



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

VIAGENS NA MINHA TERRA: A AMAZÔNIA (RE)VISITADA
NO INFERNO VERDE

Maria da Luz Soares da Silva

MANAUS
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MARIA DA LUZ SOARES DA SILVA

VIAGENS NA MINHA TERRA: A AMAZÔNIA (RE)VISITADA
NO INFERNO VERDE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.
Orientador: Professor Doutor Marcos Frederico Krüger Aleixo.

MANAUS
2014

Defesa de Dissertação de Mestrado

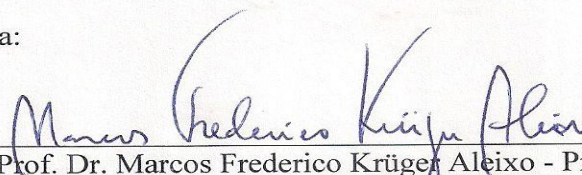
Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

MARIA DA LUZ SOARES DA SILVA

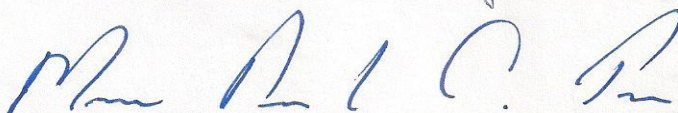
**VIAGENS NA MINHA TERRA: A AMAZÔNIA (RE)VISITADA NO
INFERNO VERDE**

Manaus, 28 de março de 2014.

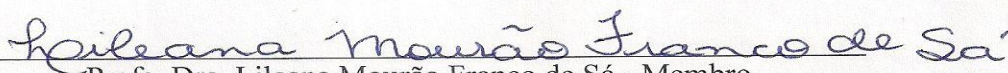
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo - Presidente
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva - Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá - Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Ernesto Renan Freitas Pinto - Suplente
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - Suplente
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Silva, Maria da Luz Soares da

S586v Viagens na minha terra: a Amazônia (re)visitada no inferno verde /Maria da Luz Soares da Silva. – Manaus, 2014.

130f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

1. Crítica textual 2. Análise literária 3. Identidade de gênero I. Aleixo, Marcos Frederico Krüger (Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU 2007 82.09(811)(043.3)

*A meu sempre amado pai:
João Luiz Soares
(esposo de Raimunda,
pai de Josés e Marias–
consertador do mundo, em memória).*

À minha família: João Luiz, Raimundinha, Messias, Naca, Bill, Sebastião, Zeca, Tonho, Neves, Cosme e Damião, Luiz, Goreth, especialmente à Mundaí, pela coragem de educar treze, quando não havia para um.

A Felipe, meu esposo, pela companhia, pelas conversas e sabatinas que apontaram caminhos e questionaram outros.

A Helena Maria, João e Iaci, por me lembrarem do foco.

À Adriana Aguiar, pelos textos, pelas boas conversas e pela nova amizade.

Ao meu orientador, Marcos Frederico, pelo acompanhamento e confiança, que me deram liberdade de caminhar na pesquisa. Agradecimento especial pelas aulas ministradas na graduação, na especialização e no mestrado, que contribuíram grandemente para a minha formação teórica e intelectual.

À professora Rita Barbosa, pela sempre atenciosa orientação que despretensiosamente me dispensou.

Às professoras Lileana Mourão e Elsa Otília, pelas contribuições na Qualificação.

Ao professor Guedelha, pela última mas não tardia, contribuição ao trabalho.

Ao professor Marco Aurélio Coelho de Paiva, por ter gentilmente aceitado o convite para participar da Banca de Defesa.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, em especial à Angélica, pelas inúmeras gentilezas concedidas.

Aos colegas de mestrado, Sônia, Graça, Priscila, Michelli Caroline, Benedito, Luciane, Shanay e Sandra pelas trocas, pelos encontros e por resistirem.

Ao Comando do Colégio Militar de Manaus (CMM), pela liberação da carga pedagógica.

A todos que de alguma forma contribuíram com a pesquisa e com minha formação.

AGRADEÇO.

... a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida. (Lima Barreto in: AIEEX, “As ideias sócio literárias de Lima Barreto”, 1956)

RESUMO

Esta dissertação apoia-se na interface da literatura com a história, elegendo a sociocrítica como referência para a apreciação do livro de contos *Inferno Verde – cenas e cenários do Amazonas* (1908), do escritor Alberto Rangel do Rêgo, em cotejo com *Os Sertões* (1902) e *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha. O escopo do trabalho é a reflexão sobre a identidade nacional brasileira aparente na ficção que tematiza o espaço da Amazônia com a discussão sobre o nacionalismo mestiço. Tal visão, presente na abordagem da *intelligentsia* brasileira de final do século XIX, contrabalançava conceitos de “identidade” e “civilização”, buscando entender o paradoxo nacionalismo *versus* universalismo latente em *Inferno Verde*, sob a preocupação de se considerá-lo literatura genuinamente brasileira. Nesse ambiente, a trajetória traçada pelo narrador viajante, testemunha do contexto histórico tematizado - a Amazônia do Ciclo da Borracha - deixou como herança uma obra em cuja leitura este trabalho intenta demonstrar o requerido como marca de autenticidade. Para isto, interessam os processos de significação subjacentes, que se materializam no objeto de estudo, acompanhando o imaginário que influenciou a impressão do viajante sobre terras jamais vistas, desde o século XVI, analisando-se também os discursos, os tipos sociais, as representações dos espaços naturais (e culturais) no contexto literário da obra *Inferno Verde*; os limites da linguagem na representação dos relatos da obra; as concepções sobre a gênese da obra, que guardam contato/dialogam com o olhar; e, por fim, as convicções do europeu sobre a Amazônia intocada, alimentadas por noções etnocêntricas do século XIX, as quais projetam imagens antitéticas do inferno e do paraíso amazônico. Isto posto, intentará o trabalho ter demonstrado no contexto do pensamento e da produção literária da época a figuração de *Inferno Verde* como uma representação literária atual, inovadora e de aspectos singulares no que se diferencia por seu estilo e visão prospectiva.

Palavras-chave: Paradoxo da mestiçagem; Identidade Cultural; Narrador testemunha; Espaço; Amazônia.

ABSTRACT

The theme of this dissertation is based on the interface between literature and history by electing the socio-critical as a reference for assessing the storybook *Inferno Verde – cenas e cenários do Amazonas* (1908), written by Alberto Rangel do Rêgo, in comparison with *Os Sertões* (1902) and *À margem da história* (1909), by Euclides da Cunha. The scope of work is a reflection on the Brazilian national identity apparent in fiction that thematizes the space of the Amazon, looks the discussion of the mestizo nationalism. Such a view, present in the Brazilian intelligentsia of the late XIX century approach, in measures concepts of " identity" and " civilization ", seeking to understand the paradox latent nationalism versus universalism in *Inferno Verde*, under the concern to consider it genuinely Brazilian literature. In this environment, the trajectory traced by traveller-narrator, a witness of the themed historical context - the Amazon Rubber Cycle - brought us this work wich may reading as brand authenticity. To this, we must research the processes underlying meaning, which materialize the object of study, watching the imagery that influenced the traveller-narrator on lands never before seen since the XVI century, also analyzing the discourses, social types, natural (and cultural) spaces in the literary context in *Inferno Verde*, the weakness of language in representing the reports of the tale; conceptions about the genesis of the work, which keep contact / dialogue with the look; and, finally, the european convictions about the pure amazon myth, originated by ethnocentric notions of the XIX century, which record antithetical images of hell and amazon paradise. That said, will bring the work had demonstrated in the context of thought and literary production of the time figuring *Inferno Verde* as a current, innovative and unique as your style and forward looking aspects in that literary representation.

Key words: Paradox of mestizaje; Cultural Identity; Narrator witness; Area; Amazon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I – VIAGENS: O DITO DO VISTO	22
1.1 Autor e obra: percevejo do lombo euclidiano?	22
1.2 A viagem, o leitor: de como o narrador seduz o leitor para a viagem	34
1.3 A viagem confere alteridade e diferença no encontro	40
1.4 Manter a objetividade garante veracidade ao relato e inscreve o lugar na História	56
II – AMAZÔNIA LABIRÍNTICA: PERCURSO DE MUITAS HISTÓRIAS	65
2.1 A floresta e o rio transfiguram um mundo grotesco	65
2.2 Amazônia: um sertão que se fecha ao “invasor” e se abre ao nativo	68
2.3 Lagos, rios e floresta: espaços de vida e morte	74
III - QUANDO O NARRADOR CONSTRÓI UM MUNDO	86
3.1 Um narrador para cada origem histórica	86
3.2 Onde “ter sido” vale mais que “ser” como identidade	97
3.3 No seringal: relatos de ruínas humanas	110
O NARRADOR VIAJANTE, TESTEMUNHA DE UM ESPAÇO CAÓTICO	122
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

Quando se afirma que não existe Literatura amazônica e sim uma literatura sobre a Amazônia, com a perspectiva de que Literatura envolveria uma identidade impossível ou improvável de ser reconhecida nos textos dos intérpretes dessa cultura, faltando-lhes, por isso, autoridade e legitimidade para se inscreverem como literatura autenticamente amazônica, fica exposto o esquecimento da produção literária do início do século XX, como é o caso da obra de Alberto Rangel, que segue a tradição dos que ambientaram suas narrativas na Amazônia e fixaram imagens grandiosas e quase sempre mitificadas do espaço, pronunciadas em discursos que remontam à chegada do europeu às terras brasileiras e marcam um processo longo de produção de sentidos. Assim como Rangel, seus antecessores se dispuseram, enquanto nativos ou adaptados por opção e conhecedores da cultura regional, a contar (e denunciar) no processo de chegada dos “invasores”, arrivistas ou exploradores, a implantação de uma cultura “alienígena”, do capital sem lei, sobrepujando outra quase completamente integrada à natureza: a dos nativos (ou adaptados) da Amazônia, recém-submetidos a um sistema de exploração emergente neste cenário de representação idílica do paraíso-verde, que, sob a ameaça de uma iminente invasão de outra cultura, transforma-se em espaço infernal.

A relação de influência que o explorador estabelece traz modificações necessárias ao modo capitalista de produção, mas inconvenientes ao nativo por interferir na cultura do fazer, na adaptação do homem ao ambiente e nas expectativas do que aproveitar da natureza. Isso se traduz pela natural legitimidade do amazônico ser o possuidor de uma região e sentir-se o conhecedor orgânico das formas de nela habitar, sem degradar.

É na perspectiva de reconhecer que o Amazonas possa figurar como um dos centros de pesquisa e fazer literários mais profícuos, direcionando um olhar científico sobre os escritos amazônicos do início do século XX, mais especificamente sobre a obra *Inferno Verde – cenas e cenários do Amazonas* (1908), de Alberto Rangel, que a presente pesquisa se inscreve, apresentando esta obra como representante de uma despercebida visão sobre a Amazônia, a qual se estabelece a partir de um narrador viajante que se assume como participante desse universo e que reconhece a legitimidade da luta do nativo pela posse de seu espaço e em defesa de sua identidade cultural, embora, muita vez, o narrador mantenha um ponto de vista etnocêntrico. Com a expressão “olhar científico” quer-se reconhecer que todo discurso é sustentado por discursos anteriores, por isso é possível afirmar que existam pressupostos teóricos, sustentando a argumentação em qualquer texto de análise literária, ainda que não apareçam expressamente expostos para o debate, e por isso intenta-se neste trabalho

estabelecer alguns traços teóricos que serão utilizados na análise da obra *Inferno Verde* e em outras com as quais ela dialoga. Como a teoria não pode ser uma “camisa de força” a condicionar a análise, sob pena de nos distanciarmos do objeto pretendido, que é a própria obra, arriscaremos usá-la apenas como fios flexíveis no emaranhado espesso de um bosque – para usar a metáfora que Umberto Eco utiliza para a ficção (1994)–, tentando fugir ao fascínio pela teoria, que empobrece a interpretação em nome de um dogmatismo metodológico, ou de relegar sua leitura ao lugar de um pré-texto, compreendendo-a como uma escritura que se baste a si mesma. Segundo Antonio Candido, o ato crítico e a teoria são complementares, na medida em que aquele se beneficia desta, mas com ela não se confunde nem a substitui, já que “o ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem a homem...” (CANDIDO, 2003, pp. 129-30). Portanto, qualquer tentativa de pretender objetivas as incursões sobre o texto jamais serão “ciência”, no sentido utilizado pelas ciências exatas e biológicas sobre o termo, pois toda leitura/análise traz um novo sentido ao texto, jamais passível de repetição.

A razão de incursionarmos pela teoria, no caso deste trabalho, é para se estabelecer alguns pressupostos para a abordagem do espaço, do narrador e do tema da viagem como elementos essenciais na construção do *corpus* da obra estudada, daí a exposição das possibilidades teóricas sobre esses elementos não ser exaustiva, a fim de não se tornar este trabalho uma monografia dentro de outra, conforme nos adverte Osman Lins nos capítulos de seu estudo sobre o espaço na obra de Lima Barreto (LINS, 1976).

Antes, porém, de se tratar introdutoriamente os aspectos estudados neste material, considere-se necessária uma breve abordagem sobre o contexto de produção em que a obra *Inferno Verde* se materializou. Seu projeto sociológico da integração nacional pela penetração na Amazônia baseia-se nas teorias evolucionistas e cientificistas do século XIX. Tal visão associa-se a um projeto maior de unidade da América Latina, cujas ideias de independência e autonomia das nações americanas nortearam as reflexões de escritores brasileiros preocupados em reconhecer o Brasil como uma nação independente, e que, por esse motivo, rejeitaram as influências culturais europeias e buscaram em suas origens autóctones uma identidade. Porém, assim como os escritores do início do século XX, influenciados pelas perspectivas oitocentistas do cientificismo, também Rangel considerou as origens do brasileiro da Amazônia irremediavelmente perdidas no contato estabelecido entre o nativo e o branco invasor. Sustenta-se no *Inferno Verde*, um projeto sociológico calcado nessas teorias, refletindo-se no tema da integração nacional pelo povoamento da Amazônia, exposta por

Euclides da Cunha, em *À margem da história* (1909). Euclides sustenta também desse embate a teoria de que é preciso, no “processo civilizatório” da terra o transplante de “civilizados” de outras partes do país para construir uma verdadeira “civilização” brasileira na Amazônia, considerada como atrasada e inferior, ideia subjacente às metáforas que formam as imagens paradoxais da visão euclidiana em seus estudos do surgimento da nação e literatura brasileiras. Entre outros, discutir-se-ão a partir disto, conceitos como “identidade” e “civilização” como base do entendimento sobre o paradoxo nacionalismo *versus* universalismo, os quais nortearam a construção artística dos contos na obra *Inferno Verde*.

As reflexões dos escritores latino-americanos em suas obras acerca da identidade cultural se revelam a partir do século XIX e se desenvolvem, em termos de mestiçagem cultural, no século XX, a qual se constitui nos paradoxos que a literatura latino-americana manifesta ao longo de sua busca por afirmar-se culturalmente, dentre outros que se constituíram a partir do momento em que a intelectualidade brasileira passou a refletir sobre o conceito de nação brasileira. Segundo Leyla Perrone-Moisés, a realidade de uma América cindida em duas, uma “anglo-saxônica, poderosa, independente e moderna”, e uma “América Latina balcanizada, arcaica, desordenada e ainda dependente [...] de países europeus” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.65), percebidas em suas diferenças e semelhanças por alguns intelectuais brasileiros, levam-nos à necessidade de unir a América Latina em um projeto político e cultural autônomo.

Assim, também a visão do intelectual brasileiro analisou a problemática da América do ponto de vista não só político e econômico, como também e, sobretudo, o cultural, levando-o a avaliar o conceito de “latinidade” como uma exclusividade, ou pelo menos supremacia sua, em relação aos vizinhos, por considerar o Brasil mais mestiço que os outros. Para Perrone-Moisés, o conceito de latinidade constitui um ponto crucial nas reflexões dessa época, que engendraria, paradoxalmente, uma ideologia ora simpatizante do modelo francês de latinidade, ora ciosa de sua autonomia com tendências xenófobas. A partir de então, o ideal nacionalista do Romantismo, que busca na natureza e no índio os elementos de sua identidade dá vez ao de progresso civilizatório.

O que, então, uniria a diversidade de contextos nacionais e a variedade de programas partidários nos romances patrióticos dos séculos XIX e XX na América Latina? Segundo Doris Sommer, na obra *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004), na resposta generalizante apontada por esses romances, a América corresponderia a um espaço para os sonhos de Bolívar de unidade continental (p. 40). Para essa autora, a coerência dos romances “deriva do projeto comum de construir reconciliações e amálgamas

de grupos nacionais, representados nas obras por amantes, destinados a desejar um ao outro.” (idem). Nessa mesma linha, o desejo de unidade, no *Inferno Verde*, explicaria a tentativa de Rangel inscrever a Amazônia em um espaço de uma unidade brasileira. No *Inferno Verde*, essas reconciliações são representadas, paradoxalmente, pelos grupos humanos de brasileiros, mestiços do sertão nordestino e do amazônico, aquele como representação do *civilizado* e este do *bárbaro*. Nessa forma narrativa, que aparentemente concilia o inconciliável, produz-se uma série de posições políticas, guiadas pela lógica determinista da miscigenação: o descartável é o que nos constitui como singulares. Independentemente de as histórias terem final trágico, a narrativa do *Inferno Verde* trata do desejo e da esperança de as relações que se estabelecem naquele espaço fundarem a nação integrada, ou daquele espaço ser integrado ao restante do país.

Por isso, ou “ainda” por isso, considerar a narrativa do *Inferno Verde* um romance não é esdrúxula, posto que é claro seu caráter ético-político. Distanciado agora das narrativas sentimentais do início do século, que também apresentam esses aspectos de política ética e nacionalismo épico, o *Inferno Verde* se aproxima mais do que Lukács caracteriza como romance ao distinguir o romance [novel] da epopeia, o qual construiria uma coerência social de forma tão substancial quanto a última. Ambos seriam igualmente objetivos e históricos, e diferentemente do modo como o crítico analisa Walter Scott, que, tal qual o escritor épico, respeita e mesmo louva a necessidade histórica como forma de progresso (LUKÁCS, 2011, p. 58), no *Inferno Verde* o tom nostálgico olhando para trás parece caracterizar o gênero romanescos, cujas personagens são vítimas singularmente sensíveis da história, não participantes da mudança histórica.

A tradição anglo-americana de crítica opõe o romance [novel] ao gênero romanescos, como distingue Sommer, que os vê, na ficção latino-americana, de forma invertida: o primeiro volta-se para detalhes exteriores e intrincadas relações pessoais, e o segundo volta-se para acontecimentos simbólicos. Nesse aspecto, o *Inferno Verde* segue a tradição da América Latina, cujo gênero romanescos dizia respeito ao continente, à herança da América, ao espaço selvagem, inserindo-se como produção literário-cultural nacional do movimento crítico antirromântico, iniciado a partir de 1870, e impulsionado pela Escola do Recife, que serviu como estopim de polêmicas nas quais a inteligência brasileira de então discutia questões até hoje não resolvidas, como “nação, nacionalidade, raças, regiões, natureza *versus* homem, influências estrangeiras, cultura e literatura brasileira, história pátria.” (HARDMAN, Francisco Foot, in: VENTURA, 1991, p. 5). A partir desse movimento, tornou-se possível a abordagem histórico-social da literatura e da cultura, pela adoção de modelos críticos com

“introdução do naturalismo, do evolucionismo e do cientificismo, teorias que introduzem as noções de “raça” e “natureza”, a fim de se dar fundamentos “objetivos” e “imparciais” ao estudo da literatura” (VENTURA, 1991, p. 11).

Partindo do pressuposto da existência dessa tradição, da qual a obra de Alberto Rangel seria representante, esta pesquisa levantou as seguintes problematizações: Em que medida as concepções de “literatura e sociedade” daquela década, formadas a partir de base naturalista, influenciaram a produção de *Inferno Verde*? Em que medida a obra se associa à missão de contribuir para a construção da nacionalidade, a partir de pressuposto evolucionista da “luta pela sobrevivência”? Que noções ou conceitos estabelecem o discurso da obra e fundamentam o estilo de pensamento de Alberto Rangel para construir sua “visão” de mundo e atribuir sentido às coisas? Estes são os questionamentos que impulsionam a proposta de análise deste trabalho, que pretende contribuir com uma discussão contemporaneamente retomada sobre o “debate em torno da crise do Estado-nação e de sua unidade cultural e linguística na América Latina” (ABRALIC, 2013). Volta-se neste momento a discutir-se o conceito de nação e de tradição literária, que suscitam no debate outro pressuposto: Que fronteiras limitam o fazer literário, as de espaço de fluxos e de trocas ou as demarcações de natureza etnolinguística?

A condição de a literatura nortista continuar à margem dos centros de referência literária deriva, talvez, de a história do Amazonas ainda não ter sido suficientemente debatida. Os documentos a que se tem acesso ainda são poucos, principalmente no que diz respeito à criação e análise literárias, embora contemporaneamente um esforço de edição dos escritos da/na/sobre a Amazônia tenha se intensificado com o pioneiro trabalho da Editora *Valer*, ao publicar materiais que ambientam a narrativa no espaço amazônico.

Desde o período heroico das pesquisas antropológicas na região Amazônica, tem-se despendido esforços a fim de estabelecer um diálogo da história dos povos nativos, a partir do registro de seus conhecimentos, sua “literatura” e seus mitos, com a história dos povos contemporâneos não indígenas que, demonstrando cada vez menos um “comportamento mítico”, em consequência do contato ou não com outras culturas, interessam-se por compreender as formas de conduta daqueles povos, reconhecendo-as como fenômenos humanos de cultura e de criação, na medida em que puderam observar o incômodo conflito do nativo com o ádvena arrivista ou explorador na relação de influência deste com aquele, pelo olhar que lançaram sobre a Amazônia, como um inferno ao qual se deva adaptar.

De princípio, o objetivo de pesquisadores, antropólogos, estudiosos, romancistas e poetas dessas culturas foi evidenciar para o mundo o modo particular de olhar e sentir dos nativos (primeiro dos índios, depois de caboclos e “adaptados”) sobre esse mesmo mundo.

Graças àqueles esforços de catalogação de material recolhido *in loco* e de produção literária, é possível hoje proceder à recolha da pesquisa em livros, que também tiveram para sua publicação o trabalho engajado de muitos que tentam fazer do Amazonas um lugar reconhecido não só pela sua beleza exótica como também pela suas criações literárias, que, bebendo na fonte de sua origem nativa, trazem o inusitado da obra.

Da mesma forma, esses estudos hoje se abrem cada vez mais à perspectiva de interessados em levantar observações, análises e conclusões sobre esse material, para registro de sua qualidade e perpetuação daquela história nativa e da criação literária contemporânea. Assim, os bancos acadêmicos amazônicos voltam-se ao estudo de sua própria história bem como de sua criação literária em benefício de futuras gerações, pois desde a Idade Moderna a História já reconhece na escrita do Homem a sua afirmação como tal.

O debate a que se propõe este trabalho prolonga-se no intuito de contribuir para aquelas expectativas vindas de alguns séculos: *como* o Amazonas será reconhecido como produtor de literatura e saber já se aprendeu a fazer, desde os pioneiros desbravadores da Amazônia; entretanto, falta-nos ver *quando* isto se realizará. Essa resposta ainda não apareceu. Sobre isso nada se sabe ainda.

Por isso as primeiras preocupações com o levantamento da literatura que embasaria os estudos sobre o tema aqui em análise surgiram das indagações sobre o que é Literatura, se existe uma Literatura amazonense e, na possibilidade dessa existência, como se manifesta aquilo que se diz da Amazônia sob o olhar dos criadores dessas obras.

Nessa perspectiva de estudo, faz-se necessário que o olhar do pesquisador contemporâneo volte-se para obras cuja linguagem, tomada como uma questão social, seja pertencente à sociedade antes de pertencer ao indivíduo. O diálogo entre o presente e o passado para a interpretação dessas obras deve, portanto, observar “a possibilidade de que as obras literárias sejam difusas, incompletas e internamente contraditórias” (EAGLETON, 2006, p. 113). Nessa leitura, interessam, então, não só os processos de significação que se materializam nela como também a tradição subjacente à criação. Isso seria a tentativa de acompanhar todo o imaginário que influenciou a visão do europeu sobre aquelas terras jamais vistas, desde o século XVI, até chegar ao objeto de estudo a que se propõe este projeto, a obra *Inferno Verde – cenas e cenários do Amazonas*, de Alberto Rangel, cuja primeira edição data de 1908.

Por isso, o primeiro passo da pesquisa, no capítulo primeiro deste trabalho, considerou o tema da viagem e das concepções que nortearam essa visão, sobretudo a da gênese da obra em questão, a qual se percebe fazer ainda segundo o olhar ilusório como dos viajantes

européus pela Amazônia intocada, exótica e deslumbrante e que, em grande parte, foi alimentada pela perspectiva das concepções etnocêntricas do século XIX. Diga-se “em grande parte”, porque, na apresentação dos onze contos que compõem o *Inferno Verde* – aspectos que serão tratados mais profundamente no terceiro capítulo –, um narrador viajante alterna seu olhar entre a natureza e o homem, transitando pela defesa do nativo e da terra no contrafluxo da ameaça de invasão provocada pelo deslocamento de nordestinos para o Amazonas. Ao mesmo tempo, recorre com insistência à caracterização dos tipos humanos, segundo concepção das sub-raças, para expor alguns personagens, sob a perspectiva teórica que Lombroso denominou atavismo (2007), em uma visão particular sobre o homem.

Neste capítulo, será apresentada a obra *Inferno Verde*, em cotejo com os traços de composição dos tipos humanos e do ambiente amazônico descritos nas obras *À Margem da História* (1909) e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, ressaltando-se o aporte teórico de que esses escritores se apropriam para fundamentar, na ficcionalização, a tese da formação da nacionalidade brasileira pela miscigenação, os quais se apropriam de uma pseudociência a serviço da linguagem, marcada pelo apreço à ciência mais do que à ficção, no entanto fazendo concessão à imaginação que habita o terreno da história. Para conciliar tais opostos montam-se estratégias persuasivas, elencadas por Francisco Ferreira de Lima, em *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa & outras viagens* (2009), como uma *retórica da sedução*, através da qual os narradores tecem uma rede de palavras ou expressões no discurso para atrair o leitor e desviá-lo do objetivo primeiro que move sua trajetória. O discurso sedutor, camuflado por expressões objetivas, intenta recobrir os relatos de veracidade e amenizar o impacto do deslumbramento ante o mundo estranhado da Amazônia.

Rangel e Euclides não são os únicos escritores do século XIX que compartilham esses princípios. No entanto, o que os torna originais é o conjunto de atributos ideológicos e estéticos individuais afins comumente presentes em suas obras. Nesse sentido, levantam-se quais sejam as filiações de Rangel aos movimentos estéticos do Romantismo, as quais são sustentadas por uma imagem de nação, através do esforço de querer buscar especificidades do brasileiro, de quadros de costumes ou de cor local representando o indígena e o caboclo, e as imagens antitéticas herdadas da tradição de Victor Hugo. Aqueles atributos podem se aproximar a tal ponto de tornar fácil esquecerem-se as diferenças entre esses escritores e cometerem-se injustiças contra um ou outro, especialmente aquele que não gozou da fama, como é o caso de Rangel, que teve sua obra *Inferno Verde* avaliada como imitação do estilo de Euclides.

No capítulo segundo, apresenta-se a questão do espaço, intentando-se observar a configuração e os sentidos inusitados e peculiares que a obra *Inferno Verde* confere ao ambiente da ação. Parte-se do pressuposto de que o espaço é a transfiguração do real, estabelecida pelo escritor, o que faz com que esse *locus* adquira sentidos específicos no contexto da narrativa. Então, nesse cotejo lida-se com a questão da *verossimilhança*, e não da *veracidade*, porque é logicamente compreensível que, no texto, o espaço nunca será o espaço real que o inspirou, por mais realista que se pretenda considerá-lo, posto que selecionado subjetivamente. Trata-se, assim, de um ponto de vista já analisado na visão do espaço amazônico como possuidor de uma identidade peculiar e singular – e aqui está clara na defesa pelo tipo local mestiço caboclo – no bojo da busca pela afirmação de uma nação brasileira.

No trato subjetivo da figuração do espaço amazônico do *Inferno Verde*, percebe-se um estilo calcado na tradição do grotesco para fixar as imagens sobre a Amazônia. Para desenvolver esse aspecto da análise, apropriamo-nos do estudo de Wolfgang Kayser, que, à guisa de tratar do fenômeno do grotesco na história das artes plásticas e da literatura, aponta-o como uma categoria estética na qual os escritores, embasaram suas narrativas, em que pese tal recurso seja bem menos encontrável nas artes do século XIX. Para aquele teorizador alemão, o conceito de grotesco sofreu uma ampliação a partir do século XVII, para diferenciar a caricatura – reprodução disforme/estilizada de uma realidade – do princípio que a reflexão da arte reconhecera como base fundamental: a arte como reprodução da bela natureza, de sua elevação idealizante. (KAYSER, 2003, p. 30). No século XIX, a deformação foi interpretada como exagero intencional, tendo em vista um fim determinado, criando apenas uma atmosfera suscetível do grotesco. (idem, p. 94)

Nas descrições do espaço e dos personagens no *Inferno Verde*, nota-se o grotesco apropriado pelo estilo de Rangel, não sem um propósito ligado àquela “intencionalidade em vista de um fim determinado”: a busca por uma identidade amazônica no seio de outra, a brasileira. Por essa relação com a história, a transfiguração do ambiente amazônico pelas descrições grotescas no *Inferno Verde* mostra-se ligada ao modo como Walter Scott passa a empregar esse adjetivo. Em sua definição do grotesco, Walter Scott deixa de lado o uso corrente no idioma francês do século XVII, o qual se referia ao que era deformado, o caricaturesco contido nas figuras, também denominando as paisagens como aquilo que nelas aparece desordenado, sinistro e sombrio, passando então a empregar o termo como palavra impressiva, mas também como “designação de uma dada e precisa estruturada da realidade poética (ou pictórica). Enquanto efeito de sentimentos, já não lhe corresponde o clima do

sombrio, mas antes a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranhado” (*apud* KAISER, 2003, pp. 74-5).

Sempre pertence ao mundo do grotesco o aceno a um reino de poderes superiores, domínio que representa “nada mais que um caos impenetrável de forças desordenadamente atuantes umas sobre as outras.” (*idem*, p 93). Na representação do mundo amazônico do *Inferno Verde*, a natureza transfigurada em deus que subjuga personagens em luta com o ambiente, e entre si, dá à narrativa – ambientada historicamente na chegada de nordestinos refugiados da seca à terra do desconhecido – uma sensação de estranheza do mundo. As forças que se embatem ali não parecem pertencer ao plano natural e humano apenas. Pertencentes a domínios separados nas figuras, a natureza assume formas humanas e os homens são retratados como animais, seja em sua aparência, seja no seu comportamento. Mas essa mescla se dá a partir do humor, traço essencial do fenômeno grotesco. O risível, força motriz desse fenômeno, é o que causa maior estranheza, visto que é deslocado para a situação pretensamente histórica, ainda que pareça inaceitável. Os traços grotescos aparecem na obra com toda a clareza, mas continuam sendo intercalações, não sendo sustentados nem exigidos pela forma interna, já que o intuito moralizante é demais óbvio para que o grotesco possa se desenvolver, não restando também ao fantástico nada além da sugestão do nexos contextual.

Sendo o *Inferno Verde* obra realista, seria lícito perguntar se dela é possível excluir-se todo e qualquer elemento “fantástico” que sustente o grotesco, porque tal elemento denota em si um mundo cientificamente explicável e, como termo histórico-literário, supõe a tendência à reprodução fiel ou, quando muito, alegórica. Este pensamento advém da existência de episódios que na obra têm a morte como alegoria da terra sacrificada, sangrada pela ambição da exploração desenfreada. O caráter inquietador reside na questão de que as alegorias referem-se apenas aos nativos da Amazônia mortos na disputa contra os poderosos ou se vale para os supostos vivos, já que o mundo que habitam, mortos e vivos, está corrompido e degenerado, portanto, ninguém realmente tem uma vida, no sentido pleno da palavra. Tudo nesse espaço tem algo de macabro e os relatos do narrador e das personagens parecem pertencer ao domínio obscuro dos espectros.

No capítulo terceiro, apresenta-se uma análise sobre o paradoxo da mestiçagem, manifesta na busca da literatura brasileira pela afirmação de sua identidade cultural, a partir da visão direcionada de um narrador viajante que emergiu na prosa de ficção brasileira da primeira metade do século XIX e se manteve até os nossos dias. Trata-se, neste exercício analítico, de refletir sobre o papel desse narrador na obra *Inferno Verde*. Discute-se o nacionalismo mestiço, entendido como tentativa de separação do Outro na busca de sua

própria identidade que se dá no processo da mestiçagem, segundo análise da *intelligentsia* brasileira, num conceito de “latinidade” apontado por Leyla Perrone-Moisés. Questiona-se: Como possuir identidade, separado do Outro, num processo de mestiçagem?

O estudo discute conceitos de “identidade” e “civilização” para entender o paradoxo nacionalismo *versus* universalismo presente em *Inferno Verde*, como preocupações que embasam os estudos sobre a existência de uma literatura amazonense. Sob o olhar do pesquisador contemporâneo, interessam aqui processos de significação subjacentes à criação, que se materializam, acompanhando-se, o imaginário que influenciou a visão do viajante sobre terras jamais vistas, desde 1500, até chegar ao objeto de estudo deste projeto. Assim, encontra-se na composição do *Inferno Verde* um narrador tal qual Flora Süssekind julga ser “marcado” na ficção brasileira desde o princípio do século XIX. O nacionalismo reivindicado nessa prosa, xenófoba, por uma identidade autóctone, recusa o “colonialismo cultural” literário presente, conferindo-lhe uma brasilidade paradoxal.

Por outro lado, o narrador viajante, apropriando-se da visão do nativo, percebe o risco do contato com o regime invasor dos seringais e reconhece no mestiço sua identidade forjada no lugar, como também a adaptação de outros ao espaço, inquietando-se com as possíveis influências que venham lhes alterar a fisionomia cultural. Ponto crucial desta inquietação é a base do sentimento do “desterrado à perpetuidade”, o qual o nordestino percebe carregar em si, fazendo-o também parecer ao nativo o Outro invasor; é um temor que impulsiona a possibilidade e necessidade do nascido no lugar de se manter segundo sua cultura, sua crença, seus mitos, a partir do que se forja a sua personalidade, o seu modo de ser como indivíduo pensante, a partir do seu conhecimento de mundo baseado nas condições de existência e adaptação ao meio. Este saber é um conhecimento historicamente fundado por seus antepassados, um todo que se reflete nas suas ações vistas pelo “invasor” como formas incipientes de que ele precise se desfazer nessa nova realidade. O contato não só desestabiliza a relação desse homem com seu *meio* – o espaço presente, o da natureza intocada (ou o que hoje chamamos de “manejo sustentável”) – como também com sua *História* – o espaço diacrônico. O contato destrói, portanto, todo um repertório de conhecimentos fundados na sua percepção originária de ser no mundo: sua visão mítica do *cosmo* e das coisas, a qual revela que “o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 1994, p. 22).

Os modelos exemplares que constituíram esse homem como tal nesse *cosmo* que ele reconhece ser sagrado levam-no a perceber o outro (principalmente o nordestino) como usurpador de seu patrimônio natural e cultural: o forasteiro é “chofraria em praga, invadindo a

floresta... Extinguiria até a caça e o peixe; gente vinda ontem e feliz numa Vitória, que o antigo nativo ainda aspira e não consegue!” (RANGEL, 2008, p. 44). A partir dessa intervenção onisciente do narrador, na palavra “Vitória” (com V maiúsculo), este introduz no seio da cultura nativa um índice de cultura ocidental, a noção de civilização, como a significar uma falta de algo imensamente necessário aos locais, e ao mesmo tempo a percepção de que aquilo de que se necessita é o que pode levá-los a se perderem, já que os “vitoriosos”, os que possuem o bem da civilização, são percebidos negativamente como “praga” e, conseqüentemente, como seus exterminadores. Negativos, porque destroem tudo por onde passam, deixando apenas o que deles se constitui, mas inevitáveis e, portanto, fatais, a que não se deve resistir, porque mais fortes e poderosos. Assim, o nordestino deslocado para o sertão amazônico figura no *Inferno Verde* como um mal inevitável, que a história colocou no caminho do amazônida para, no confronto, suplantar o que parece atrasado, incivilizado e bárbaro, tanto no que se constitui como tal no nortista quanto no nordestino.

Dessa forma, o capítulo resulta de uma observação acerca das reflexões sobre o papel do narrador viajante e da visão que, através dele, nortearia a constituição de uma identidade nacional brasileira nos contos que compõem a obra em análise, ao que se buscou problematizar: Que mecanismos típicos da prosa de ficção esses escritores mantiveram em suas composições, cujo itinerário o narrador viajante parece condenado a traçar enquanto registra e relata? Qual é a figuração de narrador apropriada ao projeto de formação de uma imagem de nação original e peculiar capaz de revestir o gênero literário relato de viagem de verossimilhança adequada àquele projeto? Que formas de ver e comentar esse cronista mantém ao ler o livro da terra? São esses os questionamentos que nortearão o estudo a que o capítulo se propõe.

CAPÍTULO I – VIAGENS: O DITO DO VISTO

Era uma ideia vaga; mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas. (GARRETT, 2010, p. 16)

1.1 Autor e obra: percevejo do lombo euclidiano?

Bem pouco se tem comentado sobre o modo de escrever de Alberto Rangel, e quando isso aparece é de modo transversal aos estudos sobre a vida e a obra de seu amigo famoso Euclides da Cunha, sobre o qual se aponta um cânone. Porém, assim como seu amigo e grande influenciador, que sofreu com enfrentamento os rigores da crítica e do tempo, sua obra pode vir a ser a prova incontestável de um estudo pioneiro e único sobre o Amazonas e sobre o lugar deste no mapa histórico do Brasil – mesmo sem a busca dos rigores científicos atribuída a Euclides.

Esse caráter analítico e científico sobre o ambiente amazônico que outros intérpretes de sua época preferiram ressaltar não é, no entanto, o que chama grande atenção na obra de Rangel, mas o drama humano que se desenvolve no ambiente descrito e que toma forma mítica como potência divina, sobretudo nos seringais, em cujo cenário se desenvolvem cenas que reservam como surpresa final do ato de uma peça, dores de uma tragédia, interpretadas através de um exame, por vezes exaltado, que o narrador realiza do fenômeno amazônico e do conflito entre as forças humanas locais: o nativo e o brasileiro trasladado para a Amazônia.

Inferno Verde desperta curiosidade pela sua linguagem como meio expressivo e articulado de uma representação aceita como artística – discurso multifacetado que necessitaria ser mais bem definido numa tarefa que nem o tempo nem o formato desta única exposição nos permitem.

Nesse sentido, é preciso primeiramente, como exercício a que se propõe este estudo sobre o objeto *Inferno Verde*, procurar definir suas filiações estéticas e do uso que seu autor fez de pressupostos teóricos evolucionistas e deterministas, reintroduzindo-os nos respectivos contextos ficcionais em que Rangel os colocou: o das raças, o do crime, o da loucura, o da exploração, o da morte..., e suas relações com a hereditariedade e o meio social. Para todos os casos, trata-se de fazer, inicialmente, a seguinte pergunta: Até que ponto a leitura de Rangel sobre os teóricos combina com o que este expõe ou defende no *Inferno Verde*? Ou se sua lógica discursiva segue a criada por Euclides e apontada por Bernucci no ensaio *Cientificismo e Aporias em Os Sertões*, in *Discurso, Ciência e Controvérsia em Euclides da Cunha* (2008), na qual são privilegiadas três noções: “a de análise lúcida das coisas, a de conhecimento real ou científico e a de verdade” (BERNUCCI, 2008, p. 26). Bernucci aponta nessa lógica o

modo particular com que Euclides lia as suas fontes em que, ao aproximar-se delas, estaria informando sua poética narrativa e sobre a qual o escritor defendia a

possibilidade de “desleitura” (*misreading*) da teoria para assim adequá-la ao seu contexto particular de aplicação, porque (...) o que lhe interessa é explicar o objeto em estudo, tecer a rede de significado em torno desse objeto e (...) comunicar ao leitor seu modo individual de entendê-lo. (BERNUCCI, 2008, p. 26)

Portanto, assim como aconselha Bernucci nesse estudo sobre o autor de *Os Sertões*, é prudente diferenciar sombra de penumbra ao analisar também a postura particular e individual do autor Rangel frente a essas filiações. Diferentemente de Euclides, Rangel não procura interpretar as teorias por via direta do comentário, apenas as aplica na ficcionalização de personagens em ação; também não manuseia aquelas noções de forma a criar seu próprio esquema interpretativo, esses conceitos são apresentados na ficção através das falas de personagens e, sobretudo, discutidos e defendidos pelo narrador tal como se apresentam nas ações expostas na narrativa. Isso livra o autor das controvérsias a que Euclides esteve exposto, embora possa essa escolha de filiação fazê-lo cair em outras contendidas – como a de “imitador” de Euclides, por exemplo –, mas sempre há a possibilidade de, em se tratando a obra de representação, esquivar-se da acusação de “deslizes” nessas interpretações.

