas íntegras do pensamento" (15). Êsse "mal preparados" inclui também o autor de Malasarte, no juízo que êle faz dos "jovens".

É, pois, a altura em que se inicia êle no monismo, com que vai impregnar tôda a sua obra, advogando-a como finalidade suprema do homem. Partindo do pressuposto de que a dor é contingência da dualidade que afasta o homem do cosmos, por fôrça duma separação inicial, que distanciou um do outro, passa a defender a integração cósmica, como meio para eliminar os elementos geradores da dor. Aqui se encontra, portanto, a matriz das idéias que, desde então, passou a expor e, entusiasmadamente, a defender com o calor verbal e não menor intensidade lírica e, por vêzes, até mística, mas pouco filosófica e de aceitação um tanto difícil.

Foi seguramente por essa época e ainda por intermédio de Tobias Barreto que manteve os contactos iniciais com o sistema de composição musical de Wagner, de cujos reflexos se ressentirá sua técnica de composição literária, como ainda teremos oportunidade de verificar no presente trabalho. Graça Aranha auxilia-nos para confirmar essas observações, ao dizer que Tobias Barreto "foi um precursor não somente no direito e na filosofia, mas também na crítica literária e musical. Foi o primeiro brasileiro que definiu Wagner e deu-lhe supremacia na música moderna, reduzindo os méritos então muito apregoados de Meyerbeer" (16).

Observa-se, assim, que foi um período rico de sugestões e influências, embora de aprendizagem pouco profundo e de conceitos mal assentados, porque se elabo-

raram "en passant". Fato de que resultam esquematizações imperfeitas e apressadas e o jôgo de idéias baralhadas. A sua "filosófia da absorção cósmica, contraída seguramente nessa época, parte de pressupostos havidos como infalíveis e muito confusos. Por isso, o modo como a coloca na obra, forma prática de executá-la, não chega a convencer, por carência de maior solidez. Além do que as personagens que encarnam os conceitos padecem de verticalidade maior. São planas, unilaterais e sem estôfo suficiente para tornar aceitáveis as idéias de que são porta-vozes. Por outra parte, estabelece como condição necessária e imprescindível para alcançar a unidade desejada, a eliminação das amarras atávicas que prendem o homem à herança do passado e aos fatos sociais adquiridos. Graça Aranha levanta o problema, mas não chega a propor uma forma aceitável de solução, pois aquela apontada em A Viagem Maravilhosa, integração pelo amor, muito longe está de convencer. É simplista o modo como a conduziu, bem como ficam relegados problemas de extrema complexidade, limitando ainda mais as possibilidades de aceitação.

Parece que Graça Aranha se limitou ao que aprendeu de Tobias Barreto e do meio acadêmico em que viveu. Podemos dizer, entretanto, que ao sair do Recife, levava uma atitude "filosófica" e conhecia, ao menos por cima as inovações musicais de Wagner, o músico poeta. E levava, principalmente, o entusiasmo de adolescente que, de resto, o acompanhou a vida inteira e se transformou, com certeza, no grande impedimento para realizar obra me-

lhor depurada.

Depois de curta passagem pelo Espírito Santo, onde teve oportunidade de ver os efeitos práticos da imigração alemã e certo drama do brasileiro, fixados em Canã, ingressa logo após na diplomacia, seguindo para a Europa, em companhia de Joaquim Nabuco.

## 3

Espírito susceptível aos acontecimentos do meio, a vida na Europa possibilitou-lhe a aquisição de novos processos e técnicas de expressão, abrindo horizontes mais amplos e diferentes dos que vivera no Brasil. E nem poderia ser diferente, diante de ambientes mais arejados e adiantados, artisticamente, que o nosso. Do ponto de vista estético, viveu no Brasil a época do Realismo-naturalismo, correspondente às idéias filosóficas do positivismo, do monismo e do primado das ciências exatas, pontos capitais da "escola do Recife". Imbuído delas, entrou em contacto com outras esferas de cultura, orientadas por diferentes preocupações. Assistiu às derradeiras manifestações artísticas do Simbolismo e do Impressionismo e pôde observar tendências que se opunham às que viu e viveu no Brasil, embora não lhe fôsem desconhecidas.

Sujeito às suas influências, acabou por sofrer a contaminação desses movimentos e perfilhar seus princípios. Dêste modo, terminou por envolver idéias duma época com roupagem de outra. Melhor, sem se libertar

do legado do monismo e do positivismo, sofreu o influxo de outros conceitos e técnicas de expressão diferentes. Assim revestiu elementos que entremostam laivos realistas e naturalistas com a expressão simbolista. Adotou postura híbrida, conotada por traços de ambas as tendências, facilmente perceptíveis em sua obra.

Embora conhecendo "in loco" o simbolismo francês, quando já começava a definhar, quando já havia ultrapassado a fase de combate, é certo que Graça Aranha se deixou atrair por êle, vindo-se a ligar ao grupo do "Théâtre de l'Oeuvre" (17). Esta ligação o pôs em contacto directo com o teatro simbolista, em especial com o de Ibsen a cujas sugestões não permaneceu indiferente. O teatro ibseniano, que não é rigidamente simbolista, apresenta um teor filosofante e encaminha os problemas discutidos para soluções individuais, com que se relacionam as posições assumidas por Graça Aranha. Quando lembramos que Peer Gynt encerra um cunho de amoralidade na condução de seus atos, não pode estar fora de cogitação a idéia de que Graça Aranha encontrou nêle sugestões para elaborar sua peça a partir do herói do folclore nacional de características semelhantes. Ambos os protagonistas circulam numa esfera amoral, destituída de conceitos de bem e mal. É bem provável que a peça de Ibsen tenha apontado cami-

---

17 - Essa ligação o aproximou de Camille Mauclair, crítico do Simbolismo e autor da edição francesa de Malasarte, e de quem se tornou amigo. Ligou-se também ao conde Prozor, tradutor, crítico e divulgador de Ibsen e autor do prefácio da edição francesa de Canaã. Sua filha, Greta Prozor, intérprete de Ibsen e também de Malasarte, quando organizou o "Théâtre de l'Oeuvre" em 1911. É bem possível que através desse grupo tenha conhecido Maeterlinck, o poeta do trágico cotidiano, mas apenas em sua face teatral.



nhos a Graça Aranha (18).

A atmosfera francesa soprou aos ouvidos do escritor os sons musicais de Wagner, quando a poesia simbolista se agitava em desesperada busca da expressão poética de caráter musical, para as sensações vagas do espírito. As renovações musicais de Wagner transpuseram os limites da música e se projetaram para a literatura. Em várias ocasiões a prosa de Graça Aranha reflete aspectos dessas contaminações, com aplicação de técnicas semelhantes, como ainda veremos.

Ainda na França, encheu-se de admiração por Maurice Barrès, o entusiasta nacionalista francês, cujo ideal político e atividade militante o impressionaram. Muito mais, porém, o comoveu sua prosa de tonalidade rítmico-musical e dissonante, pois sentiu que "a frase barresiana tem às vezes <sup>uma secção interior, e da sua vibração resulta</sup> uma sonoridade aguda e irritante. Não é a fonte de melodia que se transmuda em ondas doces e correntias. É uma música dissonante, cuja volúpia cerebral é deliciosamente atraente" (19). Esse mesmo caráter sonoro já o havia seduzido quando de suas primeiras leituras.

---

18 - É verdade que se pode pensar que a elevação de Malarsarte a figura de teatro se deva à feição simbolista de valorização das tradições populares, com o aproveitamento pelo autor do herói dos contos populares. Mas quando <sup>lembramos</sup> que a peça somente foi escrita na França e depois de Graça Aranha conhecer, com certeza, Peer Gynt de Ibsen, com que tem semelhanças e afinidades inúmeras, é de se admitir a sugestão do teatrólogo norueguês. Além disso ambos foram apresentados à França no mesmo teatro e com alguns intérpretes comuns. Na face oposta, podemos dizer que, valorizando as tradições nacionais, Graça Aranha abriu perspectivas novas ao modernismo, iniciando a revalorização das tradições populares, retomadas depois pelos modernistas.

19 - E.M., p. 133

Com essas leituras vai formando seu modo específico de expressar-se.

Desde os primeiros escritos, Graça Aranha demonstrou certa propensão no sentido de criar uma expressão "plástica", usando de palavras para realizar o jôgo de cores e luzes. Ao contacto com a arte impressionista, recebeu, sem dúvida, novos impulsos, dirigidos para um tipo especial de realidade paisagística. Assim, ao lado da expressão musical do Simbolismo, se somam os processos da arte impressionista. Da conjugação de ambos, Graça Aranha tirou modelo para ultimar seus fins artísticos, pois as duas tendências fulgem de sua obra, sem apagar, todavia, outras menos importantes.

Desta sorte, sua permanência na Europa, em especial na França, alargou seus horizontes, abrindo-lhe novas perspectivas artísticas e intelectuais, quando não ratificou as posições estéticas que já havia assumido, anteriormente.

Diga-se de passagem que a única obra d'ele escrita inteiramente no Brasil foi a Viagem Maravilhosa e já ao impacto de outras sugestões.

Depois dêsse longo período na Europa, em particular na França, regressou ao Brasil em fins de 1921. Logo que chegou, cheio de entusiasmo e ideais, percebeu a existência de um movimento de renovação geral da cultura brasileira fermentado pelas novas gerações e nêle se encaixa, emprestando-lhe vida e influência pessoal.

Não vamos, contudo, cuidar de sua presença no Modernismo, porque, além do problema já estar suficientemente esclarecido (20), foge às intenções de nosso trabalho. Interessa-nos ver não o que teria fornecido ao movimento, mas o que dêle recebeu. A Viagem Maravilhosa, penúltimo livro de Graça Aranha, publicado em 1929, revela em vários aspectos o aproveitamento de processos técnicos e expressivos próprios de autores participantes da "Semana de arte moderna". Por exemplo, a frase curta, não raro desprovida de verbo, e muitas vezes constituída de uma sô palavra, é peculiar a êsse movimento e se opõe à sua prosa de frase longa e de ritmo melodioso, balanceado. É por essa razão que dizemos que, quando se utilizou de expressões como as alinhadas a seguir: "erguem-se. Os olhos olham-se. As mãos apertam-se. As bôcas unem-se. O sino alegra-se. Descem. O largo ressoa. Os passos vibram. Os corpos cortam o ar sonoro. A brisa passa. As bananeiras cortejam." (21), sua prosa "poética" revela incorporação de elementos característicos do Modernismo. Aliás, a utilização dessa técnica expressional é mais antiga em Graça Aranha. Vem dos influxos iniciais do Modernismo, pois já a constatamos na revista Klaxon, onde êle deixou frases desta natureza: "Árvore e sol. Febril exaltação de aromas. Resinas. Quietação. Adormecimento da natureza na volúpia do perfume" (22), que fogem ao esquema normal do escritor, marcado por frases longas e completas, e entrecena em técnicas que se acentuam no Brasil, depois de 1922. Êste processo está perfeitamente enquadrado na teoria de Mário de Andrade,

---

20 - Mário da Silva Brito - História do Modernismo Brasileiro. "Antecedentes da semana de arte moderna". São Paulo, Saraiva, 1958.

21 - V.M., p. 164

22 - GRAÇA ARANHA - in Klaxon, nº 8-9, p. 1.

formulada no "Prefácio Interessantíssimo" da Paulicéia Desvairada, e constitui a substituição da melodia pela harmonia. Foi também por via dos modernistas, com certeza, que deparou com problemas, idéias, e processos que acusam em A Viagem Maravilhosa, a presença de elementos futuristas (23).

Ao contrário, portanto, do que se tem dito, Graça Aranha é, talvez, mais devedor que credor do Modernismo. Embora tenha jogado com seu nome pessoal, conhecido e admirado, e logrado levantar alguns temas que seriam retomados depois, como a revisão e revalorização do folclore nacional, certos problemas da realidade brasileira, como a imigração e outros, sua obra traduz muitas influências da época.

---

23 - Tais são, por exemplo, a exaltação à vida moderna e a apologia de sua dinâmica, a glorificação da máquina e da energia deflagrada do movimento, a pregação revolucionária, o amor à vida perigosa, a superação de fatos e acontecimentos do passado, prevalência da realidade presente como fonte e objeto da obra de arte.

II

O UNIVERSO ESTÉTICO DE GRAÇA ARANHA

(A realidade estética e o conhecimento estético do universo)

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

Há nessa posição um ponto indelutável que condiciona a atividade do espírito. É imprescindível que o homem tenha antenas de aguda sensibilidade, sempre prontas a vibrarem para perceber as mil maneiras de a beleza manifestar-se. Ainda mais, capacidade para entender tôdas as manifestações da natureza como tantas outras formas do espetáculo eterno e renovável.

Essa maneira de ver a realidade cósmica, êsse perenne estado de encantamento diante dos fenômenos, se nalgum instante foi inconsciente no escritor, houve um momento a partir do qual passou ao estado de consciência, como podemos observar, quando êle afirma que

"a grande fatalidade do espírito humano foi ter percebido o espetáculo universal. Mas, que essa divina alucinação inspire o sentimento da estética da vida. Façamos de tôdas as nossas sensações, sensações de arte. É a grande transformação de todos os valores da existência. Não só a forma, a cor, o som, mas também a alegria, a dor e tôdas as emoções da vida sejam compreendidas como expressões do Universo. Sejam para nós puras emoções estéticas, ilusões do espetáculo mis-

terioso e divino, que nos empolguem, nos arrebatem, nos confundem na Unidade<sup>essencial</sup> de tôdas as cousas, cujo silêncio augusto e terrível perturbamos um instante pela consciência que se abriu, como<sup>um</sup> relâmpago nas trevas do acaso..." (24).

Suposta como justa essa fatalidade, ao menos do ângulo de visão do escritor, podemos afirmar que a tentativa não foi vã, pois êle conseguiu elaborar obra que se ergue sobre os fundamentos dessa filosofia estético-emotiva. De facto, a força vitalizadora, que a criou, se estabelece a partir das suas fontes de beleza, geradoras dos estados emocionais. Despertados pelos sentidos, provocam a tensão vibratória, em consonância com os estímulos da paisagem. Da intensidade da percepção de sua beleza, depende o grau emotivo.

Partindo, pois, desses postulados, chegamos sem grande dificuldade à inferência de que a própria forma de conhecimento integral do universo escapa aos princípios e métodos científicos e de outras formas racionais, pois somente o conhecimento estético pode, consoante a posição de Graça Aranha, conduzir à compreensão global do universo. Na verdade, para êle

"todo conhecimento do Universo é estético, desde que não se pode explicar cientificamente a substância. Dos contactos que nos vem pelos sentidos, resultam sentimentos vagos que<sup>nos</sup> levam à indiscriminação no todo infinito. É a essência da arte" (25).

Segue-se, portanto, que dentro do conceito defendido por Graça Aranha, não há outra alternativa para conhecer a realidade, além da estética, a que tudo se reduz por imposição daquela fatalidade. Claro está que êle se acha voltado para o conhecimento global que visa a unificar, enquanto as ciências se isolam em unidades parciais de aplicação, dentro de campos específicos. Para melhor explicá-los as ciências obrigam-se a dividir infinitamente, trabalhando com unidades cada vez mais distantes do ideal sintetizador.

Seguindo as direções enunciadas, vamos chegar a uma preliminar que sustenta a obra de Graça Aranha. Sômente existe uma forma possível de conhecimento integral, que facilita ao homem perceber as interrelações profundas do universo: a estética. Infere-se a partir daqui a definição do homem como categoria estética, em quem prevalecem, essencialmente, os elementos sensoriais. Com efeito, é por intermédio dos sentidos, provocadores dos estados emocionais, que lhe vem a dimensão mais exata do mundo. Assim, aderindo pela emoção à realidade em que vive, acaba, por imposição dessa fatalidade artística, identificando-se com ela. Essa condição estética, inerente ao homem, segundo Graça Aranha, determina a visão do universo como unidade integral e indissociável e não como um todo composto de parcelas ou fragmentos isolados. As unidades específicas do conhecimento, como as ciências, trabalham com essas parcelas, por imperativo de suas próprias limitações, porque são necessariamente fragmentárias. E por isso mesmo

"a ciência não poderá jamais satisfazer a ânsia do espírito, que aspira a realizar a unidade do cosmos. Só há ciência do que é fragmentário. O supremo sentimento do Todo infinito se realiza



50

pelas sensações vagas e místicas da Religião, da Filosofia, da Arte e do Amor, que fundem o nosso ser no universo"(26).

No caso de Graça Aranha, verificamos que a arte e o amor são os dois polos em que êle se fundamenta para demonstrar êsses princípios e traduzir a idéia da fusão homem-universo.

Se o víssemos, entretanto, apenas dêsse ponto de vista, estaríamos distorcendo a verdade e impingindo-lhe um confinamento, destituído de correspondência com a realidade. Pois, se reconhece como fundamental êsse princípio e defende o caráter estético do homem como ponto básico para conduzi-lo ao conhecimento e explicação do universo, admite a existência de outros caminhos para atingir o mesmo fim. Repudia, contudo, os processos científicos, impotentes para elevar o homem à decantada unidade cósmica.

Assim sendo, consolida suas posições e simultaneamente elimina outras, para admitir que

"se o universo só pode ser entendido esteticamente, na impossibilidade de uma explicação rigorosamente científica, afastadas as hipóteses religiosas, o conceito estético alarga-se e vale pela filosofia que êle absorve integralmente, porque para o espírito humano tudo é forma, tudo é imagem, tudo é arte" (27).

Em que pesem as ponderações, ressaltando as possibilidades religiosas, persistem ainda e mais firmes os fundamentos estéticos, como formas quase exclusivas para ascender à compre-

---

26 - E.V., p. 19

27 - E. M., p. 73

ensão global.

Nessa linha de progressão, a própria inteligência, vem a reduzir-se à potencialidade estética, porque "nada há estranho à inteligência e esta é soberanamente estética"(28). Ora a inteligência é característica específica e particular do ser humano, único capaz de perceber as manifestações de beleza. Segue-se, pois, como ilação imediata, que êle se transforma, por fôrça dêsse princípio, num animal soberanamente artista, para o qual o universo é espetáculo de feição sempre renovável. Ainda mais, que êsse poder estético exerce sôbre êle domínio de tal ordem que se não pode furtar à sua esfera de influência, pois

<sup>arte</sup>  
"a é inseparável do homem e a sua dominação se exerce na existência humana ainda mais intensamente que a<sup>da</sup> religião" (29).

Corre implícito o reconhecimento de que também a religião é inseparável do homem. Tanto isto é verdade que suas personagens gravitam numa atmosfera que liga os dois planos. Um<sup>s</sup> são místicas, em sua atitude, outras míticas, a despeito de tôdas as limitações em sua dimensão humana e verdade interna.

O próprio Graça Aranha, todavia, diferencia um plano do outro, dando-lhes atributos e apanágios especificadores, ao afirmar que

"êsse senso estético é inerente ao homem, como o senso religioso, com o qual se assemelha, sendo que a arte reside na emoção do Universo que provém dos contactos do homem com a natureza e é transmitida

---

28 - E.M., p. 73

29 - E.V., p. 59

pelos sentidos, <sup>produzindo-se</sup> vem formas, sons, sabores e tactos, e a emoção é abstrata e independente dessas expressões sensíveis" (30).

Quer isto dizer que o desabrochar da emoção provém de causas físicas, pois nos sentidos encontram-se os móveis estimulantes da percepção, a partir do contacto com a realidade. Enquanto, por outro lado, a emoção religiosa prescinde das manifestações exteriores, sem as quais desaparece a feição estética. A religião, segundo o conceito de Graça Aranha, tem seu fôro próprio e independente da fenomenologia da natureza e procede do interior para o exterior. Vagueia em abstrações que escapam à tangencialidade dos sentidos e foge para além de sua apreensão. A emoção religiosa refere-se numa esfera desligada das manifestações concretas que obrigam a existência do observador e da coisa observada.

Procedendo desta maneira o escritor reduz, de certo modo anula, a importância religiosa, para convertê-la também num fator de vitalidade estética, porquanto

"o pã-esteticismo é o reduto do espírito humano e dêle não há fôrça filosófica, religiosa ou científica que o desaloje. O espírito tudo transmuda em função estética, seja a religião pela criação das formas, pelo movimento ascensional do homem à divindade. (.) seja a simples vida que é a busca da harmonia entre os sêres e dêstes com o Universo, de que são fragmentos, em tudo a estética como a sublime luz que é dada aos efêmeros para perceber nas

miragens da consciência o inexorável e infundo mistério do Inconsciente" (31).

Nesta direção, o universo físico e humano, se desdobra para Graça Aranha como eterno espetáculo, com imenso cenário de mudanças continuadas e ininterruptas, quer em sua forma concreta e visível, quer nas formas imperceptíveis da inconsciência, reconhecidas apenas no ato de sua manifestação. Empolgado pelas faculdades estéticas do ser humano, busca recriar a realidade, interna e externa, em termos de sons, cores, formas, cheiros, tactos e gosto, dando acentuada prevalência às duas primeiras. Assim, parte do pressuposto de que o universo deve ser sentido, porque somente as sensações determinam a intensidade emotiva ao propiciarem ao homem elementos por meio dos quais pode vir a sentir o cosmos como expressão de arte em si, já que "a essência da arte reside na emoção do Universo"(32).

Nesse universo predominantemente estético, os sentidos adquirem especial amplitude de valor, prevalecem sobre o restante e domina a composição, esmagando ou minimizando os demais elementos. As atmosferas carregam-se de densidade sensorial e absorvem a própria existência. Dêste modo os sentimentos de dor, alegria, amor, convertem-se à dimensão estética aceita pelo escritor, reduzindo-se a meras formas da mesma expressão de arte de que é objeto a natureza com suas manifestações. E as personagens, possuídas dêsse sentimento, encarnam procedimentos e atitudes místicas, cultuando como idólatras a feição artística de tôdas as coisas e fenômenos. Melhor ainda, o au-

31 - E. M., p. 74

32 - E. M., p. 58

tor atribui-lhes um caráter estético elevado à categoria de religião.

Desta maneira, explica-se também a sua tendência de supervalorizar o caráter estético do homem, despojando-o inclusive do poder racional, em termos estritos. É que essa feição artística a entende Graça Aranha como indissociável das criaturas, e o caminho seguro para que elas eliminassem a dor e encontrassem a alegria de viver, pois essa .

"alegria é a que vem da concepção <sup>estéticos do Universo, base da</sup> estética da vida. É a que vem da nossa integração no cosmos e realiza a unidade infinita do ser, a alegria que só pode ser dada aos estados especiais de inconsciência transcendental, a que atingimos pela mística religião, pela suprema filosofia, pelo vago da arte e pelo sublime amor" (33).

Desta maneira, o ideal humano estaria em função direta da capacidade de perceber o espetáculo universal, integrando-se nêle com a mesma inconsciência das coisas inanimadas. Na verdade, é o que observamos na obra de Graça Aranha. Uma natureza absorvente pela majestosa representação de beleza e a presença de um homem cuja realização depende de sua integração nela. Sendo condição imprescindível para alcançar o estado de alegria, com a eliminação da dor, enquanto não vier essa fusão, persistindo o dualismo, a alegria será inatingível. Assim se explica, por lado o espetáculo absorvente e grandioso de sua natureza, e por um outro a feição estética de que busca dotar o homem, menos feliz

em sua consecução que o primeiro. Disso decorre também uma dicotomia inconciliável; dum lado se discutem idéias duma época, doutro aparece uma técnica estética que as repudia, criando uma contradição interna em sua obra.

Nas relações entre êsse universo e o homem, põe-se o ponto básico da ficção de Graça Aranha. Esbarra, porém, num desenvolvimento incompleto. Muito diz a respeito da necessidade de atingir o estado de inconsciência, mas jamais explica ou sugere convenientemente, como seria possível alcançá-lo. Não dotou suas personagens de qualidades convincentes a fim de executarem praticamente seus objetivos. Aliás, êle é excessivamente teórico, como romancista, pois as idéias se atribuem as personagens, não dimanam delas, transformadas em meros porta-vozes das idéias que lhes empresta, a cada momento, o seu criador. O autor interfere com muita freqüência, furtando às personagens maior liberdade de ação. No caso especial de Malasarte, seria melhor falar-se em arquétipos que em personagens, pois procedem segundo padrões pré-fixados, comportando-se de acôrdo com as idéias que lhes atribui Graça Aranha.

Apenas para referir, mas sem as preocupações que mais logo teremos, já é possível de se observar aqui, alguns procedimentos que aproximam Graça Aranha dos simbolistas a que parece estar ligado esteticamente. As infiltrações pela esfera religiosa e do amor, a quase mística atitude perante essa decantada integração cósmica que escapam, no caso, ao plano filosófico ou científico, desviando-se para o vago e o misterioso, o levam, sem dúvida, para aquêle movimento.

Se estamos, como vimos, em face duma realidade compreendida e retransmitida esteticamente e em que predominam os

sentidos, nada melhor que verificar como Graça Aranha os explorou e aproveitou:

É, pois, dentro dêsse princípio que passamos à análise do caráter funcional dos sentidos, tal como os divisamos em sua obra. Para facilitar o trabalho, começaremos pelos de maior importância, encaminhando-nos para os menos explorados, tentando chegar a uma interpretação consciente e convincente do universo estético de Graça Aranha.

III

O UNIVERSO SONORO: AS SENSações AUDITIVAS



Quando Canaã foi apresentado à França em 1910 , Édmond Jaloux, percebendo suas características musicais, afirmava, na Revue de Paris, que o romance encerrava "uma sinfonia e um poema". (34).

