

# Os desdobramentos da paisagem em *Canaã*, de Graça Aranha

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v48i3.2356>

**Regina Célia dos Santos Alves<sup>1</sup>**

## **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo o estudo dos desdobramentos da paisagem no romance *Canaã*, de Graça Aranha, a partir de discussões contemporâneas em torno do conceito de paisagem. No romance, é na discussão acerca da imigração alemã assentada no então selvagem e ainda quase intocado estado do Espírito Santo, construindo seu enredo em torno especialmente da personagem Milkau, um imigrante alemão, que questões ligadas ao ser do Brasil vão se desenhando pelas páginas do romance. Dessa maneira, interessa-nos, para este trabalho, abordar o movimento de paisagens que transitam por *Canaã*, em especial, a partir da perspectiva de Milkau, nas quais se inscrevem não apenas a materialidade de um lugar, a concretude de suas formas, cores, texturas e sons, mas uma ideia sobre o Brasil e a projeção de um imaginário utópico para o país, encerrado no emblemático título do romance, *Canaã*.

**Palavras-chave:** Graça Aranha; *Canaã*; paisagem.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil; [reginacsalves@hotmail.com](mailto:reginacsalves@hotmail.com); <https://orcid.org/0000-0001-5051-1907>

## The changes of landscape in *Canaã*, by Graça Aranha

### Abstract

This paper aims to study the changes of landscape in the novel *Canaã*, by Graça Aranha, based on contemporary discussions about the concept of landscape. In the novel, it is in the discussion around German immigration based on the then savage and still almost untouched state of the Espírito Santo, constructing its plot around especially the character Milkau, a German immigrant, that issues related to the being of Brazil are being drawn by the pages of the novel. In this way, we are interested in this paper to approach the movement of landscapes that travel through *Canaã*, especially from Milkau's perspective, in which are not only the materiality of a place, the concreteness of its forms, colors, textures and sounds, but an idea about Brazil and the projection of a utopian imaginary for the country, enclosed in the emblematic title of the novel, *Canaã*.

**Keywords:** Graça Aranha; *Canaã*; landscape.

Francisco Foot Hardman, em "Antigos modernistas", discute a presença, muito antes da deflagração do movimento modernista, de uma literatura fortemente crítica a encenar e problematizar com inabalável agudeza os impasses e tensões manifestos em diferentes esferas da vida nacional:

Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem do século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país. Confiança extrema no progresso técnico ou consciência das heranças que pesavam em nosso desconcerto nacional, eis as duas visões que conviviam num mesmo dilema. (HARDMAN, 1992, p. 289).

Para o autor, é notável, já no século XIX, uma forte propensão da literatura para as discussões em torno de contradições basilares desde há muito presentes no contexto brasileiro, como o antigo e o moderno, a civilização e a barbárie, o presente e o passado, polos opostos sobremaneira vinculados a uma questão de ordem identitária, seja ela do homem ou da nação como um todo:

É algo da complexidade histórico-cultural dessa "margem" e "desse fracasso", vinculados ao projeto de construção de uma identidade nacional altamente problemática, no Brasil, desde as tentativas do romantismo no século XIX às formulações heterogêneas do movimento modernista, que a leitura dessas vertentes utópicas, numa abordagem histórico-cultural – menos atada às balizas consagradas de uma periodização feita da sucessão linear de "escolas literárias" estanques e mais atenta a intersecções significativas de temas, linguagens e valores –, poderia, parcialmente, iluminar.

Toda uma tradição historiográfica e memorialístico-ficcional, de matriz romântica, de alguns de nossos melhores prosadores esteve, assim, desde a segunda metade do século passado, inteiramente voltada para o jogo de alternância entre iluminações utópicas e depressões antiutópicas dessa poética das ruínas. (HARDMAN, 1992, p. 296-297).

Publicado em 1902, na virada do século XIX para o século XX, *Canaã*, de Graça Aranha, parece ser um exemplo flagrante dos impasses, das esperanças e desencorajamentos em torno do Brasil e do homem brasileiro. Aclamado pela crítica desde o momento em que surge, sendo ainda hoje e sem sombra de dúvida a obra mais conhecida e estudada de Graça Aranha – embora atualmente se encontre um tanto esquecida – o romance normalmente é abordado sob a ótica das discussões históricas que proporciona, com foco muito menos acentuado em sua fatura enquanto obra estética.