De antemão é possível apontar algumas diferenças claras entre eles, com base na biografia de Euclides, através da qual se entrevê a de Rangel: ambos repudiavam aberta ou veladamente os regimes tirânicos e antidemocráticos, como é possível ver em suas obras, malgrado a simpatia de Rangel pelo regime monarquista; e Euclides, contrariamente, ser intolerante com o estado imperial e ser ardoroso em sua luta quase romântica pela República. Embora ambos não dispensem os estudos frenológicos para caracterizar suas personagens como criminosas e loucas, em Rangel esse parece ser um recurso que explica a natural adaptação desses humanos à natureza amazônica, apontando uma relação ancestral entre o sertanejo, a terra e os nativos; enquanto em Euclides, a caracterização sugere a predisposição atávica desses personagens ao crime, como sustenta a teoria lombrosiana.

Faz-se necessário apontar ainda a discrepância sutil entre os dois no que concerne à questão da mestiçagem: ambos acreditavam na superioridade branca, no entanto Euclides via a componente negra como elemento enfraquecedor da raça: “E o mestiço – mulato, mameluco ou cafuz – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores.” (CUNHA, 2011, p. 175); enquanto Rangel via nessa componente, embora enfraquecedora, um elemento a mais na cadeia evolutiva.

No contexto das discussões sobre *barbárie e civilização* em ambos se apresenta a metáfora shakespeariana do Calibã, denotando o pessimismo na perspectiva de ambos quanto à civilização apresentar malefícios culturais ao autóctone, embora ela seja inevitável. Quanto à expansão norte-americana, que Euclides enxergava ter um “lado bom”, não merece de Rangel menção alguma no *Inferno Verde*, o que pode denotar sua aversão a esse modelo político e reforçar sua afinidade com a monarquia portuguesa. Em ambos a empresa literária visava muito mais o que “poderia ser” do que o “ser em si”, visto que suas representações manifestam mais importância à narração do “assim poderiam ter sido” os acontecimentos históricos na Amazônia, do *Inferno Verde* ou em *Canudos, d’Os Sertões*. Surgem também semelhanças entre as obras de Euclides e Rangel, continuidades atribuídas às filiações filosóficas e estéticas a que ambos se submeteram e foram submetidos por serem frutos de seu tempo e lugar, motivo pelo qual o crítico Péricles Moraes (1959) atribuiu análise demeritória da produção literária de Rangel em comparação com a de Euclides, creditando a este o mérito de ter alcançado o objetivo de juntar o pendor literário e dados de realidade como princípio estético indispensável para pensar a Amazônia.¹

Voltando àquela indagação sobre a filiação da obra às teorias do século XIX ou ao cânone euclidiano, principal motor desta investigação, veja-se o próprio objeto do estudo para começar a respondê-la:

¹ Na obra citada, Péricles Moraes atribui ao estilo de Rangel caráter de imitação do de Euclides, por tratar-se aquele de um “estilo rígido, e inquieto e castigado, onde se encontram, não raro, os relevos violentos e as descargas do estilo de Euclides (...). Sem procurar, como seu êmulo, penetrar-lhe a fundo a estrutura fisiográfica, preferiu descortiná-la [a Amazônia] nos seus aspectos trepidantes (...)”. Do ponto de vista de uma crítica que estabeleceu como cânone de interpretação da Amazônia um modelo cientificista de apreensão do real, Rangel não dispunha, segundo essa crítica, das qualidades necessárias à empreitada, não tinha “o cabedal do cientista, a visão do sábio e a penetração do homem de gênio, capaz de plasmar o poema imortal de suas peripécias gigantescas, numa obra-prima de espírito, onde transverberasse os coloridos de um Michelet ou de um Saint-Victor”, por isso Rangel, carente dessas qualidades “que a grandeza do modelo oprime e atordoa a concepção”, produziu uma obra “congestionada de narrações prosaicas e de aflitiva monotonia, que lhe causam a erudição superficial e discursiva” (MORAES, 1959, pp. 17 a 21), ao que Rangel responde em carta publicada na mesma edição citada, reconhecendo o mérito que Péricles Moraes vota a Euclides, mas reivindicando sua “parte” na produção da obra *Inferno Verde* e cobrando o reconhecimento da crítica, que, no seu entender, seria covarde em não reconhecer seu valor como escritor e/ou incapaz de analisar sua obra: “A propósito do pouco que se cabe na quota de minha modesta atividade literária e do que é devido ao ingente e inolvidável Euclides, não lhe parece ter havido uma espécie de conspiração para me reduzir a um simples percevejo do lombo euclidiano o fato do homem de OS SERTÕES ter prefaciado o insignificante INFERNO VERDE, colocou-me no frontispício a etiqueta de imitador.(...). Até hoje não surgiu ainda um crítico que ousasse dar-me a parte do que literariamente me pertence. Escapei ao soneto e a ode, ensaiei o conto, a novela, arrojé-me à História. De todas essas páginas nenhuma serviu ainda a provar a minha trotada no rasto do cantagalense, nem a tese contrária, *pardi!* Tão admissível como a outra.” (RANGEL, carta a Péricles de Moraes, Paris, 18 de dezembro de 1935) Na mesma resposta que dá à crítica, Rangel aproveita para tratar de sua produção literária, que lhe parece superar em número, conteúdo e forma a de Euclides; também aponta sua perspectiva contrária à de Euclides: este era um defensor romântico da República; Rangel, pelo contrário, defendia a monarquia como sistema, daí porque atribui a responsabilidade dos males do seringal ao homem, não ao sistema que a República endossou, embora haja uma denúncia na obra contra este.

Afinal de contas, a “terra caída” bem pode ser a definição do Amazonas. Por vezes, no seu terreno aluvial tudo repentinamente vacila e se afunda, mas reconstitui-se aos poucos. Cai a terra aqui, acolá a terra se acresce. Resulta que, nesse jogo de erosões e de aterros, o esforço do homem é o de Atlas sustentando o mundo e a sua luta é a de Sísifo invertido. (RANGEL, 2008, pp. 67-8)

Considerando o que se disse sobre Rangel como um imitador de Euclides, a citação pode dar conta não só de apontar as aplicações das teorias do século XIX que atingiram, em pequena ou grande proporção, a todos os escritores daquele período, quanto de verificar que as noções euclidianas são extrapoladas pelos paradoxos articulados no *Inferno Verde*, representando a opinião filiada não a um cânone particular, mas a um grupo de intelectuais que discutiam conceitos que envolviam definir questões sobre a *identidade brasileira* (HARDMAN, prefácio ao “Estilo Tropical”, in: VENTURA, 1991, p. 5).

No espelho da “civilização” europeia em que se mirava uma parcela do Brasil do século XIX, sobre a guerra que se travava no interior do Amazonas do século XIX nos seringais contra o primitivismo e os riscos da miscigenação, é uma virtude a medida governamental de trasladar sertanejos do Nordeste para o sertão amazônico; para Rangel, a virtude alimenta um crime: o de desequilibrar a relação do nativo com o meio em que sempre vivera pelo contato com os males que o progresso legou ao nordestino “civilizado” em invasão motivada na Amazônia; para a República, a Amazônia era o lugar de onde poderia ser extraída a “nova riqueza” do Brasil, a borracha, e definir fronteiras ameaçadas, por isso a preocupação em demarcar as fronteiras com o Peru; e para os amazônidas, a terra era o paraíso em risco de perda com a ameaça do invasor. Toda essa complexidade da representação no *Inferno Verde* são virtudes da obra de Rangel, que extrapolam a economia de referenciais em tê-lo como seguidor de um cânone.

Embora Euclides tenha atribuído ao seu livro *À Margem da História* (de princípio, o título seria *Paraíso Perdido*) o papel de “segundo livro vingador” (o primeiro foi *Os sertões*), é seu amigo e também escritor, Alberto Rangel, com *Inferno Verde* que lhe “vinga” não só o caráter humanitário de denúncia social latente nas obras desses escritores, como também efetiva o projeto estético de Euclides da Cunha, de aliar ciência e arte na produção escrita, objetivo exposto por este no ensaio *Contrastes e Confrontos* (1907).

Ambos os autores sofriam do mesmo drama, apontado nas inúmeras análises feitas pela crítica literária sobre as obras de Euclides. Para esses escritores, o fazer literário deveria procurar conciliar duas forças, que em princípio, não se coadunariam: a da imaginação e a da ciência. Por isso, pode-se afirmar que em ambos concorrem características típicas dos escritores oitocentistas, para os quais o exercício da escrita não diferenciava ciência de arte,

como também não se podem ignorar as aspirações pessoais ou políticas que motivaram esses intelectuais a se mostrarem, cada um a seu modo.

Para mais além, as noções de verdade, de lucidez na análise e de conhecimento científico, entendidas a partir de uma definição particular que parte da apropriação do conceito de outrem, a fim de tecer significados individuais em torno de um objeto, tanto em Euclides quanto em Rangel oferecem na narrativa a ressignificação do real que toda obra literária deve apresentar. Diferentemente de Euclides, o projeto estético de Rangel pouco se atém em explicar “cientificamente” a medida da essência brasileira e mais recorre a apontá-la em seu alcance mítico ou transcendente. No jogo evolucionista, o núcleo da *gens* brasileira não há que ser provada cientificamente, por se medi-la, como teve a hipótese da “rocha viva” do sertanejo euclidiano: o caboclo, assim como todos os mestiços já estão constituídos na história como fato observável, no movimento de sobrepujamento dos fortes sobre os fracos; estes, mais fracos porque mantidos no isolamento natural, que os protegeu no passado, mas os tornou inaptos para apreender abstrações como as formas de governo que os submetem; e aqueles porque fortalecidos pelas estruturas degeneradas de poder e, paradoxalmente, pela degenerescência moral. Se no discurso que se quer revestido de veracidade, a essência se manifesta como mito, contrariando a tradição iluminista que legitimara epistemologicamente a ciência, identificadora do mito como prática atrasada, como se poderia explicar uma transcendência no fenômeno da mestiçagem? A solução parece ser a mesma apontada por Costa Lima para *Os Sertões*: “...o transcendente é contrabandeado como se fizesse parte do fenômeno observável.” (COSTA LIMA, 1997, p. 55), criando-se o que o crítico nomeia “uma estranha familiaridade”, efeito do mito:

O mito produz condições de familiaridade não só por meio de suas histórias demasiado humanas dos deuses, por meio da frivolidade pouco séria do que levam a cabo, mas também e acima de tudo pela redução da escala contra a qual seu poder é medido. (BLUMENBERG, apud COSTA LIMA, 1997, p. 55)

Bem mais feliz que Euclides foi Rangel, na fórmula, posto que o último, ao tornar ficção a história, não precisou responder às inúmeras acusações de “erros científicos”; todavia, em ambos ela obtém êxito, como apontado por Costa Lima para *Os Sertões*, em pelo menos duas funções do mito: “substituir o terror legítimo pelo destino do país”, privado de uma raça “forte”, “por uma certa familiaridade” e “ao mesmo tempo que produz uma estabilização da vida, o mito recusa explicações.” (idem, *ibidem*, p. 56). Isto é uma das muitas semelhanças que se apresentam no plano estético das obras desses escritores: as ambivalências nos jogos de contrários que o pensamento euclidiano utiliza, e que se

apresentam nos escritos de Rangel, reforçando o plano mítico que naquele também se faz presente.

A ideia implícita de evolucionismo cultural que perpassa os onze contos do *Inferno Verde*, pressupondo-se etapas entre culturas e de progresso, também pressupõe que as sociedades avançam de um estado de natureza para um estado de civilização. Assim, parece-nos que pelo menos uma parte que compõe a sociedade amazônica do período tratado na obra, o sertanejo – seringueiro ou seringalista – atraído para a extração da borracha, e compreendida segundo esse pressuposto, sofreria um processo de regressão histórica, em que esse elemento aqui chegado perderia formas mais avançadas de sociabilidade e cultura, regrediria nesse processo civilizatório, aproximando-se do antepassado autóctone, em estágio anterior na escala evolutiva, e não destoaria do elemento primitivo, porque sua componente étnica estaria garantida em seu atavismo. Por isso, Flor dos Santos, por exemplo, personagem sertanejo criminoso do conto *Hospitalidade* sente-se tão à vontade nesse elemento natural e primitivo da natureza amazônica.

Com a chegada dos sertanejos para trabalharem como seringueiros, o vetor da trajetória de natureza para a cultura se inverte e acarreta uma perda, uma regressão pela aculturação do homem do sertão à barbárie do seringal que, aliada aos seus vícios já adquiridos da civilização, neles faz vir à tona do social seus mais rebaixados instintos, motivando-os aos delitos morais. Assim como Euclides, sobretudo em sua juventude, “se sente desajustado no mundo urbano e civilizado, em que a beleza e a moral se degradavam, ameaçando a linha reta da inteireza de caráter e do dever”, adotando “uma postura romântica diante da vida e da história, com sentimentos que oscilavam entre utopia e melancolia” (VENTURA, 2003, p. 47), também Rangel posiciona seus personagens do sertão estranhos ao ambiente, em estado de inadaptação ao meio natural: quanto mais “civilizado” e, ao mesmo tempo, próximo ao natural, mais “bárbaro” parece *o transformar-se*, em uma espécie de regressão cultural, rumo ao estado de natureza, em processo de animalização pela perda de sua “inteireza” moral e/ou pelo enfraquecimento físico. Aqueles que, já possuidores desse atavismo genético, que os aproxima dos seus elementos ancestrais, não parecem deslocados em relação ao espaço, mas aos elementos civilizados, o que nos leva a perceber uma filiação de pensamento à teoria evolucionista de Herbert Spencer.

O evolucionismo cientificista fornece, assim, condições para os autores extraírem e concretizarem a imagem romântica de um povo nacional (COSTA LIMA, 1997, p. 40), não mais aquela fantasiosa dos românticos de início do século, que transpõe da história europeia

seus caracteres, mas esta palpável, que encontra no mestiço e na força de sua própria história e formação étnica relativa sua semente exemplar do país futuro.

No entanto, enquanto para Euclides o essencialismo étnico “tinha por meta a ocupação da terra, contrária à pragmática das especulações financeiras” (idem, p. 41), o problema para Rangel se situa na inevitabilidade de “as miragens do progresso” suplantarem pela atuação imoral dos homens “civilizados” o caminhar mais lento e natural da História do nativo amazônico. Neste confronto, evidencia-se que as leis naturais não seguem *pari passu* com as leis civis. Veja-se no confronto dessas posturas primeiro em Euclides e depois em Rangel a confirmação dessa assertiva:

Os seus generais transmudam-se em batedores anônimos dos médicos e dos engenheiros; as maiores batalhas fazem-se-lhe simples reconhecimento da campanha ulterior, contra o clima, e o domínio das raças incompetentes é o começo da redenção dos território [que] vai generalizando em todos os meridianos a empresa maravilhosa do saneamento da terra.
Da terra e do homem. (CUNHA, 2006, p. 41)

Em *À margem da história*, Euclides, na visão que tem do autóctone fundamenta a teoria de que houve um grave erro no processo civilizatório que deveria ser implantado na Amazônia, a fim de promover o “saneamento das raças incompetentes”. Nessa teoria, Euclides defende a ideia de que se deveria transplantar integralmente os “civilizados” para os lugares onde os “bárbaros” se encontravam, para “afeiçoar o forasteiro ao meio” e “sanear” o meio bárbaro, seguindo modelo de emigração das formas “maduras” de colonização das “Escolas de Medicina Colonial” da Inglaterra e da França. A empresa do moderno imperialismo expansionista teria

o encargo (...) de justapor os novos organismos aos novos meios [com o objetivo de corrigir os temperamentos dos autóctones], destruindo-lhes velhos hábitos incompatíveis, ou criando-lhes outros, até construir (...) um indivíduo inteiramente aclimatado, tão outro por vezes em seus caracteres físicos e psíquicos que é, verdadeiramente, um indígena artificial transfigurado pela higiene. (idem, p. 41)

Para o cantagalense, o “transplante” para a exploração da seringa na Amazônia se deu de forma desordenada, como o fizeram os Estados do Nordeste brasileiro, expatriando os nordestinos que fugiam das secas do sertão e foram expurgados para a Amazônia, todavia também foi onde dilataram e expandiram a pátria. No *Inferno Verde* o transplante é um malogro fadado ao insucesso, pela geração do conflito “invasor” *versus* “nativo”, num primeiro momento do processo, e “adaptado” *versus* “inadaptado”, em outro, tendo a Natureza como mediadora quase sempre malévola na adaptação do homem ao meio. No entanto, percebe-se nessas defesas aquilo que os estudos sobre o nacionalismo demonstraram, segundo Leyla Perrone-Moisés, em *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo*

literário (2007), que as imagens de que se constitui o conceito de nação são metáforas utilizadas nos discursos identitários, uma das quais opõe o conceito de *civilizado* ao de *bárbaro*, em que o latino-americano se reconhece como inferior e dependente com relação ao europeu, e aqui, no *Inferno Verde*, o reconhecimento da inferioridade do mestiço em relação ao branco. A questão para Rangel fica, então, assim definida: tanto o mestiço degenerado do litoral quanto o mestiço retrógrado do sertão, que apagam os últimos vestígios de essencialidade autóctone, são formas definitivas de composição étnica do tipo brasileiro nessa etapa de evolução. O problema está em *como* esse homem age em relação ao outro do sertão amazônico, aquilo que o faz querer ser o dominante na relação. Valoriza-se menos nessa análise do confronto a constituição étnica do que a postura filosófica do homem, embora aquela sirva para ratificar por vezes esta.

Há na existência do nativo na obra certo anacronismo, no sentido de que as personagens se empenham em negar, existencial e politicamente, o tempo, leito por onde desliza a humanidade, contrariando o historicismo progressista de Rangel, como nos esclarece Peter Elmore, ao tratar desse mesmo fenômeno em *Os Sertões*:

Para o progressismo do século XIX, o dinamismo temporal e a aculturação dos ritmos sociais não só são desejáveis e saudáveis, mas cifram e concentram a genuína essência do humano. Daí que o tempo seja a vasa que mede e a balança que pesa não só as sociedades, mas também os indivíduos; é, portanto, o principal critério de valor e juízo. (ELMORE, in: BERNUCCI, 2008, p. 97)

Os personagens são fenômenos que representam forças atrasadas em luta condenada de antemão à derrota contra forças da época, daí o misto de aversão e fascinação que se apresentam na voz do narrador. No anacronismo, na dissonância histórica, que torna os personagens anômalos e patéticos, é que se encontra a perversão dos personagens, entrevistados pelos registros da antropologia e da geografia, que servem, assim como n' *Os Sertões*, para “esclarecer e fazer inteligível o sujeito de quem se pode dizer (...) que é um representante natural do meio em que nasceu.” (ELMORE in: BERNUCCI, 2008, p. 98).

O racionalismo progressista do autor mediado pelos protocolos do relato de viagem, que excluem a intervenção do sobrenatural, místico ou mítico, contrariamente ao ditame não se apresenta no conto, gênero-lugar da ficção por onde podem ser transpostas afirmações que sintomatizam o outro lado da trama discursiva, que deixa entrevê o que o texto quer dizer: que os personagens são anacrônicos, e são ultrapassados, não só no tempo cronológico quanto no espaço etnológico. E a História permite encontrar seus precursores, mas nos enunciados o excesso também permite encontrar sua correspondência: a fisionomia atávica os liga ao

passado e sugere os temas da repetição impertinente do retorno (ou repetição do retorno impertinente?).

Embora bem menos estudada, é possível traçar uma pequena biografia de Alberto Rangel, apenas para visualizar o paralelo entre a vida de escritor deste com a de Euclides da Cunha sobre os quais nos dispusemos tratar neste trabalho, para apontar influências possíveis deste sobre aquele ou aquilo que em ambos se constituiu como influência de suas formações. Para tanto, dois momentos são especialmente importantes: um quando Rangel estudou na Escola Militar da Praia Vermelha, onde se tornou amigo de Euclides e iniciou sua admiração pelos ideais republicanos, influenciado pelo admirado professor de álgebra, geometria e cálculo, Benjamin Constant, ideólogo do golpe que derrubou a Monarquia e proclamou a República em 1889. Segundo Ventura (2003), os jovens estudantes sofreram influência do positivismo de Auguste Comte pela ação de Benjamin Constant, que “Expunha, em suas aulas na Escola Militar, sínteses expositivas e formulações filosóficas, que despertavam o entusiasmo dos estudantes” (VENTURA, 2003, p. 51); e o outro momento, quando o pernambucano viveu em Manaus, onde escreveu seu *Inferno Verde, cenas e cenários do Amazonas*, prefaciado por Euclides, entre 1904 e 1905.

A inspiração nos preceitos de Igualdade, Liberdade e Fraternidade da Revolução Francesa bem como a aderência às concepções científicas e filosóficas do positivismo de Comte e do evolucionismo de Spencer reforçaram a fé de Rangel na evolução da humanidade e apresentam como premissa que esta deveria se dar através de uma série linear de etapas históricas. O sistema republicano surge como um elemento de evolução social, que traria reparação da ordem social desestabilizada pela degenerescência da Monarquia. No entanto, Rangel, já nesse período, manifestava reservas quanto ao regime republicano, que considerava sectário, como é visto por Ventura ao retratar o episódio em que os alunos homenagearam Benjamin Constant por ocasião de sua saída da Escola Militar, oferecendo-lhe um exemplar da *Síntese Subjetiva*, de Auguste Comte, ato que Rangel ironizou como crítico da República: “Foi exposto em *O País* o Alcorão, emplastrado dos dísticos em que costuma exprimir-se tudo quanto pretende a estética no regímen sectário que se importava” (RANGEL, *apud* VENTURA, 2003, p. 64). Referia-se ao livro como bíblia dos positivistas e criticava a estética de quem seguia o lema desse movimento – *O Amor por princípio, e a Ordem por base;/O Progresso por fim* -, segundo Rangel, alheia à cultura local, petrificada em forma pobre e, desprovida, pois, de identidade brasileira. Reforçam sua contrariedade à República o que Manuel Paulo Filho, seu biógrafo, escreve:

Parece que chegou mesmo a ser hóspede dos príncipes de Orleans e Bragança. Sobre o neto do rei Luiz Felipe e genro do Imperador d. Pedro II escreveu um trabalho longo e exaustivo para fazer o panegírico do marido de d. Isabel, a princesa Redentora. A circunstância de ser tão bem acolhido no Castelo, a cuja sombra pesquisou, meditou e anotou, pondo os olhos num dos mais preciosos arquivos da história política do Segundo Reinado Brasileiro, alterou-lhe por completo as convicções republicanas. Tornou-se um monarquista zangado, isto é, brigando com todos quantos não admitiam a possibilidade deste país voltar ao domínio do trono e da coroa. (PAULO FILHO, Manuel. *Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1946).

No entanto, segundo Ventura, o clima antimonarquista da juventude de Rangel era alimentado principalmente pelo descaso com que a Escola Militar era tratada pelo Império: os filhos de famílias remediadas como as de Rangel e Euclides, sem recursos, não podiam frequentar as melhores escolas, que os filhos da elite escolhiam, restando-lhes a opção da Escola Militar: “Os cadetes sentiam-se menosprezados pelo governo e pelo Ministério da Guerra, que permitiam que a escola apresentasse condições de higiene deploráveis e fornecesse má alimentação.” (VENTURA, 2003, p, 66). O descontentamento com o governo monarquista aproximava os jovens militares dos ideais da República, mais por senso prático do que por convicções filosóficas, como é característico dessa época da vida, em que se é jovem, afeita a idealismos e aspirações que parecem transformar-se em necessidades imediatas, refratárias a todas as ideias (mesmo que contraditórias) e mobilizadas para a solução do agora.

Na vida de Euclides, no entanto, segundo Ventura, à medida que o confronto do ideal com o real, do espírito com a sociedade transfiguram-se e norteiam seus escritos, revela-se um drama de feições trágicas:

Colocado no seio da sociedade atual – à mercê das forças que agitam, expansões egoísticas de milhares de interesses irradiando a todas as direções – o nosso espírito – não poderá fixar uma direção retilínea e agitando-se, morrendo-se, oscilará indeterminadamente, indeciso, da esperança à desilusão – a todo o instante feliz, triste a todo o instante. (CUNHA, 1889, apud VENTURA, 2003, p. 79).

O tom lúgubre e pessimista da visão de mundo, oriunda de suas posições filosóficas contrárias às forças irracionais e aos interesses particulares, perpassam como vertigem e queixa as obras de Euclides:

Quanto a nós – apaixonados –, inermes ante o assalto das emoções, em comunicação direta com a perturbação geral, harmonizados à desarmonia, batidos pela inconstância dos homens e dos fatos – meditaremos através de uma vertigem – e o mesmo fluxo de sangue, irrompendo-nos do coração, nos levará ao cérebro, a um tempo, a mais consoladora esperança e o mais sombrio desalento... (CUNHA, 1889, apud VENTURA, 2003, p. 80).

Em Rangel, as mesmas forças transbordam em imagens da natureza transfigurada em seus elementos míticos, onde sobeja a força dos elementos primitivos capazes de expulsar o aventureiro e submeter os adaptados aos seus desígnios, ao mesmo tempo em que, em

irrompimento de crítica exaltada ao governo, que abandona os seus para serem devorados por forças primitivas, observa-se a incapacidade do regime inerme, incapaz de utilizar o que o progresso da civilização conquistou para submeter aquelas forças, porque corrompido pela cobiça do civilizado e pela fraqueza demonstrada pelo autóctone, submisso ao meio que lhe imputa um destino de sofrimento. O caboclo é o herói quasímico rangeliano: “Diante os insucessos da avidez do “branco”, o nativo murmurará: Contudo, aqui se sofre, mas ainda se aguenta...” (RANGEL, 2008, pp. 162-163). Julga-se inevitável a transformação do estado de natureza progressivamente ao estado de civilização, mas aqui, onde a natureza teima em interromper e obstaculizar a série linear de etapas históricas e políticas, o senso do narrador viajante se desestabiliza ante o escândalo da insubmissão do homem não autóctone pela perda regressiva de civilidade.

Pode-se afirmar, nesse contexto, que Alberto Rangel apresenta-se em sua obra como um artista incomodado com a opressão sobre o homem amazônico, a ponto de, por vezes, – talvez por influência de sua formação militar – relegar o plano estético da obra à segunda perspectiva, e colocar em primeira sua tese histórico-cultural ou, pelo contrário, disfarçado pela “ética da aventura”, se esconde o desejo de conquistar, dominar e sujeitar o Outro – motivo que movia o homem do século XVI – e agora, sustentado pelas teorias da supremacia branca, defendidas consciente ou inconscientemente pelo homem dos oitocentos, metaforiza o homem como “caçador” do Outro. Nesse ponto da análise, há que se questionar: O mesmo desejo que movia os conquistadores seiscentistas, impulsionados pela noção de propriedade (das coisas e dos homens), transforma-se em padrão de conduta na terra firme para o homem do século XIX? Ou, ainda, o incômodo do humanista em ver seu pátrio submetido ao pior que a pátria pode lhe dar – o abandono, o esquecimento e quase desprezo – não o faz exaltar-se contra os males do sistema na metaforização do espaço, cindindo os opostos em imagens grandiosas e ambíguas, da luta do homem com a natureza e do homem contra o próprio homem, em busca de uma explicação do real além daquilo que lhe impõe sua formação social?

O *motivo* da viagem é apenas suposição acadêmica, porém é impossível não perceber o diálogo que a obra de Rangel trava com *Viagens na minha terra* (1845-1846), de Almeida Garrett, pois naquela se apresentam reflexões políticas, históricas, filosóficas e existenciais de um autor-narrador, as quais também aqui, no texto de Rangel, se fazem. Do mesmo modo é possível notar o tema da viagem como busca do autoconhecimento: através do contato com outros povos e culturas, os narradores de ambas as obras buscam pensar de uma nova maneira o seu próprio eu; a fonte do que é ser português/brasileiro em um momento de drásticas

mudanças no país: em *Viagens na minha terra* é a Revolução Liberal; no *Inferno Verde* é o deslocamento de nordestinos para a Amazônia.

Percebe-se que esse veio atravessa a narrativa dos onze contos de *Inferno Verde*, cujo discurso iguala-os estruturalmente, indo do deslumbramento e desapontamento pelo espaço; passando pela pretensa contextualização desse homem na sua história até o conflito da inserção do homem “desterrado” ao ambiente hostil, em embate direto com o mestiço da Amazônia. Poderia ser o mesmo esquema formal de *Os Sertões* (1902) – a terra/o homem/a luta –, ao que se impõe uma sociedade que se forja no seringal à parte da “civilização”, denunciando um interesse do narrador pelos problemas dos brasileiros esquecidos pelo “resto do país” –, revestido de um sentimento nacionalista no tom incisivo de denúncia (calcado na ideia de identidade nacional mestiça) contra o desvirtuamento moral da cultura invasora, que provoca o desequilíbrio nas estruturas sociais da comunidade autóctone e no caminhar natural da história local, proporcionado pela intervenção equivocada da recém-formada República. É em nome de uma identidade mestiça, que esse nacionalismo, por vezes xenófobo, se baseia na recusa ao “colonialismo cultural” do estrangeiro, historicamente incrustado no fazer literário latino-americano, e reivindica suas raízes, se não autóctones, ao menos mestiça, conferindo-lhe uma diferença brasileira no seio de uma identidade europeia, o que se constitui em um paradoxo; como também estabelece a recusa à nova forma de colonialismo, a interna, do “estrangeiro da própria terra”, por se tratar da forma mais ignóbil de exploração, a do patricio contra patricio.

Nas atitudes e intenção Rangel e Euclides se assemelham: há um visceral dos dois com a *polys* e a nação, uma vontade de intervenção na vida política que, como Barrenechea já afirmou sobre Euclides, aproxima-os do molde do escritor estadista Domingo Faustino Sarmiento. Para Euclides, a maneira de entender e assumir as relações entre a escritura e a sociedade envolve o “cenário da luta entre o velho e o novo” e “o princípio que permite o deslinde dos campos em luta” (ELMORE in: BERNUCCI, 2008, p. 101). Daí porque muitas semelhanças entre os artistas devem-se à sua formação histórico-cultural: ambos, jovens, de formação militar, defensores da República, com a qual se decepcionaram, Rangel opondo-se ao regime republicano e desejando a volta da Monarquia; e Euclides ora defendendo o sistema republicano de forma romântica, ora criticando a corrupção e os desmandos dos governos de Deodoro, Floriano e de Campos Sales; ambos tributários dos ideais positivistas da Revolução Francesa e das teorias evolucionistas, que influenciaram o século XIX; ambos mobilizadores da mitologia na composição de suas obras: Euclides ao descrever os horrores da guerra de Canudos e Rangel para descrever a luta do homem no espaço amazônico; ambos de formação

ao mesmo tempo romântica e positivista e cientificista; ambos defensores de uma estética improvável, que sintetizasse ciência e arte.

1.2 A viagem, o leitor: de como o narrador seduz o leitor para a viagem

Péricles Moraes identifica no estilo de Rangel o modelo canônico de Euclides. No entanto, como frisa Marco Aurélio de Paiva (2011), ao partir de parâmetros delineadores do que seria uma criação literária, estabelecidos pelo próprio Euclides, para quem tais conceitos não eram passíveis de modificação, seu balanço depreciativo do *Inferno Verde*, originado na pretensão de apreender aspectos estritamente estilísticos da obra de Rangel, “redundou em cegueira daquele outro aspecto então salientado pelo próprio Euclides [no belíssimo preâmbulo que este fez ao livro do amigo]: a revelação adequada, em cada quadro, de uma natureza viva e que se apresentava de um modo esmagador frente ao elemento humano.” (PAIVA, 2011, p. 7). Para Euclides, o espaço amazônico é impossível de ser capturado em uma só visada, apenas “uma inteligência heroica, que se afoite a contemplar, de um lance e temerariamente, a Esfinge” (RANGEL, 2008, 23), ou seja, o artista, sobretudo um artista em especial, que também fosse cientista, poderia, na “vertigem do deslumbramento”, apreender a estranheza desse espaço misterioso e enigmático, de “realidade portentosa”, se se dispusesse a “crescer com ela, adaptando-se-lhe, para dominá-la” (Idem, p. 22). Percebe-se na observação de Euclides que a descrição da Amazônia passa por uma relação de alteridade entre quem a “descobre” e quem por ela se deixa conhecer; conhecê-la é um ato mítico de retorno à origem dela e, por conseguinte, do próprio homem; conhecer a Amazônia é conhecer-se a si mesmo enquanto ser, porque, sendo a Amazônia uma realidade mítica, há que se proceder ao reconhecimento do mito ou dos mitos que ela enseja, e somente pela incursão neste(s) poder-se-ia contar uma história sagrada, visto que o mito “relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’; (...) narra como (...) uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento...” (ELIADE, 1994, p. 11).

Daí porque, a começar pelo título da obra *Inferno Verde*, percebe-se aquela pretensão artística de conciliar arte e ciência na tentativa de o escritor/engenheiro Alberto Rangel de expressar adequadamente o caráter vivificante da natureza amazônica segundo o apelo cientificista de sua época. O procedimento retórico para essa empresa é a mesma que Ana María Barrenechea chamou de “dupla intenção”, em que a autora ressalta a dualidade formada pelos planos pragmático e artístico da obra *Facundo* (1961), do escritor argentino Domingos

Sarmiento, e d’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha: neste, a intenção, no plano pragmático, seria de “denunciar o barbarismo do caso Canudos”, mas do ponto de vista estético, “sua obra desborda em descrições do meio ambiente levado a uma categoria excepcional de representação”, chegando a “aproximar-se do tratamento romântico que dispensara Sarmiento a sua terra, para a qual nem mesmo faltariam os detalhes de costumes e de cor local no retrato das plantas nativas e na indumentária do sertanejo.” (BARRENECHEA, *apud* BERNUCCI, 1995, p. 40). Essa dupla intenção de que fala Barrenechea – dos planos pragmático e estético – ressalta não só a dualidade do fazer literário do escritor, mas implica também a existência de uma contradição há muito confrontada pelos artistas: o problema da objetividade discursiva, ou seja, para eles, se há pretensão “literária” na feitura do texto, esta deveria estar distante do modo de contar imaginário e subordinada à fidedignidade do narrar. Euclides assim como Rangel resolvem esse dilema pelo recurso estético do narrador sincero, sintetizado do conceito de Taine, epigrafado no segundo capítulo deste trabalho, em que Euclides reduz a função do historiador à tarefa que combinaria os ingredientes da razão com os da paixão, “sempre que esta união fosse auxiliada pelas mãos da verdade.” (BERNUCCI, 1995, p. 42).

O compromisso do narrador sincero prende-se não só à observação da testemunha e do documento, mas também à observação ouvida e interpretada, desde que esta esteja a serviço da verdade. Assim é que no *Inferno Verde*, o narrador apresenta-se humilde, parcimoniosamente exposto em seus saberes de homem culto ao procurar conciliar suas crenças e convenções que ele expõe invariavelmente ao final dos contos às lendas e histórias narradas por terceiros e coletadas por ele, inserindo-os na História, aí onde o conceito de verdade adquire certa maleabilidade e põe em risco nossa crença na objetividade dos fatos ou na imparcialidade do narrador.

O consórcio da imaginação e da ciência serve para apreender tamanha realidade mutante da Amazônia e sobre ela falar ao mundo por meio de estratégias persuasivas, que servem não só para atrair o leitor a um mundo tão estranho como também convencê-lo de que sobre ele [o mundo da Amazônia] está-se discutindo um problema dos mais importantes para a nação. A tarefa de conciliar ciência e arte é tão grandiosa quanto a própria natureza que se pretende apreender em palavras, à qual se conferirá o papel central de uma natureza “pré-diluviana”, mítica, sustentada em uma narrativa que tem certa pretensão de amarrar os onze contos que a compõem numa visão totalizadora de uma realidade que não se deixa jamais apreender, mas que se pretende demonstrar – como nos mitos do Fim do Mundo, que preconizam a origem encontrar-se não só no passado, mas também num futuro fabuloso – e unir os fios do passado nos do presente e futuro.

Por isso o autor há que se munir de uma construção sofisticada e tecer uma rede persuasória para atingir seu desiderato, estratégia essa tratada por Francisco Ferreira de Lima em *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa & outras viagens* (2009) como a *retórica da sedução*, expressão usada para o uso de palavras ou expressões no discurso com o objetivo de atrair o leitor para uma perspectiva diferente daquela que em princípio tem-se como objetivo primeiro. É a escrita que se quer objetiva, “como uma cruzada contra o fantasioso” (LIMA, 2009, p. 139), empregada para negar o deslumbramento, que intenta atrair um destinatário especial – aquele que chamaríamos hoje de público-alvo –, cujos ingredientes serão a “motivação interior”, o “método científico” e a “longa experiência de pesquisador”. Neste estudo, Lima aponta alguns dispositivos da *retórica da sedução*, que bem cabem na análise da obra de Rangel: o primeiro deles é o de “Afirmar a veracidade do narrado, aspecto de extrema importância para uma recepção empática do texto (...)” (LIMA, 2009, p. 38) através de argumentos que garantam essa veracidade, dos quais o primeiro trata do

fato de o descrito resultar de uma motivação particular do autor, cuja única obrigação é aquela para consigo mesmo, liberdade que afiança isenção completa ao trabalho realizado e põe a sua obra em polo oposto àquela outra, (...) realizada por encomenda, real ou privada não imposta, porque sempre comprometida. (Idem, p. 38)

Embora não justifique suas motivações, observa-se na narrativa dos diversos contos do *Inferno Verde* a avidez com que o narrador procura conhecer as histórias da população local, a ponto de tratar com economia de referências a sua própria descrição, mantendo a narrativa predominantemente em terceira pessoa – apenas no quarto conto, *Hospitalidade*, o narrador se apresenta – e procurando intercambiar suas experiências com o leitor pelo resgate da narrativa oral no relato dos contos, como um mecanismo também de denúncia das relações de exploração no seringal e o risco de suas influências culturais sobre as populações amazônicas.

Através desse intercâmbio de experiências, o narrador estabelece o primeiro argumento de veracidade ao relato, as histórias foram vividas pelas personagens e contadas a ele: a epígrafe do conto *O Tapará* serve como elo narrativo para nos remeter a uma conversa que parece vinda de muito tempo entre o narrador (um contador de “causos”?) e o leitor, a qual se renova a cada encontro/história/conto: “... e de semelhantes lagos estão cheias as terras do Amazonas...” (RANGEL, 2008, p. 23), em uma reatualização das muitas histórias que são narradas pelos locais, com as reticências servindo para marcar a ausência do vocativo, o leitor-interlocutor na conversa com o narrador. Na transposição do elemento de cultura local, percebe-se uma preocupação com a perda do patrimônio imaterial da conversa, do contar, fato que pode constituir-se em uma ameaça ao existir do nativo no mundo, pois seus

relatos orais são a sua forma primitiva de reatualizar os modelos exemplares que o mito lhe ensinou, com o objetivo de renovar o Cosmo e fortalecê-lo para um período posterior. Não só a observação da testemunha ocular e a observação documental preservam o caráter de “verdade” à narrativa, mas também a ouvida e interpretada garantem o conceito de veracidade ao relato, porque as lendas e estórias narradas por terceiros conciliam-se à História, tornando mais maleável nossa crença na objetividade. Segundo Bernucci, “essa concessão feita à imaginação, que agora habita a história, é, quando outorgada por escritores que dizem prezar mais a ciência do que a ficção, um fato notável.” (BERNUCCI, 1995, p. 43).

Tanto para Euclides quanto para Rangel, suas viagens “de descobrimento” do Brasil encontram motivações de cunho pessoal e literário: a formação militar de ambos, comungando dos ideais da Escola Militar da Praia Vermelha, ainda jovens, e no período de efervescência das lutas republicano-abolicionistas no reinado de Dom Pedro II forjam o caráter transformador que, motivado por esses ideais, reveste as obras desses homens de letras, as quais são frutos da formação filosófica de seu tempo, tributárias dos ideais positivistas da Revolução Francesa e das teorias deterministas e evolucionistas, que influenciaram o século XIX, e de suas leituras de viajantes e cronistas que escreveram suas impressões de viagens pelo Brasil.

Também permeiam seus escritos *topos* que identificam sua prosa com os relatos de viagem, como a visão de um narrador viajante, o mapeamento de lugares, a descrição dos homens e da natureza e a missão de inscrever o lugar no “mundo” dos brancos, dos mapas e do tempo histórico e de marcar a origem. Sobre ambos os escritores ainda se pode perceber como Ventura pensa a viagem de Euclides ao Purus:

Por trás do objetivo prático de estabelecer coordenadas geográficas e preparar mapa da região disputada pelo Brasil e Peru, a viagem ao Purus retomava o sentido mítico das inúmeras viagens de exploração de rios: descobrir a sua foz, sua origem, princípio e nascimento” relacionado ao sentido de descoberta dos princípios do nascimento humano. (VENTURA, 2003, p. 241)

O segundo argumento que possa garantir a verdade do que se escreve para uma sedução do leitor é a recorrência aos procedimentos científicos do Renascimento, que elegeu a observação *in loco* como a matriz primeira do conhecimento. A partir disso, o procedimento de Rangel diferencia-se da orientação de Euclides em *À Margem da História*: em Euclides, desmerece-se a informação livresca ou colhida de terceiros – principalmente a dos cronistas do século XVI, porque fantasiosas; no *Inferno Verde*, os “terceiros” também são as personagens, testemunhas da História, e o narrador não apenas um observador-testemunha, mas também porta-voz do que vê e ouve, procedimento que possibilita valorizar as

informações de terceiros, conciliando-as à História como fonte de verdade, de forma a resgatar as crenças da comunidade e da própria existência do lugar.

