

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

REPRESENTAÇÕES DA NATUREZA NA FICÇÃO AMAZONENSE

ALLISON MARCOS LEÃO DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

REPRESENTAÇÕES DA NATUREZA NA FICÇÃO AMAZONENSE

ALLISON MARCOS LEÃO DA SILVA

Tese de doutorado apresentada ao colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras/ Literatura Comparada.
Orientadora: Prof.a Dr.a Eliana Lourenço de Lima Reis.

Belo Horizonte
Outubro de 2008

Em memória de Raimunda Leão e Paulo Graça:
de um modo ou de outro, as primeiras letras.

E havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda alma vivente, isso foi o seu nome. (Livro do Gênesis, 2:19)

SUMÁRIO

RESUMO.....	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO I: <i>Inferno verde</i> : entre a idealização e a realização do espaço amazônico.....	9
1.1 Uma história infernal.....	9
1.2 Euclides da Cunha: um prefácio e tanto.....	18
1.3 Péricles Moraes: interpretar os intérpretes ou reinventá-los?.....	24
1.4 Divergências entre o discurso e o espaço em <i>Inferno verde</i>	32
CAPÍTULO II: <i>A selva</i> : uma obra entre fronteiras.....	42
2.1 De rios e fronteiras.....	42
2.2 “Possuíam alma essas gentes?”.....	52
2.3 Eu, os outros.....	57
2.4 Eu: outro.....	64
INTERMEZZO.....	73
(1.) Um epílogo, para começar.....	73
(2.) Pura ou impura: cultura de resistência em perspectivas.....	90
CAPÍTULO III: O mundo nos submundos de Arthur Engrácio.....	99
3.1 Este universo, a região.....	99
3.2 Universo em ruínas.....	117
CAPÍTULO IV: Novos tons para se pintar a natureza.....	145
4.1 Retomar, recomeçar.....	145
4.2 Uma alameda, muitos caminhos.....	148
4.3 Uma dama diferente.....	167
CONCLUSÃO.....	178
OBRAS CITADAS.....	183

RESUMO

O trabalho consiste na identificação e exame de imagens da natureza amazônica presentes na produção ficcional amazonense do século XX, tanto no que se refere à escolha das imagens a serem apresentadas, como a maneira pela qual se dá sua representação, isto é, a linguagem que lhe serve de suporte e que recria, no texto, a natureza. De início, a pesquisa detém-se em textos que acabaram por exercer grande influência entre os ficcionistas do Amazonas, a saber: *Inferno verde*, de Alberto Rangel, bem como o prefácio do livro, escrito por Euclides da Cunha, e *A selva*, do português Ferreira de Castro. Tanto são consideradas as representações da natureza no interior dessas obras, quanto a recepção que tiveram dos intelectuais da província, posto que foi nesse movimento duplo que se constituiu uma tradição literária das representações de natureza no Amazonas. O “Intermezzo” da tese inicia o exame do reprocessamento que prosadores amazonenses como Arthur Engrácio, Astrid Cabral e Erasmo Linhares executaram na tradição de representação de natureza, entre as décadas de 1950 e 1980. A noção de literatura como resposta e resistência acompanha essa parte do trabalho, assim como as contradições, impasses, matizes, permanências e rupturas associáveis a literaturas, como essas, pós-coloniais. Tendo como contínua referência as representações de natureza na prosa de ficção amazonense, a análise busca mostrar a existência de um intenso trânsito de idéias, no qual assimilação decorre de escolhas e revisões, invertendo a noção comumente difundida de que o regionalismo – que, no caso do Amazonas, tem como principal base o abuso das imagens naturais – seja um corpo fechado, constituído só de denegação e isolamento.

Palavras-chave: Representação de natureza; Ficção amazonense; Regionalismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to identify and examine the representations of nature in the fiction produced in the state of Amazonas in the twentieth century. The text discusses not only the choice of the images presented but also the way they are presented, that is, the language used to recreate nature. The first part of the research focuses on texts that may be viewed as foundational due to their great influence on the early writing of the region: Alberto Rangel's *Inferno verde* as well as Euclides da Cunha's preface to the book, and *A selva*, by the Portuguese novelist Ferreira de Castro. The text discusses both the representations of nature in these writings and their reception by the intellectuals of the province, which contributed to create a literary tradition of the representation of nature in the state of Amazonas, not only in the field of literary criticism (more specifically in the essays by Péricles Moraes) but also in fiction, as can be demonstrated in *A selva*. The "Intermezzo" aims to introduce a discussion of the reception and re-reading of the tradition of the representation of nature by Arthur Engrácio, Astrid Cabral and Erasmo Linhares, who, in the 1950s, at the same time respond and resist the representation of the region by non-native writers. Because of their peripheral location in relation to the Brazilian cultural centers, these authors' responses are marked by the contradictions, impasses, and disruptions also characterizing postcolonial literatures, thus justifying the use of postcolonial theory to analyze the intellectual scene of Amazonas between 1950 and 1980. The fiction produced by these writers reveals an intense exchange of ideas with the national and international scene, resulting in a renewal of a regionalism relying mainly on the representation of nature.

Key words: Representation of nature; Amazonian fiction; Regionalism.

Introdução

Certa vez, numa de suas crônicas dominicais publicadas no jornal amazonense *Acrítica*, o escritor Márcio Souza contou que, estando na cidade de São Paulo, um amigo seu o convidara para passar uns dias no interior daquele estado. O tal amigo criara expectativas quanto à familiaridade de Márcio Souza ao meio rural. Nas suas cogitações, uma pessoa nascida e criada na Amazônia se sairia desenvoltamente quando rodeada de todo aquele verde da fazenda e de todos os bois, cavalos, porcos, galinhas ou qualquer outro elemento pecuário que compõe o ambiente pastoril. Deixemos de lado o estranho – embora compreensível – equívoco de associar de maneira tão imediata a Amazônia à natureza domesticada de equinos e companhia. Encurtemos a história; passemos logo à parte em que, tombando de seu Rocinante, o romancista amazonense desmente as expectativas de seu anfitrião.

A crônica apenas começa aí. Márcio Souza se utiliza de sua exemplar e prosaica experiência a fim de chamar atenção para um problema e, ao mesmo tempo, para afirmar sua posição perante tal problema. A noção problemática questionada pelo autor de *Galvez, imperador do Acre* (1976) diz respeito exatamente àquela imagem que dele compunha seu amigo: se veio da Amazônia, é minimamente esperado que ele saiba lidar com as coisas “naturais”, haja vista sua sempiterna proximidade a elas. A queixa de Souza se dirige ao modo como tais expectativas se amplificam no campo da arte. Sua obra, desde o folhetinesco *Galvez* até a tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* que o autor vêm compondo nos últimos anos, mostra seu esforço, pela via burlesca ou histórica, para manter-se distante da perspectiva regionalista. Mas a posição de Márcio Souza é apenas uma num universo de inúmeras vozes, onde aspectos como as influências – os mecanismos de recepção e de trocas culturais – estéticas, sociológicas e filosóficas, a política cultural e os processos de colonização e neocolonização, interferem na maneira de se encarar a natureza desta região e as populações que a habitam, bem como nos modos de representá-las.

Dado que, no contexto da literatura amazonense, a representação da natureza se estabeleceu como tradição regionalista, autores tais quais Márcio Souza, como que fugindo da terrível pecha de “regionalista”, investiram em outras vertentes – urbana, cosmopolita, universal, como se queira. Poucos, como é o caso de Souza, lograram reconhecimento fora

das fronteiras da região. Em todo caso, estabeleceu-se uma divisão entre escritores universais e escritores regionalistas mediante o critério de ter-se ou não detido na observação da paisagem natural – divisão, aliás, bem questionável, diga-se logo. Tal dicotomia não demorou a se estender para outros dois termos: natureza e cultura. E, logo, para critérios valorativos, tais como literatura de segunda e literatura de primeira. Ou literatura nativista e conservadora e literatura cosmopolita e “moderna”.

A tese ora proposta não discute o aspecto conservador que grande parte da ficção amazonense possa ter – não ao menos quanto a um valor estético. A tese é de que o processo que levou a literatura amazonense, recortada aqui na ficção, a se estabelecer a partir uma tradição de representação da natureza foi de tal forma complexo que não se pode compreendê-la simplesmente sob o signo do fechamento, do bairrismo ou do conservadorismo monolítico, isolado das demais literaturas, inclusive daquelas que porventura se opõem à tradição de representação da natureza. Mesmo uma literatura aparentemente fechada pode ser um elemento de uma rede maior, de um sistema literário mundial, do qual fazem parte, por mais que se resista à idéia, as literaturas conservadoras e “isoladas”.

Um dos indícios desses cruzamentos culturais é que, para chegar a uma compreensão minimamente satisfatória do desenvolvimento de uma tradição literária da representação da natureza na ficção amazonense, um estudioso da questão precisará se dedicar em grande parte à análise de textos de autores viajantes, que, tendo passado pelo Amazonas, escreveram depois sobre suas experiências na região. Dentre estes, Alberto Rangel e Ferreira de Castro talvez tenham sido, no plano da ficção, os mais influentes para os escritores que prosseguiram com essa tradição, a partir de *Inferno verde* (1908), do primeiro, e *A selva* (1930), do último. Tentarei explorar a idéia de que tanto o livro de Rangel quanto o de Ferreira de Castro apresentam inúmeras fraturas entre as intenções e os gestos. Por exemplo, a intenção de Rangel de enquadrar a realidade amazônica ao pensamento positivista do qual era adepto esbarra continuamente numa realidade que o impele a reprocessar seu discurso ou até mesmo contradizer-se, como quando reedita comportamentos românticos em relação à natureza.

Por sua vez, a análise de *A selva* tentará mostrar como esse romance de Ferreira de Castro oscila entre a reprodução de noções estereotípicas a respeito das populações amazônicas, especialmente aquelas noções ligadas ao determinismo geográfico, e posturas

mais críticas frente aos temas amazônicos, direcionando progressivamente seu olhar aos problemas sociais vividos pelos seringueiros e menos à natureza por si mesma.

Assim, não se trata apenas de duas obras que, como influenciadoras, tenham sido simplesmente reproduzidas, degradadas ou opositivamente respondidas; mais que isso, elas compõem um universo com inúmeras variáveis, entrando em choque não só com outras obras, mas também consigo mesmas.

A importância de ambos os livros, no entanto, está além deles mesmos; decorre de um longo e complexo processo de recepção, fomentado por debates locais, embates políticos na esfera cultural, processos de aceitação ou de rejeição dos influxos modernos e cambiantes noções acerca do que seria de ordem do local, do regional, do nacional ou do internacional. Daí que, já na leitura do texto de Rangel, teremos oportunidade de examinar o trabalho que o crítico amazonense Péricles Moraes empreendeu ao ler (selecionar traços), de forma muito peculiar, não apenas o livro de Rangel, como também – e talvez principalmente – o prefácio que Euclides da Cunha escrevera para *Inferno verde*. Daí também a importância de uma breve análise do texto euclidiano. Na percepção de Péricles Moraes, os escritos de Euclides a respeito da Amazônia determinaram o modelo a ser seguido por quem se aventurasse a escrever sobre a região: aquele em que a natureza ocupa o lugar central das representações e no qual somente a linguagem altamente rebuscada poderia dar conta de abarcar a magnitude da floresta e dos rios. Por isso, ao pensar nas representações da natureza, procurarei observar a linguagem, mais do que como um suporte de idéias, uma extensão dessas representações.

Além disso, é possível dizer que, associadas às representações da natureza, estão idéias sobre as pessoas que habitam esse meio. As duas primeiras obras, de Rangel e de Ferreira de Castro, serão um fértil campo para que percebamos algumas dessas vinculações entre a representação da natureza e outras representações sociais. Algo que depõe de sua fecundidade, nesse sentido, é que, a partir da década de 1950, alguns movimentos locais, ao repensar os rumos da cultura e da literatura amazonenses, inseriram a questão da representação da natureza na sua pauta de discussões. Dentre esses movimentos, talvez o de maior repercussão tenha sido o Clube da Madrugada, não apenas pelo número de intelectuais que congregou, mas pela intenção em rever as práticas estéticas, sociológicas e políticas que vigoravam então no Amazonas. Destas, no campo da literatura, o ensaio biográfico foi possivelmente o que mais grassou no período que vai da década de 1930 a 1960. De feição sisudamente academicista, o ensaio biográfico amazonense se satisfazia

em expor as biografias dos vultos da nação e da região, com intenções claramente pedagógicas. Não à toa, Péricles Moraes foi um de seus grandes representantes, pela escrita empolada e pelo tom declamatório de seus textos. A ligação mais visível entre o ensaio biográfico e a representação da natureza que se praticava até então é a própria linguagem hiperbólica. Mas não é a única, pois atribuir heroísmo ao intelectual correspondia à idéia de que, na literatura, aquele que se aventurasse a representar a natureza amazônica teria de ter domínio do verbo raro, o único suficientemente convincente para a descrição do exuberante cenário da região – esta também de acesso físico a poucos.

Quando nos dedicarmos a analisar o papel do Clube da Madrugada na renovação – e também na permanência – da tradição de representação da natureza, pensaremos os seus precedentes. Embora o movimento seja de 1954, muito do que ele foi definiu-se uma ou duas décadas antes. Até mesmo o fato de a produção ficcional ter sido quase nula entre 1940 e 1960 foi decisivo para provocar o levante dos intelectuais que fundaram o Clube. Nesse contexto, as movimentações políticas superavam de longe as artísticas, e quando estas aconteciam tomavam a forma de um discurso de posse de cargo político. Tanto é que o raro ficcionista da época, Álvaro Maia, foi governador do estado por mais de uma vez, além de senador.

A propósito, a obra de Maia não estará no *corpus* da tese pelo fato de que ela mais reproduz o brutalismo (do social e do natural) de Ferreira de Castro, do que o reelabora. E esse é um dos parâmetros para a composição do *corpus*: os suplementos que cada obra dá ao contexto que a antecede, no tocante à representação da natureza. Por exemplo, de Rangel para Ferreira de Castro, há uma evidente diminuição na atenção que se dá ao ambiente natural – mas isso, só com o crescer do romance do português, a partir da metade do texto. Um segundo critério para nosso recorte decorre da geografia do trabalho, semelhante à geografia das obras estudadas; isto é, mesmo que, quanto ao imaginário, as obras escolhidas tenham como referência uma idéia mais abrangente de Amazônia, seus autores partem de uma experiência cujo local, em termos de limites geográficos, é o Amazonas. Isso explica a ausência de um autor cuja obra, no contexto *amazônico*, tem indiscutível importância, Inglês de Souza. O terceiro e último parâmetro é mais evidente, pois está expresso no título da tese: a ficção. Certamente, a poesia amazonense renderá ainda muitas análises decorrentes do tema das representações de natureza – e não me furtarei a ao menos alguns comentários, quando indispensáveis, no decorrer deste trabalho –, mas a poesia e a ficção amazonenses elaboraram respostas distintas a essa mesma

questão. Estas, entretanto, são primeiras aproximações, voltadas às formas de resposta compreendidas especificamente no campo da ficção.

Os dois últimos critérios expostos funcionam como pré-requisitos na composição do *corpus*. Após esse estabelecimento prévio, porém, desenvolve-se aquele primeiro (e principal) formatador do conjunto a ser analisado: os suplementos que cada obra dá ao contexto que a antecede, no que diz respeito à representação da natureza. Por ser o aspecto mais importante na escolha das obras, vamos anotá-lo com atenção. Se de Ferreira de Castro para Álvaro Maia, a idéia de suplemento não ganha corpo, diferentemente ocorre quando a obra do português é comparada à do amazonense Arthur Engrácio; na análise de suas *Histórias de submundo* (1960), começaremos a notar um aspecto decisivo no suplemento da representação de natureza: de que agora se trata de um autor que se utiliza de sua voz local para requerer autoridade sobre a representação de si mesmo. Essa noção de literatura como resposta nos acompanhará até o final do trabalho. Mas até nela há variáveis, pois, enquanto Engrácio dirige sua resposta às literaturas que ele entende como exógenas à região, a ficção de Astrid Cabral (*Alameda*) e de Erasmo Linhares (*O tocador de charamela*) pode ser entendida como resposta, também, às praticas regionalistas conservadoras de representação de natureza, que, a esta altura (1963 e 1979, respectivamente), já tinham Engrácio como figura de proa.

Instaura-se, assim, uma dupla resposta: à literatura nacional e à literatura regional, o que mostra que, no mínimo, duas perspectivas orientavam esses escritores na ratificação ou na crítica à representação de natureza que se estabeleceu como tradição no Amazonas. Seja pela instrumentação estética, pela orientação sociológica ou pela concepção filosófica, as obras que ora analisaremos catalisam materiais provenientes de diversos referenciais. Como tais materiais não chegam sem uma rubrica histórica ou geográfica, uma série de combinações será verificada doravante neste trabalho, assim como dissensões entre o que seria, como disse acima, da ordem do local, do regional, do nacional ou do internacional.

CAPÍTULO I

INFERNO VERDE:

ENTRE A IDEALIZAÇÃO E A REALIZAÇÃO DO ESPAÇO AMAZÔNICO

1.1 UMA HISTÓRIA INFERNAL

“Inferno!... Inferno... verde!”. As últimas e delirantes palavras do engenheiro Souto têm para ele apenas (e ainda assim, o inestimável) valor de um desabafo, momento último na luta contra um inimigo invencível. O personagem as usa inutilmente como qualquer desesperado o faria perante o inevitável fim, praguejando contra o vitorioso adversário. Ainda que seus pressupostos racionalistas se afrouxassem e lhe permitissem enveredar pelas obscuras sendas das previsões, o infeliz Souto não visualizaria o tremendo impacto causado por suas palavras na literatura que se produziu no Amazonas a partir da publicação de *Inferno verde*. Páginas antes, o engenheiro sequer cogitava que as proferiria. Vieram assim, no calor da febre e do delírio. Seu primeiro contato com a floresta não lhe dera motivos para maldizê-la. Ao contrário, à possibilidade de acumular dinheiro e aventuras, ambos gerados pela floresta, associava-se um sentimento que era um misto de encanto e curiosidade. Por isso mesmo, os dezessete dias de viagem fluvial entre Manaus e o Alto Juruá não tinham sido enfadonhos para o recém-formado engenheiro; ao invés disso, comportavam a sedução que pode haver no desconhecido:

Mas esse longo arrastamento no rego, que parecia não ter fim, não enfadara ao Souto. Tinha sido afinal uma novidade. Sendo o espetáculo igual, adornavam-no contudo mil incidentes: o maguari pousado num mulateiro, o batelão tomando lenha, alguns jaburus na boca de um igarapé, mariscando, a algazarra do bando espavorido de curicas ou papagaios [...]. (RANGEL, [1908] 2001, p. 149-150)¹

Mesmo quando atingido por uma súbita tristeza, inexplicável para ele a não ser pela saudade e pela distância de amigos e parentes, são imagens naturais que lhe dão alento:

¹ Todas as citações de *Inferno verde* doravante serão referenciadas pelas iniciais *IV*, correspondentes à 5ª edição, Manaus, Valer, 2001.

Esse relancear pelo cosmograma da viagem derivou a crise hipocondríaca de Souto, até se distrair em contemplar a tarde. O sol estava feito uma brasa mortíca 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. (IV, p. 150)

Estamos, entretanto, no início de uma narrativa cronologicamente linear, na qual a até aí equilibrada balança da relação entre bem-estar e desconforto com o meio natural penderá sobremaneira para o mal-estar, a agonia e o desespero: o inferno. Ou, para utilizar o termo que se consagraria como um dos pólos do binômio fundamental na literatura produzida no Amazonas em praticamente todo o século XX, o *Infernismo*. A leitura que Mário Ypiranga Monteiro fez sobre o livro de Alberto Rangel detém-se bastante nesse aspecto da obra, cuja publicação, segundo o historiador, inicia a safra da prosa infernista e completa o quadro até então predominantemente poético-edenista (1998, p. 134-136). Não pretendo me adiantar nas reflexões sobre as diversas análises feitas a respeito de *Inferno verde*. Quero apenas enfatizar que, de fato, parece haver na obra um caminhar contínuo em direção ao infernismo realista e trágico, como no destino do jovem Souto. Mas, antes de chegarmos a esse desesperador final, vale a pena acompanhar o movimento que o leva até aí, pois nesse entremeio situam-se elementos que podem suscitar leituras para além do infernismo absoluto; primeiro, pelo conto em si e seu movimento; a seguir, pelos demais contos da obra postos em comparação; e por fim, pelo heteróclito universo de opiniões que se desenvolveu a respeito do livro de Rangel.

Os primeiros dias de Souto metido na floresta são mediados pela alternância entre desânimo e revigoramento, ambos propiciados tanto por suas impressões sobre a natureza quanto pelos julgamentos que faz dos homens que vivem nesse meio. Uma vez, é a caça que surge repentinamente, como farta dádiva da natureza. E, logo em seguida, é a noite na floresta, repleta de silvos, estalos, grunhidos e trotares que o assombram. E daí a pouco, mal-chegada a manhã, Souto está de frente para um café preparado com zeloso esmero pelo caboclo Miguel, guia e braço direito do engenheiro – sem exagero e consoante ao nome, quase um anjo para o jovem doutor. Quando praticamente não houver reconfortos na natureza, a companhia e a lealdade caninas de Miguel serão como um lenitivo para o protagonista. Miguel será, no entanto, aos olhos do engenheiro, exceção dentre os homens que habitam a floresta. Para Souto, os outros encarnam, em parte, o descompasso entre a

grandeza do meio natural e a miséria ou a inabilidade dos que nele vivem. As precárias construções erguidas pelos caucheiros peruanos² são, para o agrimensor que é Souto, o marco do caráter temporário e não planejado destes, mais interessados em explorar as árvores, esgotá-las e seguir adiante. Bem diferente era a faina de Souto, dispondo estacas, demarcando terras, registrando presença e anunciando permanência. Perdido nesses julgamentos, Souto encontra um outro grupo que lhe gera sérias reflexões morais: os militares. Aqui um trecho que bem pode ser a opinião do escritor, do narrador ou do protagonista: “Uma frouxidão d’alma caracterizava esses indivíduos, aos quais, pela maior parte, faltava evidentemente um completo e rijo treinamento físico e moral” (IV, p. 164). Um pouco antes, tal opinião já se insinuara: “Desgostara, porém, ao Souto, esse estreito círculo de tarimba: choco de paixões humanas no largo virginal de um sertão” (IV, p. 162). Nesses excertos bem podemos, por um lado, vislumbrar o pensamento positivista de Alberto Rangel, de um positivismo pragmático, ávido por medir, organizar e classificar, avesso ao caráter rebelde de alguns grupos de militares no início do século XX, muitas vezes protagonistas de revoltas políticas; e, por outro lado, fica também expresso certo interesse em selecionar para definir quem deveria ocupar/herdar a “prístina” terra. Como veremos adiante, nessa seleção não parece haver lugar para os inaptos ao futuro, sejam eles militares sem correção física e/ou moral, sejam caboclos ou índios. A presença dos militares e outras presenças humanas irritam de tal modo o protagonista do conto que, em certa altura da narrativa, mesmo que já estivesse doente e se queixasse bastante dos males provocados pela floresta, Souto reserva um perdão continuado para a natureza, eximindo-a de uma culpa que ele dirige aos homens: a culpa de não saber domá-la.