Se são inegáveis e instigantes as proposições de caráter histórico, identitário e social trazidas por *Canaã*, é mister pensar que só se realizam a partir de uma constituição formal que a elas dá corpo e sentido. Dessa perspectiva, parece fundamental que alguns elementos que compõem a narrativa de Graça Aranha sejam observados como parte integrante e indissolúvel de certo temário.

No presente trabalho, ocupar-nos-emos de um elemento fulcral no romance, a paisagem, ponto a partir do qual emergem posturas convergentes, divergentes, tensionadas acerca do Brasil, do homem brasileiro, de sua identidade e de seu futuro.

Uma das novidades frequentemente apontadas pela crítica é que o romance de Graça Aranha promove tais discussões de forma inovadora nas letras nacionais ao colocar em cena algo não muito frequente na literatura brasileira até então e que estava na ordem do dia das questões da época, a imigração. De fato, é por meio dos dois protagonistas, Milkau e Lentz, ambos imigrantes alemães chegados às terras quase virgens do Espírito Santo, que a narrativa se desdobra. É sobretudo por meio deles, também, que as paisagens são construídas e, com elas, um modo de ser e entender, a partir de seus lugares, o novo mundo e nele projetar ambições e anseios.

Em *Canaã*, Milkau e Lentz formam uma espécie de irmandade contrapontual, pois convergem no tocante à origem e às aspirações ideais que têm em relação à nação. No entanto, em termos ideológicos, funcionam como pólos opositivos, largamente distanciados, o que se revela exemplarmente no modo como cada um encara o homem brasileiro e a terra ao dela construir suas paisagens particulares. Ainda que abordar a paisagem em *Canaã* a partir do contraponto entre Milkau e Lentz seja possibilidade tentadora e, mais do que isso, profícua, nos limites do presente trabalho, a abordagem da paisagem ficará restrita à personagem Milkau, através do qual diversas paisagens vão se configurando, desfigurando e refigurando.

Embora o conceito de paisagem seja polissêmico, adquirindo muitas vezes significações particularizadas, de acordo com a área que o conforma, para fins de nossa leitura, partiremos do entendimento da paisagem como a conceitua Michel Collot, ou seja, como *percepção* de um espaço, não apenas como o espaço em si. Tal sentido destaca o lugar singular do sujeito na paisagem, pois, dessa perspectiva, ela só passa a existir por meio do olhar, da percepção: “[...] considerarei, portanto, a paisagem como um fenômeno, que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. É o olhar que transforma o local em paisagem [...]” (COLLOT, 2013, p. 18, grifo do autor).

A paisagem, entendida conforme o estudioso francês, põe em cena um conhecimento complexo e holístico, jamais dualista, capaz de inscrever um movimento de trânsito dialético entre o eu e o outro, o perto e o longe, o subjetivo e o objetivo, o visível e o invisível: “A paisagem transgride a oposição entre o sujeito e o objeto, o individual e o universal; embora possa assumir todos os valores da afetividade mais íntima, a convergência dos olhares faz dessa afetividade um lugar comum para mim e para os outros.” (COLLOT, 2013, p. 27).

De acordo com Michel Collot, a paisagem não está fora do sujeito. Ela se define justamente por estar fora e dentro. De fato, toda paisagem faz referência a um lugar, a um espaço, mas esse lugar só se torna paisagem quando percebido por um sujeito, investido de valores individuais, coletivos, históricos, sociais e de sentimentos.

À paisagem, assim, estaria reservada uma condição especial de conhecimento, oposta a um modelo cartesiano de pensamento pautado na busca da verdade irrefutável. Ela, ao contrário, oferece-se como marca de um conhecimento sempre em processo, dinâmico, a acentuar a ambiguidade e a ambivalência das formas de apreensão das coisas, “distanciando-se da neutralidade do geométrico, mecânico e quantitativo para defrontar-se com uma visão cosmológica e totalizadora da complexidade fenomenológica da paisagem” (MARANDUELO, 2009, p. 13, tradução nossa<sup>2</sup>).

Essa dinâmica da paisagem expressa seu caráter constantemente movente, não estático, fazendo do próprio conhecimento que daí deriva um processo contínuo de encontros e desencontros, de aproximações e distanciamentos. É exatamente essa mobilidade que se observa em Canaã.