Assim é que o *Inferno Verde* resulta da observação direta e circunstanciada, que implica deslocamento e ação: o narrador possui, além do saber formal da academia para a empresa da pesquisa topográfica que terá a desenvolver, a experiência de pesquisador. Assim, pelo enfoque da circunstância, encontra-se o terceiro argumento: as lembranças “dignas de nota” não são fruto de olhar passageiro sobre a matéria, nem de olhar, embora curioso, desprovido de conhecimento sobre o que se vê. Isto implica familiaridade com o observado, eliminando “toda e qualquer suspeita de o olhar ter sido contaminado pela novidade, grandeza ou estranheza do visto ou (...) enganado pela pressa” (LIMA, 2009, p. 38). Por isso as narrativas dos contos quase sempre se abrem com descrições embasadas sobre a geologia do lugar: “também um cadarço de torçal escuro, que debruasse uma charpa mais clara, é essa remota costa do Tapará, vista da outra banda do rio.”, no conto *O Tapará* (RANGEL, 2008, p. 35), ou no conto *A decana dos muras*: “Encarar a carta física da Amazônia é ver a rede vascular contínua à epiderme do limbo de uma folha inequilateral. A imagem pormenoriza-se na generalidade flagrante.”, (idem, p. 81), ou ainda no conto *Um homem bom*: “Atravessado de um salto o lago de Santo Antônio, na triangulada breve, o caminhamento seguia em cheio por um vasto teso de terra firma, que devia ser transmontado na mesma deflexão.” (ibidem, p. 89). Nestes assim como em outros contos, não só o trabalho de engenheiro, mas também a curiosidade do narrador o impulsiona a ouvir os “causos” dos habitantes dos lugares mais remotos da Amazônia, a recontá-las ao leitor e a marcar a existência dessas histórias no mapa da nação, emolduradas em descrições cientificamente comprovadas e convenientes para o objetivo pretendido.

Ao *discurso da verdade* nos relatos acresce-se uma segunda estratégia de sedução, apontada por Lima, a *lição de humildade*, que, na comparação entre Rangel e Euclides, diferencia-os e confere o mérito de resultado mais eficiente ao primeiro. Adota-se essa linha de conduta para afastar possíveis ideias de presunção e arrogância passíveis ao autor do escrito. É o que parece não ter sido preocupação de Euclides n’*A Margem da História* ou n’*Os Sertões*, cuja estratégia as obras parecem relegar, porque carregadas de cientificismo, diferentemente da escolha de Rangel, ao atribuir ao narrador de sua obra o papel da humildade de um viajante que interage com os locais, como que a valorizar suas histórias, embora aquele seja um “doutor”, engenheiro-agrimensor. Também a corroborar a adoção desse formato por Rangel é sua escolha de Euclides para prefaciá-lo: como prefaciador do livro, a constituir-se ponte entre o texto e o leitor, Euclides, escritor famoso

àquela altura, empresta brilho e credibilidade ao lido. Rangel ficaria com os ganhos de suas muitas lembranças ficcionalizadas em contos serem consumidas sem os riscos de a obra ser considerada mal criada – e aqui não há trocadilho. Se a substância lida for mal ou bem avaliada, o ônus maior recairá sobre o ilustre fiador Euclides, como fica patente no entendimento de Rangel na querela entre este e o avaliador de sua obra, Péricles Moraes, tratada no início deste capítulo.

Apresentar com incremento de grandiloquência o objeto de desejo a ser exposto é outra estratégia de sedução utilizada por Rangel, que oferta a Amazônia, não só pelo que ela já tem de divulgado, mas como uma necessidade institucional:

O lago é, pois, digno de um capítulo de Michelet; mais do que isto, merece o olhar de frio sociólogo; um hino e uma análise...

O lago é o centro de abrigo, quando na periferia um não-sei-quê não quer mais que o pobre ilota vingue, desde o pescado que escasseia nos rios, até o vendilhão, que o furta nas contas.

Porque a sua luta tem sido enorme, no anfiteatro lacustre do Amazonas o caboclo é o Orestes da tragédia grega. É perseguido por fúrias. Mas o desgraçado tem nos lagos recônditos, em que pelo baixo Amazonas se engolfa o sobejo das águas, descidas dos afluentes ou precipitadas do céu, as suas praças fortes, onde só um investimento secular, quem sabe? O pode ir aniquilar. (RANGEL, 2008, p. 45)

O tom de dúvida quanto ao desfecho trágico no destino das personagens que o narrador empresta à análise do fato parece ser apenas retórica. Somente um artista especial, porque sensível e munido de capacidade científica de engenheiro, que chama para si tarefa que não lhe competia, mas que, tal qual cavaleiro andante da pena, dará ao governo brasileiro bases para defender uma Amazônia ameaçada dos riscos de perdê-la para os arrivistas ou de continuar a mantê-la na barbárie. O serviço a que se dispõe cumprir o artista especial barrará ao mesmo tempo não só a expansão de vícios internos que grassam nos seringais e ameaçam o projeto de desenvolver a Amazônia pelo povoamento da terra, como também protegerá a nova riqueza do país e garantirá as fronteiras nacionais contra os países vizinhos, que ameaçam invadir as terras do Brasil. Escrever sobre a Amazônia é inscrevê-la na História como parte legítima do Brasil, sem a qual este terá um retrato mutilado no futuro, como a lembrar uma vergonhosa falta. A intenção cidadã elimina quaisquer suspeitas de que tamanho esforço tenha algo a ver com interesse pessoal na empreitada.

De modo falsamente oposto ao que já foi dito sobre a Amazônia, a terra é descrita arrolando-se maravilhas que a caracterizam, porém reconhecendo-as apenas em um passado mítico de paraíso terrestre, e apresentando seu presente ameaçado de desaparecer, um paraíso perdido, que a transforma em inferno terrestre: aquilo grandioso, que a tudo excedia às coisas já conhecidas, agora vista pelo olhar conhecedor da ciência, traduz a Amazônia “como realmente é”, frágil porque em mutação, infernal também pelo mesmo motivo:

(...) Singular, a floresta amazônica! De alto porte e espessa, não tem força para se aguentar em pé, sendo além disto quebradiça como vidro. Uma de suas árvores, caindo, arrasta as companheiras na queda. Uma lufada a prostra por bocados, na sua debilidade, as raízes adventícias, as lianas e as sapopemas amparam-na debalde no cambaleio... (RANGEL, 2008, P. 89)

A suposição de um risco de perda pela intervenção desordenada do homem que ambiciona – assim como os primeiros exploradores do Brasil – exaurir sua riqueza do presente, a borracha, ameaçando com isso uma comunidade que dela necessita para cumprir uma etapa em sua evolução até a civilização, expõe de modo particularmente negativo o objeto de desejo dos arrivistas. Desmerecendo-o, estrategicamente protege-o contra a invasão.

1.3 A viagem confere alteridade e diferença no encontro

É pela estratégia discursiva do tema da viagem que a escrita de Rangel e a de Euclides nos apresentam (e garantem) uma ideia de nação brasileira. Nelas, predomina o tema da viagem como deslocamento real ou imaginário, ou melhor, seus deslocamentos imaginados e ficcionalizados refletem-se nos deslocamentos reais relatados em suas obras. Em Euclides, as viagens são temas recorrentes em sua trajetória intelectual desde a adolescência quando estudou no Colégio Aquino. Duas dessas viagens marcam irrevogavelmente sua presença na vida intelectual brasileira: a primeira, de setembro a outubro de 1897, rumo aos sertões baianos, saindo de São Paulo, para reportar a guerra de Canudos, de onde extraiu material para escrever *Os Sertões* (1902); e a segunda, de dezembro de 1904 a janeiro de 1906, deslocando-se de Manaus às cabeceiras do rio Purus, período em que foi gestado *Paraíso Perdido*, mais tarde lançado como a obra póstuma *À Margem da História* (1909). Quanto a Alberto Rangel, sua viagem à Amazônia (de 1902 a 1905) lhe rendeu o *Inferno Verde – cenas e cenários do Amazonas* (1908).

Semelhante ao que ocorre nas narrativas de viagens tradicionais, nos escritos de ambos há um observador deslumbrado diante do que vê e desnortado/oscilante entre a fidelidade às suas conclusões pessoais e estas apresentarem-se muitas vezes adversas ao arsenal teórico de que dispunham. Há um eu incapaz de promover uma síntese da pluralidade do real que se vê, pois este ultrapassa as expectativas prévias: na Amazônia de Euclides, um narrador real se depara com um “excesso de céus por cima e um excesso de águas” (CUNHA, 1995, p. 230); no Amazonas de Rangel, outro narrador, ficcional, se surpreende ante os tamanhos imensuráveis e compactos do ambiente: “Nenhuma clareira. Aquela vegetação espessa, em chão igual, sem alcantis nem socalcos, deve seguir até os vagos plainos fronteiros a Mato

Grosso e Bolívia, dando a ideia deprimente de que não tem hiatos na sua espessidão, e deste modo o lago desafronta.” (RANGEL, 2008, p. 39). Mas em ambos os narradores encontram-se as marcas de deslumbramento e espanto diante do real de um viajante em relação de “descobrimento” das coisas do lugar: neste, não é o lago que “desafronta”, mas sua indescritível morfologia que palavra alguma pode refazer; naquele, não há excessos de céus e águas, mas se trata de as palavras não alcançarem a descrição necessária do choque entre uma realidade preambular obtida de leituras e a realidade *in loco*.

Para designar a relação de deslumbramento entre o *eu* desses narradores e o real em Euclides e Rangel, empregaremos o termo “alteridade” na acepção que lhe confere o pesquisador Francisco Ferreira de Lima em seu texto sobre literatura de viagens (1998). Ao discutir o conceito de alteridade no livro *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* (pp. 59-121), Lima parte da premissa de que é constitutivo do ser humano o desejo por algo, que nem este mesmo sabe o que é, e que o impele à demanda, à busca. Para conceituar a palavra *desejo*, Lima recorre aos estudos etimológicos de Labarrière, que conclui a palavra encerrar uma ambivalência: tanto significaria “falta” quanto “aspiração à plenitude ausente”. Aceitando a definição de Labarrière como a mais precisa para seu estudo da alteridade no livro acima citado, Lima considera a *viagem* como sendo a maneira mais simples de satisfação do número infinito de possibilidades para suprir a falta e gozar a aspiração do ausente, porque ela ofereceria a possibilidade de o homem experimentar concretamente essas ausências como presenças, como se à sua chegada o fragmento que lhe faltava recompusesse sua totalidade.

O desejo de ver e de viver o mundo em sua diversidade, bem como de participar do mundo do Outro, motivação que nutre esse “aventureiro do olhar”, sua “estranheza do mundo” (para usar expressões pinçadas de Lima), supera a motivação dos primeiros viajantes, de se apropriar de terras e homens, agora se apropriando de conceitos e culturas, determinação esta cuja inferência se pode perceber nos relatos do *Inferno Verde*. O desejo justifica o gozo do contato como também exclui qualquer discussão sobre o que seja verdade ou mentira na narrativa, embora o cronista insista em datar, mapear e localizar: o que está no relato, e que por ventura não tenha acontecido, ou o que tenha visto e aumentado, aceite-se como uma necessidade de aplacar aquele desejo insaciável de recompor sua própria totalidade. O *Inferno Verde* está repleto de descrições anímicas, que denotam o deslumbramento do narrador pela natureza amazônica, porém estrategicamente revestidas por uma linguagem cientificista. No trecho que transcrevemos *in extenso* a seguir, do conto *Obstinação*, percebemos esses traços em que se apresenta o rio Amazonas personificado e o ambiente entorno transformado em

hiperbólicas mutações conflagradas pela ação estupenda do rio, que avulta sobre todo o resto. A ação humana é incapaz de ordenar a da natureza:

Ao findar de junho, o Amazonas dá os primeiros sinais de redução na sua plethora. Começa a minguar sutil. *Detém-se por vezes, ainda na plenitude, arrependido ou restaurado de forças. Depois o desditoso, escasseado*, vai pondo a nu as ribas e as pedras das corredeiras. Ameaça secar. Praias em tabuleiros enormes, propícias à desova e à “viração” das tartarugas, descobrem-se ao longo das ilhas, ou pelas margens firmes do rio.

Aquilo que a água, havia pouco, alagara, toma o aspecto dum inacessível bordo aos ataques da inundação vindoura, e dimana acastelado, estirando-se em linhas de barbacãs, nos desmedidos baluartes metralhados de alçaçova intérmina. O muri embasta as rampas vazantes, os vapores acautelados sobem, afastando-se das margens prenhes de escolhos novos...

O verão curto cresta e esturrica as plantações. Num mês de sol tudo fica exsicado, como lambido por vasta chama. *A água sobra para o sulcar de grandes transatlânticos*; não há, porém, aproveitá-la para a irrigação, que salvaria os plantios. A diferença de nível, entre as vazante e enchente máximas, dá uma altura fora da prevista pela lei pneumática que preside ao dispositivo das bombas. Isto impede utilizar facilmente o líquido que corre, acanalado e inútil, ao pé da sequidão das lezírias e chapadas. *Daí se supliciar a terra tal um Tântalo. A fímbria inferior das escarpas abebera-se no rio, ainda largo, caudal e profundo, mas no alto tudo ressecado agoniza com sede.* [grifos nossos] (RANGEL, 2008, p. 97)

Essa tendência à descrição precisa da natureza também notou-a Euclides no prefácio ao *Inferno Verde*, quando comparou a Amazônia a uma terra farta, na “plenitude risonha da vida”, no entanto comporta uma sociedade a agitar-se miseravelmente, como as pinturas de Rembrandt, “refertas de apavorante simbolismo.” (CUNHA, in: RANGEL, 2008, pp. 26-7). As prosopopeias, as hipérboles, as metáforas grandiosas e as comparações com a mitologia dão o tom do deslumbre, que se harmonizam à pretensão científica do relato, na tentativa de captar o real inapreensível da Amazônia, dando a medida exata (pelo exagero) da magnitude da luta do homem com a natureza. Na perspectiva ambivalente do narrador, que se preocupa em qualificar sensações, atitude característica do turista ocupado em sentir as coisas rapidamente e rotulá-las a partir da primeira impressão, não há possibilidade de o homem utilizar-se da natureza para diminuir seu sofrimento, a ciência torna-se inútil ante o desconhecido, que se refaz assombrosa e desmesuradamente.

Nas metáforas de Euclides, “o rio, que sobre todos desafia o nosso lirismo patriótico, é o menos brasileiro dos rios. É um estranho adversário, entregue dia e noite à faina de solapar a sua própria terra” (CUNHA, 2006, p. 22), a “sensação de não pertencer” é transposta ao rio, porque este também parece sofrer do mesmo deslocamento que os personagens inadaptados do *Inferno Verde*, como se rio e personagens, nesse momento primitivo de desenvolvimento, o da barbárie, estivessem em livre concorrência para apenas sobreviverem os mais fortes. Daí a justificativa de se descartarem os sertanejos corrompidos como representação ideal da pátria, num futuro estabilizado da evolução, e os civilizados serem triunfantes.

A crítica à visão do nacionalismo romântico no trecho esconde outra: a insubmissão do rio ao avanço do progresso pela intervenção do homem e da ciência para domar a natureza, engrandece esse homem capaz e crente da tecnologia e na intervenção científica, e o aproxima de sua origem de grandeza, neste momento representado pela América livre, a identidade americana agora valorizada, livre da relação com a Europa, modelo dos românticos. A doma do rio é a mesma dos incivilizados, seu desaparecimento ou eliminação é necessário ao progresso.

Daí porque o cronista recorreria a uma “retórica da sedução” para atrair o leitor para as narrativas deste lugar exótico, que assombra, mas encanta, como os primeiros discursos sedutores utilizados pelas propagandas oficiais que motivaram os nordestinos fugidos da seca a se deslocarem para a Amazônia em busca do novo Eldorado; o discurso é revestido de “maravilhas”, mas não de “fantasias”: o bordão “Borracha para a Vitória”, emblema de mobilização por todo o Nordeste e que associa a coleta do látex como essencial para o “esforço de guerra” em que o Brasil se responsabilizou por fornecer borracha para a indústria bélica dos aliados motiva no brio nordestino o patriotismo; ou as histórias de enriquecimento fácil que circulavam de boca em boca (“Na Amazônia se junta dinheiro com rodo”), embora parecesse exagerada, juntando-se às histórias de coronéis acendendo charuto com dinheiro, tornavam-se reais e desejáveis; ou os velhos mitos do Eldorado amazônico, que ganhavam força de realidade no imaginário popular, embora nada se dissesse sobre o *como* ele seria encontrado; ou ainda o mito do “paraíso perdido, a terra da fartura e da promessa, onde a floresta era sempre verde e a seca desconhecida”; e por fim os cartazes com imagens de Chablotz nas plantações da *Firestone* na Malásia, que mostravam caminhões carregando toneladas de borracha colhidas com fartura pelos trabalhadores, sem conexão com a realidade dos seringais amazônicos². No caso de Euclides e Rangel, aplica-se a acepção de alteridade discutida por Lima, porque, passado o encantamento – em grande medida influenciado pela sedução a pouco referida, mas, sobretudo, por uma visão preestabelecida pelas leituras de viajantes estrangeiros, propiciado pela experiência do olhar – aqui é o que se quer entendido como alteridade –, o narrador real de Euclides retoma seus parâmetros, valores e códigos ao mesmo tempo em que se compraz em ver:

Ao revés da admiração ou do entusiasmo, o que nos sobressalteia geralmente (...) é antes um desapontamento. A massa de águas é (...) capaz daquele *terror* [grifos do editor] a que se refere Wallace; mas como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas dos não sei quantos viajantes que desde Humboldt até hoje contemplam a hileia prodigiosa, com um espanto quase religioso – sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada. (CUNHA, 2006, p.17).

O “desapontamento” de Euclides ante o rio Amazonas real é o primeiro índice de valor que surge da comparação entre o que se crê e o que se vê; outros, como o juízo de valor do ponto de vista étnico estarão presentes em expressões depreciativas que tanto Euclides jornalista quanto o narrador ficcional de Rangel usam. Começemos por pontuar esses elementos em Euclides, que, considerando ser o sertanejo a pedra angular da nacionalidade brasileiro, aponta-o como “antes de tudo um forte” ante as vicissitudes a que estava exposto no sertão nordestino, por isso ele, como seringueiro da Amazônia, é um tipo de lutador excepcional. Devido, porém, ao egoísmo desenfreado dos padrões opulentos, o homem ali “trabalha para escravizar-se.” (CUNHA, 2006, p. 13). A mesma apreciação positiva não se dá em relação ao nativo da Amazônia, que, para Euclides, encontra-se em estágio evolutivo inferior ao nordestino.

Nessa análise do caráter inerme do nativo amazônico, Euclides associa-o ao ambiente amazônico e procura dar explicações históricas em tom de ironia sobre essa conformação físico-sociocultural: em tom de escárnio, ao descrever os esforços civilizatórios de Alexandre Rodrigues Ferreira, no séc. XVIII, ao realizar sua “viagem filosófica”, na qual observara as ruínas do abandono dos vilarejos construídos, igualando-as a um passado subjogado, e diante de Barcelos, nomeando-a a “capital da circunscrição longínqua.” (idem, p. 26). Ali, “antolhara-se, tangível, a imagem do progresso tipicamente amazônico, naquele presuntoso Palácio das Demarcações – amplíssimo, monumental, imponente – e coberto de sapé!” (ibidem).

O próprio autor explica ser aquele palácio símbolo do comportamento cultural dos locais “bárbaros” e carentes de “civilização”; no lugar, tudo é “vacilante”, “efêmero”, “antinômico”, as cidades e as gentes são “errantes”, “perpetuamente a mudarem de sítio, deslocando-se à medida que o chão lhes foge ao ruído das correntezas...” (ibidem); o fenômeno nômade é outro identificador do primitivismo e da barbárie. Assim como a terra decai em ruínas, as pessoas sofrem do mesmo estigma da decadência moral; Euclides o demonstra pelo relato de viajantes chegando à conclusão etnocêntrica: “Assim, essa indiferença pecaminosa dos atributos superiores, esse sistemático renunciar de escrúpulos e esse coração leve para o erro são seculares; e surgem de um doloroso tirocínio histórico, que vem da Casa do Paricá à barraca dos seringueiros.” (idem, p.27).

² Exemplos citados no site www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-da-borracha/batalha-da-borracha.php

São os nativos que transformam o sertanejo, pela má influência de sua *gens*. Naquele, tanto a decadência física quanto a moral são atribuídas à sucumbência ao clima, justificando a primeira pelo clima, mas ressaltando que a segunda não, sugerindo a degenerescência a questões fisiológicas, atávicas, predispostas pela origem:

Depois há o incoercível da fatalidade física. Aquela natureza soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem. No perpétuo banho de vapor, de que nos fala Bates, compreende-se sem dúvida a vida vegetativa, sem riscos e folgada, mas não a delicada vibração do espírito na dinâmica das ideias, nem a tensão superior da vontade nos atos que se alheiem dos impulsos meramente egoísticos. (p. 27)

Euclides defende a tese da influência climática sobre o homem amazônico, mas acrescenta hipótese de a terra, “a inconstância da base física onde se agita a sociedade” ser a causa de seu comportamento cultural. Segundo ele, “[A] volubilidade do rio contagia o homem e “[A] adaptação exercita-se pelo nomadismo.” (p. 28), contrariamente ao que ocorre com o seringueiro, cujo trabalho no seringal obriga-o, em regime de escravidão, fixar-se a terra, contrariando sua predisposição atávica. Porém, tanto o nomadismo do nativo quanto a fixação forçada pelo trabalho do nordestino nos seringais, para Euclides, são ações primitivas nas relações humanas, por isso ele imputa às relações nos seringais serem o entrave ao progresso, posto ser a “mais criminosa organização do trabalho que engendrou o mais desalmado egoísmo”, o homem, ao aceitar o trabalho nos seringais, transforma-se, bestializa-se, porque “o seringueiro (...) realiza uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se.” (ibidem). E conclui: “Daí, em grande parte, a paralisia completa das gentes que ali vagam, há três séculos, numa agitação tumultuária e estéril.” (ibidem); a ausência de progresso na região justifica-se pela influência da terra sobre o homem, obrigado a viver sempre se deslocando.

Na mesma perspectiva do narrador de Rangel, as relações só são o que são porque os homens as promovem, ou por desânimo de sua formação genética, ou por deformação moral aprendida no meio civilizado. O silvícola é “animal” em “toca lastimável”, de “nudez asquerosa”; o sertanejo, animalizado ou coisificado, é o miserável e lastimoso refugiado da seca: “Próximo ao mercado, (...) Nesse esconderijo imundo resguarda-se muita gente miserável, que desembarca dos “gaiolas” ou dos paquetes do sul, a fim de buscar sustento, ou talvez, opulência na pátria encantada do caucho.” (RANGEL, 2008, p. 49). Ou o ambicioso patricio, que logrou êxito na exploração da borracha e agora engana, explora e escraviza o conterrâneo: “Patrões ou intermediários aparecem ali a arranjar pessoal para o alto. *Lobos de alcatéia* às vítimas vigiam em torno da isbá equatorial. Desenrolam-se promessas com o

brilho de miragens e contratos são logo firmados ou desfeitos. Fazem o Destino e o Negócio a ronda ao acampamento assenzalado.” (RANGEL, 2008, p. 50)

Ou ainda, o desterrado lastimoso, que se entrega à fatalidade, inerte diante da desgraça do desterro: “E inclinando melancolicamente a cabeça, o Catolé suspiroso e magoado recaiu no triste aspecto de desterrado à perpetuidade.” (RANGEL, 2008, p. 58), ou, na visão naturalista, vencido pelo meio, que lhe tira as forças e o ânimo e, atavicamente, o faz encontrar sua “gens preguiçosa” autóctone:

Mas a obra remanchada, como que empacava a esse estúpido esporear. Nem à ameaça de ser substituído o Pedro punha mais empenho no trabalho. Passava os dias a aparelhar uma esquadria, deixando-a todo o instante para fumar o cigarro, assentando-se ao canto do terreiro, distraído... (RANGEL, 2008, pp. 54-5)

Tais juízos vão-se apresentar tão logo passe o efeito de encantamento e sejam postos os valores deste e do Outro em um jogo de poder e de submissão; ou ainda em forma de zombaria, assumindo função desmoralizante do Outro: Ela [a zombaria] não pretende intervir nem transformar nada; quer apenas marcar a distância entre o que é [verdadeiro, em relação a valores éticos, morais e religiosos] e o que não é, para reafirmar a legitimidade daquilo que é. (LIMA, 1998, p. 138).

Há, na zombaria, o intuito de persuadir o outro da superioridade do valor ou do parâmetro que este deveria abraçar e também um reforço da objetividade como representação da verdade. Indispensável se faz, então, tornar desacreditada a visão do viajante estrangeiro, atribuindo-se ao olhar do brasileiro letrado a autoridade necessária ao discurso; somente o olhar do brasileiro e do discurso autorizado deste e da ciência – acrescente-se o olhar do nativo apreendido pelo narrador no *Inferno Verde* – é capaz de dar credibilidade ao descoberto. Por isso Euclides descredencia, pelo próprio olhar, o dos outros viajantes estrangeiros, atribuindo a estes um olhar ilusório construído a partir da uniformidade do lugar: “É que o grande vale, malgrado a sua monotonia, evoca em tanta maneira o maravilhoso, que empolga por igual o creonista ingênuo, o aventureiro romântico e o sábio.” (CUNHA, 2006, p. 19). As imagens formadas pelo olhar desses viajantes, “formando no passado em tão deslumbrante ciclo mitológico, acolchetam-se em nossos dias às mais imaginosas hipóteses da ciência.” (Idem) recusam o passado mitológico e reivindicam a ciência como verdade. No entanto, para o alcance diante da descrição da Amazônia, Euclides reivindica a ideia de que apenas a ciência não dá conta desse papel prodigioso, só a arte: “Quem quer que se abalance a deletá-la, ficará, ao cabo desse esforço, bem pouco além do limiar de um mundo maravilhoso.” (Ibidem)

Aqui, no *Inferno Verde*, a visão preestabelecida pelo olhar alheio faz acreditar que se conhece aquilo que se vê e desacreditar-se de que haja aspectos inusitados a serem revelados. No entanto, a realidade não se encaixa na forma já estabelecida e a certeza clara e precisa dos fatos se desestabiliza, tornando inviável a correspondência entre as duas imagens:

Todo o horror desse lago então aparece. Não há encarar mais para o doirado da luz, nem para o verde-crê dos vegetais que o emolduram; isso não distrai. O lago parece abafar a alegria de toda a criação. Pastoso, pútrido, mefítico, é capaz de dar à consciência do observador um reviramento de loucura. O acreditar que alguém aí viva e dessa podridão guarde esperanças risonhas de fortuna e conforto, é disparar a razão na vertigem da insânia. (RANGEL, 2008, p. 41)

Opera-se nesse momento o que Lima preconiza para os textos de “viagens de descobrimentos”:

(...) a cintilação cede lugar à comparação, em que se medem a superioridade ou a inferioridade do descoberto. Já não se trata de uma relação intersubjetiva entre descobridores, senão de uma outra entre sujeito e objeto, na qual o sujeito estuda atentamente seu objeto com o fim de dominá-lo ou seduzi-lo, a depender de como se ponha a correlação de forças entre eles. O desejo de ver é substituído pelo desejo de saber que, a seguir, organizará a apropriação. Saiu-se, enfim, da esfera da alteridade para a da diferença. (LIMA, 1998, p. 62).

O juízo de valor que o narrador desfere contra a cultura do nativo, que passa a habitar as margens do lago no período da salga do pirarucu, parece aos olhos do viajante uma loucura, visão que parte de uma convicção preestabelecida sobre o modo de viver. Não é possível para o narrador relacionar essa atitude do caboclo ao seu modo de vida extrativista, que tira da natureza sua sobrevivência; os olhos do narrador só enxergam a podridão do lago associada à aceitação do caboclo em estar ali, não veem a facilidade que o nativo encontra com os peixes aprisionados, facilitando-lhe a pesca em abundância e a subsistência garantida por um longo período.

Entre admirar o entorno e compará-lo às suas crenças e modo de ser, o narrador caminha entre alteridade e diferença, como ocorria com os viajantes das viagens de descobrimentos, que se fizeram entre os séculos XV e XVI, e nas quais, segundo Lima, lastreia-se o conjunto de interesses do por que se viajava, pois à medida que o viajante descobria o Outro, descobria-se a si mesmo, numa relação de reciprocidade de descobertas entre o europeu e o nativo. Embora esse não pudesse ser o primeiro objetivo das viagens, tornava-se isso inevitável no primeiro encontro com o desconhecido – mesmo que este lhe pareça ser conhecido pelas leituras ou relatos de outrem –, pois o interesse por descobrir-se a si próprio no Outro, ou através dele, perpassa qualquer outro objetivo que se tenha ao viajar. E mesmo que não tenha consciência desse objetivo, no momento em que ocorre o “encontro inaugural” (para usar outra expressão de Francisco Lima), este é “soberano e totalizador,

eliminando todo e qualquer outro interesse” (LIMA, 1998, p. 62), até porque (e talvez só por isso) é um momento fugaz, de apenas uma “cintilação”.

São marcas desses encontros o espanto e o deslumbramento ante a descoberta, para a qual faltam palavras. Descobridor e descoberto ficam em estado de perplexidade e desorientação; e desse resultado experimenta-se um “choque provocado pelo encontro – ou desencontro – com o estranho absoluto, o qual guarda uma proximidade fundamental, porque carrega a marca do humano.” (LIMA, 1998, p. 62). Essa experiência radical, que Lima designa de alteridade, funciona como a demonstração do mito da fusão do *eu* com o *outro*, apaziguando desejos ancestrais de reencontrar elos perdidos para forjar uma totalidade. Na procura por sua essência, o Essencial é obtido não mais pelo regresso através de rituais, mas dá lugar a um “voltar atrás” por esforço do pensamento, especulação filosófica sobre o mistério do aparecimento do Ser, que supera o pensamento do homem arcaico, para o qual conhecendo-se o mito garante-se o conhecimento da origem das coisas bem como o domínio delas ao manipulá-las através do rito, que reatualiza o mito, com o objetivo de renovar o Cosmo e fortalecê-lo para um período posterior (ELIADE, 1994, pp. 11-12). Ao experienciar pelo olhar o sentido da alteridade, o viajante promove um retorno à sua origem e o homem torna-se total, porque se conhece no Outro, que possui dele uma parte desconhecida até então de si mesmo.

É possível perceber nos encontros que o narrador de *Inferno Verde* tem com o estranho absoluto da Amazônia a trajetória que vai da alteridade à diferença, da relação intersubjetiva em que se processa o encontro provocador do espanto e deslumbramento com a descoberta ao momento em que o narrador viajante confronta seus valores com os dos nativos e considera os seus superiores aos do Outro. No plano da diferença, não mais da alteridade, embora esta seja a propulsora daquela, surge a concepção de "nacionalismo mestiço", que permeia o olhar do narrador viajante do *Inferno Verde*, e se encontra calcado em uma reflexão etnocêntrica, vendo o mundo e o Outro sob a ótica do “nosso mundo [...] tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados através de nossos valores” (ROCHA, 1988, p. 8); seus parâmetros observam o nativo com um olhar “de fora”, cujo ponto de vista etnocêntrico é do “civilizado”/dominador, dele para os personagens do drama, os autóctones e os trasladados nordestinos do sertão.

Por outro lado, a escolha do conto como gênero e o diálogo com o relato de viagem que Alberto Rangel fez para a composição narrativa do *Inferno Verde* aproximam sua escrita daquelas características que dão qualidade às histórias narradas: o narrador do *Inferno Verde* tem o olhar do narrador participante em sua terra, que colhe na fonte autóctone da Amazônia

os relatos das histórias e tradições locais, dos quais se apropria para narrá-los aos outros, como um cronista no dever de inscrever fatos e personagens na história em choque com uma visão previamente adquirida de leituras do viajante estrangeiro, o que o leva àquele desapontamento já tratado em Euclides: as imagens da terra, que acreditava serem verdadeiras, como “síntese de uma impressão empolgante”, apresentam-se inferiores a outros lugares do Brasil: “Toda a Amazônia (...) não vale o segmento do litoral que vai de Cabo Frio à Ponta do Munduba.” (CUNHA, 2006, p. 17). Na prefiguração euclidiana advinda do desapontamento, a visão da terra é monótona, o “maior quadro da Terra” é “chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebram, as serranias de arenito de Monte Alegre e as serras graníticas das Guianas.” (idem). Há, no olhar desapontado, um cansaço do observador, resultante da monotonia da paisagem, olhar que “abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como o dos mares.” (ibidem, p. 18). Na decepção do observador percebe-se o sentimento de não pertencer ao lugar, em virtude de aquele não reconhecer neste sua pátria, por faltar ali o que ele projeta como ideal de nação, ou o seu lugar na nação. No caso de Euclides e Rangel, a pátria “civilizada”, aquela que alcance a todos.

Para o narrador de Rangel, o abandono governamental, não só demonstra a ignorância do centro do poder sobre o Norte do Brasil, como proporciona a existência de um sistema esdrúxulo ali, regulado por leis próprias, que mantém o homem quase escravo no sistema do seringal na Amazônia. Nesta, à parte do que se desenvolvia nos seringais, a vida é ordenada segundo as leis da história, em que o forte suplanta o fraco, o que está de acordo com um pensamento positivista regulador, de ordem como meio e progresso por fim, contudo, o *modus vivendi* do seringal está fora da ordem:

Assim se estampava o fitão da costa, e pelo Amajari afora prosseguia até Manaus. O Amajari é barranco cheio de histórias; figura um palimpsesto em barro e húmus. Nele inscreveu-se certa maloca de muras, raspam-na e substituíram-na pela fazenda Mendes e, mais tarde, por uma colônia agrícola do governo. Entre estes dois extremos – maloca e núcleo colonial, do índio Manuel João e Frei José das Chagas ao coronel Bezerra, medeiam mais de dois séculos e meio. A curva, porém, de seu desenvolvimento é caprichosamente ondulada, presa a ordenadas máxima e mínima, que se entremeiam para irregularizá-la. No ponto atual da curva, umas cinquenta casinhas, em meio de lavoura pouca, definem seu estado.

Contudo, a sucessão de moradias, fazendas ou pequenos sítios, acotovelando-se em toda a margem, marcos extremos na frente comuns, daria um desmentido à ignorância do país, embaído pela falsa visão de um Amazonas inculto e inabitável. Nessa zona não há seringais. Portanto, nem só a borracha ocupa, atrai e fixa o capital e o braço no Amazonas. (RANGEL, 2008, p. 71)

No caminhar da história, o fato de a maloca “mura” ter sido “raspada” e “substituída” pela colônia, representativo da civilização, portanto também da regulação governamental, e

ser substituída porque representação da barbárie e do atraso, passa na visão positivista como apenas um fato da história, não um extermínio genocida.

Daí também o desapontamento com a situação presente deslocar-se, não contra o governo que promove a “colonização” da Amazônia, mas projetar para o futuro a possibilidade de progresso apenas pelo descarte do presente tanto em Euclides quanto em Rangel. Naquele, a visão negativa do presente se fixa já pelo primeiro olhar: “A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é *ainda um intruso impertinente* [grifos nossos].” (CUNHA, 2006, p. 18). Para Euclides, o homem amazônico é um forte, mas não acompanha a História. Ressalta-se essa visão do homem anacronicamente vivendo no presente pela conjunção de três vocábulos de conotação negativa: o adjunto adverbial “ainda” e o adjunto adnominal “impertinente” ligados ao sintagma nominal “intruso”. Por outro lado, “impertinente” tanto pode ser “inoportuno” quanto “estranho ao assunto de que se trata” (POZZOLI, 2008, p. 579), ambos marcando o aspecto da inconveniência de o homem estar naquele lugar tão adverso à existência humana, mas resistente e teimosa em sobreviver.

Em Rangel, a figuração do caboclo, descrito em forma larvar de inseto, mantém esse descompasso entre o desenvolver da História e o estágio evolutivo do homem:

A [sic] uma hora viajando... O caboclo encerrava-se no seu mutismo habitual, à maneira de larva num casulo. A noite vinha, a sombra funeralmente crescia da banda de este; e, para oeste, o sol enrolava no seu trono todas as púrpuras de Tiro com todo o ouro da terra. Frechando nessa direção a montaria, era de sonhar-se que um argonauta ou um inglês louco perpetrava, no Amazonas hoje, as expedições lendárias. (RANGEL, 2008, p. 72)

O homem amazônico de Rangel figura ser o mesmo tipo mestiço que Euclides viu estar em vantagem evolutiva em relação ao mestiço do litoral (o mulato), visto que o sertanejo – bem como o amazônico de Rangel, por conclusão lógica – teria essa vantagem, “devido ao isolamento histórico e à ausência de componentes africanos, tornando mais estável sua evolução racial e cultural.” (VENTURA, 1991, p. 55): “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.” (CUNHA, 2011, p. 118). Mesmo partindo do pressuposto da inferioridade das raças não brancas, Euclides desfaz a primazia evolutiva das populações litorâneas, concedendo ao sertanejo o tipo representativo da nação por seu caráter específico de miscigenado. Para ele, a mestiçagem tem caráter negativo, pois no mestiço apresentam-se “diminuída a capacidade intelectual do ascendente superior e restrita a capacidade física do ascendente inferior.” (COSTA LIMA, 1997, p. 39).

Não será o sertanejo o tipo que Rangel apresentará como *elemento evoluído* do nativo no *Inferno Verde*, mas seu correlato tapuio, o caboclo, a quem oporá o nordestino como

invasor, estabelecendo uma espécie de regressão evolutiva do espaço civilizado para o primitivo através do deslocamento do mestiço do sertão (lugar “civilizado”) para a Amazônia (lugar em atraso, portanto, bárbaro), e uma espécie de deslindamento do caráter corrompido deste elemento civilizado pelo contato com o ambiente do seringal, que lhe faz revelar seus mais rebaixados vícios. Ou seja, o homem nordestino, que recebeu da civilização o melhor que a evolução pode dar, também entrou em contato com os vícios que ela permitiu/proporcionou, e em contato com o espaço primitivo, não da Amazônia, mas do seringal, onde as leis não seguem a ética positivista, fez aflorar seus instintos animalescos.

Mas ao mesmo tempo, o caráter primitivo do ambiente amazônico, que para Euclides à desvantagem da miscigenação crescem-se as condições climáticas, para Rangel, a Natureza apresenta-se como elemento aliado e fortalecedor do autóctone e de resistência contra o “invasor”, uma espécie de guardião ou último reduto de forças ancestrais contra a corrupção, embora esta venha inevitavelmente a se transformar pela força motriz da História, a mesma que para Euclides determina o triunfo dos fortes sobre os fracos, rumo à civilização. Assim, o tapuio é um tipo inferior na escala de evolução, embora seu caráter de miscigenado sem a componente africana e por não estar em contato com os vícios conspurcadores desta mesma civilização, o faça menos afeito aos riscos da mestiçagem. Em Rangel, a “essência do país” não é o sertanejo, como aponta Euclides n’*Os Sertões*, mas todos esses “párias” mestiços – inclusive o mulato que Euclides descarta – em consórcio com o elemento preponderante branco:

(...) Nada se destrói... E no sangue, que há de lavar, um dia, as veias abertas do brasileiro étnico normal, o sangue do paria tapuio terá o seu coeficiente molecular de mistura ao sangue de tantos povos, (...) onde com o mameluco, o carafuz e o mulato e esse indo-europeu que prepondera na imigração, ter-se-á tornado o brasileiro um tipo definitivo de equilíbrio etnológico. Deixará de ser, afinal, o que tem sido: um desfalecido meio para o trânsito transfusivo de raças... (RANGEL, pp. 45-46)

No entanto, pontuando o plano da diferença, marcada pela comparação que o narrador de Rangel estabelece de si com o Outro a partir de seus pressupostos evolucionistas, a componente étnica entra na análise da história como causadora de um deslocamento espaciotemporal do homem em relação à sua própria pátria: ele é e não é parte dela, e a parte que o faz ser brasileiro necessitará ser descartada para que ele seja efetivamente “nacional”. Assim como o ambiente, o homem também parece ser um *vir a ser* na evolução, metamórfico, de papel patético na função “transfusiva” que empresta ao sangue doutrem – é o que se pode concluir do tom penalizado que o narrador empresta ao relato, na conclusão “desfalecido meio para o trânsito transfusivo de raças”. Contudo, esses são os riscos da miscigenação que Gobineau demonstrou: colocar também em risco a nacionalidade, pela introdução de

elementos “heterogêneos”, capazes de destruir sua identidade: “Apenas a mestiçagem poderia elevar intelectualmente as raças inferiores, com o inconveniente de “rebaixar” as etnias superiores participantes da mistura” (GOBINEAU, *apud* VENTURA, 1991, p. 56). A miscigenação aperfeiçoa o elemento humano nativo; por outro lado, também o expõe ao risco de a regressão ser possível no contato entre este e o civilizado, e se potencializa em um ambiente expropriado de um regime governamental ordenador.