Neste ponto há uma primeira distinção a ser feita sobre os modos como Souto encara o ambiente. De um lado, ele guarda uma postura favorável em relação à natureza, como naquela contemplação em sua viagem até o Alto Juruá. De outro, quando ele está fisicamente inserido na mata, sua percepção converte-se num tremendo mal-estar. Ou seja, quando a floresta lhe é um quadro externo, visto da perspectiva melíflua do rio, a sensação que o acompanha é das mais agradáveis, tocando o deleite metafísico; porém, quando está, mais que perto, dentro do quadro, a exacerbação epidérmica o assalta fustigantemente.

² Trabalhadores interessados na exploração do caucho (*Castilloa Elastica*). Fornecedor de um látex de qualidade inferior ao da seringueira, o caucho guarda ainda uma outra diferença em relação àquela árvore: sua recuperação para uma nova coleta é muito demorada. Por isso, era comum os caucheiros derrubarem a árvore inteira para então lhe extrair o máximo de matéria-prima. Em consequência disso, esses trabalhadores caracterizavam-se pelo nomadismo, diferentemente dos brasileiros, que se demoravam nas suas “colocações”, nome dado à área destinada ao trabalho de um ou mais seringueiros.

Vista a floresta de longe, a transposição da imagem para o imaginário não demora a ocorrer, e passamos a ter uma natureza idealizada, que será uma recorrente no livro: o espaço natural como promessa futura aos povos aptos e por isso merecedores de sua posse. Esse viés conceitual sobre a natureza tem um peso significativo no conto “Inferno verde”, pois, se ela não havia ainda sido “domada” pelos povos que até então desordenadamente a habitavam, restaria aos novos civilizadores a tarefa de fazê-lo. Sobre esse caráter futurístico da relação com a natureza nos deteremos logo mais.

A floresta, entretanto, em seu caráter físico, vai aos poucos infernizando Souto, por exemplo, com as diminutas e irritantes picadas de piuns que tanto passam a castigá-lo. Se há um inferno moral, propiciado em parte pela indesejada presença humana ou, antes, pela presença humana com a qual Souto não concorda plenamente, há o inferno físico, notado pelas insistentes nuvens de insetos, pelo causticante clima e pelos empecilhos que os caminhos naturais põem à frente do protagonista e sua equipe: galharia nos igarapés, que a golpe de machado vão os viajantes rompendo, mas que parecem se recompor com incrível tenacidade, dando ao trabalho do engenheiro ares de tarefa de Sísifo.

Esta é a dinâmica básica do conto: natureza como realidade e natureza como idéia. Os movimentos do humor de Souto se orientarão por essas duas noções. Não seria de todo um parêntese se lembrasse agora que essa oscilação entre o bem-estar e o abatimento instilados em Souto tenha sido observada pela figura que desde a publicação de *Inferno verde* foi tomada como a mais referencial para a leitura da obra de Rangel: Euclides da Cunha. Utilizando-se do depoimento do médico italiano Luigi Buscalione, que pervagara a região amazônica, Euclides destaca a incidência do meio no ânimo dos viajantes a partir de “duas primeiras fases da influência climática – sobre o forasteiro – a princípio sob a forma de uma superexcitação das funções psíquicas e sensuais, acompanhada, depois, de um lento enfraquecer-se de todas as faculdades, a começar pelas mais nobres...” (1999, p. 11-12). Na próxima seção, nos ocuparemos detidamente da importante relação entre os escritos de Euclides e o livro de Alberto Rangel. Por ora, o mais relevante é assinalar a cambiante postura do protagonista do conto frente ao ambiente natural, para a qual tenho chamado atenção, uma vez que foi adernando entre uma perspectiva e outra que, não somente este conto, mas o livro todo de Rangel teve suas páginas escritas.

De uma parte, é na natureza que Souto busca seus confortos metafísicos, num respingo romântico de se mirar na paisagem natural para ver nela seus sentimentos

refletidos – e outros resquícios ainda veremos. Como exemplo, destaco a seguinte leitura, no momento em que, descendo o Juruá-mirim, dão com o rio Juruá:

A confluência do Juruá-mirim com o Juruá é o abraço de filho a um pai. Com carinho se fundem, no expansivo amplexo de braço amoroso e longo apertando o peito amado. O igarapé deve participar do sentimento de quem por ele desemboca no rio: a consolante alegria de chegar, depois de sombriamente curtir a triste vida, encerrado na opressão de uma floresta. (IV, p. 160)

Quanto à percepção negativa, o final do conto “Inferno verde” tanto é bastante exemplar sobre ela, quanto reúne, no delírio do personagem, o transitar de mão-dupla das suas impressões sobre o ambiente – a positiva e a negativa. Prestes a sucumbir pela febre, Souto encontra nas ruínas de uma tapera aquilo que provavelmente fora um bem cultivado jardim todo ornado por roseiras. As que restavam davam também ares de ruínas ao ambiente. Por terem sido cultivadas, as rosas escapam à idéia de natureza indomada, mas, ao retornarem a um estado de selvageria, elas estavam a meio caminho entre o domesticado e o bruto. Souto folga em vê-las, como se fossem “bocas rindo no sorriso divinal das pétalas espalmadas junto à tristeza da alma da tapera” (IV, p. 165). Mas é contra elas que ele se debate no triste final, ora arrancando-as, ora beijando-as, tanto as requerendo como as repelindo. Lanhado e ensangüentado, Souto encontra, ele também brutalizado, a morte.

As diferentes reações que Souto tem perante a natureza amazônica podem ser resumidas na seguinte expressão: terrível deleite; um oxímoro que já não parecerá tão contraditório em seus termos, se tivermos em mente a noção de “prazer negativo” à qual ele está vinculado, ou ainda se for observada a idéia básica que está por trás de ambos os seus termos: o sublime. Ainda que o texto de Alberto Rangel date do início do século XX, sua estrutura racional positivista está longe de ser incompatível com o racionalismo iluminista do século XVIII, quando foram escritos os dois maiores tratados a respeito do sublime: o de Edmund Burke e o de Immanuel Kant – cronologicamente nessa ordem. E se verá como, sem uma base racionalista, o sentimento do sublime (tal como o identificam esses filósofos) não ocorreria.

Classificado por Kant como um “prazer negativo” (1993a, p. 90), o sublime teria no contato com a grandiosidade da natureza sua principal fonte. Tanto Burke como Kant pensaram o sublime em comparação com o belo. Para ambos os autores, a diferença

fundamental estaria na impressão de leveza e de harmonia suscitada pelo belo, enquanto o sublime, pela desmesura do objeto, e mesmo por este ser potencialmente ameaçador, geraria assombro. Por exemplo: uma cordilheira, um carvalhal sombrio, a noite seriam da ordem do sublime; enquanto o dia, um regato, “um prado florido” e “rebanhos pastando” suscitariam o sentimento do belo, segundo Kant (1993b, p. 21). Porém, assombro e suavidade teriam no prazer um ponto convergente. Há, no entanto, uma diferença terminológica entre Burke e Kant: o que este denomina de “*prazer negativo*”, aquele chama simplesmente de “deleite” (BURKE, 1993, p. 45-46). O “deleite”, segundo Burke, decorreria da alternância entre a sensação de se estar em perigo ou sob privação ou perante um poder cósmico evidentemente superior e, em seguida, a percepção da permanência da integridade (cf. BURKE, 1993, p. 45), isto é, de que o perigo, por maior que seja, não chegue a dar cabo do sujeito – assim, ele poderá retornar ao estado de terror, reiniciando o ciclo do sublime.

Os sentimentos que derivariam do sublime: assombro, admiração, melancolia, pavor, respeito, grandeza sem comparação, excitação e paralisia das faculdades racionais. Foi em busca dessas sensações e daquele jogo cambiante que estrutura o deleite que muitos aventureiros exploraram territórios por eles desconhecidos. É o que se encontra no fundo das conflitantes impressões de Souto, no conto de Rangel; é o que se encontra fartamente nas crônicas de viagem ao Novo Mundo; é que se verá no próximo capítulo com o personagem Alberto, de Ferreira de Castro.

Marquemos bem isto com um exemplo. Simon Schama observa essa corrida por emoções como sendo o componente fundamental em viagens de exploração empreendidas por jovens – algo frívolos – enfadados com o ambiente requintado e para eles cansativo das grandes cidades européias do século XVIII. O que Schama denomina de “maravilhoso horror” (1996, p. 447) ou de “aprazível deleite” (p. 456), era o que movia jovens aventureiros a ir buscar, por exemplo, nos Alpes sensações que jamais teriam nos grandes centros “civilizados”. As palavras de um desses exploradores, John Dennis (a partir de quem Schama cunhou o “maravilhoso horror”), proferidas também quando de uma viagem aos Alpes, são capazes de deixar claro o jogo de emoções cambiantes que não apenas poderiam ser suscitadas nos exploradores, mas que principalmente eram perseguidas por eles. Dennis viu-se como se tivesse “caminhado literalmente na margem da destruição. [...] Tudo isso produziu em mim [...] um maravilhoso horror, uma terrível alegria, e, ao mesmo tempo que me deleitava infinitamente, eu tremia” (*apud* SCHAMA, p. 449). A

experiência tida como autêntica, verdadeira e sem aparatos, em meio a um ambiente rústico – não-artificial –, era como que a causa e a recompensa (além das próprias sensações, é claro) que os aventureiros almejavam. Autenticidade, verdade, origem, impetuosidade: eis alguns dos elementos estruturantes do romantismo, que não tardaria a grassar na Europa.

Daí a recorrência, no século XVIII, dessas viagens concentradas em ambientes montanhosos, irregulares, imprevistos, duros. Foi também por isso que Burke associou mais fortemente o sentimento do sublime às montanhas, no que Kant o acompanhou. Mas não eram apenas os ambientes montanhosos os propiciadores do sublime, mesmo para esses pensadores. Burke, por exemplo, ainda se refere às vastas planícies, ao oceano, às florestas obscuras (cf. 1993, p. 66-67). Logo depois, abrangendo ainda mais seu próprio leque conceitual, Burke associa o sublime a categorias bem mais abstratas, a partir das quais poderíamos imaginar inúmeros ambientes como sublimes: a obscuridade (p. 66), o poder (p. 71), a privação (p. 76), a vastidão (p. 77), a infinitude (p. 78), a sucessão e a uniformidade (p. 79). Por esses atributos seria facilmente verificável a possibilidade de o ambiente natural amazônico ter sido percebido como sublime por Souto, e daí provirem suas intempestivas reações, como quando, em meio à febre, ele vitupera contra a floresta, ou quando arranca, desesperado, as roseiras: Souto está reagindo contra um ambiente que, desde sua chegada, vinha-lhe provocando sucessivos espasmos de euforia, seguidos de intensas ondas de melancolia. Mas há dois vínculos, mais sutis, entre o sublime das montanhas e o sublime da Amazônia.

Vamos encontrar o primeiro desses vínculos no pensamento de um precursor do sublime, um teólogo do século XVII chamado Thomas Burnet. Impressionado com a exuberância dos Alpes, Burnet passaria a se dedicar à investigação dos motivos da existência das montanhas. Em 1681 lança seu *Telluris theoria sacra* [Teoria sagrada da terra], em que elabora uma explicação tão portentosa quanto eram a seus olhos os montes alpinos. Segundo Burnet, as montanhas não datariam da Criação simplesmente porque ainda não existiam, daí não haver referência sobre elas no Gênesis. Originalmente, o globo não possuía ranhuras ou elevações; era perfeitamente liso em sua superfície. A este objeto global de perfeição Burnet denomina “ovo cósmico”. Entretanto, essa perfeição passou a ser ameaçada pela péssima conduta dos homens, o que teria gerado a ira divina. Primeiro resultado: o grande dilúvio. A água da chuva, embora tenha prejudicado a uniformidade da terra, não teria sido suficiente para a formação de uma geografia acidentada. Havia, no

entanto, uma massa de água subterrânea a recheiar o “ovo cósmico”. Esta, a um novo sinal divino, expandiu-se com o calor do sol até prorromper na superfície (cf. SCHAMA, 1996, p. 451). As montanhas seriam, assim, os vestígios desse abrupto movimento divino; não uma marca da Criação, mas da continuação da obra de Deus por força de sua cólera. Essas elevações indicariam, portanto, que o trabalho do Criador não estaria acabado com os sete dias do Princípio. Antes da História, fora da História, em seus insondáveis desígnios, o Todo-Poderoso continuava a operar.

Mais de duzentos anos depois do aparecimento da obra de Burnet, encontraríamos Euclides da Cunha a campear por uma outra “terra sem história”³. Euclides viu a Amazônia como “a última página do Gênesis”, uma terra inacabada. A impressão de Euclides – que se verifica também em muitas páginas de *Inferno verde* – é de que a Amazônia comportava semelhantes forças cósmicas; não no sentido teológico de Burnet, mas a partir da mesma impressão de sublime que movia o autor de *Telluris theoria sacra*. A razão, como um paradigma infinitamente mais acentuado em Euclides do que em Burnet, não é suficiente para dirimir o sublime nas descrições do brasileiro; talvez, ao contrário, a razão acabe por ressaltar o sentimento do sublime em viajantes nela estribados. É disso que trata o segundo vínculo.

Kant chama atenção para algo como uma sublimidade flutuante, que não se encontra precisamente no objeto tido como sublime; ou seja, não haveria um objeto *a priori* sublime, haja vista que, como sentimento, o sublime se daria subjetivamente. Referindo-se ao belo – uma espécie de outro do sublime, mas que tem igualmente na subjetividade seu princípio –, Kant afirma:

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (1993a, p. 48)

³ Título dado a um conjunto de ensaios que Euclides deixou inédito ao morrer, cujo tema era a Amazônia. Hoje, esses textos encontram-se compilados junto a outros textos seus, que versam sobre temas diversos, sob o título de *À margem da história*. Porém, os ensaios amazônicos, que abrem a coletânea, continuam a ser intitulados “Terra sem história (Amazônia)”.

A subjetividade seria então despertada para o sublime, assim como para o juízo do belo, fundamentalmente por desconhecimento do objeto, posto que só assim seria possível haver o estranhamento necessário para que o sujeito preenchesse conceitualmente o objeto. Eis o paradoxo, pois se a razão “cria” objetos sublimes (o certo talvez seja: atribui-lhes sublimidade), é somente imbuído dela (da razão) que poderia o homem ter o sentimento do sublime despertado. Em outras palavras, o sublime se relacionaria com a razão, e teria mesmo sua existência comprometida com ela; todavia, não se poderia afirmar que ele seja um substrato da razão, uma vez que o sentimento do sublime nega a razão, paralisa-a. Nas palavras do filósofo:

[...] contraditoriamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime. (KANT, 1993a, p. 91)

Da percepção de que o estranhamento propiciado pela razão seria um fértil terreno para que se desenvolvesse o sentimento do sublime, Kant não demoraria a constatar que os “homens cultos” seriam o receptáculo ideal para esse sentimento: “Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante” (1993a, p. 111). Mas, deixemos de lado esse laivo preconceituoso; concentremo-nos em algo agora mais importante para nossas reflexões. Ao que parece, quando Kant observa o caráter subjetivo do sublime, assim como quando o filósofo o associa a determinada estrutura cultural, o que se pode deduzir é a própria relativização do sublime. Se o “homem inculto” é capaz ou não de ter despertado em si o sublime, isso agora pouco importa (embora não fosse difícil lembrarmos-nos de relatos coloniais onde os nativos são tomados por assombro e encantamento ante o *estranho* visitante); o mais importante é que o “homem culto” constrói subjetivamente e com seus códigos culturais a idéia de sublime, e com isso estabelece uma série de noções a respeito dos lugares onde ele porventura tenha tido esse sentimento estimulado. Mas, em algum ponto, o que tivera um nascedouro subjetivo e culturalmente condicionado – relativo, portanto – transpõe o plano da parcialidade e caminha para uma cristalização de idéias. Uma noção torna-se uma *pré*-noção e esta, um

“juízo” apriorístico, negando-se assim aquela base do sublime kantiano, fundamentalmente oposta a qualquer *a priori*.

Com certa razão, é por essa aparência apriorística que as representações da natureza amazônica são hoje geralmente julgadas: etnocêntricas, eurocêntricas etc. Contudo, parece ser muito mais intelectualmente produtivo pensarmos nelas do ponto de vista do processo que as tem engendrado e do relativismo que se obscureceu longinquamente, na sua base. Fizemos essa breve incursão ao conceito de sublime – e logo nestas primeiras páginas do trabalho – para que tenhamos sempre em mente a existência de um subtexto nas ficções que veremos daqui para frente, especialmente nos dois primeiros capítulos. Se a razão é aparentemente o que as estrutura⁴, a relatividade do sublime estará, todavia, sempre ecoando nelas.

Assim, a presença do sublime explica as atitudes de Souto, tão díspares em sua aparência. Quando ele ouve atento os sons do ambiente e conclui que “[a] floresta sofria, a floresta ria...” (IV, p. 152), creditando tal algaravia aos caprichos de algum ente a tanger a floresta como se tangesse uma harpa, “arrancando-lhe acordes e síncopes harmoniosos ou incoerentes, na execução confusa da mais *aterrorizante das sinfonias*” (IV, p. 152; grifo nosso), o que temos é a conjugação do terrificante com o prazer. Mas, embora se deleite com essas sensações, já que sempre retorna a elas, Souto parece não compreendê-las ou não se dar conta desse seu “prazer negativo”, o que equivaleria a dizer: não compreender a si mesmo. Souto não tem aquela consciência deliberada dos aventureiros alpinos de que tivemos notícia há pouco, talvez porque acredite muito mais na razão do que aqueles exploradores, que reconheciam nessas viagens um ótimo contraponto ao espírito do século XVIII. Sem que o jovem engenheiro soubesse, portanto, o maior mistério não estava lá fora, na floresta: estava sempre dentro dele mesmo. Ele, seu inferno.

1.2 EUCLIDES DA CUNHA: UM PREFÁCIO E TANTO

O mais correto parece ser afirmar que a primeira leitura crítica que se fez de *Inferno verde* tenha nascido junto com a obra, pois se trata do prefácio que Euclides da Cunha escreveu para o livro de contos de seu ex-colega da academia militar⁵. Mas a

⁴ Quanto a isso, cf. na seção 4 deste capítulo as observações referentes ao conto “Pirites”, de IV.

⁵ Rangel e Euclides cultivaram uma amizade de longa data, desde quando estudantes na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio. Em 1904, quando chefiou a Comissão de Reconhecimento do Alto Purus, Euclides esteve hospedado na casa do amigo, em Manaus.

trajetória da obra, especialmente na relação com seu prefácio, indica que também não seria errôneo dizer que o texto de Euclides tenha originado um outro *Inferno verde*, posto que, sem mexer uma linha dos contos de Alberto Rangel, o prefácio euclidiano estabeleceu as diretrizes que se consagraram para a leitura do livro. Reverenciando ou não o que Euclides escrevera, as opiniões que se seguiram à dele tomaram seu prefácio como uma outra obra, paralela à de Alberto Rangel, e não raras vezes – como é o caso de Péricles Moraes⁶, em 1935 – inverteram a relação entre os contos e seu prefácio, passando a enxergar aqueles como suporte para as teorizações de Euclides da Cunha, tanto as que se lêem no prefácio como as que se encontram em “Terra sem história”⁷.

É sedutor pensar que a obrigatoriedade da figura de Euclides a acompanhar qualquer leitura sobre o texto de Rangel dê-se pela envergadura canônica que o autor de *Os sertões* dispunha já em 1908, ano da publicação de *Inferno verde*, e que só cresceria no decorrer do século XX. Para os intelectuais amazonenses, imaginar uma genealogia de pensadores que tivesse Euclides na ponta-de-lança seria mais do que nobre: seria ter como que na origem a marca da grandeza intelectual e da erudição monumental. O já anunciado Péricles de Moraes inicia a cadeia de menções ao pensamento de Euclides, e será seguido por Nonato Pinheiro, em 1959, e Mário Ypiranga Monteiro, em 1978 – sendo que neste último desaparece o caráter laudatório marcante nos outros dois. Recentemente, Neide Gondim publicou um ensaio em que revisita criticamente algumas dessas leituras; principalmente, fez a autora uma releitura do próprio Alberto Rangel, buscando distingui-lo das assertivas que Euclides fizera a respeito de *Inferno verde*. Segundo a ensaísta, “o *desequilibrado verbalismo* de Euclides, conforme adjetiva Antonio Candido, passou a ser a norma, de forma quase genérica, dos estetas no Amazonas [...]. Aliado a isso, ainda havia o determinismo naturalista, que falseava a idealização ou mesmo a realidade, também prodigamente utilizado” (2002, p. 103; grifo da autora). Haveria uma comunidade intelectual elitista que se reconheceria em Euclides e passaria a tê-lo como molde, segundo Gondim, uma verdadeira corrente que teria atravessado, firme em seu conservadorismo, os movimentos mais revolucionários das letras no Brasil. Nas palavras da autora:

⁶ Péricles Moraes (1852-1956). Ensaísta, crítico, professor de língua francesa, funcionário público, prefeito de Coari – uma cidadezinha localizada à margem direita do rio Solimões –, foi talvez o intelectual mais influente do/no Amazonas, na primeira metade do século XX. Está entre os fundadores da Academia Amazonense de Letras, tendo sido seu primeiro presidente. A próxima seção tratará de seu texto *Os intérpretes da Amazônia*, especialmente em relação a Euclides da Cunha e Alberto Rangel.