O início da narrativa apresenta Milkau em trânsito, na viagem que o levaria a Porto do Cachoeiro, cidade de concentração de imigrantes alemães. No trajeto, descortina-se

---

2 No original: “alejándose de la neutralidade de lo geométrico, mecánico y cuantitativo para enfrentarse a un visión cosmológica y totalizadora de la complejidad fenoménica del paisaje”.

para a personagem um mundo totalmente novo, inesperado, que vê com os olhos do deslumbramento, num profundo sentimento de bem-estar:

Milkau cavalgava molemente o cansado cavalo que alugara para ir do Queimado à cidade do Porto do Cachoeiro, no Espírito Santo. Os seus olhos de imigrante pasciam na doce redondeza do panorama. Nessa região a terra exprime uma harmonia perfeita no conjunto das coisas: nem o rio é largo e monstruoso, precipitando-se como espantosa torrente, nem a terra se compõe de grandes montanhas, dessas que enterram a cabeça nas nuvens e fascinam e atraem como inspiradoras de cultos tenebrosos, convidando à morte como um tentador abrigo... O Santa Maria é um pequeno filho das alturas, ligeiro em seu começo, depois embaraçado ao longo do trecho por pedras que o encachoeiram, e das quais se livra num terrível esforço, mugindo de dor, para alcançar enfim sua velocidade ardente e alegre. Escapa-se então por entre uma floresta sem grandezas, insinua-se no seio de colinas torneadas e brandas, que parece entregarem-se complacentes àquela risonha e úmida loucura... Elas por sua vez se alteiam graciosas, vestidas de uma relva curva que suave lhes desce pelos flancos, como túnica fulva, envolvendo-as numa carícia quente e infinita. A solidão formada pelo rio e pelos morros era naquele glorioso momento luminosa e calma. Sobre ela não pairava a menor angústia de terror.

Absorto na contemplação, Milkau deixava o cavalo tomar um passo indolente e descontraído [...] Tudo era um abandono preguiçoso, um arrastar lânguido por entre a tranquilidade da paisagem. Os humildes ruídos da natureza contribuíam para uma voluptuosa sensação de silêncio. (ARANHA, 2002, p. 25-26).

Esse primeiro desenho da paisagem, preso ao modo como Milkau olha e conhece o desconhecido que se coloca diante dele e que com ele interage, exprime com particular sutileza os valores e ideais da personagem, a serem desdobrados no decorrer da narrativa, conforme vai adentrando e dando sentido à terra nova e pulsante na qual agora se encontra.

A postura idealista a mover Milkau em suas atitudes e pensamentos o leva a um contato primeiro com o país estrangeiro, mais precisamente com o mundo natural, delineado com euforia, pelo enxergar e construir positivamente para além da materialidade dos elementos naturais colocados a sua frente.

Assim, a natureza se revela a Milkau em todo o seu esplendor harmônico, luminoso e intangível. Longe de imagens costumeiramente grandiosas postas em cena quando o assunto eram as terras americanas e sua grandiosidade natural, bastante comuns no século XIX, sobretudo sob o enfoque romântico, a dar lugar aos extremos, na primeira cena do romance, citada acima, o destaque fica por conta do equilíbrio, da confortável

e desejada harmonia, sinônimo de paz e tranquilidade. Aquilo que poderia se dar enquanto imagem contrapontual e díspar, a marcar as distâncias, como a montanha e o rio, pelas lentes de Milkau aproximam-se de forma inquebrantável e ambos, ainda que materialmente diversos, oferecem-se como partes de uma mesma e única sensação de medida ideal. Personificada, em especial por esses dois elementos centrais, rio e montanha, a terra nova, o Espírito Santo, “exprime uma harmonia perfeita no conjunto das coisas” (ARANHA, 2002, p. 25) para aquele que a vê com os olhos e a mente do estrangeiro que se aparta de um mundo desencantado, o europeu, em busca de nova vida. Esta, se ainda desconhecida, alimenta um “sentimento expectante”, utópico, de movimento “para o lado de um novo cuja aurora se anuncia, do qual antes nunca se tivera consciência” (BLOCH, 2005, p. 21), de crença em uma satisfação e felicidade vindouras, tornando o mundo “uma expressão da harmonia e do amor universal” (ARANHA, 2002, p. 73), “um jardim tropical expandindo-se em luz, em cor, em aromas, no alto da montanha que ele engrinalda como uma coroa de triunfo...” (p. 73).

Todo o sentimento benfazejo projetivo<sup>3</sup> acerca do novo mundo – que Milkau acredita possível, sendo sua lenta e gradual transformação em direção à perfeição universal uma tarefa dos imigrantes, como ele, Lentz e tantos outros que aportaram àquele lugar – está depositado na paisagem vista da perspectiva da personagem.