A “sensação de não pertencer” em que os personagens do *Inferno Verde* são envolvidos ou parecem sentir, causada por esse deslocamento real do nordestino e étnico do nativo, provoca no palco da Amazônia bárbara o desenrolar de uma cena primitiva em que os seres estivessem em livre concorrência para sobreviverem apenas os mais fortes. Daí a justificativa de se descartarem os elementos autóctones como representação ideal da pátria, num futuro estabilizado da evolução: os adaptados – mestiços ou civilizados – serão triunfantes à medida que aperfeiçoarem sua genética. No entanto, a inferência evolucionista sobre o futuro das sub-raças se choca com a denúncia das mortes, imolações e martírios dos nativos provocados pela ação dos “invasores”: não é o caminhar da História que fará desaparecer a sub-raça, assim como fez aos autóctones, mas a ação gananciosa do homem.

De qualquer forma, a comunidade amazônica que ali se trucidava, embora lutando por séculos uma luta desigual contra o invasor – no passado, o estrangeiro; no presente, o patricio – já estava fadada pela força motriz da História a desaparecer. E, aplicando-se ao *Inferno Verde*, a análise de Costa Lima sobre *Os Sertões*: “A explicação evolucionista não coibia a denúncia, mas a limitava ao aspecto humanitário.” (1997, p. 27). Por isso a denúncia se torna inócua, já que a explicação pseudocientífica, que explica a extinção inevitável pelo processo inexorável da História, antecipa o inevitável: o massacre pelas relações de submissão dos fortes contra os fracos é apenas o fato que explicita o homem ser o mal que ali habita e sua ação apenas extingue aquilo que fatalmente o curso do tempo cumprirá em fazer extinguir-se, ou seja, tanto faz para o mestiço ou o autóctone desaparecer por este ou aquele motivo, fato é que o incômodo da mestiçagem não o será no futuro.

A cartografia e interpretação do traçado descritivo sobre a Amazônia tornam-se miragens geradas por um espaço que está sempre “por se fazer”, e qualquer tentativa de captá-las através de uma sintaxe deverá ser tal qual o lugar, sinuosa e labiríntica, como os rios em formação ou como as paisagens em miragem das “terras caídas”, ou ainda pela ação ignorante do homem sobre o lugar. Por isso o apelo às comparações não são suficientes para a descrição, pois o novo que se desconhece é medido pelo já conhecido, mas não é o que se vê, e este se reinventa (ou é reinventado) em imagens grotescas, para dar a dimensão do

assombro, mais um índice de valor com o qual o narrador avalia o desconhecido por seus padrões de verdade:

O Cordulo havia ateadado fogo ao roçado, mas não queimara bem, sendo preciso encoivará-lo todo. A esplanada estava, por isso, coalhada de árvores, que as chamas semicarbonizaram. Galhos eretos, troncos gigantes deitados, chamuscados, e no solo as vítimas, como dispostas ainda a repelir a pontações quem tentasse investi-las. O eriçado das hastes prostradas cantava um motivo de guerra, na desordem das hostes, quando a hora chegava da avançada e tudo é desespero na turbamulta raivosa. A vitória entoavam-na de pé, em meio à negridão calcinada, um taperebazeiro encoifado da sua fronde reversa, de galhos zambros, e uns caiuaés, inajás e tucumãs, onde as labaredas andaram ao lambisco nas palmas espatulares. (RANGEL, 2008, pp. 60)

As lacunas do real possibilitam o preenchimento pela suposição, a fim de aproximar o que se supõe ver com aquilo que é de fato visto. Daí as muitas comparações com as realidades do mundo entendido como civilizado, ou pelo menos mais próximo do que se conhece por civilização, como no trecho: “Pensar-se-ia que a lua, reguladora das marés no planeta, mexeria em preamares tétricos a mata equatorial, *como outro mar* [grifos nossos] de frondes mais propício a naufrágios...” (RANGEL, 2008, p. 38), ou em:

os regatões, que nas suas igarités e galeotas andam de porto em porto especulando, lerdos e ávidos, no seu comércio heteróclito, sobem então de pano inchado pela brisa excepcional. *A vela é uma bochecha tumefacta de anasarca; não tem o recorte gracioso das velas marinhas* [grifos nossos], talhadas em asas elásticas de biguás e que, por mais tufadas, são sempre harmoniosas. (p. 69)

As imagens que aproximam os dois ambientes de realidades diversas transpõem, pela linguagem, e por relação comparativa, o abismo que acredita ser a distância que separa o mundo bárbaro do civilizado; e os aproxima como possibilidade daquele “ascender” a outro nível. Note-se que também aqui, Rangel inverte a perspectiva de Euclides ao apresentar no título de sua obra, *Inferno Verde*, o caminho contrário que o homem do meio amazônico trilhará: do inferno em que vive à boa aventura que o progresso pode proporcionar. No título *Paraíso Perdido*, pretendido por Euclides para a obra póstuma *À Margem da História*, a perspectiva é negativa, pois se entende que sobre a terra amazônica o Apocalipse se abateu antes que se completasse o quadro do paraíso, as leis civis, mobilizadas pela ação do homem, atropelaram o desenvolvimento natural do meio.

Nessa representação do universo amazônico, supostamente em atraso, são úteis imagens de um mundo atingido pela ciência e pela civilização. Por isso as estratégias discursivas recorrentes ao uso de imagens antitéticas e metafóricas relacionadas ao ambiente: “Esse lago dá a ideia do asphaltite, mau grado [sic] o verdejar das margens e o fundo descoberto, atapetado de relva e populoso de uma fauna de estampa de Paraíso” (RANGEL, 2008, p. 40). Isto é posto em confronto com o traslado de mitos da Antiguidade Clássica na

descrição de personagens e ambientes: “A lembrança clássica de Caronte ocorreria também, como se, por tal água estagnada, esse fúnebre padrão empunhasse o jacumã de sua igraté da Morte.” (Idem). E serve bem como a remissão a signos e histórias da literatura bíblica, “como na gravura que representasse um pedaço da terra, na parte última do capítulo primeiro do Gênese, ilustrado pelo buril ingênuo de velhos gravadores.” (Idem). E assim Rangel corrobora a imagem que Euclides cria da Amazônia, que lhe parece “uma página inédita e contemporânea do Gênesis” (CUNHA, 1995, p. 230). A descrição grandiosa, de visão universalizante, é taxativa na verdade proclamada, no entanto o espaço imenso e uniforme transforma-se em um vazio, que será preenchido recorrendo-se à descrição dos objetos para formar uma visão retrospectiva capaz de preencher esses espaços: a evocação dos antepassados que não representam mais o passado glorioso, mas fixa-se o presente na descrição da habitação, na atividade laboriosa do caboclo, na história do homem a quem se contrapõe lenta e gradual a destruição, que se manifesta na associação entre o trabalho de micro-organismos que devoram a matéria como alegoria da destruição provocada pelo avanço do “progresso” à vida sedentária do homem amazônico: “Esse tremedal corrupto [o lago Tapará] parece antes uma justa punição à curiosidade dos exploradores ambiciosos.” (RANGEL, 2008, p. 41).

Tais associações entre conhecido (o mito, o passado e o mundo civilizado) e desconhecido (o presente) assemelham as narrativas de Rangel e Euclides às narrativas de viagens do século XVI, posto que nestas, conforme destaca Lima, “o medir”, o “pesar” e o “comparar” são atividades básicas fundamentais que tratam de aproximar o inaproximável, de maneira que o real estranho ganhe contorno de credibilidade e possa ser compreendido mercê de um modelo preestabelecido. É um meio eficaz de amparar o leitor, que só saberia ver o novo pelo velho (LIMA, 1998, p. 92).

Às vezes a analogia contraria as expectativas, porque fechada, unívoca e definitiva. Por isso convém registrar a pluralidade. No entanto, no caso dos dois escritores, apresentam-se registros de uma ânsia em perscrutar desertos e espaços incivilizados. Tanto em Euclides quanto em Rangel, o propósito – assumido como “missão” – de adentrar os territórios não historicizados do Brasil reveste-se de dever patriótico de não só explorar o país como também de dar voz à população desses lugares julgados “bárbaros”. É possível ver em Rangel como Roberto Ventura viu em Euclides: selva e sertão são vistos por este “como desertos por seu isolamento geográfico e povoamento rarefeito, e sobretudo por serem territórios ainda não explorados pela ciência, que os viajantes evitavam e que os cartógrafos excluía[m] de seus mapas” (VENTURA, 2003, p. 236). Sertão e deserto são espaços bravios, indômitos,

desconhecidos e não desbravados, “tudo aquilo que está fora da escrita da história e do espaço da civilização: terra de ninguém, lugar da inversão de valores, da barbárie e da incultura” (Idem, p. 237). Estando esses espaços fora da história, da geografia e dos mapas, toma-se como missão do viajante culto a incorporação desses espaços à civilização, pela mediação da linguagem que se quer predominantemente impessoal do ponto de vista do viajante em movimento, mas que se expressa ora artística, ora científica às suas impressões. Todavia, no *Inferno Verde*, os relatos de histórias tanto do narrador quanto das personagens dos contos se pessoaliza, quando Rangel confere procuração ao narrador tornando-o seu porta-voz, por meio do qual registra suas impressões pessoais sobre as coisas e as gentes.

Dar voz a um narrador ilustrado é o recurso formal que reveste de verdades a narrativa; e o conto, em forma de relatos de viagem, sustenta a invenção do narrador viajante descobridor, como também as descobertas, e, pois, descredenciam-se assim, as vozes dos cronistas e viajantes estrangeiros, bem como se ironiza a visão determinista do escritor naturalista:

Encarar a carta física da Amazônia é ver a rede vascular contínua à epiderme do limbo de uma folha inequilateral. A imagem pormenoriza-se na generalidade flagrante. (...) A nervura secundária do Urubu não se insere imediatamente no Amazonas, mas no entrefolho do lago Sacará, ao pé de Silves, onde Inglês de Souza pôs a roupeta revolta de um “missionário”, que beijos pecaminosos de mulher sacramentaram na “confirmação” do homem. (RANGEL, 2008, p.81)

Uma e outra visão, a dos cronistas e escritores, naturalistas ambas, são fantasiosas; a primeira interessada em ser para deslumbrar o Velho Mundo e a segunda carregada ainda de ranço naturalista, reducionista do comportamento humano à raça e ao meio, e credora de uma visão mais realista do momento histórico. Por isso, o arranjo que se escolhe para a composição do *Inferno Verde*, a forma conto/relato, refaz e reinventa a viagem real na subjetividade que a linguagem empresta ao discurso literário, aproxima o relatado e o descrito do conceito de verdade, não a verdade factual, mas a recriada, que, mediada pela linguagem, também não lhes tira a impressão do belo ou do maravilhoso, mas os ameniza. A linguagem da literatura – sendo recurso discursivo – que envolve a trama é uma fala especial, entendida como sistema de comunicação, uma forma de significação com limites históricos e condições de funcionamento (BARTHES, 2002, pp. 131-142). Através dessa forma que o homem inventou como código de um sistema de comunicação que nos expõem à realidade e cria novos paradigmas para vivermos em sociedade, por essa fala, pois, que não revela, mas deforma, somos apresentados não à realidade, mas à recriação dela, que, mediada pela linguagem literária, transforma-se em outras realidades, não mais aquelas que nos circundam, mas outras vividas sob a intervenção dessa fala especial. Assim, mesmo que nos deparemos

horrorizados diante das crenças de homens letrados em superioridade racial ou um possível “embranquecimento” como resultado da miscigenação e melhoramento da raça, nos é possível compartilhar com Rangel e aceitar a figuração de uma Amazônia concebida como um palco da História onde lutam forças antagônicas, que se suplantam para superação e aprimoramento do próprio homem.

1.4 Manter a objetividade garante veracidade ao relato e inscreve o lugar na História

Assim como Euclides, Rangel parece sofrer a mesma influência de Humboldt, cuja teoria inverte a imagem da natureza tropical e do clima americano, vistos negativamente até o século XVIII, ao criticar as hipóteses geológicas, influenciado pelas descobertas de fósseis na América, as quais abalam a hipótese de juventude do continente americano. Humboldt passa a abordar a natureza como um objeto científico e não apenas como correlato estético ou espaço de projeção filosófica, o que marca o fim da “visão do paraíso” e das imagens depreciativas da filosofia da Ilustração (HAMBOLDT, *apud* VENTURA, 1991, pp. 27-8). Por isso, torna-se consequente a visão de uma natureza ambivalente sobre a Amazônia no *Inferno Verde* – visto o espaço como objeto de êxtase e de nostalgia de um passado mítico e, ao mesmo tempo, um objeto científico –, onde se sugere um ambiente atuante sobre o comportamento das personagens nos contos.

Para elucidar essa ambivalência, retornemos aos aspectos que podem ser antecipados da obra pela leitura atenta do título *Inferno Verde – cenas e cenários do Amazonas*. Que há por trás da escolha do título da obra desse homem tributário de concepções de literatura e sociedade dos oitocentos, formadas a partir de base naturalista e que influenciaram enormemente sua produção artística? Pode-se responder, primeiramente, apenas por hipótese, que a escolha formal e retórica de um cronista viajante na obra trata de um baldado esforço de aquele revestir seu relato de objetividade que anule ou encubra a possibilidade de deslumbramento ante o real, tratando o texto como pretexto da sedução de um ponto de vista engajado –, no caso de Rangel, a denúncia de um sistema “alienígena” na Amazônia: a exploração do látex nos seringais, impulsionada pelo deslocamento de migrantes nordestinos incentivados por um governo que desconhecia as condições históricas dos locais.

Ante um real inapreensível, o sujeito descobridor deixa-se ficar estupefato, em luta vã com as palavras que possa apreender objetivamente aquela realidade metamórfica. Uma vez falte ao leitor a moldura que enquadre a estranheza da descrição restam, a comparação e/ou a metáfora, funcionando como recursos retóricos da sedução para um discurso que se quer

objetivo, porque, relativizados os elementos descritivos, a informação ganha em credibilidade, como também necessita de moldura suficiente para aceitar como verdades as estranhezas:

Aproximada mais a montaria da beira, Cordulo reconheceu: estava de fato bem defronte à sua posse. Mas a terra desabada fizera desaparecer toda a frente (...). Agora estava uma barreira a pique. (...) Escapara o Cordulo d'um alçapão, com o prejuízo de cinco anos de trabalho incessante (...). (RANGEL, 2008, p. 66)

À sobriedade descritiva do fenômeno natural da “terra caída”, que solapa os bens construídos com o sacrifício de anos de trabalho e de sonhos desfeitos, contrapõe-se a fortaleza mítica do homem: o processo de comparação do fenômeno como definição do Amazonas é o começo de uma descrição objetiva da terra emoldurada pela metáfora do homem forte; o caboclo é um forte, que no “jogo de erosões e aterros, o esforço do homem é de um Atlas sustentando um mundo e a sua luta é a de um Sísifo invertido.” (RANGEL, 2008, p. 68). A persuasão aqui funciona de forma invertida: não é a objetividade que atrai o leitor, mas o exagero da comparação do homem nativo (e, lembremos, o mestiço) com os deuses.

O argumento da fala mítica que move a narrativa do discurso literário é um questionamento sobre uma sociedade caótica, que vive de relações conflitivas por falta de ordem, onde nada, nem mesmo o amor, sublime e inalienável sentimento humano, sobrevive à exigência dessa sociedade, palco onde o destino traçado e manipulado rumo à fatalidade sofre a resistência dos acasos e da determinação dos personagens em desafiar-lo. O mito, que se presentifica na leitura, aos espectadores, tem sua permanência numa reatualização pela obra de arte, mesmo não sendo vivenciado, como faziam os povos primitivos. À obra caberá, então, um papel mítico: “fornecer os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1994, p. 9) do homem.

São os leitores também receptores desse jogo intertextual, com todo o seu repertório de textos fornecidos e assimilados por sua interação com o mundo, aqueles que vão atribuir sentido ao que leem. Nessa interação homem-livro entra em jogo todo o universo interior do receptor, conferindo outros sentidos às relações que o autor da obra originalmente quis estabelecer. Através da fala mítica, o narrador atribui ao homem amazônico o papel de herói e estabelece para este uma trajetória rumo à divinização; no entanto, enquanto homem, o herói está submetido ao destino dos mortais e às decisões da divindade, onde a Natureza, personificada, é que desempenha esse papel como potência divina que amalgama os poderes de Hera e das Parcas, entidades encarregadas de executar as leis do Destino, filho da Noite e do Caos, submetendo a sina dos mortais às suas decisões (VERNANT, 1992, pp. 89-104). E a fatalidade do destino nos parece, assim, como o mito, um deus também: estabelece aquilo que seria trajeto da vida mortal, contra o qual não se pode insurgir, e o estado de equilíbrio da vida

humana, a *physis*, pode apenas ser modificado pela vontade divina; no entanto, o herói (o caboclo), na descoberta de sua parte divina, provoca a extrema desmesuração (*hybris*), e desafia os deuses (BENJAMIN, 2011, pp. 95-97) – no *Inferno Verde* a figura da Natureza –, não porque, como o herói épico descubra-se melhor que eles, mas porque ingênuo e ignorante, porém orgulhoso de se reconhecer nativo, e por isso patético, coloca-se contra a ordem natural ditada pelos deuses e sobre si atrai sua fúria, que nem a expiação nem o arrependimento podem mudar. Na recorrência ao mito para explicar o fato, em que só mesmo o acaso e a ação do homem possam subverter a ordem natural e mudar o destino, Rangel encontra a solução para a linha demarcatória entre o real factual e o ficcional, bem como sustenta sua tese nacionalista de o mestiço ser a pedra angular da identidade brasileira.

Ainda instando no que nos antecipa o título sobre a obra, há que se responder uma questão que se impõe antes mesmo da análise do primeiro sintagma constituinte do título em si: Por que a escolha de duas palavras que se opõem funcionando uma como atributo da outra? Os títulos funcionam como um resumo da obra, além de suscitarem elementos para argumentação e serem atrativos para leitura do texto pela opacidade saborosa que a estratégia discursiva de composição pode dispor. No caso, *Inferno* e *Verde* sintetizam o paradoxo do discurso da mestiçagem tratado na obra: o lugar (o inferno) onde se mantém a esperança (o verde) de evolução do homem rumo à civilização, porque este, mestiço, encontra-se em um estágio superior ao que era, porém aquém do ideal de civilização.

Nessa hora, recorramos à acepção que nos fornece o Dicionário de Símbolos (2009), no qual *inferno* é sinônimo de *Hades*, deus guardador das riquezas jazidas do mundo subterrâneo, na crença da antiga civilização grega. E, de outra forma, é também o lugar das metamorfoses; das passagens da morte à vida. Por essa via, é plausível pensar a Amazônia de Rangel como um lugar onde se desenvolve a marcha de uma população em pleno desenvolvimento civilizatório, operando-se ali metamorfoses evolutivas que a retire da condição de “mortos-vivos”, em passagem para um plano superior. No tártaro não há trégua para os que lá chegam, “lugar invisível, eternamente sem saída (salvo para os que acreditavam nas reencarnações), perdido nas trevas e no frio, assombrado por monstros e demônios, que atormentam os defuntos.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 505). Ao associar o lugar amazônico ao lugar mítico, de que se está falando, senão da Amazônia vista por Euclides, onde o ser se encontra com a “sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades” e aonde o homem “chegou sem ser esperado nem querido”? (CUNHA, 2006, p.18) A imagem mítica serve para caracterizar outra que sustenta a noção de nacionalismo no confronto entre *barbárie* e *civilização*, discutida por Leyla Perrone-Moisés (2007), que

observa nesta oposição a visão de inferioridade sentida pelo intelectual brasileiro sobre o Brasil em relação ao progresso europeu e, posteriormente, ao desenvolvimento norte-americano. A Amazônia é o lugar onde as almas danadas encontram-se presas às trevas do primitivismo, opostas à luz, que se identifica com a vida – neste caso a civilização. A imagem do pecado como dano parece irreparável: o pecado que leva o homem à perda de sua alma se aproxima da imagem criada por Euclides sobre a população amazônica, que vaga perdida em “opulenta desordem”: “Daí, em grande parte, a paralisia completa das gentes que ali vagam, há três séculos, numa agitação tumultuária e estéril.” (CUNHA, 2006, p. 28), imagem que prefigura um lugar onde a falta de progresso e a influência da terra sobre o homem obriga-o a viver sempre se deslocando, num vagar indefinido e perpétuo.

A imagem do inferno como lugar de desespero, de tragédia e de drama humano, onde o homem ao adentrar deve “deixar todas as esperanças” – lembrete expressivo aos recém-chegados ao tártaro da Divina Comédia danteana, mas nem sempre explícito ao viajante da Amazônia – se desloca para a Amazônia de Rangel a um plano de alegoria da terra prostituída e vilipendiada pelo homem: nele, os personagens são sempre descritos em oposição uns aos outros, representativos de um conflito social tensionado pelas relações do sistema de exploração do seringueiro, visto como o inferno quando se torna o lugar de castigo atribuído ao explorador arrivista e ao fraco: “inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras donde veio carinhosamente resguardada na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta.” (RANGEL, 2008, p. 163).

Por outro lado, acompanhado de seu qualificativo *verde*, cor que enseja o valor médio entre o azul e o amarelo, mediadora entre o calor e o frio, o alto e o baixo, “equidistante do azul celeste e do vermelho infernal – ambos absolutos e inacessíveis – é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 939), o inferno deixa de ser para os fortes e para o mestiço, em evolução, lugar onde se sofre apenas; torna-se para estes o Paraíso pela possibilidade de ascender a novo plano, o da civilização branca:

Mas enfim, o inferno verde, se é a Geena de torturas, é a mansão de uma esperança: sou a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas; e que, um dia, virão assentar no seio a definitiva obra da civilização, que os primeiros imigrados, humildes e pobres *pionniers* do presente, esboçam confusamente entre blasfêmias e ranger de dentes. (RANGEL, 2008, p. 163).

Utilizando a estratégia do paradoxo “Inferno Verde” como recurso discursivo resgata-se o mito da mansão dos mortos, e, enfatize-se, resgata-se o mito como uma fala especial que mediatiza a realidade e a recriação dela; que se transforma em outras, não mais aquelas que

nos circundam, mas outras vividas sob a intervenção dessa fala especial: o inferno também representa o lugar dos eleitos, heróis, sábios e iniciados, seres que, por sua fortaleza de corpo, espírito e saber podem transformar/reabilitar o lugar em Paraíso.

O outro aspecto da questão relativa à segunda parte do título – *cenias e cenários do Amazonas*, denota ser a tentativa inútil – já mencionada – de o cronista manter a objetividade na descrição de fatos, ambientes e gentes da região, refere-se ao uso de substantivos concretos relacionados ao teatro, os quais indicam o desenrolar de uma história em um palco. O vocábulo *cena*, que, ao longo da história, sofreu uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentimento metafísico de acontecimento brutal e espetacular; e o *cenário*, na estética particular do naturalismo do século XIX, indica a “concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa” (PAVIS, 2005, p. 42). Ao que nos parece, a intenção na escolha de elementos objetivos como a “cena” e o “cenário” seja a de manter o olhar do narrador preso ao objeto – os fatos e o ambiente que os emoldura –, que possa ser descrito o mais real possível pelo outro aspecto do olhar narrativo: o científico.

Embora esses elementos nos remetam a uma imagem estática em virtude de o tipo textual ser a descrição, que impõe o discurso da objetividade, também há de se notar no cruzamento entre os vocábulos “Inferno” e “cenias” que estes são lugares virtuais onde se desenvolvem as ações desta ou daquela personagem. Esses lugares – ou não lugares – se caracterizam pela narratividade, pela simulação da ação do homem no tempo e no espaço. Neles, assumindo o papel que cabia ao mito, desenrola-se a História, “lugar por excelência da memória, através da qual uma sociedade (...) constrói a imagem que faz de si *aquela* [grifo do autor] sociedade, diferente de todas as outras.” (LIMA, 2009, p. 135). Na fabulação da narrativa, é possível fazer-se uma leitura do implícito, que pressupõe a discussão da ideia de nação propugnada na obra, pois todo “texto é também um arcano que fala do histórico-social por meio daquilo que pode parecer apenas estético, espiritual ou moral” (BARBÉRIS, 1997, p.166). Assim, o título torna-se um recurso estilístico que antecipa o mote temático da obra: pretende-se no *Inferno Verde* discutir a ideia de nação brasileira que se quer, se vê ou se deseja.

Como “discurso da verdade”, a História imortaliza as *cenias* e os *cenários do Amazonas*, imortalidade inscrita no ato de dar nome às coisas: escrevendo-as, o escritor as inscreve na memória da sociedade, “de modo a constituir-se um *corpus*, fonte obrigatória e inesgotável de referências” (LIMA, 2009, p. 136). Garante-se a eternidade do que se escreve por meio da elaboração discursiva, através da qual se dilata “a fé e o império” (aqui tratados

como as verdades inerentes ao texto, não às atividades de expansão e exploração do império português sintetizadas nos versos de Camões), bem como se impedem as trevas do esquecimento, tal qual o desejo do *aedo* ao cantar os feitos do povo português n’*Os Lusíadas*: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte.”. O *Inferno Verde* é um canto que – guardadas as devidas distâncias de tempo e lugar históricos da produção de cada obra – sintetiza o mesmo desejo de Camões em fazer seu povo “entrar para a história”: este em versos que cantarão “... as memórias gloriosas / Daqueles reis que foram dilatando / A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando.”; e aquele, como atesta Euclides no *Preâmbulo ao Inferno Verde*, um artista que capta a Amazônia “de um salto; advinha-a, contempla-a d’alto; tira-lhe, de golpe os véus; desvendando-no-la na esplêndida nudez de sua virgindade portentosa.” a escrever a Amazônia como “a última página, ainda a escrever-se, do Gênese.” (RANGEL, 2008, p. 25).

Ainda sob inspiração dos preceitos de Igualdade, Liberdade e Fraternidade da Revolução Francesa, bem como da aderência às concepções científicas e filosóficas do positivismo de Comte e do evolucionismo de Spencer, reforça-se a fé na evolução da humanidade e apresenta-se como premissa que esta deveria se desenvolver em uma série linear de etapas históricas. A ideia implícita de evolucionismo cultural que perpassa os onze contos do *Inferno Verde*, pressupondo-se etapas entre culturas e de progresso, também pressupõe que as sociedades avançam de um estado de natureza para um estado de civilização. No entanto, a obra denuncia que, com a medida governamental de povoamento da Amazônia, o curso natural da história se desequilibrou, as leis civis chocaram-se com as naturais e provocaram os conflitos entre o nativo e o transplantado. Também na caracterização desses elementos encontram-se as justificativas pseudocientíficas para as causas da tensão, cujas bases da teoria lombrosiana em que se ancora a visão de Rangel sobre o problema serão mais bem detalhados adiante: os transplantados, alcunhados pejorativamente pelos nativos de “cearenses”, cuja alcunha desconhece ou desmerece sua identidade, são sempre apresentados como dementes ou delinquentes – morais ou natos – associados aos selvagens por hereditariedade, também degenerados pelos vícios da civilização; e os nativos, vistos em evolução natural, sem os vícios da civilização.

Se Rangel visse a comunidade sertaneja como ideal na escala evolutiva à civilização, com a chegada dos sertanejos para trabalharem como seringueiros na Amazônia, esse vetor da trajetória de natureza para a cultura pareceria invertido e acarretaria uma perda, uma regressão pela aculturação do homem do sertão à barbárie do seringal. No entanto, apenas por relação atávica, os “degenerados” pela mestiçagem entram em contato com sua parte primitiva, o que

os recoloca em um mundo já conhecido, por isso adaptável. Ao igualar os sertanejos aos selvagens pela hereditariedade, Rangel descarta os dois como representação de uma identidade. Assim, parece-nos que a parte que compõe a sociedade amazônica do período tratado no *Inferno Verde*, o sertanejo – seringueiro ou seringalista – atraído para a extração da borracha, é compreendida segundo pressuposto evolucionista e, embora a anacronia do traslado provoque uma regressão histórica, em que o sertanejo aqui chegado perderia formas mais avançadas de sociabilidade e cultura e regrediria nesse processo civilizador, aproximando-se do antepassado índio, em estágio anterior na escala evolutiva, também provocaria a tensão no contato, justamente por ter adquirida a parte viciada da civilização, apresentada na obra pelo comportamento ambicioso, enganador, rebaixado, enfim criminoso do sertanejo. Nessa caracterização do sertanejo, Rangel se opõe à tese de Euclides, que apresenta o mestiço do sertão como síntese da identidade nacional brasileira, como também se contrapõe à política de povoamento da Amazônia como sinônimo de progresso, porque figura-se como um anacronismo histórico.

Com o caráter metodológico da História, que busca a diacronia, a estratégia de tratar a ficcionalização da Amazônia inserida em um plano marcado por etapas, o *Inferno Verde* traz uma sequência caprichosamente estabelecida, em que se apresenta nos contos o mesmo esquema narrativo: o narrador viajante, levado por força do trabalho de engenheiro e também pela curiosidade de conhecer as “histórias desgraçadas” dos locais, mete-se a navegar pelos rios e “furos” do Amazonas, eixos da narrativa dos relatos do viajante narrador e suas impressões particulares. Este diapasão segue *pari passu* com a descrição dos elementos naturais, a qual é sempre humanizada ou antropomorfizada, inserida em fatos históricos e coordenadas geográficas. Assim, o rio figura como agente funerário, dando à narrativa um tom lúgubre e exercendo nela o elemento dominante da vida ao seu redor; nele, forjam-se a vida e o corpo, capazes de sobreviver às intempéries climáticas, como também se forja o caráter, capaz de resistir aos apelos de ordem moral.

Nos onze contos – os quais se podem tratar como capítulos de um romance –, a História opera uma racional distribuição de informação: tendo em vista, inicialmente, a localização do Amazonas no tempo, o primeiro conto, ou capítulo, intitulado *O Tapará*, propõe a *refundação* do lugar, pois no texto o narrador parece ambicionar renomear este mundo “recém-descoberto”: “Também um cadarço de torçal escuro, que debruasse uma charpa mais clara, é essa *remota* [grifo nosso] costa do Tapará, vista da outra banda do rio.” (RANGEL, 2008, p. 35). Embora mantenha o nome conhecido do lugar, existe a necessidade de descrever em minúcias essa parte “remota” do mundo, e aqui, a palavra “remota” provoca

um recuo no tempo até a (re) criação bíblica do mundo, porque assemelha o regime de cheia e vazante dos rios amazônicos ao dilúvio bíblico: “Na ressecação de outubro, ainda as primeiras chuvas não têm caído, antecipando de mês e tanto o começo desse dilúvio amazônico, mais duradouro que o da Bíblia”; e parece dar a conhecer o “teatro” trágico que se desenvolve ali: a sequência descritiva do regime das águas do Amazonas – alternância entre cheia e vazante dos rios – dá a ideia não só da luta que o homem nativo trava com a natureza (e percebe-se, “com” a natureza, não “contra” ela), como também dimensiona o conhecimento que o nativo tem de sua terra: “Assim, só para ele [o caboclo] não há mistério nesse sertão.” (RANGEL, 2008, p. 36). A introdução do capítulo parece apresentar uma leitura que sugira um recomeço histórico para a região, dado o esquecimento a que ela ficou relegada até então.

No mesmo “capítulo”, trata-se do tema social que permeará todos os outros: a “invasão” dos nordestinos desterrados para o sistema de coleta do látex nos seringais da região e para a “colonização” interna do interior brasileiro, fato que será retratado insistentemente nas imagens antitéticas projetadas sobre a Amazônia, que é, ao mesmo tempo, infernal na aparência e repulsiva ao arrivista ou ádvena; e paraíso para o nativo, porque tanto lhe serve de proteção como também funciona como obstáculo ao intruso. De certa forma, o narrador valoriza, nesse confronto, o conhecimento a-científico do homem da terra, pois seria o que basta para viver em equilíbrio com a natureza, e execra a ambição dos arrivistas, que introduzem a exploração do meio e do homem e proporcionam o desequilíbrio ambiental. O narrador apresenta uma visão ecológica que parece ser avançada para a época em que o *Inferno Verde* foi escrito.

O capítulo apresenta o espaço, com as transformações sociais acima mencionadas, nas quais há apenas aspectos negativos do presente histórico do homem, e as simulações de um paraíso que ficou no passado ou que está ameaçado de se perder no presente pela intromissão do “cearense” – palavra que funciona como epíteto do intruso: para o caboclo sem cobiça e que tem a terra apenas para criar e enterrar os seus, a floresta é um paraíso, é o “*locus amoenus*” do nativo, de que fala Mário Ypiranga Monteiro (1976), onde

ainda hoje, o caboclo, sobra viril e desvalida nos destroços da invasão, vive renunciado e silencioso, [adorando a natureza e bendizendo-a] – seu repouso edênico, sua plaga abençoada, seu recanto pacífico, na herança fétichica e venerativa dos povos autóctones de onde proveio. (RANGEL, 2008, p. 162)

E ao qual pertence a tradição rural que vai cristalizar-se nos hábitos sedentários, na unidade da família-tronco, mas que será afetado pela intromissão de uma cultura “estrangeira”, em que preponderará “uma atmosfera impregnada de desconfiança, de hostilidade ao trabalhador, de escassez de vizinhança, de obliteração do ajuri ou putirum

como forma de ajuda coletiva (...), que aos poucos mas decididamente modifica, face à inefável despreocupação do homem” (MONTEIRO, 1976, p. 131) e que se configurará na tendência *infernista* das obras desse período, que, como aponta Guedelha, em *A metaforização da Amazônia nos textos de Euclides da Cunha* (2013), esteve na pauta dos naturalistas do século XVII. Na verdade, segundo Guedelha, paraíso e inferno configuram uma antinomia aparente, por se tratarem de aspectos díspares de uma mesma realidade: a ideia de inferno corresponderia aos perigos e espantos que circundam o paraíso, que só seria acessível aos mortais que os suplantassem (GUEDELHA, 2013, p. 231).

Nessa oscilação entre diferentes opostos se consolida a tradição de representação literária sobre a Amazônia, a qual forma “um quadro no qual elementos díspares tendem a representar simultaneamente o passado mais distante e o futuro não muito longínquo, mesclando-se uns nos outros para configurar um presente sempre em construção caótica.” (PAIVA, 2011, p. 2), deixando influenciados os escritores pela paisagem natural da região, sempre referida em relatos como um mundo em construção.

O importante, concordando com Francisco Ferreira de Lima,

é que a memória, ao desenrolar o fio de Ariadne pelo labirinto do tempo, fornece as garantias necessárias para a sociedade convencer-se de sua solidez, contra a qual nada poderá constituir-se em ameaça, uma vez que a ideia de nação está discursivamente elaborada. (2009, p. 135)

CAPÍTULO II – AMAZÔNIA LABIRÍNTICA: PERCURSO DE MUITAS HISTÓRIAS

*E Judas feito Asvero vai avançando vagarosamente para o meio do rio.
(...)*

Não para mais. À medida que avança, o espantalho errante vai espalhando em roda a desolação e o terror. (CUNHA, 2006, pp. 71-2)

Coisa esquisita é a vida (...). O máximo que se pode esperar dela é algum conhecimento de si mesmo – que chega tarde demais – uma colheita de inextinguíveis arrependimentos. (...) É por isso que afirmo que Kurtz foi um homem notável. Ele tinha alguma coisa a dizer. E disse-a. Como eu mesmo olhei por cima da borda, compreendo melhor o significado de seu olhar fixo, que não podia ver a chama da vela mas era suficientemente amplo para abarcar todo o universo, varando o bastante para penetrar todos os corações que batem nas trevas. Ele resumira – julgara. “O horror!” (CONRAD, 1984, pp. 112-113)

2.1 A floresta e o rio transfiguram um mundo grotesco

Assim se abre a narrativa do *Inferno Verde* à leitura de um mundo grotesco, a qual se sustenta em um discurso de defesa da miscigenação:

Também um torçal escuro, que debruasse uma charpa mais clara, é essa remota costa do Tapará, vista da outra banda do rio. O torçal, oiranas ralas e tristes como cílios à borda de pupila imensa que fosse dilatada e cega. Detrás dessa primeira vegetação ribeirinha, que se sentisse medrosa da água solapadora do Amazonas, as embaúbas mais animosas surgem logo, na impressão de anemiadas por pulgões, fungos e líquens parasitários.

Depois delas vem a mata, que tem o aspecto de se deter porque sentiu que lhe embargavam o passo. Surge um conjunto de um verde-montanha, sem gradação nas alturas das copas informes e esparsas como coalhos. Toda ela é igual, cheia, desordenado entulho de galharias e folhagens, frondes torcidas, enganchadas em novelos de cipós que se engrifam pelas pernadas; parece toda ela lutar consigo mesma, a um tempo, conflagrada e em sossego. [grifos nossos] (RANGEL, 2008, p. 35)

Os traços da técnica descritiva apresentam o ambiente através da imagem que lembra um descortinamento de um palco, e segue em perspectiva do mais próximo ao mais distante, do mais amplo ao detalhe, formando um quadro, no qual avulta a mata. Trata-se do conto *O Tapará*, claramente inscrito, assim como os outros da obra, na tradição do *grotesco*, percebida na descrição de personagens tendendo ao animalesco e nos elementos espaciais tendendo à humanização, processo que não lhes subtrai a condição de serem exatamente o que são: aspectos espaciais relacionados a outros elementos da construção narrativa, entre os quais o narrador. Na trajetória do narrador em viagem é determinante seu papel de mapeamento da região, dos problemas oriundos do contato com o nordestino refugiado da seca nordestina, dos dramas humanos elevados à alegoria da terra explorada à exaustão, que se apresentam de maneira vívida, mas nem sempre verossímil, justamente por elevar a transfiguração do espaço ao nível do disforme, presentificada na descrição através da pintura claro-escuro, à maneira barroca, em que as cores se fundem em uma ambientação personificada, a fim de atestar a natureza antitética e paradoxal da Amazônia, que se projeta também na descrição de

personagens, tendência do período, como tentativa de fixar um quadro fiel da realidade, em que “a precisão e a fidelidade na observação e na pintura são essenciais características realistas. Usam-se de detalhes aparentemente insignificantes na pintura de personagens e ambientes.” (COUTINHO, 1967, p. 200)

No *Inferno Verde* delinea-se o desejo do narrador de conhecer a região e seus habitantes, incorporado à obrigatoriedade de seu trabalho como engenheiro topógrafo. Impulsionado por esse desejo, o narrador move-se constantemente como um observador das histórias locais sobre as quais passa a refletir, associando-as à visão moralizante de que os homens são os principais responsáveis por elas. Emoldurando essas ações ou agindo sobre elas ou, ainda, sendo responsáveis por elas, o rio e a floresta se impõem sobre os percursos trágicos dos personagens, em geral vistos como ruínas em forma de humanos. Assim, o *Inferno Verde* se abre para personagens diversos, cada um representando uma face oposta àquilo em que o espaço amazônico o transformou: de um lado o nordestino, com desejos de posses, seja de um pequeno lote de terra para dizer que é seu, seja o desejo de enriquecer pela exploração do espaço e dos homens do lugar; e de outro, o nativo, um tanto quanto inerme, na resistência ao que ele vê como intruso de seu espaço.

Sobre a escolha do tema neste capítulo, o espaço amazônico representado em seus aspectos grotescos, faz-se necessário esclarecer que este será abordado não só como um aspecto da composição no sentido que o Naturalismo utilizou deliberadamente como *meio*, baseado, sobretudo, nas ideias científicas do século dezenove, aplicadas à arte e à literatura por Hippolyte-Adolphe Taine na “Introdução” da *Histoire de la littérature anglaise* (1863), em que discute suas ideias na tríade *raça*, *meio* e *momento*. Nela, Taine considera que a obra literária é uma “cópia dos costumes circundantes” e o “sinal de um estado de espírito”, por isso a “literatura seria instrumento para compreender uma época, uma nação e para fazer uma sondagem da natureza humana” (TAINÉ, *apud* AIEEX, 1990, p. 43). Se a raça é considerada como o caráter interno e principal de um povo e o momento é o aspecto dinâmico, herança cultural sedimentada em determinada época e da qual o artista é consciente, o meio, para os naturalistas, baseados nas ideias de Taine, é o “receptáculo de todas as condições externas da literatura: compreende tanto os elementos derivados do ambiente físico, como as circunstâncias políticas e sociais” (*idem*, p. 44). Visto dessa forma, da literatura com escopo sociológico, é possível afirmar que o *Inferno Verde* é uma obra militante, no sentido de que visa a despertar no leitor a consciência para os problemas sociais, políticos e morais que o circundam. Daí porque tratar-se do espaço como um elemento fundamental na análise da obra,

visto que nele, e por ele, se desenvolve toda a ação na narrativa, o que dará ao leitor a ideia de nação pensada por Rangel.

Baseado nessas ideias funda-se a transfiguração do espaço no *Inferno Verde*, mas não se tomará a análise apenas sob esses aspectos, como já afirmado, mas como uma categoria importante no todo da construção narrativa, a fim de se desvelarem os sentidos que os textos sugerem, visto que o espaço encontra-se integrado na narrativa, bem como outros elementos como personagens (e, no nosso caso, sobretudo, o narrador), a ação, o tempo e o foco narrativo, o que impõe ao estudo a impossibilidade de uma análise desses elementos isoladamente. Portanto, apenas didaticamente, o espaço poderá ser analisado assim, pois a coesão da obra necessita de considerá-lo como parte de um todo, interagindo suas partes entre si. Importa nessas relações estabelecidas, vê-las na plena realização da proposta narrativa mais que considerá-los isoladamente. No entanto, para que se possa entender a funcionalidade e importância concedida a cada um dos elementos em meio à totalidade narrativa e proceder à cooperação ativa exigida pelo texto, ou pela obra aberta, como caracteriza Umberto Eco (2001), solicita-se por meio do autor-modelo aquela cooperação, a fim de o leitor preencher vazios e completar lacunas ao interpretar o texto.