⁷ Ver nota 3.

Resgatando o que foi dito, páginas atrás, sobre o fechamento estético da região, em face da renovação literária bafejada pelos ventos modernistas, a confirmação com o pensamento desses dois críticos, que escreveram em épocas diferentes – o primeiro em 1935 e o segundo em 1959 –, demonstra a persistência da tradição estética no modelo euclidiano que via no exotismo da natureza a exemplaridade do caráter nacional. (2002, p. 105)

A julgar por essas palavras, haveria muitos motivos para pensarmos em elitismo cultural, conservadorismo estético e anacronismo literário. Neide Gondim identificou com bastante clareza as características próprias a essa corrente literária que se teria consolidado no Amazonas. Mas, se, por outra perspectiva, passássemos a indagar a respeito da demanda dos intelectuais da província, bem como sua relação com a influência ou com o peso de literaturas maiores – aqui, “maiores” vai posto no mesmo sentido que propõe Pascale Casanova, como literaturas hegemônicas (2002) – e as maneiras como se deu esse processo de recepção, que respostas obteríamos?

Para saber, urge primeiro olhar de perto o prefácio de Euclides para *Inferno verde*. O texto inicia-se com uma constatação que é ao mesmo tempo uma queixa: de que a Amazônia, apesar de vasta literatura já então existente, só se deixava conhecer por fragmentos (CUNHA, 2001, p. 23) ⁸. Essa queixa é bem direcionada aos naturalistas ou aos homens das ciências de forma geral. As palavras iniciais de Euclides dizem respeito ao “aspecto estritamente físico” das análises sobre a região (PIV, p. 23). Elenca-se uma série de especialistas: geólogos, paleontólogos, botânicos. A crítica se direciona ao espírito analítico da ciência, importante, segundo Euclides, porque desvenda aspectos necessários a uma possível “síntese ulterior” (PIV, p. 23), mas incompleto perante o objeto em questão, a Amazônia, para a qual os abundantes substantivos utilizados hiperbolicamente por Euclides – “enormidade”, “amplitude”, “grandeza”, “infinito” (PIV, p. 23) – querem dar uma medida de abrangência e de totalidade. O desafio não vencido pelas análises científicas seria o de abarcar a totalidade desse objeto.

Preparado o terreno, Euclides pode dedicar-se a comentar o livro de Alberto Rangel como sendo um exemplo que contradiz a atitude analítica. Em detrimento da exatidão do olhar científico, Rangel contemplaria, numa só mirada, o complexo amazônico. Num trecho exemplar sobre o antagonismo entre a síntese artística e a análise científica, Euclides reflete: “Um sábio no-la desvendaria [a Amazônia], sem que nos

⁸ Este texto de Euclides será referenciado pelas iniciais PIV (Prefácio a *Inferno verde*). In: RANGEL, Alberto. 5ª edição, Manaus, Valer, 2001, p. 23-34.

sobressaltássemos, conduzindo-nos pelos infinitos degraus, amortecedores, das análises cautelosas. O artista atinge-a de um salto; adivinha-a; contempla-a d'alto; tira-lhe, de golpe, os véus; desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade” (PIV, p. 27). Euclides não está apenas criticando o espírito científico que o precede e ao livro de Rangel; sobretudo, está querendo dar ênfase ao caráter de amplidão e síntese que o fazer do artista, do escritor aqui especificamente, pode ter sobre um objeto por sua vez tremendamente amplo. Mas convém questionar que “arte” seria essa, ou, noutra perspectiva, se, ao postular essa arte da totalidade, Euclides não estaria, também, criticando e rejeitando uma outra “arte”.

O prefácio não chega a nomear essa “outra arte”, mas há uma passagem em que Euclides se refere a “um incorrigível idealismo” (PIV, p. 27), que não estaria sabendo desvendar a realidade nas suas cores mais concretas. Pedagogicamente, no mesmo parágrafo em que se refere a esse “incorrigível idealismo”, Euclides parafraseia Alberto Rangel, descrevendo uma seqüência tumultuária de acontecimentos naturais, que vão de “rios pervagando nas solidões encharcadas” (PIV, p. 27) ao ciclo de vida dos lagos, que se assemelharia ao ciclo de qualquer organismo com vida própria. Convém ressaltar que, uma página antes, elogiando Rangel, Euclides escreve que o contista teria invertido “os cânones vulgaríssimos da arte”, por não ter alterado a natureza, mas sim tê-la copiado, decalcando-a (PIV, p. 26). Uma arte que idealiza a natureza, que não a descreve em sua concretude objetiva: Euclides parece referir-se ao romantismo ou, mais amplamente, a uma atitude romântica perante a natureza, para ele negativamente abstrativa. Tendo iniciado seu texto com aquele questionamento sobre uma analítica ciência, aqui sobram rebarbas críticas contra o idealismo romântico.

Na última referência que faz sobre uma poética contrária ao que ele vê de mais positivo na obra de Alberto Rangel, Euclides escreve: “O que se diz escritor, entre nós, não é um espírito a robustecer-se ante a sugestão vivificante dos materiais objetivos, que o rodeiam, senão a inteligência, que se desnatura numa dissimulação sistematizada” (PIV, p. 33). Teríamos aí uma crítica de cunho temporal, de superação da escola romântica pela escola realista. Porém, se observarmos *especialmente* a crítica de Euclides, poderemos cogitar que se trata também de uma queixa sobre a espacialidade em que se dava não somente o realismo, mas também a maior parte da produção intelectual centrada na Capital, circunscrita a seu próprio umbigo. O interesse de Euclides por diversos aspectos da região amazônica corresponde à perspectiva geográfica que sempre o acompanhou,

seguramente a espinha dorsal de sua obra, verificável no conhecido binômio que sempre ocupou suas reflexões: o homem e a terra.

Identificando os eixos espaciais da obra de Euclides, Nicolau Sevcenko os situa da seguinte forma: 1. o Norte, que compreendia os estados do Nordeste brasileiro (*Os sertões*); 2. o Sul, todos os estados do Sudeste e do Sul propriamente dito, além de porções de Goiás e Mato Grosso; 3. o vastíssimo território restante, a Amazônia, completando esta divisão que é “mais histórica que geográfica”, como bem observa Sevcenko (1999, p. 136). Euclides partia da realidade geográfica – uma vez que essa divisão correspondia, na prática, ao que se pensava geopoliticamente do Brasil naquele período – para alcançar dois objetivos. O primeiro, mais à mão, consistia em partir dessa espacialização para criticá-la, pois, no entender de Euclides, ela refletia a disposição centro-litorânea de poder no Brasil. Em segundo lugar, a crítica de Euclides, ancorada naquele presente, tinha no entanto o olhar voltado para o futuro, para um projeto nacional nivelador e integrador, cuja fisionomia se nota pela seu interesse na implantação de uma malha de transportes híbrida: hidroviária (rios São Francisco, os da Bacia Amazônica, Tietê), rodoviária e ferroviária (cf. SEVCENKO, 1999, p. 141-142). Euclides dedicou inclusive uma parte de seus escritos sobre a Amazônia para defender a construção da ferrovia transacriana, e isso não apenas como fomento à integração da Amazônia ao restante do país, mas também como uma saída para o Pacífico a partir daquela região (cf. CUNHA, 1999, p. 71-84).

No artigo sobre a transacriana, recheado de argumentos técnicos, cálculos e medidas, tem-se ainda a mesma viga-mestra renitente na obra euclidiana: o olhar voltado para o interior da nação que mal engatinhava. Olhar para o interior tanto punha a nu as contradições da República quanto revelava os habitantes esquecidos dos sertões e – o que era importantíssimo para Euclides – revelava modos de vida nos quais o homem tinha uma relação com a terra cujo cerne era o conhecimento desta e a tradição; modos que definiriam contornos de singularidade do Brasil frente aos conteúdos estrangeiros. Nas lúcidas palavras de Sevcenko:

[...] contrariando a visão dos homens públicos, Euclides concebia todas essas populações do interior como os sedimentos básicos da nação. E mais, eram elas que, afeiçoadas a um trato cotidiano e secular com a terra, conheciam-lhe os segredos, as virtudes e as carências. Descontadas as superstições, o autor via nelas um modelo para um perfeito consórcio entre o homem e a terra no Brasil, que o livrasse das falácias do cosmopolitismo [...]. (1999, p. 145)

Como observa Wander Melo Miranda, para Euclides o sertão (o interior), na condição de margem, tem o valor de contradizer uma pretensa linearidade do discurso moderno, pois seria “o lugar de estranhamento das certezas da racionalidade cidadina e dos valores do mundo administrado, da lógica e da razão instrumentalizadas pela República na consecução de seu projeto de modernização do país” (1996, p. 20). Assim, pelas concepções de Euclides, não haveria um fluxo de sentido único para o interior, de ideais e propostas voltados para a realidade sertaneja do país, visando a integrá-la, fosse por meios de transportes, fosse, muito mais profundamente, pela educação, pela justiça trabalhista, pela ciência (cf. SEVCENKO, 1999, p. 149). O fluxo se caracterizaria duplamente, em idas e vindas, isto é, do interior da nação viriam um olhar diferenciado – autêntico – sobre a terra, bem como uma lição e um alerta sobre a precariedade do projeto republicano, que deveria reescrever-se continuamente. A “verdade” está lá dentro, não lá fora. Daí o interesse apaixonado do autor de *Os Sertões* sobre estas realidades e sobre os homens que as habitavam, posto ter sido “em grande parte com eles que Euclides aprendeu a verdade da terra, e também a verdade do homem” (SEVCENKO, 1999, p. 145).

Mas a participação das províncias neste movimento não se restringiria a “exportar” para o centro um contraponto modal em relação à terra ou a qualquer outro assunto. As idéias de um autor como Euclides da Cunha chegaram à periferia e encontraram, em muitos casos, um terreno fértil também de idéias. No que diz respeito ao Amazonas, veremos como o prefácio de Euclides ao livro de Rangel teve uma recepção que lhe subtraiu elementos, deu ênfase a outros e criou outros mais, extrapolando o próprio texto – tanto o de um autor como o do outro. Mas, antes de passarmos a essa análise, vejamos ainda alguns itens do prefácio euclidiano.

Conforme expus há pouco, em seu prefácio Euclides busca equilibrar ciência e arte, em vista talvez de algo como uma “arte-ciência”. Para ele, nem a ciência com seu discurso técnico e sua compreensão fundamentalmente analítica, nem a arte de postura idealizadora com seus temas deslocados das periferias (estas que poderiam dimensionar os contornos da nação) dariam conta da realidade. Sobre Rangel efetuar uma conciliação entre arte e ciência, ele afirma positivamente que “o sonhador norteou sua marcha, balizando-a pelos rumos de uma bússola [...]. E seus poemas bravios se escreveram nas derradeiras páginas das cadernetas dos levantamentos” (*PIV*, p. 26). Em sua empresa para descobrir ou mesmo formatar uma nação, cabia a preocupação sobre os temas mais pungentes para essa realidade desafiadora, mas sobretudo acentuava-se a necessidade de uma forma

diferenciada de se pensar essa realidade. Um pensamento brasileiro só se poderia dar se mexesse nas estruturas epistemológicas que desde sempre foram importadas. Diz Euclides:

Nas ciências, mercê de seus reflexos filosóficos superiores estabelecendo a solidariedade e harmonia universais do espírito humano, compreende-se que nos dobremos a todos os influxos estranhos.

Mas mestre nenhum, além de nossas fronteiras, nos alentará a impressão artística, ou poderá sequer interpretá-la. A frase impecável de Renan, que esculpiu a face convulsiva do gnóstico, não nos desenharia o caucheiro; a concisão lapidária de Herculano depereceria inexpressiva, na desordem majestosa do Amazonas. (*PIV*, p. 34)

Essas são as questões centrais do texto, apesar de ainda se ensaiar uma análise sociológica sobre o homem amazônico – a quem Euclides chama de “ator agonizante” (*PIV*, p. 29). Mas em poucas linhas o “assunto” se esgota, ficando a cargo dos contos a descrição e reflexão sobre os problemas antropológicos da Amazônia – “Não a descreveremos. Temos este livro” (*PIV*, p. 29). A isso, seguem-se breves resumos de alguns contos. E, para fechar o texto, Euclides volta às suas reflexões estético-epistemológicas.

O prefácio de Euclides, portanto, pode ser lido como um caderno de diretrizes para uma política artística – pessoal, a princípio, mas generalizada, depois, como ponto de influência para uma parte da literatura amazonense, conforme salientara Neide Gondim. No pequeno texto de pouco mais de dez páginas, os postulados do autor de *Os sertões* podem ser resumidos como uma preocupação em se estabelecer um tema e a melhor forma de representá-lo: o ambiente amazônico (o homem e a natureza) e a representação desse ambiente. Se houve, de fato, uma grande aceitação das diretrizes quanto à melhor forma de se trabalharem esses dois motes, seria importante saber por quê. Que grau de atividade haveria na atitude dos “influenciados” intelectuais amazonenses quando aceitaram as diretrizes euclidianas? Ou por outra: será que as aceitaram? ou as reinventaram?

1.3 PÉRICLES MORAES: INTERPRETAR OS INTÉRPRETES OU REINVENTÁ-LOS?

O terceiro capítulo desta tese discorrerá com mais vagar sobre como as atividades intelectuais no Amazonas contribuíram para o surgimento, a solidificação ou até mesmo a crítica a respeito de determinadas representações da natureza, dentro de um quadro político-literário muito complexo. Mas, como *Inferno verde* destaca-se por ser um livro em

que a crítica intelectual – a de Euclides – acabou tendo tanto peso quanto a obra literária que acompanhava – a de Rangel –, somos obrigados, neste ponto, a iniciar elucubrações sobre a problemática entre os intelectuais e a literatura, sempre norteados pelas suas representações da natureza.

Essa reflexão deve ser, antes de qualquer coisa, policrônica. As leituras a respeito de *Inferno verde* vão como se sobrepondo umas às outras, descartando-lhe uns traços, salientando-lhe outros e resgatando-lhe alguns que porventura tivessem sido desprezados por leituras anteriores. Ou seja, nas reflexões sobre *Inferno verde*, tanto podem ser perceptíveis traços do que cada crítico compreendeu a partir da premência de seu tempo, como a maneira com que o tempo de cada crítico pensou o tempo de Alberto Rangel.

Após o prefácio de Euclides da Cunha, o primeiro texto sobre o livro de Rangel que insistiu na canonização e monumentalização da natureza e da linguagem que a representaria, no âmbito da crítica amazonense, foi *Os intérpretes da Amazônia*, de Péricles Moraes, publicado pela primeira vez em 1935, ou seja, vinte e sete anos depois de *Inferno verde*. Se a leitura de Euclides já se detivera em aspectos parciais do livro de Alberto Rangel, a de Péricles Moraes praticamente anula o segundo escritor perante a magnitude do primeiro. As linhas que são dedicadas a Rangel são precedidas de páginas em que se louva a figura de Euclides, enaltecendo-o como aquele cujos textos de *À margem da história* e o prefácio para *Inferno verde* seriam “o eixo central de tudo quanto se tem pensado e escrito sobre a região portentosa” (MORAES, [1935] 2001, p. 16)⁹. No entanto, já que se afigura como “êmulos” de Euclides, Rangel está cotado como um daqueles chamados verdadeiros “intérpretes da Amazônia”.

Péricles Moraes retoma o tópico euclidiano da necessidade de um olhar que totalizasse o ambiente amazônico. Mas, enquanto para Euclides essa abrangência se realiza no livro de Rangel, para a leitura de Péricles Moraes, mesmo que em *Inferno verde* haja uma tentativa de se opor à fragmentação das análises que Euclides criticara, o livro não extrapola o nível do projeto: “Alberto Rangel, tentando delinear-la [a Amazônia], não tinha ilusões, convencido de que a tragédia amazônica ainda estava por ser escrita” (IA, p. 20). Isso é um ponto fundamental de diferença, pois parece interessar à análise de Péricles Moraes, muito mais que à de Euclides, uma mitificação futurista sobre o surgimento de

⁹ As iniciais IA daqui em diante dirão respeito a MORAES, Péricles. *Os intérpretes da Amazônia*. Manaus, Valer, Governo do Estado do Amazonas, 2001.

uma forma de pensar a Amazônia que dê conta de sua realidade. Dito de outra maneira, a Péricles Moraes parece interessar que a Amazônia seja um contínuo enigma, um tema para poucos, “obra para artistas de elite” (IA, p. 21), “porque a Amazônia não é assunto para escritores medíocres. O gigantesco caos amazônico, para ser desvendado e compreendido, requer uma divinação quase profética” (IA, p. 19).

Mas por que preservar na Amazônia o caráter do intransponível? E outra questão: enquanto o demiurgo que saiba lidar com o “caos amazônico” não aparece, o que devem fazer os escritores interessados em dirimir o problema de como representá-la? Afinal, apesar de endereçar a um indefinível futuro a correta reflexão sobre a Amazônia, o texto de Péricles Moraes pretende elencar justamente seus intérpretes. Talvez observar a quem o crítico se reporta nos ajude.

É claro que o texto se dirige, de maneira geral, a quem quer que se aventure a especular sobre a Amazônia enquanto problema; mas, de maneira específica, dirige-se aos *artistas escritores* também nisso interessados. Seu caráter altamente pedagógico leva-o a dar exemplos dos que souberam como trabalhar o “problema” e também dos que malograram na tentativa: “gigantes e pigmeus”, conforme os distingue Péricles Moraes (IA, p. 64).

Primeiramente, o que faz de um escritor um “gigante”? Vejamos o que Péricles escreve sobre alguns deles. A respeito de Ramayana de Chevalier¹⁰ e seu livro *No circo sem teto da Amazônia*: “Escrito num estilo hipertenso e tortuoso, que enleia nos seus coloridos esbraseantes, nos eflúvios de sua harmoniosa vibração, estilo pletórico, de envolvente sensualismo estético, parecido com o dos grandes estilistas da Amazônia, com o de Euclides, com o de Rangel, com o de Ladislau [...]” (IA, p. 54). Já que foram citados, vamos a eles. Sobre Alfredo Ladislau¹¹, autor de *Terra imatura*: “escrito com aquela excessiva pujança verbal e intensidade de expressão que eram o traço característico do estilo envolvente de Euclides [...]” (IA, p. 23). Acerca de Alberto Rangel: “escrevendo num estilo rígido, inquieto e castigado, onde se encontram, não raro, os relevos violentos e as descargas nervosas do estilo de Euclides [...]” (IA, p. 20). É claro que Euclides escreveu conforme o estilo de Euclides. Mesmo assim, sobre os escritos amazônicos do autor, cito Péricles: “o primeiro monumento que se vislumbra no horizonte literário amazônico” (IA,

¹⁰ Walmik Ramayana Paula e Souza de Chevalier (1909-1972). Médico, jornalista e escritor amazonense. Principal obra: o romance *No circo sem teto da Amazônia* (1935).

¹¹ Alfredo Aníbal Ladislau (1888-1934). Escritor nascido no Ceará. Viveu por muito tempo na Amazônia. Principal obra: o romance *Terra imatura* (1923).

p. 17). É impressionante a insistência de Péricles Moraes no estilo de Euclides da Cunha, especialmente quando nos lembramos dos 27 anos que separam seus textos. E mais ainda quando percebemos que Péricles não apenas louva o estilo euclidiano; ele busca reproduzi-lo no que ele tem de mais inacessível ao leitor comum (para tirar a prova, releiamos a sufocante torrente de adjetivos que acompanha sua opinião sobre Ramayana de Chevalier). O estilo, então, era ponto fundamental para o engrandecimento de um autor. Uma tentativa de reprodução da “realidade portentosa” no nível da linguagem hiperbólica, conforme espero analisar em referência a *Inferno verde* – especialmente em que medida e com quais contradições ela se realiza na obra de Rangel.

Mas o conservadorismo do estilo nos remete a uma imediata dialogia: de que existia o não-conservador. E de fato, o texto de Péricles se volta também para o oposto de suas preferências, os chamados “pigmeus” literários. A principal característica que os acompanha não poderá ser outra senão a heterodoxia da linguagem modernista. O paraense Abguar Bastos¹², por exemplo, em *A Amazônia que ninguém sabe*, “seria, realmente, uma interessante contribuição para os estudos da região amazônica [...], não imprimisse à sua novela os defeitos e os exageros modernistas, que tanto lhe desprestigiam o encanto e a originalidade” (IA, p. 41). Em *Terra de ninguém*, Francisco Galvão¹³, por seu turno, teria cometido o pecado de escrever um “livro impregnado de idéias subversivas”, em que “se vislumbram os pendores comunistas do escritor [...]” (IA, p. 39). E, por fim, a crítica contra Raul Bopp, o autor de *Cobra Norato*. Péricles Moraes discorda frontalmente de Peregrino Júnior quanto aos elogios que este fizera a Bopp. A discordância, entretanto, pode ser lida como crítica ao modernismo, sim, mas também é um voltar-se contra a poesia de uma forma geral, posto que, para Péricles, o que há de equivocado na análise de Peregrino Jr. sobre o texto de Bopp é principalmente o fato de ter dito que este tenha visto, “com os delirantes olhos de fogo da *Cobra-Norato*, a poesia da Amazônia. E só a poesia nos pode dar o ritmo da totalidade daquele espetáculo de surpresa e maravilha, que é pura magia e encantamento” (PEREGRINO JR. *apud* MORAES, IA, p. 43). Ou seja, quando o assunto

¹² Abguar Bastos (1902-1995). Romancista, poeta e tradutor paraense, foi um dos principais divulgadores do modernismo no Norte do Brasil. Suas principais obras: *A Amazônia que ninguém sabe* (romance), 1930 (em 1934, na segunda edição, essa obra seria renomeada como *Terra de icamiaba*); *Safra* (romance), 1937; e *Somanlu, o viajante da estrela* (novela folclórica), 1953. Publicou ainda várias obras sobre folclore, antropologia e história.

¹³ Francisco Xavier Galvão (1906-1956). Escritor amazonense, cuja principal obra é *Terra de ninguém*: romance social do Amazonas (1934).

era a Amazônia, para ser um gigante literáriourgia escrever em prosa, desde que esta não fosse modernista, além de ter de se assemelhar ao estilo de Euclides da Cunha.