No capítulo 2, quando empreende uma discussão de cunho filosófico com o companheiro que acaba de conhecer, Lentz, também imigrante alemão, acerca da humanidade, de sua história, anseios e crenças, é novamente na paisagem que se inscreve o modo de ser e pensar de Milkau na medida que o transfere para a imagem da natureza que desenha. Em um trecho que se alonga por quase duas páginas, a descrição da floresta tropical vai compondo o imaginário da personagem sobre suas convicções de mundo e de homem ideais. Na natureza particular que descreve já estariam postos a dimensão e o sentido da vida humana, seu início, meio e fim:

A floresta tropical é o esplendor da força na desordem. Árvores de todos os tamanhos e de todas as feições, árvores que se alteiam, umas eretas, procurando emparelhar-se com as iguais e desenhar a linha de uma ordem ideal, quando outras lhes saem ao encontro e se derreiam até ao chão a farta e sombria coma.

---

3 Na utopia que move Milkau, enquanto impulso para frente, caminhar em direção a algo que se deseja e que se acredita possível, existe uma proximidade com o que Ernst Bloch, em *O Princípio Esperança*, chamará de “sonhos diurnos”, os quais, de acordo com Arno Münster, em *Utopia, Messianismo e Apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*, “são, em sua estrutura básica, ‘sonhos para frente’, isto é, carregados com conteúdos da consciência e com material proto-utópico que cintila no interior do futuro. Por conseguinte, na condição de imagens prenunciadoras do utópico, que se manifestam na consciência, os sonhos diurnos são conteúdos da consciência de algo futuro/vindouro e, ao mesmo tempo, momentos desencadeados de produtividade criadora.” (MÜNSTER, 1997, p. 26-27).

Árvores, umas largas, traçando um raio de sombra para acampar um esquadrão [...] Há seiva para tudo, força para a expansão da maior beleza de cada uma. Toda aquela vasta flora traduz a Antiguidade e a vida. Não se sente nela sombra de um sacrifício que seria o triunfo e o prêmio da morte. Dentro, as parasitas se enroscam pelos velhos troncos, com a graça de um adorno e de uma carícia. Há mesmo árvores que são mães de árvores e suportam com fácil e poderosa galhardia a filha, que lhe sai do regaço, e mais esplendorosa, às vezes, que a rija e bela progenitora. Uma infinita variedade de arbustos cresce às plantas dos gigantes verdes; é uma florazinha miúda, compacta e atrevida, dentro do bojo de outra mais ampla e opulenta. E tudo se ergue, e tudo se expande sobre a terra, compondo um conjunto brutal, enorme, feito de membros aspérrimos, entretecido do alto pela cabeleira basta e densa das árvores e embaixo pela rede intérmina das fortes e indomáveis raízes, todo ele se entrelaça, enroscando-se pelos braços gigantes, prendendo-se como por tenazes numa grande solidariedade orgânica e viva... (ARANHA, 2002, p. 55-56).

A harmonia universal se dá a ver na descrição de Milkau. Não se trata, portanto, de uma simples descrição paisagística da flora tropical brasileira em sua exuberância de espécies. Ao contrário, é a dimensão simbólica, e pode-se dizer mesmo alegórica, da paisagem que está em cena. Nesse sentido, é claro o paralelo estabelecido entre a floresta tropical em sua variedade de formas, tamanhos, cores, sons e a relação com a própria diversificação da humanidade e seus modos de interação, canalizadas para uma verdade única, a da unidade e harmonia universais.

Evidente, no início da descrição, a aproximação entre o homem europeu, especificamente o imigrante alemão de que trata o romance, e o homem brasileiro com as árvores da floresta: umas altas e fortes (os alemães, constantemente marcados no romance pelo porte físico forte e avantajado em relação aos brasileiros, menores e mais frágeis) e outras que interrompem essa soberania e quebram a ilusão de simetria (brasileiros, brancos, mestiços ou negros).

Existe em Milkau, no modo como vê o mundo natural, a crença idealista na natureza enquanto entidade absolutamente harmônica e equilibrada, em que as diferenças e disparidades prendem-se “numa grande solidariedade orgânica e viva” (ARANHA, 2002, p. 56). É justamente esta crença que o faz vislumbrar a possibilidade de que em algum momento e em algum lugar a humanidade também chegará à conformidade do todo e das partes que vê na natureza.