Outro aspecto apontado por Franco Moretti, no *Atlas do romance europeu* (2003), para reforçar o entrelaçamento dos componentes narrativos, é o fato de que o espaço age tanto sobre o estilo, “produzindo um desvio duplo” do registro “realista”, “sério”, típico do século XIX em direção à tragédia e à comédia (pp. 52-3), quanto sobre o enredo, em que o cruzamento de uma fronteira espacial corresponde a um evento decisivo da estrutura narrativa. Assim, determinados espaços comportam certos tipos de narrativas, não outras e restringem também os tipos de personagens, estendendo a área de influência para a linguagem. Por isso, em romances históricos, segundo Moretti, por exemplo, são recorrentes as metáforas, os personagens heroicos, situações épicas ou as imagens estão ligadas indissolúvelmente às fronteiras nacionais e seus cruzamentos, e nos romances coloniais a relação com os lugares a serem desbravados tem na viagem o elemento fulcral (MORETTI, 2003, pp. 69-70). Nesse aspecto, a forma pretendida no *Inferno Verde*, relatos em forma de contos, que formam um romance pretensamente histórico, com personagens em situações épicas, em que o herói (no caso da obra, o caboclo) vai em direção à sua elevação, encontra-se em descompasso com seus destinos trágicos, forma e conteúdo não se coadunam, desvelando-se um arranjo compositivo que não esconde as filiações ideológicas de seu autor, e fazendo desse elemento uma das “fraquezas” da obra em tela.

Embora não seja um romance colonial, segundo a classificação de Moretti, o *Inferno Verde* apresenta elemento significativo dessa estrutura: as histórias agrupam-se em contos e, nelas, há um movimento linear, sem desvios ao caminho prescrito para o narrador em viagem, que observa e reflete sobre os acontecimentos. Não há desvios ou alternativas no trajeto, apenas obstáculos: de um lado os nativos da Amazônia com seu atraso cultural; do outro, o intruso nordestino, com seus vícios morais de civilizado, mas ambos intercambiáveis na função de obstáculos ao progresso, ao caminhar da história; ambos submetidos ao meio, rios e floresta, que determinam o ritmo das vidas nesse espaço. Todos igualmente desconhecidos e ameaçadores, por isso a tendência à descrição grotesca, desdenhosa do natural e do humano, e expressam a mensagem final da obra: nativos e sertanejos são elementos em evolução, do estado de barbárie para o de civilização, nesse espaço primitivo, que potencializa os conflitos.

2.2 Amazônia: um sertão que se fecha ao “invasor” e se abre ao nativo

Para se discutir o arranjo grotesco da descrição no *Inferno Verde*, utilizaremos a noção de espaço e ambientação desenvolvida por Osman Lins (1976), segundo o qual, “... o espaço, no romance, tem sido (...) tudo que, intencionalmente disposto, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.” (LINS, 1976, p. 72). Seu “horizonte” nunca se reduz ao denotado e, às vezes, ele tende a fechar-se, “indicando a existência de um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência.” (idem). Assim, por exemplo, embora no *Inferno Verde* se possa apontar uma predominância de espaços abertos e amplos, percebe-se um *fechamento* do espaço, pela perspectiva do narrador:

À hora do meio-dia ensoalhado, a floresta é pavorosamente muda; à noite, ela é wagnerianamente agitada de todas as vozes. Vozes que vão do clamor insano d’almas errando em assomo de desespero e de dor, aos murmúrios vagos de um só violino, em smorzando delicadíssimo [grifos nossos]. (RANGEL, 2008, p. 38)

Nas metáforas antitéticas que denotam de um lado a abertura (o “meio dia ensoalhado”) *versus* o fechamento (“floresta pavorosamente muda”, “wagnerianamente agitada de vozes” de “clamor insano d’almas em assomo de desespero e de dor” aos “murmúrios vagos de um só violino”), a perspectiva de um espaço amplo e despovoado, o “sertão” amazônico, representado na figura do sol ao meio-dia, no mais alto de sua posição em relação à Terra, torna-se o espaço fechado da floresta, no mais baixo ponto da superfície terrestre, abismal e monstruoso, único, hermético em todos os sentidos, transmutado pela visão “infernista” que guia o narrador sobre o espaço circundante e que sustenta a noção de

sociedade que se desenvolve ali. É, assim, o espaço, cujo conceito Lins nos apresenta ampliado do de *espaço social* de Nelly Novaes Coelho: “conjunto de fatores sociais, econômicos e mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação.” (LINS, 1976, p. 74). Essa noção torna-se bastante útil para analisar o *Inferno Verde*, pois neste circula ou interage não a totalidade de um povo, mas o mundo da Amazônia, onde se confrontam as leis naturais, que sustentam o homem nativo e o espaço primitivo em confronto com as leis civis, que sustentam outros homens oriundos de um espaço dito civilizado. A floresta, com seus rios e lagos, bem como o seringal são espaços, simplesmente; mas entendidos pelo estilo de vida implicado naquele lugar, com todo um quadro cultural que se criou ali, tornam-se espaços sociais. Assim, segundo Lins, “tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como grau de civilização de uma determinada área geográfica.” (idem, p. 75), conceito que pode ser observado em manifestações das classes a que pertencem as personagens e na qual elas circulam.

Para introduzirmos a noção de ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, tal como a concebe Osman Lins, a qual está repousada sobre três princípios básicos, partiremos do trecho do conto *Hospitalidade*, no *Inferno Verde*, aqui transcrito *in extenso*. Trata-se de mais uma incursão do narrador por um curso d’água ao interior amazônico, de onde ele observa e descreve as margens direita e esquerda do rio:

Acabávamos de passar o Cainamã, largo trato de terra à direita, paradeiro singular de uma família de negros. Barracas disfarçadas na densidão dos cacauzeiros, ao pé d’esguichos trêmulos de açais. Em sinalefa aos roçados, capoeiras, igapós e os pequenos campos malhados de reses. Dois cata-ventos metálicos, em destacados sítios, davam a nota grata de vivendas melhores, com telha e *foie gras* em vez do ubim paupérrimo e a banda do peixe seco.

Assim se estampava o fitão da costa, e pelo Amatari afora prosseguia até Manaus. O Amatari é barranco cheio de história; figura um palimpsesto em barro e húmus. Nele inscreveu-se certa maloca de muras, raspavam-na e substituíram-na pela fazenda Mendes e, mais tarde, por uma colônia agrícola do Governo. Entre estes dois extremos – maloca e núcleo colonial, do índio Manuel João e Frei José das Chagas ao coronel Bezerra – medeiam mais de dois séculos e meio. A curva, porém, de seu desenvolvimento é caprichosamente ondulada, presa a ordenadas máxima e mínima, que se entremeiam para irregularizá-la. No ponto atual da curva, umas cinquenta casinhas, em meio de lavoura pouca, definem seu estado.

Contudo, a sucessão das moradias, fazendas ou pequenos sítios, acotovelando-se em toda a margem, marcos extremos na frente comuns, daria um desmentido à ignorância do país, embaído pela falsa visão de um Amazonas inculto e inabitável... (RANGEL, 2008, p. 71)

Tem-se aí o que Lins classifica como *ambientação franca*, predominante no *Inferno Verde*, a qual se distingue pela introdução pura e simples de espaço e personagens feita pelo narrador. Na caracterização do espaço não falta o discurso avaliativo para melhor caracterizá-

lo, o que reforça a franqueza do narrador, porta-voz de um perfil cultural definido do autor, quando fala “Contudo, a sucessão das moradias, fazendas ou pequenos sítios, acotovelando-se em toda a margem, marcos extremos na frente comuns, daria um desmentido à ignorância do país, embaído pela falsa visão de um Amazonas inculto e inabitável...”, que reforça sua visão de uma nação que desconhece seu povo, em especial este pedaço de Brasil, a Amazônia.

Nesse tipo de ambientação, o narrador-personagem caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem; ele observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente; nela o observador em terceira pessoa reage ante a coisa descrita, violando a objetividade, e na primeira pessoa a ambientação franca é tanto mais característica quanto menos se percebe a presença do narrador ante o que se descreve.

Também é possível observar a ambientação franca levemente mediada pela presença de personagens, como se observa no trecho do conto *Inferno Verde* (pp. 143-164): “... Nas raras remissões do mal, o engenheiro *erguia-se* do jirau da canoa e, apoiado na tolda, *ia olhando* as margens do rio encardido e configurado num sulco, aos torcidos, uniforme e infinito...” (RANGEL, 2008, pp. 156-7), em cuja descrição usa-se a passagem da personagem no ambiente descrito, mas, como se trata de uma narrativa cujo narrador também é personagem, a interferência da personagem é ilusória, pois o observador declarado é o narrador.

Interessa-nos tratar, em particular, de outra classificação de ambientação proposta por Lins, a *ambientação reflexa*, a fim de desenvolver o tema aqui proposto, de que o *Inferno Verde* apresenta a tendência à descrição grotesca do espaço. Em função de posicionar personagens em um espaço primitivo, à margem da história da nação, subjugador dos homens e determinante de suas ações, faz-se necessária a descrição grotesca, em que o disforme é coerente com esse mundo caótico porque primitivo.

Na *ambientação reflexa*, segundo Lins, ocorre de o narrador-personagem transferir para outrem a percepção do ambiente, atendendo em parte à exigência de manter em foco a personagem, sem implicar uma ação, e evitando-se uma temática vazia, como podemos ver no conto *Inferno Verde*, cuja ambientação se dá de modo ostensivo já na abertura, em que o narrador descreve o desespero do engenheiro Souto, ilhado no alto Juruá para desenvolver seu trabalho, a esperar pela nova enchente que possibilite seu retorno a Manaus. Vendo a imagem do “gaiola” retornando precipitadamente a Manaus, Souto sente começar a ruir toda a força de que se vestiu quando “se dispôs a arremeter para o interior do Amazonas a sua ativa ambição de moço e recém-formado”. O narrador, acompanhando o olhar da personagem, descreve a

partida do vapor como se visse com os olhos de Souto, que evoca lembranças do passado, intensificando sua sensação de desterrado:

Mas aquela imagem do vapor voltando, dera-lhe o golpe na armadura, e foi, como um dardo, romper-lhe o coração. Lembranças amadas de sua terra e dos seus vieram, em coro triste, abraçá-lo, desanimando-o. E a cada evocação, o Souto afogava-se num soluço irreprimível. *Só!* [grifo nosso] Considerava o engenheiro, na raiva e no pesar indefiníveis. (RANGEL, 2008, pp. 143-4)

A participação do personagem promove uma tensão entre este e a paisagem e leva certo dinamismo ao motivo estático do espaço. Sendo assim, o entorno é percebido através da personagem, mas narrado em terceira pessoa; a personagem tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. Ante a possibilidade do isolamento no interior do Amazonas, a desejada partida de retorno a Manaus e a certeza do isolamento de longos meses causado pela sazonalidade do rio, o barco “gaiola” surge para a personagem em sua ambiguidade, em seu caráter duplo: de mobilidade, para fugir do isolamento e da opressão de ver-se desterrado, mas ao mesmo tempo de prisão e de confinamento durante a viagem, em que o personagem se vê obrigado a dividir espaço com pessoas que ele vê como animais a ponto de ele mesmo sentir-se como tal. As lembranças da terra natal, dos amigos e da família provocam no personagem a crise, quase premonitória, de uma desgraça, que começara com sua viagem para o “alto”. O tempo-espaço do passado familiar e o do presente indefinível chocam-se na profusão das lembranças e provocam a tensão entre personagem e ambiente, que passa a figurar progressivamente medonho:

... ele repassou os vinte e seis dias dessa cidade ao “alto”. O embarque no meio-dia fulminador. O navio estourava da carga, que lhe metia n’água a “marca do seguro”. Duzentos homens se comprimiam, onde não haveria lugar para cem, na dispartada promiscuidade, com sacos, caixões, bois e garrafões. (RANGEL, 2008, p. 144)

As lembranças seguem do espaço fechado do “gaiola”, onde homens são associados à imagem de animais de carga, “rebanho colhido em navio fantasma, para ser lançado numa voragem” (idem); passam pela monotonia do espaço “vapor” que se desloca, de onde Souto lança o olhar pelo entorno, rios, cidades, praias, mata, que em sua lembrança mostram-se sempre negativos e míticos: “E, como era março, a cheia, em pleno, dava à paisagem um aspecto aguacento de dilúvio. O gado amontoava-se em currais ilhados. Em Mauachi, o cemitério tinha o topo das cruzes à flor d’água...” (ibidem, pp. 144-5); e termina na enumeração dos incidentes ocorridos durante as paradas nos lugares. A viagem para o espaço da lembrança provoca a hipocondria do personagem, que retorna ao espaço do presente, que lhe traz algum alento momentâneo:

O sol estava uma brasa, que nem dava para incendiar o punhado de algodão de nuvens, sob as quais a brasa se apagava... Uma garça “morena” buscava tardia, no segredo

do igapó, aconchego para a noite. A natureza tinha um momento de calma, na sua estesia de calor, de luz e de vegetação. *Isso acabou restaurando-lhe os nervos* [grifo nosso]. (p. 156)

Agora, faz-se necessário introduzir outro conceito de Lins, a *atmosfera*, manifestação do espaço ou sua decorrência: de caráter abstrato, “consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela *atmosfera* que provoca.” (LINS, 1976, p. 76). A *atmosfera* nos contos do *Inferno Verde* é opressiva, provocada quase que exclusivamente pelo espaço, e ganha esse caráter porque se lhe atribui, pela subjetivação do cenário pelo narrador, que cria, mediante recursos verbais (entre os quais a descrição grotesca), o horizonte do espaço revestido de estranheza. Nos dois últimos trechos acima, percebe-se que a monotonia da viagem, o espaço de confinamento do barco e a associação de homens a animais de carga provocam a opressão na personagem, potencializada pelos elementos lúgubres, soturnos e abismais das paisagens vistas pelo olhar do narrador, diante dos quais lhe faltam os pés, sensação compartilhada pelo leitor. Essa viagem ao interior do Amazonas fornecerá pontos de referência durante a trajetória, através da qual também nos fornece a visão da monotonia do percurso, composto de “episódios modestos”, conforme afirma Moretti (2003, p. 60), segundo a tradição realista na qual Rangel se inscreve. Tratamos aqui do trecho em que Souto, à medida que avança para o interior do Amazonas, na monotonia da viagem, mais lhe aumenta a sensação de estranheza e desamparo. À margem do rio, a cada praia onde havia plantações, armavam-se espantalhos para afugentar os animais que as ameaçassem destruir. Para Souto, a realidade é vista à deformidade, lembrando as pinturas de Goya:

Interessava, afinal, a galeria estroina de vultos grotescos pelas voltas do rio. Um, espasmado, enganchava-se numa cruz de arremedo sacrílego a sagrado martírio; outro, enrolado numa capa, parecia inspecionar com ar sombrio os estolhos da plantação; outro semelhava um soldado de guarda; outro, um enorme vampiro; outro ainda mulher, acalentando um filho...

Uma desbragada fantasia na modelagem desses esboços achamboados, homúnculos e animais, seres tronchos de varas e molambos. Quando o vento vinha, animava a muitos dos bonecos de engonço. Balouçavam então, como enforcados; e os trapos das mangas, ou das saias, ou dos mantos abanavam afligentes; bamboleavam gingões, burlescos, esperneando no agitar de estortegadura macabra. Simples retalhos, na ponta das hastes, davam a ilusão de lenços em uma despedida angustiosa, ou de estandartes rotos em vendavais estranhos; o que imitava asas adejava; e o que fazia de braços acenava. Na cinza vespéral aqueles manequins albardados enegreciam-se, lembrando carvões de Goya... (RANGEL, 2008, p. 158)

No recurso estilístico da descrição grotesca, pode-se perceber que o espaço do confinamento, cá dentro do barco, projetado pelo entorno, invade o personagem e nele provoca sentimentos diversos, que explicitam uma sensação de não pertencer ao lugar e

aumentam a sensação de desterrado do viajante, ao passo que o espaço amplo e claro, fora do barco, desassociado da ideia da viagem em imersão e entrada no interior da floresta, provoca uma sensação contrária na personagem, “restaura-lhe os nervos”.

Dessa maneira, esse espaço amazônico, com significados de isolamento, de prisão e de desterro assemelha-se a monstruosidades e, fixados nos sentimentos do personagem, contrapõe-se no tempo, ligado à terra natal, preservado em sua integridade através das lembranças, estabelecendo a memória como ponte entre o espaço protetor e reconhecível da terra natal e este novo e inseguro espaço no qual ele se lançou por ambição juvenil. Mas, mesmo a segurança do espaço que lhe traz a memória é destruída pela invasão do espaço presente, que entra abruptamente e toma conta das lembranças, agora situadas na sua viagem pelo espaço do qual ele quer se livrar.

Em maior ou menor grau o narrador se relaciona com o espaço, e este coincide com um mundo, que reconhecemos como o mundo natural. O muito que se diz do nível social das personagens e os problemáticos valores das classes sociais naquele ambiente retratadas, por intermédio dos recursos verbais mencionados, que causam estranhezas, o espaço é invadido pelo símbolo, a tal ponto que o lago Tapará, que introduz a narrativa do *Inferno Verde*, por exemplo, onde “sob o tendal esmagante das ramarias, o que esse lago opimo, mesmo com gazeio e o esvoaçar das aves oferece, é *um ar mortal de deserto* [grifo nosso], todo em pedras nuas, onde pelo calor refletido das lajes até os répteis fugissem.” (RANGEL, 2008, p. 40), chega a simbolizar o *Inferno* danteano:

A lembrança clássica de Caronte ocorreria também, como se, por tal água estagnada, esse fúnebre patrão empunhasse o jacumã de sua igarité da Morte. O Aqueronte devia ser assim, circulando os infernos, qual este sulco d'água morta e infecta, com a mesma decoração em contorno da selva extática e lóbrega... (RANGEL, 2008, p. 40)

As coisas que cercam o narrador: “Esse lago dá a ideia do asphaltite, malgrado o verdejar das margens e o fundo descoberto, atapetado de relva e populoso de uma fauna de estampa de Paraíso” (idem) são quase todas prestigiosas, ligadas inclusive aos *topoi* do paraíso e do lugar ameno. No entanto, o narrador-personagem, atingido e desorganizado pelo encontro com o lago, transmuda o arredor, segregando em torno de si, a partir dos elementos naturais, uma atmosfera de horror.

Por essas considerações, está clara no *Inferno Verde* uma concepção de espaço inclinada ao grotesco, como categoria estética, que esbarra na concepção ambiciosa que guiaria Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, o espaço sobrenatural, abrangendo o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Pelas associações míticas, buscando captar a realidade humana

partindo da preponderância do meio sobre os personagens, o espaço na narrativa figura não apenas como cenário dos dramas, o espaço social, mas também como personagem, que assume a face grotesca de um deus despótico e avulta sobre os personagens. O grotesco é um recurso estilístico que sustenta a noção de espaço infernal, que ambienta o *Inferno Verde*.

2.3 Lagos, rios e floresta: espaços de vida e morte

No primeiro conto já citado, *O Tapará*, o espaço do lago, familiar ao caboclo, está indissolavelmente ligado à presença do homem nativo, através do qual se instaura um ciclo quase simbiótico de vida em torno dele, que também é refúgio para o caboclo, isolando-o longe do mal que espreita e ameaça, transportando-o para um lugar à parte, longe das inseguranças que o progresso traz a todos os personagens:

Mas à beira desse abismo de corrupção, no alto fronteiro da terra plana, acham-se plantadas duas barracas de miriti.
Lá fazem a salga o velho Palheta e o filho. Em setembro abalaram eles e os cães. Levam quatro meses eternos essas criaturas, debruçadas à borda dessa cova...
(RANGEL, 2008, p. 42)

Neste lugar isolado do mundo, no mundo amazônico, os homens são “criaturas” e os fenômenos naturais marcam o tempo, que aqui também é submetido ao espaço, pois os sinais da passagem do tempo estão intimamente ligados à sazonalidade do fenômeno da cheia e vazante do rio onipresente, ao espaço, portanto:

A floresta, afogada na cheia, é mais propícia ao nativo. No dilúvio amazônico, o homem trocaria os pulmões por guelras. Tudo lhe é acessível quando n’água. (...) Mas também, com o termo da enchente, o homem está ilhado, ou pior, emparedado. Baixando a água, baixa-lhe a capacidade de andejo. (idem, p. 36)

É o rio que comanda a vida, como bem o percebeu Leandro Tocantins, de quem pedimos emprestado o título de seu livro *O rio comanda a vida – uma interpretação da Amazônia* (2000). Mas a forma como as vidas dos nativos se articulam em relação ao ambiente, respeitando-o e respondendo aos seus desafios, desfaz a noção naturalista: nesta concepção as variações sazonais do rio certamente se constituiriam em um problema a ser enfrentado ou seriam uma força que faria aflorar os instintos dos homens; pelo contrário, aqui os personagens nativos são seres humanos adaptados ao fenômeno natural. Aqui, a seca sazonal e o isolamento marcam, ao mesmo tempo, a evasão do nativo para um *locus amoenus*, para um espaço distante e exótico, ligado a um tempo pretérito, pois “primitivo”, como também representa sua adaptação. Ambos os elementos são *topos* da viagem empreendida pelo narrador, segundo classificação feita por Moretti sobre os romances coloniais, que serviam para colocar o leitor europeu em contato com as distintas configurações de

civilização, com evidente estatuto de inferioridade para os nativos encontrados no caminho. No *Inferno Verde*, a viagem apresenta ao brasileiro essa parte do Brasil desconhecida do resto do país, embora o lugar figure como potencialmente perigoso não só ao civilizado como também ao nativo, pela mesma sede de “chegar, explorar e partir” dos colonizadores de outrora, e que agora move o ádvena arrivista que acorre para a exploração da borracha na Amazônia.

Nesse “romance em contos” explicita-se a denúncia sobre a fixação injusta do nordestino em um espaço já ocupado e tido como pertencente a uma comunidade que a conquistou pelo princípio jurídico vitorioso no direito sul-americano do *uti possidetis*, desde antes das atividades econômicas de exploração da seringa nativa impulsionada a partir 1877 na Amazônia. Situa-se na apresentação desse embate, uma comunidade em atraso em relação à outra “invasora”. E, embora o narrador observe que o adjetivo “invasor” seja atributo dado ao nordestino pelo amazônida, está clara que é esta a perspectiva também defendida pelo narrador: o sertanejo é a representação do que é mais rebaixado do mundo civilizado.

Não há, no *Inferno Verde*, descrições detalhadas das habitações que possam referenciar relações mais íntimas das personagens com esses espaços, antes são quase sempre vistos de fora pelos personagens ou pelo narrador, parecendo sempre instáveis, isolados, mutáveis ou como microcosmos que concentram referências de vida: para o nativo são espaços de proteção, abrigo para a família, espaços de referências temporais, através dos quais se conectam com seus antepassados, mesmo quando parecem ruir debaixo de seus pés.

A parcimônia com que se manifestam os pormenores dos traços descritivos das habitações em toda a obra é tratada como se a existência desses elementos fosse familiar ao leitor, tanto quanto é ao narrador e servem para “dissolver os ambientes no seu significado social”, confirma-nos Candido quando este trata da funcionalidade entre ambiente e percurso da personagem nos romances naturalistas no ensaio de *O Discurso e a Cidade* (2004, p. 82), conceito no qual nos deteremos mais adiante: a casa, à qual não se faz referência no trecho, mas sabe-se que ela existe, a mongubeira, o curral e as laranjeiras são metáforas que sugerem um gênero de vida. Daí o “deslizamento” do sentido oriundo da funcionalidade da palavra: casa, habitação, não se diferencia de grupo familiar, é o correspondente geográfico do grupo = nativo da Amazônia; o lago ou o rio são locais de trabalho, não paisagem ou símbolo, por isso são elementos interdependentes.

Neste trecho do conto *Terra Caída*, o fenômeno natural da “terra caída” mostra a interdependência do homem à terra onde habita e vive e o rio; simboliza-se a relação da terra em mutação na luta surda entre rio e floresta, um espaço a ser construído, de onde se criam as

condições de notabilizar o empenho do nativo em se fixar ao lugar, porque, nesse ambiente ainda misterioso, infernal, impenetrável e opressor, só o nativo é resistente e capaz de encontrar o paraíso pela superação do inferno. O homem, ao se dispor a adaptar-se ao meio, intenta domá-lo; não há ofensiva do espaço contra o homem que o faça perder a confiança em si e em sua determinação de se fixar, nem intenção de fugir à luta.

Os espaços ocupados pelos personagens, pelas configurações e ocupantes, arruinados por suas escolhas, confirmam a correlação funcional entre ambiente e percurso de personagens tomada da tradição naturalista de que nos fala Antonio Candido, n' *O Discurso e a Cidade*. Nesta obra, Candido estabelece uma diferenciação entre os romances naturalistas franceses, os mais típicos, marcados pela “civilização que a burguesia construiu no enquadramento das cidades e trazem na sua estrutura o próprio ritmo da sucessão temporal” (p. 81); já aqueles onde o desenvolvimento econômico encontrava-se em atraso, a ficção “se tingem de regionalismo e na organização do enredo a rotina suscita uma atemporalidade, pela necessidade de representar costumes e modos-de-ser indefinidamente estáveis” (idem).

Nesse tipo de romance a tonalidade do espaço é de fechamento e a composição sugere um caráter mais cerrado do grupo e dos indivíduos. Daí a estrutura circular, indicando recorrência dos problemas e das soluções, “como se cada geração recomeçasse no mesmo ponto, com imobilismo das organizações sociais estagnadas, onde, para falar como Fernand Braudel, o tempo deixa de ser histórico para ser geográfico, definindo-se pelo retorno das estações e seus trabalhos.” (ibidem). No lago Tapará, o caboclo se move e se alimenta segundo o período das enchentes e secas do rio, e o lago estagnado se associa à vida estagnada por quatro longos meses, criando uma atmosfera de imobilismo e anacronismo, muitas vezes interpretados como indolência e atraso do caboclo. Essa atmosfera sugere uma circularidade do enredo: depois dos quatro meses de salga do pirarucu, o caboclo retorna para sua moradia e passa a sobreviver da pesca no rio ou da colheita da castanha, da plantação da juta ou malva nos outros meses restantes do ano, depois volta para a salga do peixe no lago. O esquema é reforçado justamente por esses elementos que constituem o mundo do nativo.

Nesse universo sem saídas fáceis, apenas o Outro, visto como o invasor, é capaz de abalar essa confiança, ao que o nativo responde à entrada da desgraça no seu espaço com sua autofixação ao solo e “planta-se” na terra, como a simbolizar sua total integração e pertencimento a terra:

Mais tarde o Gabriel foi encontrado. Estava na capoeira velha, que revestia um trecho do seu sitiozinho sopresado. Encoberto pelo enorme tronco de uma sapucaia e também disfarçado pela toíça virente de anajás, o caboclo jazia enterrado até o peito. Da terra revolvida a caveira surgia horrível, putrescente, mal fixa nas vértebras cervicais à mostra. Sob o pano de azulão do casaco se adivinhavam, pendidos das

espáduas descoladas, os braços descarnados com o tórax já gretado pelos vermes, desemplastrando-se tudo revestimento de músculos apodrecidos numa deliquescência ignóbil. (ibidem, p. 107)

Esses personagens, nativos ou adaptados, apresentam alguma consciência da injustiça ou são calados pelo poder do capital, como se apresenta no trecho acima transcrito do conto *Obstinação*, em que o desfecho de uma luta entre o pequeno proprietário e um latifundiário causa repulsa pela criação da imagem horrorosa do sacrifício do nativo. No conto, o personagem central, morador do lugar, ocupado “havia mais de quarenta anos, pelo Gabriel, que a recebera de seu pai, também Gabriel de nome” (RANGEL, 2008, p. 101), se vê enredado pela avassaladora cobiça e, na iminência de sua pequena porção de terra ser tomada pelo coronel Roberto, latifundiário e influência política do Calixto, decide-se pela própria imolação; ou se resignam diante do que eles percebem ser um problema moral do homem civilizado, filosofia que se manifesta no conto *Um conceito do Catolé*, cujo personagem é um cearense honesto que migrou para o Amazonas, trazendo sua filha Malvina na intenção de dar um futuro melhor para ela, mas a teve seduzida por um “patrício”, que a raptou da Colônia onde residiam. Para desgraça de ambos e desespero do pai, o casal se embrenhou na mata, de onde não conseguiu sair:

Ao fim de uma semana, meio cento de corvos, abandoando-se por cima de certo ponto da floresta, despertou uma fúnebre suposição. Alguns colonos tomaram o rumo em que o bando sinistro e carnicero pairava nos ares. Lá deram, efetivamente, com os cadáveres de Pedro e Malvina deitados lado a lado, *os esqueletos desprendendo-se na papa nauseabunda* [grifo nosso]. Um rifle no chão, em meio a esses restos imundos. (RANGEL, 2008, p. 56)

À desgraça da filha sobreleva-se a desgraça do pai que, arruinado pela tragédia, imputa ao homem a motivação para o crime diante da justificativa dada por outra personagem para o abandono de João Catolé à roça: “Ora, a terra! A terra é boa, o homem só é que não presta.” (idem). Cabe ao narrador mapear os responsáveis pela ruína dos homens, utilizando-se dos recursos descritivos do grotesco, mas mesmo este não vai além da denúncia humanitária, situando a tragédia como responsabilidade da usura humana:

E inclinando melancolicamente a cabeça, o Catolé suspiroso e magoado recaiu no triste aspecto de desterrado à perpetuidade. Ficou silencioso. Invadia-o a onda da ternura pela filha apodrecida na floresta. O desvario do infame patrício assassino, que lhe liquidara a felicidade, dera-lhe a lucidez de um julgamento em regra... (idem, p. 58)

Nesses momentos, o narrador não se mostra reservado, pelo contrário, desenvolve, a cada “cena”, longos discursos e comentários a propósito das situações. É certo que também compete ao narrador o papel de comentador, no entanto, os comentários se fazem além do necessário, e daí talvez resida outra fraqueza da obra. Quando o narrador faz comentários, ao

explicar invariavelmente ao final dos contos o teor sócio histórico das cenas, incorre no perigo de se lhes conferir em decorrência um sentido. No entanto, é na enunciação reiterada sempre aos episódios que tratam desse tema que se confere ao sentido abismal do grotesco um chão firme, o que vai ser a linha estrutural que unirá os contos em uma totalidade narrativa. Tal enunciação parece expressar o sentido da nulidade desse mundo primitivo, porque anacrônico, um espaço fora do tempo histórico e exigente de progresso, que se manifesta na sua forma mais frágil do nordestino mestiço do sertão; também porque, sendo primitivo, as únicas forças que esse espaço consegue impelir como defesa de si e do homem que nele habita são as forças naturais, primitivas e incontroláveis, incapazes, portanto, de estabelecer harmonia no embate contra as forças negativas do espírito, cujos vícios da imoralidade, da falta de ética e da ambição movem-se também determinadas a se fixar nesse ambiente, que hora se faz caótico.

Os comentários do narrador ou seus discursos sobre esta ou aquela cena dizem diretamente que a falta de sentido seja a do sentido do que é humano e, portanto, terreno, deste espaço, pois o sentido encontra-se encoberto por exuberante linguagem metafórica, que vai se desdobrando de acordo com suas próprias associações, sobretudo as mitológicas. E nesta forma de falar pode-se afirmar que exista algo de grotesco também, posto que, ao associar a realidade presente à outra com a qual não se estabeleceu temporal ou espacialmente nenhuma relação histórica, provoca a deformidade ao nível da caricatura, ao ponto de se achar nesse mundo, mesclado de heterogeneidade, de confusão e de fantástico, algo como o estranhamento. O efeito que se consegue do contraste pronunciado entre a forma (épica, portanto elevada) e a matéria (as histórias dos homens, portanto rebaixadas) explodem na paradoxal imagem de nação pautada na ideia de mestiçagem: imagens do ridículo e do horripilante são as fundações de nossa origem, porque associam homem a plantas, animais e coisas. Daí porque o autóctone ser descartável na formação do tipo étnico brasileiro:

A mulher era um vegetal apenas. Vivia bronca, pesada e inerte. Cuidava de si mesma qual uma planta, enviando no seu geotropismo, com as raízes, as radículas a buscar azoto e umidade, e as folhas ao ar para a troca clorofiliana. Com total cegueira no baixo determinismo das vidas inferiores, o instinto banal e forte de conservá-las. (RANGEL, 2008, p. 87)

Mas, simultaneamente, o caráter humanitário do autor se revela nos comentários do narrador sobre o caos que é a vida nesse espaço primitivo submetido, subitamente, a forças do desconhecido e do “avançado”: ao riso satírico misturam-se dor e indignação. O narrador se dá conta da humanidade desses seres habitantes desse lugar e a interpreta como consequência de sua origem: no nativo e no mestiço invasor encontram-se as forças do mundo natural como também as forças do branco civilizado. Com essa dupla origem explica-se seu caráter

contraditório, que situa o mestiço em contraposição ao mundo circundante. Daí também porque retratá-lo disformemente e em situações grotescas. Resta aos personagens desse presente caótico e obsedante, sem ordem, se submeterem ao espaço infernal, que deixou perdido no passado seu caráter paradisíaco ou ainda a ser encontrado. Nos comentários do narrador humanitário agrega-se uma perspectiva emocional à “horrorosa” perspectiva grotesca. Não como meio de dar sentido aos casos individuais das personagens, mas como expressão do medo humano, ante o desconhecido da humanidade, como se viu em *Obstinação*, ou da desorientação ante o poder da natureza, como no conto *Inferno Verde*, que fecha a obra, da “mata esposada com o rio” (RANGEL, 2008, p. 162).

No *Inferno Verde* logrou-se algo de novo por tentar-se estruturar um romance mantendo-se o enfoque grotesco como perspectiva uniforme, embora isso não tenha se constituído numa história coerente, com início, meio e fim; deu-se antes uma seriação de cenas grotescas, embora entremescladas pela perspectiva histórica da mestiçagem e impulsionadas por cenários transfigurados do real com elementos verossímeis ou deformados pelo grotesco, claramente para causar horror diante de cenas e cenários horripilantes. Obviamente, enquanto romance, a forma da obra não é das mais sólidas, pois cada um dos contos é, para usar uma expressão que se coadune, a nosso ver, com a própria perspectiva do autor ao relacionar no título sua obra à estrutura do teatro, uma “peça” autônoma particular sobre um mesmo tema. Quanto à forma do grotesco, segundo Wolfgang Kaiser, este “se apresenta como episódio em cena individual”, não sendo capaz por si só de realizar o romance como forma maior (KAISER, 2003, p. 87). No entanto, no conto, forma mais breve, o grotesco pode atingir plenitude de forma. As formas de manifestação do grotesco emergem no *Inferno Verde*, a par dos outros gêneros afins, como a caricatura e o grotesco infernal. Torna-se possível aduzir para cada relato da obra, praticamente, algum exemplo do estilo de movimento excêntrico de figuras também excêntricas, característica que se potencializa, porque, devemos lembrar, no *Inferno Verde* pretende-se tratar dos personagens típicos do lugar em associação a um lugar que sobre eles mantém ascendência. De onde se conclui que a um espaço socialmente deformado corresponderiam também personagens disformes, associadas a animais, a plantas ou a coisas, só elas capazes de habitar lugares de ambiência sombria e monstruosa. Vejamos alguns exemplos para começar:

O celerado adiantou-se para buscar a lamparina, afastando o japá da porta; e, quando surgiu de novo, o monstro apareceu-me delineado. Um “cabra” alto, corpulento, *bigode maciço na face larga, sob ventas grossas de hipopótamo. Era de fato um animal tremendo.* Correspondia o físico às façanhas. Devia ser assim, *uomo delinquente, constritor como as sucurijus e matador como o timbó...* [grifos nossos] (idem, p. 75).

Neste trecho, transcrito do conto *Hospitalidade*, que também utilizaremos no capítulo terceiro para abordarmos mais detidamente os aspectos socioantropológicos da obra, a descrição grotesca da personagem associa dois elementos fundamentais dessa categoria estética, apontada por Victor Hugo, no Prefácio a *Cromwell* (2010), em que desenvolve os conceitos do sublime e do grotesco: no grotesco estão os aspectos do cômico-burlesco associado ao monstruoso-horroroso. Esse prefaciador pareceu referir-se ao grotesco na forma exterior do disforme, do feio, para passar a enxergar as coisas em suas relações: “Ele vai mesmo, imediatamente, além do grotesco como um todo e o concebe como função em uma totalidade maior” (KAISER, 2003, p. 60), ele se apresenta como um meio de contraste com o sublime, por isso o objetivo maior da arte residiria na união de ambos, em favor da beleza. Ambos os aspectos abririam nosso olhar para o mundo não natural, embora dele se parta, para o espaço, portanto: com o sublime e o belo, para um mundo mais elevado, sobre-humano, e com o ridículo-disforme ou o monstruoso-horrível para o mundo noturno e abismal. Assim, no tocante à essência do grotesco, segundo Kaiser, não se trata de um domínio próprio ou de um fantasiar totalmente livre:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2003, p. 40)

Detenhamo-nos um pouco mais sobre a última cena do *Inferno Verde*, pois nela não ocorre o enfraquecimento do grotesco, mas a integração do leitor, porque o narrador passa a ser o leitor transplantado no texto, e ambos, narrador e leitor, em sua condição de homem. No “Inferno verde”, apostrofado ao final, soa o sentido do “nada” que a terra ambiente tem a oferecer ao intruso, e do qual se fertilizará, assim como fez ao nativo. A apóstrofe proferida pela personagem soa como a pergunta que é de toda a humanidade: “Já não te vejo mais, pai... onde estás?”

Esta cena faz lembrar outra do romance colonial *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad (1984), em que seu personagem Maslow, horrorizado ante as atrocidades promovidas pela política colonial da Inglaterra na África, morre proferindo o enigma: “O horror, o horror...”. Poderíamos acrescentar à súplica tanto do personagem de Rangel quanto o de Conrad outras bem humanas: “Pai, onde estás que não respondes? Por que me abandonaste? Vês o que os homens são capazes de fazer?”

Isto, porém, são perguntas profanas no ambiente do *Inferno Verde*, posto que aqui o deus é a Natureza e o homem, embora imolado como Cristo pelos pecados de seus pares, é só

um homem, integrado ou invasor desenraizado é apenas matéria de que se nutre a terra, de onde se originou e para onde retornará. No entanto, também sua saga não é em vão, porque a eles sucederão “os felizes”, que colherão da “terra semeada e desbravada” os frutos do contato, quando se fundarem os alicerces da civilização no solo primitivo, onde o invasor fincou apenas os marcos provisórios. A fala do narrador aponta não para imutabilidade do espaço nem para a invariabilidade do tempo, mas, pelo contrário, para a mudança inexorável que se processará naquele espaço: a deusa Natureza, que hora reina absoluta, imobilizando o homem, tem seu reino provisoriamente alicerçado. A morte do personagem branco não implica o final, pois as “gerações que hão de seguir” apontam para a continuidade da História e, embora a Natureza grite o seu triunfo, este parece ser passageiro, apenas durará o tempo que durarem a Ignomínia e o Despeito (assim, com iniciais maiúsculas, a se constituírem deuses opostos da Natureza no plano mítico, e os vícios do civilizado, no plano histórico).

A solução que o narrador nos oferece, apresentando os elementos míticos em luta maniqueísta do bem contra o mal no palco da Amazônia, embora os coloque no plano da História, factual, sugere que é uma questão apenas moral o que promove os conflitos no ambiente social. Superados esses problemas, tanto ambiente quanto homem se modificarão. Assim, ao se sucederem as gerações, sugere-se o fim poder ser postergado, ou ainda o aperfeiçoamento do homem pela sucessão do tempo.

Quem fala no último conto? Trata-se do narrador ou é outro personagem, o engenheiro Souto? Ou será que é o autor que introduzirá a si próprio no romance sob a figura do também engenheiro Souto? A perspectiva infernista parece corroborar a de Rangel de que o meio exerce o domínio sobre os homens, açambarcando suas vidas.

Na cena final do *Inferno Verde*, desenvolve-se um motivo grotesco frequente a partir do Romantismo, o qual é apontado por Wolfgang Kaiser nas *Vigílias* de Jean Paul: “a dissolução de toda ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevém a toda uma cidade” (KAISER, 2003, p. 66):

Justamente quando o Miguel chegava, acompanhado de um seringueiro, ele [o Souto] caía no estendedouro do rosal, apostrofando à mata, esposada com o rio:

- Inferno!... Inferno... verde!

Os dois recém-chegados acorreram apiedados. Mãos e face ensanguentadas, dando a ideia de que a luta com o adversário invisível e execrável tinha sido corpo a corpo e a unhas, o engenheiro, no meio das rosas, na ocasião de ser erguido, morria num sorriso de alívio, à frenesiada crispação dos seus músculos atritos.