O que Péricles de Moraes parece querer é fundar uma tradição literária, nova, original, como se fosse possível fazê-lo do zero. Se crêssemos cegamente na genealogia por ele composta, seríamos levados a acreditar que o primeiro texto literário sobre a Amazônia tenha sido *Inferno verde*. Péricles passa solenemente por cima tanto da prosa como da poesia que já se realizava antes na região. *A muhraidá*, poema épico de Henrique João Wilkens¹⁴ e os poemas de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha¹⁵ datam do século XVIII, por exemplo. E, no século XIX, o romance *Simá* (1857), de Lourenço da Silva Araújo Amazonas, e o também romance *Os selvagens* (1875), de autoria de Francisco Gomes de Amorim, são livros que se detêm sobremaneira nos embates sociais que se dão na Amazônia – a colonização e a Cabanagem, respectivamente. Ainda em seu estudo sobre a prosa de ficção do Amazonas, Neide Gondim se refere às duas obras desta forma: “Os romances abordados têm uma característica que os aproxima: colocam o homem como centro da narrativa, o que os situa, inclusive, dentro da Escola Romântica” (2002, p. 95). Ou seja, obras como essas, de grande importância histórica, provavelmente não eram desconhecidas por Péricles Moraes, mas certamente destoavam da linhagem que o crítico procurava estabelecer no Amazonas.

O passado, às vezes, poderia destoar incomodamente nesse fundar de uma tradição. Se os romances românticos centralizam a figura do homem na narrativa, eles cometem o pecado imperdoável de não destacar o tema que diferenciaria a prosa amazonense das demais: a natureza. No mercado de identidades, Péricles crê que o genuíno da região é aquilo que desafia a compreensão do estrangeiro, e assim, desafiador, deve permanecer. Alguns escritores são louváveis, mas não resolveram o enigma. Mas não é que o enigma um dia seria resolvido, o certo é que ele nunca o deveria ser: sua importância estava no fato de ser um enigma. Sua inacessibilidade seria o traço de originalidade dos escritores da região. Tendo escolhido pontos dos comentários de Euclides da Cunha, como o

¹⁴ Henrique João Wilkens. Não são conhecidas as datas de nascimento nem de morte desse soldado que, mesmo sendo possivelmente de origem inglesa, servia à Coroa portuguesa, na Amazônia no século XVIII. Seu poema épico *Muhuraidá* (1785), que narra a “pacificação” dos índios Mura, é considerado o primeiro texto em prosa do Amazonas.

¹⁵ Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811). Considerado o primeiro poeta amazonense, de suas obras, escritas sob a estética árcade, pouco restou, em virtude de um naufrágio e de um saque. Somente quase quatro décadas após sua morte seu filho, João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, primeiro presidente da Província do Amazonas, reuniria o que sobrara dos textos do pai e publicaria o volume *Obras do literato Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha* (1850).

celebérrimo “a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis” (PIV, p. 27), Péricles Moraes dá-lhes um relevo dogmático, monumentalizando tanto o tema como sua representação. Se a escola romântica recebera crítica de Euclides, ela não servia para compor a genealogia proposta por Péricles. Quanto ao presente, sua implicância com o modernismo traduz o pouco crédito que ele dá a esse tempo e a essa escola sobre a decifração do enigma – além de aí se perceber um forte traço de bairrismo. Ou seja, em 1935, Péricles de Moraes vai buscar um texto de 1908 para preencher uma demanda de seu tempo. Mas o faz de olho no que entende ser a demanda do texto de 1908 – texto de Euclides –, isto é, o desejo de superação do passado, que em Péricles se torna a aniquilação do passado – o passado escolhido para ser anulado, representado pelo romantismo. Até aí a relação é temporal. Mas quando se trata do presente, a relação passa a ser espacial: é o modernismo dos centros hegemônicos que não lhe serve, que ameaça seu espaço conservado como original. Como curiosidade, lembro que em 1937 a mesma Academia Amazonense de Letras, da qual Péricles era membro de grande influência, tendo sido inclusive presidente, elegeu Violeta Branca¹⁶ como sócia – uma mulher, poeta, de traços modernistas, com vinte anos recém-completados, cujos textos de caráter altamente sensual destoam do conservadorismo patente nas assertivas de Péricles Moraes.

Portanto, ser influenciado, no caso de Péricles Moraes, também significava tomar uma atitude. Sua atitude é esquadrihar um texto como o de Euclides da Cunha ou o de Alberto Rangel e deles pinçar o que interessava às suas teses. Assim como descartar-lhes outros traços. Se fosse de seu interesse, Péricles teria, por exemplo, dado ênfase ao “Judas-Asvero” de Euclides (1999, p. 52-58), talvez seu texto mais delicado e comovedor sobre a Amazônia. Em poucas páginas e de maneira sutil, Euclides descreve a tarefa de um seringueiro em preparar um Judas de sábado de aleluia para ser “malhado”. Dentro de um estilo bem mais simples do que aquele com que estávamos acostumados – aquele que no prefácio interessara a Péricles Moraes – Euclides compõe um jogo de imagens tocantes entre o seringueiro e o boneco: o judeu errante, o amaldiçoado seringueiro. Esse traço dos escritos euclidianos sobre a Amazônia ficou não apenas à margem dos comentários do crítico amazonense, como também distante da produção ficcional do estado que se seguiu a isso. Só teríamos a oportunidade de acompanhar sutilezas do cotidiano cultural dos

¹⁶ Violeta Branca (1915-2001). Com apenas 19 anos publicou *Ritmos de inquieta alegria* (poesia), 1935. Com apenas 20 anos, foi a primeira mulher eleita para uma academia de letras no Brasil. Mas só voltaria a publicar um livro em 1982, *Reencontros, poemas de hoje e de sempre*.

seringueiros e dos caboclos da Amazônia décadas depois, a partir dos anos 1960, em textos cuja análise comporá o quarto capítulo deste trabalho¹⁷.

Noutra direção, o “naturalismo infernista” de Rangel, em cujos fundamentos são reconhecíveis traços positivistas, interessa a Péricles porque aponta para o entrelaçamento da postura objetiva perante a realidade amazônica com a luz intuitiva e criativa do artista. Muito longe de significar um descarte da ciência ou uma grande importância dada ao “gênio-criador” do literato, trata-se, ao contrário, de o artista assimilar características do cientista: a objetividade e o olhar perscrutador. E, no fim das contas, essas duas formas de discurso puderam se encontrar num mesmo pedestal no escrito de Péricles Moraes: o de serem discursos autorizados e praticados por poucos.

Para o espírito objetivo e pesquisador – do cientista e agora também do artista – não valia o edenismo-poético anterior à obra de Rangel na literatura amazonense. A leitura que Mário Ypiranga Monteiro fez de *Inferno verde* localiza-o como o nascedouro da prosa infernista, e atribui sua gênese à passagem do extrativismo cacaueteiro para o gomífero – o clima de parentesco, afabilidade e proximidade entre os indivíduos, típico da safra edenista ligada ao romantismo, segundo Mário Ypiranga, apaga-se frente à solidão, ao brutalismo e à tensão ligados à prosa do realismo infernista (1998, p. 135). A tese é discutível, uma vez que em *Simá* e *Os selvagens*, ambos romances românticos citados há pouco, o tom de denúncia e conflito é marcante. Entretanto, a observação de Mário Ypiranga Monteiro de que o infernismo não se distancia do ambiente rural – que se confunde em boa parte com o ambiente natural – é mais profícua para esta nossa análise, pois esclarece que a principal diferença entre o edenismo e o infernismo era o foco que se dava a um mesmo objeto; tanto que, mesmo com o surgimento de *Inferno verde*, a poesia não deixa de cultivar, com expressivo número de praticantes e aceitação local, o edenismo. Um exemplo é que um ano antes da publicação do livro de Alberto Rangel, o escritor cearense Quintino Cunha¹⁸, que vivera um tempo no Amazonas, publicou *Pelo Solimões*, conjunto de poemas ao qual pertence “Encontro das águas”, ode que durante o século XX tornou-se quase um documento oficial a ser declamado nas inaugurações governamentais e nos eventos político-sociais.

¹⁷ Refiro-me a *Alameda* (1963), de Astrid Cabral, e *O tocador de charamela* (1979), de Erasmo Linhares.

¹⁸ José Quintino da Cunha (1875-1943). Nascido no Ceará, ainda jovem foi para o Amazonas, onde trabalhou na condição de rábula. Seu livro de poemas *Pelo Solimões* (1907), editado em Paris, logrou bastante reconhecimento na região. Retornando ao Ceará em 1909, lá prosseguiu sua carreira literária – e agora também política.

A exotização bem pode ser um ponto em comum entre a literatura infernista e a edenista. Mas a prática exotizadora de cada um desses elementos parece derivar de fatores diversos em cada caso. Não vou comentar os motivos do edenismo porque seria demasiadamente extensa a reflexão, além de não ser, aqui, o centro da análise. Entretanto, consoante ao argumento de Mário Ypiranga Monteiro (1998, p. 138), posso inferir que a exotização infernista dispôs do interesse de Alberto Rangel, de um lado, por se dirigir a uma considerável gama de leitores, para os quais não interessaria uma prosa urbana advinda de um meio que lhe fosse exótico, mesmo ao leitor de cidades como Manaus ou Belém, relativamente aparelhadas em termos urbanos no início do século XX. E, de outro lado, é possível acrescentar que a natureza tem em *Inferno verde* o peso prático de uma folha em branco para novas escrituras. Ou seja, percebe-se no texto de Alberto Rangel uma perspectiva quase palpável para a realização da nação, que vê no sertão natural a nova chance desperdiçada pelo então centro irradiador da política na nascente república, o Rio de Janeiro.

Conforme demonstra José Murilo de Carvalho (1987), o ambiente conturbado no Rio da virada do século, com revoltas e tumultos generalizados, tanto populares como militares, expunha o fracasso do projeto de organização republicana e seu descompasso com os anseios do povo; mais que isso, expunha, constringedoramente, a impossibilidade de se realizar um projeto de nação – embora, quem sabe num sinal de tenacidade, a repressão continuasse impiedosa contra os revoltosos. No nível político, ainda segundo José Murilo de Carvalho, o contra-ataque à celeuma que se deu na Capital se manifestou na tentativa de fortalecimento das oligarquias regionais (1987, p. 32), na maior parte das vezes de danosas conseqüências, haja vista os senhores feudais tardios que se fortaleceram Brasil afora. No nível intelectual, José Murilo aponta duas atitudes predominantes no período. Inicialmente, uma mais ligada à primeira década da República, de entusiasmo frente às novas possibilidades, a partir do que os intelectuais oriundos da classe média sentem que o momento era de oportunidade para opinar, propor e interferir no cenário político. É o momento dos manifestos de apoio, aos quais se irmana Euclides da Cunha, por exemplo. Depois, vem a decepção da qual decorre uma dispersão de atitudes. Muitos se ligariam aos movimentos anarquistas (CARVALHO, 1987, p. 25). Não é o caso de Rangel. Sua postura parece ser uma combinação deste intervencionismo propositor do primeiro momento com o “autoritarismo ilustrado” que predominou em seguida, “baseado

na competência real ou presumida, de técnicos”¹⁹ (CARVALHO, 1987, p. 35). Teremos oportunidade de percorrer com mais vagar essas vertentes de pensamento em *Inferno verde*.

Por enquanto, minha intenção é apenas marcar diferenças nos motivos entre o relevo que Alberto Rangel dá à natureza e a importância a ela atribuída por Péricles Moraes. Para este, a natureza perde o caráter prático, passando a figurar como elemento abstrato, inalcançável para as realizações. Somente um messias gênio-criador teria capacidade de preencher as indecifráveis lacunas do gigante amazônico. Sustentar a aura de inacessibilidade dessa natureza quase etérea parece ser seu recurso para preservar – quase três décadas depois do ilusório fausto da borracha e quando culturalmente a elite provinciana mergulhava numa decadência marasmática, ares de autoridade local sobre seus próprios assuntos – especialmente do ponto de vista de uma política intelectual. Mesmo assim, não há como negar que sua escolha de traços na obra de Alberto Rangel e de Euclides da Cunha – a ordem contrária talvez fosse mais apropriada – deva ser encarada como uma tomada de atitude, uma recepção ativa, observável na seleção de aspectos que lhe serviam para aquele momento; e, mais do que seleção, um rearranjo desses aspectos, fruto de uma solicitação que já lhe era distinta da de Rangel e de Euclides, tanto espacialmente como em termos temporais.

1.4 DIVERGÊNCIAS ENTRE O DISCURSO E O ESPAÇO EM *INFERNO VERDE*

Numa primeira leitura, o livro *Inferno verde* sugere plena similaridade à tradição narrativa sobre a Amazônia, que até 1908 estava mais fortemente representada pelos cronistas, do já distante no tempo Frei Gaspar de Carvajal²⁰ ao contemporâneo Euclides da Cunha. O afinamento com a tradição aqui sugerido decorre da tônica geofísica presente nos escritos a respeito dessa região, perceptível já no título da obra, que é uma referência à floresta ou ao ambiente natural como um todo. Sobre esse aspecto, em estudo introdutório à 5ª edição de *Inferno verde*, o crítico Marcos Frederico Krüger escreve:

¹⁹ Vale lembrar a formação técnica do topógrafo Alberto Rangel.

²⁰ Frei Gaspar de Carvajal (1504-1584). Religioso espanhol cronista da expedição do explorador Francisco Orellana, que partiu de Quito, no Peru, e foi até a foz do rio Amazonas, entre 1540-1542. Seu diário, publicado como *Descobrimento do Rio Amazonas*, em que, entre outras peripécias, afirma ter visto as lendárias guerreiras amazonas, é o primeiro documento sobre essa região.

Tradicionalmente, as narrativas sobre a Amazônia, em face à grandiosidade do meio e da paisagem deslumbrante, tendem a privilegiar o *espaço*, em detrimento de outras categorias da ficção, como, por exemplo, os *personagens*, que, se bem explorados, propiciariam uma visão adequada dos seres humanos. O que se lê em *Inferno verde* [...] não é diferente; porém, a técnica utilizada para revelar o mundo amazônico distingue esse escritor de outros que tentaram o mesmo desafio. (2001, p. 9; grifos do autor)

A primeira afirmação de Krüger indica um conflito temático entre o meio e o homem, cuja preponderância recairia sobre o meio natural. A segunda assertiva diz respeito a como Alberto Rangel superaria seus antecessores por meio da técnica, ou seja, pela forma como arranja a linguagem em seu livro. Voltarei a esta idéia, da linguagem, adiante. Por ora, repensemos a questão do espaço levantada na primeira parte da citação.

A crítica de Marcos Frederico Krüger está voltada à manipulação literária do espaço natural, cuja principal característica é o exotismo clichê e a banalização do natural, formatando-se naquilo que o próprio crítico, noutro texto (1982), chama de “geografismo literário”. A forte tendência ao geografismo de que fala Krüger teria sido prevalecte na literatura produzida no Amazonas na maior parte do século XX e, segundo Neide Gondim (2002, p. 102), teria como marco literário inicial *Inferno verde*, ou, antes, o cruzamento entre os contos de Alberto Rangel e o prefácio de Euclides da Cunha – pois, apesar de o livro do autor pernambucano não ser tão monolítico como o texto de Euclides sugere e, como veremos, repleto de antinomias, a apresentação feita pelo autor de *Os sertões* ter-lhe-ia dado preferência e relevo aos traços da eloquência e de um “realismo” cuja principal característica seria a de não alterar a natureza, mas tão-somente copiá-la (cf. *PIV*, p. 26).

O que proponho nesta parte da análise, no entanto, é uma reflexão não de como o espaço natural, categorizado por um escritor, pode ser manipulado literariamente, sendo relegado, desta forma, a um papel passivo nessa relação, mas de como o espaço se infiltra no discurso de Alberto Rangel, como o espaço amazônico fratura o projeto literário, político e social do autor, ou ainda, como o contato entre o discurso literário e esse espaço é profundamente tenso, não havendo sobrepujança daquele sobre este. Este contato seria mais da ordem do choque, da convulsão, do contraditório.

Tais infiltrações são perceptíveis justamente naquilo que *Inferno verde* parece ter de mais tradicional: a exaustiva descrição do espaço natural e, próximo a isso ou decorrente disso, a inserção do ser humano neste ambiente. Junte-se também a pungente solicitação a um intelectual positivista como o é Alberto Rangel: a de imaginar a nação,

dando a essa imaginação contornos de proposta nesta obra. Mais adiante nos deteremos em analisar em que medida se dá o discurso que projeta a nação em *Inferno verde*. Por enquanto, vejamos a questão do espaço natural e sua relação com o humano.

Dos onze contos de *Inferno verde*, sete têm a característica de promover duas narrativas aparentemente distintas: a das ações da natureza, se assim se puder dizer, e a dos atos humanos. “O Tapará”, conto que abre o livro, por exemplo, traz uma extensa descrição do caminho que leva ao lago que dá nome ao texto, numa verdadeira viagem paisagística. Como se trata da época de uma grave estiagem, a narrativa inicialmente se concentra no cenário natural desolado, em que o canal que leva ao lago tornou-se um triste filete d’água onde abunda matéria orgânica pútrida. O narrador percorre lentamente o caminho, e essa lentidão é perceptível, num certo nível, pela dificuldade de locomoção; mas, no plano da engenharia narrativa, essa apreensão se dá muito mais pelo esforço em abarcar descritivamente a paisagem, as paisagens, as lentas ações dos seres naturais, sem falar nas extensas reflexões do narrador sobre o ambiente. Essas digressões colocam Alberto Rangel alinhado com a tradição que se tinha até aquele momento no que se refere às narrativas sobre a Amazônia, cuja detida e demorada anotação dos caracteres naturais do ambiente é uma das mais fortes marcas. E aqui, apenas como exemplos, podemos lembrar os escritos de La Condamine²¹, do casal Agassiz²² e de Alexandre Rodrigues Ferreira²³, em que sobressai o espírito naturalista, especialmente no que tange ao exaustivo registro da paisagem. Nesse ponto, quebra-se um pouco o juízo diferenciador que Euclides fizera de Alberto Rangel em relação aos cientistas que o precederam: se, ao contrário destes, Rangel viu a Amazônia de um só lance, como diria Euclides, a escrita em *Inferno verde*, no entanto, escapa de ter aparência tão vertiginosa assim.

Por outro lado, a continuação da leitura nos leva ao ser humano que vive nesse meio; é quando as singularidades do discurso de Rangel começam a ser mais perceptíveis. Primeiro, por uma condução consciente que o autor parece executar no seu texto, quando, num movimento crescente, ele passa da descrição da paisagem natural para os personagens. A narrativa a respeito dos dramas, dos conflitos humanos, utiliza-se daquela

²¹ Charles-Marie de La Condamine (1701-1774), cientista francês. Entre 1735 e 1745 percorreu a Bacia Amazônica, e dessa expedição publicou *Viagem pelo Amazonas: 1735-1745*.

²² Louis Agassiz (1807-1873) e Elizabeth Cary Agassiz (1822-1907). O casal de naturalistas empreendeu viagem exploratória ao Brasil entre 1865 e 1866. As observações e anotações de Elizabeth deram origem à obra *Viagem ao Brasil*, creditada à autoria de ambos, mas predominantemente de autoria da naturalista.

²³ Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). Naturalista nascido na Bahia, escreveu *Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso Cuiabá*.

outra narrativa, cujo foco é a natureza, para nela ter o suporte de um acervo pedagógico. O conto “Obstinação”, por exemplo, detém-se na imagem do apuizeiro, parasita vegetal que se enrosca noutra árvore até a morte desta. Após detalhar a ação do apuizeiro, o narrador a compara com o conflito entre os personagens Gabriel e coronel Roberto; aquele, um velho caboclo em desespero por este ambicionar tomar-lhe as terras. Assim o narrador encerra a comparação: “Representava, na verdade, esse duelo vegetal, espetáculo perfeitamente humano. Roberto, o potentado, era um apuizeiro social...” (IV, p. 109).

Além do caráter pedagógico que há na preparação para a moral de cada conto, o narrar a natureza pode ser compreendido também como uma tentativa de aproximação, de reconhecimento de uma realidade desconhecida da qual o narrador pretende colocar a par um leitor-modelo: o homem das cidades. Quase como se fotografasse quadros naturais e os enviasse como cartões postais a esse neófito, o narrador de *Inferno verde* exercita a linguagem como mediadora para um extremo que não conhece o outro. Num certo nível, isso também o coloca na linhagem dos cronistas, porque esse modelo mediador é tributário da tradição da crônica de viagem, conforme observa Antonio Cornejo Polar, na qual a mediação se fundamenta na tentativa de, por um lado, ser fiel à realidade/referente e, por outro, ter de lhe imprimir uma tradução, uma tentativa de familiarização daquele leitor-modelo ao que lhe é tão estranho (2000, p. 164-165), além de buscar, antes de qualquer coisa, ele mesmo, cronista, esta familiarização, como se, traduzindo para o leitor, traduzisse para si mesmo essa realidade, que, afinal, também lhe é um outro.

Uma dessas estratégias de tradução, ainda segundo Cornejo Polar, é a ilustração feita a partir de exemplos que fogem ao referente, provocando uma série de “intromissões” neste. A mais drástica dessas intromissões, nas primeiras crônicas de viagem, seria o idioma. Se essa extensão diminui à medida que as línguas nativas vão sendo exterminadas ou sensivelmente substituídas pela língua alienígena, nem por isso o viés lingüístico da questão deixa de existir, haja vista o caráter dominador da escrita e o aspecto hegemônico do cânone literário (CORNEJO POLAR, p. 164-165). Em *Inferno verde*, a dualidade mediadora, se a puder chamar assim, é visível na tentativa de equilíbrio entre um variado arsenal de expressões regionais, arrançadas ao longo dos textos – desde a nomeação dos elementos da flora e da fauna até o detalhamento de práticas dos trabalhadores da floresta em sua lide –, e um cabedal erudito de epígrafes – Machado de Assis, Heinrich Heine, Tristan Corbière, Byron, Musset, entre outros –, além de comparações de fundo mediador como: “À hora do meio-dia ensoalhado, a floresta é pavorosamente muda; à noite, ela é

wagnerianamente agitada de todas as vozes” (IV, p. 40); ou “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...” [...]; “porque a sua luta tem sido enorme, no anfiteatro lacustre do Amazonas o caboclo é o Orestes da tragédia grega” (IV, p. 48).