O Brasil, mais precisamente o Espírito Santo, revela-se para a personagem como o local ideal onde efetivamente a realização de seus desejos, de sua utopia, pode ocorrer. É nesse sentido que a ideia de Canaã vai se delineando para ele e é em busca da construção desse lugar que direciona todas as suas forças.

O viver da própria terra, tirando dela com seu próprio esforço físico aquilo de que necessita para sobreviver, faz com que a personagem, em dado momento da narrativa, pareça de fato ter conseguido a condição ideal de vida buscada, alcançando a completude harmônica observada na natureza:

A felicidade de Milkau era perfeita. Tinha limitado o inquieto desejo, apagado do espírito as manchas da ambição, do domínio e do orgulho, e deixado que a simplicidade do coração o retomasse e inspirasse. Trabalhava mansamente no quinhão da terra que ocupava. A sua pequena habitação, erguida no silêncio da mata, era humilde como as outras dos colonos; nada existia ali que fosse a traição de um gosto refinado, ou uma pequena consolação da volúpia. (ARANHA, 2002, p. 123).

E a vida dentro desse quadro sorria-lhe como uma deslumbrante ressurreição. O trabalho pelas próprias mãos dava-lhe a sensação positiva da sua dignidade humana. Os seus olhos procuravam em torno o mundo para onde ele se queria dirigir num forte desejo de afeição, feliz e engrandecido, não pelo que tinha feito, mas pelo que aspirava fazer. (ARANHA, 2002, p. 124).

Esse momento da vida de Milkau, quando já está plenamente assentado nas terras do Espírito Santo, desfrutando da vida simples sonhada, coloca em cena, ao menos para a personagem, a concretude de Canaã, ou melhor, o alcance da utopia – agora já não mais utopia – de início imaginada tanto por ele quanto pelo amigo Lentz, embora este bem menos encantado com a terra e o homem brasileiros.

Na vida agora apascentada, o espaço habitado passa a figurar como a “Terra de Canaã” anteriormente almejada, definida pela formosura de “trajes magníficos, vestida de sol, coberta com o manto do voluptuoso e infinito azul” (p. 78), pela opulência, cujo “bojo fantástico guarda a riqueza inumerável, o ouro puro e a pedra iluminada” (p. 79), pelo amor, ao fazer com que os homens encontrem “nela, tão meiga e consoladora, o esquecimento instantâneo da agonia eterna...” (p. 79), pela felicidade, já que “era mãe abastada, a casa de ouro, a providência dos filhos preocupados” (p. 79), e pela generosidade, ao “distribuir seus dons preciosos aos que dele têm desejo” (p. 79).

A utópica Canaã, portanto, congrega os mais diversos estados de positividade: a beleza, a opulência, o amor, a felicidade e a generosidade, aspectos valorizados por Milkau enquanto posicionamento diante do mundo e que deposita no espaço capixaba, ainda marcadamente natural.

A personagem constrói, assim, com o corpo e com a alma, uma paisagem edênica, para a qual se vê transportada algum tempo depois, quando edifica sua morada singela

nas terras que adquire e passa destas a tirar seu sustento, sem qualquer anseio de enriquecimento e poder. Ao contrário, seu desejo é apenas de comunhão com a natureza e com os camponeses simples do local, com os quais se familiariza e que idealmente julga comungar da mesma visão de mundo que a sua.

A Canaã buscada, enquanto utopia, centra-se na perspectiva monista da personagem, que acredita no apagamento das diferenças e da possibilidade de encontro de uma unidade básica constitutiva que, como afirma por diversas vezes, se sedimenta no amor, origem e fim de todas as coisas.

Portanto, a seus olhos, essa unidade fundamental, que consegue expressar no modo como enxerga a paisagem natural, é o caminho para apagar as contradições de raça e cultura, que vê presentes na realidade brasileira. O Brasil ideal, de seu ponto de vista, é aquele que encontraria sua particularidade e grandeza justamente por possuir uma força latente capaz de levar à abolição das diferenças ao alcance de uma unidade vital, única.

Todavia, no romance, o posicionamento idealista da personagem não se sustenta por muito tempo e sua perspectiva utópica do mundo harmônico e equilibrado vai desvelando suas fraturas. Se as acaloradas discussões com Lentz – que não comunga da mesma crença de Milkau, pois tem como valor a guerra, a soberania de um povo, de uma raça e de uma cultura, enfim, o espírito de conquista e de imposição de um poder considerado superior sobre os outros tidos como mais enfraquecidos –, não são capazes de abalar suas perspectivas idealistas e idealizantes, o contato com a violência, com o preconceito e com a hipocrisia vai aos poucos desmoronando seu castelo utópico, sua terra de Canaã sonhada e supostamente alcançada.