Não houve eco que apanhasse e devolvesse as palavras de fel dos lábios do Vencido. A terra ambiente com elas ganhava o dístico e o ferre – INFERNO VERDE! (RANGEL, 2008, p. 162)

Alinhado com a tradição grotesca, que oferece os motivos tradicionais e recorre ao advento do Juízo Final, ou uma guerra, um incêndio, um terremoto ou uma epidemia, sob cuja irrupção introduz-se o estranhamento, Rangel recorre à simbologia do Juízo Final associado à metáfora da sucumbência do homem ao meio pela transmissão da malária a Souto, picado pelo mosquito. A Natureza domina o homem por dentro, quando não consegue derrotá-lo pelo enfrentamento direto dos elementos naturais. O mosquito parece ser mais “terrível”, porque quase invisível e pequeno consegue derrotar o homem, aumentando sua confusão em relação ao meio, a qual já é inerente à situação insanável daquele lugar. A possibilidade do grotesco se potencializa na cena, porque se associa à imagem do gigante Golias derrotado pelo minúsculo rei Davi, para logo em seguida fazer aparecer a Natureza personificada como figura grotesca vaticinando o destino horroroso do intruso naquela terra:

Mas essa terra que, matando o aventureiro, o estemava de rosas, poderia no entretanto, responder: “Perdoe-me e compreendo o estigma que me lança. Fui um paraíso. Para a raça íncola nenhuma pátria melhor, mais farta e benfazeja. (...) ainda hoje, o caboclo, sobra viril e desvalida nos destroços da invasão, vive renunciado e silencioso, adorando-me e bendizendo-me: - seu repouso fetínico, sua plaga abençoada, seu recanto pacífico, na herança fetílica e venerativa dos povos autóctones de onde proveio. Diante os insucessos da avidez do “branco”, o nativo murmurará: “Contudo aqui se sofre, mas ainda se aguenta...”. Se não paraíso, ser-lhe-ei um purgatório, no qual ele expia conformado a sua impotência, na dilação impiedosa da Justiça, que o reabilitará em suma, rememorando a sua história de heroísmos obscuros, na luta com as fatalidade sociais que o esmagarão completamente. Inferno é o Amazonas... inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras donde veio carinhosamente guardada a na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta. Eu resisto à violência dos estupradores... (Idem, pp. 162-163)

Avultam exemplos de plasmação grotesca, como estes que nos propõem a relação entre a cena grotesca isolada e o nexa maior em que está engastado: a luta dos poderes do mundo primitivo, regido pelas leis naturais *versus* os poderes que irrompem do mundo civilizado através, principalmente, dos vícios morais que o nordestino trouxe para a Amazônia.

No *Inferno Verde*, nos relatos da ruína dos homens em um espaço primitivo por se fazer, o mítico amalgama-se ao fantástico e espectral e traz nisto um simbolismo histórico, pois o narrador demonstra uma propensão especial para tomar como exemplar o estado corrupto do mundo circundante sobre o qual agora irrompem mudanças drásticas, transparece a sugestão de que nesse espaço desenvolve-se uma secreta criminalidade e depravação, acoitada pelos olhos benevolentes de quem deveria promover a lei e aceita pelos que dela se beneficiam ou dela não podem fugir. No entanto, não é possível perceber-se um sentido firme no esquema de culpa e castigo: quem é o culpado pelo estado de coisa e quem merece castigo? Sobre isso o narrador não quer elogiar nem justificar o papel desempenhado pelos

poderes públicos, apoiados pelo governo local e seringalistas interessados no lucro da exploração do látex, que promovem o traslado e fixação do nordestino para a Amazônia, sem considerar os aspectos socioeconômicos dos locais. Não se pretende sequer tomar a política republicana de povoamento para a promoção do progresso na Amazônia como compreensível, pois, ao que se percebe, as modificações que esta suscita não representa para ele, o narrador, uma ordem mais sadia, coisa que lhe parece não existir nesse plano terreno.

O primitivo, ou seja, o caos, representado pela Natureza, o “mundo incriado”, dual e ambíguo, paraíso para os autóctones, infernal para o intruso e compreensível para o caboclo descendente, sobrevive a todos e a tudo. No final, a terra silencia a si e ao homem que sepulta, imobilizando-o no sono profundo da morte, na “paz da Natureza indiferente à Ignomínia e ao Despeito...” (RANGEL, 2008, p. 164).

A ambiguidade do termo “indiferente” leva-nos a fazer ainda uma reflexão: quem é indiferente à ignomínia e ao despeito? Se a Natureza, corrobora ser ela o personagem principal da obra e, dirigidas a ela, as ações humanas são vistas como infames e despeitosas; referindo-se ao engenheiro, a ignomínia e o despeito dizem respeito à Natureza, que do homem civilizado repudia os vícios, mas sabe ser inevitável o contato transformador do entorno, ou pertencem ao mundo civilizado, que olha este entorno sem compreendê-lo, por isso a ele sucumbe, porém “fertiliza-o” com a própria carne. A morte de Souto, dominado pela malária e enterrado contra sua vontade em solo estranho, simboliza o Outro, civilizado, no processo da mestiçagem, e assim como o autóctone no passado e o caboclo do presente são as sementes do novo povo, são os componentes do amálgama com a terra, compósito da civilização brasileira, que brotará do ventre dessa terra ainda em formação. No momento, apenas a resignação do caboclo Miguel parece adequar-se a um espaço tão medonho, por isso as declarações aparentemente objetivas do final encerram amarga ironia e cinismo sombrio: “Adiantando-se a tarde, o caboclo Miguel começou a algumas braças da tapera, vagorosamente, a cavar uma sepultura.” (RANGEL, 2008, p. 164). Isto soa quase como um despeito do narrador por ver a resignação aprendida do caboclo ser o fator determinante do equilíbrio necessário na relação do homem com a natureza, espaço ainda sem sentido para o ádvena.

Os discursos do narrador funcionam como elo entre o espaço e os homens, para incluir estes naquele, concebido como insanável e caótico, de modo que o grotesco pode explodir em toda parte. Mesmo depois que algumas personagens captaram a mensagem mais elevada e receberam sua orientação, o mundo contrário ao progresso, obscuro e incurável do atraso, é

mantido em sua deformidade nas descrições anímicas do rio ou da floresta, sustentando a imagem de espaço opressor e sufocante:

Em toda parte, nessa época,ovelos de fumo sobem ao céu de todos os pontos do horizonte. Setembro é o mês fuliginoso e crepitante das queimadas. Rasgam a floresta amazônica as labaredas de milhares de incêndios. Parece que o delírio da chama vai converter num só mar ígneo os plainos de em torno... e nada subsistirá. Nem mais uma copa de árvore nessa algara de fogo... mas, a floresta defende-se com a umidade. Fica apenas de bordas crestadas. E a queimada extingue-se, afinal, no seio que a alimentou: a derrubada. (p. 62)

O quadro abismal do grotesco se completa na descrição de personagens deformadas e monstruosas, gentes e espaço formam um todo repulsivo:

Era uma mulher da cor de barro cru, enorme, adiposa, envolvendo a nudez asquerosa, d'eviências repugnantes, no curto trapo, que lhe caía no ventre monstruoso, à maneira de saia, das cadeiras até os joelhos. Quase não se lhe viam os olhos de embaciados, na face terrosa. A boca murcha e sem lábios. Os cabelos empastavam-se-lhe, muito ralos, na cabeça de frontes fugidias. No rosto, cruelmente chato, a pele toda enrugada, tal o epicarpo de jenipapo maduro. O colo era revestido de pelangas nojentas, sobre as quais alvejava o disco branco do muiraquitã, pendurado a um tipo de tucum. As pernas arqueadas aguentavam mal o montão de banha flácida, coberta de escaras, como dois troncos caraquentos e deformados de envieiras. (RANGEL, 2008, pp. 85-6)

No *Inferno Verde*, o narrador perturba-se com a figura da índia mura, grotesca, composto de animal e homem. Ao mesmo tempo, o grotesco intensifica-se pelo fato de o monstro aparecer integrado à Natureza e ser, justamente, o elo perdido que liga o passado glorioso e sublime ao pavoroso e repugnante presente: "... era uma índia mura a habitadora do rancho. E velha, de tal velhice, devia ser a decana da reduzida raça." (Idem, p. 86). Se pertencesse ao século XX e considerasse a Natureza uma personagem, como o naturalista do século XVIII considerou, Victor Hugo poderia ter descoberto, na cena acima, do *Inferno Verde*, um excelente exemplo do choque entre o sublime e o grotesco, conceitos sobre os quais ele se debruçou ao prefaciá-la obra Cronwell: o encontro do narrador ainda maravilhado com um passado perdido e deslumbrado com as imensidades da floresta e a abrupta visão do monstro indígena provoca uma colisão, que pela intensificação grotesca, se torna, por fim, abismal, porque se abre a possibilidade sobre nossa representação identitária figurar um antepassado monstruoso. Não é de enlouquecer ante uma visão do que nos representaria como origem autóctone ser essa massa disforme, destituída de humanidade? Mas o que o narrador faz é sair precipitadamente do local e deixar para sempre enterrado o que nos constitui, paradoxalmente, como ser. Chega-se inclusive a intensificar a deformação para o fantástico, à maneira de Edgar Allan Poe, comentado por Kaiser, em que firma o motivo da atualidade inexplicável do remoto e do passado, que impele as almas à ruína: "A deformação nos

elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico, (...) tudo aqui entrava no conceito de grotesco.” (KAISER, 2003, p. 75), como na simbologia que encerra o episódio do conto *Obstinação*, no qual se manifesta o embate entre o pequeno proprietário de terra, herdada de seus antepassados, vencido pela usura desenfreada do latifundiário, que tem a conivência do Estado na usurpação:

Então o drama humano se desenrolou no palco amazônico, criando situações peculiares a tais conjunturas. A ambição de cabeça de Medusa comandava as populações imigradas de cambulhada, cujos interesses se conflagraram, desde logo, com os das nativas. De que uns vinham: - muitos - e outros já estavam: - poucos -, fez-se a oposição latente. (...)

No último lampejo da vida, o Gabriel firmara-se, assim, no seu derradeiro e sugestivo gesto, o de um avaro surpreendido e agarrando um tesouro. Soterrado voluntariamente, no trágico absurdo em que enlouquecera, ficaria na terra e para sempre. Quando a onipotência da Riqueza, consagrada ao Orgulho e à Ambição, ia arrancá-lo do seu reduto familiar, ele resolvera o inaudito protesto macabro do sepulcro, que receberia ainda vivo o homem que o cavara. (RANGEL, 2008, pp. 107-108)

Ademais, os personagens do *Inferno Verde* movimentam-se nesse espaço como marionetes indo ao encontro dos monstros míticos, representativos dos males do mundo, guardados na caixa de Pandora, mito que sugere ao homem a saída (ou a permanência) no caos sustentando-se somente da Esperança.

A expressão dramática das cenas estranhas do *Inferno Verde* não esconde suas evidentes vinculações histórico-literárias, mas lhes dá um caráter peculiar, pois reside justamente nesse desvio da base comum em que o tipo formal mítico-cultural em que se assentam seus contos. Ao tomar como portadores do acontecer, não as figuras lendárias, mas personagens particulares e típicos lhe possibilitou a criação de seus grotescos. Em semelhante mundo poder-se-ia introduzir tais personagens humanos atuando como títeres da Natureza. No entanto, parece uma composição um tanto quanto suspeitosa, com um estilo que abarca uma narratividade mais realista misturada com uma segunda um tanto quanto fantástica, sobretudo porque esta é composta a partir de uma atitude épica.

CAPÍTULO III – QUANDO O NARRADOR CONSTRÓI UM MUNDO

*E tanto quanto o permitir a firmeza do meu espírito façamos jus ao admirável conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a história como ela o merece: “... il s’irrite contre les demi-verités qui sont des demi-faussetés, contre les auteurs qui n’alterent ni une date, ni une généalogie, mais dénaturent les sentiments et les moeurs, qui gardent le dessin des événements et em changent la couleur, qui copient les faits et défigurent l’âme: il veut sentir em barbare, parmi les barbares, et parmi les anciens, na ancien.” * (CUNHA, 2011, p. 16)*

3.1 Um narrador para cada origem histórica

Walter Benjamin, em seu estudo a respeito do narrador, em *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994), ao comentar as transformações sobre a ideia de morte durante os últimos séculos, estabelece relações entre o momento da morte e, segundo ele, a matéria de que é feita a verdadeira narrativa, ao afirmar que,

é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo de sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, pp. 207-208).

Sobre esses dois tipos de narradores, Benjamin propõe como principal requisito de uma narrativa “a faculdade de intercambiar experiências”: do marinheiro comerciante, em cuja narração soa a voz de “alguém que vem de longe”; e do narrador sedentário, homem honesto, que passou a vida toda em seu país e conhece as histórias e tradições de sua terra. No sistema corporativo medieval proporcionou-se o intercâmbio entre esses tipos de narradores, que trabalhavam juntos na mesma oficina: “cada mestre tinha sido ambulante antes de se fixar em sua terra ou no estrangeiro” (idem, p. 199). Assim, o que poderíamos chamar de narradores arcaicos nascem da associação entre o saber das terras distantes (narrador viajante) ao saber do passado (narrador sedentário), mantendo aquilo que Benjamin assevera ser o que caracteriza qualitativamente uma narrativa escrita, sua aproximação com a oralidade: entre as narrativas escritas, são tanto melhores aquelas que mais se aproximem das histórias orais, contadas pelo anonimato de muitos narradores.

* ... ele se irrita contra as meias-verdades que são meias-mentiras, contra os autores que não alteram uma data, ou uma genealogia, mas distorcem os sentimentos e hábitos, que mantêm os eventos de desenho e mudam a cor, que faz a cópia e desfiguram a alma: ele quer se sentir bárbaro entre os bárbaros, e entre os anciãos, de idade... (TAINÉ, apud CUNHA, nota preliminar d’*Os Sertões*, 2011, p. 16)

A modernidade, para Benjamin, proporcionou a perda da experiência com o passado, mas ela não se alteraria, embora sua apreciação variasse. Por isso a Arte se torna cada vez mais rara, porque ela parte da transmissão de uma experiência, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. Essas condições seriam três, e são apontadas por Gagnebin, no prefácio aos ensaios de Walter Benjamin: a primeira refere-se à experiência comum que o relato proporciona entre narrador e ouvinte, pressupondo-se nessa relação uma “comunidade de vida e de discurso” (GAGNEBIN, in: BENJAMIN, 1994, p. 10), que as condições de mudanças aceleradas da modernidade destruíram; a segunda condição perdida diz respeito àquele caráter de comunidade entre vida e palavra apoiar-se na organização pré-capitalista do trabalho, em que foi possível, sobretudo na atividade artesanal, “uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora” (Idem), devido ao ritmo lento e orgânico da atividade, que se inscreve em um tempo mais global, no qual se tem tempo para contar e, finalmente, a relação entre artesão e matéria transformada, por ser respeitosa, também ter uma relação profunda com a atividade narradora, já que esta é também uma maneira de dar forma à matéria narrável; na terceira condição, Gagnebin aponta a relação entre a “comunidade da experiência”, que “funda a dimensão prática da narrativa tradicional”, em que a sapiência prática transmite esse saber a quem ouve, em forma de uma moral, de um conselho ou de uma advertência. Destaca-se nisso “um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto.” (idem, p. 11). Na conclusão de Benjamin, segundo Gagnebin, “depauperamento da arte de contar parte (...) do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiriam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados em um mesmo universo de prática e de linguagem.” (Ibidem). Por isso a Modernidade proporciona o surgimento do Romance, gênero ainda em formação, representativo de uma época cuja perda da arte de contar e intercambiar experiências provoca, contraditoriamente, uma multiplicidade de formas de narrar. A morte do narrador refere-se não ao desaparecimento dele, mas a essas formas desapropriadas da linearidade dos relatos orais. Em seu ensaio sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*, na tentativa de ler e compreender os conceitos de “origem”, “redenção”, “mônada”, “alegoria”, “melancolia” e “linguagem”, tratadas por Walter Benjamin nessa obra, Sheila Cabo Geraldo afirma que o autor vê

no universo da experiência coletiva (...), nos meios populares e artesanais, nascerem a narração e o conto de fadas, (...), que não põe a natureza como entidade mítica, mas indica sua cumplicidade com o homem liberado. O declínio da experiência coletiva é a destruição desta cumplicidade e proporciona, como na atividade profissional do homem moderno, uma liquidação da memória. (CABO GERALDO, 1992, p. 96)

Para Benjamim, aqueles dois estilos de vida produziram suas respectivas famílias de narradores, cada uma delas conservando suas características próprias, embora devamos pensar na interpenetração desses tipos ao chegar à contemporaneidade, para compreensão mais a contento do reino narrativo. Por isso é possível ver no conto, na crônica e nos relatos de viagem essa qualidade, visto que possibilitaram o intercâmbio de experiências de tantos quantos teriam sido os narradores que passaram à frente as histórias. Outro aspecto que faz essas narrativas aproximarem-se da oralidade é o seu caráter didático, pois há tanto em um gênero quanto em outro uma comunicação exemplar, a do ensinamento, não de uma interpretação pré-estabelecida pelo narrador, como no Romance.

A apreensão da ideia plural da morte, como fato social, como tema e como símbolo, determina a esta análise tomar a obra *Inferno Verde* como reflexo de diferentes olhares. Do ponto de vista da estruturação da linguagem, esta análise considera a teoria de Bakhtin, (BAKHTIN, 1997, p. 190), que enxerga na estrutura do romance o debate decidido do ponto de vista do autor. O sentido se distribui entre as diversas vozes. O enunciado como um todo produzido pela linguagem vai amalgamar as diferentes visões recolhidas como observações do narrador, aqui desconsiderado de qualquer separação do autor ou da personagem testemunha, passando a ser apenas o locutor de um discurso analisável. Isto implica considerar que esse narrador carrega em si a polifonia de todos os discursos representativos dos diferentes lados da questão posta em discussão; ao final, não se poderá ignorar que essa linguagem especial de que ele é dotado, na realidade assume ou forja inegavelmente uma "verdade" básica de todas as falas, por mais heterogêneas que sejam, representando as visões de realidade presentes. A bem dizer, até o discurso direto de cada sujeito é, conscientemente, preenchido de palavras do outro. O *dizer indireto*, a relação com sua própria língua concebida como uma das línguas possíveis – e não como se a sua língua fosse a única língua incondicionalmente possível. (BAKHTIN, 1997, p.191). O dialogismo está no que outros dizem e que explica o que é dito pelo enunciado sobre a relação dialógica. É uma relação marcada por uma profunda originalidade e que não pode ser resumida a uma relação de ordem lógica, linguística, psicológica ou mecânica, ou ainda a uma relação de ordem natural. Estamos diante de uma relação específica de *sentido* cujos elementos constitutivos só podem ser *vozes características* (ou consideradas características, ou ainda potencialmente características) se/quando por trás das quais está (e pelos quais *se expressa*) um sujeito real ou potencial, o autor da determinada fala.

Assim, encontraremos na literatura brasileira um narrador que pertence à primeira família dos narradores apontados por Benjamin na prosa de ficção brasileira do século XIX. Segundo Flora Süssekind (1990), um perfil definido, “específico”, “próprio” e “marcado” de narrador se delineia no processo de formação literária brasileira desde os primeiros esforços ficcionais dos anos 30 e 40 do século XIX. Trata-se nesse exercício de história literária conduzido por Süssekind, de investigar e datar a constituição do narrador que se firma na esteira da busca pela origem de nossa nacionalidade e de uma história da literatura nacional pré-portuguesa, compreendendo-a como um processo retilíneo de “abrasileiramento” a que se seguiria um rompimento abrupto com a tradição europeia. A prosa de ficção dessa época comporia um quadro de traços literários singulares de distinção de *topos* como a descrição da natureza, a seleção de heróis marcados por sinais de honradez e brasilidade e a reafirmação de uma unidade nacional. Aí onde se fundaria o começo histórico da nação também se desenha uma figuração de narrador, marcando, conseqüentemente, a origem de uma literatura singularmente brasileira, na qual ele se destaca no jogo entre prosa de ficção e literatura de viagens, primeiro como um cartógrafo, posteriormente como historiador, cronista ou “ao redor de si”, com perfis que mudam ao longo do século, porém mantendo diálogo com o relato de viagem.

Segundo Flora Süssekind, essas figuras de narrador necessitaram de “um olhar-de-fora” e de uma exibição de certa ‘sensação de não estar de todo’ em sua composição (SÜSSEKIND, 2000, pp. 20-1), marcando previamente seu “deslocamento”, “distanciamento” e “desenraizamento”, mantendo o que Benjamin aponta como característica original desse narrador, “um olhar que vem de longe” e que se sustenta também na posição paradoxal de alguns escritores brasileiros do Romantismo ao Modernismo na prosa de ficção. Dentre essas figurações de narrador que se formou na prosa de ficção brasileira, Flora estabelece algumas diferenças entre os perfis dos primeiros, da primeira metade do século XIX, e os da segunda metade. Os primeiros, *narradores-cartógrafos*, tinham a exigência de “listar e esboçar paisagens”, mantendo em primeiro plano a “delimitação da paisagem nacional”; e os de meados do século, *narradores-em-trânsito*, “permitem-se alguns passeios ao léu e o registro de impressões pessoais e intransferíveis de viagem” (idem, pp. 158-159). Trata-se de um narrador que intervém na narrativa e direciona previamente as reações dos leitores, indica o modo de ler e reagir à paisagem e define qual deva ser a impressão, a fim de garantir o efeito desejado. E o efeito desejado é a garantia de que o esboço do Brasil que se traça é o Brasil original, de natureza exuberante, de povo com costumes peculiares.

A escolha do conto como gênero e o diálogo com o relato de viagem que Alberto Rangel escolhe para a composição narrativa do *Inferno Verde* aproxima sua escrita daquelas características que dão qualidade às histórias narradas: o narrador do *Inferno Verde* tem o olhar do viajante, ora com a sensação de pertencer ao lugar, ora o seu contrário, que colhe na fonte autóctone da Amazônia os relatos das histórias e tradições locais, dos quais se apropria para narrá-los aos outros, como um cronista no dever de inscrever fatos e personagens na história, tecendo sobre eles suas impressões.

Uma hipótese plausível de que a origem dessas reflexões paradoxais sofra influência do pensamento que remonta ao século XVI pode ser confirmada nos escritos de viajantes recém-chegados à Europa, que emitiam cartas a destinatários cultos, através das quais relatavam as notícias sobre a natureza e o homem do Novo Mundo. Dentre outras formas de ver o homem e a natureza, conforme atesta a pesquisa da professora Neide Gondim, em seu livro *A Invenção da Amazônia* (1994), o europeu culto daquele século vê o nativo e a natureza de várias formas: “são visões utilitaristas, edênicas, europocentristas, ambíguas, benevolentes, infernistas” (GONDIM, 1994, p. 63), que darão ao Renascimento avivamento à teoria climática, cujo pressuposto fundamental é de que havia uma “conexão entre clima e caráter ou humores corporais, entre clima e animais. O clima poderia explicar a bravura, a preguiça, a tendência para a meditação de certos povos.” (idem, p. 65).

Segundo ainda a mesma pesquisadora, as observações de Jean Bodin, em *Methodus facilem historiarum cognitionem*, de 1566, e *La Republique*, de 1579, sobre a degenerescência de animais, plantas e homens, ao serem transladados para ambientes não autóctones, exerceram influência nas reflexões ulteriores acerca da Natureza do Novo Mundo (ibidem, p. 67), em que o clima exerce função de “saneamento” físico e moral do homem.

São essas reflexões que vêm alcançar os escritores brasileiros do século XIX, sobretudo os realistas-naturalistas. Na visão purista destes, embora elejam o autóctone como representante original da identidade brasileira, apresentam-no decadente e decrépito pelo contato com os costumes corrompidos da civilização, diferentemente do que se apresenta como sociedade idealizada nas teorias da *República*, de Montaigne, cuja crença propugnava que a civilização europeia abastardaria a pureza da sociedade natural, e esta se constituiria em um *Paraíso Terrestre* sem deidades, “a pureza sem o contágio da sociedade” corrompida pelos vícios (MONTAIGNE, 1972, p. 105).

A mestiçagem como discurso que sustenta a narrativa do *Inferno Verde* manifesta-se, então, como uma teoria ideológica adequada, posto que realista, para a sustentação de uma ideia de identidade. Assim, o "nacionalismo mestiço" que permeia o olhar do narrador

viajante do *Inferno Verde* constitui-se um paradoxo, calcado em uma reflexão etnocêntrica, que vê o mundo e o Outro sob a ótica do “nosso mundo [...] tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados através de nossos valores” (ROCHA, 1988, p. 8); o narrador viajante observa o nativo com um olhar “de fora”, cujo ponto de vista etnocêntrico é do “civilizado”/dominador, dele para os personagens do drama, autóctones, nativos ou os ádvenas, que, percebidos assim pelo narrador, sobrevivem os primeiros, por um lado, porque integrados à terra e estes, por outro lado, porque não possuem sensibilidade emocional nem afetividade, por isso não hesitam em enganar, ludibriar, explorar e mesmo assassinar o enraizado a fim de se apropriar do pouco que este possui.

A mestiçagem é o que atinge esse nativo como ponte mais próxima entre o europeu e o autóctone. Há o risco de a mestiçagem, como herança e identidade, ser, ao mesmo tempo, a pior parte aprendida, o vício conspurcador da pureza e determinar uma identidade de segunda categoria, mesmo sob um ponto de vista antropológico não etnocêntrico. Nesse sentido, a noção de crime associada a uma origem atávica em Lombroso – que tanto Euclides repudiava, embora tenha feito uso dela ao associar o comportamento de Antônio Conselheiro e Moreira César a criminosos e loucos, ancorado nos estudos frenológicos de Lombroso³ – ilumina o fenômeno das relações deterioradas no meio primitivo amazônico, porquanto oferece a imagem da luta interna entre irmãos – dos invasores sertanejos *versus* nativos – que, paradoxalmente estaria auxiliando a formação de uma nação. Ao demonstrar que o crime, como realidade ontológica, pode ser considerado uma característica que é comum a todos os degraus da escala da evolução, das plantas aos animais e aos homens; dos povos primitivos aos povos civilizados; da criança ao homem desenvolvido, Lombroso apresenta um tipo particular de evolucionismo, noção apreendida por Rangel de forma singular na adaptação desses tipos de personagens ao meio primitivo da Amazônia. O desenho físico das personagens correspondente às façanhas por elas empreendidas, e na descrição apresenta-se a chave interpretativa das manifestações criminosas dos indivíduos, apropriadas de Lombroso por Rangel. A descrição de Flor dos Santos corresponde à apresentação feita por Euclides sobre o Coronel Moreira César e Antônio Conselheiro, n’*Os Sertões*, para associá-los a tipos atavicamente criminosos, personagens que se encaixariam na descrição do *homem delinquente* de Lombroso:

3 Para Cesare Lombroso, darwinista social, os criminosos são regressões de um ancestral humano primitivo, eles nasciam assim, e podiam ser reconhecidos pela sua fisiologia. Certas características faciais revelam um criminoso. Pela sua lógica, acreditava que os criminosos deveriam ter uma resistência maior à dor do que o cidadão comum, pois, ao se tatuarem na prisão, a dor que deveriam sentir, não demonstravam. Às vezes, as pessoas ainda associam os atavismos a estereótipos desagradáveis, embora não seja esse o significado da palavra.

O celerado adiantou-se para buscar a lamparina, afastando o japá da porta; e, quando surgiu de novo, o monstro apareceu-me delineado. Um “cabra” alto, corpulento, bigode maciço na face larga, sob ventas grossas de hipopótamo. Era de fato um animal tremendo. Correspondia o físico às façanhas. Devia ser assim, *uomo delinquente* [grifos do autor], constritor como as sucurijs e matador como o timbó... (RANGEL, 2008, p. 75)

Se, pela hipótese lombrosiana⁴ – e nos parece em *Inferno Verde* ser essa a ideia de representação do personagem Flor dos Santos, no conto *Hospitalidade* (pp. 69 a 78) –, haveria certas afinidades entre o criminoso, os animais e principalmente o homem primitivo, que Lombroso considerava diferente, psicológica e fisicamente, do homem dos nossos tempos, e era esse homem parte constituinte dessa sociedade, embora não fosse nativo do lugar, há pelo menos duas resultantes desse contato: esse é o tipo que, pela genética, é o mais adaptável a esse meio, porque guardaria na sua constituição étnica semelhança com a origem, portanto necessário no processo evolutivo do lugar; e, por outro lado, é esse o homem que representa o risco que a mestiçagem criou, pela componente atávica, mas (ou mais?) representativo da nação pela sua especificidade de formação genética. Lombroso descreve os criminosos de forma geral em seus aspectos físicos, relativos à analgesia, à sensibilidade geral, à algometria, à sensibilidade tátil, à visão, à sensibilidade magnética, à dinamometria, ao canhotismo e às anomalias da mobilidade como elementos de hereditariedade, que os caracteriza como seres atrofiados física e moralmente. Os delinquentes não teriam tônus muscular normal, por exemplo, “tratando-se de infelizes enfraquecidos pela longa detenção ou pela inércia” (idem, p. 51), ou seja, o meio em que vivem lhes proporcionaria o físico inferior, condição que serviria aos seus maus caracteres, sustentando uma moral rebaixada, “essa forma de malignidade, que é o caráter constante de sua existência, eles fingem serem mais débeis do que são.” (Ibidem). Não é este o tipo classificado por Euclides, o mestiço “neurastênico” do litoral, que recebera dos africanos sua parte inferiorizada na genética da evolução, e mantinha-se isolado dos males da civilização. Euclides, n’*Os Sertões*, marca a trajetória do coronel Moreira César como um delinquente resultado da epilepsia, que o afetaria pela *inconstância mental*, mais um elemento característico da criminalidade: “Outro efeito da inteligência é a singular inconstância e mobilidade do espírito” do delinquente (...), “não se pode conseguir que façam um raciocínio longo” e “isto explica a imprevidência e a pouca preocupação (...) com o futuro.” (LOMBROSO, 2007, p. 136)

⁴ Lombroso descreve o cérebro do delinquente com anomalias sugestivas: “Se se pudesse extrair uma média da potência intelectual dos delinquentes com a segurança com que se obtém da medida do crânio, creio que se chegaria a igual resultado, ou seja, encontrar-se-ia uma média inferior ao normal.” Na conclusão dele, quase todos são de “escasso intelecto, ou dementes, ou imbecis (...), mas em todos, também os criminosos geniais, há um lado no qual a inteligência é defeituosa.” (LOMBROSO, 2007, p. 133).

Para confirmar essa reflexão, utilizemos a descrição do coronel: n' *Os Sertões*, Moreira César é descrito numa progressão, que vai da compleição física debilitada: “O aspecto reduzia-lhe a fama. De figura diminuta – um tórax desfibrado sobre pernas arcadas em parênteses – era organicamente inapto para a carreira que abraçara.” (CUNHA, 2011, p. 283), associada ao caráter dissimulado: “Era uma face imóvel como molde de cera, tendo a impenetrabilidade oriunda da própria atonia muscular. Os grandes paroxismos da cólera e a alacridade mais forte, ali deviam amortecer-se inapercebidos, na lassidão dos tecidos, deixando-as sempre fixamente impassível e rígida”. (Idem, p. 283); até à moral combalida pela manifestação da doença: “Tinha o temperamento desigual e bizarro de um epilético provado, encobrendo a instabilidade nervosa de doente em placidez enganadora.” (Idem, p. 284). Assim como nos parece se associar essa descrição de Euclides apropriada de Lombroso, que descreve os criminosos diante de estranhos como: “... audazes entre eles, arrogantes dos próprios delitos, nos quais despendem mais audácia e força muscular do que inteligência” (LOMBROSO, 2007, pp. 142-143) e os assassinos em geral são descritos, diante de estranhos, com “modos doces e compassivos, ar calmo”, também é assim descrito Flor dos Santos no *Inferno Verde*:

A hospitalidade do tigre era a de um oriental. O cão da noite, meigo e gafento, atravessava-se-me nas pernas.” (RANGEL, 2008, p. 78)
 “Sai! “Raposa!... Sai!...” E o árabe sertanejo afastava o molosso de sua guarda, para que mesmo a meiguice do animal não incomodasse o hóspede.
 O malfeitor, que a lei humana mantinha refugiado, exercia no seu refúgio uma lei divina. O réprobo era um patriarca... (Idem, p. 79)

Também a descrição minuciosa e pseudocientífica de Euclides sobre Moreira César, a qual termina ratificando a associação entre a herança atávica e os atos criminosos do coronel, segue a mesma filiação teórica: “E entre os subalternos encarregados executar a sentença (...) figurava (...) o coronel Moreira César”, escolhido para eliminar um jornalista, que desferia insultos ao governo e, principalmente, ao exército. O recurso escolhido para a eliminação foi o linchamento, a que o coronel se pôs à frente para executar: “E foi o mais afoito, o mais impiedoso, o primeiro talvez no esfaquear pelas costas a vítima, exatamente na ocasião em que ela, num carro, sentada ao lado de autoridade superior do próprio exército, se acolhera ao patrocínio imediato das leis.” (CUNHA, 2011, p. 285). O exercício científico serve ao propósito político de imputar culpa ao Exército pelo trucidamento dos sertanejos canudenses em 1887, n' *Os Sertões*, e no *Inferno Verde* serve de base para explicar a adaptação de alguns ao meio amazônico, e de outros não. Nesta obra pode-se perceber uma relação *natural* do criminoso Flor dos Santos com o ambiente primitivo: passa-se do quadro repulsivo de sua caracterização, cujo motivo central é a fatalidade biológica do personagem, à conclusão de que,

contrariamente ao aspecto exterior repugnante, a gentileza e a hospitalidade sugerem que, embora Flor dos Santos faça parte de uma subcategoria étnica, esta constituição estaria “liberta pelas condições históricas das exigências de uma civilização de empréstimo que lhe perturbariam a constituição definitiva” (CUNHA, apud BERNUCCI, 2008, p. 34). Ou seja, Flor dos Santos é uma personagem que traduz as características antitéticas do Quasímodo, personagem de aparência monstruosa que esconde uma essência bela e boa, herdadas do espólio literário romântico de Vitor Hugo, bem como serve para explicar as ramificações patológicas e psíquicas segundo as teorias lombrosianas, “construídas a partir de seus estudos sobre a megalomania, a impulsividade, a indiferença aos perigos, as acentuadas antinomias que fazem o indivíduo oscilar entre a cordialidade e a insolência, a generosidade e a ambição, o cavalheirismo e a crueldade.” (BERNUCCI, 2008, p. 35).

A nosso ver, Rangel propõe, na caracterização daquela personagem, arguir contra a proposta euclidiana a respeito de pelo menos um dos aspectos do caráter negativo dos cruzamentos raciais, cuja visão sobre o mestiço opõe o mestiço do litoral degenerado ao mestiço retrógrado do sertão, pois, contrariamente, Flor dos Santos seria a síntese do mestiço apropriado à imagem de nação, mas *em processo* civilizatório: nele se encontra “o núcleo intacto e salvo das manipulações civilizatórias” no meio “da dispersão genética, como fator biológico e culturalmente regressivos” (BERNUCCI, 2008, p. 34), arguição genial que Euclides encontrou para justificar sua teoria frente às críticas que se apontavam sobre a falta de rigor científico de suas abordagens n’*Os Sertões*, e ratificada por Rangel no *Inferno Verde*. No entanto, a dispersão, embora pareça ser fator negativo na composição, a componente negra e as outras, vistas por Euclides como sendo inferiores, que aponta nela um motivo a mais de “enfraquecimento” da raça, um risco da miscigenação, em Rangel, aponta-se como natural no processo evolutivo, por isso nos parece a visão deste autor ser mais avançada para a época do que a de seus contemporâneos.

A fórmula discursiva de apropriação da teoria lombrosiana serve para aplicação aos tipos humanos que compõem o cenário da miscigenação e, portanto, da nacionalidade brasileira, para seu efeito – concordando com Bernucci – “transformar-se na pedra angular da linguagem artística de Euclides.” (BERNUCCI, 2008, p. 37), e de Rangel. Por isso, o narrador do *Inferno Verde* é um viajante que atribui a si o papel de pensar *como se fosse* um nativo da Amazônia, que, por um lado, baseia seu relato ancorado nas perspectivas preconceituosas das teorias raciais, em que o homem brasileiro aparece em um estágio inferior ao branco europeu, portanto sem condições de constituir “civilização”; e, por outro, o nativo é o herdeiro da singularidade identitária, necessária à forja da ideia de nação.

O nacionalismo mestiço visto como a tentativa de separar-se do Outro para forjar sua própria identidade, ao mesmo tempo em que essa forja se dá em um processo de mestiçagem suscita, no entanto, a questão: Como possuir identidade, naquele sentido da separação do Outro, num processo de mestiçagem? Somente os chamados modernistas da segunda década do século XX dariam uma resposta satisfatória em torno da questão da brasilidade, com a criação do terceiro Outro, o antropofágico, como um superestrato do invasor que fica no adaptado que se identifica com a terra.

Sob essas influências, a narrativa do *Inferno Verde* se constitui pelo tom evolucionista, que aponta o homem em estágio progressivo civilizatório; o brasileiro figura como um tipo humano inferior de uma nação a constituir-se como tal, posto que não vingou, justamente porque foi impedida pela implantação de outra cultura, uma civilização que foi “tolhida” em seu desenvolvimento natural, mas que “um dia”, segundo anseio suscitado pelas impressões do narrador, terá preponderado o sangue dos ancestrais índios e indo-europeus. É o que nos leva a concluir ser o resultado da mestiçagem não meramente étnica, mas dos vícios aprendidos do Velho Mundo.

No plano interno da comparação entre os tipos mestiços da nação, o narrador aponta o *tapuio* como continuação dessa raça, que terá seu sangue misturado às tantas raças conformadoras do tipo “brasileiro”, mesmo que explorado e “perseguido por fúrias” (RANGEL, 2008, p. 88), prevalecerá seu sangue nessa fusão forçada, diferente dos outros tipos raciais mestiços das outras regiões brasileiras, nem mesmo assim inferior. A busca pela identidade cultural é, pois, paradoxal: o *tapuio*, mestiço, é o representante da raça por sua ancestralidade, que é ao mesmo tempo rejeitada em sua origem índia autóctone, guardada no relicário florestal, “resguardando-a numa ilusão de imortalidade” (idem), e em sua origem branca, deformada no caráter pela influência do clima.

As diferentes formas de colonização e de processos de independência pelos quais passaram os países latino-americanos têm consequências culturais e literárias que as distinguem de outras literaturas coloniais e pós-coloniais. A identidade cultural desses países constituiu-se “não como a recuperação de uma identidade originária, autóctone, [...] mas como uma diferença no seio da identidade: uma relação filial.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 30), uma relação indissolúvel entre as culturas da Europa e as latino-americanas. Por isso é que o sentimento de exílio que perpassa as obras dos primeiros poetas brasileiros do século XIX manifesta-se nas queixas contra o clima e contra a terra, ou seja, a tentativa de manter a cultura transplantada em ambiente desfavorável configura aquilo que Sérgio Buarque de Holanda classificou como “desterrados em nossa terra” e como Euclides insistentemente

caracteriza o seringueiro nordestino em *À margem da história*:

As gentes [que povoam as terras do Norte e Nordeste brasileiros] talham-se-lhe pela braveza. Não a cultivam, aformoseando-a: domam-na. (...). E as suas almas simples, a um tempo ingênuas e heroicas, disciplinadas pelos reveses, garantem-lhes, mais que os organismos robustos, o triunfo na campanha formidável.” (CUNHA, 2006, p. 45)

No conto Judas-Asvero desta obra, o boneco do Judas criado para a “malhação” da Sexta-feira da Paixão funciona como a representação do seringueiro, visto como eterno sofredor, que em seu desterro pune-se no “monstro” criado à sua imagem e vinga-se por ter-se deixado enganar pelas promessas dos agenciadores do seringal. A vida ali figura-se sempre triste e eternamente indefinível:

toda a semana santa correu-lhes na mesmice torturante daquela existência imóvel, feita de idênticos dias de penúria, os meios jejuns permanentes, de tristezas e de pesares, que lhes parecem uma interminável sexta-feira da Paixão, a estirar-se, angustiosamente, indefinida, pelo ano afora. (CUNHA, 2006, pp. 67-8)

Justifica-se a sensação de desterrado sentida pelo nordestino bem diferentemente no *Inferno Verde*. O narrador aponta-o como um refugiado da seca, mas também movido pela ambição: “João Catolé chegara ao Amazonas na rédua de embarcados, em Fortaleza, tal um gado de refugio. Viera com a filhinha, fugindo das misérias do sertão, onde havia muito não caíra gota d’água e onde sucumbira a sua querida mulher.” (RANGEL, 2008, p. 48). O traslado dos sertanejos para o outro sertão, o amazônico, é um mal maior para o processo civilizatório, porém o narrador não reconhece o papel do governo brasileiro na criação e na solução do problema: “Aos esforços da Administração, construindo pontes e habitações, fornecendo medicamentos, ranchos, maniquinismos e escola, respondia a apatia dos localizados sempre queixosos e mal satisfeitos.” (idem, p. 51). A responsabilidade pelo mal social é do homem. Há aqueles que se adaptam ao meio e os que não, sucumbindo à apatia física e moral, porque quase sempre movidos pela ambição: “A história deste cearense incidia no mesmo capítulo geral do romance daqueles emigrados. Acoassaram-no dos arredores do Canindé os horrores trágicos da endemia da seca. Aguilhoara-o a sede... A sede e também a ambição.” (ibidem, p. 53).