Por outro lado, o que diferencia Alberto Rangel da tradição cronista nasce igualmente no uso da linguagem. Se este uso se dá a princípio como mediador jornalístico entre um mundo e outro, os malabarismos verbais e o barroquismo da escrita nos contos de *Inferno verde* aparentemente querem enfatizar metonimicamente a realidade a que se referem. Se o grande desafio da floresta é seu mistério e sua impossibilidade de domesticação, tão desafiadora assim deverá ser a linguagem que busque informar sobre ela. João Carlos de Carvalho (2005), numa análise recente sobre *Inferno verde*, entende isso como uma fuga ante a impossibilidade de decifração da esfinge. Não podendo dar conta dessa realidade, o escritor utilizaria a linguagem como simulacro, buscando tornar-se tão hermético quanto a floresta que se lhe impõe como enigma. Sem discordar plenamente do crítico, creio que, se há uma fuga via linguagem, ela não se completa em momento algum, pois o referente, ou seja, a Amazônia, atravessa todo o discurso como ponto nodal da pergunta que a todo instante a obra se faz: como resolver o impasse entre o arcaísmo da realidade amazônica – arcaísmo tanto pelas barreiras concretas que o ambiente natural impunha como pelas formas de as sociedades locais lidarem com a natureza, diversas da mentalidade racionalista – e as luzes de progresso que o projeto de nação exposto no livro pretendia jogar sobre esses confins? Talvez, sim, a linguagem altamente ornamentada realize ou busque operar um desvio de atenção quanto ao problema da impossibilidade de domar o gigante inapreensível que é a floresta – sobretudo no nível reflexivo do discurso –, mas, se o desafio é equilibrar a proposta modernizadora a um meio tido como arcaico, o texto só pode se dar por comparações e reflexões entre um elemento e outro. E isso é o que acontece em *Inferno verde*. Inicialmente porque, se o livro trabalha mirando um leitor-modelo para o qual a realidade-referente é estranha, mesmo com aquela tradução que o cronista tenta realizar, a estranheza continua sendo não apenas um atributo da realidade-referente, mas também a força motriz de uma obra que exerça um papel mediador entre realidades: é dessa estranheza que a obra mediadora se sustenta. Além disso, a imbricação entre os elementos do livro deixa-se perceber desde a metodologia de que Rangel lança mão, já descrita aqui, das narrativas sobre o humano e o não-humano, aparentemente

distintas, mas que se cruzam constantemente, dando sentido uma à outra, num jogo de alusões cujo fim tanto é didático quanto pedagógico.

Sobretudo para o autor de *Inferno verde*, o espaço amazônico é estranho. É, aliás, esse um dos pontos positivos que Euclides da Cunha vê na obra. “[...] Alberto Rangel é um assombrado diante daquelas cenas e cenários; e num ímpeto ensofregado de sinceridade, não quis reprimir os seus espantos, ou retificar, com a mecânica frieza dos escreventes profissionais, a sua vertigem e as rebeldias de sua tristeza exasperada” (PIV, p. 33). Assombro, espanto, vertigem: é precisamente aqui que o espaço amazônico interfere na escrita; deixa de ser aquela categoria meramente manipulável a que aludi no início desta seção, para se tornar elemento de choque e fratura no discurso literário de Rangel. Pois seu espírito racional, sua formação de engenheiro – a mesma de seu narrador itinerante nos contos, técnico agrimensur –, alinhados com a estética crítico-analítica do naturalismo brasileiro do início do século XX, deixa-se impingir por uma característica mais fortemente relacionada ao romantismo: o sublime. Conforme vimos, este sentimento foi decisivamente atrelado ao romantismo, no qual o fascínio pelo indomável, pelo insondável, pelo selvagem remete ao próprio mito romântico do gênio, como aquele de caracteres originais, não domesticados, não cultivados.

Outro aspecto em que a fratura discursiva de *Inferno verde* se faz observável é o tratamento que na obra se dá à questão que adiantei dois parágrafos acima: o choque entre o projeto moderno e integrador de nação presente no livro e o ambiente que Rangel encontra no Amazonas, por ele visto como arcaico. No cerne dessa questão estava a problemática sobre que tratamento se deveria dar à natureza, um pouco porque o trauma advindo do período colonial estava diretamente relacionado à questão do extrativismo – vide pau-brasil e o ciclo do ouro. Ao racionalismo liberal de Rangel não agradava aquela que talvez seja a idéia mais remota sobre a natureza que se tem no Brasil: “Natureza boa para viver, boa para devastar” (DAMATTA, 1994, p. 102). A lógica que preside tal idéia, segundo Roberto Damatta, se baseia primeiro na concepção da terra brasileira como um paraíso terrestre, farto e dadivoso; depois, na noção puramente mercantilista, de extração fácil das riquezas da terra (1994, p. 103) – ou seja, sobre o terreno pseudo-idealista da imagem do Éden construiu-se uma prática predatória e devastadora. A partir disso, as ações exploratórias dão-se preferencialmente no campo do extrativismo, que é afinal a maneira mais rápida de se capitalizar os recursos naturais. Ainda segundo Damatta, o extrativismo:

[...] toma a natureza tal como ela é, colhendo seus frutos mais evidentes, sem a preocupação de interagir com ela de modo mais intenso ou sistemático. Nesse tipo de extrativismo, é o homem que segue a natureza, não o contrário. [...] Era o colono luso quem procurava o pau-brasil nos primeiros tempos do povoamento, tal como, séculos depois, os coletores de borracha do Amazonas seguiam pelas picadas, balizados pela seringueira, [...] e os coletores de castanha [...] seguiam pelo mato *guiados* por majestosas castanheiras. (1994, p. 103; grifo do autor)

Ao contrário, os contos de Rangel acenam para a intenção de se estabelecerem bases avançadas da nação na fronteira. Daí, como vimos, a postura negativa do engenheiro Souto frente as construções precárias – porque temporárias – dos caucheiros peruanos. Sem dúvida, concomitante com o evidente mal-estar físico que o ambiente provoca nos personagens-viajantes, como Souto, há em *Inferno verde* uma representação da natureza que extrapola o aspecto material – seja da natureza como inferno físico, seja do seu potencial mercadológico –, e se funda muito mais numa concepção simbólica, da natureza como reserva simbólica da nação; ou deveria dizer *da nação republicana e liberal*. Conceber um sistema racional do uso da natureza seria, assim, também uma questão de afirmação política e ideológica.

Para tanto, seria necessária, antes de tudo, uma revisão das formas sociais arcaicas, que sempre podiam ser ligadas ao regime já superado politicamente mas não culturalmente. Antes de qualquer coisa, esse empreendimento requereria denúncia para superar o antiliberalismo de cunho pré-capitalista, verificável na ponta mais rústica do complexo movimento que ia da extração da borracha até sua manufatura na forma de pneus. Ettore Finazzi-Agrò percebe o caráter denunciador de *Inferno verde* quando analisa o conto “A decana dos muros” sob a perspectiva da impossibilidade de realização histórica frente ao projeto que a nação coloca para si. Para Finazzi-Agrò, a remanescente de uma civilização indígena, representada na forma de um ser lastimável, horrendo em sua miséria, esquecida nas brenhas amazônicas, possibilita-nos “enxergar [...] o emblema físico duma Nação destinada a chorar sem fim a ‘falta’ que a institui, abraçada ao fantasma de sua identidade indígena” (2002, p. 225).

As contradições, entretanto, começam a surgir à medida que nos detemos em observar quais juízos de valor estão dados no livro quando se trata de narrar as diversas maneiras de os grupos étnicos lidarem com o manejo da natureza e, ligado a isso, o próprio juízo histórico que diz respeito diretamente a cada grupo étnico. O caboclo é admirado pela

paciente sabedoria com que lida com a floresta e os rios, e por sua insistência em permanecer num meio tão hostil, segundo o narrador. Em “Terra caída”, conto que expõe o fenômeno em que o rio arrasta e liquida grandes quantidades de sua margem, podemos ler: “A terra podia desaparecer, o caboclo ficava. Acima das convulsões da natureza, acima da fraqueza da terra, estava a alma do nativo com tranqüilidade e fortaleza” (IV, p. 70). O indígena, por seu turno, é reverenciado em tom lutuoso como o marco zero humano nesse espaço, conforme se nota no já citado “A decana dos muras”. O nordestino é reconhecido como desbravador e um novo bandeirante a legitimar fronteiras que, neste caso, o caucheiro castelhano outrora palmilhava, como se comenta no conto “A teima da vida” (IV, p. 120). Mas todos esses grupos são, num momento ou noutro, depreciados por certa inapetência que teriam frente às demandas progressistas da ideologia positivista. Um exemplo que os reúne, do ponto de vista negativo, é o conto “Pirites”, onde, após imaginar que tem nas mãos grande tesouro em pedras preciosas, conseguidas depois de ter assassinado o portador original das pedras – o igualmente iludido caboclo Vicente –, um cearense vê seu sonho de riqueza desmoronar ao saber, por um ilustrado “doutor” de Manaus, que o minério não passa de ouro de tolo. Eis uma transcrição do discurso esclarecido e moralista do “doutor”:

Bem pensado, o trabalho perseverante é que é tudo, meu amigo [...]. O vício nosso é sonhar incorrigivelmente e só contarmos com acasos [...]. Temos o sangue do pobre povo, que desfaleceu no espasmo de uma ilusão enorme – o Oriente magnífico e maravilhoso, e o de africanos e de índios, crédulos como crianças... Devemos abrir os olhos e pôr o coração à larga. Terra e sol não nos faltam; o resto fará o braço ao serviço da vontade do homem que quer vencer... (IV, p.146)

Temos aí o juízo negativo em relação aos indígenas, africanos, portugueses. Quanto ao caboclo e ao nordestino, o episódio nasce do mesmo espírito infantil imaginativo que o texto critica nos povos que teriam constituído a tríade inicial do povo brasileiro. O discurso que se quer esclarecido, proclamado pelo especialista, imprime a idéia de que uma nova raça terá de se impor para domar o ambiente natural hostil, o que se confirma no último conto, que dá nome ao livro, em que num certo momento a própria floresta fala e se diz “terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro” (IV, p. 168). A nova raça, ainda não existente, só poderia vir acompanhada de caracteres como a racionalidade e o domínio científico: uma civilização técnico-liberal e capitalista. Domar, pela razão, a natureza, fazê-la seguir o

homem, e não o contrário (DAMATTA, 1994, p. 103), moldá-la não apenas em uma lógica técnica, mas quase que numa lógica política: só assim, se poderia superar a concepção, tida como pré-republicana, do esgotamento assistemático dos recursos naturais. Entretanto, que fazer com toda a gente que já habita, queira-se ou não, esse meio? Topava-se um senão difícil de se contornar. Isso principalmente porque uma coisa era a concepção racionalista liberal da natureza em si, outra coisa era pensar a natureza em sua relação com os diversos tipos humanos. Do antigo regime, várias posturas permaneciam, reprocessadas ou quase sem alterações; e uma delas, das que dizem respeito à relação do homem com a natureza, estava fortemente vinculada ao sistema mais antiliberal que se já se pôde conceber: a escravidão. Pois o escravo, ainda conforme observa Damatta, numa organização social baseada em hierarquização do trabalho, é aquele que mais próximo está da natureza (1994, p. 115). Embora estivesse decretado o fim da escravidão, restavam, e ainda restariam por muito tempo, estruturas sociais que se ligavam ancestralmente às práticas da sociedade escravocrata. Daí que, no “Brasil, quanto mais próximo da natureza, mais inferiorizado” (DAMATTA, 1994, p. 113). Como populações herdeiras da subalternidade dos escravos, negros, índios, caboclos e brancos pobres herdaram também uma espécie de negatividade social. E tanto mais, se essas populações estão acercadas da natureza.

Sobre essas contradições, é-nos interessante lembrar mais uma vez de José Murilo de Carvalho, que, analisando diversas vertentes do pensamento republicano existentes no mesmo período em que Alberto Rangel escreve *Inferno verde*, chama atenção para o desequilíbrio que havia entre algumas correntes no que se refere à dicotomia clássica entre cidadania e pátria – aquela, como contrato liberal, pacto racional composto de deveres e direitos artificialmente arranjados, enquanto a idéia de pátria se ligaria a aspectos afetivos, de comunidade, de familiaridade e naturalidade (1987, p. 60). Os anarquistas, por exemplo, rejeitavam a idéia de pátria, que naquele momento ganhava contornos xenófobos, pois enxergavam nela uma forte ameaça aos interesses do operariado, composto em grande parte por imigrantes europeus. O discurso de Alberto Rangel, por outro lado, parece ligar-se mais diretamente à linha do ideário positivista que definia pátria como extensão da comunidade familiar, esvaziando-a da noção de contrato, típica das sociedades modernas. Nessa concepção, como enfatiza José Murilo, “não há direitos, apenas deveres dos membros para com a coletividade, que é um valor superior” (1987, p. 63). As referências que se fazem em *Inferno verde* aos povos que lidavam com a floresta só podem ser entendidas sob o prisma da afetividade patriarcal ou paternal, que não estabelece

contratualmente direitos, apenas faz concessões flutuantes. No limite, o direito possível de se lhes conceder era o reconhecimento pelos inestimáveis serviços prestados à pátria, como desbravadores – no caso de caboclos e nordestinos – ou como respeitável origem – no caso de índios e portugueses. A fratura desse discurso ocorre porque, de um lado, o narrador postula que somente aquelas raças positivas e esclarecidas merecerão essa terra. No entanto, elas ainda são virtuais, vindouras; mesmo para ele, elas são ainda um projeto, pois a república, que prometia trazê-las, fracassara até então. De outro lado, ele, o narrador, reconhece que, no plano real, os grupos que habitam tradicionalmente a região e que são por ele criticados, cada um ao seu modo, criaram condições próprias de vivência e sobrevivência neste meio. E as criaram neste espaço que, apesar das extensas digressões, seu discurso não consegue superar como problema. A esfinge não o devora, mas tampouco é por ele decifrada.

Capítulo II

A SELVA: UMA OBRA ENTRE FRONTEIRAS

2.1 DE RIOS E FRONTEIRAS

“Prancha dentro!”, ordena o comandante do Justo Chermont. Soltam-se as amarras. Depois, a lenta manobra de desatracação. Entre adeuses e acenos dos que ficam e dos que partem e a euforia dos novos nordestinos recrutados para os seringais do Alto Madeira, a soturna figura do jovem português Alberto, humilhantemente instalado na terceira classe, sequer é percebida no ar da noite belemense. Insulta-o o festim da primeira classe, onde seu nível de instrução de quase bacharel deveria tê-lo autorizado a se instalar. Insulta-o também, e sobretudo, o descabido ânimo da massa ignara com a qual ele segue viagem na terceira. Com estes, haja vista a indesejada proximidade física, o sentimento de insulto vem acompanhado da sensação de asco, que, no fundo, apenas acentua o estranhamento de Alberto em relação aos seus companheiros de viagem. “Magoava-o a facilidade com que outros recrutados dormiam tranqüilamente – um sono que era, para o egoísmo dele, quase uma afronta” (CASTRO, [1930] 1989, p. 41)²⁴.

Esta sensação de deslocamento que Alberto tem ante as pessoas que o acompanham terá logo seu análogo espacial, pois já neste início de viagem o protagonista se vê perante um primeiro elemento físico diferenciador, que persistirá até o fim desta viagem: o rio. E a respeito deste, as imagens que a narrativa se empenha em transmitir indicam duas idéias principais sobre a corrente fluvial: 1. de que o rio já é estranho por si mesmo, tanto como uma paisagem diferenciada para o europeu, quanto como um elemento vivo e desnorteante, um caminho sinuoso e imprevisível; 2. de que o rio trabalha como agente condutor, um espaço de transição que leva o viajante desde a claridade da “civilização”, na amplitude de sua foz, até “o coração das trevas”, na sua longínqua e enclausurante cabeceira.

A alusão que faço à novela de Joseph Conrad decorre dos vários elementos que o escritor português José Maria Ferreira de Castro (1898-1975) – em 1929, quando escreveu *A selva*, já certamente um leitor de Conrad – parece ter buscado na narrativa de Charles Marlow para a aventura de Alberto, em especial na navegação tortuosa em que se sobe um

²⁴ As referências ao romance *A selva* serão anotadas com as iniciais AS, e dizem respeito à ed. 37, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.

rio nalguma região tida pelo colonizador como misteriosa, hostil e no mais das vezes despovoada. O rio passa então a ser como que um personagem da narrativa, possuidor de certa complexidade comportamental, calcada principalmente na ambigüidade: encantador e perigoso. Por conta dessa dupla impressão que o curso d'água provoca no viajante, em ambas as narrativas encontramos a metáfora da serpente. Em Conrad: “E quando deparei com o mapa desse rio numa vitrina ele me fascinou como uma cobra fascina uma ave... uma avezinha ingênua e tola. [...] A cobra tinha me enfeitado” (1984, p. 14-15); ou adiante: “E ali estava o rio... fascinante... mortal... como uma cobra” (1984, p. 17). E em Ferreira de Castro: “O canal tinha caprichos de serpente [...]” (AS, p. 49). Sem dúvida é possível notarem-se aí traços do sublime, pelo encantamento perigoso que a *serpente* suscita. Mas o fato de os viajantes europeus, em ambas as obras, estarem cientes de sua posição numa dada relação colonial, assim como de fazerem dessa consciência de posição o balizador de suas interpretações da realidade e o principal critério de hierarquia no ordenamento desta interpretação, nos permite dizer que algo além do sublime está em questão.

Esse outro elemento é o rio como prova ou como provação para o explorador. Em *O coração das trevas*, assim como em *A selva*, os narradores se preocupam em dar uma medida o mais convincente possível da dificuldade de subir o rio. Marlow conta como o rio se estreita para logo em seguida torna-se largo, e seguir nessa variação até as dificuldades maiores das estreitas cabeceiras. Essa dinâmica de larguras e profundidades demonstra como o explorador vence aos poucos o obstáculo aquático que o separa de alguma ventura. E da mesma forma, a cada nova fase vencida, a idéia de retorno fica cada vez mais remota: “O rio se abria diante de nós e se fechava às nossas costas, como se a floresta se tivesse estendido displicentemente de uma margem a outra, para cortar nosso caminho de volta” (CONRAD, 1984, p. 47). Em *A selva*, a dificuldade da marcha é igualmente verificável nessas miragens entre o rio e a floresta: “E então, se os olhos se dirigiam para a frente, a saída tornava-se tão misteriosa como fora a entrada – tudo selva, selva por toda a parte, fechando o horizonte na primeira curva do monstro líquido” (AS, p. 49). Quando adiante se estiver navegando nas águas do Madeira, o narrador de *A selva* será pródigo em descrever os perigos que este rio comporta, visíveis já no seu nome, pois seriam constantes os imensos troncos de árvore, disfarçados pelas águas barrentas, que a qualquer instante poderiam levar a embarcação para o fundo (cf. AS, p. 63). Como se o rio se comportasse estranhamente convidativo e impeditivo, os navegantes prosseguem inseguramente sua

viagem. A vara de sondagem, que mede a profundidade das águas, demonstra bem o caráter tateante da empreitada.

Promessas de infortúnio e de riquezas o rio parece guardar aos conquistadores. Imagem milenar dúplice presente nos rios míticos como o Nilo, imagens de abundância e morte, também encontraremos no rio de Marlow e no Amazonas e no Madeira, de Alberto. É, porém, a face da fortuna que seduz inicialmente o explorador e o lança obcecadamente na tarefa de conquista da nascente (cf. SCHAMA, 1996, p. 267). Na Amazônia, nenhuma idéia de riqueza foi mais marcante no processo de conquista do que o Eldorado. Ciente disso, por exemplo, ainda que numa outra geografia, Conrad nomeia de “Eldorado” uma expedição que nos dá a conhecer em sua obra (cf. 1984, p. 41). No contexto amazônico, o que se seguiu a essa ilusão, em matéria de riqueza sem medidas, quase que pode ser tomado como reedição da lenda; e a corrida pelo chamado “ouro negro” que foi a borracha, uma das linhas do romance de Ferreira de Castro, seguramente foi uma dessas reedições. Referindo-se à ilusão da cidade do ouro, também denominada Manoa ou Eldorado, Simon Schama lembra o caso da malograda expedição de Sir Walter Raleigh, que no início do século XVII viajou pelo Orenoco, na Guiana, a fim de encontrar a cidade dourada. Encontrou a destruição: quase todos morreram, ou pelas circunstâncias ambientais ou, mais tarde, pela traição de informantes infiltrados pelos espanhóis que anteciparam a estes a expedição de Raleigh. Essa soma de malogros faz Simon Schama concluir: “o que os descobridores imediatamente verificam é que o grande rio não está ali para que eles o peguem. Ao contrário, é o rio que os pega” (1996, p. 316). A ilusão maior, portanto, quando os aventureiros subiam o Orenoco, não era a existência do Eldorado, mas o pensamento de que, subindo o rio e assim dominando-o, os exploradores dominariam a terra e suas riquezas. E, se pensarmos que a conquista do rio seria a superação daquela outra face (a face da ameaça, dos perigos e da morte), seremos levados a concluir que há muito de sedutor no perigo que encerra a subida do rio: superado o desafio, conquistado o corpo aquático, o conquistador – agora iniciado nesse novo mundo – poderia ter a conquista legitimada.

Todavia, seja em *A selva*, seja em *O coração das trevas*, há uma preocupação em se elevar as intenções dos viajantes protagonistas acima das ambições materiais ou dominadoras da empresa colonial ou neo-colonial. Para saber em que consiste tal elevação, conviria perguntar: a que o rio os conduz? Ou melhor: o que Marlow ou Alberto esperam ter como recompensa caso vençam esse vestibulo que é o rio? No caso de Marlow,

enquanto ele critica a ambição pelo marfim presente na maioria de seus companheiros de viagem, temos duas motivações que o estimulam como se lhe fundamentassem uma empreitada particular. A primeira, o desejo de aventura e de conhecimento de outras terras. Mas não demora muito a isso ser substituído pela curiosidade de conhecer o senhor Kurtz, como se isso fosse uma promessa de acesso a um conhecimento maior, quase transcendental – mas sempre uma idéia que se esforça em se desligar do caráter utilitarista da conquista colonial. Alberto, por seu lado, é o exilado. Diferentemente de Marlow, Alberto praticamente não tem escolha sobre sua viagem. Mas isso não o impedirá de imprimir ares de nobreza aos seus esforços e sacrifícios e de encarar, mais adiante no romance, a experiência da viagem como uma fonte de conhecimento. Se vencerem a longa e difícil jornada no rio, o conhecimento é a primeira recompensa que eles esperam ter. Mas não é a única.