O conhecimento da dramática condição em que se encontra Maria Perutz, jovem órfã que é escorraçada pela família de alemães com quem sempre vivera desde a morte dos pais porque está grávida do filho do casal, então “prometido” a uma moça de maiores posses do local, desconserta o mundo de Milkau e suas crenças ingênuas.

Da mesma maneira que a obra de Graça Aranha constrói o posicionamento eufórico e o sentimento expectante da personagem no tocante à conformação de um mundo ideal por meio da projeção desse posicionamento na paisagem, é também nesta que a força da desilusão e de um olhar mais desencantado para as coisas vai se desenhando.

O encantamento natural antes postos em destaque na visão de Milkau, povoado de equilíbrio, brilho, cor e sons, sempre agradável e acolhedor, e a maneira simpática como via os camponeses e comerciantes do lugar, a compor um quadro de expressão de alegria, bondade e amizade, cede lugar ao desencanto, a um estado de incongruência, semelhante ao já vivenciado em sua terra natal, pois passa a ver que, no pensamento

e na prática, orienta-se “para objetos que não existem na situação real”<sup>4</sup> (MANNHEIM, 1968, p. 216).

A felicidade e a unidade que acredita ter encontrado, Canaã, não passa de uma ilusão, de um imaginário completamente avesso à realidade das coisas. A partir do momento que encontra Maria Perutz no mais completo abandono e indigência, motivados pela crueldade da família que a lança no desamparo e pela violência com que é tratada sempre pelas pessoas da comunidade a quem pede ajuda, Milkau se vê apartado da felicidade perfeita na qual acreditava posto:

Era a primeira vez que na sua vida nova se esbarrava com a Desgraça... E num instante esse encontro lhe apagava todos os longos meses de felicidade, de ressurreição. A dor impunha-se com a sua força solene, devastadora, e os sentimentos de Milkau galopavam para o passado, mergulhando-se outra vez nos ciclos sombrios do sofrimento, donde pensara ter-se libertado para sempre... Se ele não desse ouvidos, se passasse adiante, deixasse no caminho a miséria alheia e continuasse no seu embevecimento de felicidade?... Não tinha ele fugido à maldade humana, abandonando a velha sociedade odiosa e recomeçado a existência na virgindade de um mundo imaculado, onde a paz devia ser inalterável? Por que então o espectro do sofrimento o perseguia ainda ali? (ARANHA, 2002, p. 207).

A consciência do desarranjo do mundo expressa-se com clareza na paisagem que, da tranquilidade e da medida de equilíbrio presentes na primeira parte da narrativa, passa a ser composta por tons mais sombrios e menos nítidos, como no momento em que Milkau caminha com Maria a fim de encontrar um abrigo para a moça:

Andaram até onde o jardim ia acabar num lugar seco, descampado, onde, como uma mulher bela e daninha, uma palmeira se alteava, esterilizando a terra... Sentaram-se em uma pedra. Os olhos, ao mergulharem no tremedal que ficava embaixo, no despenhadeiro da montanha, ergueram-se para o céu, e acompanharam a morte do sol. Era uma representação fantástica. Sem raios, sem reverberação, o imenso globo ostentava uma sucessiva gradação de cores, como se dentro dele um mágico se divertisse em iluminá-lo. O mundo inteiro tinha parado para assistir aos espetáculos... O grande ator foi descendo no espaço

---

4 Karl Mannheim, em *Ideologia e Utopia*, afirma que “Um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. Esta incongruência é sempre evidente pelo fato de que este estado de espírito na experiência, no pensamento e na prática se oriente para objetos que não existem na situação real” (MANNHEIM, 1968, p. 216). Durante todo o romance de Graça Aranha parece ser a incongruência o que move Milkau em suas atitudes e pensamentos.

sem nuvens, sobre a sua superfície as cores ainda continuavam numa infinita mutação, até que afinal ele mergulhou no horizonte e a terra tingiu-se de sangue e em seus mil veios agitou-se toda... Era noite... (ARANHA, 2002, p. 211-212).

A paisagem aí adquire um tom fantasmagórico, numa expressão especular do estado de agonia, medo e incerteza no qual estão mergulhados Maria e Milkau. Agora ganha destaque no quadro descrito não mais a ideia de vida e felicidade, mas, ao contrário, o descampado do lugar, a terra estéril, a dureza da pedra, a ameaça representada pelo despenhadeiro, e a chegada da noite, assombrosa no seu espetáculo cromático, mas que teria como fim a escuridão irredutível da noite.