Nessas figurações de personagens, percebe-se o descompasso entre seus destinos heroicos, portanto elevados, e suas trajetórias trágicas rebaixadas, pois a necessidade de se desenvolver a imagem e semelhança do Outro – o europeu –, num lugar desprovido do passado do Outro, que fez nascer a primeira missão dos primeiros escritores latino-americanos: o de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 32), fez também criar-se o descompasso. No que concerne aos dois escritores em

estudo – Euclides e Rangel – fica evidente a reivindicação de uma identidade cultural nacionalista exclusivista, que rejeita suas raízes europeias, mas que não encontra em seus personagens de cor local a representação ideal de civilização (como se eles procurassem um autóctone culturalmente maduro e xenófobo) e busca nos europeus seus modelos de temas, sobretudo o nacionalismo, e de procedimentos, principalmente o romance, assim como se faz na literatura brasileira desde a época do Romantismo (embora possamos apontar em Alencar a procura por identificar o que seria a brasilidade em diversos tipos regionais não mestiços, ou seja, algum que representasse o autóctone ou nativo sem os vícios da mestiçagem).

3.2 Onde “ter sido” vale mais que “ser” como identidade

O paradoxo nacionalismo *versus* universalismo está representado na ficção de Alberto Rangel pelas figuras do imigrante interno *versus* os autóctones (sobretudo os caboclos); aquele, o “cearense” oriundo das levas migratórias nordestinas posteriores ao ciclo das drogas do sertão do qual resultou a fixação de um explorador branco, que se adaptou e acabou uma descendência, como dominador no sistema do seringal; e os conterrâneos dele, enganados pelo conterrâneo enriquecido, mas ambos uma ameaça intrínseca à cultura local, cuja função de provocar reações defensivas ou de rejeição, podem consolidar os laços do grupo autóctone.

Na obra, no entanto, a consolidação dos laços não se realiza, porque nem os personagens da resistência são caracterizados como elementos ideais de civilizados, nem os não autóctones possuem as qualidades para isso. Justifica-se, então, através destes, o esquema teórico desenvolvido por Euclides da Cunha, no qual *Inferno Verde* se espelha, de o clima lhes deformar o físico, fazendo-os fracos, ou o caráter, fazendo-os usurpadores do patrimônio natural e cultural do nativo.

Porém, não se trata no *Inferno Verde* de uma crítica à origem daqueles que trouxeram o novo sistema, isto é, não é em relação à nacionalidade que o personagem reconhece o desconforto do contato, mas ao homem, cujo conceito não é universalizante no conto; trata-se de demonstrar (ou denunciar) as diferenças entre o “estrangeiro” (o estrangeiro não é necessariamente de outra nacionalidade ou país, mas aquele que vem de fora da Amazônia, inclusive os próprios brasileiros, o ádvena arrivista ou explorador), “daqueles que atribuíram a si a tarefa de comando sem possuir virtudes necessárias para tal” (GONDIM, 1994, p.145), o ádvena arrivista que age movido pela ambição de enriquecimento rápido, e que talvez pela petulância recebam o “castigo” da natureza, espaço ao qual não souberam se adaptar e o

nativo, que resiste sem muito ânimo contra o “invasor”, por achar-se em correlação desprivilegiada de poder.

Tanto o nordestino inadaptado quanto o autóctone sobrevivente, que são focos dessa "contaminação" e de sentimentos ambíguos, ilustram o drama da nacionalidade: amantes de sua pátria (microfigurada na obra pela região da Amazônia) estão condenados a viver no anonimato do seringal, de sua tapera ou de sua oca, ou na anemia causada pelo sistema escravizante da coleta do látex, que lhe é imposto pelo outro "estrangeiro", o seringalista, tal como indivíduos que vivem sujeitos aos laços das comunidades imaginárias nacionais. O índio, o caboclo e os que buscam adaptar-se são os sujeitos que formam essa comunidade pelos laços da representação da identidade nacional. No entanto, seu reconhecimento de identidade, que se processa no encontro com as ruínas de seu passado, na obra, paradoxalmente é descartado por chocar-se com a ideia de uma possível origem desejada.

No episódio de Catolé ilustra-se, na voz do personagem, o conceito romântico rousseauriano de homem relativo, daquele corrompido pela sociedade, em quem não resta quase nada de natural, conseqüentemente mau por ser mal governado. O sistema de exploração do seringal recebe do narrador a crítica sobre o homem que se deixa corromper pelo desejo de lucro e sobre o governo, que abandona seus governados ao sabor de leis arbitrárias e alheias à ordem estabelecida.

Também se vê no conto *A decana dos muros* (pp. 81 a 88) aquela reivindicação nacionalista de que Flora Süssekind nos fala, em que o olhar desse sujeito viajante é o de quem lança a semente da civilização sobre a terra que ele crê infernal ou paradisíaca, mas ambas bárbaras; sua missão é de dar nomes, inscrever o lugar no “mundo” dos brancos, dos mapas e do tempo histórico, e marcar a origem; o lugar e o homem se inscrevem em um estado de mudança – de um estado de “pura natureza” em direção à “civilização”.

Além da figura autóctone, outras personagens encarnam as inquietações do nacionalismo: os caboclos José Cordulo e Gabriel, o cearense anônimo do conto *Um homem bom* e outros são os que representam a nação e que, ao mesmo tempo, vivendo fora dela (ou por expurgo ou expulsão do invasor) acaba por desnacionalizar-se, já que o aceitável como representação de uma nacionalidade é sua essência ontológica, que, porém encontra-se perdida irremediavelmente. A tensão entre o *eu interior* dos personagens adaptados ao meio e o *eu exterior*, que sofre o contato e emblematisa os dilemas nacionalistas da cultura brasileira, resolve-se no determinismo localista do texto realista-naturalista de Alberto Rangel em que nem a ancestralidade, nem a mestiçagem (embora este pareça ser O passo adiante no processo civilizatório), nem o branco explorador (de quem o clima atrofiou o caráter) servem como

representações ideais de uma sociedade civilizada.

Outra constante é a descrição da natureza e das personagens, desenhadas como em um quadro, ao gosto realista-naturalista, com o grotesco transpondo a realidade à perspectiva mítica e também servindo para denunciar a exploração promovida pelo seringalista. Na descrição desses elementos, o narrador contrapõe natureza *versus* nativo e natureza *versus* invasores. A face grotesca do corpo é predominante e se opõe por descrições de excesso *versus* falta, força *versus* fraqueza na relação do opressor com o oprimido: no conto *Maibi* (pp. 121-132), por exemplo, a personagem tenente Marciano caracteriza-se por ser “uma figura alentada e bruta, com a boca mascarada pela franja da bigodeira ruça” em oposição ao seringueiro Sabino, personagem “chupada, esfancada de sezões e mau passado, com uns ralos pêlos duros nos cantos dos lábios e no queixo prognato” (RANGEL, 2008, p. 121). O corpo, nessa oposição de excessos, figura como elemento simbólico, a diferença que determina o abismo entre pobres e ricos, entre fracos e fortes e entre civilizado possível e bárbaro superável. Os excessos são características recorrentes dos tipos humanos na obra, cuja concepção subjacente à formação do ser compreende-se pela teoria das sub-raças, sob a perspectiva teórica que Lombroso denominou atavismo. Podemos perceber, então, na obra, uma tendência em se apontar um lado grotesco subjacente à mestiçagem, expressa na descrição de personagens e na passionalidade com que estes se relacionam com a terra.

Ao dar voz às personagens no *Inferno Verde*, Rangel faz delas parte de uma “comunidade da experiência”, estabelecendo aquela “dimensão prática da narrativa” de que se tratou na introdução deste capítulo, cuja relação Walter Benjamin aponta como uma das condições de realização de experiência com o passado e de narratividade, em que o narrador viajante e os personagens dos contos transmitem um saber prático – que toma a forma de uma advertência com um presente que se faz em meio ao caos e um futuro possivelmente desastroso –, mas cuja função não é de intervir no exterior da vida do outro, mas “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Existe nessa perspectiva um orientação didática, de aconselhamento.

Adotando o relato como forma narrativa, Rangel resgata a experiência coletiva de intercambiar experiências. No entanto, ao escolher um narrador que não se atém apenas ao relato dos fatos e permite amalgamar suas experiências de viajante às experiências de outros personagens locais, poder-se-ia considerar o narrador ser experiência alter ego do autor e suas criaturas, as personagens, também serem sua imagem e semelhança, que, tais quais os homens, adquirem sua autonomia ao almejam ser divinos. Do outro lado, tem-se na trajetória dos autóctones e caboclos, bem como do nordestino, a perpetuação do gênesis,

representações dos protótipos humanos que congregam as forças cósmicas do espírito e da matéria: aqueles em estágio primitivo e este em estágio mais avançado da criação, associados à ideia de estado de natureza (matéria bruta sobre a qual o alquimista Rangel deve agir) e quase espiritual dos elementos na figura do mestiço, apreciando neste a capacidade que o homem tem para transgredir o contexto de suas necessidades imediatas.

Se o saber narrar para intercambiar as experiências é papel fundamental do romancista, no *Inferno Verde*, o senão do narrador, quanto à função narrativa, é não se conter ante a explicações definitivas: ao se deparar com o lago Tapará, no primeiro conto, o narrador não se contém ao associar a putrefação do lago com uma possível “justa punição” aos “invasores nordestinos”: “Não! Esse tremedal corrupto parece antes uma justa punição à curiosidade dos exploradores ambiciosos. Divindade cruel, que protegesse a virgindade dos sertões amazonenses, daria este prêmio aos violadores da terra (...)”. Seu didatismo, que não reconhece no leitor capacidade de perceber sua intenção política parte da interpretação dos elementos do texto literário como figuração histórica, pressupondo-se que ele não se atém ao explicitamente dito do histórico, mas fala também do implícito, que, na visão do narrador, o leitor médio é incapaz de perceber. O narrador age de acordo com as premissas da sociocrítica, que procede à leitura do implícito, construindo uma argumentação, preenchendo ‘os brancos’ do texto (RAVOUX-RALLO, 2005, p. 115). Apresenta-se, de maneira às vezes bombástica pela intervenção do narrador intruso, um conjunto de ameaças a que a Amazônia estaria supostamente exposta, seja a externa: o risco de um povoamento anacrônico à história local, cujo contato causa o desequilíbrio ante o encontro com o autóctone; seja a interna: os vícios oriundos do acordo tácito entre os envolvidos nas “relações sociais e comerciais” do seringal; ambas, todavia, demandando intervenção governamental efetivamente conhecedora dos problemas locais.

O narrador do *Inferno Verde* apropria-se, por vezes, da fala dos personagens para corroborar sua tese, como no conto *Um conceito do Catolé*, quando da conclusão a que esta personagem chega sobre ser o homem o responsável por todas as desgraças do lugar: “A História, que fará o processo do Amazonas, como o do resto do mundo, pode reter em epígrafe esse conceito sintético do infortunado Catolé” (RANGEL, 2008, p. 58). A intromissão, considerando, pressupostamente, não estar claro ao leitor o histórico-social por meio do estético, também não lhe dá a possibilidade de suscitar espanto e reflexão, mas serve ao propósito de uma pretendida orientação moral ou educacional para o leitor médio.

No entanto, é na representação do narrador viajante, que toma para si a tarefa de portavoz da população regional rebaixada ao primitivismo, que Rangel estrutura sua obra em

contos inter-relacionáveis como em capítulos, dando-lhe a forma moderna do romance, que, segundo Lukács, no seu *Teoria do Romance* (2009), nasce com o “herói problemático”, aquele que faz convergir para si o sentido do romance: “O romance conta a aventura da interioridade; o conteúdo do romance é a estória da alma que vai encontrar-se a si mesma, que procura aventuras para ser provada e testada por elas, e, prova a si mesma para encontrar a si mesma” (LUKÁCS, 2009, p. 89). O gênero romance apresenta-se como a forma característica da sociedade burguesa moderna, em que se percebe uma cessação daquele fluxo narrativo proporcionado pela experiência e onde surge o indivíduo “isolado”, “desorientado” e “desaconselhado”, como caracteriza Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 200). Com o herói solitário do romance o fluxo se esgota, porque a memória e a tradição comuns já não existem.

Na maturidade do ocidente, o desaparecimento da essência (íntegra e total) torna impossível a escritura da épica, e é nessa circunstância histórica de multiplicidade de cosmovisões que nasce o romance. Sem a existência da hierarquia entre essência e existência criou-se a necessidade de “negociar” entre essa multiplicidade de essências, daí os personagens centrais do romance tornarem-se indivíduos, cada um controlando a “escrita” e direção de sua própria tragédia individual. O aspecto subjetivo é a tarefa do indivíduo de se definir em termos de um projeto existencial concretamente elaborado; o objetivo é a heterogeneidade de projetos existenciais representados pela polifonia do romance (mesmo a multiplicidade sendo articulada por um só personagem, como se dá no *Inferno Verde*, pela intervenção do narrador).

O papel do romancista é narrar, então, o desenvolvimento (ou a falta) da essência da(s) personagem(ns) através de episódios de tal maneira que o indivíduo aprofunda a alma no contexto das perspectivas coletivas maiores. Nesse aspecto, embora o narrador de o *Inferno Verde* apresente a narrativa em contos, pode-se afirmar que a obra de Rangel é um romance, confirmado pela multiplicidade de projetos existenciais das personagens, mas articulados e mediados por um narrador encarregado de narrar episódios nos quais se percebe o desenvolvimento da essência da(s) personagem(ns), que se projeta para além de sua individualidade, encontram-se nas similitudes e se fazem representação de uma comunidade, ou duas, a amazônica e a nordestina, a constituírem uma terceira, a brasileira do norte esquecida pelo resto do Brasil. Escolhendo o relato como forma de narração, Rangel resgata na narratividade a memória e a tradição do contar, e garante, pela própria estrutura dessa narrativa tradicional, o movimento infinito da memória, reatualizando as experiências desses comunidades étnicas, ao mesmo tempo em que também ele, o narrador, aprofunda sua

individualidade (ou alma) no contexto das perspectivas do projeto coletivo positivista que defende.

Cada chegada e partida das viagens que o narrador do *Inferno Verde* empreende abrem e fecham as histórias-conto na obra, marcando ao mesmo tempo um movimento linear, contínuo e dependente entre os relatos, e a independência das histórias em si. O narrador dessa obra, no movimento interno da narrativa, apontado por Gagnebin, funciona como Sherazade, d'As *Mil e uma noites*, que, utilizando-se da dinâmica ilimitada da memória, a cada texto suscita outros. Um segundo movimento, que se inscreve na narração, segundo Gagnebin, aponta para fora e além do texto, “para a atividade da leitura e da interpretação”, ou seja, na narrativa tradicional do relato se encontra o que Umberto Eco denominou a “abertura” da obra (2001), na profusão de sentido que ela pode proporcionar, e que no narrador de *Inferno Verde*, tradicional, vê-se configurar: a força de seu relato está em saber contar as histórias, dando voz aos outros personagens, admitindo-se, assim, que a história possa ter diversas interpretações diferentes; e possibilita à obra permanecer aberta, “disponível para uma continuação de vida que dada leitura futura renova.” (GAGNEBIN, in: BENJAMIN, 1994, p. 13).

Daí porque partimos em nossa análise não do ponto de vista de um herói em particular, porque não o há no *Inferno Verde*, mas o herói coletivo, que tem sua trajetória contada por um narrador viajante, por vezes observador dos fatos, por vezes onisciente e onipresente, cuidadoso em mostrar a cada relato de uma viagem a mesma estrutura narrativa, procurando dar à narrativa uma uniformidade estrutural que as muitas viagens podem não conter, pois afinal, estas, mais do que uma chegada a um lugar, proporciona sempre uma partida, portanto novas aventuras na tentativa de se compor uma totalidade narrativa. Nas rápidas coordenadas geográficas, o narrador nos familiariza com o lugar desconhecido, artifício que nos introduz despercebidos nos fatos que dão conta das desgraças históricas das populações ribeirinhas. Guiados por um narrador “explícito além do necessário”, como critica o professor Marcos Frederico Krüger, em nota ao *Inferno Verde* (2008), porque revela suas “chaves” ao leitor, inabilidade talvez decorrente de se colocar em primeiro plano a História e a política, visão que muitos escritores do século XVIII se puseram a defender na composição de suas obras, ao considerarem, ao extremo, que “a arte é expressão da sociedade”, o leitor vai ao encontro dos personagens e suas histórias.

No eixo horizontal, dos desdobramentos das narrativas, de conto a conto, sugere-se uma gradual inserção no espaço amazônico: o primeiro conto da obra, *O Tapará*, por exemplo, funciona como uma abertura ou introdução do *romance*, em que se apresentam

espaço, ambientação e personagens da narrativa, a qual se retroalimenta da temática a cada relato, da ideia de nação brasileira como resultado da mestiçagem. A sequência, espaço: “Também um torçal escuro, que debruasse uma charpa mais clara, é essa remota costa do Tapará” (RANGEL, 2008, p. 35); a ambientação e os personagens (nos quais se inclui também a floresta): “A floresta, afogada na cheia, é mais própria ao nativo” (Idem), remetemos imediatamente à ideia de pertencimento do lugar ao nativo, valorizando-se nesta relação o ponto privilegiado de análise e estruturante do destino dele no sentido geral da narrativa: em meio à natureza ora “benfazeja”, ora “hostil” e “sufocante”, surge o conflito entre o nativo (caboclos e nativos) *versus* intrusos (o “cearense” ou outros arrivistas vindos de outras regiões do país).

Ao longo dos relatos, o nativo é visto como “dono” natural do lugar, por um lado, mas por outro, também é visto como o lado mais fraco nessa disputa, em que nem a natureza sua aliada será capaz de rechaçar seu inimigo, que ao mesmo tempo é visto como invasor, mas também o elemento exterior representativo da civilização, marca indelével na formação de uma cultura outra, incômoda, porém necessária, no caminhar da História da Amazônia.

São essas ambivalências que colocarão em cheque o modelo de representação do autóctone, e em nossa análise, também do nativo em confronto com seus destinos, ou seja, a escolha da forma épica não se coaduna com o conteúdo trágico do destino na representação desses personagens; o caráter heroico do nativo não segue para o desenlace glorioso do herói de uma narrativa que se pretende épica no *Inferno Verde*. Como denuncia Antônio Paulo Graça, no livro *Uma Poética do Genocídio* (1998), ao tratar das estratégias estruturantes da poética indianista, apresentadas na ficção brasileira no chamado romance indianista, este sustenta a existência na representação do índio o que chama de “poética ou estética do genocídio”, sustentada pela convivência do nosso imaginário, que tolera o crime. Segundo esse teórico, a sociedade brasileira, de fato, incorria no crime e, ainda o reitera hoje, porque existiria no seu imaginário, um foro legitimador.

Assim, nos romances indianistas existiriam personagens que representam o papel de genocidas e fariam a defesa do extermínio, ao passo que outras desempenham um papel denunciador desse mesmo extermínio, mas não o fazem com a intensidade necessária, e garantem com isso a tranquilidade da consciência do romancista. É o que Paulo Graça denomina de “inconsciente genocida” e que sustenta o elemento estruturador da poética do genocídio, traíndo as intenções generosas do romancista na guerra contra o preconceito e o racismo, e que, a nosso ver, se manifesta no *Inferno Verde* na representação de um narrador que mal disfarça seu etnocentrismo: este é um homem com formação acadêmica, engenheiro

que viaja pelo Amazonas e descreve ao mesmo tempo em que interage com o meio e os locais, vendo-lhes a diferença, imediatamente após constatada a semelhança, ora movido pelo desejo primeiro de não alterar aquilo que vê transformar-se em seu contrário em um segundo estágio de observação, mas traindo-se na intenção; ora demonstrando em seus comentários sobre a diferença que inverte a noção de *civilizado* e *bárbaro*, como já tratara Montaigne no capítulo XXXI de seus *Ensaio*s, “Dos canibais”, ao considerar estes menos bárbaros que os “civilizados”, observando que os modos de se olhar o Outro diferem justamente porque um é mais “primitivo” que o outro:

O homem que (...) voltava do Novo Mundo era mais simples e grosseiro de espírito, o que dá mais valor a seu testemunho. As pessoas dotadas de finura observam melhor e com mais cuidado as coisas, mas comentam o que veem e, a fim de valorizar sua interpretação e persuadir, não podem deixar de alterar um pouco a verdade. Nunca relatam pura e simplesmente o que viram, e para dar crédito à sua maneira de apreciar, deformam e ampliam os fatos. (MONTAIGNE, 1980, 101)

Talvez não seja uma questão de o narrador “deformar” ou “ampliar” o que vê, mas de fazer crer na maneira que ele acredita ser a verdadeira. O desejo por conhecer, dominar ou sujeitar o Outro justifica as alterações da verdade: o que se relata que não tenha acontecido ou que tenha, mas relatado de forma alterada, é uma necessidade ou de aplacar o desejo de recompor sua própria totalidade ou de justificar tomar-se o Outro como propriedade sua, vendo-o como objeto passível de classificação inferiorizada, para legitimar a superioridade de seus próprios valores. Nesta perspectiva, vê-se o Outro ser tratado no *Inferno Verde* pelo narrador como aquele que está *lá* e o eu *aqui*, ou também faz parte de um grupo social, ao qual o *eu* não pertence, que em tudo se aproxima deste, no plano cultural, moral e histórico, mas ao mesmo tempo é visto como estrangeiro em sua própria terra, condição tal levada ao extremo do desconhecimento de que ambos pertençam à mesma espécie e que, no entanto, é buscado pelo *eu* como seu diferente.

O Outro visto pelo narrador no *Inferno Verde* é o “outro exterior” de que nos fala Todorov (2010), bem como o *eu* de quem tratamos neste trabalho é o ser movido sobretudo pela curiosidade intelectual, o narrador culto, que viaja pela Amazônia do início do século XX. Ver o semelhante (ou o diferente) fora de si concede a este narrador moderno o direito de se mover pelo desejo de conhecê-lo também por curiosidade intelectual, afinal este homem da modernidade é antes um cientista, movido pelo desejo de perscrutar o desconhecido, que ele acredita ser “descoberto”, no sentido não das concepções renascentistas, mas de ser o desconhecido apreensível. No entanto, no olhar que lança aos personagens da história que se processa na Amazônia, sobre o caboclo e o nordestino, a condição de pertencerem a mundos diferentes coloca o narrador em situação muitas vezes de uma *paixão por dominar* aquele

considerado seu semelhante, não compreendê-lo apenas, o que o faz oscilar entre duas atitudes decorrentes da percepção que tem dele. Sobre o nordestino, reconhecendo-o como um igual, o narrador o trata com condescendência, projetando sobre ele seus próprios valores; ou reconhecendo-o como diferente, projeta-os em termos de superioridade:

João Catolé chegara ao Amazonas na *rédua de embarcados*, em Fortaleza, *tal um gado de refugio* [grifos nossos]. Viera com a filhinha fugindo das misérias do sertão, onde há muito não caíra gota d'água e onde sucumbira a sua querida mulher. (RANGEL, 2008, p. 48)

O nordestino, visto como animal, expulso de seu solo pela seca implacável recebe do narrador, primeiramente, o olhar sobre si do “coitado”, daquele que tem seu destino selado pelo meio brutal que o expulsa, e dos seus pares que lhes dispensam tratamento tal qual a um animal. Por outro lado, reconhecendo-lhe a diferença, a traduz em sentimento de superioridade de seu mundo em relação ao mundo do desterrado: para o narrador, José Cordulo não viera para o Amazonas apenas porque a seca o expulsara do Nordeste, mas, como tantos outros, viera por ambição, refugiando-se como criminoso na Colônia administrada pelo governo, “Nesse esconderijo imundo resguarda-se muita gente miserável, que desembarca dos “gaiolas” ou dos pacotes do Sul, a fim de buscar sustento, ou talvez, opulência na pátria encantada do caucho.” (RANGEL, 2008, p 49). Assume-se aqui a desconfiança e a justificativa principal da tese na obra: de que o nordestino chegado ao Amazonas viera por ambição e, movido por ela, atuaria decisivamente no desequilíbrio social do lugar. A Colônia, por outro lado, recebe do narrador outro olhar, que camufla a participação do governo na promoção do caos: comparada a “um acampamento de ciganos”, “apieda-se dos indigentes que a procuram” e, como se fosse uma personagem que tem vida própria, organiza o caos: “Nenhum guarda e a mais perfeita ordem”. Reserva-se ao lugar o tratamento negado aos homens: no eixo vertical, da relação natureza e cultura, apontado por Paiva (2010, pp. 112-113), o *Inferno Verde* segue as orientações estéticas do movimento estético do Naturalismo do final do século XIX e início do século XX, em que a noção de Natureza possui leis próprias de funcionamento, que tendem a açambarcar os diferentes indivíduos e seus respectivos comportamentos em sociedade.

Também o índio sofre aquela caracterização ambígua do narrador. No estudo sobre o herói nos romances indianistas, Paulo Graça demonstra como nessas obras ao autóctone se resguarda o *status* de sua heroicidade esquecida no passado histórico e no presente é apenas uma “inutilidade histórica”. Embora o *Inferno Verde* não seja romance indianista, a mesma fórmula de representação é reservada ao índio e ao caboclo, a qual sustenta a ideia de uma “poética do genocídio”. Partiremos dos elementos estruturadores da poética do genocídio

apontados por Paulo Graça; logo em seguida, analisaremos o conto *A decana dos muros* para observarmos a manifestação dessa estrutura, procurando ver também o discurso da mestiçagem, que sustenta a estética.

Segundo Paulo Graça, a poética do genocídio apresenta dez elementos estruturadores, quais sejam: um descompasso entre o herói indígena e seu destino; metáforas, nas quais se comparam os índios aos animais; conversão glamourizada do índio que se desdobra em cidadania; a tomada da espécie como gênero, em que o indivíduo representa a imagem do grupo; um clichê linguístico, em que se associa a linguagem indígena indiferenciadamente para o “natural”; o “embelezamento do horror”, que revela a tendência de tornar estético comportamentos escandalosos do índio; ambivalência entre louvor e repulsa, quando o narrador hesita ante ações do índio, as quais ele tenta apresentar como próprias da cultura, mas apresenta sub-repticiamente a repulsa do civilizado; o sequestro da liberdade, no qual o romancista atribui valores e conflitos sociais e políticos próprios da sociedade dos brancos à vida selvagem; a expropriação da alma indígena: os índios não têm “alma” indígena, mas lusitana ou “brasileira”; por último, há censura no trato da humanidade indígena e do extermínio.

Como o próprio Paulo Graça adverte, nem todas as caracterizações dessa poética apresentar-se-ão na estrutura, não significando dizer que a falta delas todas ou a existência de apenas algumas desqualifiquem a argumentação de que esse procedimento estruturador exista na obra.

Passemos à confirmação disso no *Inferno Verde* pelo resumo do conto escolhido: *A decana dos muros* (RANGEL, 2008, pp. 81 a 88). Segue-se neste conto o mesmo esquema narrativo dos outros dez: o narrador viajante, levado por força do trabalho de engenheiro e, neste conto, também pela curiosidade de conhecer as “histórias desgraçadas” do rio Urubu, mete-se a navegar pelo “furo” Cainamansinho, que o levaria ao rio “d’águas pardas, atropelado pelos escarpamentos, e que engenheiros projetam ingurgitar de uma barragem em fantasias plausíveis de indústria, na História corre com águas avermelhadas de sangue, entre clarões de incêndios” (idem, p. 81). O Urubu é um rio localizado nas “nervuras secundárias” do rio Amazonas, no “entrefolho do lago Sacará, ao pé de Silves, onde Inglês de Souza pôs a roupeta revolta de um agitado missionário, que aos beijos pecaminosos de mulher sacramentaram na ‘confirmação’ do homem.” (ibidem).

A crônica pode ser dividida em três partes: as rápidas coordenadas geográficas; o relato de fatos que dão conta das desgraças históricas das populações ribeirinhas, bem como das revoltas que envolveram pretos fugidos e os cabanos revoltosos políticos; por última a

descrição do encontro com a personagem reclusa da índia mura, tendo o rio como figura de um agente funerário, que dá à narrativa um tom lúgubre e exercendo nela o elemento dominante da vida ao seu redor; no rio forjam-se a vida e o corpo, capazes de sobreviver às intempéries climáticas, como também se forja o caráter, capaz de resistir aos apelos de ordem moral.

Na segunda parte da crônica, o desenho do furo por onde trafega o narrador, apesar de apresentar-se em desenho “nítido”, pela escolha das palavras que lembram uma ferida, reveste a descrição de um tom lúgubre que intensifica a ambiência nauseante do lugar:

Subitamente, a partir de uma muiratinga possante, o ‘furo’ se desenhou nítido, na mesma disposição de fistula, perfurando desde o abcesso do lago a floresta, obscuro, rastejando preguiçoso, acafelando arraias e poraquês, sob a cúpula dos ramos e por essa nave de um templo de fosse padroeira Nossa Senhora da Soledade. (RANGEL, 2008, p. 84)

Associada a este espaço, antecipa-se a história desgraçada da personagem principal do conto:

Qual o animal desta toca lastimável, nessa paragem? Que ‘cearense’ seria assim disposto para se refugiar nesse centro, vegetando esquecido, no canto nemoral de desamparo e miséria? Só algum desertor ou índio, pensava; e neste pensamento forma hedionda mexeu-se a um canto, erguendo-se.

(...)

O seu povo espalhara-se, em remotos tempos, das corcovas da serra de Parintins à foz do Jutaí. Mas, o dolo e as violências do *cariúá*, enganador e malvado, haviam-lhe exterminado os antepassados. Hoje ainda, pelo Pantaleão e outros pontos do Autaz, há algumas amostras escassas da tribo – miserável rebotalho, atascado de álcool, ladrão e vadio, sob o olhar inofensivo do coronel Barroncas. Mas, foi gente muita e guerreira. Data de pouco mais de um século a sua submissão ao “branco”.

(...)

Única remanescente de extintas malocas vira os infortúnios de grande parte de seus irmãos. Quantas vezes, quantas, a lua, - a maternal Iaci, na recepção ou despedida da noite, osculando com o lábio branco o tufo das ramalhadas, a alvoroçara de amorosos enleios? Os que acalentara em criança, os que assistira morrer nas guerras, os que exalaram queixumes, gemidos e confissões, em êxtases, no seu seio morno, já nem tinham mais lugar na estreiteza de sua memória. Essa informe e longeva criatura nem devia ter recordações, nem saudades. (Idem, pp. 85-87)

Observe-se primeiro dos excertos que o narrador ora utiliza o discurso direto em terceira pessoa, ora o indireto, “as violências do *cariúá*, enganador e malvado”, para assumir-se como porta-voz da índia mura, e sua história, por ela transmitida nos queixumes e no estado lastimável de sua aparência, apresentados como elementos factuais, revestem-se de verdade. O tom de denúncia da atrocidade genocida mantém-se no nível humanitário apenas, atenuando-se, e mesmo desvirtuando-se o crime de extermínio, a imputar a culpa à vítima: primeiro porque a linguagem atribuída à índia parece infantilizada, jocosamente atribuída ao falar assimilado pelo indígena; segundo porque o presente histórico sugere a condescendência do branco com o índio marginal, as perdas ficaram soterradas no passado, e não há culpa no

presente, porque este não se apresenta como resultado do passado, arranjo analítico confirmado pela memória fraca da índia e sua recusa em ter lembranças ou saudades do passado, “criatura” que “nem devia ter recordações, nem saudades”.

Por todo o conto os valores do narrador são tratados como se fossem da índia: por que ela não sentiria saudades de seu povo? Por que ela se sentiria desconfortável em ser reclusa? Isso não poderia ser um jeito de viver aberto ao novo, não por postura filosófica, mas por curiosidade pueril típica do autóctone, ou ainda porque não há outra forma de se viver nesse mundo que lhe modificou as condições da existência? Tudo na descrição leva o leitor/espectador a preparar-se para uma desgraça maior (e aceitável!), a do homem local, sucessor histórico do autóctone: ao mesmo tempo em que serve como elemento transfusivo na constituição de uma raça superior, também está fadado ao extermínio, apresentado como “vítimas ou personagens trágicos em luta inglória contra um poder superior” (RANGEL, 2008, p. 17); como também do nativo, que hora se vê na mesma luta inglória com os ádvenas, arrivistas ou não, ansiosos por usurpar-lhes os bens e a própria vida.

Nos excertos em questão, notamos, logo de início, o descompasso entre o elemento que representaria nossa identidade autóctone e sua comparação com um animal, reiterado pelo advérbio “só”, que confirma a exclusividade no qualificativo depreciativo: apenas quem traia a intenção da pátria ou o índio (observe-se a equiparação do elemento ser índio e também traidor da pátria) seria capaz de um viver arredo, como um criminoso. Nas ambivalências “animal na toca”, “atascado de álcool, ladrão e vadio” *versus* “gente muita e guerreira”, entre o louvor do passado e ênfase na repulsa do presente percebe-se a negação das ações do índio, apresentadas como próprias de sua cultura atual.

As ambivalências, reforçadas pelo distanciamento da caracterização no tempo como positivas no passado e negativas no presente, levam-nos a ver na representação do autóctone alguns índices da poética do genocídio. As metáforas depreciativas sobre a humanidade da índia mura, comparada a um animal, reforçam a ideia tão velha e a-histórica de que o índio não é humano; o que fica como representação da índia mura, ao final do conto, não são as qualidades guerreiras de seus antepassados, mas sua inércia, sua indolência, sua incapacidade de memória, sua obesidade, seu alcoolismo, sua monstruosidade enfim, a corresponder àquilo que representaria sua espécie, o indivíduo sendo a imagem do grupo; a associação da linguagem da índia mura com a dicção infantilizada e “natural” acaba por apresentar a personagem como imbecilizada, reforçando seu aspecto grotesco.

Sub-repticiamente, passado e presente são repudiados, nos planos histórico e estético: diferentemente dos românticos, o romance realista/naturalista *Inferno Verde* não apresenta o

índio como herói, enterra sua heroicidade no passado histórico, conseqüentemente enterrando também o recurso estilístico romântico, no entanto mantém como consequência histórica o destino trágico do que poderia ser o herói coletivo.

Por outro lado, embora o narrador apresente o “cearense” como invasor desse ambiente, também o descreve como um brabo e “disposto”, não indolente, portanto, está ali por vontade própria, capacitado para viver naquele lugar adverso; na obra o índio figura como elemento descartável no complexo emaranhado do ideal de nacionalidade que esse narrador apresenta. Tanto na obra *Inferno Verde* quanto no livro que lhe dá a base teórica para desenvolver sua tese sociológica *À margem da história*, essa visão que se tem do autóctone fundamenta as imagens de inferioridade de que se constitui o conceito de nação utilizadas nos discursos identitários. A antinomia “civilizado” *versus* “bárbaro”, em que o latino-americano se reconhece como inferior e dependente, por ver-se a si e às suas origens como bárbaras, assumindo a inversão do conceito grego, que relaciona barbaria a ser estrangeiro, passa a ser o qualificativo do autóctone. No entanto, segundo define Todorov, “Bárbaros” e seu desdobramento “selvagens”

são aqueles que, em vez de reconhecerem os outros como seres humanos semelhantes a eles, acabam por considerá-los como assimiláveis aos animais, ao consumi-los ou julgá-los incapazes de refletir e, portanto, de negociar (...), indignos de viver em liberdade (...), eles limitam-se a conviver com os parentes de sangue e ignoram a vida social regida por leis comuns. Bárbaros são aqueles que negam a plena humanidade dos outros, (...) eles se comportam como se os outros não fossem humanos ou não inteiramente humanos. (TODOROV, 2010, p. 27)

Visto desse jeito, há que se perguntar como Montaigne: Quem é o bárbaro, o branco ou o índio? De qualquer forma, é essa noção que se projeta sobre o índio no *Inferno Verde*: o índio é o Calibã/canibal, horrendo e arredio d’A *Tempestade*, de Shakespeare⁵ (SHAKESPEARE, in: FRYE, 1992), visto como “detrito” “de uma raça aviltada, a sua vida era simples. Nem complicações sentimentais, nem vertigens de pensamentos. No corpo obeso e medonho, o coração limitava-se a ser uma caixa de válvulas avariadas e o cérebro, o alojamento indispensável de uma vaga consciência.” (RANGEL, 2008, p. 88). Aqui o autóctone é caracterizado sem vontade própria e sem consciência de si mesmo, esquecendo-se seu passado representado no Romantismo como o Adão sem mácula.

A busca romântica da identidade autóctone, considerada como aquilo que nos distingue do Outro, neste caso sua altivez ancestral e pureza, é baldada na representação do *Inferno Verde*, posto que, no presente histórico “O que não se transfundi, abolindo-se no ‘branco’, consumiu-se nos barrancos dos aldeamentos, sob o despotismo dos diretores, a intrujice e o fanatismo cúpidos de missionários, ao amolentado governo interno dos inermes

tuxauas. E desse saldo humilde, era a megera [...] o mais antigo e pavoroso exemplar.” (RANGEL, 2008, p. 86). O índio, nesse estágio de decadência, não representaria o tipo brasileiro distinto do europeu, mas guardaria no passado essa identidade; por isso, a única possibilidade de distinção é a miscigenação: ser *Eu* e ser o *Outro* para ser um terceiro, descartando-se, assim, no estágio final, o *Eu* e o *Outro* em favor do *Brasileiro*.

Visto com benevolência, o índio é um deserdado daqueles que deveriam protegê-lo: no passado, sucumbiram seus ancestrais escravizados ou enganados pelo branco; no presente, sucumbe ante os vícios da civilização, reforçando a noção de açambarcamento do indivíduo proporcionado pelo meio. No entanto, o contato com o branco, que lhe é superior na raça, embora enfraqueça o sangue, também serve de elemento transfusivo da raça.

3.3 No seringal: relatos de ruínas humanas

No enredo de *Inferno Verde*, o conto *Maibi* traz o relato em que a mulher cujo nome intitula o escrito é esposa de Sabino e objeto de uma negociação entre este, o seringalista seu patrão e Sérgio – outro seringueiro – para saldar uma dívida de “sete contos e duzentos”, contraída ao chegar ao seringal.

O cenário desse contexto, lugar afetado pela intromissão de uma cultura “estrangeira”, em que se vê preponderar o confinamento social, relações de mútua desconfiança, o poder pessoal acima da lei e a expressão de um conformismo passivo diante da realidade, confere ao relato a configuração da tendência *infernista* das obras desse período.

O negócio que dá início ao enredo estabelece que Sabino “cedia a mulher a outro freguês do seringal [...], que por sua vez assumia a responsabilidade de saldar essa dívida” (RANGEL, 2008, p. 121). O próprio narrador adianta esta espécie de acordo como “O mais comum dos arranjos comerciais, essa transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas.” (Idem), desvelando ao leitor e dirigindo seu olhar para o que ele, como cronista, percebe ser um “acordo tácito” entre os que viviam a indústria seringueira, organizada à revelia do pensamento social do país, com leis próprias a golpear a “lei fundamental do país” (Ibidem). Os personagens da comunidade retratada são figuras de um sistema aos quais, por vezes, é dada voz, como comprovação testemunhal dos fatos.

⁵ Na peça *A Tempestade*, de Shakespeare (1611), Calibã é um monstro, filho da bruxa Sycorax, feito servo de Próspero, destronado duque de Milão, que fora deposto e exilado na ilha pelo próprio irmão, juntamente com sua filha Miranda. Calibã, anagrama de canibal, representa a concepção mítica e sobrenatural da criação, o primitivo, que congrega as forças cósmicas da matéria, em oposição a Ariel, espírito das forças cósmicas do espírito. Ambos são representações associadas à ideia de estado da natureza e espiritual dos elementos, capacidade que o homem tem para transgredir o contexto de suas necessidades.

O conto segue em discurso indireto, instrumento do cronista para fazer suas reflexões acerca dos motivos do acordo tácito, expondo o que seriam as motivações dos envolvidos no acordo: para o seringalista, “que ficava mais seguro com o Sérgio [que assumia a dívida]. E o Sabino iria labutar com ânimo, na esperança, agora bem realizável, de tirar saldo no fim do ano.”; para o Sabino “que, ao sair do armazém, [tinha a sensação] de desafrontado de carregosa canga”; e para Sérgio que, passava a ter “uma mulher”, justificado por estar naquele lugar (a casa de festas do seringal) para onde as gentes convergiam “pelas exigências irrevogáveis da sociabilidade, cada vez mais intensa no regime de isolamento que os derrotava” (idem, p. 124).

Entre as descrições do lugar alegorizado e as reflexões sobre o regime do seringal, o narrador chega ao clímax do conto, quando Sérgio denuncia o desaparecimento de Maibi ao patrão, que põe um elemento no encaixo da cabocla, o qual a descobre martirizada, crucificada a um tronco de seringueira. A descrição do assassinato de Maibi é tomada como a alegoria que adiante será explicada, observando-se a posição do autor como cronista viajante e sua proposta de buscar *in loco* uma visão da Amazônia ainda por se definir, diferenciando-se dos arquétipos que conduziam os relatos da sociedade que ali se desenvolvia: “A sucessão das moradias fazendas ou pequenos sítios (...) daria um desmentido à ignorância do país, embaído pela falsa visão de um Amazonas inculto e inabitável.” (RANGEL, 2008, p. 71) Na obra, o autor, na condição privilegiada de narrador onisciente, assume uma posição de testemunha, na medida em que administra as falas dos demais, representativos das diversas vozes em tensão naquele espaço de convivência.