Ainda na navegação de Marlow e de Alberto, o que o olhar de ambos vê nas margens e que não seja selva, é o que pode nos dizer qual a outra recompensa (esta mais sutil) por eles esperada. O que eles vêem são as populações que habitam as margens do rio. Em *O coração das trevas*, a idéia que se transmite sobre essas populações é bastante sombria: são seres que gritam desde a margem, que dançam (aos olhos de Marlow) aloucadamente ou que atacam a embarcação. Marlow sente-se penetrando um outro tempo, como se o curso d'água ratificasse o mito do rio do tempo – mítico, fora da história. Para Alberto, o olhar desfruta de um alívio ao se deparar com os pequenos povoados que rareiam à beira do rio, como pausas daquela continuidade que lhe embota os olhos, ou como uma lembrança remota do que deixara para trás, em Portugal – ainda mais porque muitos desses vilarejos levam nomes de cidades portuguesas. Entretanto, os parques povoados que Alberto encontra, bem como os sinistros povos que Marlow divisa, acentuam uma idéia que ambos os livros insistem em transmitir: a do vazio demográfico. O problema é que, como Edward Said observou, essa idéia de vazio não diz respeito apenas a uma característica de distribuição geográfica, mas sobretudo a um vazio histórico, como se tais lugares ainda não tivessem entrado na história (cf. 1995, p. 51-64). Marlow e Alberto, num momento ou noutro, vêm-se como os agentes civilizadores, os homens brancos e europeus que rivalizarão, munidos da nobreza de seu caráter, com o traço marcadamente pragmático da conquista baseada na mera exploração econômica. Chegar ao fim da jornada fluvial será, portanto, um requisito para essa outra conquista: a conquista através das boas intenções, um sentir-se bem consigo mesmo. A diferença, nesse ponto, entre *O coração*

das trevas e *A selva* é que, em Marlow, essa intenção tenderá a diminuir à medida que cresce seu interesse por Kurtz; enquanto isso, veremos que em Alberto só crescerá essa vontade de purificação do antigo ímpeto colonial, por intermédio de certa tutelaria em relação às populações do sertão amazônico e de uma crescente denúncia das condições da própria empresa neo-colonial. Porém, veremos como até essa recompensa presente na postura auto-redimidora pode reservar armadilhas. Parafraseando Schama, não é Alberto que tem o controle dessa intenção, é ela que o controla. Ao chegar ao fim da jornada fluvial, num seringal ironicamente chamado de Paraíso, Alberto verá que sua imaginada recompensa escapa-lhe das mãos: o alto rio, mais uma vez, marcará o encontro com uma desilusão – agora, no entanto, ela não será apenas material; terá também lugar no espírito. O Paraíso será seu inferno físico. Alberto não encontrará o Éden mítico ao qual tantas narrativas ligam a Amazônia. A partir disso, seu conforto, seu paraíso, só poderia ser íntimo, representado pela sensação reconfortante de agir discursivamente como libertador dos escravizados homens da Amazônia. Se ao menos esse paraíso lhe estará garantido ou se não, é o que veremos nas próximas páginas.

Mas até chegar lá, Alberto ainda tem um longo caminho (físico e metafísico) a seguir. Por isso, voltemos a observá-lo na terceira classe do Justo Chermont. Já são decorridos vários dias desde a partida em Belém. Logo a embarcação fará escala de uma noite em Manaus. Durante todos esses dias, Alberto remoeu seu incômodo por estar tão mal instalado. Excluído de onde acredita que deveria estar e completamente inadaptado – aliás, sequer querendo adaptar-se – a onde de fato se encontra, Alberto ainda está longe de suspeitar que há muito mais complexidade nas formas de as coisas se apresentarem do que ele supõe: monarquistas x republicanos; portugueses x não-portugueses; civilizado x incivilizado. Balbino, um grosseirão que é, viaja no bem-bom da primeira classe, credenciado simplesmente por guiar aquela tropa tosca dos confins do sertão nordestino aos recônditos das matas amazônicas. Enquanto ele, Alberto, é obrigado a viajar nas piores condições, agarrado somente aos seus finos modos e às suas elucidativas teorias – além, é claro, do paletó, que em tal contexto parece tão honroso quanto ridículo.

Assim também, ser-lhe-á difícil compreender quando o comendador J. B. de Aragão, comerciante português muito rico e dono de casa aviadora, não lhe prestar a menor atenção no momento em que o jovem desembarca em Manaus e vai lhe pedir ocupação – permanecendo na cidade, Alberto se livraria de ter de subir mais ainda o rio para trabalhar

no seringal. A indignação certamente se dará, em parte, pelos excelentes qualificativos de Alberto, sumariamente ignorados pelo comendador, mas também pela pouca ou nenhuma importância que o comerciante dará ao fato de Alberto ser um exilado português. Indiferente ao pendor político do jovem, o comendador arremata: “Ora! Ora! Tanto faz uma coisa como outra. O que cada um devia era tratar de si, pois todos são portugueses!” (AS, p. 60). Até encontrar J. B. de Aragão, Alberto estará convencido de que seus problemas serão facilmente compreendidos e remediados pelo negociante. Ao andar pela rua comercial onde estão instaladas as grandes casas aviadoras, uma linguagem familiar o conforta e lhe desperta alguma coragem para sua solicitação: “Em amos e subalternos ele identificava muitas expressões patricias, pois no tráfico e no lucro daquela negra riqueza só turcos e judeus faziam concorrência aos portugueses” (AS, p. 56). Além disso, endossa-lhe o ânimo para o pedido ao comendador a própria história deste, que, tendo emigrado de Portugal nas piores condições, constituíra mesmo assim grande fortuna na Amazônia.

Para Alberto, a nacionalidade e a adversidade em comum aproximam a biografia de J. B. de Aragão à sua; tanto que nas reflexões que vai costurando até chegar ao escritório do comendador, ele recorta os poucos traços que são semelhantes às duas vidas e simplesmente silencia as inúmeras diferenças existentes entre a trajetória do analfabeto e a do quase bacharel. Fazer parte da mesma comunidade – parece crer Alberto –, ter uma história semelhante, partilhar uma origem e estar distante da pátria em comum são argumentos mais do que decisivos para o sucesso de sua empreitada. Dadas todas as “semelhanças”, J. B. de Aragão, indubitavelmente, deverá ser atencioso e prestativo a Alberto. Por isso, a indiferença do comendador será tão dolorosa para o jovem português. Ele não compreenderá, a princípio, o que a J. B. de Aragão parece estar absolutamente claro: que nomenclaturas de inspiração comunitária, como pátria e patricio, pouca ou nenhuma importância têm para os princípios anti-comunitários do capital, onde mais interessa saber quem é e quem não é o *patrão*.

Os traços de identificação que Alberto acreditava haver entre ele e o comendador repentinamente tornam-se poeira no ar, prenunciando assim a inquietação na qual se debaterá o jovem lusitano: haveria alguma relação de alteridade estável suficiente para que pudesse fincar seus pés com segurança? Alberto inicialmente resiste ao esfumaçamento da nitidez dos limites da alteridade reafirmando para si mesmo uma série de noções estereotípicas tanto a seu respeito quanto sobre os homens com os quais ele dividirá espaço no seringal Paraíso: civilizado x selvagem; sensível x rude; sofisticado x bruto; industrioso

x letárgico. No entanto, a vivência no seringal imporá limitações a tais dicotomias, quando o jovem exilado passar por experiências que antes ele reportara apenas a um seu outro. Ainda na tentativa de redefinir limites, Alberto recorre ao que lhe parece ser mais patente como seu extremo-outro: o mundo natural. A brutalidade da natureza amazônica, sua agressividade e exuberância (já que assim Alberto a toma) o atordoam. E, para adjetivá-la tanto assim, Alberto freqüentemente estabelece comparações com o *locus amoenus* europeu:

A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura. (AS, p. 84)

Mas também essas estratégias discernidoras não resistirão ao acúmulo de experiências a que Alberto será submetido. As comparações entre os meios naturais tenderão a se dissolver em um curioso sincretismo, onde uma atitude respeitosa para com a floresta mescla-se com imagens de conotação sacra: “Erguia-se agora, à margem do ‘varador’, alta gruta de raízes, que uma só árvore lançava. Templo imaginário de povo que inspirasse a sua estética arquitectónica em esquisitos monumentos orientais [...]” (AS, p. 78). Quanto ao esforço delimitador entre si e a natureza, Alberto se verá surpreso várias vezes por diminuir tal distância com atitudes por ele mesmo julgadas como primitivas e essencialmente instintivas, em especial aquelas de impulso sexual.

A exacerbação do instinto e o retorno ao primitivo, verificáveis, no exemplo de Alberto, na perda de espaço da moral para o desejo em alguns momentos, têm sido idéias muito presentes nas representações sobre as periferias do mundo moderno, e sugerem uma das noções mais difundidas a respeito das fronteiras: de que se trata de um espaço onde “as regras da lei e as boas maneiras sociais tendem a levar o homem de volta a um estado de natureza [ao estado natural]. A fronteira se torna, assim, um lugar de selvageria”, conforme explica Bill Ashcroft (2000, p. 109)²⁵. Sem dúvida, encarar a fronteira sob este prisma forneceria um suporte razoável para se ler *A selva*, já que esta parece ser uma das bases do romance, além de se poder constatar, pelo discurso de algumas personagens, a força de tal

²⁵ Devo a tradução à minha orientadora, professora Eliana Lourenço de Lima Reis.

idéia em relação ao espaço amazônico, como o seringalista Juca Tristão a justificar, como reflexo do ambiente rude, a brutalidade da escravidão em que consiste o aviamento; ou Alberto a refletir sobre a animalização de sua aparência: “Afirmava a si mesmo que a responsabilidade não era dele, era do meio, era essencialmente da Natureza [...]. [...] a selva impunha o progresso à negligência, o retrocesso dos civilizados, como se estivesse empenhada em reincorporá-los na selvageria de onde se tinham evadido” (AS, p. 177). Assim também, Alberto se admira com as atitudes polidas do seringueiro Firmino, como se elas não fossem possíveis a um homem semelhantemente inculto.

Todavia – sem deixar de ter em mente que sempre há distinções entre os espaços, valiosas para o comparatista –, convém assinalar que imaginar a fronteira como o espaço da barbárie e da degradação do civilizado implica o risco de incorrer numa duvidosa polaridade. A realidade específica da fronteira pode fazer dela um *alter* do núcleo de poder; mas, vistos de maneira abrangente, tanto um espaço como o outro fazem parte de um mesmo e complexo universo com faces diferentes. As barbaridades que Alberto testemunha na fronteira amazônica fazem parte de uma face periférica do mesmo sistema que separou os revoltosos de Monsanto – a insurgência monarquista de que Alberto tomara parte – entre os de mais posses, que se exilaram em Paris, e os outros como Alberto, que se tornaram imigrantes pobres num país de periferia. Ou seja, o aviamento, com todos os horrores e brutalidades que o constituem, não é uma anomalia ou um simples arranjo local resultante da aparente condição pré-capitalista da região; ele é um procedimento periférico e um comportamento perfeitamente operacional do capital industrial. De tabela e de igual forma equivocadamente, mitifica-se o centro como se ele não comportasse também seus brutalismos e desumanidades.

Há, porém, uma noção de fronteira que melhor abarca a complexidade da relação entre o espaço periférico e o centro hegemônico, cuja primeira preocupação é diferenciar-se da idéia de limite. “O limite parece constituir uma linha abstrata [...]. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. [...] O limite estimula a idéia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração”, segundo Cássio Eduardo Viana Hissa (2002, p. 34). Ambas as noções, no entanto, pela própria maneira como estão pensadas, tendem a se confundir ou, no mínimo, entrar em interface, como se elas próprias encenassem os conceitos a que se referem. A idéia de fronteira, ainda nas palavras de Hissa, “parece reunir requisitos para se colocar entre o vago e o preciso. O limite almeja a precisão e se insinua como muro,

mas contraditoriamente, através da fronteira, apresenta-se como transição, como mundo do permanente vir-a-ser e da ausência pulsante” (2002, p. 35). Ou seja, por um processo de contaminação mútua, o próprio limite se enfraquece em sua rigidez, pois, se a fronteira está aquém e além do limite, todavia a imprecisa identificação do espaço onde esta começa ou termina não impossibilita contornos mais nítidos.

É, portanto, segundo a noção de fronteira como instabilidade, espaço de interseções e potencialidades, que pretendo fazer uma leitura de *A selva*; evidentemente um pouco por se tratar de um romance cuja ambientação se dá numa fronteira enquanto *topos*. Mas há um outro aspecto que sugere a perspectiva de fronteiridade para essa análise: o fato de o próprio romance, se lido no conjunto dos textos de representação da natureza no espaço amazônico, parecer ocupar uma fronteira discursiva, repetindo elementos tradicionais das narrativas que o precedem, em especial a exotização e o determinismo geográfico, ao mesmo tempo em que parece executar um movimento contrário a tais tradições, a partir do qual se retira o fundo pedagógico da exotização para que se ressalte simplesmente a impressão de estranhamento e o valor da diferença. Além disso, apesar de não inaugurar no Amazonas a temática da denúncia social e do brutalismo, é com *A selva* que tal procedimento se torna uma tendência, configurando-se numa verdadeira estética regional, especialmente com a continuação em diferença que lhe dará Arthur Engrácio, a partir da década de 1960. O estranhamento, por sua vez, seria redimensionado e respondido três décadas depois por escritores como Erasmo Linhares e Astrid Cabral, cuja obra constística – juntamente com *Histórias de submundo*, de Engrácio – será objeto de análise no terceiro e quarto capítulos desta tese. O homem a estranhar o mundo natural, uma das características do romance de Ferreira de Castro, nesses autores torna-se o “mundo natural” a estranhar o homem, nas fábulas de Astrid Cabral, ou, no caso de Linhares, o próprio estranhamento do escritor da região ante os temas e os conteúdos que uma literatura realista como a de Ferreira de Castro ajudou a implantar no Amazonas.

Enfim, ler *A selva* a partir do fundamento da fronteira, ao mesmo tempo em que se afigura como uma perspectiva espacial de leitura – dada a força da marca geográfica do objeto –, trata-se também de uma escolha epistemológica que dá especial atenção aos espaços de transição, às interpenetrações, às interseções (cf. HISSA, 2002, p. 35). Alberto, por exemplo, é um personagem *borderline* que inicialmente representa e depois passa a refletir sobre a fronteiridade de sua condição. Seja muito antes do tempo em que se passa a narrativa do romance, por volta de 1919, ou quando Ferreira de Castro a escreve, em 1929,

Portugal vive uma realidade bem menos gloriosa que aquela de seu já remoto período expansionista. A aura do grande império há muito dera lugar à realidade de um pequeno país no extremo sudoeste europeu, cujo deslocamento no cenário do Velho Continente a ficção de José Saramago, décadas depois, metaforizaria na *Jangada de pedra* (1986). Mesmo assim, ao se encontrar num espaço cuja realidade ele julga inferior à sua, Alberto reacende para si mesmo velhas estereotípias colonialistas. Elas, no entanto, entram em choque com a experiência de uma realidade que até então Alberto reportava a um outro, configurando-se no aprendizado a partir de uma nova experiência: apesar de Alberto iniciar o romance insistindo em velhas formas colonialistas de pensar o outro e o lugar do outro, aos poucos ele perceberá que seu novo lugar é de imigrante e não mais de colonizador.

Alberto já se distancia em muito dos primeiros cronistas e também dos viajantes naturalistas; suas expectativas são outras e ele não pretende simplesmente extrair as riquezas naturais da antiga colônia portuguesa. O fato de ser um imigrante desempenhando papel tão humilde como qualquer outro seringueiro, sendo inclusive humilhado nessa condição, o distingue ainda mais dos europeus autorizados que um século ou dois antes detinham o poder de nomear este mundo novo. Apesar disso, Alberto, o narrador e o próprio Ferreira de Castro revelam várias vezes que seu imaginário está impregnado de noções que, de uma forma ou de outra, permanecem arraigadas à mente de um europeu do início do século XX: superioridade intelectual, sofisticação cultural, disposição para transformar a natureza em progresso, contra a inconveniente proximidade do homem amazônico com a natureza, a letargia deste causada possivelmente pelo clima, o desânimo para acumular riquezas etc. – o importante é a avaliação positiva ou negativa que derivam de tais estereótipos. Por isso, será interessante rever conceitos, imagens e até fantasias que presidiram o contato do europeu com o Novo Mundo. Assim, será possível avaliar em que medida e de que forma Alberto as repete ou as ultrapassa.

Essa articulação entre as imagens que permanecem e aquelas que se insinuam como novas ressaltam o choque e a ambivalência que alimentam a noção de fronteira com a qual estamos lidando, imprimindo-lhe o sentido que, por exemplo, Bertha Becker vê ligado ao espaço conhecido como fronteira amazônica: “potencialmente gerador de novas realidades” (1997, p. 11). O entrecruzamento de realidades que Alberto imaginava como absolutamente distintas é o que suscita no personagem a reflexão sobre novas possibilidades de conhecimento e de representações calcadas não mais na univocidade, mas na multiplicidade. Seria aquilo para o que um outro geógrafo chamou atenção quando

também discutia a idéia de fronteira, num estudo sobre a estruturação de cidades a partir de grandes projetos de mineração governamentais e de expansão do capital na Amazônia: “a multiplicidade das formas de ser, sentir, agir e sonhar. [...] da produção contraditória do espaço e da vida” (OLIVEIRA, 2000, p. 182-183).

2.2 “POSSUÍAM ALMA ESSAS GENTES?”

Partimos de uma constatação: da posição fronteiriça de *A selva*, que faz o romance se movimentar entre a exotização e o esforço de ultrapassá-la. Partimos também de uma possível conexão: que seu caráter fronteiriço de certa forma desestabiliza a idéia de nação, já que esta tem como uma de suas bases a solidificação de tradições e essencialismos que buscam traçar claros limites entre os “de fora” e os “de dentro”. O outro encontrado – e principalmente imaginariamente construído – na expansão colonialista não foi apenas um referencial estrangeiro às nações modernas: também foi um constituinte reflexivo de afirmação de identidade para as comunidades em formação. O primeiro movimento do romance, a exotização, tenta engessar os limites, delineá-los através da reafirmação de um cabedal do imaginário que se tem a respeito do outro. O meio e o homem da Amazônia são reiteradamente avaliados de maneira negativa por Alberto. Os rios são “assombrosa trama fluvial”, “monstro líquido” (AS, p. 49), o que aproxima, neste ponto, sua ficção da de Alberto Rangel, pela perspectiva do infernismo. As pessoas, longe de serem civilizadas, eram “alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo, resignadas, a todas as contingências” (AS, p. 41). Se de fato o eram, não importa. O importante é que, no olhar de Alberto, a percepção da diferença significa a constatação de sua superioridade, na condição de europeu – e ainda mais: monarquista, como se lê no seguinte excerto:

Possuíam alma essas gentes rudes e inexpressivas, que atravancavam o Mundo com sua ignorância, que tiravam à vida colectiva a beleza e a elevação que ela podia ter? Se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele curral flutuante. [...] Só as seleções e as castas, com direitos hereditários, tesouro das famílias privilegiadas, longamente evoluídas, poderiam levar o povo a um mais alto estádio. Mas tudo isso só se faria com autoridade inquebrantável – um rei e os seus ministros a mandarem e todos os demais a obedecer. (AS, p. 41-42)

Mas o caminho de Alberto mal está começando: sua postura ainda será significativamente alterada no decorrer do livro. O projeto do romance de Ferreira de Castro parece querer encenar essa transposição do pensamento, algo que ultrapasse a pura e simples exotização. Ou, em vez de ultrapassagem, um retorno: retorno a um estágio que antecederia às representações nas quais se funda a exotização – um momento zero, anterior à representação do encontro e de todas as representações que daí advêm, onde a diferença não passou a significar exotização e se ressalta somente a impressão de estranhamento.

À primeira vista, “exótico” e “estranho” são termos que se aproximam, vinculados à idéia de algo fora de um eu referencial. Assim, a realidade amazônica, estranha a Alberto, só poderia despertar-lhe a sensação de estar se deparando com o exótico. Entretanto, o termo exótico pode ter sua significação desdobrada, dependendo exatamente do referencial geográfico de sua enunciação. Sendo uma questão de referencial, o uso do termo “exótico”, no contexto da colonização do Novo Mundo, tornou-se também uma questão de poder: quem decide o que é exótico? É claro que, aos olhos dos nativos da América, por exemplo, os europeus eram exóticos, se nos guiássemos apenas por etimologias. Mas Ashcroft dá um exemplo de como conceitos que seriam meramente referenciais podem ser potencializados (no sentido de *revestidos de poder*):

Quando a língua inglesa e os conceitos que ela significava na cultura imperial foram levados para os lugares colonizados através, por exemplo, da educação inglesa, mantinha-se inalterada a atribuição de exotismo àqueles lugares, povos ou fenômenos. Assim, estudantes em escolas do Caribe ou de North Queensland, por exemplo, eram levados a julgar e a descrever as vegetações dos lugares que habitavam como ‘exótica’, em lugar de considerar assim árvores como o carvalho ou o teixo, que eram ‘naturalizados’ para eles como árvores domésticas pelos textos ingleses que liam. (2000, p. 94-95)²⁶

Por isso, é possível falar numa “geografia do exótico”, como sugere o sociólogo amazonense Renan Freitas Pinto; ou seja, o exótico ou a exotização – creio que sejam níveis: objeto e ato, respectivamente – devem ser analisados à luz de suas espacialidades: quem os enuncia e de onde? Daí não haver um só sentido para *exótico*. Por exemplo, como bem lembra o sociólogo, na Antiguidade e na Idade Média o conceito de exótico era definidor de lugares e povos diferentes; no entanto, é com o desenvolvimento dos modernos Estados europeus, nos séculos XIX e XX, que o conceito passa a ser definidor

²⁶ Mais uma vez, meus agradecimentos à tradutora Eliana Lourenço de Lima Reis.

das fronteiras entre Ocidente e Oriente (cf. 2006, p. 77-78). É nesse longo período que *exótico* ganha diversos matizes, tais como o nascimento de mitos modernos, a auto-exotização, a incorporação como traços culturais daquilo que muitas vezes foi externamente atribuído ou que não tinha o peso de tradição – o que Eric Hobsbawm e Terence Ranger apropriadamente chamam de “invenção da tradição” (1984).