O aspecto desalentado da paisagem intensifica-se à medida que o sofrimento e a marginalização de Maria aumentam. Acusada por todos de matar o filho recém-nascido, dando-o aos porcos, a moça é presa na cadeia da cidade sem mesmo ter chance de defesa. Milkau é o único que fica a seu lado, passando também a ser olhado com desconfiança e desdém pelas pessoas do local. Isso intensifica a crise da personagem diante do mundo que até então acreditava ideal, claramente expressa de Porto do Cachoeiro, ao chegar pela primeira vez à cadeia para visitar a moça, ainda cheio de dúvidas sobre os fatos acontecidos:

E partiu só. No dia seguinte, chegando ao Cachoeiro, a cidadezinha não tinha mais para ele o encanto daquela primeira manhã, em que a saudava como filha do sol e das águas. A tristeza que trazia comunicava-se à paisagem e toda a maravilha desta se desfazia misteriosamente. Apertado entre duas linhas de morros, o povoado parecia-lhe abafado e condenado a uma irremediável angústia. O sol infernal castigava sem piedade as habitações e sobre as rochas abrasadas, colossais, viam-se estampadas a esterilidade e a aridez. O rio, quase sem água, quebrando-se nas terras negras, informes, fervilhava o seu cachão monótono. Sobre as ruas barrentas, descalçadas, erguiam-se, olhando para o rio, casas desiguais, sem arte, feitas às pressas, como para um povo apenas acampado sobre a terra. Eram pequenos sobrados, verdadeiros aleijões, dolorosamente nus, fazendo ver nas linhas inconscientes figuras deformadas de seres monstruosos. E aí, na embrionária e abortada cidade, a gente grosseira e rude mostrava o ar embrutecido, torturado pela ávida cobiça... Tudo o que era natureza tinha o aspecto sinistro, trágico, desolador, e o que era humano, mesquinho e ridículo. (ARANHA, 1992, p. 245).

No olhar de Milkau opera-se um processo de desfiguração da paisagem de Cachoeiro ao acentuar no quadro que se descortina a sua frente reiterados traços de negatividade, como a tristeza, o ar abafado e angustiante, o sol infernal, a esterilidade da terra, o rio quase sem água, as casas desiguais e mal construídas, a população grosseira e mesquinha. Nada, portanto, a lembrar a imagem inicial tida pela personagem tanto do espaço natural como do homem.

Nessas imagens cada vez mais distantes, a euforia e o idealismo de Milkau em torno da unidade universal, do amor enquanto mola propulsora da harmonia e da identidade única, que poderia encontrar seu lugar nas terras quase intocadas do Espírito Santo e no povo simples e singelo que ali vivia, que faria desabrochar a Terra de Canaã, a terra da fartura, do mel e felicidade, vão desaparecendo.

No final, quando da fuga de Milkau com Maria, que tira da prisão durante a noite enquanto os soldados dormem, é novamente a paisagem que toma a cena, num misto de desilusão e esperança, que atesta o estado de incongruência, sobretudo de Milkau:

O caminho deixou a mata sombria e saiu pelas alturas descobertas. Era pedregoso, escasso, margeando o despenhadeiro. O passo da fuga moderou. Cautelosos e arquejantes, escalavam a subida. Milkau não mais falava, e os seus olhos mergulhavam no abismo e se perdiam fascinados na toalha branca e espumosa do rio... Maria quase não caminhava; fatigada e de pés maltratados, puxava com esforço o braço de Milkau, mais inclinada sobre ele, aquecendo-lhe o rosto com o hálito ofegante. Subiam lentos, arrastando-se unidos. A estrada tomava sempre pela beira de precipícios cada vez mais difíceis de vencer, e os fugitivos, como uma zoadada infernal, vinham os urros do Santa Maria, acorrentados no fundo do cavado e fragoso vale. E este se ia estreitando, e as ribas mais augustas pareciam se terminar, confundidas no horizonte, sobre os rochedos escarpados e negros. Milkau desanimou, vendo-se perdido naquele recôncavo tenebroso, naquela solidão de pedra. Percorria-lhe os membros um suor gelado, e o corpo frio, alquebrado, abatia-se, escapava-se, desprendia-se para o abismo, para a morte... Maria, num assomo de pavor, recobrou uma estranha energia e tentou retê-lo, arrastando-o para a encosta da montanha. Ele olhou-a com os olhos desvairados, agarrou-a pela cintura, e com um sorriso diabólico, feroz e resolutivo, gaguejou estrangulado:

— Não há mais nada... mais nada... Só, só... a morte... (ARANHA, 1992, p. 282).