Antes de conhecer a opinião do crítico francês, já havíamos aventado a hipótese de que, não somente Canaã, mas também outras obras de Graça Aranha, se compõem à semelhança de sinfonias, com a estrutura cortada por "motivos", aproximando-se e muito dos processos técnicos da expressão simbolista. Ao influxo das inovações introduzidas no sistema de composição musical por Wagner, os simbolistas buscaram criar um tipo de expressão que refletisse de perto certo teor musical, principalmente no campo poético. Procuraram elevar a arte literária, introduzindo modificações que lhe permitissem a passagem do sistema de melodia para o de harmonia, com o conseqüente enriquecimento da expressão.

Depois de verificar procedentes nossos pontos de vista e admitir a possibilidade de um estudo dessa natureza , vimos confirmadas as nossas intuições, embora não estudadas, por Carlos Dante de Moraes, para o qual Canaã "apresenta um caráter de composição sinfônica, onde certos motivos retornam numa continuidade mais musical que propriamente literária a que não foi estranho o Simbolismo".(35). Também José Aderaldo Castello sentiu esse caráter musical do livro, cuja "tese central é, com qualquer coisa de wagneriano, a redenção do homem

34 - Apud Luís Aníbal Falcão - "Graça Aranha e a crítica européia", in Klaxon, nº 8/9, dez. 1922, jan. 1923, p.8.

35 - Carlos Dante de Moraes - Realidade e Ficção, Rio, MEC., (Cadernos de Cultura), (1952), p. 4

pelo amor" (36).

Esse mesmo caráter sinfônico pode ser observado em A Viagem Maravilhosa, onde os "motivos" retornam com frequência ainda maior, descrevendo um curioso paralelismo com quadros paisagísticos que se sobrepõem, avançando por substituições sucessivas. Abusando um pouco dos termos, pode-se dizer que há uma sinfonia colorida e luminosa, onde as luzes e as cores conflituam com os sons. A peça Malasarte circula numa esfera simbólica e se reveste duma prosa de propriedade musical mais intensa que as obras anteriormente referidas. Ao lado de suas características folclóricas, talvez tenha sido a razão encontrada pelo maestro Lorenzo Fernandez para musicá-la. Pois é sugestiva a potencialidade musical que corre subterrânea à sua prosa.

Preocupações e características que evidenciam estreita ligação com a estética do Simbolismo, cuja linguagem, segundo o autorizado juízo de Guy Michaud, apresenta "une "synthèse vivante", car elle unit dans leur complexité tous les aspects de la vie. Ce sont ces sens multiples et hiérarchiquement superposés qui font du symbolisme le langage initiatique par excellence: langage plurivoque, dont les résonances et les possibilités sont infinies, puisqu'elles s'exercent simultanément dans une infinité de domaines. Langage musical aussi, non plus mélodie et musique instinctive, mais musique essentielle, qui tente de saisir et de reproduire la souveraine harmonie du monde. Ainsi le poète retrouve et traduit "les prestigieuses par-

36 - José Aderaldo Castello - op. cit., p. 126.

O caráter musical apontado pelo Prof. Castello, levou-o a ponderar da possibilidade de influências que teria exercido Graça Aranha sobre alguns romancistas modernos, na forma de tratamento e aproveitamento de temas levantados por G. Aranha.

ties du symbole universel", il recompose la Verité et, grâce au symbole, lui restitue son intégrale et harmonieuse Beauté."(37).

Não será difícil verificar que em muitos momentos a obra de Graça Aranha traduz êsses problemas em alto grau. A frase musical, por exemplo, emana de tôda a obra, ora com maior, ora com menor intensidade de acento. Se o aceitá-la e utilizá-la implicou em prejuízo, e muito, enquanto romancista, enriqueceu-a como obra de arte capaz de recriar e retransmitir as sonoridades percebidas pelos sentidos, num mundo carregado de sons. Não se veja nisso tentativa de superestimar o escritor, tarefa difícil e talvez ingrata. Acreditamos, isto sim, poder deslocar o centro de interesses, dos problemas periféricos para um eixo de gravitação mais afim com sua obra.

De fato, a sua obra encerra a idéia do universo como domínio do belo espetacular, voltado para os sentidos. E nesse universo sobreleva-se o seu tratamento como "sinfonia" da beleza e do amor, os quais buscam unir-se para concretizar a harmonia home-universo, ponto central da linha narrativa. A busca dessa integralização descreve longa caminhada, interrompida constantemente por desvios que a deixam em estado de latência. Isto é, o "tema" principal está sempre presente, mas ora em estado de latência, ora ostensivo. Isto acontece porque a cada passo, o tema cede lugar a um "motivo", que assoma ao primeiro plano para desaparecer a seguir. Temos, portanto, uma seqüência de motivos, que quebra a continuidade melódica, ou melhor dizendo, impõe uma continuidade dissonante, ou harmônica, intervindo na linha central. Numa palavra, vai da melodia à harmonia.

Assim, as obras se compõem estruturalmente numa linha central, que supõe o advento do estado de harmonia permanente e para o qual tendem as personagens, e de quadros ou motivos que constituem interrupções desarmônicas ou complementares, de feição passageira.

Esta a razão por que nos obrigamos a proceder a certas fragmentações, no estudo da unidade sonora, para melhor compreendê-la, e entender as causas determinantes da desarmonia homem-universo, segundo a posição adotada por Graça Aranha. Os momentos distoantes são justamente os que correspondem aos estágios de tristeza e dor do homem, unidade em desacordo com o universo em que vive, mas com que não se pode integrar.

Antes, porém, de passar ao estudo desses motivos, é preciso verificar os compromissos de Graça Aranha com a expressão de caráter musical de sua obra.

## 2

Pelos depoimentos legados pelo escritor, é possível reconstruir sua posição diante do problema expressivo-musical de sua prosa e verificar que ela procede de atitude consciente.

Já em Canaã pressentimos a presença do teórico que aventava e propõe essas idéias, quando afirma que "escrever é cantar com a pena... Música!" (38). Onde se sente não apenas a von-

tade, mas a própria intenção de reproduzir, por palavras, elementos que em princípio dizem respeito apenas à música. Deparamos com o autor ocupado em formar atmosferas de realidade sonora.

Fazendo-se a aproximação entre essa expressão e o verso inicial da "Arte Poética" de Verlaine ("De la musique avant toute chose"), verificamos, do prisma significante, senão a identificação, ao menos a semelhança entre ambas. Ora, se em Verlaine o pressuposto sonoro tem suas bases de apoio numa estreita conexão entre a realidade musical e a vocabular, como fundamento de sua expressão poética, o mesmo podemos dizer de Graça Aranha, cujos compromissos se equivalem. As posições parecem análogas, sem relacionar equalitariamente o poeta e o prosador. O escritor brasileiro jamais conseguiu desvencilhar-se dessa preocupação que aproximava música e literatura, pois a ela volta com insistência, em obras posteriores. Assim, em Estética da Vida, retoma-a para dizer que

"hoje o estilo deve ser musical. Pela música deve-se interpretar o universo. Pela música deve-se exprimir tôda a alma musical, o sonho e a morte. É preciso ao escritor transpor em música todos os valores da natureza e da vida. A música é o ritmo mundo de que só o homem moderno possui todo o segredo" (39).

A reafirmação dessa tendência, mostra que ela vai tomando conta do escritor, tanto quanto o princípio filosófico da absorção do ser no cosmos. Na realidade, o universo lhe aparece como imagem de sons que o povoam, porque para

"o artista os sons musicais da Natureza, os murmúrios do vento, o ruído das árvores, o canto dos pássaros, a música das águas são tão sugestivas de emoções intelectuais como as harmonias de uma orquestra."

(40).

Com esses recursos visa a atingir a intensidade emocional e por seu intermédio a interpenetração personagem-ambiente, obra-leitor. Na verdade, cria uma espécie de mística do elemento sonoro que preenche os espaços, constituindo-se numa quase divindade para a qual se volta o homem em busca do equilíbrio interior. Para usar uma expressão cara ao escritor, busca a fusão na unidade cósmica.

Em tese, podemos dizer que a música guarda para êle um mágico poder que sugere e configura ambientes, tôda vez que procura encontrar no dinamismo da natureza o mundo sonoro que a complete e lhe dê valor estético carregado de potencialidades emotivas. Além disso, a música tem especial capacidade de provocar reações no espírito humano para realidades mediatas.

Como para os simbolistas, também para Graça Aranha, a música encerra um poder estranho de infundir-se no homem e despertar seu subconsciente. Acorda, pelo processo de evocação, as reminiscências que jazem escondidas nos arcanos insondáveis pela razão, mas constitutivos, segundo a teoria dos simbolistas, da verdadeira natureza humana, porque inseparável do homem. O princípio entronca na teoria do inconsciente formulada por Hartmann e supervalorizada pelos simbolistas, ao reagirem contra o positivismo e contra as ciências da natureza, em geral. Foi quando os valores espirituais tiveram grande revitalização. Uma das

formas de apreciá-los era descobri-los, no que a música teve função de primeira importância, por tocar os recessos mais defesos da alma humana. Daí seu aproveitamento na expressão literária. Ora, quando a música toca os lençóis do subconsciente, graças à sugestão, fornecida inclusive pela prosa criadora de atmosferas propícias, o homem encontra as distantes realidades, sedimentadas pelo tempo, por detrás do consciente, levando-o ao mundo inesperado e desconhecido, que emerge do fundo de cada espírito. Reconduz às fontes antigas que retornam pejudadas de saudade, nostalgia e poesia. Essa atmosfera de mistério e vaguidade compõe o fundo mais característico desse universo.

Transitando nessas esferas de sugestão, as personagens reencontram e revivem o mundo peculiar em que caldearam sua existência, dentro das particularidades ecológicas e das tradições que, imperceptivelmente, as modularam.

O exame dos aspectos sonoros de sua prosa abrirá novas perspectivas para confirmar com mais facilidade as observações feitas aqui, em sentido muito geral.

### 3

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

lidade e os acontecimentos narrados.

A prosa musical, como a própria música exerce o sortilégio encantatório que prescinde da razão e se fundamenta no estado de empatia, estabelecido entre o homem e o meio. Sendo fato sensível e não lógico, importa vê-lo nos traços musicais, e não compreender ou explicar. Ora, é isto que acontece quando nos pomos em face do mundo sonoro de Graça Aranha.

Esta a razão por que dizemos que Canaã se desenvolve à feição de longa sinfonia, cuja linha melódica central repousa no princípio da concordância homem-universo, integração que tem no amor sua fôrça motriz. Impulsionadas por êsse objetivo, as personagens vivem momentos de confiança e esperança, abatimento e angústia, sentimentos constitutivos dos "motivos", sôbre que caminha a narrativa. Tudo converge para um clímax tensional em crescendo, que resulta dos conflitos enfrentados pelas personagens em choque com o meio. A resistência para suportá-los se vai esgotando até o ponto de saturação, quando se dá a ruptura com o mundo à vista da impossibilidade de alcançar a desejada harmonia. Rompendo com tudo, as personagens mergulham numa realidade desconhecida e misteriosa, e entremostam nessa simbologia o seu desligamento dos homens, numa atitude que se assemelha a um grito de aleluia, que os arrebatam, místicamente, das impurezas da terra e os conduz para Canaã, a terra prometida.

Os conflitos implicam em constantes interrupções da linha central, quando se interpolam realidades aparentemente desligadas do contexto geral. Essas interrupções sufocam passageiramente o tema central, deixando-o subjacente, pois volta, uma vez ultrapassado o fato que as determinou. Quando ocorrem êsses seccionamentos, estamos diante daqueles "motivos" já referidos, e de cuja conjugação deriva o próprio aspecto de sinfonia. Há



uma reciprocidade de interações: enquanto o todo explica as partes, estas explicam e completam aquêle. Partindo, então, do simples para o complexo, vamos passar ao estudo das partes e tentemos a explicação do todo.

Se nos abstrairmos da significação lógica das palavras e acompanharmos a linha da narrativa de Canaã à altura em que se conta a lenda do Curupira (41), cujo acento musical estranho impressiona o ouvido da personagem (42), sentiremos que o seu desenvolvimento corresponde ao de certos movimentos de uma sinfonia. Estão em jôgo, em primeiro lugar, os sentidos, em especial a audição, e em segundo lugar, a compreensão.

Nesse "motivo" surpreendemos uma aceleração sônica, cada vez mais rápida, com predominância de certos sons, como se os emitissem instrumentos de percussão. Ferem os ouvidos das personagens, cujo interior se vê transformado em verdadeira caixa de ressonância, provocando nelaço estado de delírio e alienamento. O texto se estrutura de modo a facilitar a sensação de convergência das forças ativas da natureza, verdadeiros instrumentos de execução orquestral, percebidos pelo estado alucinatório da personagem. Estas forças a envolvem no seu dinamismo, quando a natureza extravasa os excessos de energia e vida acumulados, e atuam sôbre a criatura humana, tornando-a sua prêsa indefesa.

O aproveitamento do estado de exceção da personagem, interiormente desequilibrada, determina a criação do ambiente propício ao aparecimento do tumulto sônico, vislumbrado na natureza em incessante movimento. A retransmissão do fenômeno é feliz e en-

41 - C., p. 79 et seqs.

42 - "Milkau achou êsse termo estranho de um bolo e raro acento de linguagem; considerou-o como uma dessas palavras ricas de som do idioma brasileiro..." - C., p. 78

globa os aspectos fundamentais. Os sons produzidos na atmosfera se incorporam à prosa. Por ela chega até nós um mundo desconhecido pelo que tem de fantástico e belo, e reflete um visível compromisso entre a expressão vocabular e a musical.

Aquelas forças de que falamos, parecem agrupar-se e constituir o conjunto responsável pela sonoridade do trecho. O primeiro "movimento" corresponde ao estado inicial de perturbação da personagem, enquanto ela mantém certo equilíbrio e conserva a noção do percurso em realização, rumo ao desconhecido. Aos poucos, perde o controle da vontade e dos atos; sobrevém o relaxamento físico e a abulia. Segue-se o desenvolvimento sonoro, correspondente ao delírio, e se estende até o desfalecimento da personagem. A recuperação de sua lucidez encerra o motivo e reconduz ao movimento inicial, retomando a linha melódica.

A segunda parte ou o desenvolvimento se coloca como um "allegro" onde se exaltam as energias da paisagem. Com isso obriga a conjugação instrumental numa ansiosa tentativa de abarcar todas as manifestações da natureza. Imprimindo força vitalizadora à "magia de seu verbo", Graça Aranha consegue traduzir a natureza como realidade dinâmica. Personifica-a e logra sugerir as forças impulsionadoras imperceptíveis, que lhe permite, a ela, fazer face ao homem, quando ele penetra seus misteriosos segredos. Leva-o assim a imaginar mil fantasmas povoadores da floresta brasileira, transformando-os em duendes e mitos que colorem e concretizam sua imaginação de primitivo.

É essa natureza cheia de vida e movimento, com alguns traços românticos, que Graça Aranha traz, e com felicidade, para a nossa fruição. Carrega-a de sons, ostensivos uns, latentes outros, como se pode perceber neste caso:

"com o cabo de poucos minutos, eu ouvi um berro de estrondo, um berro de onça; ah! pensei que o malvado me deixava. Mas foi pior, porque outros berros se repetiam, caititu vinha batendo queixo, gatos bravos miavam; ouvi cascavel tocar seu chocalho... Com poucas eu estava no chão com o caboclo em cima de mim. Tôda a bicharia se agitava no mato e caminhava para nós; as árvores mesmo se curvavam me abafando, os gaviões desciam, os urubus cheiravam minha carniça..." (43).

O narrador da lenda do curupira, de que o exemplo é parte central, no momento em que passa a vivê-la entra em estado de transe ou delírio. Por isso, tudo lhe passa pelo espírito febril à feição de um mundo de imagens antevistas como povoadoras do meio florestal e percebidas num momento fugaz, mas transformador. Quando êle perde os sentidos, os sons, provenientes dos "instrumentos de execução orquestral", emudecem, mas os últimos acordes subsistem, pairando no espaço e se prolongam até o regresso da normalidade completa.

A descarga nervosa traz um silêncio propício e o ambiente se satura de vibrações que se infiltram nas pessoas, acordando-lhes na lembrança, instantes já vividos. O homem envolto nessa atmosfera de doce mistério, oriunda da lenda e dos sons se transporta ao mundo dos sonhos e das recordações.

A sua prosa recria, intencionalmente, condições propiciatórias para o mergulho nos arcanos do espírito humano, desa-

lojando dêle os "fantasmas" que o tempo ali depositou e cultivou. Por outro lado, essa atitude alucinatória, de pasmo e surpresa, diante da vida e do mistério que a natureza reflete, explica-a o próprio Graça Aranha em Estética da Vida, ao advertir que

"por um momento a Natureza é triste, mas não tarda a desforra da alegria, que lhe vem no delírio da vegetação. É a floresta tropical na sua magnificência e na sua desordem, a floresta criadora da vida eterna, onde as árvores sobem das profundezas da terra e se enlaçam como irmãs; onde tudo se transforma, os pássaros coloridos são como flôres aladas, os ventos como pássaros que cantam... Tudo é magia no silêncio verde. Curupiras surgem como fogos que dançam e tôda a mata estremece".(44).

Na verdade, é o seu verbo plástico e sonoro que sugere o mundo determinante das emoções, que êle evoca e revive de modo convincente, no caso. De modo equivalente, embora denotando outros fundamentos psicológicos está, na mesma obra, a lenda germânica da Monja Marta.

No primeiro caso, encontramos, de fato, em face dum mundo primitivo e com o homem contaminado por um antigo terror que lhe invade os recessos íntimos, provocando seu afastamento da natureza. Esse afastamento implica na persistência da dualidade homem-realidade, e sua conseqüente incapacidade de sentir-se, como parte dela. Para alcançar a alegria, teria de incorporar-se a ela e com ela sincronizar-se.

Com pequenas variantes, mas eivada das mesmas co-

notações sonoras, encontra-se a passagem de Canaã em que se dá a derrubada da mata (45). Acresce, todavia, adiantar que aqui se introduz um elemento nôvo que modifica sensivelmente o entrecho e o enriquece, pela importância que assume: o canto ou a música oral.

Esse nôvo elemento, além de funcionar como contraponto da música produzida pelos recursos do entrecho, ou sugerida pela narrativa, desperta, mercê de seu especial sortilégio, as reminiscências, guardadas no fundo difuso de cada espírito. Reaviva aquelas lembranças acumuladas em estratos superpostos pelo fluir do tempo; reabre as cortinas para que se vejam os momentos distantes que a memória guardou em seu bôjo. A música toca o subconsciente e redesperta certas fases ou acontecimentos vividos e aparentemente esquecidos ou sepultados.

Mais viva e enérgica que a anterior, essa passagem é outro daqueles "motivos" sinfônicos. Atuam, aí, dois elementos distintos, mas conjugados, que ora se alternam, ora se juntam e completam para constituir um todo harmônico e sonoro, com que Graça Aranha visa a retransmitir o "espetáculo" total, pressentido na realidade. Percebemos, assim, o desenvolvimento desse motivo: ao ardor, que corresponde a mais intenso desgaste físico: dos homens, a maior consumo de energia, um movimento de rapidez e violência, quando

"o machado cantava com energia no âmago dos troncos, e derrubadores em grupo combatiam ao mesmo tempo uma pobre árvore" (46)

---

45 - C., p. 105 et seqs.

46 - C., p. 105

ou porque

"o ferro não descansava nos braços sempre em movimento, num compasso vagaroso. Ouvia-se cair o machado deslocando o ar e arrancando um ronco forte dos robustos peitos dos devastadores"(47);

ao cansaço que deriva do esgotamento das forças, por virtude do exercício prolongado e ininterrupto, corresponde um movimento pausado, num compasso vagaroso e ritmado. O compasso lento e continuado, quase sem oscilação, permite o aparecimento do canto, música simples, que suscita a nostalgia dos figurantes, ao sentirem através dêle, o deslocamento espacial e a distância separadora das tradições e hábitos em que caldearam seus espíritos. O canto faz que lhes penetre uma carga de saudades dos bens passados e perdidos, a lembrar-lhes as origens, agora ressuscitadas pelos fluidos que se desprendem da "música" e do canto e se infundem nêles, provocando vibrações inesperadas.

Temos dêsse modo a explicação do doce e ledó cantar das personagens. Acentue-se nêle a relevância dada por Graça Aranha a traços psicológicos específicos, que nos fazem remontar à ascendência de cada um dos elementos humanos constituintes da cena. Partindo do caráter nacional das tradições que aí revive, deriva para o plano do universal, ao apontar aspectos de equivalência espiritual no comportamento das personagens. Assim identificando o que há de eterno no homem, Graça Aranha vai das tradições nacionais às universais. Dêste modo, entre o "presto" e o "moderato" surge e se desenvolve o movimento sinfônico de sua prosa, que chamaríamos de movimento do "sacrifício da mata".

Nêle importa considerar e evidenciar a função desempenhada pelo machado, verdadeiro instrumento de percussão, simbolizando os golpes rudes e penetrantes desferidos contra as árvores. Estas parecem gemer como violinos quando sacudidas pelo machado e pelo vento. O escritor lança mão de recursos de vária ordem para atingir e sugerir a atmosfera sonora.

É claro que não basta, mas as próprias palavras denotam preocupação musical e, com certeza, a intenção de empregar expressão compromissada com as inflexões musicais. Se atentarmos para as aliteraões, meio utilizado para formar a atmosfera sônica, veremos como a repetição da vibrante (...deslocando o ar e arrancando um ronco forte dos robustos peitos)(48), faz o som forte persistir em duração no tempo e encher o espaço de sonoridades que contagiam as personagens. Destas brota um canto que é o diálogo de suas almas ou espíritos, que se abrem ao contacto com a terra virgem, formando uma espécie de contraponto com o ~~tema~~ central e refletem aquela "alegria de viver", num canto de momentânea harmonia entre o homem e o meio. Esquecido de tudo o mais absorve-se nêle e alegra-se. Perde por instantes a consciência, como diria Graça Aranha.

Curioso é notar que se reflete nessa passagem traço singular do caráter dos participantes: o individualismo do brasileiro a cantar sòzinho em oposição aos alemães que cantam em coro, num ritmo quase marcial, pondo em relêvo seu espírito de conjunto e de movimentos uniformes.

No primeiro, a música triste denuncia o homem nostálgico dominado pela força do meio sem capacidade para vencê-

-lo ou moldá-lo às suas necessidades; no segundo, o homem alegre em suas expressões comuns e de confiança. Ambos traduzem no canto as marcas da psicologia que os formou e educou dentro de padrões distintos, segundo o acondicionamento ecológico em que se caldearam. Proporcionam meio ao escritor de incursionar pelas tradições plasmadoras do homem, e seus acompanhantes vida afora.

Assim como chora e geme diante do machado destruidor, sugerindo a música da lamentação pelo sacrifício violador da harmonia homem-natureza, a mata sugere a música de ódio e desespero, quando se contorce nas chamas que a consomem. No passo em causa (49), enquanto as labaredas sobem aos ares, exibindo-se num sedutor jôgo de côres, da natureza escapa um grito agônico como sinal de dissonância, em virtude da ruptura do concerto, em cuja busca o homem se lança ansiosamente.

Há uma nota desafinada, como a de um ser que agoniza no meio da sinfonia. A linha melódica se perturba e interrompe novamente, permitindo a introdução de outro "motivo", a reviver

de árvores

"pesados galhos que caíam, troncos verdes que estalavam, resinas que se derretiam estrepitosas," (e)  
 "faziam a música desesperada de uma imensa e aterradora fuzilaria" (50).

A busca de elementos sonoros, com os quais logra a sugestão musical, leva-o intencionalmente a ver no incêndio aquelas partes que a possam evidenciar, como no caso:

49 - C., p. 108 et seqs.

50 - C., p. 108



"o fogo não tardou a penetrar num pequeno taquaral. Ouviram-se sucessivas e medonhas descargas de um tiroteio, quando a taboca estalava nas chamas" (51).

A presença marcante dos sons, buscados e ressaltados obsessivamente, determina o aparecimento da atmosfera auditiva, a partir dos próprios vocábulos, que, visando a representar convenientemente a realidade, irradiam seu tônus sonoro. Por um lado a descarga da fuzilaria e o fogo, por outro os homens, traduzem uma espécie de coreografia, de dança do fogo, simulando a luta entre êles e a natureza. E o combate indica o estado conflituoso, de modo que, uma vez superado o embate, sobrevém a harmonia e se restabelece a aliança homem-meio, com o retôrno do movimento central.

Quando homem e natureza se separam e atuam isoladamente, temos as dissonâncias, compreendidas como elementos de mágoa por causa do desconcôrto, fruto, aqui, da destruição da floresta, imposta ao homem como fatal necessidade de sobrevivência. Desta sorte, tôda a luta, em sua obra, evolui no sentido de o homem atingir a unidade, ligando-se à inconsciência das coisas e a quase certeza de sua impossibilidade.

Vê-se também, que a expressão artística entronca no Simbolismo, enquanto as idéias revelam compromissos com o monismo naturalista, cujos princípios trouxe de sua passagem pelo Recife, ou conheceu por meio de Tobias Barreto.

O pecado mais grave está em que a narrativa padece da constante intromissão do Autor, obrigando o desvio dessas passagens, em essência sugestivas: para intervalos discursivos

e dissertativos. É quando Graça Aranha escapa da sugestão para divagar sobre os princípios que advoga: monismo, redenção pelo amor, etc. Esse fato determina em suas obras a existência de duas linhas paralelas: uma a desenvolver-se apenas no plano estético, da arte, outra vinculada às suas idéias. Se permanesse apenas na primeira, os defeitos artísticos seriam menores, e evitaria o "estrabismo" evidente.