O exemplo dicionarista dado por Freitas Pinto reforça a idéia da geografia do exótico. *Le nouveau petit Robert* se atém aos significados de “estrangeiro, que não pertence às civilizações do Ocidente; que provém de países distantes e quentes; planta exótica, tropical; frutos exóticos: manga, kiwi, mamão, lichi; jardim exótico, onde crescem plantas dos países quentes” (*apud* PINTO, 2006, p. 84). Já no *Aurélio* o termo passa a significar “o que não é indígena e ainda: esquisito, excêntrico, esdrúxulo” (*apud* PINTO, 2006, p. 84). A diferença é a base dessas conceituações dicionaristas, assim como pela diferença o dicionário brasileiro parece responder ao dicionário francês. Mas, enquanto “esquisito”, “excêntrico” e “esdrúxulo” ampliam as possibilidades de uso do termo para qualquer contexto, o “que não pertence às civilizações do Ocidente” e “que provém de países distantes e quentes” restringem-lhe o significado à auto-referência ocidental. Por isso, apesar de nem toda diferença significar necessariamente exótico, a base da exotização é a diferença e, no caso da conceituação européia que acabamos de ver, o empenho é concentrar-se em algo de patente nas diferenças: na exterioridade que é o ambiente natural. Temos aí, portanto, na auto-referência definidora e classificatória um fundamento da exotização ocidentalista como hoje se conhece; e, ao mesmo tempo, um de seus principais mecanismos: a externalidade do ambiente natural como mecanismo de exemplaridade e legitimação da exotização.

Já no contexto europeu dos séculos XVII e XVIII a exotização não significava simplesmente o reconhecimento e a marcação de diferenças; se o estranhamento admite a bilateralidade, a exotização só se sustenta como instrumento de poder com a unilateralidade. A idéia da existência de um outro incivilizado, afundado nas trevas do mundo natural e que precisava ascender às luzes dos novos tempos foi uma das bases da colonização. E muito disso não apenas porque o europeu colonizador via no antípoda a figura perfeita do homem bruto; mas em certa medida porque, mesmo no tempo de um nascente Iluminismo, o homem europeu ainda se encontrava, em diversos níveis sociais, ligado a tradições e superstições medievais cuja principal raiz era a relação das pessoas com o meio natural. Keith Thomas, por exemplo, elenca uma série de crenças e atitudes do

inglês mediano em relação aos animais e às plantas, que vão desde pensar que “para caçar focas era necessário vestir-se de mulher” a atribuir ao rosmaninho caráter de sagrado, crendo que tal planta “somente floresceria se seus cultivadores fossem ‘corretos e justos’, e não ultrapassaria a altura de Cristo ou a sua idade (33 anos)” (1988, p. 89).

De outro lado, o Iluminismo, apoiado no fortalecimento das ciências naturais, empenhava-se em acentuar as críticas à maneira como o conhecimento tradicional lidava com o mundo natural. À depreciação racionalista da tradição que se relacionava medievalmente com a natureza corresponde a justificativa para a subordinação de um outro, negativamente visto como imerso no mundo natural. O domínio da razão sobre a natureza significaria o domínio do homem racional sobre o homem que convivesse mais de perto com o natural. John Locke, por exemplo, propõe-se investigar e discutir os conceitos de conhecimento, princípios e idéias, mas antes sublinha como noção apriorística o fato de que “o entendimento situa o homem acima dos outros seres sensíveis, e dá-lhe toda vantagem e domínio que tem sobre eles [...]” (2000, p. 29). Ainda nas palavras de Keith Thomas, “se a essência da humanidade era definida como consistindo em alguma qualidade específica [a razão], seguia-se então que qualquer homem que não demonstrasse tal qualidade seria sub-humano ou semi-animal” (1988, p. 49). Não será difícil, então, imaginar o valor de tal discurso para o processo de colonização.

Ou seja, no próprio contexto europeu as diferenças entre o “progresso” da ciência e o “retardo” da cultura ligada ao mundo natural já causavam choques. Isso é muito interessante para percebermos que o longo período da colonização comportou tanto um forte discurso racionalista quanto marcantes traços de fantasia, e ambos os prismas são perceptíveis na relação com o meio natural encontrado no Novo Mundo.

O aspecto da fantasia é tão significativo e marcante quanto o caráter racionalista, e igualmente decisivo, para a empresa colonial. O Novo Mundo parecia ser um espaço infinito para o depósito dos mitos medievais e pré-medievais. Paraíso perdido, mundo adâmico, marco-zero incivilizado no qual os traços mais que remanescentes do pensamento fantástico medieval da Europa podiam se justificar sem o “inadequado” de isso ocorrer no espaço europeu. Daí um cientista como La Condamine imbricar o discurso científico com elementos do fantástico – ou ao contrário: tentar justificar racionalmente o fantástico – ao conjecturar a respeito da existência das amazonas, como bem observa Ana Pizarro: “[La Condamine] pensa que tantas pessoas, de tantos lugares diferentes, falaram delas que não

seria possível tanta gente estar enganada” (2005, p. 141)²⁷. Ou nas palavras do próprio cientista francês:

[...] se alguma vez pôde haver Amazonas no mundo, isso foi na América onde a vida errante das esposas que acompanham os maridos à guerra, e que não são mais felizes no lar, lhes deve ter feito nascer a idéia e ocasião freqüente de se furtarem ao jugo dos tiranos, buscando fazer para si um estabelecimento onde pudessem viver na independência, e pelo menos não serem conduzidas à condição de escravas e bestas de carga (1944, p. 81)

La Condamine vai recolhendo informações, relatos orais dos nativos, cruzando com descrições geofísicas da região, feitas por viajantes que o precederam, para concluir pela grande possibilidade da existência das mulheres guerreiras. Na verdade, o cientista francês busca tecer uma roupa racional para vestir um discurso que é sobretudo fantasioso. Para Neide Gondim, a respeito da *Viagem* de La Condamine, “o que se vê é a fusão das *realia* e das *mirabilia*, esta [*sic*] preponderando, pois as hipóteses levantadas, as conjecturas registradas no diário são realidades maravilhosamente inventadas” (1994, p. 128).

De passagem, é interessante notar que a colonização, sem embargo de ter sido fortemente marcada pela corrida às matérias-primas e seu comércio, pelas disputas bélicas e políticas entre os povos europeus em torno dos territórios tidos como descobertos, também se deu sobremaneira no campo do simbólico, ainda conforme a análise de Ana Pizarro: “O território é ocupado fisicamente, mas avança-se ao interior apenas a partir das margens dos rios, afluentes e igarapés. O território é inexpugnável, a selva é como uma grande muralha, sobre a qual se tece uma infinidade de histórias. A Amazônia é ocupada sobretudo pela imaginação.” (2005, p. 134)²⁸.

O atributo do simbólico presente na colonização da Amazônia se notará, entre outras coisas, nas crônicas de viagem, especialmente dos naturalistas, pela exaustiva dissecação e nomeação do meio natural, a notar pelo esforço de catalogação de um Bates²⁹, de um Wallace³⁰ e mesmo de um La Condamine. Na literatura, esse traço se desenvolve

²⁷ “[La Condamine] piensa que tantas personas de tantos lugares diferentes han hablado de ellas que no pueden haberse equivocado”. (Tradução minha)

²⁸ “El territorio es ocupado físicamente, pero se penetra apenas hacia el interior desde las orillas de los ríos, afluentes, de los igarapés. El territorio es inexpugnable, la selva es como una gran muralla, sobre la que se tejen multitud de historias. La Amazonia es ocupada sobre todo por la imaginación.” (Tradução minha)

²⁹ Henry Walter Bates (1825-1892). Naturalista britânico que esteve na Amazônia entre 1848 e 1859. Sobre sua viagem publicou *O naturalista do rio Amazonas*.

³⁰ Alfred Russel Wallace (1823-1913). Naturalista britânico. Junto com Henry Bates viajou pela Amazônia, publicando após *Viagens pelos rios Amazonas e Negro*.

como aquele ímpeto decifrador e aquela vontade de significação a que fiz referência na análise sobre o *Inferno verde* de Alberto Rangel, e que de alguma maneira em *A selva* se repete a partir do prolixismo hiperbólico do narrador onipresente – uma voz reflexiva de Alberto –, mas que já no romance de Ferreira de Castro se vê infiltrado por algo como um silenciamento, uma perplexidade perante o meio natural, conforme observaremos apoiados na análise de José Maria Rodrigues Filho (2004).

Por ora, é importante salientar que, para o europeu dos séculos XVIII e XIX, o discurso científico e o discurso fantástico tanto não se excluem, como parecem alimentar-se mutuamente – se é que não legitimam um ao outro. E que, além disso, ambas as formas discursivas convergem por não somente constatarem as diferenças entre o colonizador e seu antípoda, mas também o fazem em relação a seus respectivos ambientes naturais. Segue-se à constatação das peculiaridades a instauração do juízo, na maior parte das vezes negativo, do europeu em relação ao nativo americano, traço marcante em grande parte de *A selva*. Instaura-se, portanto, a hierarquização das diferenças. Esse é o movimento que pode ser chamado de exotização.

2.3 EU, OS OUTROS

A exotização presente em *A selva* está intimamente ligada à prática de monumentalização da natureza: o deslumbre, o excesso descritivo da paisagem e o foco narrativo que se detém, em mais da metade do romance, na impressão que Alberto tem da paisagem natural. A prática de monumentalização da natureza foi um suporte discursivo muito útil ao fomento de essencialidades como o “espírito da nação”: o mundo natural como signo vazio onde se escreveriam as comunidades em formação, além de poder ser o espaço para onde se pode retornar discursivamente reiteradas vezes, sempre que for necessário reafirmar tais essencialidades. No caso de *A selva*, a monumentalização da natureza, forte em boa parte do romance, funciona principalmente como anulação da história – a “Terra sem história”, como diria Euclides da Cunha (1999) –, preparação do terreno para autorizar o narrador a monopolizar a representação daquela realidade. Esse esforço apagador do humano corresponde à tentativa de alcançar, pela via da natureza, aquilo que Doris Sommer denominou de “pré-história legitimadora” no discurso das ficções de fundação latino-americanas (2004, p. 76), tempo em que o espaço nacional seria apenas espaço natural, onde se encontraria a genuinidade da nação. James Fenimore

Cooper, continuamente revisitado e relido pelos romancistas latino-americanos do século XIX, já expõe marcas do apagamento pré-histórico, se pensarmos no fatídico destino de Cora, cujo sangue mestiço não a autorizaria a povoar a América.

Ao contrário de Cora, cujos cabelos e modos dignos denunciam uma história complicada, e também ao contrário de Uncas, cuja raça está marcada por sua coloração selvagem, nenhuma marca ou traço de um passado comprometedor, nenhum ‘cruzamento’ de sangue pesa sobre Alice ou Heyward. Eles não apenas sobrevivem a Cora, mais colorida, bem como a Uncas, mas também, presumidamente, prosperam e povoam a América inocente e benigna. (SOMMER, 2004, p. 77)

Desta forma, o discurso da monumentalização da natureza vê-se desconcertado com a presença humana nativa, porque mais facilmente pode-se imaginar a natureza como fora da história, e assim começar de um marco zero a nova história dos povos vitoriosos, livrando-se da incômoda mácula “pré-histórica” dos antigos povos que ocupavam o Novo Mundo. A reação se dá através de um movimento duplo ou de uma combinação de movimentos, como que para equacionar o “problema” do humano: trata-se, sob duas óticas, do que podemos denominar de presentificação do índio.

De um lado, o mecanismo ficcional da presentificação dá-se em tom lamentoso ou de louvação, e retrata o índio como aquele que já não está, aquele que foi exterminado. Nenhum senão histórico, dados os fatos do violento processo de colonização. Entretanto, a lembrança do extermínio nada mais é do que o mote para a tentativa de reavivamento do índio, na busca da originalidade e da pureza histórica e cultural supostamente existentes entre os nativos pré-coloniais. O conto “A decana dos muros”, de *Inferno verde*, a que aludi no capítulo anterior, representa muito bem esta vertente de equacionamento do “problema” a que estou me referindo. Talvez seja possível dizer que esse discurso, à sua maneira, dá prosseguimento ao extermínio que ele mesmo lamenta ter acontecido. Se não for isso, pode-se afirmar, no mínimo, que tal forma de representação se alimenta da tragédia histórica para transformá-la num épico das tradições.

De outra parte, a presentificação se configura como uma exaltação dos traços que o caboclo supostamente teria herdado do índio: a nobreza, a coragem, a lealdade, a paciência, a parcimônia e toda uma série de essencialidades. Ou seja, tenta-se presentificar o índio através do caboclo. O valor deste estaria em não ser um índio decaído mas sim o honroso herdeiro de toda uma tradição. Vejamos, como exemplo, o seguinte destaque de *A selva*:

Atreito a vida sedentária, o caboclo não conhecia as ambições que agitavam os outros homens, já Alberto o soubera em Belém. A mata era sua. A terra enorme pertencia-lhe, senão de direito, por moral, por ancestralidade, da foz dos grandes rios às cabeceiras longínquas. Mas ele não a cultivava e quase desconhecia o sentimento de posse. Generoso na sua pobreza, magnífico na humildade, entregava esse solo fecundo, pletórico de riquezas, à voracidade dos estranhos – e deixava-se ficar, pachorrento e sempre paupérrimo, a ver decorrer, indiferentemente, o friso dos séculos. (AS, p. 46)

Aí está uma tentação a que Ferreira de Castro não resistiu – quanto à forma de retratar o caboclo. Notemos que, apesar de o caboclo, em conformidade com sua possível ancestralidade indígena, se adequar ao meio natural que o narrador toma por hostil e de ser freqüentemente louvado por isso, sua inaptidão para as novas formas de existência e de produção trazidas pelo progresso tende a limitar seus méritos. Talvez por isso, em geral, seu papel seja de coadjuvante ou de objeto de curiosidade – e não de sujeito. Em *A selva*, o personagem que mais corresponde a essa simultânea louvação e depreciação é Lourenço. Há um segundo trecho, em que o narrador volta a discorrer sobre o que ele percebe como características do caboclo, no qual se pode notar um cruzamento de estereótipos de culturas marginalizadas pelo Ocidente, pois o termo “pária” (logo no início do excerto), na sociedade indiana, se refere ao indivíduo sem casta, inferior. Tanto numa periferia como a Índia quanto noutra região periférica como a Amazônia, a noção de que suas populações são indolentes e desapegadas aos bens materiais vem acompanhada de avaliação negativa, como se, ainda não tendo evoluído aos padrões capitalistas ocidentais, esses povos necessitassem da tutela do colonizador.

A sua condição de caboclo dava a Lourenço privilégios ímpares em todo o seringal. Dos párias masculinos e válidos só ele não se entregava à extracção da goma elástica. Era uma regalia muito antiga, que sua raça conquistara, não por força activa, mas por indolência inata. O mundo cifrava-se, para ele, numa barraca, numa mulher e numa canoa; e mereciam-lhe sorrisos de piedade os homens que vinham do Ceará, do Maranhão, mesmo de Pernambuco, desbravar a selva virgem, sofrer todas as vicissitudes, tormentos sem conta, apenas pela ânsia de uns tostões a mais.

O caboclo via-os chegar, tão infelizes e desprotegidos, como diligentes e cobiçosos; via-os, com indiferença, ocuparem a terra dele, como se tudo aquilo lhes pertencesse e estivesse ali para seu regalo. Mas o tempo decorria e os que de começo, [*sic*] espalhavam energias, acabavam mostrando depauperamentos; os que haviam trazido expressão de futuros vencedores, arrastavam-se depois como vencidos; e por um que

regressava ao ponto de partida, quedavam ali, para sempre, centenas de outros, esfrangalhados, palúdicos, escravizados ou mortos. A selva não perdoava a quem pretendia abrir os seus arcanos e somente este homem bronzeado, de cabelo liso e negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica, junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil. (AS, p. 116)

Mas se de fato as populações indígenas foram ou têm sido exterminadas, e se realmente o caboclo tem no índio um ancestral, qual seria o problema da presentificação? Além do que já apontei – da busca por algo que remanesça a uma longínqua pureza histórica e cultural e que pode ser lida como monumentalização das tradições e ufanismo –, penso que o equívoco histórico está em separar diacronicamente o índio do caboclo, apesar de que, aparentemente, a presentificação se configure como um esforço de uni-los. Mas a separação diacrônica se mostra quando a tragédia de um não é vista como o trauma do outro, ou seja, quando não se analisa a dominação sofrida por povos mestiços contemporâneos como parte de um mesmo e longo processo histórico de subjugação que vem se efetivando desde que os índios eram maioria na Amazônia. Fica apenas a fraca idéia de que o maior e mais significativo traço que une tais histórias é a mística posse da terra, e não a violência que ambos sofreram ou sofrem.

Por outro lado, sincronizar o trauma e a tragédia, diferentemente da presentificação, estaria mais próximo da *atualização* a que se refere Homi Bhabha, aquela que emerge da tensão entre o passado pedagógico e o presente performático, o “tempo-duplo” como o denomina o próprio Bhabha, (1998, p. 206-207). Atualizar seria abrir espaços para que falem os fantasmas, os “passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico” (BHABHA, 1998, p. 34).

Em *A selva* há algo de não aproveitado quanto a essa forma de fantasmagoria. Quando Alberto chega ao seringal Paraíso, Firmino logo o adverte de que o centro de coleta em que trabalhará é freqüentemente visitado pelos índios parintintins.

A estrada que você vai cortar era do Feliciano. O mês passado os índios vieram ao centro e levaram a cabeça dele. É por isso que a estrada está sem freguês e você vai para ela. E aqui há uns quinze dias foi um estrago em Popunhas. Os parintintins chegaram e, como não tinha cabeça para cortar, foram à roça e quebraram tudo. (AS, p. 78)

A partir dessa conversa, o pensamento de Alberto é constantemente assaltado pela preocupação com a possível chegada dos parintintins, e então os ruídos da selva parecem-

lhe esconder esses seres brutais que o tocavam. Suas preocupações são reforçadas com as palavras nada animadoras de seu companheiro: “Eles levam sempre a cabeça dos civilizados. É para espetar num pau e dançar em volta dela” (AS, p. 86). Logo adiante, Firmino prossegue em suas recomendações: “Quando não há cabeça de homem, levam de criança, de cachorro e de gato, de tudo que aparece. Deitam fogo à barraca e arrasam a mandioca e o canavial. Não podem ver um civilizado...” (AS, p. 88). Notemos que mesmo num personagem como Firmino, que é um caboclo e seringueiro, as noções eurocêntricas do que viria a ser um civilizado mostram-se incorporadas.

Não me deterei em digressões a respeito das opiniões de Firmino sobre os índios, de que “aquilo é bicho que só deixará de ser ruim quando desaparecer. Eu, se encontro algum, mato-o logo!” (AS, p. 88). Para isso, bastará um dia uma análise de *O instinto supremo*, obra de Ferreira de Castro posterior a *A selva*, que relata a “pacificação” dos parintintins, e onde se expõe de forma mais franca certa visão etnocida. Quero apenas lembrar que, apesar de Alberto estar sempre às voltas com inquietações a respeito da vinda ou não dos índios cortadores de cabeça, o que gera um arremedo de suspense no romance, não há o desenvolvimento de uma proposta de fantasmagoria que a eleve para além do nível da insinuação de sombras, estalos ou tão-somente as elucubrações advindas do estado de nervos do protagonista de *A selva*. O único parintintim que de fato se mostra no romance já aparece morto.

Impossível não recordar certas figuras fantasmagóricas de *O coração das trevas*, de Conrad, que em algo se assemelham a esses índios-sombra. Em certa altura, elas são apenas um mistério para Marlow: “Às vezes, à noite, o som de tambores por trás da cortina de árvores subia o rio e ficava reboando debilmente lá no alto, como se pairasse acima de nossas cabeças, até o dia clarear. O que significava aquele som – se guerra, paz ou prece – não sabíamos dizer” (CONRAD, 1984, p. 47-48). Entretanto, logo adiante a expectativa fantasmagórica se converte em experiência fantasmagórica, quando os viajantes avistam na margem do rio:

[...] um turbilhão de braços negros, de pernas negras, um punhado de mãos batendo palmas, de pés batendo no chão, de corpos gingando, de olhos rolando nas órbitas, em meio a uma algazarra infernal. [...] O homem pré-histórico nos estaria lançando maldições, preces, boas-vindas?... Quem saberia dizer? [...]; deslizávamos diante deles como fantasmas, perplexos e intimamente horrorizados. (p. 48)

Há algo de mobilizador nesse contato, e não apenas entre culturas ou compreensão entre culturas. Na verdade, aí há muito pouco de compreensão; a palavra-chave é a *perplexidade* a que se refere Marlow. Essa perplexidade advém tanto de uma espacialidade diferenciadora quanto de uma temporalidade disjuntiva. No entanto, a perplexidade, aí, é sobretudo atualizadora. Conjunção e disjunção temporal passam a se confundir.