Na paisagem que ao final do romance se apresenta estão postos o medo, os abismos, os caminhos difíceis, quase intransitáveis, a ameaça inexorável da morte, o perder-se em forças incontroláveis do desejo e do instinto. Afigura-se como totalmente oposta à paisagem inicial que abre a narrativa, quando então Milkau era tomado pelo deslumbramento diante de um cenário natural que a ele se apresentava como medida ideal do mundo. Naquele momento, os termos, as imagens e a atmosfera criadas dão ensejo a um profundo bem-estar e a abertura para um movimento utópico na busca do sonho representado por Canaã, o que absolutamente não ocorre na cena acima citada. Nesta estão ausentes o brilho, a claridade, a maciez da textura da floresta, o silêncio acolhedor, elementos que canalizam em Milkau uma confiança extrema na capacidade humana de vencer o sofrimento e ir ao encontro do amor e do bem. No lugar da positividade, instaura-se um ambiente sombrio, melancólico e perigoso, composto

por pedras, despenhadeiros, abismos, precipícios, sons aterrorizantes, todos diretamente ligados à condição dramática em que se encontram as duas personagens, Milkau e Maria, para as quais parece existir, como afirma Milkau, apenas a inexorável certeza da morte.

Todavia, também uma força propulsora, um sentimento expectante ainda a alimentar a utopia, impele Milkau a acreditar que um dia Canaã será alcançada, ainda que, para o momento, tenha que ser suspensa:

— Não te canses em vão... Não corras... É inútil... A terra da Promissão, que eu ia te mostrar e que também ansioso buscava, não a vejo mais... Ainda não despontou à Vida. Paremos aqui e esperemos que ela venha vindo no sangue das gerações redimidas. Não desespere. Sejam fiéis à doce ilusão da Miragem. (ARANHA, 2002, p. 284).

Em síntese, ao final do romance de Graça Aranha desfaz-se qualquer possibilidade idealmente ingênua de se pensar o Brasil. Canaã, enquanto utopia de um lugar e tempo perfeitos, que em muito povoa o imaginário do imigrante alemão Milkau, revela-se um engodo, dadas as contradições e complexidades que conformam a realidade humana. O Brasil, enquanto sinônimo dessa utopia, também é irreal dessa perspectiva. De igual maneira, a identidade, enquanto unidade harmônica e universal que atravessa o pensamento monista de Milkau, não passa de uma grande fantasia. Sua verdade, ao contrário, aparece com ênfase na complexidade das coisas, na busca constante que jamais se completa, na incapacidade de se conformar a um ideal particular.

Isso tudo não significa que o romance elimine as discussões de ordem utópica e da identidade nacional e nem que as revele como total falácia. Na verdade, a utopia continua a existir a partir de outra perspectiva, pois ao final Milkau não desiste de Canaã e continua a buscá-la, no entanto não mais de forma ingênua, pois está ciente das fraturas, da impossibilidade do equilíbrio completo e harmônico. Na mesma direção, o Brasil do futuro e a identidade do mesmo continuam a ser buscados, mas também com a consciência dos impasses de natureza diversa, que minam a verdade do pensamento puramente idealista, fazendo desmoronar a perspectiva messiânica universalista que atravessa a conduta de Milkau frente ao mundo e descortinando, como afirma Francisco Foot Hardman (1992, p. 293), “as relações dialéticas entre ruína e utopia”.

No romance *Canaã*, dessa maneira, é a paisagem a grande responsável pela expressão dos movimentos de euforia e melancolia, de esperança e desalento acerca do homem e da humanidade, do Brasil e de sua identidade, de seu presente e de seu futuro.

## REFERÊNCIAS

ARANHA, G. *Canaã*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BLOCH, E. *O princípio esperança*. Tradução Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005. 3 vols.

COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

HARDMAN, F. F. Antigos modernistas. In: NOVAES, A. (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MANNHEIM, K. *Ideologia e utopia*. Tradução Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARANDUELO, J. Prólogo. In: BERQUE, A. *El pensamiento paisajero*. Tradução Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

MÜNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. Tradução Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: EDUNESP, 1997.