Apesar de tudo, é fácil surpreender em Graça Aranha uma constante fundamental. A natureza é realidade. estética inesgotável e nela tudo se passa e manifesta em função dos sentidos— porque o cosmos é constituído por sons, cores e formas, cuja percepção emocional êle se esforça por recriar, retransmitindo-as com as mesmas emoções com que as sentiu e viveu,

Em vários momentos de sua obra, os sentidos se combinam e interligam de maneira indissociável para formar a imagem, tanto quanto possível, ideal a fim de tocar a emoção do homem.

Tal ocorre, por exemplo, em Canaã à altura em que se narram os acontecimentos subsequentes à morte do misantropo caçador alemão, que é a luta entre homens, cães e urubus (52). Os primeiros tentando apanhá-lo para sepultá-lo; os cães ciosos de guardá-lo; os urubus ávidos por devorá-lo. Existe nesse movimento um fundo musical implícito que exerce função subsidiária, pois serve de auxiliar e contraponto a um espetáculo coreográfico.

Três grupos ocupam, ora sucessivamente, ora em conjunto, um área determinada para fazer a representação de seus números. As propriedades plástico-coreográficas se sobrepõem às sonoras, com homens, cães e urubus substituindo-se, misturando-se e confundindo-se para encenar essa dança macabra, de que muita se pode

sentir e "ver" aqui:

"os homens não hesitaram mais, agora inspirados pelo impulso de piedade de Felicíssimo, e todos caminharam para dentro do cercado. Vendo-os aproximar-se a matilha de cães abandonou os urubus e avançou como uma só massa, atroadora, furibunda, terrível, contra os homens. Aproveitando a diversão, os corvos caminhavam no terreiro, e numa dança macabra iam invadindo a casa, num riso infernal, espichando voluptuosos as cabeças petulantes de harpias descabeladas" (53).

Tudo se executa como se estivessem obedecendo a um ritmo que controla o deslocamento dos "intérpretes", marcando o andamento de cada grupo, dentro do espaço reservado à dança, num balé harmonioso, mas estranho. A preocupação de alcançar certa harmonia de movimentos exigida pelo ritmo subjacente que os comanda, é evidente. Assim também, a marcação de um ponto central, que é o local onde se encontra o cadáver e se desenvolve a ação, e para o qual convergem tôdas as atenções. Ainda mais, sente-se que há uma cadência a guiar os movimentos, criando o fato rítmico, propício à locomoção dos "atores" e a exprimir o efeito plástico da coreografia musicada. Dêste modo, a passagem dêsse "belé negro" permite que respiremos um halo de beleza plástica, e assistamos a um espetáculo de harmonia conjunta e rítmica.

Como ocorre normalmente, também aqui, uma vez ultrapassado o fato que determinou o seu afastamento, a linha central da composição retorna, e assim continua.

Outras passagens poderiam ser lembradas, mas acreditamos suficientes as já vistas. Não poderia, contudo, deixar de mencionar a do trágico e doloroso parto de Maria, no recesso da floresta, quando tôda a natureza parece convergir para ela e realçar sua amargura, pela função participante no drama da personagem. A partir de então agrupam-se os elementos isolados que formam um movimento mais longo e confluem para o clímax. Este se pronuncia subterrâneamente desde que o desgaste da fôrça motriz dos personagens, saturados em seu ideal e desiludidos dos homens, sofre impactos mais fortes e sucessivos. Sobrevém o clima de opressão que imprime um silêncio constrangedor e forçado. A dor humana emudece a própria natureza e comprime as manifestações, até que uma fôrça maior rompe com tudo e estoura naquele "canto de aleluia", que Orris Soares entreviu no simbolismo final de Canaã (54). As personagens purgam-se com os acordes finais, depois de longa catarse. Emergem do caos como eleitas e ascendem, sugerindo com felicidade a libertação dos atributos humanos e de suas dores. No desvario que se vai acentuando, elas acreditam estar ingressando triunfalmente na terra de Canaã, com o encerramento em "allegro vivace" da sinfonia do amor e do infortúnio. Na atmosfera cruzam-se sons que as envolve e arrebatam da realidade, agasalhando-as numa aura de misticismo, levando-as para a esfera do mistério, dentro dum comportamento típico da estética simbolista. Os valores subjetivos e espirituais, superpõem-se aos objetivos e imediatos.

É possível, a partir desse momento e pelos dados colhidos, afirmar que a composição da obra se estrutura segun-

---

54 -Orris Soares - "Graça Aranha: o romance tese e Canaã" in O Romance Brasileiro, dir. Aurélio B. Holanda. Rio, Edições O Cruzeiro, (1952).

do as disposições da sinfonia. Certos motivos aparecem e desaparecem, constituindo o lastro da obra, e é seu retôrno que nos permite formular a hipótese, dado que se aproximam mais da composição sinfônica que do romance tradicional.

Os mesmos aspectos que notamos em Canaã podem ser observados em A Viagem Maravilhosa, apesar dos vinte e sete anos de distância entre uma e outra, e das tentativas de adaptá-la ao processo modernista de expressão, facilmente surpreendíveis em sua elaboração.

Suas características sonoras e poéticas já foram divisadas por Humberto de Campos que assim se refere ao livro: "o seu romance é um grande e magnífico poema em prosa, um cântico bárbaro à luz, às águas, às montanhas, às florestas, à natureza espantosa de sua terra, uma coleção de paisagens, uma galeria de quadros surpreendidos e fixados, ou melhor, cinematografados e musicados, de modo incomparável. Por isso mesmo, dá-nos êle a idéia de uma torrente que se atirasse pela planície" (55); e continua: " Nas glorificações da natureza, nas descrições de certos aspectos da vida carioca e paulista, a prosa apresenta, não raro o tom seguro e majestoso de uma grande marcha triunfal. Dominando a língua, êle faz vibrar seguidamente, com ímpeto e bravura em sinfonias largas, a fanfarra dos vocábulos vigorosos, dando-nos, com isso, poemas novos e imprevistos, que são magníficas apoteoses das fôrças livres da terra e dos mistérios eternos da vida. Mestre do verbo e do adjetivo, êstes

surdem, violentos, ou graciosos, dando ao estilo energia, música e novidade." (56).

Sem dúvida é preciso descontar um pouco do exagero, de sabor um tanto impressionista de Humberto de Campos, se bem que a maior parte dessas observações se quadram, como veremos, à obra de Graça Aranha.

Também em A Viagem Maravilhosa existe uma linha melódica central que ostenta o mesmo princípio da harmonia entre o homem e o universo, como em Canaã. Esta linha - amor de Filipe e Teresa-, sofre cortes sucessivos, com a interpolação de motivos, desvinculados do tema central, ou com relações muito pequenas. Buscando mostrar a absorção dos dois no amor com que eliminariam a dor, Graça Aranha superpõe motivos, que fragmentam e dilatam o livro. Este se transforma, como diz Humberto de Campos numa larga marcha triunfal que pretende ser o retrato do Brasil a modificar-se em sua estrutura política, econômica e social, mas acaba sendo um canto da natureza nas suas manifestações de luz, cores, sons e beleza paisagística.

Para estudar êsses motivos, teríamos de proceder como em Canaã, com fragmentações e explicações equivalentes, do que resultariam repetições inevitáveis. Por essa razão, procuraremos restringir ao mínimo possível os dados de verificação, recorrendo a uma ou outra passagem de maior importância.

Não existe um princípio geral que oriente o aparecimento dos motivos ou os explique. Seu aproveitamento decorre da necessidade de provocar a incursão nos vários planos da realidade física e humana do Brasil e alcançar uma visão geral e

pretensamente analítica dos fatos e manifestações que nela se passam. Posição que resulta, também, numa atitude participante do Autor. Se por um lado poetiza a realidade, de que decorre a beleza de seu espetáculo, por outro busca infiltrar-se nos problemas sociais e políticos do Brasil, trazendo-os à discussão. Como em Canaã também em A Viagem Maravilhosa há duas linhas que se alternam. Numa está a apologia da natureza, noutra, suas idéias, do que se origina um desequilíbrio interno. Para traduzir o espetáculo visto na natureza socorre-se dos sentidos, visando atingi-los e provocar a adesão emocional, a fim de estabelecer o estado de simpatia, e mesmo de empatia, entre sujeito e objeto, entre observador e coisa observada.

É dentro dêsse espírito que está colocada a ressaca (57), sem que a solicite ou exija o contexto. Em sua descrição, em que se infunde o gôsto do espetacular, encontramos semelhanças com aquelas dissonâncias wagnerianas, já referidas. E, ao examiná-la, sentimos a preocupação do Autor de englobar os vários sons dispersos pelo ambiente e apreendê-los, de modo que "on n'entend plus seulement la voix grêle des violons et des flûtes: ce sont les orgues, les orchestres, les symphonies. A l'instar de la "quincaillerie" wagnérienne, tout n'est que cliquetis, miroitement, splendeur, éblouissement" (58), como refere, e bem, Guy Michaud.

Êsses traços wagnerianos, atribuídos aos simbolistas por Guy Michaud se aplicam à obra de Graça Aranha, em especial à Viagem Maravilhosa, de que a aludida ressaca é excelente exemplo.

---

57 - V.M., p. 193 et seqs

58 - Guy Michaud, op. cit., p. 404/405

Ao lado da plasticidade evidente pelas suas características, há a transposição do ímpeto espetacular das águas sem que o Autor deixe escapar as vibrações sonoras que o fenómeno provoca, graças aos movimentos de violência do mar que sacode o silêncio e enche o ar de ruídos típicos. Com isso alcança apenas os sentidos, a que se destinam, e não a compreensão, pois os olhos e os ouvidos é que acompanham o tumulto marítimo, com sua beleza de alucinado, quando

"as vagas , por entre assobios dos ventos enfurecidos, subiam, arrebatavam, extravasavam na vastidão das praias. O peito de Ritinha azfava violento, o coração desordenava-se, os olhos dilatavam-se para se embeber nas imensas águas revoltadas. Neste êxtase, a encontrou Vieira, que o estampido da ressaca despertara" (59).

Poderíamos dizer que o mar se assemelha aos movimentos desencadeados duma orquestra que atrai pelo inusitado dos sons que espantam e atraem sedutoramente.

O mar, aliás, é "Motivo" que retorna com certa insistência em A Viagem Maravilhosa, eivado de conotações semelhantes. As vagas descrevem ondulações sonoras que vão e voltam em fluxo, animadas e cheias de vida, como se pode ver nesta passagem

"as linhas da superfície marítima ondulam, curvam-se, dilatam-se, liquidificam-se. Os volumes dançam, rolam, submergem. O estampido das vagas, alimentadas de vento, e os gritos humanos transfun-



dem planos, profundidades, espaços, luz em sons. Na música vasa-se tôda a alegria do Universo. Dentro da sonoridade, movem-se os corpos..." (60).

Da enorme preocupação de fazer sentir o som ~~criado~~ criado pelo fluxo do mar, vem a recorrência a êsse vocabulário rico de sugestões sonoras. O acontecimento, por natureza visual, converte-se em auditivo e pela sua mobilidade infunde à cena impressão de vida, que é justamente a fonte da sonoridade. Isto é, os sons se produzem pelos movimentos das coisas e objetos.

No mesmo sentido de motivo isolado, sem outras ligações mais profundas com a linha narrativa, salvo se por êste princípio aceitarmos a sucessão de quadros superpostos que compõem a obra, encontramos a passagem da macumba (61). Entendemo-la como outra incursão de Graça Aranha, em nova face da realidade brasileira, com vistas a abrangê-la em todos os seus aspectos mais peculiares e característicos, aproveitando-os e valorizando-os literariamente.

Do ponto de vista estrutural, voltamos outra vez à música coreográfica e aos aspectos espetaculares, se bem que de permeio ocorra sua utilização funcional, dado que serve para preparar certos estados de espírito, ou criar ambiente propício à consecução de objetivos colimados. Assim, a atmosfera sonora e o aparato ritual da macumba, visam a preparar a entrada em transe da personagem, o que é alcançado graças à ação dos fluidos que transitam pelo espaço e se infiltram nela. Os cantos e os sons se elevam e abaixam, indo da exaltação bárbara dos instrumentos de percussão às melopéias sussurradas e contagiantes,

---

60 - V. M., p. 359

-61 V.M. , p. 283 et seqs

deixando irregular curva de oscilação:

"os macumbeiros cantavam mais alegres. A rainha de Loanda acariciava os pelos duros e crespos de Balbina. O pai de santo sussurava um melopéia muito funda (...) Os macumbeiros reconheceram que o espírito baixara em Balbina. Exultaram. Os cantos deixaram a triste melopéia e foram ruidosos e alegres." (62).

A forma verbal "exultaram", do modo como está colocada, marca a zona de transição. Indica a passagem do clima sóbrio para uma situação de desafogo. Notas alegres substituem as tristes. Refletindo êsses aspectos, o próprio texto se abre, pelas palavras e modo de expressão, numa maior liberdade de movimentos, visando a infundir o estado opressivo e o relaxamento, com a descrição de dois estágios diferentes.

Ressoam, predominantemente, ecos de música tétrica e semi-bárbara, de teor sensual e provocante. Os corpos se excitam e atiram numa dança frenética que denuncia sua origem africana e o caráter primitivo do ato ritual. Nesses ambientes os sons contagiam os homens que

"voltaram esquentados, atirando-se à dança. Sambaram em ritmo religioso, fazendo reverências ao pai do santo, que lhes batia com a vara exercizando-os. Os devotos prosseguiam contritos, solenes, abraçando, em roda da sala, um claro no centro. A mãe do santo levantou-se e entrou no meio da roda. Dançava soberanamente. Erguia a cabeça, gingava o corpo esguió, marchava levê, airoso, faceira. Os macum-

beiros batiam palmas, sambando sempre. A música esforçava-se. O cheiro negro azedava o ar. A rainha de Loanda cantava no compasso da dança." (63).

Parece que estamos vendo e sentindo a alma do africano vibrar no ritmo que fala às suas origens, tocando os lençóis de seu espírito. Não fôssem as considerações à margem, com que Graça Aranha tenta explicar, e não apenas sugerir, teríamos um excelente quadro, pois está bem feito, para mostrar mais êsse aspecto de nossa realidade humana. A função rítmico-musical é subsidiária, porque na verdade, apenas auxilia o aspecto plástico da dança. Evidência, entretanto, exagerada preocupação de transferir o "status" sonoro pelos têrmos e pelo caráter de composição. Como em outras ocasiões a presença do Autor carrega prejuízos, pois, seccionando o trecho, corta a seqüência. Não acreditando, talvez, em sua capacidade sugestiva, procura suprir a falha pela indicação ostensiva, tirando desta sorte a beleza mais pura da passagem.

Semelhante a êste, está o lance final de A Viagem Maravilhosa, quando a personagem Radagásio é envolvida pelos foliões do carnaval e arrastada por entre seus ritmos contagiantes (64). O quadro, é por isso que assim o chamamos, não apresenta ligações mais profundas com o contexto e poderia sem prejuízo ser eliminado. A razão que pode explicar sua presença é a de que êle também nos mostra mais uma faceta da realidade brasileira, por meio das quais o escritor tenta chegar às raízes de nosso modo de ser em tôdas as manifestações de espírito e vida, componentes do substra-

---

63 - V.M., p. 288

64 - V.M., p. 379 et seqs



09  
zul da baía, no mundo dourado. Dentro dos sons e das côres movem-se os cheiros" (65).

Assim o carnaval surge com sua fôrça sensual, traduzida nessa linguagem cálida e sonora, em busca de refletir as evoluções rítmicas, em situação muito próxima àquela apontada por Guy Michaud ao referir-se à linguagem dos simbolistas, conforme já vimos. O próprio ritmo crescente de sua prosa, entretanto, basta para sugerir êsse mundo alucinado. Acrescente-se ainda a recorrência à terminologia peculiar dos instrumentos a qual acorda a lembrança dêles e seu próprio som, com nuances específicas que envolvem também seu caráter humano, porque refere a psicologia dos indivíduos que se utilizam dêles.

Já com movimentos mais rápidos e largos aparece descrita a transformação dinâmica e enérgica de São Paulo. Abrangendo-a em amplo painel, o escritor traduz as modificações que se operam aí em virtude da ação de elementos estrangeiros. Há uma nota de vibração mais intensa. A terra feraz irrompe em sua fôrça como poderosa marcha glorificadora da energia dinâmica do homem, em cujas mãos o solo se transforma em fonte de vida e riqueza, abrindo para o Brasil nova e promissora dimensão de vida. No meio dessa apologia, contudo, existe uma nota destoante da alegria otimística, a imprimir uma feição de tristeza à "sinfonia" do entusiasmo e da atividade, quando o Autor mostra a tendência ao desaparecimento de hábitos e costumes típicos brasileiros, sufocados pelo progresso que desdenha dêsses elementos. Assim, com a metamorfose geral, oriunda do processo de dissolvência do tradicional, desapareceriam hábitos e cos-

tumes tidos como incorporados à nossa vida, como o daquela "música sertaneja" (que) "vinha de longe espaiando-se no campo, coando-se nos cafezais, cavalgando o vento sutil da noite, acalentando os pássaros adormecidos, o gado, os eucaliptos, as mangueiras e as laranjeiras da fazenda. Aquêles rústicos e tímidos acordes tinham a fôrça de harmonizar e dominar em seus ritmos simples, a sonoridade, que vagava incerta no espaço. A toada humilde absorvia as inumeráveis e inominadas vozes e crescia, como se fôsse o canto exclusivo de tôda a natureza." ( 66).

A passagem aparece como um corte suave e nostálgico na onda de maior amplitude, que é o canto do trabalho e o hino à energia sepultadora dêsses sentimentos mais simples e mais nossos, por isso mesmo mais comoventes. No caso, importa-nos principalmente no que transfere de sonoridades, em expressões visivelmente comprometidas com um sentido de alcançar a transferência do tônus musical captado pelo escritor da realidade, que a obra recria. O teor musical infiltra-se em tudo e tudo contamina e nós o sentimos nas repercussões da natureza que se embebe dêle e o traduz no movimento ondulante dos seus componentes. Unificando e congruando todos os elementos, cria a harmonia total porque faz participantes dela a própria natureza em seu mais lato conjunto. A personificação dos elementos completa o aspecto sonoro e a vivifica e isso corresponde a uma tendência natural de Graça Aranha, para

quem tudo encerra vida e fundamentalmente sentido, bem como denuncia reflexos românticos em sua formulação.

Essas fragmentações que vimos operando em sua obra, com vistas a explicá-la, poderiam ser multiplicados, mas acreditamos ter feito o necessário para afirmar nossos pontos de vista. A utilização dêsse processo se prende a uma tentativa de enquadrar as passagens que reputamos de maior importância, dentro daquela angulação a que nos propusemos: a de apreender os "motivos" mais expressivos e característicos do ponto de vista musical. Na realidade, sentimos que ao proceder assim, estamos mutilando um todo inseparável e provocando divisões que aproveitam apenas parcelas da beleza total, porque destruimos unidades infrangíveis.

Com efeito, suas obras se desenvolvem como grandes sinfonias de que as divisões apontadas correspondem a meras partes. Podemos apreciá-las separadamente, como se podem ouvir partes de uma sinfonia. Mas com isso corremos o risco de quebrar a unidade mais profunda, de jamais alcançar a beleza total e viver a plenitude emocional de sua expressão estética, quando fruí da na harmonia de seu conjunto.

Pode suceder, entretanto, que exista tal unidade que seja impossível fraccionar o texto, como vimos procedendo. É o que acontece, por exemplo, com Malazarte, cuja unidade se arma sôbre um ritmo poético uno e crescente, luminoso e colorido. A sua leitura deixa entrever a existência de um teor sonoro que se impõe e domina a composição, pairando intêrmino na atmosfera em que circulam as personagens. Apenas para se ter idéia da sua

tonalidade poética, que atravessa a peça num ritmo continuado, citamos êste exemplo:

"Lá do outro lado do mar, da minha praia imensa, eu sou a que os homens amam e que sempre lhes sorri. Sou eu que lhes teço as redes com que êles pescam, e eu teço cantando. Sou eu que os desperto à madrugada, quando dá a preamar e nós saímos na barca a pescar pelas águas cheias de luz... e eu canto para atrair os peixes... Às tardes de tormenta, eu sento sôbre a praia e canto ainda para o mar. A minha voz se mistura com o vento, com o rumor das vagas, com o clamor do mar livre, e na fôrça do meu canto pareço subir, subir... Outras vêzes, tudo é silêncio, e eu venho à noite sòzinha ouvir o suspiro do mar, quando êle se banha na luz do luar."  
(67);

talvez, ainda melhor, seria o trecho seguinte:

"Vem... Vamos... Eu te cantarei os cantos do mar. Tudo é um só e inextinguível canto: mar, vento, aves, plantas, e nos búzios da praia, tu ouvirás ainda a minha voz" (68),

em que o mar, a natureza tôda, exerce profunda fascinação e se traduz em poesia, ou numa prosa cujos acentos musicais são osten-

---

67 - M., p.59

68 - M., p.65



sivos, mas belos, porque logram infundir os elementos encantatórios que a personagem sente, e a transformam numa figura de admirável beleza, despida dos problemas de contingência humana, e transbordante de alegria. Esse tônus de poesia e encantamento mantido em toda a extensão da obra, embora acreditemos que apenas pela leitura seja possível senti-lo, pois a representação não poderá deixar de ser cansativa e mesmo monótona.

Girando em torno do problema da absorção do ser no universo, a peça sustenta a tensão poético-musical sem os cortes observáveis em outros livros do autor. Nestes, a interpolação de "motivos" provoca contínuos desvios na linha central, naquela, a tensão sustenta a linha central, onde desvios muito pequenos se tornam quase imperceptíveis. A persistência dessa altura reside na própria extensão da obra, curta em relação, principalmente, a outras, e poderia ser reduzida, se quisermos nos utilizar dos mesmos meios usados para caracterizar as demais, a um "motivo" mais alongado e mais intenso. Um canto único que, vibrado com força no início, leva até ao fim as ressonâncias de suas cordas.

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

A criação de atmosferas romanescas, favoráveis às evasões espirituais, à fuga para as miragens do sonho, a criação dessas atmosferas propícias aos estados de simpatia entre personagem e ambiente, tem ocupado a crítica literária, principalmente com relação a obras românticas, em que é comum o seu aproveitamento. O estabelecimento de condições propícias à confissão e ao devaneio, decorrentes dessa realidade, facilita a exteriorização dos dados mais íntimos.

No caso de Graça Aranha, existem várias determinantes propiciatórias dessas atmosferas. Dentre elas, destacamos pela importância, a presença da música de que se impregna o ar e satura o ambiente. Invadindo os recessos da alma, provoca estados de abstração ou desligamento das realidades presentes. Assim, infiltrando-se nas personagens, o clima musical reaviva fatos e acontecimentos que o tempo depositou no interior humano. Com isto, as personagens se anestesiavam e se deixavam recambiar ao passado ou a planos transcendentais, num movimento oscilatório entre o real e o onírico, entendendo-se como reais os elementos incorporados à vida do subconsciente, e como oníricos os vãos a esferas imaginárias.

Postas essas observações preliminares, vejamos como se faz a aplicação do processo em Graça Aranha, já que assume um valor de primeira grandeza, sobretudo o seu caráter musical, como se pode ver neste exemplo:

"A música filtrava-se nos nervos dos ouvintes e os amansava molemente. Milkau vibrava. A música

enchia a sua alma capaz de sentir os mais intangíveis e deliciosos segredos do som e de se transportar além de si mesma, perdendo a própria essência na mais copiosa e alucinadora emoção, Música... (...). E enquanto o órgão no alto da capela cantava, lá ia Milkau, tomado pela saudade, carregado nas harmonias, à sua vida primeira. Era numa igreja de Heidelberg, na terra antiga, no passado..." (69).

A partir daí se segue a confusão entre a realidade e o sonho, graças à memória que reconstrói as coisas idas e vividas. O transporte, infelizmente mais descrito por Graça Aranha que puramente sugerido, duma realidade para outra, foi possível graças ao clima estabelecido pelos sons que gravitavam no ambiente, enchendo-o de eflúvios contaminadores. Assim oferece condições propiciatórias ao ato de alienação da personagem e, ao provocar suas reações internas, desperta as reminiscências que lá jaziam em estado de repouso. Numa palavra, a atmosfera condiciona a reação da personagem ao preparar o ambiente para as efusões do espírito. Estabelece estreita ligação entre a realidade circundante e os sentimentos, fazendo que uma decorra da outra, por inter-influenciarem-se. Envolta nos fluidos que se desprendem de sua própria imaginação, a personagem mergulha na zona do sonho e passa a viver fatos ocorridos noutros tempos, mas sedimentados em si, e que imperceptíveis retornam deliciosamente.

Embora a presença do Autor na passagem esteja

bem marcada, a dissertar em torno do fato, no lugar de sugerir apenas, não chega todavia, a anular a sugestão. Tira-lhe, é verdade, certa beleza, mas não impede o alcance dos resultados pretendidos.

Essa vinculação ao passado a que se chega mediante do poder que a música tem de fazer-nos rememorar e reviver, pelas suas implicâncias, leva-nos a fazer duas ponderações:

- 1 - prende-se à tendência valorativa das tradições populares em que se plasma o indivíduo e se cristaliza seu espírito; ao reconstruí-la através da personagem, busca reavivá-las e mostrar a sua constância no tempo, e o caráter particularizador de cada povo que as cultiva. É atitude característica do simbolismo, como já demonstrou Guy Michaud (70).