Tratar da morte senão como o fim da vida gera o desconforto de pensar nas partes envolvidas, não se podendo fixar apenas na figura do ente que deixa de existir, mas em tudo que tal fato alcança. A figura que deixa a vida, quase que injustamente, perde o *status* da sua presença, ficando apenas o que foi e o que deixou. O que dela se sucede nada se pode dizer; pois, objetivamente, a morte é a morte, apenas a morte! No entanto, sobre a morte ficam os ditos; o que ela fez, o que ela faz, o que ela significa. É o que se diz como imagem social do fato, como conceito de um inconsciente coletivo.

A morte em Maibi não é apenas a morte de Maibi. Esta é a primeira grande questão social em que todos os envolvidos são agentes ativos ou passivos nesse processo que atinge as pessoas, mas que tem projeção última sobre o cenário que contextualiza o fato social tematizado sob a titulação de *Inferno*. Não se trata apenas de aqui se questionar se Maibi foi assassinada, como vítima de uma trama funesta para o comerciante manter a lucrativa relação de crédito encerrada num negócio ludibrioso ou se foi morta para manter perene a relação de

usura, garantindo assim uma forma de escravidão mais útil num futuro ocasional. E não se trata também de aqui se questionar se Maibi foi morta por ciúme do marido que a entregara para quitar dívida, apenas porque lhe tinha por posse, tendo, no entanto, em sua memória sentimental a razão de lhe ter conseguido pela troca não de um bem material, mas da paixão. Essas duas opções mais válidas num processo dicotômico de análise aproximada do episódio, tanto pela visão interna (a das pessoas envolvidas no contexto do fato) quanto pela visão externa (representada pela visão da comunidade que passa a ter conhecimento do sinistro) encontra uma variante simbólica na visão do narrador viajante que testemunha em sua crônica a vida social do lugarejo. Essa testemunha ocasional, sem a vivência do contexto, leva ao cúmulo a apropriação desses fatos eivados de significação social com potenciais que extrapolam a situacionalidade para plasmar-se como extensão de uma condição geral, em que o homem é a mitigação de um processo em condução naquele meio ambiente social, no caso, o espaço amazônico sob a exploração representada pelo comerciante.

A morte é, então, o fio condutor das ações do marido, como representação de quem a busca não por finalidade, mas resultado do máximo proveito; para o patrão e o empregado, como representação de quem dela se beneficia, como sinônimo de uma fraqueza sobre a qual se impõe, resultado de uma condição natural superior, portanto inabalável, que é representação da sucumbência, a qual se tenta evitar por qualquer meio possível, mesmo que posteriormente negado; e, para a mulher, como representação da nulidade de quem não tem espaço para nenhuma ação autônoma no contexto social, não tendo por isso valor senão como posse de outrem, única condição em que pode agir, sendo-lhe assim suprimida a voz, a liberdade e o direito de viver.

Em que essa apropriação de sentido da morte serve ao cronista para determinar na sua visão do cenário visitado uma situação terminal, a partir do modelo de relações sociais ali estabelecido?

Ainda tomando a obra como produto intelectual representante ou pelo menos influenciado por uma escola de pensamento, observam-se no ponto de vista do autor reflexos de teorias dos séculos XVIII e XIX, de onde se retiram princípios de como estariam sendo enxergadas as ações desse homem descrito na terra infernizada. No *De l'esprit des lois* (1748), segundo Roberto Ventura, Montesquieu considera que os homens não são conduzidos unicamente por suas fantasias e que haveria princípios que governariam as leis e os costumes, válidos em qualquer lugar. A esses “princípios” chamou-se “leis naturais”, em relação direta com as “leis políticas e civis”, relativas ao físico do país; ao clima frio, tórrido ou temperado; à qualidade do terreno, situação e grandeza; ao gênero de vida dos povos. Suas reflexões se

voltam para os tipos de sociedade, na busca de suas regras objetivas: “o império do clima é o primeiro de todos os impérios” (MONTESQUIEU, *apud* VENTURA, 1991, p. 19). Segundo Ventura, “essa teoria produz uma hierarquia do espaço natural e social, em que os climas temperados e a monarquia constitucional aparecem como justa medida entre os polos extremos. A escravidão, a poligamia e o despotismo resultariam da apatia geral dos habitantes dos climas quentes, em que o calor traria o “relaxamento” das fibras nervosas. Com isso, o indivíduo perderia toda a força e vitalidade, seu espírito ficaria abatido, entregue à preguiça e à ausência de curiosidade.” (idem, p. 20). O clima quente favorece a aceitação do servilismo, por isso Montesquieu adota uma dupla posição em relação ao problema da escravidão: condena-a ética e juridicamente, ao mostrar que ela degrada mutuamente a moral do senhor e do escravo, tomando o cativo como contrário à natureza humana; por outro lado, a escravidão, para ele, se funda em uma razão natural, uma vez que os fatores climáticos determinam o relaxamento orgânico e moral nos trópicos.

Esse ideário serve de base para um olhar crítico da condição e reações dos personagens representantes das fases em tensão no enredo; o que, em certa medida, fica explicado com a visão etnológica de Buffon, no *Discours sur le style* (BUFFON, *apud* VENTURA, 1991, p. 21), onde define as formas de ser do homem. Ali, Buffon identificou estilo e homem na definição “o estilo é o próprio homem”, frase que corresponde à expressão de individualidade, mas seu conceito de estilo é formulado em um nível antropológico geral, como atributo de humanidade, inserido em uma teoria da civilização em que “estilo” – entendido como a arte da boa escrita e pensamento - é tido como atributo das “nações civilizadas”. O filósofo adotou o modelo climático de Montesquieu, inserindo o homem em um modelo hierárquico, normativo e eurocêntrico de climas temperados, estabelecendo como ideal as áreas da Europa e partes da Ásia, onde habitariam povos “civilizados”, diferente de áreas de clima frio ou tórrido, cuja natureza seria menos “ativa” do que a do Mundo Antigo. Seus habitantes estariam impedidos de vencer a natureza e se aperfeiçoar, não poderiam atingir “estilo”, porque seriam desprovidos das faculdades do pensamento, da linguagem e da razão, próprias ao homem dos climas temperados. “O homem selvagem e a natureza americana são percebidos de forma ambivalente pelo discurso europeu, que oscila entre a imagem positiva da felicidade natural e inocente dos habitantes de clima fértil, e a condenação dos seus costumes bárbaros,” (BUFFON, *apud* VENTURA, 1991, p. 22). Nela se inverte a visão paradisíaca da América, ao formular nesse discurso o homem e natureza marcados pela negatividade, a ideia de inferioridade do meio americano e da fraqueza de suas formas de vida (daí porque Rangel apresenta um autóctone “descartável” no processo evolutivo, assim se

opondo à visão romântica). Esse pensamento é completado por Buffon na *Historie naturelle de l'homme* (BUFFON, *apud* VENTURA, 1991, pp. 21-25), onde explica as variedades da espécie humana, cuja base seria comum a todos os homens, a partir de três fatores: clima, alimentação e costumes. Aquela base branca seria modificada pela ação do clima. Como o continente americano teria uma formação geológica tardia explica-se não haver negros ali, embora África e América estivessem na zona tórrida. Daí o porquê de entender-se a expressão Novo Mundo relacionada não ao descobrimento e exploração recentes do continente pelos europeus, mas de que a América seria um mundo formado “depois” do Antigo Mundo.

Ao recorrer a hipóteses geológicas, para explicar a formação do planeta, Buffon se distancia das concepções bíblicas e da história divina, o que indica a dessacralização do saber. Por extensão, isto também distancia ainda mais os homens daquele cenário descrito por Rangel, da percepção do homem como um ser humano igualitário, na análise que se fará sobre as formas de convivência do homem no Novo Mundo. As ideias de Buffon, neste particular, sustentam a visão que perpassa o *Inferno Verde* sobre o autóctone e os sertanejos (europeus transplantados ou descendentes de europeus), cuja depravação origina-se pela influência do clima e do vício de sua constituição genética.

A realidade descrita pelo cronista ao que se percebem associáveis concepções montesquianas e buffonianas acaba formando um conjunto homem-terra, que aparece na obra *Inferno Verde* representando aspectos de uma realidade curiosamente contraditória. Se a selva já não pode ser percebida como paraíso idílico nem como patrimônio de exuberância ufanista, por sua inóspita característica a ser superada, fica nos vaticínios uma visão naturalista e também positivista, expressando ideias de Rousseau, que proclamou a superioridade do “homem natural” e do seu equivalente histórico – o selvagem – sobre o civilizado europeu, no *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1750), em que o selvagem é visto como alternativa ao homem civilizado, vítima da degradação histórica do Ocidente, fundando o mito do retorno às “origens” e o ponto de vista anti-histórico da literatura romântica e da moderna antropologia.

Assim, os primórdios da discussão sobre a história natural do homem estão marcados pela tensão entre a imagem negativa do homem e da natureza americanos (Montesquieu e Buffon) e a imagem positiva de um estado natural (Rousseau), que culminou com o debate sobre o racismo científico e a inferioridade dos povos não brancos, polêmica que marcou a cultura brasileira do século XX, cuja discussão esteve ligada à expansão colonial europeia e à difusão de uma ideologia civilizatória.

Tal esforço implicava uma postura desbravadora, em busca do desconhecido, como possibilidade de superação dos estereótipos sobre o homem e sobre a terra. Tratava-se de uma visão científica sobre a natureza relacionada ao inferno, trazendo sobre os cronistas da época a influência de Humboldt, que inverteu a imagem negativa da natureza tropical e do clima americano ao criticar as hipóteses geológicas, influenciado pelas descobertas de fósseis na América, as quais abalam a hipótese de juventude do continente americano, abordando aquela como um objeto científico e não apenas como correlato estético ou espaço de projeção filosófica, o que marca o fim da “visão do paraíso” e das imagens depreciativas da filosofia da Ilustração (HUMBOLDT, *apud* VENTURA, 1991, p. 27).

Este homem em adaptação, aprendendo a viver na selva, aparece agora como o ser que aprende a explorá-la até tornar-se explorado pelo explorador. Nesse processo histórico, se estabelece uma literatura descritiva que busca moldar sua identidade, encontrando os indícios de uma iminente derrocada; uma literatura, que antes mesmo de se firmar como relato de dentro para fora, esbarra no contraponto do estereótipo. A visão de Denis, nas *Scènes de la nature sous les tropiques* (DENNIS, *apud* VENTURA, 1991, pp. 29) e *Resumé de l’histoire littéraire du Brésil* (idem, p. 30): “a natureza tropical permite ao homem se recolher à “solidão absoluta” e se retirar de uma “sociedade injusta”, em que a escravidão se apresenta com todos os seus males” era na visão de fora um argumento motivador que impulsionava os cronistas regionais a buscar uma visão de dentro.

A natureza se apresenta como espaço de autorreflexão, em que o viajante se afasta da sociedade local, que lhe causa desagrado, para recordar seu país de origem (pode-se apontar como motivação de Rangel para empreender a viagem ao Amazonas essa postura romântica; e a própria vontade de compor uma obra, tratando das coisas nacionais aponta para isso). Entretanto, aparece na visão do inferno, uma visão mais real, que mostra o desafio, a impotência humana e a força especulativa da exploração. Essa necessidade de se ver no Brasil, como país livre, uma literatura independente que toma a natureza tropical e os costumes indígenas como fontes de inspiração poética aparece corroborada em Humboldt com a visão da América como objeto científico, não mais como correlato estético ou espaço de projeção filosófica. Nesse sentido, a Literatura se mostra com a força e com a ideologia da História, ao ocupar a atenção do leitor, buscando um aliado com uma posição perigosamente *onipresente e onisciente*, que lhe favorece o objetivo da persuasão.

Aqui passamos do entorno temático aos sentidos pretendidos pela linguagem. O que se leva de fora para dentro do texto e o que se extrai do texto como símbolo de representação do que o leitor pode ver na realidade aqui de fora. O modelo de análise aqui estipulado não

ignora que o estudo de ficção, por si só, não oferece ao analista nenhuma imunidade na discricionariedade de sua opção. Ficaré ele refém da sua decisão, e vulnerável ao que vier a preterir. Por outro lado, não se podem negar pressupostos teóricos que permitem ver a arte, senão como a imitação da vida, como uma das formas de representar uma ilusão sobre ela. Pode-se lembrar aqui a visão de história considerada por Pêcheux (2012, p. 9), a qual só passa a existir a partir da versão que é dada ao fato e vivido pelo observador ou ocorrido na interpretação de relatos e achados.

Nesse contexto, a opção de centrar na voz pessoalizada o ponto de partida para a análise do que se diz ou fará flutuar na contraposição pluralista da trama contradições de polifonia, o que prevê Eni na apresentação de sua tradução de Pêcheux sobre o discurso como estrutura ou acontecimento, ou ensejará uma visão de maniqueísmo da crônica, como representação da tese e da anti-tese.

Considerar no narrador o próprio cronista com uma visão etnológica que o encoraja a sondar o inconsciente coletivo da comunidade justifica respeitar no texto literário a representação das personagens como suas testemunhas dos fatos de viagem relatados.

É com essa visão determinista que esse narrador abre aos demais personagens, que representam a fala dos acontecimentos, expondo assim as marcas constituintes do seu ser; ou de outro modo, como admite Foucault, um diapasão das falas mais representativas do contexto relatado, como resultantes de uma coexistência dispersa de enunciadores-personagens, nos quais será identificada sua gênese, a partir das intervenções e símbolos a eles agregados pela caracterização que lhes acompanha em sua apresentação no enredo e na própria fala.

Se, por um lado, ficará presente a consciência de que na história de cronistas viajantes tem-se relatos de pessoas que “pensam” o dito, através dos enunciadores, portadores de uma segunda voz, no dizer de Bakhtin (FARACO, in: BRAIT, 2010) que lhes permite externar essa voz característica, convicta testemunha do que viu e registrou em suas anotações de viagem, deverá também ficar no espaço das reflexões sobre a tessitura da trama a desconfiança do analista em relação ao mencionado e ao omitido, ao que esse *enunciador geral/narrador viajante* traz de objetivos com os enunciados que oferece ao leitor como vozes dos agentes da história que ele testemunhou, ao que controla para não aparecer, ao que pensa que controla, mas deixa transparecer, e ao que se esquece, deixando de controlar. Por fim, o discurso se expõe, assim, nas tensões da intenção, na interpretação sobredeterminada do que fica pelas potencialidades da linguagem, em seus enganos, distrações e traições, que

compõem a recepção da Verdade como algo que é dito sobre o que possa ter acontecido. E, como disse Alencar em *Iracema*, “tudo passa sobre a terra” (2002).

A condução da análise do conto partirá, assim, da opção de eleger como base de observação dos relatos o fato social contextualizado e tomado como foco, em torno do qual se aproximam as diversas falas. A partir deste instante, desaparece, momentaneamente, a figura do autor, do narrador e das personagens, ficando na berlinda da análise apenas o fato e o que é dito dele. Daí pensar-se a morte em Maibi como uma alegoria *sobre* a morte de Maibi.

A forma como se estabelece esta alegorização que se prende à visão aqui percebida do que seja uma representação de morte requer identificar não apenas as causas desse final, que, em realidade, é uma consequência, mas também os objetivos que induziram as ações desencadeadoras desse final. As matrizes de pensamento que justificam essa maneira de ver aquela realidade inserem o narrador num contexto de observação reflexiva pela qual transparece uma intenção da denúncia.

Aparentemente sem sentido, a morte de Maibi não ocorreria pelo interesse de nenhum dos envolvidos. Considerando uma observação lógica, que Pêcheux (2012, p.34) chamou de mundo semanticamente normal, o patrão, tenente Marciano, em primeira instância, seria o beneficiário direto do negócio, ao receber um credor da dívida; o peão Sérgio, interessado no negócio teria como benefício a companhia da cabocla; e Sabino, marido de Maibi, passa a estar livre do peso que o impedia de conseguir fazer o “saldo” da liberdade. Que sobredeterminação se impõe à morte da mulher como algo necessário?

Se descrever é expressão de uma percepção do real que não se distingue do interpretar, como diz Pêcheux, a materialidade discursiva que molda pela língua a visão do enunciador traz em si o já alertado aspecto do homem pragmático, sensível, logo, sem objetividade que deixaria fora de si mesmo todo entendimento que extrai do contexto relatado (PÊCHEUX, 2012, p.50).

A formação desse intérprete, traz, no dizer de Pêcheux, o peso de um discurso, a presença do histórico (O que é o histórico?), no discurso da obra literária faz o analista entrecruzar acontecimento, estrutura e tensão entre descrição e interpretação – comenta Eni Orlandi, ao apresentar sua tradução de *O Discurso*, de Pêcheux (2012, p. 7). Esse *approach* da materialidade permite enxergar comparativamente nesse processo de interpretação da realidade os constructos socioculturais que estão além do narrador, tornando-o, pois, um enunciador marcado pela ideologia plasmada em sua formação de consciência, como descreve Foucault e reforça Pêcheux ao citar o espaço de memória “as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar) e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro

modo, a fim de se colocar em posição de *entender* a presença de não ditos no interior do que é dito.” (PÊCHEUX, *apud* FERNANDES, 2009, p. 18)

Assim, o martírio de Maibi passionalmente provocado pelo inconformismo do seu marido não se justifica, na visão etnocêntrica do narrador/enunciador viajante. Por detrás dessa reação que animaliza as relações grupais de uma terra em que as oportunidades de exploração engendram práticas incivilizadas, avultam as características de um *Inferno Verde*, um ermo de exploração sem a mediação de um poder regulador. Os capitais daqueles que para lá acorrem determinam relações de força, que não se estabelecem como poder, na medida em que podem ser superadas por qualquer sobreveniência que interrompa a previsibilidade dos acontecimentos. Nesse estágio, observa-se que a visão naturalista que apresenta o homem como determinado pelas condições de existência, termina por enxergar as causas do problema percebido naquela comunidade. Na medida em que o processo de ocupação e exploração da terra encontre na mediação de um poder legitimado o controle das relações pessoais ali estabelecidas, reestabelece-se o equilíbrio perdido e suprime-se a possibilidade da morte como destino da terra e do autóctone. Essa visão flagrantemente positivista tem seu pressuposto com a visão historicista do narrador cronista, que enxerga nas condições primitivas a que estão submetidos os personagens, o ponto inicial, determinante da sua condição, sobre o que ele enxerga as causas a serem eliminadas através de uma intervenção moralizadora, visão compartilhada por Euclides também em *À margem da história*.

Para o escritor cantagalense, a Amazônia contemporânea progrediria se se restaurasse moralmente, e aponta o trabalho nos seringais como a ironia a que o homem está submetido, relacionando-a ao prodígio popular sobre a Ilha de Marapatá, onde “o recém-vindo deixa a consciência”, “o homem, ao penetrar as duas pontas que levam ao paraíso diabólico dos seringais, abdica a melhores qualidades nativas e fulmina-se a si próprio, a rir, com aquela ironia formidável.” (CUNHA, 2006, p. 28). A denúncia do sistema aponta seu humanismo e sua percepção avançada para a época, pois ali já prevê a necessidade de leis trabalhistas, que garantissem os direitos dos trabalhadores nos seringais.

A mesma constatação percebida na obra de Euclides vê-se no *Inferno Verde*, em que se aponta o acordo tácito esdrúxulo no sistema do seringal, cujo contrato do seringueiro para a extração do látex inicia o processo de escravização desde que ele parte de sua terra, com sua passagem colocada como débito, juntamente com o empréstimo que recebeu para a viagem, acumulando-se à dívida as passagens entre um lugar e outro na Amazônia até o destino, os utensílios que serão utilizados na extração, a alimentação e a segurança e estadia do seringueiro no posto solitário da coleta. No acordo, Euclides também aponta as “condições

favoráveis” ao seringueiro para que ele salde a dívida que adquiriu, retire um lucro e possa retornar a sua terra em condições de prosperar: ser solteiro, chegar ao local de extração no tempo do “corte”, não adoecer, viver apenas dos víveres, conseguindo tirar 350 kg de borracha fina e 100 de sernambi por ano, condições quase impossíveis de serem alcançadas. Aliado a tudo isso, ainda o empregado/escravo tem outras condições escravizantes de trabalho: o contrato prevê que o patrão é quem dita o preço da fazenda e é o próprio escriturário das contas, ou seja, é ele quem manipula as contas ao seu bel prazer, submetendo o seringueiro aos regulamentos dos seringais os mais “dolosamente expressivos”, segundo Euclides, renascidos “de um feudalismo acalcanhado e bronco”, que culmina com muitas assombrosas ao seringueiro, com a obrigatoriedade de o seringueiro comprar no barracão de seu patrão, na impossibilidade de retirar-se sem que liquide todas as suas transações comerciais e o acordo entre os patrões de não aceitarem empregados fugidos dos seringais.

As condições do seringal relatadas por Euclides em *À margem da história* Rangel tornou ficção no conto Maibi, cujas marcas coletadas no trecho que se segue vão apresentar com propriedade os comentários do narrador do *Inferno Verde*:

O regime da indústria seringueira tem sido abominável. Instituiu-se o trabalho com a escravidão branca! Incidente à parte na civilização nacional, determinaram-no as circunstâncias de uma exploração sem lei. O código surgiu mesmo nas contingências da luta. Não por intimações de uma autoridade, que não existia; mas por acordo tácito entre todos (...) jamais se sentiu a necessidade de dar ordem ao trabalho, como se este a ninguém preocupasse. Incrível dizer-se – foram seringueiros que golpearam a lei fundamental da nação livre! (...) Não era o exercício de simples crueldade, mas os resultados dos interesses do capital... (RANGEL, 2008, p. 122)

O que se considerou um aspecto positivista, que procura superar a visão primitivista de civilização inda ser formada de Humboldt e Buffon, mas que se põe contraditória a um naturalismo de Rousseau, em um cenário infernal, encontra a realidade como resultante de uma anomia determinada por um interesse externo que regeneraria, com a presença do Estado.

Marciano, antes da dispersão dos novos fregueses (gente chegada no vapor, desde o Crato) (...) os reunira na vasta sala do Soledade e lhes dirigira uma fala. Exigia trabalho e freguês com saldo. Isto de gente devendo não era com ele... Não queria saber de histórias, queria borracha! E, desprezando escrúpulos e cuidados na conservação da riqueza florestal, com que a boa Natureza lhe presenteara, resumia brutalmente, na homilia, programa absurdo de sua exploração: “Quem for tatu que cave; quem for macaco que trepe”. Explicava esse lema bizarro. Não se opunha que as seringueiras fossem lavradas das raízes aos galhos, num decreto de extinção formal. (RANGEL, 2008, pág.126)

Como se disse de uma visão rousseauriana contraditória, o narrador traz os elementos geradores do que chama inferno: a ganância de um sistema explorador externo, em oposição ao elogio à natureza e à crítica de como o homem se instala na natureza e como ele próprio se opõe ao outro, zoomorfizando-o, como no já citado Buffon: “Ah! os olhos dela (...) o andar

miúdo e ligeiro (...) o vulto roliço (...) As carícias ardentes da moça iriam agora aplicar-se em outro... Nos braços de outro ela se arrebataria em juras e suspiros ...” (RANGEL, 2008, pág.123)

E, ao encontrar Sabino, saindo da boca da estrada, Zé Magro o abordando:

- Bom dia hoje?... Leite muito, hein?...
 Sabino respondeu-lhe, dominando a custo a comoção que o abatia:
 - Nem por isto... E, esforçando-se por se acalmar:
 - Botei “uma madeira em pique”, pau monstro, “apaidegado”... E boa que admira. (RANGEL, 2008, p.129)

A identificação de Sabino como autor da morte da mulher, sem que se coloque foragido ou omissa traz para o nível das significações primárias a situação social do homem e da mulher no cenário infernal. As pessoas não têm individualidade e a sua impotência perante o sistema também as deixa sem vontades. Entretanto, vem em Sabino a ideia de que a mulher tratada no negócio como posse ligou-se a ele pela aproximação da paixão, a mesma que lhe faz pensar em como estaria ela junto ao outro; e que mesmo numa comparação com a floresta, era admirável:

Ao se embrenhar na selva para “ver” a tal seringa, depara com o sinistro: Zé Magro (...) já se quedava aterrado diante o espetáculo imprevisível e singular. Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira (...) tremendo, a examinar a realidade terrível,; na crucificada reconheceu a mulher de Sabino e do Sérgio (...) o corpo acanelado da cabocla adornara bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha morta. Tinha esse espetáculo de flagício inédito a grandeza emocional e harmoniosa de imenso símbolo pagão, (...) É que, imolada na árvore, essa mulher representava a terra... O martírio de Maibi, com sua vida a escoar-se nas tijelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. Zé Magro olhou mais detidamente em volta. Ansiado não se conteve, bramiu: “Sabino! Eh! Sabino!”... Só o grito áspero de um cauré acudiu ao chamado. E ao novo apelo mais fremente nem o malvado gavião respondeu mais. (RANGEL, 2008, pp.130-132)

Além da conclusão comentada, que o narrador oferece em comparação explícita, concorrem para este olhar as condicionantes antes explanadas tanto da expressão do ponto de vista de uma personagem quanto pelo posicionamento do narrador e sua convicção de verdade: a anulação do homem já submetido pelas imposições do meio ambiente, das exigências de produtividade do explorador para continuar partícipe da lucrativa relação exploratória com a terra, que anula a todos numa sobredeterminação que modifica as características do homem olhando outro homem, desumanizando-o, assim como também lhe retira voz e vida num contexto social onde não atua nas mesmas condições dos demais. Assim

a mulher Maibi sintetiza em sua mudez e por sua morte a condição em que isolada e esquecida como um paraíso ou anecúmeno que só serviria a alguns, ficaria a Amazônia, mantida infernal para quem nela habitasse.

O NARRADOR VIAJANTE, TESTEMUNHA DE UM MUNDO CAÓTICO (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

O alto teor de subjetividade que marca os textos de Euclides e Rangel poderia ser interpretado como equívoco científico e/ou histórico, contudo, é por esse mesmo viés que se materializa a leitura da história pelo implícito. As estratégias discursivas da subjetividade, que emprestam ao real outra forma de dizê-lo, são o recurso de construção para desmistificar o desapontamento com o real, que, não apresentando beleza aparente, precisará ser recriado. Daí porque predomina no estilo dos dois escritores o tom elevado de pregação, com oratória, própria aos púlpitos de igrejas e tribunas parlamentares, como que objetivando clamar por justiça social, em tom engajado pela transformação do país. Ao lado de descrições pretensamente científicas sobre o rio, tratando de sua fase ainda em formação, Euclides descreve-o em sua “inconstância tumultuária”, “recordando o roteiro indeciso de um caminhante perdido, a esmar horizontes” (CUNHA, 2006, p, 25), também o associa à história do homem, igualmente incompleta e desordenada porque determinada pelo meio físico, “influxo porventura secundário, mas apreciável, da própria inconstância da base física onde se agita a sociedade” (idem, p. 27). Denunciou os seringais como “a mais criminosa organização do trabalho”, “paraíso diabólico”, “círculo demoníaco”, “prisão sem muros”, em que o homem acorrentado a dívidas, trabalha para se escravizar. As estradas que ligam as barracas às árvores são lembradas em seu traçado como os “tentáculos de um polvo desmesurado”, “imagem monstruosa e expressiva da sociedade torturada.” (Idem, pp. 28 a 31).

De forma diversa age o narrador do *Inferno Verde*, percorrendo os lugares, rios e lagos com um guia turístico imaginário extraído de suas leituras de mapas e relatos de viagem, que não se encaixam com o real visto. Ao não mencionar suas leituras de cronistas e viajantes, como o Spix e o Martius de Euclides, o olhar desse narrador não só os tenta descartar como referências como também valoriza o conhecimento do caboclo, que nesta viagem figura como o mediador entre o conhecimento científico, o de leituras do narrador e aquele “só de experiências feito” do autóctone. No entanto, neste olhar também se gera o confronto entre natureza e história: o deslumbre da visão prefigurada, embora indesejada e pretensamente descartada, cede lugar não ao desapontamento, mas ao trágico. O assombro aqui se relaciona à possibilidade inacreditável de convívio do homem com a natureza inóspita: o lago, onde tudo parece apodrecer é também lugar de sobrevivência do caboclo na vazante, momento da pesca e da salga do pirarucu, em que se “levam quatro meses eternos essas criaturas, debruçadas à borda dessa cova”, como também é lugar de refúgio “diante a invasão dos batalhões, que o

esmagam – forças cosmológicas e morais” dos nordestinos trasladados para a Amazônia. O lago assume feição mítica de divindade protetora:

Não! Esse tremedal corrupto parece antes uma justa punição à curiosidade dos exploradores ambiciosos. Divindade cruel, que protegesse a virgindade dos sertões amazonenses, daria este prêmio aos violadores da terra: deparar a manifestação mais repulsiva e mais profunda da corrupção da vida, na superfície de alguns hectares apenas. (RANGEL, 2008, p. 41)

Surge do choque entre o lido e o real visto um olhar de visões fantásticas e fabulosas e de deciframento do cartógrafo, que confunde geografia com mitologia, torna o tempo presente do lugar e este próprio inferiores a um passado fantasiado. Convém que o ambiente onde se trava uma luta mítica seja adornado de um aspecto sombrio. A putrefação, ainda que natural, possibilita firmar no espaço textual uma coincidência bizarra: a sobrevivência titânica do homem em ambiente inteiramente adverso a ela. O próprio narrador desfaz a ideia de impossibilidade de vida naquele lugar, quando atribui à natureza poder divino, conferindo ao aspecto tenebroso do lago um caráter de punição à cobiça do invasor e ao nativo a resistência ao avanço dos “males das sociedades, que hoje se chamam fortes.”:

E localizando essas tendências, de que uma se manifesta passiva e quase indiferente, e outra conturbadora e imoral muitas vezes, é o baixo Amazonas, que inerte reprime o alto. E no baixo Amazonas, restringida a sede da força calma, é o lago que amortece a febre dos rios, (...) que fará bater com mais força o pulso do comércio, mas no fim estraga e corrompe um dos cantos mais caluniados e fartos do planeta. (RANGEL, 2008, p. 45)

A constatação da inércia do nativo ante o avanço da ambição do invasor e que, mesmo assim o reprime, ao mesmo tempo em que denuncia a ação corruptora do comércio, também desvela a fraqueza daquele em rechaçar a ação invasora. Isso não só justificaria possíveis projetos de povoamento para dar impulso ao progresso como proporciona também exemplificação de ser o nativo uma sub-raça, nascido do primitivo, embora o discurso revista de dramaticidade a luta dele contra as forças míticas e contra o avanço da civilização, que o alcançará inevitavelmente e o aniquilará.

E é pela habilidade retórica no jogo semântico que Rangel trava a principal luta proposta no *Inferno Verde*: a oposição entre “barbaria” e a “ordem” positivista, progressivamente organizando os domínios do Caos. Observe-se que o caos, da forma como se coloca na narrativa é também uma entidade mítica e poderosa. Há a manifestação de insatisfação com as relações sociais do seringal apontadas pelos personagens, como também a insatisfação se manifesta via narrador intruso, que estabelece sempre ao final dos contos seu ponto de vista e reforça este ou aquele conceito antecipado pela narração, do que se pode inferir que, sendo o homem o responsável pela desordem, este deve ser o primeiro posto sob

vigilância da lei regulamentada pelo Estado, não se admitindo que as regras sejam acordos tácitos entre os envolvidos, medida que sofre constante enfrentamento da lei natural que rege todo comportamento nesse lugar. Todo esforço de ordenar o caos parece baldado pela resistência natural do homem viciado: “Aos esforços da administração, construindo pontes e habitações, fornecendo medicamentos, ranchos, maquinismos e escolas, respondia a apatia dos localizados sempre queixosos e mal satisfeitos.” (RANGEL, 2008, p. 51). Na fala pertinaz e disposta à denúncia, o narrador levará sua palavra onde ela puder alcançar (o que não será pouco, visto que se trata de uma linguagem especial, cuja essência atemporal, característica da arte literária, garante a perpetuação pela ressonância que as palavras têm), como missão quase jesuítica que esse narrador de viagens moderno empreende no combate à desordem, até que a ordem tenha triunfado. E tendo triunfado esta, o progresso também triunfará. A solução apontada pelo narrador já está dada, encontra-se no próprio homem consorciado ao ambiente, aquele outro homem, contraponto ao ambicioso e explorador: “Somente o João bendizia a sua sorte. No Ceará nunca pudera ser senhor de um pedaço de vazante. (...) O Amazonas, tão amaldiçoado país de seringa e de impaludismo, fazia-o proprietário.” A solução, por outro lado, isenta o poder estatal da responsabilidade pela sua própria inércia – e conluio – ante os desmandos. No entanto, bem menos laboriosa será esta luta institucional, bem diferente do combate travado contra o sobrenatural ou prodigioso da natureza, esta luta é do bem contra o mal. Todavia, ambas são maniqueístas, como também evolucionistas: o nativo da Amazônia poderá até perder essa batalha contra o avanço dos “exploradores”; no entanto, nem o mais temível dos inimigos, o primitivismo bárbaro, resistirá à força da palavra, ainda mais quando esta vem reforçada pela determinação de um ideal. Na descrição do colono cearense, Rangel volta a reafirmar sua tese de ser o homem responsável pelo mal social: há os que se adaptam ao meio e os que não, por isso este sucumbe à apatia física e moral.

E mais ânimo terá o proselitismo quando o leitor se deparar com a esperança lançada pela voz da própria Natureza, no último capítulo. A promessa de ação progressiva se evidencia na presença de instituições governamentais “Na várzea roçada de pouco (...), desdobrava-se um acampamento de forças do Exército, que (...) iam operar no Amônea [rio acriano].” (RANGEL, 2008, p. 158), presença que deixa fixado na percepção do leitor um quadro de tentativa de imposição da ordem àquele mundo desordenado. Logo a seguir, virá também a recompensa, ainda em fase embrionária, como “esperança”, àquele que se dispuser a resgatá-lo: a própria terra e sua exploração ordenada e racional será a recompensa dos adaptados, ao mesmo tempo em que o narrador apresenta uma visão contrária a do resto do país, que ignora o desenvolver-se de uma comunidade singular aqui, mas ameaçada pelo

avanço do arrivista. O problema, para o narrador, não parece ser a implantação do capital, mas o desvirtuamento desse sistema de exploração, que leva o homem agir predatoriamente sobre o outro, em uma luta fratricida:

Nessa zona não há seringais. Portanto, nem só a borracha ocupa, atrai e fixa o capital e o braço no Amazonas. A lavoura e a criação pastoril, as “duas tetas do Estado”, na frase rude e magnífica do avaro, soldado e financeiro, que se chamou Sully, apoiavam-se no seio desses barrancos. (Idem, pp. 71-2)

Observe-se, no entanto, que para atender à demanda da objetividade proposta pela escrita de um narrador viajante racional, suaviza-se em muito na História a possibilidade de haver na natureza aqueles materiais preciosos ambicionados pelos primeiros exploradores da terra. Na contemporaneidade de início do século XX, o bem maior a ser adquirido é o da civilização, daí porque se fala de “esperança” em um novo tempo. Embora haja o risco de contaminar essa proposição com o caráter dadivoso da terra – e isto também faz parte da atração, mas não é o mais importante para o propósito do narrador – seu pedido por uma entrega e superação, expõe os elementos representativos dos “mortos e feridos” de uma guerra contra a barbárie, a qual precisa ser uma guerra que deva ser lutada com as armas que se tem: no passado as armas, hoje as palavras.

Toda visão que a literatura dos viajantes deixou da Amazônia, reproduzindo os estereótipos básicos de local inóspito de um lado e idílico de outro não ultrapassava os limites da fronteira da aventura. Nesta obra, se percebe, no entanto, uma intenção de denúncia que procura explorar nas relações internas das comunidades mistas (exploradores e nativos) e em suas condicionantes alguns aspectos político-econômicos que impactam diretamente a visão da terra que permitem reposicionar a obra num patamar de denúncia e de análise crítica, com visão positivista, não considerado pela crítica de então.

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema*. 36ª. edição cotejado com a 3ª. edição, de B. L. Garnier (1878). São Paulo: Ática, 2002. (Série *Bom Livro*)

AIEX, Anoar. **As ideias sócio-literárias de Lima Barreto**. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais, 1990.

ANAIS DA ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), XIII Congresso da ABRALIC. Campina Grande-PB, 2013.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. [Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira e revisão da tradução Marina Appenzerllerl]. São Paulo: Martins Fontes, 1997, (coleção *Ensino Superior*).

BARBÉRIS, Pierre. **A sociocrítica**. IN: BERGEZ, Daniel (et alli). **Métodos Críticos para a análise literária** / tradução Olinda Maria Rodrigues Prata; revisão da tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (Coleção *Leitura e Crítica*)

BARTHES, R. **Mitologias**. 22. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e nota de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O narrador**, in: *Obras Escolhidas*. Vol. I Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Ed. 34; Org., apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

BERNUCCI, Leopoldo M. **A imitação dos sentidos**: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Discurso, Ciência e Controvérsias em Euclides da Cunha**; Leopoldo M. Bernucci (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (*Ensaio de Cultura*: 35)

BRAIT, Beth. **Bakthin: conceitos-chave**. Beth Brait (org.). 4 edição. São Paulo: Contexto, 2010.

CABO GERALDO, Sheila. **Origem do Drama Barroco Alemão**: Leitura e Tentativa de Compreensão de Origem, Redenção, Mônada, Alegoria, Melancolia e Linguagem. Revista *O que nos faz pensar*, nº. 6, agosto de 1992.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CANDIDO, Antonio. **O ato crítico**. In: _____ **A educação pela noite & outros ensaios**. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **O discurso e a cidade**. 3ª. Edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CHEVALIER & GHEERBRANT, Jean e Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Colaboração: André Barbault [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera Costa e Silva [et al.]. 24ª. Edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. **Terra ignota**: a construção de Os Sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1967.

CUNHA, Euclides da. **Contrastes e Confrontos**. Rio de Janeiro: Record, 1975. Acesso em 21/11/2012: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

_____. **Obra completa**. vol. 1. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **À margem da história**. São Paulo: Martim Claret, 2006.

_____. **Os Sertões**. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – Uma Introdução**. Trad. Waltensir Dutra; [revisão da tradução João Azenha Jr.] – 6ª. Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução: Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo; revisão Pérola de Carvalho. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção *Debates*)

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4ª. Edição, Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso na literatura**: rios turvos de margens indefinidas. São Paulo: Claraluz, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **O homem e o discurso**: a arqueologia de Michel Foucault / Michel Foucault... [et al.] 3. Ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Org. Robert Sandler; Trad. e notas: Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1992. (*Criação & Crítica*: 9)

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Manaus: Valer, 2010.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro, Editora Topbook: 1998.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. **A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha**. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do Prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. 3ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KAISER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução: J. Guinsburg; 1ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Francisco Ferreira de. **O Outro Livro das Maravilhas: a peregrinação de Fernão Mendes Lopes**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.

_____. **O Brasil de Gabriel Soares de Sousa & outras viagens**. Rio de Janeiro: 7Letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2009.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOMBROSO, Cesare. **O homem delinquente**. Tradução: Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2007 (Coleção *Fundamentos de direito*).

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009 (2ª. edição). 240 p. (Coleção *Espírito Crítico*).

_____. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle; [Apresentação Arlenice Almeida da Silva]. São Paulo: Boitempo, 2011.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet, 2ª. ed. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Fatos da Literatura Amazonense**. Manaus, edição da Universidade do Amazonas, 1976.

MORAES, Péricles. **Os Intérpretes da Amazônia**. Coleção Araújo Lima. Rio de Janeiro: Representação da Superintendência de Valorização Econômica da Amazônia, 1959.
Sandra Guardini Vasconcellos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu (1800-1900)**. Trad.: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. **O papagaio e o fonógrafo** - os prosadores de ficção na Amazônia. Manaus: Fundação Universidade do Amazonas, 2010.

_____. **O sertão amazônico: o inferno de Alberto Rangel**. Sociologias vol.13 no. 26, Porto Alegre: 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222011000100013> (acesso: 15/03/2013)

PAULO FILHO, Manuel. **Sobre alguns homens de Letras**. Correio da Manhã, 14 de Janeiro de 1946.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a Língua Portuguesa sob a direção de J. Guimburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva: 2005.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni P. Orlandi – 6ª. Edição. Campinas: SP Pontes Editores, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

POZZOLLI, Thereza Christina. **Dicionário Balsa da Língua Portuguesa** / Balsa Planeta Internacional. [lexicógrafa responsável Thereza Christina Pozzoli]. São Paulo: Balsa Planeta, 2008.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde - cenas e cenários do Amazonas**. 6ª. Edição – Manaus: Valer, 2008.

RAVOUX-HALLO, Elisabeth. **Métodos de crítica literária**; tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção *Leitura e Crítica*)

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é Etnocentrismo?**. 5ª. Edição, Coleção *Primeiros Passos*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**; comentários de Jean-François Braunstein e trad. de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle. Brasília, Ed. Universidade de Brasília; São Paulo, Ática, 1989.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida** – uma interpretação da Amazônia. 9ª. Ed. Ver. Manaus: Valer/Edições Governo do Estado, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**; tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 4ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 (Biblioteca do pensamento moderno).

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical** – história Cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Euclides da Cunha – Esboço Biográfico**. Organização Mario Cesar Carvalho e José Carlos Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**; trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.