---

70 - Os traços, que tentamos apontar em Graça Aranha, estão sintetizados excelentemente por Guy Michaud, da seguinte maneira: "Pourquoi donc les Symbolistes sont-ils séduits par ce moyen âge légendaire des licornes et des belles endormies, par le mystère des forêts merveilleuses où chantent les sources et où parlent les oiseaux? Est-ce seulement parce que, comme on l'a dit, ces symboles laissent le lecteur dans la délicieuse incertitude que réclame la poésie, et que rien n'est plus propre à nous suggestionner que cette "ambiance plus riche de rêverie", que ces perpétuelles allusions à des décors féeriques et mouvants? Un tel cadre n'aurait alors aucune importance; il ne serait là que comme un moyen destiné à favoriser l'évasion vers l'intérieur, comme l'expression d'un état d'âme subtil et fuyant. Et, de fait, c'est bien là le rôle du décor dans la poésie décadente. Verlaine, Laforgue, le premier Samain cherchent la plupart du temps à fixer les nuances de leur subconscient, c'est-à-dire du plus individuel d'eux-mêmes, et ils emploient les images pour leur valeur purement affective, pour la résonance qu'elles trouvent dans ce subconscient: rapport tout subjectif sensible seulement au lecteur en qui opèrent des résonances analogues. Or, chez les Symbolistes, au moins en principe, la démarche vise plus haut. Par de là l'individuel, ils aspirent à l'universel, et leur retour au décor fabuleux, aux légendes primitives, aux traditions du folk-lore marque un effort vers des profondeurs plus vastes, un sens plus sûr des réalités cachées. Ce n'est plus un recours au

2 - Na obra de Graça Aranha, constitui impedimento intransponível para se alcançar a alegria, pois esta depende da ruptura das amarras que prendem o homem à herança do passado. Ora se não conseguirem desvincular-se dela, jamais se absorverão no universo, princípio motriz de suas idéias.

Ora, o devaneio e o sonho constituem formas de fuga dêsse ancilamento, daí sua importância na obra do escritor maranhense. Por outro lado, essa posição, põe a descoberto certa incoerência do Autor, que reconhece o primado dos valores espirituais, defende-os e os exalta, mas advoga o monismo naturalista como solução, estabelecendo êle próprio uma questão insolúvel. Poder-se-ia responder que Malasarte e Dionísia, protagonistas de Malasarte encontraram a alegria. Sim, mas ambos constituem abstrações ou mitos gerados pelo espírito humano, que nêles concretizam suas aspi-

---

subconscient individuel, mais à l'inconscient collectif, à la mémoire de la race, et aux légendes où il s'exprime. Toute cette imagerie qui semblait gratuite prend alors un sens: au fond de ses forêts où semble se perdre notre raison coutumière dort la belle princesse, c'est-à-dire notre âme. Elle est la fille de l'inconscient collectif, de ce vieux Roi qui sait tout, et dont les trésors renferment tous les mystères du monde: l'or, et les bijoux le l'esprit, ces Idées primordiales cachées derrière les apparences. Et le cygne blanc sempiternel, c'est l'âme avide de pureté, l'âme en quêt de "Graal", de l'innocence angélique et virginale des premiers âges. Qu'il soit conscient ou non, voilà le sens véritable de cette nostalgie des temps passés, de ces évocations fastueuses, de ces appels d'un monde merveilleux. Les plus hautes spéculations du Symbolisme vont nous le confirmer; mais, sous l'imagerie se cache déjà sa plus précieuse découverte. "Guy Michaud - Message Poétique du Symbolisme: "La Révolution Poétique". Paris, Nizet, v. II, p. 405/406.

rações e vontades. Além disso, vivem numa esfera de amoralismo, bem como se encontram desligados da idéia de tempo. Existem em planos ideais, concebidos pela imaginação e de alcance difícil, senão impossível.

Voltando às atmosferas musicais de poder evocativo, de primeira importância nesse sentido é a passagem de Canã em que se celebra o ato religioso (71), pelas sugestões que a música produz. Há um transporte religioso que eleva, inicialmente, as almas em ascensão para a divindade, provocando a fuga do real tangente para o mergulho no reino do sonho, como se vê aqui:

"E Milkau agora de olhos cerrados, não percebia mais as fronteiras do sonho e da realidade. Tudo se confundia estranhamente... Ele vê uma figura de mulher, que entra na sombra silenciosamente e brandamente vai sentar-se. Os olhos dela, embebem-se na Bíblia e sobre esta os seus cabelos caem numa chuva de ouro, como uma bênção e uma luz do céu iluminando o livro santo. Música também lá em Heidelberg: uma melodia fantástica, angélica, enche a igreja. Música! Canta a mulher que Milkau amou. Um sonho dentro de um sonho; na volúpia infinita de um templo, enquanto ela, recolhida, mística e crente, entoava hinos, êle, debaixo das harmonias, escrevia poemas sagrados, porque escrever é cantar com a pena... Música!"(72).

---

71 - C., p.118 et seqs.

72 - C., p.119

A imersão no plano onírico encontrou seu impulso inicial nos estímulos ambientais, difundidos pela música suave que o órgão vertia e os cantos acompanhavam.

O ato religioso impõe silêncio, e o som das vozes e dos gestos ficam abafados. Aos poucos vai-se quebrando essa espécie de encantamento, até que os sons, a princípio tímidos e incertos, se elevam gradativamente. O fim da cerimônia, instrumento teórico da contenção, traz o afrouxamento das ânsias recolhidas e liberta os sons e as vozes que escapam alados, num grito de alegria e tumulto desabafado. Numa visão de conjunto, também essa passagem sobrevém como um "motivo sonoro" que percebemos a desenvolver-se em crescendo, do silêncio ao murmúrio e deste ao tumulto, quando tudo se embaralha, formando a confusão generalizada, correspondente à volta à normalidade, ao presente real. Importa ainda dizer que êste aproveitamento da música, para atingir o mundo do subconsciente, é processo simbolista, criador e explorador da expressão de arte em estreito contacto com os elementos do inconsciente coletivo. Pois através dêsse processo buscava uma arte que funcionasse pelo princípio da sugestão da realidade, atingindo a sensibilidade do leitor, que pela sua adesão emocional ao fato narrado se impregnasse dêele, sentindo-o e vivendo-o. Nesse sentido, Graça Aranha logrou bons resultados, porque em vários momentos, como no caso explicado conseguiu levar-nos à empatia com a personagem e sentir os tumultos de seu interior pelas impregnações de sua prosa poética. As próprias sugestões que fizeram aflorar ao consciente da personagem aquelas realidades aparentemente perdidas no tempo, levam naturalmente o próprio leitor aos fatos sepultados em seu subconsciente. Ora, isso se deve, sem dúvida, à capacidade de sugerir do escritor por meio du-

ma expressão da carga poética ponderável.

Com implicações semelhantes ou iguais, está a passagem da A Viagem Maravilhosa, donde extraímos apenas este trecho:

"Teresa continuou beatificada e, quando o órgão encheu de sons a velha igreja, tôda sua alma foi música para exprimir o inexprimível do seu ser extático." (73),

do qual se podem fazer os mesmos comentários da passagem anterior. Em ambos os casos, o que determina a posição da personagem é a atmosfera ambiente que a contamina.

Mais representativo ainda, como atmosfera romanesca, pelas notáveis correspondências entre estado de espírito e ambiente, apresenta-se a cena do parto de Maria em Canaã, de que transcrevemos esta parte:

"Na sua imaginação perturbada sentia a natureza tôda agitando-se para sufocá-la. Aumentavam as sombras. No céu, nuvens colossais e tímidas rolavam para o abismo do horizonte... Na várzea, ao clarão indeciso do crepúsculo, os seres tomavam ares de monstros... As montanhas, subindo ameaçadoras da terra, perfilavam-se tenebrosas... Os caminhos, espreguiçando-se sôbre os campos, animavam-se quais serpentes infinitas... As árvores sôltas choravam ao vento, como carpideiras fantásticas da natureza morta... Os aflitivos, pássaros



noturnos gemiam agouros com pios fúnebres" ,  
(74).

Coadá através de seu espírito, a natureza se movimenta, coberta de crepe e pejada de tristeza. Os sons entram em seus ouvidos, como ecos dos gemidos interiores e traduzem as vozes da natureza que se prolongam nas cretências. Por outro lado, a sua mobilidade reflete, e bem, a oscilação do espírito perturbado e amargurado. Tudo passa num ritmo pesado e aponta uma atmosfera grave e prestes a desabar. Desaparece o rictus alegre e festivo que vinha alimentando a composição e as personagens. Ao mesmo tempo se prenuncia um ritmo de tragédia que tudo arrasta. Na verdade o clima respirado se impregna de vida e assume o compasso e a coloração do interior das personagens. Existe uma interação de forças e influências que atuam reciprocamente, entre homem e meio, de tal maneira que aquê reflete êste e êste determina o comportamento daquele.

Sem determinantes específicos, o Romantismo conheceu essa correspondência estado de espírito-ambiente, a que o Simbolismo imprimiu novos rumos, dando-lhe dimensão mais ampla. Com isso adquiriu feição diversa e se enriqueceu sensivelmente, pois, partindo dos dados externos como o som, a cor, etc, incursiona no interior humano à busca das raízes mais profundas do espírito, ligando duas realidades distintas, a particular à geral. Assim as atmosferas exteriores é que geram as condições favoráveis às divagações, pois ao tocar a emoção da pessoa, provocam a abertura necessária para que as imagens adormecidas em seu íntimo subam à cena, e entremostrem a face impenetrável

do homem e os dados de seu subconsciente. Ora, nesse trabalho a música exerce função primordial pela maior facilidade que tem em atingir os desvãos recônditos da alma.

É neste sentido que a manipula Graça Aranha e com certa felicidade, porque alcança o objetivo almejado, como podemos ver aqui:

"como <sup>a todo</sup> homem habituado às grandes cidades modernas, a música dos sinos era-me desconhecida na fôrça e na sonoridade que tinha naquela manhã; mas, no entanto, essa música estranha não me feria, e eu a recolhia quase em êxtase, como se fôsse uma antiga e revivida sensação, pois parecia que era entendida por uma alma longínqua que se despertava dentro de mim e tomava posse do meu ser... Deixei-me ficar deitado, embalado pelas carícias do sono... E sonhava... O espaço estava cheio de sons, o ar leve da montanha flutuava como se todo êle estivesse impregnado de música; a natureza despertada pela alegria dos sinos volatizava-se e librava-se leve no ar, a cidade fugia da terra carregada nas harmonias, voava para os céus cantando..." (75).

Nêle se pode observar que a música desencadeia o processo de introspecção e retrospectão da personagem, remetendo-a para um mundo distante, acordado em sua lembrança pela contaminação emotiva. A linguagem auxilia a criar a aura poética que perpassa

pelo texto. Aliás, se o isolássemos do contexto, seria mais fácil aproximá-lo da poesia que da prosa e com certeza à poesia simbolista, dada a preocupação senora e escolha vocabular, quer ainda pelo transporte místico que estimula a personagem, quer pela forma de apreender a emoção, no momento de sua eclosão e passagem. Nessa direção o completam ainda as reticências que sectionam a frase e cortam o pensamento, contribuindo para sustentar a atmosfera poética. Reflete também o trecho uma predisposição da personagem para receber os sons que pairam no ar, explicável quando se sabe que ela está ingressando na "Terra de Canaã" e sem reservas se entrega de corpo e alma à nova vida. Há de se perceber ainda, que essa penetração da música entrevista nos espaços, trai um traço romântico da obra, que é o da valorização da natureza no sentido de que apenas nela o homem poderia sentir em tôda a intensidade o valor dos sons e compreender sua significação mais profunda. E ainda mais, a idéia de que a cidade não oferece condições para a poesia. Entretanto, não se creia a partir daí que a afirmação anula o caráter simbolista da sua valorização, já que deriva de princípios de certo modo diferentes daqueles que orientaram a criação da obra romântica. Na verdade, a obra de Graça Aranha nessas atmosferas romanescas visa a entrar na essência da personalidade e atingir os estratos íntimos e imodificáveis do homem, bem como alcançar o mundo nebuloso das vagas aspirações humanas.

Até aqui procuramos considerar os aspectos sonoros da prosa de Graça Aranha nos seus movimentos de conjunto

e significantes, correlacionando-os, sempre que possível, com o contexto geral.

Existem, contudo, outros elementos que merecem ser considerados para se ver até que ponto chegou a preocupação do escritor em apreender e reproduzir os sons, cujos extremos estão na reprodução sonora da realidade mecânica da vida.

Que há intenção, para não dizer obsessão, está claro em afirmações feitas em obras de caráter teórico ou filosóficas, com esta:

"para o artista os sons musicais da Natureza, os murmúrios do vento, o ruído das árvores, o canto dos pássaros, a música das águas são tão sugestivas de emoções intelectuais como as harmonias de uma orquestra" ( 76).

Modo por que especifica os seus objetivos e define sua atitude. Podemos adiantar também que levou a cabo as proposições ansiadas ao criar obra envolvente pelas sonoridades, divisadas em todos os aspectos da vida, pois

"em uma só tonalidade aérea uniam-se às sonoras vibrações do Universo, ao infinito e nostálgico mugido das águas, ao ardente e intérmino canto das árvores, dos pássaros, dos insetos, das plantas e dos humanos, ao indefinível gemido do que não tem nome..." (77).

A constante dêsse processo revela incorporação de atitude. De fato, o escritor parece empenhado na concretização de princípios admitidos teoricamente, pondo a música acima de tudo ( " De la

---

76 - E.V., p. 58/59

77 - V.M., p. 32

musique avant toute chose"), como realidade absoluta. Então o universo se converte numa verdadeira orquestra e os seus componentes são os elementos da natureza, executantes infatigáveis, como estas águas, sempre sonoras

"em plena glória da côr, da claridade e da música feita dos sons da cachoeira..." (78);

"A brisa (...) trazia ao encontro do viajante um mugido sonoro de cascata" (79);

"... tiveram de passar além da ponte, por sôbre a cachoeira cujos cavos borbotões os ensurdeciam; (...) os passos dos homens na ponte de madeira, em cima das águas que se quebravam em baixo, tinham vibrações sonoras e poderosas ... (80);

"outras águas descem dos morros, vertidas pelas pedras, zumbindo. (...) As borboletas passam arquejantes, colorindo a negrura verde do caminho. Cruzam-se os sons" (81).

E para encerrar mais êste:

"a minha voz se mistura com o vento, com o rumor, com o clamor do mar livre" (82).

Enfim, já é possível, dêsse modo, ver-se o tratamento que os rumores esparsos pelo ambiente recebem de Graça Aranha. Isso com relação às águas, cujo caráter sonoro é de constância inquebrantável. Na verdade, o Autor encontra-se sempre voltado para as sensações

78 C., p. 17

79 - C., p. 16

80 C., p. 26

81 V.M., 361

82 .M., 59

auditivas, como se a elas se reduzisse todo o universo. Por esta razão o universo dêle está povoado de sons que emergem de todos os lados. Aos cantos e vozes, sons e ritmos das águas se misturam os cantos das aves, como se os desferissem outros instrumentos, como mostram êstes exemplos:

"na árvore que agasalha Maria, começa o canto dos pássaros, e, sem tardar, de todos os galhos da floresta sai uma nota musical, que enche os ouvidos da mulher com o acento de uma felicidade inextinguível" (83);

"se um pássaro canta lúgubre à noite, nós gozamos do som puro e da clara melodia que nos enchem os ouvidos" ( 84);

"De madrugada, a cantoria dos passarinhos era apoiada agudamente pelo mugido da bezerrada faminta" (85).

Êsses fragmentos parecem trechos de um grande hino da natureza. Cada um dos elementos que a compõem fornece sua quota para criar a harmonia global, como se fôsse a união de vários instrumentos preocupados em reproduzir suas partes específicas de certa partitura. Acrescente-se ainda que a simples referência não bastaria para suscitar a idéia ou determinar a sugestão sonora, não fôsse a recorrência a um vocabulário eivado de conotações sonoras em si mesmo. De fato, a sugestão das sonoridades derivam, evidentemente, da transferência por meio de palavras de teor poético e

---

83 C., p. 191

84 M., p. 63

85 - V.M., p. 268/269

sonoro, que acaba por contaminar a atmosfera da obra, alimentando a tensão sensível que atinge o próprio leitor.

Na verdade, êle consegue exercer sedução, porque além do mais

"a música de sua frase nos ficou para sempre no ouvido, como no íntimo de nossa alma, seu lirismo, que mais que a lira lembra os gementes violinos" (86).

Ora, isto significa a existência de valores em sua obra, permissíveis, na hipótese de não haver outros elementos, de justificar ainda, um estudo de sua obra.

Tentando completar e com isso oferecer visão geral dessa realidade sonora, vamos observar os recursos técnicos usados por Graça Aranha, realçando a presença de sons, tendo como ponto de partida êste exemplo:

"Na grande solidão do morro aquêle ruído violento sacudia a morna atmosfera. Os pássaros misturavam-se à alegria humana, os cães latiam (...) Os perus excitados, rubros os papos, enrouqueciam os berros. Na sala, a mãe e a filha<sup>conjungidas</sup> na mesma alacridade rolavam pelo chão" (87).

Com a entrada em cena de outra personagem, a criada Balbina, processa-se um corte brusco na ação e no movimento, sobrevindo um silêncio constrangedor. A linguagem perde sua fluidez e assume um tônus pesado que empresta à narrativa outras características expressivas, refletindo a passagem duma realidade a outra, onde "tudo paralisara" (88). Assim, do silêncio passa à alegria des-

- 
- 86 Nestor Vitor - Os de Hoje. S. Paulo, Cultura Moderna, s/d., p.18
  - 87 V.M., p. 35
  - 88 V.M., p. 35

preocupada e ruidosa, e daqui retorna ao silêncio. Esse jogo de situações contrastantes entre o silêncio e o ruído é freqüente em Graça Aranha. Evidencia esforço de mostrar realidades antagônicas, e objetiva o alcance de resultados mais positivos. Com esse processo valoriza a presença do som, tornando-o de percepção mais fácil, pois jogando com realidades contrastantes, realça os fatos oponentes, como ocorre aqui:

"por um momento a Natureza é triste, mas não tarda a desforra da alegria, que lhe vem do delírio da vegetação. É a floresta tropical na sua magnificência e na sua desordem, a floresta criadora de vida eterna, onde as árvores sobem das profundezas da terra e se enlaçam como irmãs; onde tudo se transforma, os pássaros coloridos são como flôres aladas, os ventos como pássaros que cantam... Tudo é magia no silêncio verde" ( 89 ).

Nesse sinestésico silêncio verde existe uma intensa vida produtora de sons, em interminável proliferação. As espécies vegetal e animal estão sempre a rompê-lo, como instrumentos orquestrais que ora tocam, ora silenciam, mantendo a constância alternada do som e do silêncio.

Num está o mundo germinante, em fase de realização, com as vozes ainda caladas, noutra a vida festiva, manifestada em sua alegria sonora que contamina o escritor, quando

"o sol esclarecia docemente o grande céu e o ar era cheio dos cantos do rio e das vozes dos pás-



saros que prolongavam a ilusão da madrugada" (90)  
 ou coroando as personagens para ressarcir-las dos amargos sofrimentos que lhes impingia sua contingência humana,

"quando tudo se animava à passagem dêles, e ventos, e pássaros e árvores cantavam em volta..."

(91);

ou em contraste com o comportamento humano a que pretende servir de paradigma, oferecendo-se como modelo de ação, como ocorre em Malasarte:

"Não vê, mamãe, como tudo em volta de nós se confunde amorosamente? A luz se mistura aos cantos, os pássaros às árvores, as borboletas às flôres..."

( 92).

Desta maneira, êle consegue criar um "panteísmo musical e colorido", porque retransmite os fenômenos da natureza e sua vida, seu mistério e magia, com fôrça e propriedades específicas. Logra criar a ilusão da realidade tropical. De fato, o seu grande mérito está em fornecer, pela recriação artística, essa natureza e seu majestoso espetáculo, possibilitando-nos senti-la e revivê-la. Com isso atinge os pontos básicos de sua arte, pois transcendendo de sua obra alcança o leitor, transformando-o também em espectador contaminado por ela.

Mas não é apenas aí que a vida se reflete em sons que Graça Aranha percebe dispersos a gravitarem pelo espaço. A própria vida mecânica recebe tratamento semelhante, embora indique recursos de origem diversa, pois procedem de fontes diferen-

---

90 - C. , p. 9

91 - C. , p. 265

92 - M., p. 10

tes, como se pode observar nestes exemplos:

"Teresa partiu em uma velocidade inútil e entrou pelo portão escancarado, businando violentamente o cláxon. Música." (93);

"O ruído ardente da cidade subia numa densa rêde de sons suspensos em tórno da colina, businas de automóveis, guinchos de bondes, repiques caipiras de sinos, berreiros humanos e o indefinido rumor anônimo..." (94);

e principalmente êste:

"Do solo elevam-se musicalmente colunas de cimento armado e guindastes de ferro como tórres. Subiam nos sons das serras que, cantando estrepitosamente, enterravam gostosas, devoradoras, os dentes no âmago carnudo das toras brancas de pinho. Retiniam as pancadas metálicas, agudas, ferinas. O ferro alegrava-se sôbre o ferro, enquanto um canto chão se formava das marteladas nas madeiras, das baixas vozes humanas, dos ruídos dos carros de cimento, trepando pelos guindastes para despejar a matéria cinzenta<sup>(...)</sup> dentro dos vácuos das fôrmas. Tudo timbrava no espaço livre. Exaltação do movimento criador da multiplicidade sonora" ( 95).

Na verdade, êsse caráter musical é muito mais indicado pelo escritor, que sentido a partir do universo que êle nos apresenta. A frase, porém, e a seleção de palavras imprimem ritmo e tónus

---

93 - V.M., p. 69

94 - V.M., p. 42

95 - V.M., p. 221

sonoro auxiliadas pela recorrência à sensação musical que êle, Autor, sente na realidade circundante.

Êsse teor expressivo, obsessivamente preso às sensações musicais, demonstra que o escritor continua de certo modo subordinado aos processos técnicos simbolistas. A apologia do movimento, a exaltação da dinâmica da vida moderna, entronca necessariamente em formas impostas pelo Futurismo, em cujo manifesto Marinetti pregava a utilização literária das conquistas técnicas da vida moderna, da velocidade, do perigo, da máquina. Ao seu aproveitamento artístico, Graça Aranha deve ter chegado por intermédio dos modernistas, pois somente a partir de 1922 é que êsses elementos aparecem em sua obra.

## 6

Com seu verbo "quente e retórico", Graça Aranha criou prosa aparentada com a expressão poética, já pelas sugestões, já pelo teor rítmico. Dêste modo, à parte às atmosferas de poesia, que independem das formas métricas e rítmicas, temos, não raro, frases ritmadas, aliterações constantes, bem como o emprêgo de outros recursos que lhe permitem imprimir fôrça melódica e substância poética à sua expressão.

Desta sorte, é comum ao correr de seus trabalhos depararmos com expressões da seguinte natureza:

"Ó minha alma musical... Cantas êste amor que tu me revelaste e que é a minha paixãc" (95),

encontradiças ao longo de tôda a sua obra, é imperioso submetê-las àquele esquema para melhor senti-las e compreender-lhes a importância. Assim, ao lado daquela obsessão de envolver a frase numa linha de sonoridades, recorrendo a têrmos que lembram a música, observe-se que as duas últimas frases são passíveis de escansão e enquadramento rítmico, pois formam dois versos de seis sílabas, com acentuação na segunda e sexta.

Com isto vamos descobrindo as razões que permitem afirmar a existência duma fôrça poética que impulsiona sua obra e estimula nossa adesão sensível, levando-nos a compreender e aceitar as sonoridades de que tanto fala Graça Aranha. As mesmas características se verificam neste passo:

"outro assobio me passava, cortando os ouvidos,  
outro, outro; de tôda a parte se apitava, do fundo do mato, da bôca da estrada, por cima das árvores" (97);

cujas partes sublinhadas descrevem o ritmo da redondilha menor. Os acentos bem marcados surgem, naturalmente, e auxiliam a configuração da ambiência sônica, dividida através do estado de conturbação da personagem, num momento de angustia.

Pode ser casual o aparecimento e uso da redondilha, no caso, mas como se refere a uma lenda tem um sabor especial por ser verso de sabor popular de certas cantigas.

Já dentro daquelas características do Modernismo, há momentos em que sua prosa revela toques específicos, para traduzir os sons que pairam no espaço, como aponta êste trecho:

"Teresa e Filipe estavam abismados, quando o sino da igreja os sobressaltou, tocando Ave-Maria.

Erguem-se. Os olhos olham-se. As mãos apertam-se. As bôcas unem-se. O sino <sup>descem. Olharo ressoa.</sup> alegra-se. <sup>Os passos vibram.</sup> Os corpos cortam o ar sonoro. A brisa passa. As bananeiras cortejam" (98),

onde as frases curtas sugerem os repiques dos sinos, cadenciando os movimentos, imprimindo-lhe um caráter oscilatório, de sentido pendular, pois as frases curtas, seccionando a ação bruscamente, oferece a sugestão de vai-vem do pêndulo e das pancadas, e recria imitativamente a realidade ouvida.

Linguagem da mesma espécie, em que o escritor consegue a reprodução da plurívoca exaltação do carnaval, com frases sêcas, numa imitação dos infinitos instrumentos que o animam, está neste exemplo:

"África, Bahia, Brasil. Irrupção de benguelas, congos, carapinhas, beiçolas, ancas, peitarias. Sôbre os corpos pretos a iluminação do ouro, da prata, das contas e das roupas, de onde as côres saltam em delírio, amarelas, vermelhas, azuis, verdes. Música de coreto. Bateria. Cantoria infinita, confusa, das bôcas pretas, abismais." (99),

com que logra sugerir e bem a festa de Momo, a mistura de côres e sons. A música primitiva, de origem africana, encontra no predomínio das consoantes explosivas do primeiro período seu

---

98 - V.M., p. 164

99 - V.M., p. 380

ponto de apoio e a mais feliz sugestão.

O caso mais característico dessa expressão poética encontra-se em Malasarte. Ao lado do lirismo, a expressão sustenta a intensidade poética, mergulhando a obra numa aura fluida e carregada de misticismo, implicando necessariamente no mistério. Entre muitos possíveis, colhamos êste exemplo:

"Oh! entranhada e longínqua poesia da raça! Como me sinto nos outros tempos; quando escuto dentro de mim a melancolia do mar e do destino que se canta na Nau Catarineta." (100).

A tonalidade que a linguagem estabelece aqui atravessa a obra tôda, assim como a lida saudade que lembra o sebastianismo ou a atitude messiânica do lirismo português, que perpassa pelo trecho em questão.

Na verdade, Malasarte, apesar de escrito em prosa, está mais perto da poesia e, sem temor, poderíamos afirmar que é um poema.

Para uma obra escrita em prosa, é curioso notar que as aliterações se repetem com insistência muito freqüente. Delas se utiliza o escritor para auxiliar a permanência dos ritmos e das sonoridades ostensivas. Com êsse processo logra com mais facilidade tocar as sensações, e, ferindo a sensibilidade, tocar os polos da emoção, como aqui:

"No silêncio, em que tudo se entorpecia, os cantos melosos da patativa e da graúna fluíam uma frescura florestal." (101).

100 - M., p. 33

101 - V.M., p. 248

A aliteração dos grupos consonantais fl e fr concretizam um elemento abstrato como o canto, ao reproduzir os acentos dos sons emitidos pelos pássaros, dando a idéia de que o cantar desliza, escorrendo numa atmosfera úmida, como qualquer coisa de melífluo. A percepção é simultaneamente audível e tátil, e realça o contraste entre o ambiente entorpecido e êsse canto alegre a fluir em ondas, como se a realidade estivesse a nossa frente.

Da aliteração com o y o autor chega a abusar, com o fim de imprimir a idéia de continuidade do assovio do vento ou de animais e do vôo de pássaros:

"A brisa vinha vivaz do oceano e invadia o ventre da baía, que se ostentava largo e yazio"(102);

... e sôbre as catingas, arribando, as infinitas e tumultuosas yagabundas, ayoantes, yorazes, poeideiras" (103).

No primeiro caso o vento ganha realidade concreta ao traduzir-se na sensação de sibilo que o y impõe. No segundo, o v transfere a sensação de movimento esvoaçante das asas e estabelece a relação entre o vôo e seu rumor, entre a visão e a audição, num processo ao mesmo tempo plástico e sonoro. Recursos que permitem a Graça Aranha criar, pelos vocábulos os sons necessários à sugestão da realidade.

Apenas para mostrar a constância do uso, mais êstes:

102 - V.M., p.77

103 - V.M., p. 293

"Vocês vivem num vale de lágrimas" (104);

"E na frouxa claridade das velas mortuárias desenhava-se fugitivamente o vulto de uma velhinha, a bisavó do pequenino" (105);

"Na penumbra, atravessando a faixa de luz mansa surgiu a negra volumosa, cinzenta, olhos brancos a vasta boca viscosa a vociferar" (106).

Outras vezes cria a sibilização com o s, traduzindo o ruído característico de vento cortado por um corpo qualquer e, como no caso abaixo, prolongando a imagem do movimento:

"E ela, como sombra, sempre o seguindo, sempre atrás" ( 107 ),

ou simplesmente para evocar um conjunto de sons percebidos na realidade observada:

"ruído ardente da cidade subia numa densa rêde de sons suspensos em tórno da colina" (108).

É assim também que consegue transfundir o som cavo, arrancado quase em estertor, no trágico sentimento que evoca o Bumba meu Boi, quando

"o côro negro mugia soturno, profundo, doloroso" (109),

em que o predomínio das vogais posteriores e fechadas determinam o ritmo surdo e pesado, repassado de tristeza, fluindo lentamente, em compasso demorado.

- 104 M., p. 30  
 105 C., p. 244  
 106 V.M., p. 35  
 107 C., p. 241  
 108 V.M., p. 42  
 109 - M.P.R., p.104



Essa atitude implica no processo narrativo e explica a variação de sua prosa, ora mais, ora menos rápida, em conexão com estados de espírito das personagens, e estabelece a ponte de ligação entre o leitor e a obra.

Utilizando-se desses processos e meios, Graça Aranha converte sua arte numa expressão destinada em especial à apreensão dos sentidos, como são a pintura e a música. A recorrência a certos temas de apreensão mais imediata é apenas uma contingência a que não pode fugir para alcançar os objetivos propostos: tocar a emoção e por seu intermédio a empatia e nossa integração no seu processo narrativo.

Se não atingiu o alvo foi por carência de dotes humanos menos limitados, dentre os quais ressalta o fato de explicar em demasia, por insistir em apontar, tirando a beleza da sugestão. O pior é que êle tem consciência do poder evocador da palavra, o que deixou claro, ao confessar que

"O sublime jôgo da inteligência que, pela imaginação, nos arrebatava além do mundo sensível, é o ato maravilhoso do Verbo. Ao prodígio evocativo das imagens acrescenta-se o encanto sugestivo da música e da côr, sensações que emanam das palavras. Tôda a matéria sonora e tôda a matéria visível se animam indefinidamente na imaginação pela magia verbal." (110).

Ora, essa supervalorização da palavra, como se sabe vem do Barroco, mas se reafirma com o Simbolismo que lhe conferiu virtualidades até então desconhecidas. como podemos ver nesta afirma-

ção mais precisa e objetiva de Guy Michaud: "... le mot se réveille, semble retrouver sa sève, et en même temps ses qualités profondes, musicales et plastiques." (111), a que Graça Aranha imprime ênfase especial, explorando e descobrindo nas palavras as potencialidades mais requestadas e expressivas.

Nesse campo encontram-se, para nós, as características mais importantes de sua obra, pois aliada ao caráter colorido essa expressão sonora responde pelo que o escritor deixou de mais belo e significativo. Daí a primazia que lhe tentamos autorgar.

---

111 - Guy Michaud, op. cit., p. 410

IV

O UNIVERSO CROMÁTICO: AS SENSações VISUAIS

Do mesmo modo como se observou a existência duma propensão para a realidade sonora, é possível verificar-se forte tendência para a realidade cromática, complemento fundamental da obra de Graça Aranha,

Essa inclinação para a beleza visual inscreve-se logo no início da trajetória percorrida por Graça Aranha, e o acompanhou até o fim da vida.

Se passou incólume pela "poesia" científica e filosófica durante sua estada no Recife, quando dela se ocupavam seus contemporâneos, não logrou escapar de todo às sugestões de movimentos literários anteriores, refletindo cá e lá, ainda que superficialmente, alguma coisa de seus modos de expressão, como se pode, de certa maneira, ver aqui:

"Transmontava o sol. Um bando de guarás, voando, tingia de vermelho a dourada coloração do espaço. O eterno Apolo ia célere as suas vespertinas núpcias, e Tétis, a nívica e mitológica Tétis, lá o esperava, nas sonantes praias do Mearim!" (112),

onde se percebem certos traços que lembram estéticas anteriores ao simbolismo. Alguma coisa bilaquiana se reflete nessa recorrência à mitologia, à fatigada mitologia greco-latina, que foi o encanto de vários movimentos artísticos, chegando à saturação com o Parnasianismo.

Importa notar, contudo, já aí a presença do escritor guiado à função quase de pintor a recolher côres e esboçar a visão

plástica da realidade.

Com o tempo adirão recursos de outra ordem, que o obrigarão a modificar o ângulo de visão, por força de tratamentos diferentes, cuja consequência será a transformação dos cenários. Em resumo, contaminado pelas influências do impressionismo pictorial ou pela expressão poética do Simbolismo, suas paisagens se comporão segundo tintas diferentes das iniciais. Permitem-lhe explorar com maior força as potencialidades da palavra, no sentido em que determinam a recriação da beleza colorida do universo.

Pouco atrás, tivemos oportunidade de ver que para Graça Aranha o homem deve sentir "o mundo como um maravilhoso espetáculo de formas, cores e sons" (113). Ora, as formas e as cores, na verdade, são meras representações da luz, graças à qual adquirem realidade. Donde sua importância. De fato, a sua obra se constitui, também, numa apologia glorificadora da luz, da luz estonteante e cegadora do Brasil, o que levou, certamente, Andrade Murici, referindo-se a Canaã, a dizer que tudo o que compõe a obra "se esbate ante a personagem central, que é a luz ardente dos trópicos. Como na pintura impressionista, foi a luz que o escritor de instinto que há em Graça Aranha determinou criar..." (114). As mesmas observações e idéias se aplicam a Malasarte e à Viagem Maravilhosa, e de certa maneira até mesmo à Estética da Vida, para o que bastaria lembrar a passagem "estamos na dourada habitação da luz..." (115), que resume a atitude de glorificador da natureza. Assim também demonstra

113 - E.V., p. 182

114 - Andrade Murici-Suave Convívio. Rio, Anuário do Brasil, 1922, p. 293.

115 - E.V., p. 101 et seqs.

o critério seletivo dos termos e imagens com que visa a reproduzir a infinidade de matizes e sugerir a variedade de cambiantes, captadas da mutação ininterrupta da paisagem que nos põe diante das retinas.

A natureza assoma viva e animada de forte sôpro que lhe infunde marcante traço panteísta. Foi certamente essa função de sua arte que levou José Veríssimo a afirmar que "não há para êle natureza morta. Tôda ela no seu livro sente e sofre" (116). Posição permissiva de conferir-lhe, a ela, um caráter de beleza cênica. Aliás, o próprio Graça Aranha lhe atribui a existência de um "sentimento profundo de que o Universo se representa como um espetáculo, em que só há formas, que se sucedem, multiplicam, morrem, revivem, numa metamorfose infatigável e deslumbrante" (117), pois nesse universo, é ainda o Autor quem informa, "tudo passa, tudo vive e morre, torna a passar, a viver e morrer sob outras formas em que se esvai a matéria universal, e não há agonia na metamorfose da natureza" (118).

Essa perene transformação da paisagem se sucede em movimento rotatório, criando a continuidade cíclica, com a luz fazendo as côres se substituírem. Deriva daí a ilusão de mobilidade, numa projeção cinematográfica e onde a luz é elemento de primeira grandeza, como se pode ver neste exemplo:

"Estamos na dourada habitação da luz. Do alto do céu todo o vasto continente brasileiro aparecerá como diamante a cintilar nas sombras do Infinito...

116 - José Veríssimo - Estudos, 5ª série. Rio, Garnier, 1905, p.31

117 E.V., p. 28

118 - E.V., p. 99

A terra é perpétuamente vestida de luz. A sua refulgência abre no silêncio dos espaços uma claridade inextinguível, fulva, ardente, branca ou pálida. Tudo é sempre luz. Descem do sol as luminosas vagas ofuscantes, que mantêm na terra a quietação profunda. A luz tudo invade, tudo absorve. Chapeia nos cimos das montanhas, derrama-se pelos vales, penetra nos desvãos das árvores, e a mata rutila como uma esmeralda; espia pelas fendas da terra, e um sol se abre nas grutas sepulcrais. A vida não adormece ao implacável clarão; vibra, fulgura o ar incandescido, a terra se volatiliza numa pulverização de luz. Desmaiam as côres do mundo e tudo se torna da côr da luz. E quando a noite, repentina e doce, surge, estrela-se súbitamente o céu, pontas de ouro dardejам sôbre a terra e vêm tremeluzir na nacarada espuma dos mares, nas nuas cascatas argêntneas, nos rios fosforescentes. A luz vaga sôbre a terra..." (119).

**Observe-se** que o escritor vai em crescendo, multiplicando a intensidade luminosa até ao clímax, com a síntese final. Tudo recebe o influxo da luz e matiza-se segundo sua intensidade e direção. O Autor, mergulhado no meio dela, retransmite as suas sensações no jôgo permanente de côr e luz. Essa luminosidade gera os matizes de coloração das formas, cuja beleza de côres transita diante de nós como organismos vivos, oferecendo espetáculo pictórico contagiante

pela sua "dança". Desta sorte se processa nossa ligação emocional com a natureza e com os acontecimentos que nela se desenrolam , porque somos, na verdade, os contempladores privilegiados dessa beleza.

A luz exerce grande influência e fascinação sôbre Graça Aranha e o subjuga com sua onipotência. De fato, chega a comandar seus escritos, superpondo-se às idéias, às personagens, aos acontecimentos, e a constituir-se, com o som, no eixo da obra ou em sua verdadeira personagem, como bem observou Nestor Vítor(120), Com efeito. ilumina e colore seu universo, reduzindo-o quase a mera projeção dos efeitos que se colhem de sua decomposição, cujos anteparos normais e necessários são os sêres e os objetos. Infiltrando-se nêles, a luz fragmenta-se em côres e transforma a realidade em espetáculo de pura sensação visual como se pode observar aqui:

"Na refulgência solar, os cabelos escuros de Teresa irradiavam eflúvios de ouro. Nos olhos castanhos chispavam pontas de sol. Nas ondas em elevação espumavam miríades de sóis. As pesadas manchas da terra, as sombras das montanhas avolumadas, cortavam em fachas densas a unidade fosforescente. A bôca de Teresa cintilava na pulverização da luz e equilibrava a fulguração universal." (121).

O poder dessa luz absorve o próprio homem, reservando-lhe apenas um lugar secundário, reduzindo-o a elemento quase acessório da

120 - Nestor Vítor, op. cit.

121 - V.M., p. 31



da realidade. Esta, em geral, chega até nós diretamente, não coadada através das personagens, salvo em momentos excepcionais. O Autor nos põe, como no exemplo acima, em contacto directo com seu universo, cujo grande ator, ou protagonista dos cenários é o sol, como podem elucidar bem êstes exemplos:

"O Rio de Janeiro é um conjunto sublime de água , floresta e montanha. Dentro dêste cenário o maravilhoso artista é o sol. Desde cedo êle brinca nos cimos dos morros, na toalha das águas e nas fôlhas das árvores. É um sol infante, que torna tudo suave de tons, na frescura da manhã. Mais tarde êle se esquentava e incendia. A luz absorve o mundo e o dissolve em poeira cintilante. À tarde, as côres se desforram e o sol morre afogado em seu sangue e tudo fica rubro e violáceo... " (122);

"Era uma representação fantástica. Sem raios, sem reverberação, o imenso globo ostentava uma sucessiva gradação de côres, como se dentro dêle um mágico se divertisse em iluminá-lo. O mundo inteiro tinha parado para assistir ao espetáculo... O grande ator foi descendo do espaço sem nuvens , sôbre a sua superfície as côres ainda continuavam numa infinita mutação, até que afinal êle mergulhou no horizonte e a terra tingiu-se de sangue e em seus mil nervos agitou-se tôda... Era noite..." (123).

122 - V.M., p. 131

123 - C., p. 202

Atente-se para o sentido de movimento que escapa do entrecho e lhe imprime um aspecto de representação viva, cujos efeitos luminoso e colorido, cuidadosamente buscados, recriam plásticamente o fenômeno. Desta sorte, Graça Aranha alcança através da expressão os objetivos desejados que é despertar os sentidos e tocar a emoção. Sem dúvida, em face dessas representações cabe apenas observar, ver e senti-las para se afinar com elas, e não pretender derivar para o sentido racional de compreensão a que, em termos, é avesso o escritor. Colocada dêste modo, a luz triunfa na obra, sobrepondo-se às idéias e também sôbre nós acaba por triunfar.

O empenho da sugestão sonora, colorida e luminosa, dirigido aos sentidos e à emoção, pressupõe a arte simbolista, que se deve fecundar "sonoramente, luminosamente" como prega em "Antifona" Cruz e Sousa. Mas em especial pressupõe a pintura de ambientes abertos do impressionismo, com relação à luz e à côr, essencialmente preocupada com a luz, sua decomposição e aproveitamento.

É por essa razão que a natureza emerge numa luminosidade sufocante. As faixas solares tudo limitam à sua exuberância fecundante e parecem anular outras manifestações vivenciais. Assim a sentimos na obra de Graça Aranha, onde descreve magnífica apoteose, como se fôra deslumbrante espetáculo, feito com o fim de contagiar para ligar-nos ao seu mundo.

## 2

Tôda esta claridade denota, por outro, lado, a existência duma atmosfera limpa, dum céu cristalino. E nessa esfera desen-

rola-se outro espetáculo. Apresentam-se certos corpos que a toldam por momento, em evoluções passageiras e exploradas pelo escritor no que têm de beleza visual. Funcionando como pano de fundo, serve de cenário para as representações de aves, corpos móveis a exibirem-se numa demonstração de natureza exclusivamente plástica, o que se dá quando sobrevém

" a viagem dos pássaros na limpidez do céu, dilatado pela claridade cristalina do ar" (124);

ou no momento em que

"o sol se punha e as águas do rio se faziam cõr de sangue, Felicíssimo apontou para o céu, mostrando a Milkau e a Lentz os bandos de aves que passavam na iluminação do crepúsculo, em longas teorias harmônicas" (125).

Ao lado da carga poética que contamina a passagem, descortina-se o esplendor plástico da beleza colorida, que vemos, como se estivéssemos, também nós, presenciando o vôo das aves, banhadas na iluminação do crepúsculo.

É curioso notar que o instante de preferência do escritor é o ocaso, momento de transição rápida e expressivo por si mesmo como forma de beleza, pela variação cromática em mutação contínua, como ocorre também aqui:

"e à tarde, quando o céu se vestia de nuvens cinzentas, notava-se desfilar, ora o bando marcial<sup>e rubro</sup> dos guarás, ora a ala virgínia e branca das garças..." (126).

124 - C., p. 187

125 - C., p. 70

126 - C., p. 87

O colorista, à feição dos pintores impressionistas, utiliza as projeções da luz para realçar os matizes do quadro, dando-lhe um toque de pintor, mais acentuado que de escritor. Verifique-se ainda que não há quadro em repouso, mas tudo se apanha sempre em movimento. Os seres e objetos são surpreendidos no ato de sua passagem, como elemento transitório que nos impressiona em dado instante, quando o percebem os sentidos e se estimula a emoção. Daí o caráter dinâmico dêsse universo a desfazer-se e refazer-se perpetuamente, em especial atitude de frontal oposição ao processo parnasiano, cuja realidade está sempre em estado de repouso.

Outro aspecto a considerar nessa esfera colorida do espetáculo plástico é o contraste entre luzes e colorações diferentes, como a que ocorre nesta passagem:

"viram uma mancha preta passar velejando majestosa, serena, no céu claro" (...) "A grande ave solitária descia vagarosa, boiando negligente num vasto círculo do espaço, como um barco de velas negras... Logo depois outra subia no horizonte e não tardou muito que outras mais viessem sujar a limpidez do azul"(127),

onde a realidade sobressalta dois aspectos: o contraste entre a mancha negra dos urubus e a limpidez do céu, num feliz jôgo de oposições. O segundo dêles é o emprêgo de velejar a imprimir a idéia de serenidade ao movimento das aves, sugerindo a harmonia no vôo e fazendo supor a existência dum ritmo subterrâneo a acompanhar a própria narrativa. A recorrência a um vocabulário próprio da navegação, mostra bem o movimento ondulatorio das aves a faze-

rem evoluções no espaço.

Tanto o contraste quanto o teor rítmico se nota aqui:

"De um lado, o céu estava esverdeado, do outro, a lividez do estanho. As aves passavam em bandos ritmados..." (128);

e neste caso, em especial as propriedades plásticas:

"No alto, um solitário carapiá talhado em ângulos agudos, finas asas negras esticadas, vogava seu mecanismo sintético e esquemático. Passavam aos pares tristes joãos-grandes e tesouras, ávidos imbiuás. Das ilhas do fundo, vinham, tocados a recolher, bandos apressados de maçaricos, trinta-réis e de garças, indiferentes à pescaria. A passagem das aves traçava uma curva, <sup>que</sup> envolvia o espaço, prolongava-se espiritualmente e sugeria a curvatura universal." (129).

Observe-se a fuga ao estático e a preocupação em apañhar as formações transitórias do espetáculo que tão depressa se apresenta quanto se desfaz à nossa vista. Com êsses elementos móveis, os únicos que interessam ao escritor, êle cria a sugestão dinâmica, e obriga a completar o movimento, indicando sua continuidade, como evidencia o período final do exemplo acima. Com efeito, traz um elemento subjetivo do contemplador que intuiu a continuidade da ação, após divisar nêle a existência da curva parabólica que resulta numa linha fictícia, concretizável apenas em imaginação. Assim, fixando a impressão no instante em que se revela o fenômeno, traduz as vibrações internas e a emotividade, pois es-

ta é que abre possibilidades de sentir o acontecimento e aderir a êle.

Por outro lado, os efeitos plásticos dêsse movimento harmônicos das aves, com o aproveitamento das inflexões da luz, lembra os processos dos impressionistas em que as formas se contornam pelo esbatido da luz, determinando a visão apenas das silhuetas das coisas e sêres. Ora, os lineamentos que nos permitem, pelo texto, ver e acompanhar as figuras, se formam pelo seccionamento dos raios luminosos. Interrompidos por anteparos móveis - as aves-, recorta suas silhuetas, traça seus limites e, projetando-as em sentido móvel, cria a representação e o espetáculo visual. Mais do que os objetos, importa ao escritor o jôgo de luz e côres, ou seu valor cromático que também é impressionista, como muito bem demonstraram Amado Alonso e Raimundo Lida. (130).

130 - Falando dos Goncourt, vistos como escritores impressionistas, dizem Amado Alonso e Raimundo Lida: " sus descripciones son como cuadros concebidos por un pintor en posesión de todos los secretos de la pintura impresionista: en ocasiones, les interesan los valores cromáticos de las cosas, mas que las cosas mismas; tienen predilección por las escenas de movimiento, como el pintor Degas, y donde deben presentar un objeto inmóvil buscan describir los efectos de luz y juegos cromáticos al modo como Manet representaba los colores en su movimiento." Amado Alonso e Raimundo Lida -"El impresionismo Lingüístico" in Charles Bally; Elise Richter; Amado Alonso e Raimundo Lida - El Impresionismo en el Lenguaje. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial, (1956), p. 126

Em tôdas as passagens apresentadas, o Autor dá ênfase ao movimento e ao jôgo cromático, resultante da decomposição da luz. Com isso cria uma atmosfera luminosa-colorida que se interpõem entre o espectador, ou leitor, e o que sobra por detrás do quadro observado. E êste espaço, caracterizado pela dispersão da luz, constitui-se num dos fundamentos da pintura, é essencial à cena que temos diante dos olhos, e evidencia técnica de composição semelhante à dos impressionistas, cujo "tema último é a luz" (131).

Não chagria ao extremo de fazer a mesma afirmação para a obra de Graça Aranha, nos têrmos rígidos em que fizeram com referência aos Goncourt e aos impressionistas, os autores citados. É incontestável, entretanto, que desempenha papel de primordial importância na composição de sua obra, onde se patenteiam características impressionistas que nos levam a supor convivência e conhecimento de suas técnicas de expressão.

Quando em Canaã, para usar um exemplo concreto, Graça Aranha coloca a personagem numa elevação de terra na hora do caso,

"Milkau caminhou ainda iluminado pelos últimos clarões da luz" (132),

elabora um quadro em que a personagem fornece a ilusão do movimento, enquanto a luz, projetada de um ponto determinado se dispersa ao infletir-se nela, e destaca-lhe apenas a silhueta, pois o que se apresenta são os recortes do corpo humano, e não as suas

131 - "Objeto preferido del impresionismo es la atmósfera interpuesta entre las cosas, la atmosfera sobretudo como espacio y profundidad a través de la cual la luz, tema último del impresionismo, cumple su inagotable juego de reacciones."

Amado Alonso e Raimundo Lida, op. cit., p. 118

132 - C., p. 269

feições distintas. .

Graça Aranha parece interessar-se, principalmente, por aquêles elementos que se destinam aos sentidos, e no caso as sensações visuais. Assim, ao assumir atitude de "pintor", esmera-se em compor e decompor os efeitos da côr, buscando extrair da luz, tôdas as nuances possíveis a fim de provocar a sensibilidade e acordar a emoção.

Obedecendo a êstes princípios, os figurantes de sua obra se apresentam em muitas ocasiões como peças ou manchas luminosas, guindadas a posições mais importantes que o próprio traço humano. Veja-se, neste exemplo, como a côr e a luz e não a criatura, têm relevância:

"No escuro enfeitou-se com o colar dourado e com as voltas de contas, pôs argolas nas orelhas e pulseiras nos braços. A massa negra ficou iluminada com os reflexos dos metais e colorida delicadamente com as missangas e as porcelanas"(133).

A personagem fica reduzida a pontos luminosos que recortam seus traços como se fôsse mero prolongamento de raios luminosos nela refletidos e dela se irradiando. Por outro lado, não se refere o escritor à personagem ou a seu corpo, mas à massa negra que se enfeita. Aí, nesse ato, pode-se ver também um caráter de transferência psicológica dos atributos morais, exteriorizados no valor negativo da pigmentação do indivíduo.

A fuga ao traço preciso, leva o escritor, muitas vêzes, a transferi-lo para a realidade. Impregnando a atmosfera, envolve seus componentes numa aura difusa, mas sensível à vista, como neste caso:



"Apenas um foco de luz brônzea indicava o sol nascente, que vinha de longe, atravessando a cerração e marcava um disco de fogo. Na indecisa projeção da luz um vapor. A fumaça mancha a neblina. Os mastros vão passando, o casco submerge na névoa" (134).

Aí estão todos os elementos para compor o quadro. O toque impressionista, lembra paisagens típicas de pintores daquele movimento artístico. Diga-se de passagem que a neblina, o movimento quase imperceptível de barcos na atmosfera esfumada, com o sol que se entremostra, surgindo indeciso por sobre a paisagem, é bem o que está em "L'Impression" de Monet . (135).

Em Graça Aranha a origem é antiga e deriva de seus primeiros escritos, onde já se manifesta essa tendência para o esbatido da luz que colcore difusamente a paisagem como na seguinte passagem:

"Às primeiras trevas, alguns vultos se reuniram no campo de Ourique, e a hipertrofia da semi-luz do crepúsculo agingitava as suas sombras, dando a impressão exagerada de uma conjuração de titãs" (136).

134 - V.M., p. 14

135 - Referindo-se a êsse quadro, diz Béla Lázár: "El sol se eleva sobre las casas de la orilla; su luz tiembla em zigzag en el espejo de las aguas del río. Por encima de las casas y del agua se extiende un aire azul, en el cual surgen, como luminosas manchas, las siluetas de los campanarios y de los barcos que cruzan el río. El cuadro representa la pugna entre la niebla y la luz del sol, entre los valores cromáticos del cielo y del agua, así como la compenetración y mutua influencia de sus colores. Los matices se funden, las formas se hacen insensibles. El pintor toma, como punto de partida, un efecto real: la observación de las relaciones que existen entre las masas

A linguagem evidencia, pois, a existência dum compromisso com a pintura e determina nêle a expressão sensorial dominante. É o que autoriza e explica a ênfase que damos aos aspectos expressivo-sensoriais de sua obra, erigida numa configuração espetacular do universo. Dêste modo, voltamos a admitir que êsse o ângulo por que se deve vê-lo, pois aí se encontram seus valores mais ponderáveis. A visão apenas no plano das idéias implica em mutilações de suas vertentes mais significativas, sem levar a transcendências os possíveis méritos que encerra artisticamente por êsse prisma.

Já vimos que Graça Aranha dispensa um tratamento especial aos sons, à música frásica e agora estamos vendo que a côr e a luz e o conseqüente caráter de "plasticidade" exaltam com realce o universo que êle nos coloca à vista. Das observações já aventadas, pode-se preliminarmente tirar a conclusão de que a realidade para o escritor é válida enquanto estimula os sentidos. De facto, o seu universo é eminentemente espetacular e dêle se poderia dizer o que Jean-Pierre Richard disse de Mallarmé: "Car cet enchan<sup>te</sup>ment est visuel: c'est au regard que s'adresse ce nouveau mode sensible de l'idée. Tout comme la métamorphose de je en un soi, le passage de l'objet à l'essence pourra s'effectuer en une opération optique. A-t-on assez remarqué l'étonnant privilège que Mallarmé confère à l'univers de l'oeil? Tout est pour lui specta-

de color y el ambiente inundado por ellas. Tales son sus motivos." - Béla Lázár, apud Juan Eduardo Cirlot - Diccionario de los Ismos, Barcelona, Editorial Argos, 2ª ed., 1956, p. 200/201.

136 - Graça Aranha - Revista Brasileira, in, 1896, T. 5, p.270/1.

cle, et même la musique" (137), e nós acrescentaríamos, para o caso de Graça Aranha: e mesmo a pintura, a côr e a luz.

Na verdade, a contaminação dos ambientes e atmosferas encontram no interior do escritor seu ponto de origem, pois a transferência para o exterior corresponde ao seu modo específico de ver a vida e tudo o que a circunda, fazendo dêle um contemplador que reduz tôdas as coisas à função de espetáculo.

No meio dêsse esplendor da natureza, importa ainda constatar a existência dum jôgo de côres e luzes que implica em posições significantes, quando estruturam atmosferas especiais ou romanescas, da mesma maneira como se verificou na utilização dos sons.

O fato ocorre na medida em que o escritor busca traduzir certas correspondências entre estados de espírito e os ambientes, e estabelecer, pelas inter-influências, o clima que liga ambos. Assim, consegue comungar personagem e meio, e através dos fluidos que transitam para além delas, ligar-nos, a nos, por um normal processo de empatia.

Desta sorte, quando visa a significar momentos de alegria e esperança ou estado interior de satisfação, as côres dominantes refletem toques claros e alegres. Conotam-se com particularidades específicas para traduzirem a mútua simpatia homem-

137 - Jean-Pierre Richard - L'Univers Imaginaire de Mallarmé.

Paris, Éditions de Seuil, 1961, p. 469.

-meio, com a paisagem impregnada dos elementos formadores da textura íntima da personagem, em dado instante de sua vida.

É o que se pode observar na paisagem que aponta os primeiros e esperançosos contactos de Milkau com a nova realidade por enfrentar, no mundo que se descortina para êle de modo bastante significativo:

"cheia de luz, com sua casaria tôda branca, em plena glória da cõr, da claridade e da música feita dos sons da cachoeira, represa do férvido rio que se liberta em franjas de prata, a cidadezinha era naquele delicioso e rápido instante a filha do sol e das águas" (138).

Tudo é diáfano, o homem e a natureza vista por êle. O contágio se opera por fôrça da simpatia humana que o domina e predispõe a aceitá-la . A pureza, expressa no predomínio de matizes claros , procede da pureza de intenções do homem. Despido das roupas manchadas das civilizações da velha Europa, supõe estar entrando na "Terra da Promissão".

A essa perspectiva inicial de Canaã, da visão paradisíaca, contrapõe-se a impressão final, quando falecem as esperanças, carcomidas pelos atritos com outras criaturas. A mesma cidade, outrora clara e simpática, lhe aparece então,

"coberto pelo manto cinzento e vaporoso da bruma, sôbre que passava a luz exausta da noite úmida, levantando ali uma fosforescência vaga de nebulosa... E debaixo dêsse manto de desezham sêres fantásticos, colossais, gigantescos, sem forma ainda imaginada..." (139)

138 - C., p. 17

139 - C., p. 271

A atmosfera pesada reflete a mesma gravidade que sufoca as personagens, e suas côres escuras, o véu de tristeza e desespero que as envolve, ao chegar-lhes o descrédito do homem e do mundo prometido, que corporificaram na antevisão edênica. O adjetivo "exausto", por nós sublinhado, traduz enorme carga semântica e transita do cansaço humano para o clima de saturação que o ameaça. Pois a exaustão não pode ser da luz em si, mas sim das personagens fatigadas dela. A nebulosidade é subjetiva e, procedendo do íntimo, se infunde na realidade exterior, identificando-a com a difusa e confusa conformação interna. A atmosfera funciona por sugestionabilidade e assim como influencia a personagem, também ao leitor acaba contaminando, ao imprimir nêle a carga de pessimismo transportada por ela.

Não se pode esquecer, entretanto, que as suas personagens são carentes de maior profundidade, para que se possa ir a análises mais verticais dêsses aspectos. Por outro lado, admitimos que essas limitações decorrem em boa parte do grande valor dado aos sentidos, cuja função é primordial, em detrimento inclusive da dimensão psicológica, que fica, sem dúvida prejudicada.

Mas, voltando ao ponto acima, nada nos surpreende, por certo, naquele sentido, ao verificarmos a seguinte atitude: a trajetória de Milkau em Canaã e de certa maneira a de Teresa em A Viagem Maravilhosa se processa dentro dum movimento pendular que oscila entre a sombra e a luz. Não há predomínio de uma sobre a outra, pois as emersões e submersões, trazem à tona já esta, já aquela, numa alternância variável em função dos estados de espírito dos comportamentos humanos.

Assim, aos estados de perturbação das personagens, às dores, aos sofrimentos em geral, correspondem as côres escuras,

impressoras de gravidade e mesmo de mistério da atmosfera geral. Nesse sentido, a palavra sombra, e os termos afins adquirem importância de primeira grandeza e força semântica especial. Nos estados de indecisão humana está a própria tonalidade indecisa da natureza que se veste de cores indefinidas e se cobre de brumas. Seus contornos se tornam difusos e esfumados, como o de certas paisagens impressionistas. Tal é o capítulo final de Canaã, quando

"as duas sombras" (Milkau e Maria)" enormes, na obscuridade da treva, iam desfilando sinistras e rápidas pela aresta da barranca" (140).

Encontramo-nos aqui a altura em que o livro se enca-minha para o desfêcho em sua narrativa. O tônus dramático se intensifica quando as personagens se envolvem numa aura de misticismo que chega a apagar seus traços humanos. A descrença do homem os leva ao desvario e num acesso de sublime loucura, abandonam tudo e se lançam na misteriosa e sedutora esfera do desconhecido. Tudo se anuvia, seu espírito e a natureza. O escuro predomina, a paisagem se torna opaca, deixando a impressão de mergulho no infinito ou no mistério, num místico impulso de crença. Das personagens, na atmosfera plúmbea que as circunda, percebem-se apenas as silhuetas, mal contornadas pela difusão incerta da luz.

No ritmo descompassado das pulsações se misturam duas faces da realidade: a vivida, epressora e soturna, que expulsa dela o homem depois de eliminar seus sonhos; a intuída nou-tro plano como possível, proveniente do estado de delírio, cla-

ra, aconchegadora, mas na realidade inexistente; embora constitua a essência da que a personagem supunha viesse a encontrar. Do domínio de uma ou de outra, decorre a coloração da paisagem, triste, escura, ou alegre e clara, alternadamente.

Apesar de suas limitações humanas como personagem, o mesmo fato se verifica com Teresa em A Viagem Maravilhosa, ao viver os momentos de incerteza que o Autor pretende de sofrimento e depressão. Durante a longa espera para concretizar seu amor, que tudo resolveria num "passe de mágica", a paisagem reflete em sua nebulosidade o estado interior de conflito, como se uma cortina de névoa a vestisse, o que se pode observar neste passo:

"um nevoeiro, branco, espesso, subiu e engoliu Niterói e tôdas as ilhas da baía. Quando a noite fechou, a névoa sôca enegreceu e tapou o céu"  
(141).

A paisagem acinzentada encerra coloração interior e se faz por dados psicológicos, englobando num só tônus as duas realidades. A carga emotiva, com seu tanto de incerto se projeta para fora, desbordando da personagem e cobrindo a natureza.

Do mesmo modo os instantes de felicidade e alegria se inserem numa paisagem luminosa e clara.

Êsse jôgo entre o claro e o escuro, perceptível em Canaã e n' A Viagem Maravilhosa, preenche todo o drama Malasarte. Dionísia e Malasarte são duas figuras luminosas e risonhamente claras, porque desconhecem a dor e a tristeza. Nada os prende ao passado, causa dos infortúnios dos outros protagonistas, nenhuma preocupação moral, temporal ou espacial lhes tolhe os movi-

mentos; vivem apenas o instante que passa sem relacioná-lo com antecedentes ou consequentes. Enquanto isto, Eduardo e sua mãe, presos ao atavismo e temerosos do futuro, se enchem de tristeza e indecisão. Envolve-os uma atmosfera escura e sombria, reflexo de suas intermináveis perturbações. Eduardo em especial, decore trajetória marcada pela luta entre a necessidade de escapar do passado e sua herança e dos compromissos morais contraídos de seus maiores e do meio, e a impotência para rompê-los e libertar-se de sua opressão tiranizadora, donde a explicação da atmosfera sempre escura e carregada. Enquanto isto, os dois primeiros - Malasarte e Dionísia - caminham dentro da luz, numa constante alegria.

Assim também encontramos as correspondências dinâmicas e estáticas da natureza, quando se locomovem as côres, segundo a ação e comportamento das personagens. Quando Maria, em Çanaã, atinge o ponto de maior tensão dramática, à vista do abandono a que é relegada, e esgota as energias que ainda a impeliam à busca de guarida, advém-lhe um estado de inanimidade immobilizadora. A paisagem, então, irradia intenso colorido e luminosidade e parece acompanhar-lhe os movimentos. Numa espécie de coroamento redentor e purificador, a natureza se desmancha em côres, numa das passagens mais belas de tôda a sua obra. Pôsto que longa, vale a pena transcrevê-la:

"Os primeiros vagalumes começaram no bôjo da mata a correr as suas lâmpadas divinas... No alto, as estrêlas miúdas e sucessivas principiavam também a iluminar... Os pirilampus iam-se multiplicando dentro da floresta, e insensivelmente brotavam silenciosos e inumeráveis nos troncos das



árvores, como se as raízes se abrissem em pontos luminosos... A desgraçada, abatida por um grande torpor, pouco a pouco foi vencida pelo sono; e deitada às plantas da árvore, começou a dormir... Serenavam aquelas primeiras ânsias da Natureza, ao penetrar no mistério da noite. O que havia de vago, <sup>de indistinto no de um</sup> das coisas transformava-se em límpida nitidez. As montanhas acalmavam-se na imobilidade perpétua; as árvores esparsas na várzea perdiam o aspecto de fantasmas desvairados... No ar luminoso tudo retomava a fisionomia impassível. Os pirilampos já não voavam, e miríades e miríades dêles cobriam os troncos das árvores, que faiscavam cravados de diamantes e topázios. Era uma iluminação deslumbrante e gloriosa dentro da mata tropical, e os fogos das vagalumes espalhavam aí uma claridade verde, sobre a qual passavam canoas de ondas amarelas, alaranjadas e brandamente azuis. As figuras das árvores desenhavam-se envoltas numa fosforescência zodiacal. E os pirilampos se incrustavam nas folhas e aqui, ali e além, mesclados com <sup>os</sup> pontos escuros, cintilavam esmeraldas, safiras, rubins, ametistas e as mais pedras que guardam parcelas das cores divinas e eternas. Ao poder dessa luz o mundo era <sup>de</sup> um silêncio religioso, não se ouvia mais o agouro dos pássaros da morte; o vento que agita e perturba, calara-se... Por tôda parte a benfazeja tranquilidade da luz... Maria

foi cercada pelos pirilampos que vinham cobrir o pé da árvore em que adormecera. A sua imobilidade era absoluta, e assim ela recebeu num halo <sup>dourado</sup> a cercadura triunfal; e interro endo a combinação luminosa da mata, a carne da mulher desmaiada, transparente, era como uma opala encravada no seio verde de uma esmeralda. Depois os vagalumes incontáveis cobriram-na, os andrajos desapareceram numa profusão infinita de pedrarias, e a desgraçada, vestida de pirilampos, dormindo imperturbável como tocada de uma morte divina parecia partir para uma festa fantástica no céu, para um noivado com Deus... E os pirilampos desciam em maior quantidade sôbre ela, como lágrimas das estrelas. Sôbre a cabeça dourada brilhavam reflexos azulados, violáceos e daí a pouco braços, mãos, colo, cabelos sumiram-se no montão de fogo inocente. E vagalumes vinham mais e mais, como se a floresta se desmanchasse tôda numa pulverização de luz, caindo sôbre o corpo de Maria até a sepultarem numa tumba mágica. Um momento, a rapariga inquieta ergueu docemente a cabeça e abriu os olhos, que se deslumbraram. Pirilampos espantados faiscavam relâmpagos de côres... Maria pensou que o sonho a levava ao abismo dourado de uma estrêla, e recaiu adormecida na face iluminada da Terra..." (142).

No seu desenvolvimento a passagem obedece a um ritmo ascensional, indo de elementos isolados à sua conjugação total. Assim da pre-

sença dos "primeiros vagalumes", em crescendo, chega à "face iluminada da Terra", síntese poderosa e feliz, feita em estreito paralelismo com o espírito de Maria, acompanhando-a do ato consciente até à inconsciência de tudo, conduzindo-a da realidade ao sonho.

Pelo caráter luminoso e colorido, o texto se destina, sem dúvida a contemplação visual. Há, contudo algumas correspondências curiosas entre personagens e paisagem, que se explicam mutuamente. Enquanto Maria conserva forças para locomover-se, a paisagem reflete seu movimento, humanizando-se. E, ao refletir suas vibrações, a acompanha e envolve num dinamismo que nos furta a certeza absoluta de saber se parte da personagem para a paisagem ou se desta para aquela. E, apesar da presença ostensiva do Autor, confundem-se as duas realidades, a interior e a exterior. Quando Maria se detém, assumem as luzes e as cores feição estática e param como se toda a vida tivesse de repente sofrido golpe mortal, sustando a energia ativadora do meio. O movimento sofre um corte brusco e o momento é fixado como se o fotografássemos.

A esta paralisação, segue-se o sonho e o transporte para a esfera onírica, sugerindo, pelo delírio colorido, uma espécie de repouso que dá a idéia da ascensão de Maria, compensando-lhe os sofrimentos.

Importa ainda verificar que a passagem se desenvolve por meio de formas contrastantes, entre o claro e o escuro ou misterioso. O escuro, lembrando os fatos da vida, prende-se a atitude consciente, enquanto o claro, a luminosidade completa, amortecendo a consciência, reporta-se à inconsciência a que chega a personagem, quando esquece os sofrimentos e as dores. A fase de transição conota-se pelo vago e indistinto, a paisagem difusa reflete o entorpecimento da personagem, colocada entre os

dois extremos da vida, em trânsito para o mistério ou para a inconsciência. Ao fim desaparecem os tons indistintos, quando se afirma a claridade total, sintetizada na frase "recaiu adormecida na face iluminada da terra...", como que indicando o ingresso de Maria numa região edênica.

Se tivermos em mente a idéia de que para Graça Aranha o estado de conflito deriva do ato consciente do homem, temos aqui o momento de maior felicidade do Autor para indicar o amortecimento da consciência, e a superação da dor com a fusão "na unidade cósmica.

A fórmula concreta para marcar o fluxo temporal está na modificação dos tempos verbais. O acontecimento começou a ser narrado no pretérito perfeito, passando depois para o imperfeito narrativo, o que estabelece uma relação maior de proximidade entre os fatos e o leitor. É este processo que fornece a ilusão de corte brusco e sugere a paralisação do movimento. A partir de certo instante deixa de haver movimento, quando se relaciona o fluxo interior com o exterior, dado o adormecimento da personagem. Como o teor dinâmico procedia dela, nada mais natural que seu seccionamento, que imprime à passagem a coloração íntima de Maria, cujo torpor incide no ambiente externo. A este momento, segue-se o sono e o sonho que a transportam para outra realidade. A natureza parece desmanchar-se em luzes e o próprio ser humano se confunde com ela, enquanto respira um halo de paz e amor. A inconsciência, amortecendo a dor, traz harmonia, e a personagem transcende do terreno ao escapar do contingente humano para o absoluto do sonho. Este se abre numa explosão luminosa de variados matizes. Envolve a ambos, eliminando o aspecto conflituoso imposto pela consciência e funde-os numa harmonia integradora.

Ao fim há uma espécie de ressurreição. Tudo revive em côres, enquanto a personagem oscila entre o sonho e a realidade, numa evidente simbologia entre a dor e a alegria. O mundo iluminado, que recobre o sono, amortece as dores e infunde a idéia de plenitude ao superar as barreiras que não lhe permitem o ingresso na esfera da plena alegria. A inconsciência da personagem simboliza este ingresso, pois o ato consciente, lembrando a vida, é justamente o obstáculo intransponível à sua consecussão e seu natural oposto, na formulação do própria Graça Aranha.

Do ponto de vista da sugestão, esta passagem é a melhor e a mais feliz de sua obra, no sentido de mostrar como seria possível realizar-se a integração homem-universo, condição essencial para o encontro da alegria. Infere-se também que para sepultar a lembrança da dor é necessário atingir a inconsciência das coisas. Enquanto a personagem fica imersa no sonho, com as faculdades conscientes adormecidas, a dor e o sofrimento desaparecem, mas uma vez "abandonada pelos pirilampos, despida das joias misteriosas, Maria foi emergindo do sonho, e a sua inocência de todo pecado, a sua perfeita confusão com o Universo acabou ao rebate violento da consciência." (143). O pecado capital a condenar-se em Graça Aranha, como das outras vêzes, cinge-se à sua intromissão com explicações impertinentes, sufocando a beleza da sugestão pura,

Há momentos, na obra de Graça Aranha em que o aparecimento de côres e luzes parece estar ligado apenas ao caráter espe-

tacular da realidade, sem conexão mais profunda com o contexto. Divisa-as no seu aspecto plástico, dentro da grande variedade cromática de nossa natureza, compreendida e transferida em forma de beleza visual.

Dêsse ângulo de projeção, apresenta-se a maior parte do capítulo segundo de Canaã, como se fôsse uma imensa tela panorâmica contemplada por duas personagens (Milkau e Lentz), que realçam a grandiosidade espetacular do cenário. A natureza surge como organismo vivo que cria e recria suas formas de beleza em ininterrompível sucessão. De fato, a natureza que nos põe à frente Graça Aranha é uma eterna festa de côres.

Desta sorte, o objetivo buscado se resume nas sensações ópticas, quando a vista as frui, quase gustativamente, dos panoramas que o escritor põe à sua contemplação, como quando

"as nuvens descem quase a tocar a terra, o sol rubro as tingem, as miragens se formam estreitando o círculo visual, tudo se encerra num espaço limitado, e o viajante caminha para elas, que se afastam inatingíveis, fazendo evoluções como um exército em campo aberto" (144).

Nesse trecho, numa longa descrição do Nordeste brasileiro, o escritor está voltado, e parece que unicamente, para o espetáculo plástico-colorido da realidade. A vitalidade que se imprime à passagem decorre do modo de narrar da personagem, segundo sua maior ou menor distância dos fatos rememorados. No momento em que pulsa com as recordações, se integra na paisagem que refere e impõe mudanças temporais, que fazem dela ora participante da ação, ora simples nar-

rador. Quando apenas conta, o verbo está no passado, quando participa, por via duma transplantação espiritual e identificação sentimental com a realidade revivida, está no presente.

Esse gosto pelo espetacular, com a criação de quadros móveis, componentes mais importantes de sua obra, tem, no fim do terceiro capítulo de Canaã (145), tratamento especial.

No cenário que se estende à nossa vista, tudo corre meio fugidio, mas apanhado nos traços coloridos e permite, tenhamos pelas sensações idéia da riqueza cromática do amplo panorama que vai da terra às alturas e cujo limite é a capacidade de alcance da vista.

No firmamento azulado, o risco multicolor do vôo das aves sugere o movimento contínuo, com a mudança sucessiva de côres. A terra surge como um caleidoscópico povoado de micro-organismos a passearem suas formações infinitas e imprevisíveis, renovando o quadro e enriquecendo os cenários.

O gosto pela realidade plástica se depura e eleva a intenso caráter pictural, abrangendo, inclusive, outras formas de manifestação, com o correr do tempo. Em A Viagem Maravilhosa o mar recebe tratamento enfático. Atraindo o escritor, transforma-se num espetáculo visual constante, descrito de várias maneiras, e explorado em todos os matizes possíveis, forma e movimento, como ocorre aqui:

"A praia era larga e franca. As ondas longas, possantes, coloridas, erguiam-se, dobravam-se, rugiam e afogavam-se nas espumas" (146),

145 - C., p. 87 et seqs

146 - V.M., p. 73

mas principalmente quando descreve, com minúcias, todo o fenômeno da ressaca, apanhada no que tem de mais belo e espetacular, pois ela

"de longe, do alto, a ressaca tinha a abstrata transfiguração cinematográfica " (147).

A incidência no ato revela a impulsão duma fôrça interior , que é o próprio comportamento do artista, do homem diante da vida, tã-da ela sentida e vivida numa posição de contemplador da realidade universal, sorvida em forma de sensações ensejadoras de emoções constantes. Por isso é que a natureza e tudo o que nela passa é compreendido como forma de beleza que acima de tudo agrada o homem e satisfaz seus sentidos.

É nessa mesma direção que em Malasarte o mar atinge situação de fascínio e arrasta o homem para êle, como se fôra uma região paradisíaca. Dionísia que é símbolo da própria natureza, em perene metamorfose, está ligada indissociavelmente às suas águas e contagia pela beleza e pela felicidade e por isso clama:

"Quero a ilha de coral, quero a magia da luz, a côr e a água banhando a minha morada..." (148).

Essa visão de uma natureza plástica e espetacular, reflete uma constante. Impulsionada por fôrças atuantes, a paisagem é energética e jamais cessa de modificar-se, o que lhe permite criar um colorido em metamorfose progressiva ou continuada, com a renovação intérmina de suas fontes de beleza. Posição correspondente à aceitação do panteísmo, por um lado, e, por outro, à convic-

147 - V.M., p. 198

148 - M., p. 103



ção de uma realidade dinâmica a permitir o aparecimento constante de manifestações de beleza, num universo entendido e retransmitido pelos sentidos.

Ora, a percepção sensorial "dessas maravilhas" é função da sensibilidade humana, da capacidade artística do homem em face do espetáculo da natureza. E tanto maior será ela quanto maiores forem os artifícios usados pelo escritor para despertá-lo. Nesse sentido é importante observar que uma das maneiras de conseguir a adesão à paisagem se faz pela exploração em grau mais intenso de certas cores.

De fato, ao lado daquele fascínio pela luz solar, podemos afirmar, e talvez como sua natural consequência, que há certa predominância do vermelho e das cores afins (rubro, encarnado, sangüíneo, coral, sangue), que aparecem em média de uma vez por fôlha, tanto em Canaã, quanto em A Viagem Maravilhosa e em Malasar-te. Sendo o vermelho uma cor forte, não é impossível que o escritor buscasse como Rembrandt o impacto visual para ressaltar o colorido. Há na verdade, um deslumbramento pelo vermelho que contamina sua obra. O sol é um permanente disco rubro a iluminar com violência a terra ; os crepúsculos, inúmeros, tanto em Canaã como em A Viagem Maravilhosa, enrubescem os céus e banham a terra duma rubra coloração. As aves apresentam cores predominantemente vermelhas e riscam o céu com seus vôos coloridos. Por outro lado, relacionando o vermelho com o sangue, leva-nos também para o sentido de violência na luta humana para subsistir, ou para impor certos costumes de procedência primitiva ou tradicional, como é o caso dos ciganos magiares. Aliás, essa passagem evidencia a idéia de violência, quando o homem recobre a terra com o sangue, outra constante em sua obra, numa possível simbologia com aqueles aspectos de violência

para apontar a inutilidade do sacrifício.

Outro fato que chama a atenção em sua obra é a alternância sucessiva entre claro e escuro, eivada de implicâncias de ordem psicológica, com leve predomínio do escuro e suas nuances afins (sombra, sombrio, noite treva, negro, prêto, etc).

Nessa posição, existe uma evidente busca de contrastes, e denuncia a utilização de certos recursos técnicos, bem usados. As várias gradações das cores escuras fornecem subsídios a Graça Aranha para configurar atmosferas e paisagens brumosas e de contornos mal definidos e difusos, onde tudo aparece por entre brumas infensas à luz. Paisagens com essas características são as preferidas pelo escritor, como a de que extraímos êste pequeno trecho:

"Ao amanhecer de ~~mais~~ um dia de nevoeiro, a paisagem perdera seu contôrno exato e regular. As linhas definitivas dos objetos confundiam-se, as montanhas enterravam as cabeças nas nuvens, a cabeleira das árvores fumegava, o rio sem horizonte, sem limite, como uma grande pasta cinzenta, ligava-se ao céu baixo e denso. O desenho apagara-se, a bruma nascarava os perfis das coisas e o colorido surgia com a sombra numa sublime desforra" (149).

Doutra parte, a intensa luminosidade, que marca tôda a obra, se irradia em fortes revérberos, por sua vez, a impedir se vejam com nitidez os perfis e linhas das coisas e dos seres, ofusca a vista ~~pela luminosidade intensa~~, ou, quando não, se esbate por detrás

dos objetos, destacando-lhes apenas as silhuetas, como em certos quadros do Impressionismo (150), dando-nos igual imagem.

As características que apontamos fazem que aproximemos outra vez Graça Aranha dos processos usados pelos impressionistas, sem esquecer que, historicamente, êle se desenvolve em estreito paralelismo com a arte simbolista e inter-influenciando-se. Canaã, pôsto respire por vêzes o clima de movimentos estéticos anteriores, pelas suas idéias e mesmo pela técnica de apresentação de algumas passagens, no contexto geral está mais perto do Simbolismo. A peça Malasarte se encontra tóda ela elaborada dentro dêsses princípios estéticos, quer pelo seu caráter simbólico, quer pela linguagem poetizada e ainda pela "sonoridade e luminosidade" embebidas nas fontes do Simbolismo. A Viagem Maravilhosa, a despeito de ter sido escrita depois de 1922, ainda dentro da fase rebelde do Modernismo, circunscreve-se, no que tem de mais bela e apreciável, esteticamente, àquele movimento.

Na pintura e também na prosa do Realismo, os traços são claros e precisos, os recortes e as linhas encontram-se dentro dum padrão de objetividade e bem determinados. A reprodução da paisagem visa à fidelidade quase fotográfica da natureza. O Simbolismo e o Impressionismo, pelo contrário, objetivam a impressão instantânea e única, produzida pelo fenômeno, no ato de sua manifestação. Ora, é quando êle se revela que temos o estímulo emocional e a retransmissão ao observador das vibrações sensíveis, que é justamente o que busca a arte simbolista.

Importa-lhe, portanto, apreender o aspecto fugaz e transitório do fenômeno, porque válido apenas no momento da aparição,

150- Cf. "Exercício na Barra" de Degas.

e dependência exclusiva do ângulo de visão do observador.

É processo usado por Graça Aranha, quando procura captar o universo em sua forma espetacular, que êle observa a desfazer-se e refazer-se perpétuamente ao redor de nós. Enquanto passamos a paisagem se renova, renovando com isso as emoções que provoca. Estamos, pois, diante duma percepção de caráter estético que envolve o aspecto da beleza. O ato perceptivo tem na emoção seu ponto de origem e seu destino, pois nasce dela e a ela se dirige. Nesse processo e universo, o escritor faz um apêlo aos sentidos, que são chamados a vibrarem, como fundamentos que encerram os princípios dessa estética de teor sensorial.

Criando essa visão da realidade, Graça Aranha, estabelece uma série de relações entre homem e universo, porque fere sua sensibilidade e desperta "o sentimento da unidade, quando realiza pelos contactos sensíveis com a natureza, pelos sentidos corporais, transportando as sensações até a altura de emoções vagas, indefinidas do Todo" (151). E assim ingressa na "essência da arte", conforme supõe.

**V**

**A PRESENÇA DE OUTROS SENTIDOS**

Embora não contenha a mesma importância dos aspectos sonoros e coloridos, nem quantitativamente nem qualitativamente, as sensações olfativas encontram-se representadas em sua obra e auxiliam a criação desse universo sensorial.

Funcionam como complementos necessários à consubstanciação geral da realidade artística de Graça Aranha, em busca da emoção total. Ora, a sensibilidade se toca tanto mais facilmente quanto maiores forem os recursos utilizados para despertá-la. Daí, seguramente, a razão por que êle se empenha em atingir ambientes e atmosferas que envolvem todos os sentidos, em conjunto, chegando mesmo às sinestésias.

É por isto que a natureza chega até a personagem e mesmo até nós por intermédio dos cheiros desprendido como

"hálito perfumado das plantas montenhasas"(152), ou como aqueles perfumes que "desciam para embalsamar o panorama" (153), estabelecendo a ligação sensível entre o homem e o meio, em busca da integração. Cria, desta maneira, o sentido de empatia ao abrir perspectivas para mostrar o ser estético, escondido dentro do indivíduo, fazendo-o comover-se diante dessa natureza envolvente, como se

"de todo o corpo colossal, das fôlhas novas e das fôlhas mortas, dos troncos verdes e dos troncos carunchosos, das parasitas, das orquídeas, das flôres selvagens, da resina que se derama vagarosa ao longo das árvores, dos pássaros,

152 - C., p. 26

153 - C., p. 29

dos insetos, dos animais ocultos no segredo das selvas, se desprende um cheiro misterioso e singular, que se volatiza e se difunde no imenso todo, e, tal como o aroma das cetedrais, acalma, embriaga e adormece as coisas." (154),

em que se pode sentir a circulação dos fluidos na paisagem. A infiltração no homem determina sua aproximação da realidade, objetivo mais importante para o Autor colimar suas idéias. Impregnando-se desses aromas o ser humano sente a realidade, participa dela, como quer Graça Aranha. Dentro de seus princípios, a integração se torna tanto mais fácil à medida que se multiplicam os recursos de atração, donde a importância das notações sensoriais.

Como observamos mais atrás para a audição e para a visão, também o olfato determina o aparecimento de atmosferas especiais, em que o homem e o meio se inter-influenciam, impondo determinadas relações de comportamento, como neste caso:

"O ar leve e frio, penetrando nos fios da carne viva, causava uma dor fina, aguda, acerba, e a vista e o cheiro do sangue excitavam ainda mais a energia do flagelador" (155),

onde o odor acorda as forças adormecidas no interior do sacrificador, lembrando atos passados e reacendendo seu furor. À vista de elementos componentes de sua vida passada, esta assoma ao presente e impõe forma de procedimento na continuidade do rito em que se formou.

Ainda melhor para mostrar aquele caráter de atmosfera

154 - C., p. 39/40

155 - C., p. 222

de fundo psicológico provocada pelos cheiros que exalam comunicativamente do ambiente e enlaçam as personagens, está o exemplo seguinte:

"Debaixo das árvores do parque quase deserto e abandonado pela gente conhecida, êles afundavam-se na volúpia, que os envolvia e os narcotizava com os venenos imponderáveis e violentos. Dêsse torpor gostoso era tão difícil sair. Era preciso que o sol viesse forte, ardente, para precipitar a combustão das árvores, dos perfumes e da terra e os queimasse, arrancando-os do magnetismo vegetal."(156).

De fato, a natureza desprende um magnetismo que penetra as personagens em virtude de seu estado amoroso, sensível as influências do meio. A atração da natureza deriva do acondicionamento delas e abrange naturalmente causas psicológicas. De modo que as sensações, bem colocadas, encontram nelas a causa determinante e a predisposição para sentir desta maneira os eflúvios ambientais.

Procedendo dêste modo, o escritor consegue demonstrar a recíproca afinidade, sugerindo o poder de infiltração do meio. Traz até nós a sensação olfativa que contamina seu universo.

Por enquanto referimos apenas as sensações olfativas que entroncam em aspectos agradáveis, cujos exemplos poderiam ser multiplicados. Presentes se encontram também outros odores que emanam da terra, revestidos de tinturas mais próprias do realismo-naturalismo. Entremostam, com certeza, resquícios da herança que Graça Aranha trouxe daquele movimento literário, vivido em certa



fase de sua vida e comuns em sua obra.

Distorcendo de certa maneira a sua autenticidade ficcional, êstes aspectos foram os únicos que Xavier Placer apontou (157), omitindo os demais, não importa se de indústria ou não. Os exemplos possíveis, nesse campo, são inúmeros, por isso daremos apenas alguns:

"O caminho barrento, pegajoso e úmido, cheio de sulcos de carro de boi, desprendia um cheiro de lama e estrume" (158);

"Horrrível e crescente fétido mesmo à distância tonteava os homens, dando-lhes ânsias de vomitar" (159);

"A tropa passou (...). Atrás dela ficara um odor acre de café verde, de poeira levantada e lama revolvida" (160);

"Os passos dos que iam e vinham esmagavam as folhas verdes espalhadas no chão e acendiam-lhe ainda mais o cheiro acre de canela." (161);

"A praça da bandeira empestada dos maus odores de lama, do pó, de restos de feira, de gasolina, de gorduras, de sucres..." (162).

Em tôdas essas passagens, as sensações olfativas assumem um tónus

157 - Xavier Placer-"O impressionismo na ficção". in A literatura no Brasil, dir. Afrânio Coutinho, Rio, Ed. Sul Americana, III, p.242

158 -C., p.

159 -C., p. 216

160 -C., p. 50

161 - V.M., p. 178

162 - V.M., p. 184

forte e aproxima, apenas por elas, sua prosa dum fundo de objetividade, bastante claro.

Na verdade, o escritor não demonstra a mesma obsessão consciente dos aspectos de que tratamos anteriormente e nem a mesma amplitude dimensional e por isso parece ter mais validade, porque, sendo espontânea sua utilização, surge com fôrça e poder de penetração.

## 2

Ao fazer uma conferência em Buenos Aires, depois de algumas considerações em tôrta da prosa brasileira, disse Graça Aranha:

"Significa que temos em alta dose, talvez com prejuízo de mais vitais energias, a sensualidade da frase. Sentir nas palavras tôda a melodia da alma, receber pela pilha dos vocábulos como uma descarga elétrica, tôdas as sensações esquisitas, refinadas que levem à desesperação, ao amor, à ilusão, à realidade; transportar pela única fôrça misteriosa da frase o nosso ser a tôdas as situações emotivas, é um grande deleite, a magia que nos prende insolúveis. Vivemos da forma." (163).

Formulação que engloba e define sua prosa, por excelência sensual, pois contaminada pelas características que refere, constituintes

163 - Graça Aranha - "A literatura atual no Brasil" in Sociedade

Revista Brasileira, 1898, ano 4º, T. 13, p. 183.

do substrato mais rico de sua expressão. O modo com que êle se exprime, reflete de muito perto, pelos têrmos e pela configuração, um sentido verdadeiramente táctil, transfundido por verbos de sentido concreto, aplicados a fen omenos abstratos, como aqui:

"Os corpos transformavam-se em linhas voluptuosas e as mulheres ostentavam a carna  o, que os olhos dos homens devoravam e as mãos tocavam l ubricas" (164).

O verbo devorar adquire acepção específica ao atribuir a elemento intangível como olhar êsse caráter de coisa concreta. Quanto à sensualidade, ela transpira de todos os têrmos que constituem a realidade. Aspecto igual se pode ver na cena final de A Viagem Maravilhosa, quando o Autor descreve a macumba, em meio   qual os corpos parecem friccionar-se, traduzindo a  o táctil.

Em certas ocasiões essa linguagem expressa, com felicidade e beleza, tendências psicológicas peculiares da idiossincrasia de nossa gente. Assim, Graça Aranha reduz as características sensuais de nossa música popular a palavras:

"Mem p s no fonógrafo um disco de maxixe. A música saiu saracoteando. Requebrava-se, descia ao chão, esfregava-se e erguia-se remexendo-se langorosamente, enecia-se, cantava, sincopava, retomava a f ria delirante, estonteava, fascinava, assanhava." (165).

A sarabanda de verbos pessoais infunde movimento próprio a elementos de si despidos de propriedades dinâmicas. Concretizam a realidade abstrata. Personificada, a música toma formas e atributos que pronunciam sua sensualidade. Na verdade, o escritor transferiu

164 - V.M., p. 85

165 - V.M., p.348

para a música, as qualidades da pessoa que executa seu ritmo e, encarnando-a, traduz seus atributos mais peculiares.

Os primeiros verbos, até remexer, apresentam conotação de coisa real e imprimem sensação de movimento do corpo que se intui executando a dança. A partir de então sobrevêm as sensações sensuais, responsáveis pela atmosfera de sedução. De um lado o escritor corporifica a exibição, por outro se consubstancia o excitação.

Ora, êsse tipo de expressão, em que se toma o efeito pela causa, é própria do impressionismo literário, segundo a conceituaram Amado Alonso e Raimundo Lida (166). O fenômeno atraente da dança se expressa pela música quando ocorre a superposição da sensação interna à externa. O dinamismo que anima a cena é interior ou psicológico, mas ao transitar para o exterior reproduz o fenômeno como foi sentido e não como foi visto. Em resumo, a mobilidade da música e o seu caráter sensual assim expresso chegam ao exterior coadadas através da personagem. O ato perceptivo da sensação imediata a transforma em mediata.

A conversão de realidades abstratas em realidades concretas é encontrável a cada passo:

"A baía espreguiçava-se num grande repouso, e a luz do sol na alegria de nascer estendia-se de leve sôbre as ondas mansas... A carícia que me vinha da voz de Almira e dos seus gestos brandos e lentos, era cheia de langor." (167).

Em primeiro lugar, vemos que os verbos espreguiçar e estender

166 - Op. cit.

167 - M., p. 8

fornece sensação de tangencialidade a dois elementos despidos de caráter concreto, como baía e sol. Mais importante, contudo, é a tactilidade dessa voz carinhosa que desperta sensações físicas, como se tocasse a pele da pessoa.

Momento feliz de sua expressão para salientar sua propensão para a linguagem táctil, em frase característica é este:

"No silêncio, em que tudo se entorpecia, os cantos melosos da patativa e da graúna fluíam uma frescura florestal" (168),

em que a aliteração do f em frase modulada e rítmica recria o canto. As palavras imprimem sensação de que ele se executa numa atmosfera úmida, escorrendo por ela. Na verdade, Graça Aranha transporta para o canto os atributos do lugar onde é produzido, traduzindo desta maneira a sensação de umidade.

Outras vezes, sua frase imprime um sentido de movimento a narrativa que adquire ímpeto e vida. A realidade aparece impulsionada por uma força que a atira contra a personagem, amedrontando-a, como aqui:

"E o poder da visão redobrava à medida que a sombra surgia misteriosa nos meandros da floresta, como o bafo vaporoso, impalpável da Terra... Na sua imaginação perturbada sentia a natureza toda agitando-se para sufocá-la. Aumentavam as sombras. No céu, nuvens colossais e tumidas rolavam para o abismo do horizonte... (...). As montanhas, subindo ameaçadoras da terra perfilavam-se tenebrosas...

Os caminhos, espreguiçando-se sôbre os campos, animavam-se quais serpentes infinitas" (169).

O sentido de movimento, dando fundamentos panteísticos à natureza, deriva da imagem que lhe tem a personagem. Por isso imprimindo-lhe traços personificadores, atribui-lhe também fatos concretos, vassados em termos pessoais. Transforma a realidade interna e abstrata em imagens externas e apreensíveis.

Além dessas sensações tácteis produzidas por volumes e formas vivas ou vivificadas, existem as provenientes das sensações de calor e frio. À vista da presença absorvente do sol, as ondas de calor chegam a contaminar a paisagem e sua intensidade limita a possibilidade de vida. Por isso mesmo, talvez, a constância das sombras e umidade que se tornam sensações de repouso e prazer. Atuando em oposição ao calor, estas visam a criar clima de refúgio, porque o calor "tudo escalda", quando

"O bafo da terra envolve de fumo tênue as massas verdes, as casas, os morros, a baía. Os olhos alongam-se, a vista turva-se na bruma quente. Tudo vibra no calor elástico que tudo distende"(170).

Para escapar a êsse calor esturricante, busca-se

"a quietude da água, a sonolência das plantas, que surgiam do fundo para espiar o sol e expandir as flôres; as densas sombras, que baixavam suavemente das velhas árvores maternais" (171).

Observe-se que a passagem de um para outro ambiente implica na existência de movimento oscilatório das personagens a locomoverem-se do

169 - C., p. 189

170 - V.M., p. 359

171 - V.M., p. 228

claro da luz para a semi-claridade das sombras, envolvendo sensações de maior ou menor intensidade térmica. A alternância que acima sugere inclusive beleza plástica-coreográfica pelo seu ritmo pendular, está bem evidente neste passo:

"Ora, sentia-se esbraseado com o sol que inflamava as coisas e lhe queimava o sangue; ora, sentia-se passar pela sombra úmida da floresta..." (172).

A constância da presença do sol origina até mesmo um clima ofegante em sua obra, em seu universo. Os corpos transpiram em meio a essa natureza tropical que violenta o homem pelos seus excessos térmicos, pois quando "o sol esquentava; no chão os pés queimavam" (173). Transbordando do contexto, o sol alcança sugerir a atmosfera que nos envolve, após envolver o universo que êle recria. Daí a presença permanente do fogo e por antonomásia do vermelho que o simboliza e por transferência o aquecimento das côres:

"uma multidão de aves aquáticas brincavam descuidosas e ostentavam as penas de côres vivas e quentes" (174).

Em que as propriedades tácteis do calor se transplantam para o sentido da visão, num curioso processo de transferência de uma sensação para outra, de origem diferente.

Mesmo em obra de fundo biográfico, como O Meu Próprio Romance, o escritor dá esta sensação de calor, pois

"o sol, a dois graus do equador, equilibrava dias e noites, numa temperatura igualmente cálida"(175),

172 C., p. 89

173 - C., p. 103

174 - C., p. 87

175 - M.P.R., p. 48

embora se refira aqui à realidade observada, sem os compromissos do fato recriado artisticamente.

Outras vêzes a presença física de certos elementos encontra nas sensações a forma de pronunciarem-se, como aquê-le "ar frio e leve" que "penetrando nos fios vivos da carne causava um dor fina..." (176).

Por demais comuns, não arrolaremos expresões como "conversa morna", "doce", "acre", "voz áspera" e expresões semelhantes, porque além de já se acharem incorporadas à linguagem do dia a dia, hoje fazem parte do vocabulário corrente do povo.

Nesse tipo de expressão tátil, Graça Aranha exprime aspectos sensíveis e ponderáveis dos fenômenos ao apelar para têrmos que referem, em princípio, apenas sensações físicas da realidade. Com isto elabora seu universo e estabelece o vínculo entre sujeito e objeto, quer do ponto de vista de suas personagens, quer em relação ao leitor, pois ambos recebem as mesmas sugestões, um diretamente, porque vive a obra, outro indiretamente, porque entra em contacto com ela.

## 3

Posto que sem a ressonância da audição e da visão, está bem marcada a presença do gôsto na obra de Graça Aranha e nela



desempenha papel importante na criação de atmosferas sensuais.

Nessa direção, o sangue assume função de primacial valor. Além de simbolizar os aspectos de violência e primitivismo de certos tipos e animais, tem um caráter degustável, por exemplo para os ciganos magiares, em Canaã, cujas "narinas se dilatavam em "lânguido gômo" (177), quando a vista do sangue excita seus traços atávicos e lembra seu antigo meio.

Com atitude conotativa semelhante, cria o impacto nervoso e posição de repugnância, graças à capacidade de fazer-nos aderir à cena, quando apresenta os porcos devorando o filho recém-nascido de Maria, saboreando o sangue vertido:

"Os porcos, sentindo-a sossegada, précipitaram-se sôbre os resíduos sangrentos, espalhados no chão. Devoraram tudo, sôfregos, tremendos; sorveram o sangue e na excitação da voracidade, arremessaram-se à criança..." (178)

A sensação gustativa se concentra, sobretudo, na fôrça que adquire no contexto o verbo sorver, traduzindo um sentido de prazer no ato. Revestida de igual significado, com preocupações de mesma natureza está a passagem da morte do caçador alemão de Canaã, já referida ao tratarmos dos sons.

Outras vêzes o sabor é acondicionado por influências que em princípio não o supõem, como a predisposição carnal das personagens de A Viagem Maravilhosa, guiadas por um estreito sensualismo, cujo poder corrosivo e "perigosa dissolvência moral" Alceu Amoroso Lima, apontou com muita argúcia, quando foi

177 - C., p. 222

178 - C., p. 227

publicado o livro (179). Sem desprezar o contexto que o explica, êsse aspecto é entrevisto aqui:

"Sôbre esta maciez" (dos braços de Teresa)," os olhos de Filipe mordiam a maciez da carne e sentiam a quentura do sangue moreno" (180);

ou êste:

"A grande e meiga luz da manhã fazia irradiar os mágicos olhos negros e fazia da bôca fresca uma sanguínea aurora, lambia a pele e afundava-se em todos os cabelos sôbre os abismos car-nais" (181).

No primeiro caso, a sensação gustativa vem por transferência ao transitar da apreensão visual para a gustativa, determinando o aparecimento pronunciado do prazer, da alegria. Na verdade, os olhos não vêem, mas degustam e saboreiam numa atitude fruidora e não apenas contempladora, como poderia parecer à primeira vista. No segundo exemplo, basta lembrar a presença de lamber, que imprime à frase um sentido forte de volúpia, para se abreviar a questão.

É importante assinalar, todavia, que assim isolado do contexto, os exemplos não evocam com tôda a fôrça a realidade sensual que perpassa pela obra. Por outro lado, a atitude deriva da crença do escritor de que, encontrada a satisfação, conseqüente à realidade amorosa, as personagens atingiram por seu intermédio o plano das realizações com a superação dos problemas que afligem o ser humano. Daí decorre seu aproveitamento

179 - Alceu Amoroso Lima - Estudos, série. Rio, Civilização Brasileira, 1933, p. 14.

180 - V.M., p. 72

181 - V.M., p. 140

como fonte de prazer e também as limitações de seu universo. Em Malasarte o sôpro do prazer dionisíaco absorve a atmosfera da obra e a domina por inteiro.

Por outro lado, as sensações de doce, amargo, azedo, etc., aparecem relacionadas com a voz, com a natureza e com outros elementos. Por ser, como já dissemos, processo corrente da língua, incorporado inclusive à linguagem comum, omiti-lo-emos intencionalmente, porque em nada o inova Graça Aranha.

## 4

Completando êste universo alicerçado nos sentidos, existem as sensações que se traduzem substitutivamente. Em muitos momentos de sua ficção, temos a transferência ou entrecruzamento de sensações, de tal maneira que a uma sensação pode vir a corresponder outra, cujo sentido se estimula indiretamente.

Essas correspondências, modernamente englobadas pela crítica sob o nome de sinestésias, ocorrem com certa freqüência, possibilitando o desdobramento mais rico de seu universo e enriquece a cosmovisão do escritor.

Recorramos aos fatos, entretanto, para confirmar as observações. Num momento de sol calcinante, a atmosfera traduz um calor que contamina e se irradia, então

"uma multidão de aves aquáticas brincavam descuidosas e ostentavam as penas de côres vivas e quentes"(182).

Lógicamente não faz sentido falar-se em "côr viva" ou "côr quente". O primeiro sintagma é encontrável com certa frequência para expressar as côres que impressionam com mais facilidade a vista, destacando os objetos que as contêm. Mas em "côres quentes" o que se verifica é a transferência da sensação visual da coloração das penas, à sensação táctil da quentura. Ora, as côres não encerram nenhum grau térmico, em si, mas lembram outra realidade, esta sim possuidora de calor. Com efeito, o vermelho, é o caso da passagem, evoca ou lembra a côr do sol e do fogo. Assim, a visão, acordando a lembrança dessa realidade, a converte, simultaneamente, em sensação visual e táctil, provocando transferência de sentidos. A beleza da expressão está no fato de atingir ao mesmo tempo, por duas vias, a sensibilidade.

Processo semelhante de transferência ocorre aqui:

"Os olhos de Filipe mordiam a quentura do sangue moreno" (183).

Dizer que o sangue só pode ser vermelho é um truismo. Morena é a pigmentação da personagem lembrada. O que houve está claro, foi a contaminação duma coisa por outra de tal sorte que a sensação de quentura do sangue se completa, porque lembra a mulher e a côr de sua pele.

A mesma ocorrência se verifica aqui:

"Baixaram sôbre Radagásio a meiguice e a quentura negra" (184),

em que a côr, atribuída à quentura, vem por transferência da

183 - V.M., p. 72

184 - V.M., p. 210

pessoa que a contém. Assim a côr negra da personagem e sua quentura, se manifestam conjuntamente, englobando o processo sensorial e fortalecendo-o.

Transferência de sensação auditiva a visual:

"Tudo é magia no silêncio verde"(185).

Tanto o silêncio quanto o verde, caracterizam, no caso, a floresta, onde coexistem ambos. Pelo processo sinestésico os dois aparecem entrecruzados e permitem a apreensão de uma só vez.

Apenas para relacionar. mais êstes exemplos:

"... ela via na sombra quente e perfumada"(186);  
transferência de sensação olfativa em táctil;

"cheiro negro, cheiro mulato, cheiro branco,  
cheiro de todos os matizes..."(187).

Êste processo de natureza, principalmente, poética, engloba numa expressão, em geral num sintagma, duas sensações, ou mais, e envolvem sentidos diferentes. Na verdade, toma uma realidade por outra ou as une, e assim, pode ser compreendido como uma espécie de metáfora, se quisermos nos cindir aos nomes tradicionais, pois o autor ora toma a parte pelo todo, ora o todo pela parte, de modo que sem dificuldade vai de um sentido a outro.

Não se pode negar, contudo, que desta maneira enriquece em muito sua forma de expressão e logra por-nos mais diretamente em contacto com a realidade estética de sua obra. Realmente, os sentidos mantêm-se em constante estado de vibração, porque o autor multiplica os fatos estimulantes.

185 - E.V., p. 103

186 - V.M., p. 255

187 - V.M., p. 379

**VI**

**A REALIDADE E OS LIMITES ESTÉTICOS DE GRAÇA ARANHA**

À vista do que pudemos levantar, observar e considerar parece que nos facultam condições para afirmar que Graça Aranha formulou uma unidade de beleza, uma realidade estético-sensorial, transformando os sentidos no eixo central de sua cosmovisão. Como natural complementação, trouxe para êle a discussão de idéias, que se processa em estreita conexão com a realidade sensível. Com efeito, criou um universo eivado de potencialidades estimulantes dos sentidos, com vistas a mostrar como se daria a absorção do homem, seduzido pelo seu esplendor.

Para atingir êsses propósitos, buscou exprimir o universo como realidade em permanente metamorfose, a fim de possibilitar o aparecimento e a manutenção do estado emocional das criaturas. Por isso, procurou povoá-lo com seres de acentuada envergadura estética e de fácil sensibilidade vibratória, quando postos em face de suas manifestações. Numa palavra, buscou elaborar uma realidade que concretizasse seus fundamentos estéticos, e colocar nela elementos que pudessem consubstanciar os princípios da concepção artística e humana de que partiu, para defini-los em face dela e explicá-la por meio dêles.

Quanto à primeira questão, segundo se pode avaliar pelas análises que desenvolvemos, pelo que supomos ter demonstrado, sobejam razões para justificar o alcance de resultados positivos, pois com felicidade captou as formas geradoras dos estados de encantamento e configurou as propriedades de beleza necessárias à imantação do homem ao meio, às atmosferas.

De fato, a realidade que procuramos examinar, encerra uma energia propulsora que a envolve e lhe transmite um dinamismo apto a deflagrar a impulsão emocional. Ora, desencadeado o processo que alimenta o estado de mudança, sobrevém a germinação sucessiva de quadros e cenários. A passagem incessante de um a outro estabelece o movimento contínuo, com a possibilidade de oferecer formações sempre diferentes ao contemplador e sustentar, por seu intermédio, a tensão emotiva. Com isso forma-se o ciclo das vibrações, estimuladas pelo eterno espetáculo do cosmos, cuja beleza se revela ao espírito humano e o seduz, prolongando o estado de deslumbramento e magia, alimentado pelo mundo a fluir incessantemente diante de si.

As verificações precedentes nos levam a afiançar ainda que Graça Aranha concretiza uma realidade carregada de estímulos sensoriais. Assim determinou os elementos mais importantes, para forjar a adesão humana ao espetáculo universal. Não logrou, porém, com a mesma facilidade, dotar suas criaturas de agudas faculdades perceptivas para senti-lo em tôda a complexidade e riqueza de matizes, bem como infundir-lhes o sentido de mobilidade que vivifica e identifica êsse universo.

Não se infira daí, todavia, como a princípio poderia parecer, qualquer hipótese de contaminação determinista ou evolucionista, que implicasse num movimento endereçado para um ponto de perfectibilidade ou para um fim pré-estabelecido. A ilusão do movimento sobrevém do fato de o escritor colher dos acontecimentos ou fenômenos apenas momentos especiais. Especiais porque se registram somente os que provocam a emoção.



Cifram-se êsses momentos pelos impactos sugestivos que exercitam a atividade modificadora dos sentidos. Transfundidos para a obra, êles determinam os efeitos sofridos pelo escritor, a partir da realidade concreta ou ideal, sugestionam as personagens e as predispõem para o ato perceptivo.

Como o movimento da natureza é permanente, os acontecimentos se multiplicam e nós assistimos ao desenvolvimento de tôda uma técnica especial para surpreendê-los no instante de sua aparição ou passagem, já que êste se coloca como o instante por excelência do toque emocional. É quando os sentidos recebem o choque vibratório que os perturba, pondo o indivíduo em consonância com a realidade. Ora, supomos ter deixado claro que êsse foi o processo técnico de que lançou mão Graça Aranha. Ao transportá-lo para sua ficção, adotou instrumento peculiar ao movimento simbolista, a que êle se liga inevitavelmente. Dentro dêsses princípios, a forma mais apropriada para convalidar a realidade estética, encontrou-a no registro do espetáculo cósmico, divisado num fugaz instante a desfazer-se à nossa volta.

Daí a prevalência das sensações sonoras, coloridas e luminosas, fundamentalmente, e das demais em função complementar, porque maneira de atingir os sentidos e determinar as ligações entre o homem e o meio. Fascinado pela prosa musical e pelo policromatismo, traduziu de maneira convincente os elementos que se tornaram os suportes mais característicos e válidos de sua obra ficcional, reflexo evidente da visão estetizante do cosmos.

O aproveitamento intencional do som, já vimos, levou-o a formular obra de acôrdo com certas técnicas da composição musical, utilizando-se dos "motivos", componentes da sin-

fonia, imprimindo-lhe o processo do constante retôrno. Com isso deu tratamento peculiar à ficção e o completou pelo uso de palavras evocadoras das sensações auditivas, ensejando a realização, entre o seu modo de expressão e a realidade, duma conexão significativa. Assim alcançou aquêle aspecto de funcionalidade que estudamos ao tempo, dotando a prosa dum ritmo subjacente ou latente, perceptível ao longo da composição e de outro ostensivo, de apreensão imediata, porque proveniente do jôgo de palavras de uma linguagem quase instrumentalista. De modo que, acreditando no poder dos valores sonoros como contribuição vital para a integração do homem no meio físico, conferiu ao som faculdades especiais no sentido de prover a realidade de atributos excitadores das virtualidades estéticas das criaturas. Ora, foi por intermédio, principalmente, da música, implícita ou explícita, que logrou determinar as bases da energia cósmica, transformando-a para o homem num poderoso meio de atração emocional.

Nessa direção, alcançou traduzir com êxito sua concepção, porque, de fato, deixou obra com substância e condições para acordar as potencialidades musicais, muitas vêzes, imperceptíveis que dormitam dentro de cada um de nós. Com efeito, determinou as bases fundamentais com vistas a demonstrar a fórmula viável de coesão dos componentes universais, idgalizando uma realidade para abrigar o ser humano.

Para frequentar expressão artística dessa natureza, tinha, é evidente, condições inerentes, mas encontrou no Simbolismo e depois no Impressionismo seus modelos mais caros e de mais perto seguidos. De sorte que a sua cosmovisão trai elementos adquiridos dêles, seus orientadores no plano da expressão.

Por outro lado as sensações não se confinam ou isolam em compartimentos estanques, mas coexistem e se completam, dando a dimensão harmônica desse universo. De fato, ao lado das sensações musicais ou sonoras, estão as correspondentes aos outros sentidos, complementos necessários e reais daquelas e seus globalizadores naturais. Ora, num universo concebido em termos de espetáculo, as cores e as luzes não poderiam deixar de exercer função de primordial importância. São, portanto, fatores exponenciais de sua formulação e, verdadeiramente, o alicerce de seu universo, por oferecer-lhe a dimensão mais exata e ponderável.

Com efeito, o escritor, reconstruído através de seu mundo, tornou-se um obsessivo contemplador do universo e parece mesmo ter-se transformado num ponto fixo ao lado do qual tudo se passa para enbevecê-lo. Ora, o meio de impor as sugestões recebidas pelo impacto emocional, culminou na recriação da realidade a que imprimiu as mesmas características, no caso, presentidas e percebidas no policromismo em que embebeu a vista. Do prisma cromático, seu universo se assemelha a um grande caleidoscópio, em cujo fundo as imagens coloridas se multiplicam infinitamente, criando a ilusão dum universo plástico-colorido, capaz de seduzir as criaturas humanas, ligando-as ao meio, pela explosão da beleza recriada. É justamente a característica mais acentuada que nos deixam as sensações visuais, realidade das mais consistentes e poderosas, como se viu.

Em síntese, cremos poder afiançar sem temor que a feição de espetáculo conseguiu êle dar à sua obra, fazendo-a traduzir a concepção estética do mundo, posto cometesse alguns

defeitos que viriam a reduzir, de certo modo, a amplitude e o valor dela, porque traçou limites estéticos de pequena extensão. Ao intervir com freqüência, com dissertações inoportunas umas, desnecessárias outras, circunscribe os horizontes dêsse universo, empobrecendo a realidade transubstanciada em arte. Desbordou da simples sugestão para explicações impertinentes e dispensáveis. E, procurando suprimir as falhas pela explanação do que devia estar acontecendo, desviou-se da sugestão e tornou pesada e enfadonha a leitura, e entrecortada a narrativa. Esse aspecto, marcando tôda a composição de A Viagem Maravilhosa, determinou, como verificamos, uma estruturação que avança pela sucessão de quadros, alguns com lampejos de rara beleza. Alongou, contudo, demasiadamente o livro, e quase sufocou certas vertentes de alta categoria.

Com referência ao segundo elemento, isto é, com respeito às personagens, a falha é mais acentuada. Vimos que Graça Aranha concebe o homem como entidade essencialmente estética, pois esta a condição exigida para que elas percebam o contínuo espetáculo da realidade, oferecidos pelas manifestações do universo. Mais descritor que prôpriamente romancista, faleceu-lhe, talvez, poder de infundir nas personagens halo de vida, dotando-as de autonomia para dirigirem por si mesmas seus destinos de criaturas independentes. Carecem de maior profundidade de vida, o que é substituído pelas explicações e indicações do Autor.

Na verdade, Graça Aranha parece não ter tido paciência necessária para elevá-las às proporções que seu univer-

so, de riqueza e amplitude grande demais para elas, impunha. Disso resultou o desnível que apontamos entre a realidade física e a realidade humana. Embora Graça Aranha dissesse e Renato de Almeida acreditasse, talvez por natural predisposição de aceitar tudo o que o "mestre" dizia, que suas personagens se definem por si mesmas, isto, infelizmente não chega a acontecer.

O prejuízo fundamental que as acompanha repousa no fato de serem portadoras de idéias concebidas "a priori", o que tolhe a êle e a elas, maior liberdade de ação e movimento. As posições e idéias que sustentam se afirmam não porque as evidenciam elas, mas porque o Autor lhes atribui tal ou qual defeito ou qualidade. Com isso sua obra sofre certa desigualdade de tratamento e traz o sinal de desequilíbrio entre as partes.

É que fiel às idéias que herdou de sua passagem pelo Recife, especialmente as do monismo naturalista, ficou anclado a uma tendência racional e objetiva, em visceral oposição às suas tendências líricas, e concepção espetacular do universo. Essas contradições se pronunciam pelo fato de êle estar voltado para uma expressão artística calcada em princípios opostos aos do racionalismo do século XIX, em cujas fontes bebeu parte de sua formação. Assim sendo, tinha de incidir, fatalmente, em desequilíbrio ao tentar justapor coisas e realidades distintas e separadas, pois aceitando os processos e princípios simbolistas, e de sua época em geral, envolveu-os com as tendências científicas e "filosóficas" contemporâneas ao Realismo-Naturalismo, e elaborou obra contraditória a mover-se em polos opostos. Trabalhou as idéias numa época

com os métodos e técnicas de outra.

Se até agora a crítica o examinou como escritor de idéias, muito mais mais que como criador de beleza e espetáculo sensorial, não se pode negar que provocou certo desfoque. Para completar aquela visão, fazia-se necessário vê-lo do outro ângulo. Foi, então, que procuramos ver os aspectos menos cuidados, para permitir a compreensão global. Não se trata, com isso de supervalorizá-lo, o que está fora de cogitação, se não fôr um despropósito. Apenas buscamos vê-lo no que tem de mais importante e belo, enquanto criador de beleza, de obra de arte dirigida aos sentidos. Essa visão supomos ter tornado possível.

Partindo, então, do princípio de que a concepção do universo é estética, Graça Aranha fundamenta-se na capacidade perceptiva e sensível do homem, para dar aos sentidos dimensão conveniente e convincente. Aproveitando uns mais que outros, definiu sua cosmovisão e transformou a realidade, artisticamente, num espetáculo. Por seu intermédio buscou consubstanciar a idéia da "abSORÇÃO cósmica" pela vinculação do homem ao meio. Ora, definindo o homem como categoria estética e assim admitindo a realidade, em tese alcançou os objetivos pretendidos. Praticamente, entretanto, podemos dizer que foram apenas limitados e não excepcionais os resultados, por força do desnível existente entre um e outro.

Se a realidade que nos mostrou respira uma atmosfera de aceitável harmonia, quer pelos recursos expressivos-sonoros, quer pelos cromáticos e pela complementação dos demais, o mesmo não se pode dizer do homem gerado para povoá-lo.

Menos completo, o homem não dispõe de agudas faculdades sensíveis e de duração na obra para fruir êsse espetáculo e integrar-se nêle, comovendo-se e emocionando-se diante das manifestações . Nesse sentido, explica-se a importância que demos à côr, à luz, ao som, vertentes mais caras do escritor, e ponto capital de tôda a sua ficção. Os exageros a que chegou algumas vêzes não anulam a afirmação . Na verdade, Graça Aranha foi o grande pintor da tumultuosa e exuberante natureza tropical com seus mitos e duendes, sua vida e onipotência luminosa, suas côres e cheiros, enfim com seu espetáculo, que êle sentiu em elevado grau.

Se não conseguiu infundir caráter de dramaticidade mais intenso em suas personagens e dotá-las de profundidade psicológica convincente, postiços e incoseqüentes, criou, no entanto, uma supra-realidade de excelentes valores expressivos. De fato, sua expressão de cunho acentuadamente esteticista, orientada nos moldes do Simbolismo, gerou unidade de beleza sensível e digna de apreciação.

Ora, admitindo que seu objetivo se fundamenta na crença dos valores estéticos, como ficou constatado, temos de convir, por fôrça, que atingiu seus propósitos, porque alcançou a sensibilidade e por conseguinte a emoção humana. Criou uma realidade cujos elementos contraditórios parecem encarnar as contradições do homem brasileiro, que sobrevive em Graça Aranha, onde se acentuam seus traços mais característicos.

B I B L I O G R A F I A



I - DE GRAÇA ARANHA

- 1 - Canaã. Rio, F. Briguiet, 10ª ed., 1949.
- 2 - Espírito Moderno. São Paulo, Cia. Gráfica-Editôra Monteiro Lobato, 1925.
- 3 - Malasarte. Rio, F. Briguiet, 1911.
- 4 - A Estética da Vida. Rio, Garnier, 1921.
- 5 - Machado de Assis e Joaquim Nabuco - "comentários e notas à correspondência entre êstes dois escritores". São Paulo, Monteiro Lobato e Cia., 1923.
- 6 - A Viagem Maravilhosa. Rio, Garnier, 1929.
- 7 - O Meu Próprio Romance. São Paulo, Cia. Editôra Nacional, 1931.
- 8 - "O Farol Maranhense" in Revista Brasileira. Rio, Sociedade Revista Brasileira, 1896, t. 5, p.265-274.
- 9 - "Uma História do Direito Nacional", in Revista Brasileira. Rio, Sociedade Revista Brasileira, 1896, t.6, p.175/181.  
-É resenha crítica sôbre o livro do mesmo nome de Isidora Martins Júnior-.
- 10 - "Névoas do Passado" in Revista Brasileira. Rio, Sociedade Revista Brasileira, 1897, t.10, p. 65/69. - Trecho de Canaã, publicado com o pseudônimo de Flávia do Amaral.
- 11 - "A Revista Brasileira e o Anonimato da Imprensa" in Revista Brasileira. Rio, Sociedade Revista Brasileira, 1897, t. 11, p 62/64.
- 12 - "A Literatura Atual no Brasil", conferência realizada em 22/12/1897 no Ateneu Argentino, Buenos Aires.
- 13 - "A Imolação" in Revista Brasileira. Rio, Sociedade Revista Brasileira, t.13, p. 257-269 - Trecho de Canaã publicado com o pseudônimo de Flávia do Amaral.

## II - ACERCA DE GRAÇA ARANHA:

- 1 - ALECRIM, Otacílio - "Mestre e Discípulo" in Correio da Manhã de 8/10/1944.
- 2 - ALENCAR, Mário de - "Esboços de Biografia e Crítica" in Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas, 31/3/1916.
- 3 - ALMEIDA, Renato de - O Ramo de Oliveira - "A Estética da Vida e o Pensamento Moderno". Pôrto, Lello, 1951, p.1-25.  
- Idem - Trechos Escólhidos de Graça Aranha. Rio, Livr. Agir, 1958.
- 4 - ANDRADE, Mário de - /"O Movimento Modernista", in Andrade, Mário de - Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Livr. Martins Editôra, s/d.  
Idem - "Prefácio Interessantíssimo" in Andrade, Mário de - Poesias. São Paulo, Martins, s/d.
- 6 - ATAÍDE, Tristão de - Estudos, 1ª série. Rio, Edições Terra do Sol, 1927, p. 11 et seqs  
Idem - Estudos, 2ª série. Rio, Edições Terra do Sol, 1928, p. 12 et seqs  
Idem - Estudos, 5ª série. Rio, Civilização Brasileira, 1935, p.11/33.
- 7 - BANDEIRA, Manuel - Crônicas da Província do Brasil. Rio, José Aguilar, 1958, p. 131 et seqs.  
- Idem - Apresentação da Poesia Brasileira. Rio, Casa do Estudante, (1957), 3ª ed., p.130/131.
- 8 - BANDEIRA, Sousa - Páginas Literárias. Rio, Francisco Alves, 1917.
- 9 - BRITO, Mário da Silva - História do Modernismo Brasileiro. São Paulo, Saraiva, 1958.
- 10 - BROCA, Brito - A Vida Literária no Brasil - 1900-. Rio, MEC, Serviço de Documentação, s/d, p. 121, 143, 147, 175 et seqs.

- 11 - CAMPOS, Humberto de - Crítica, 2ª série. Rio, José Olympio, 1935, p. 32a 46.
- 12 - CARPEAUX, Oto Maria - "Canaã Revisitada" in Carpeaux, Oto Maria, Presenças. Rio, MEC, Inst. Nacional do Livro, 1958, p. 57/61. Este artigo foi reproduzido em Livros na Mesa do mesmo autor.
- Idem - Peguenta Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira, 3ª ed. rev. aum. Rio, Editora Letras e Artes, 1964.
- 13 - CARVALHO, Elísio - Os Bastiões da Nacionalidade. Rio, Anuário do Brasil, 1922, p. 155/201.
- Idem - As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira. Rio, Garnier, 1907, p. 3/17.
- 14 - CARVALHO, Maria Amália Vaz de - Cérebros e Corações. Lisboa Antônio Maria Pereira, 1903.
- 15 - CARVALHO, Ronald - Estudos Brasileiros, 2ª série. Rio, Briguiet, 1931, p. 7/44.
- Idem - "Retrato de Graça Aranha" in Revista Nova, I/1, 3/1931., p. 15/19.
- Idem - O Espelho de Ariel. Rio, Álvaro Pinto, (1923), p. 195/205.
- 16 - CASTELLO, José Aderaldo - Aspectos do Romance Brasileiro. Rio, MEC -Serviço de Documentação, s/d., p.125 et seqs
- 17 - COSTA, Benedito - Le Roman au Brésil. Paris, Garnier, 1918, p. 176/197.
- 18 - COSTA Filho, Odílio - Graça Aranha e Outros Ensaios. Rio, Selma, 1934, p. 11/66.
- 19 - FALCÃO, Luís Aníbal - "Graça Aranha e a Crítica Européia" in Klaxon nº 8/9 de 12/1922 - 1/1923.
- 20 - FERRERO, Guglielmo - pref. trad. inglesa de Canaã. Boston, Four Seas, Co., 1920, p. 5/11.
- 21 - GRIECO, Agripino - Evolução da Prosa Brasileira. Rio, Ariel Editora, (1933), p. 116-126.
- 22 - HOLANDA, Sérgio Buarque de - "Um Homem Essencial" in Estética, I/1, de 9-1924, p. 29/36.

- 23 - LERMENN, Oscar - O Folclore em Canaã - sua razão de ser-. monografia mimeografada.
- 24 - LUZ, Fábio - "Ligeiros Comentários em Torno da Obra de Graça Aranha" in Revista Brasileira, nº 5, 12/1934.
- 25 - MARTINS, Wilson - A LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo, Editora Cultrix, 1965.
- 26 - MAUCLAIR, Camille - Pref. da edição francesa de Malasarte. Paris, Garnier, 1911.
- 27 - MONTENEGRO, Olívio - PO Romance Brasileiro. Rio, José Olympio, 1953, 2ª ed., p. 162/164.
- 28 - MORAIS, Carlos Dante de - Realidade e Ficção. Rio, MES, 1952, p. 3/21.
- 29 - MORAIS Neto, Prudente - O Romance Brasileiro. Rio, Ministério das Relações Exteriores, 1939, p. 23
- 30 - MURICI, Andrade - O Suave Convívio. Rio, Anuário do Brasil, (1922), p. 291 et seqs.
- Idem - Panorama do Simbolismo Brasileiro. Rio, MES, Inst. Nacional do Livro, 1952, V.I
- 32 - MURAT, Tomás - O Sentido das Máscaras. Rio, Pongetti, 1939, p. 57/70.
- 33 - OTÁVIO Filho, Rodrigo - Nova Conversa Sobre Graça Aranha. Rio, MEC, 1955,
- 34 - PACHECO, Armando Correia - Graça Aranha. La Obra y el hombre. Washington, Union Panamericana, 1959.
- 35 - PACHECO, Félix - "A Canaã de Graça Aranha" In Jornal do Comércio, Rio, 21-7-1902.
- 36 - PEREIRA, Lúcia Miguel - Prosa de Ficção de 1870 a 1920. Rio, José Olympio, 1950, p. 240-248.
- 37 - PONTES, Elói - Obra Alheia. Rio, Selma, s/d., p. 33/57.
- 38 - PROZOR, Conde Moritz - Pref. trad. francesa de Canaã. Paris, Garnier, 1910.
- 39 - RIBEIRO, João - Os Modernos. Rio, Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 39/43.

- 40 - SCHWARZ, Roberto - "A Estrutura de Canaã" in Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo, 14/1/1961.
- 41 - SOARES, Orris - "Graça Aranha: O Romance-Tese e Canaã" in O Romance Brasileiro - dir. Aurélio B. de Hollanda. Rio, Edições o Cruzeiro, 1952.
- 42 - SOARES, Teixeira - A Mensagem de Graça Aranha. Rio, Fundação Graça Aranha, 1941.
- 43 - VALÉRIO, Américo - Graça Aranha. Rio, Amora, 1932.
- 44 - VERÍSSIMO, José - Estudos, 5ª série. Rio, Garnier, 1905.
- 45 - VIEIRA, Damasceno - A crítica na Literatura. Bahia, Tip. Reis, 1907.
- 46 - VÍTOR, Nestor - A Crítica de Ontem. Rio. Leite Ribeiro e Maurílio, 1919.
- Idem - Os de Hoje. São Paulo, Cultura Moderna, 1938, p.11.
- 47 - XAVIER, Placer - "O Impressionismo na ficção" in A Literatura no Brasil- dir. Afrânio Coutinho. Rio. Editorial Sul Americana, 1959, vol. III

### III - SÓBRE IMPRESSIONISMO E SIMBOLISMO

- 1 - BALLY, Charles, RICHTER, Elise, ALONSO, Amado, LIDA, Raimundo - El Impresionismo en el Lenguaje. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial, (1956).
- 2 - BENET, Rafael - Historia de la Pintura Moderna - Impresionismo. Barcelona, Ediciones Omega S/A., 1952.
- 3 - BOUSÑO, Carlos - Teoria de la Expresión Poética. Madrid, Gredos, 1956.
- 4 - BOWRA, C.M. - The Heritage of Symbolism. London, Macmillan and Co., 1954.
- 5 - CASTAGNINO, Raul H. - El Análisis Literario. Buenos Aires, Editorial Nova, 1951, 2ª ed.

- 6 - CIRLOT, Jean-Eduardó - Diccionario de Los Ismos. Barcelona, Editorial Argos, (1956), 2ª ed.
- 7 - MARTINO, Pierre - Parnasse et Symbolisme. Paris, Armand Colin, 1958.
- 8 - MICHAUD, Guy - Message Poétique du Symbolisme. Paris, Nizet, 1951, 3 vols.
- Idem - L'Oeuvre et ses Techniques. Paris, Nizet, 1957.
- 9 - MODERN, Rudolf F.- El Expresionismo Literario. Buenos Aires, Editorial Nova, (1958).
- 10 - RICHARD, Jean-Pierre - L'Univers Imaginaire de Mallarmé. Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- 11 - SABATIER, Pierre - L'Esthétique des Goncourt. Paris, Hachette, 1920.

#### IV - SOBRE A "ESCOLA DO RECIFE" E SUA ÉPOCA:

- 1 - LIMA, Hermes - Tobias Barreto, São Paulo, Cia. Editôra Nacional, 1939 - Col. Brasileira, v. 140.
- 2 - CARDOSO, Fausto A. - Concepção Mística do Universo- Introdução ao Cosmos do Direito e da Moral. Rio, Laemmert E Cia. 1894, com pref. de Graça Aranha.
- 3 - COSTA, Cruz - Contribuição à História das Idéias no Brasil. Rio, José Olympio, 1956.

Assis, outubro de 1965.