Era algo extraterreno, e os homens eram... não, não eram inumanos. E para falar com franqueza, essa era a parte pior... a suspeita de que eles não eram inumanos. [...] Eles uivavam, saltavam, rodopiavam, faziam caretas medonhas... mas o que impressionava a gente era precisamente a idéia de que eram criaturas humanas... como nós, a idéia de que havia um remoto parentesco entre nós e aquele selvagem e delirante tumulto. Era terrível. Sim, realmente terrível, mas se fôssemos bastante honestos teríamos de admitir que havia em nosso íntimo uma sombra de receptividade à tremenda autenticidade de toda aquela algazarra, uma vaga desconfiança de que existia nela um significado que nós – tão distantes da noite dos primeiros tempos – estávamos capacitados a compreender. E por que não? A mente do homem é capaz de tudo, porque tudo está dentro dela, todo o passado, assim como todo o futuro. (CONRAD, 1984, p. 48)

Ficar de frente para o fantasma ou para o fantasmagórico, sentir o medo e a fascinação que provêm de tal visão, ouvir não sua voz – que ela já não existe –, mas o que ainda ecoa daquilo que um dia fora sua voz – a “atualização, no presente, da fuga da opressão”, como diria Luiz Costa Lima (2005, p. 139) a respeito de outro fantasma, *A menina morta*, de Cornélio Penna. Esse é o passo que inexiste em *A selva*. É possível afirmar que a índia Domingas, de *Dois irmãos*, romance do amazonense Milton Hatoum, seja mais fantasmática do que os índios que a narrativa de Ferreira de Castro insinua estarem embrenhados na selva. Certamente as cantilenas de Domingas reverberam como ecos na memória do narrador:

Só uma vez, ao anoitecer, começou a cantarolar uma das canções que escutara na infância, lá no rio Jurubaxi, antes de morar no orfanato de Manaus. Eu pensava que ela havia travado a boca, mas não: soltou a língua e cantou, em nheengatu, os breves refrões de uma melodia monótona. Quando criança, eu adormecia ao som dessa voz, um acalanto que ondulava nas minhas noites. (2000, p. 240)

Embora a fantasmagoria daquelas personagens de *O coração das trevas* demonstre que Conrad olhava criticamente para a empresa imperialista e colonial, ou pelo menos de modo ambivalente, há um passo fundamental que não é dado: aquele que enxergaria a

possibilidade de que outras culturas, vozes dos povos colonizados, pudessem se revelar como representações alternativas, ou mais que isso, representações de resistência, não porque seriam criadas, mas porque já estavam ali desde antes da chegada do colonizador. Edward Said sintetiza o problema das “duas visões” na novela conradiana; primeiro, o ponto de vista crítico: “Ao acentuar a discrepância entre a ‘idéia’ oficial do império e a realidade tremendamente desconcertante da África, Marlow abala a noção do leitor sobre a própria idéia do império e, acima de tudo, sobre algo ainda mais básico, a própria realidade” (1995, p. 62-63). Depois, a perspectiva reacionária:

A limitação trágica de Conrad é que, mesmo podendo enxergar com clareza que o imperialismo, em certo nível, consistia essencialmente em pura dominação e ocupação de territórios, ele não conseguia concluir que o imperialismo teria de terminar para que os ‘nativos’ pudessem ter uma vida livre da dominação européia (p. 63)

Assim, o caráter de revisão do processo colonial, também presente em *A selva*, esbarra numa ótica a tal ponto arraigada que o narrador e o escritor não conseguem enxergar a conexão entre a “inexistência” de representações do colonizado e a violência do processo ao qual este foi ou estava sendo submetido.

Isso explica por que os parintintins são do mais absoluto silêncio, e por que sua existência, no romance, depende unicamente do medo de Alberto. O protagonista de *A selva*, aliás, freqüentemente encarna a postura da referência autodefinidora do mundo. Seu patético discurso no final do romance, quando ensaia mentalmente uma defesa para o negro Tiago, que acabara de pôr fogo no barracão, matando assim o dono do seringal, mostra seu empenho em conservar a preponderância de sua voz. Alberto transita entre o ódio e a compaixão para com o outro sem jamais sair do epicentro discursivo da narrativa. Essa narrativa, por assim dizer, egocêntrica seria o que Said critica em obras que, mesmo antiimperialistas, “sustentam que a fonte da ação e da vida significativa do mundo se encontra no Ocidente, cujos representantes parecem estar à vontade para impor suas fantasias e filantropias num Terceiro Mundo retardado mental” (1995, p. 20).

O conservadorismo paralisante de *A selva* também se permite entrever na sensação que o romance nos deixa de que, fora do foco narrativo, tudo é um imenso espaço desabitado, lembrando bastante o que no século XX se intensificou como a ideologia do “vazio demográfico”. Os personagens “externos”, os parintintins, sequer insinuam uma existência concreta, e quando enfim podemos saber de um, ele já está morto. Pensar que

regiões como a Amazônia se configuram em vazios demográficos acaba por significar a tentativa de convertê-las em vazios discursivos, signos vazios a serem preenchidos livremente por um eu-referencial dominante. O resultado é aquilo que Mary Louise Pratt chama de “senso colonizado de que a realidade está em outro lugar” (1999, p. 52). Nessa perspectiva, a “afasia” de personagens como Firmino, Agostinho e Tiago representa na verdade o espaço discursivamente monopolizado por Alberto. Por isso, cada uma dessas figuras ondula no sobe e desce conceitual do protagonista: Firmino ora é grosso, ora é gentil; o assassinato cometido por Tiago foi crueldade ou justiça? Felizmente, apesar da monopolização discursiva, Alberto insinua uma perspectiva menos unilateral das percepções (apesar de isso ainda não significar uma abertura no espaço discursivo): “Era certo que os homens são bons ou maus conforme a posição em que se encontram perante nós e nós perante eles” (AS, p. 197; grifo nosso). A percepção de Alberto parece, nesse ponto, estar infiltrada por certa relativização, embora ele continue a, além de ser a referência de seu julgamento pseudo-universal, estender esse juízo aos outros personagens.

2.4 EU: OUTRO

Em todo o caso, há duas características do romance *A selva* que indicam um esforço do escritor para se descolar do quadro geral dos textos de tendência à exotização. A primeira dá conta de um progressivo afastamento do foco narrativo em relação ao meio natural. José Maria Rodrigues Filho vê no romance a existência do choque entre a nomeação e o espanto silencioso, a “perplexidade nos meandros da efabulação” (2004, p. 319). Por um lado, o narrador – uma voz onipresente que conduz a narrativa como um eu-reflexivo de Alberto – não escapa de um ímpeto de linguagem, uma vontade de significação da natureza circundante. E isso seria um promissor campo de análise do romance, visto que, à semelhança do que então se tinha como tradição narrativa sobre a Amazônia, Ferreira de Castro compõe um narrador que busca dar uma moldura de significado ao caos que lhe parece ser aquele meio natural. No entanto há, ao menos no nível da encenação, a estupefação que não vai além da perplexidade, se pensarmos exclusivamente no personagem Alberto. É assim que o silêncio se infiltra na narrativa de Ferreira de Castro: através de certa “significação retórica da paisagem”, feliz expressão que Rodrigues Filho (2004, p. 318) cunha ao analisar, no mesmo ensaio, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. Em *A selva*, a “significação retórica da paisagem” se

destacaria como uma linguagem do silêncio, que, nomeado como uma “massa envolvente” (RODRIGUES FILHO, 2004, p. 318), assume caráter de espacialidade. O silêncio-massa envolvente, no entanto, não é o silêncio em si, a ausência de sons. Ao contrário, e como bem lembra o crítico nas passagens do romance, o silêncio é “sinfônico”, “efeito de milhões de gorjeios longínquos”, “murmúrio suavíssimo de folhagens” (p. 318). Talvez caiba afirmar que o silêncio de *A selva* seria mais o *silenciar* ou o *causar silêncio*. Para Alberto, a realidade amazônica se apresenta tão brutal quanto imensurável. Daí sua perplexidade e seu silenciamento. É possível, então, notar uma mudança importante em curso, pois nesse diálogo o homem é o interlocutor que busca dar sentido ao silêncio. Como parece que essa tarefa será sempre malograda, o sentido passa a ser mais importante que o silêncio. E o sentido é humano. Ou seja, é o silêncio do meio natural, estupendo para o observador, que começa a humanizar a narrativa, deslocando-a da mera descrição hiperbólica da natureza.

Talvez seja por isso que se note em *A selva* um progressivo afastamento da narrativa em relação ao mundo natural – lentamente o narrador se distancia da tentação verborrágica frente ao natural, para centrar sua atenção no drama do homem escravizado naqueles sertões. Não por acaso, essa mudança se efetua na altura do romance em que Alberto vai trabalhar no escritório do barracão, onde não estará tão dramaticamente cercado pela floresta. A partir de então, as “reflexões” sobre a natureza, em geral, só entram em cena para acentuar os anseios de Alberto, especialmente os sexuais, como quando ele e o senhor Guerreiro, marido de Dona Yáyá, atocaiam uma onça que vinha fazendo muitas baixas no rebanho do patrão. Enquanto Alberto cogita matar Guerreiro para ficar com Yáyá, vai consigo mesmo tecendo comentários sobre as onças – “ladras incorrigíveis, sem pudor e audaciosas” (AS, p. 163) – e sobre si mesmo: “Que animal feroz crescia, assim, dentro do seu próprio cérebro, para lhe alucinar a razão?” (AS, p.164).

É neste ponto de transição do romance, de deslocamento do olhar da natureza para o homem (ou para o que o homem tem de “fera” em si mesmo), que se completa o movimento que se vinha desenhando e que de certa forma representa o contato do europeu com o Novo Mundo. O primeiro momento, o contato inicial, que suscita em Alberto o silenciamento, a admiração, o espanto e o enlevo, assemelha-se ao maravilhamento, o sublime, presente desde o encontro inicial de Colombo com as “Índias Ocidentais”. Com efeito, a retórica das grandes viagens e descobertas está impregnada do maravilhamento, herança tanto das narrativas heróicas clássicas quanto cristãs, como ressalta Stephen

Greenblatt, (1996, p. 101). Porém, não há apenas um nível em que o maravilhamento se apresenta; quando elemento de retórica ou representação, um nível anterior já estaria sendo capitalizado pelo discurso. É desse nível anterior que se aproxima a sensação de Alberto em seus primeiros contatos com os rios e a floresta. Algo fora da representação está acontecendo com o personagem quando ele se depara com o assombroso da paisagem: “Ali tudo perdia as proporções normais. Os olhos que enfiassem, pela primeira vez, no vasto panorama, recuavam logo sob a sensação pesada do absoluto, que dir-se-ia haver presidido à formação daquele mundo estranho” (AS, p. 62). Tal é a impressão de Alberto, preenchida pelo desconcomunal. Aqui, a moral ainda não entrou. O desconhecido só pode fornecer uma experiência estética. “Quando nos maravilhamos, não sabemos ainda se amamos ou odiamos o objeto que nos afeta; não sabemos se devemos beijá-lo ou fugir dele” (GREENBLATT, 1996, p. 37). Daí as palavras vacilantes e contraditórias de Alberto a respeito da floresta: “[...] contemplada por fora, sugeria vida liberta num mundo virgem, *ainda não tocado pelos conceitos humanos*; vista por dentro, oprimia e fazia anelar a morte” (AS, p. 85; grifo nosso).

O maravilhamento compreende, portanto, “um certo excesso, uma intensidade hiperbólica, um senso de deleite pasmoso”, ligado, em geral, à contemplação dos elementos naturais da paisagem (GREENBLATT, 1996, p. 103), dado importantíssimo, posto que são esses elementos que, num estágio posterior, ajudarão a certificar a posse das novas terras, quando do segundo nível, o do conhecimento, da representação e capitalização do maravilhamento. Por ocasião de sua terceira viagem, Cristóvão Colombo escreve um relatório no qual o navegador parece investir no maravilhamento como recurso retórico para convencer os soberanos espanhóis de que o já comentado baixo retorno dos investimentos de Suas Altezas é apenas intriga da oposição. Segundo Greenblatt, tendo se distanciado de seu primeiro contato com o Novo Mundo, Colombo vislumbra que a capacidade de maravilhar-se – e eu acrescentaria: de representar, pela escrita, tal maravilhamento – autentica a posse das terras para os espanhóis. Haveria algo de incompleto no formalismo legal de que os navegadores em missão pelas novas terras lançavam mão. Não bastava todo o arsenal proclamatório dos atos de Direito, seguidos dos procedimentos episcopais; era necessário algo que suplementasse os ritos legais e clericais, algo sublime e divino, algo que congregasse o erótico e o transcendental: a capacidade de maravilhar-se com aquele novo mundo (GREENBLATT, 1996, p. 99-109). Foi precisamente nisso que Colombo passou a ver a diferença quintessencial entre ele e os

nativos. Sem a capacidade de maravilhar-se, era como se eles estivessem cegos à evidência de que estas terras eram a realização da milenar promessa divina da posse de uma terra fértil e exuberante, o Éden terrestre. Tal pecado os alijava do direito à posse.

A capacidade de maravilhar-se, agora convertida em representação, passa a ser a capacidade cristã e letrada de maravilhar-se. Isso dá uma medida da importância da representação escrita em tal processo. Em Colombo, temos o ato de nomear os lugares “recém-descobertos” como complementação do processo de posse. “O batismo é, então, a instância culminante do maravilhoso ato da fala: no enlevo do próprio nome, o movimento da ignorância para o conhecimento, a tomada de posse e a atribuição de identidade são fundidos num momento de puro formalismo lingüístico” (GREENBLATT, 1996, p. 122). Em *A selva*, a transposição do maravilhamento como sentimento para sua representação é notada quando consideramos a diferença entre o personagem Alberto e o narrador. Aquele encarna e vive a primeira etapa do contato; enquanto este – como já disse, um eu-reflexivo de Alberto – situa-se em algum tempo já distante do marco-zero do encontro com o novo. A empresa do narrador é tornar a realidade, a princípio imensurável, um pouco mais cognoscível. Onde Alberto não progride em divagações, porque ainda está tomado pelo assombro, o narrador se torna o suporte de reflexão e de representação. O que para Alberto é caos, a pulsante e estranha paisagem natural, para o narrador é o próprio desafio de organização, porque organizar lingüisticamente a natureza circundante talvez eleve a narrativa a instrumento de apropriação de tal conjunto.

Até aí, é possível dizer que há similitudes com os atos colonizadores. Mas qual seria o gesto narrativo presente no romance de Ferreira de Castro que faz o outro movimento, ou seja, que o distancia do discurso colonialista? Ora, no exemplo de Colombo, como vimos, o maravilhamento se direciona especialmente às características naturais do Novo Mundo. Seria necessário algo que fosse extremamente outro para Colombo ser despertado pela maravilha, no primeiro momento, e para que depois fosse convincente, quando de sua representação. A natureza encerrava o predicado da estranheza; um pouco porque era diversa da natureza européia e um pouco porque ela podia ser vista como o outro do homem – conceito também ligado ao Renascimento. Não é possível dizer que a natureza amazônica deixe de ser estranha a Alberto, já que o duplo movimento percebido no discurso de Colombo é, em certo grau, perceptível também em *A selva*, seja no protagonista, seja no narrador. E o desconforto de Alberto com a natureza não se esgota. Mas, com o avançar do romance, a sua atenção vai gradativamente sendo

tomada pelo drama social, pelas questões humanas daquele meio. Alberto passa a se perceber não mais colonizador, ou pelo menos abandona a excessiva atenção dada aos motivos naturais; o imigrante Alberto, se quiser fazer da Amazônia um lar, terá de concentrar-se também no que há de comum entre ele e esse novo lugar. A realidade precisa deixar de ser somente a natureza a eclodir aos seus olhos para inaugurar possibilidades de convergências entre o novo e o conhecido. Por isso, o drama do trabalho escravo nos seringais torna-se, no último terço do romance, a preocupação central do jovem português, dando margem para extensas digressões sobre o Direito universal, a liberdade e as mais íntimas contradições de personagens como Juca Tristão, o dono do seringal. Apesar de ter repetido certos motes coloniais, é esse movimento de humanização e de busca por interações entre os mundos, especialmente configurado na denúncia social, que abre no romance de Ferreira de Castro a possibilidade de um passo além da exotização.

Além disso, a postura de aproximação dá margem a um segundo aspecto de *A selva* que acentua o esforço de descolamento dos textos essencialmente exotizadores: em *A selva* o referencial se desloca, se pensarmos naquilo em que o romance é mais profícuo – certa revisitação do europeu sobre si mesmo, isto é, um europeu a reviver, em diferença, a experiência de estar num outro espaço, significativamente um espaço onde outrora seu país estabelecera colônia. A experiência de Alberto como seringueiro, a escravidão a que é submetido, a dissolução dos vínculos nacionais – conforme vimos no caso do comendador J. B. de Aragão – são eventos que lhe promovem a necessidade de repensar seus preceitos, especialmente aqueles que tinha a respeito de si mesmo. O maior estranhamento do romance é o de Alberto sobre si próprio.

Para isso, um mecanismo de alteridade é posto em ação: Alberto ensaia ser um seu outro. A princípio, o fato de o jovem português se diferenciar por seus altos estudos, por seus modos e por sua condição de europeu dá a impressão de que a distância entre ele e os seringueiros é abismal e insuperável. Mas é essa distância que dá o tom de gravidade às experiências que Alberto vive enquanto seringueiro.

O que temos então é a narrativa da condição diferenciada do europeu na antiga colônia. Agora a condição é marginal. É claro que a colonização se deu em diversas gamas de experiências entre os colonizadores – do mais aristocrático ao menos abastado. Entretanto, as narrativas coloniais privilegiaram as experiências gloriosas, ou sobretudo tidas e narradas como gloriosas.

É importante ressaltar que o que dá a medida diferenciadora para Alberto é a distância que ele adquire de si mesmo – distância cultural, moral e fundamentalmente espacial. “Quando estamos fora da nossa terra, perdemos, quase sempre, a paixão política” (AS, p. 197-198), diz ele em relação ao que fora o motivo de seu exílio, seu posicionamento monárquico. As experiências espacialmente diferenciadas, em choque com suas concepções pré-estabelecidas, acabam por gerar instabilidade em seu pensamento e nas suas ações.

Outra forma de instabilidade discursiva presente no romance pode ser resumida na seguinte pergunta: em *A selva*, temos a visão do vencido ou do vencedor? Na verdade, há muito que ser desconstruído nessa dicotomia. Entretanto, a afirmação de Bernard Emery (1999) – de onde retirei a pergunta para fins retóricos –, de que o romance de Ferreira de Castro inverte o paradigma do exotismo ao expor o objeto exótico através da visão do vencido, instiga a pensar que relação haveria entre o exótico e a visão do vencido. Os argumentos de Emery se baseiam na experiência dolorosa por que passaram tanto Alberto quanto seu criador, sob o jugo do sistema de aviação e vivendo em condições extremamente precárias no interior da floresta. Emery utiliza-se do conceito de “ulissismo”, cunhado por Gilberto Freyre, para mostrar como, no universo português e luso-tropical, a aventura rumo ao gigantesco e perigoso desconhecido provoca uma inversão de perspectiva nas suas observações referentes a esse novo mundo: “a força pertinaz desses ‘homens fracos’ de que fala Gilberto Freyre, e que os levou a descortinar os recantos mais longínquos do mundo inteiro, nos dá a chave desta inversão total da perspectiva” (1999, p. 95). E adiante arremata: “É preciso para o leitor ver com os olhos da dor e da incerteza, e não apenas como o curioso, mesmo quando ele se sente apiedado ou horrorizado pelo quadro proposto” (p. 95).

O que está na base dessa argumentação é certa impressão de impotência – ela seria a causadora da mudança de perspectiva. Mas Alberto sente-se fraco e diminuído em relação a quê? À primeira vista, a selva é o que o desnorteia, o que lhe imprime horror, medo, impotência. Quanto aos homens, aqueles que poderíamos chamar – acompanhando a nomenclatura de Bernard Emery – de “não-vencidos” ou “vencedores” são os responsáveis pela revolta contida de Alberto perante as injustiças vivenciadas pelos seringueiros. No romance, esses personagens “fortes”, injustos e cruéis teriam em Juca Tristão seu maior representante e na inalcançável Dona Yáyá, sua mais sensual e provocativa configuração.

Mas será isso suficiente para afirmar que temos a “visão do vencido”? Não há dúvidas de que a experiência de Alberto é subalterna – quem poderia dizer o contrário ao pobre quase bacharel enfiado nas brenhas amazônicas? O meio e os homens, como acabamos de ver, dão-lhe a sensação de impotência. Mas não *todos* os homens. E se deslocássemos nosso olhar para as relações de Alberto com os *outros* “vencidos” existentes no romance?

Os caboclos, os índios, os negros e os seringueiros são os outros vencidos. Os vencidos são, portanto, os oprimidos e escravizados. Assim, é possível dizer, numa primeira análise, que Alberto se identifica com eles – sobretudo com os últimos, quer pela atividade que exercem, a mesma na qual ele trabalha, quer pelo convívio com Firmino e Agostinho, seus colegas seringueiros. Não se pode questionar que daí nasça a “solidariedade dos pobres” a que se refere Emery, indo novamente inspirar-se num conceito Freyreano. A própria atitude de Alberto, de ceder uma lima para que os seringueiros em fuga desacorrem uma canoa, seria a explicitação gestual dessa solidariedade.

A “empatia” – terceiro elemento da análise de Emery – é o que pode dar uma medida do que vem a ser o olhar de Alberto. Qual seria o lugar desse olhar? Sustentando-se novamente em Gilberto Freyre, Emery entende por “empatia” do homem luso-tropical a sua “capacidade [...] para entrar em contato com o Outro, e mesmo, gradualmente, aproximar-se do gênio dele numa forma de simbiose” (1999, p. 96). Esta é a idéia mais preciosa, se olhada de perto e desdobrada. Em relação a *A selva*, seu valor não está exatamente em “entrar em contato com o Outro”, ou tornar-se “irmão do Outro” (EMERY, 1999, p. 98). Mas, se pudermos pensar a empatia sob o prisma do espacial, veremos Alberto como aquele que ocupa o *lugar*, o *espaço* de um outro. A riqueza disso se ressalta ao percebermos que, apesar de toda a solidariedade, Alberto não se torna esse outro. Entretanto, ocupar-lhe o lugar gera o melhor movimento do romance, sobre o qual me referi parágrafos acima: o distanciamento e o concomitante estranhamento de Alberto em relação a si mesmo. Não tornar-se esse outro impossibilita o protagonista de nos dar a visão do vencido, mas, por outro lado, possibilita-o estar distante de ambas as margens do rio. O determinismo que se afigura na obra do início ao fim não dá chances para que se afirme haver, via Alberto, a “visão do vencido”. No entanto, se deslocarmos nosso foco para o modo como o jovem português vê a si mesmo e sua condição de europeu, as

possibilidades de se ter em *A selva*, sob essa perspectiva, uma obra crítica serão bem mais generosas.

Daí vem a maior revisitação praticada no romance: o europeu a revisitar o espaço onde noutra época se tentou implantar o projeto de colônia, e, fazendo isso, revisitar-se a si mesmo. Alberto é o europeu deslocado espacialmente que vive uma experiência geográfica diferenciada e marginal. Nisso, há uma sutileza de Ferreira de Castro que foi decisiva para a dramaticidade da experiência de seu personagem. Apesar das inúmeras análises que – apenas com uma pontinha de razão e com bastante comodismo – tentam colar a figura da criatura à de seu criador, Alberto tem o *status* aristocratizado pelo autor, se comparado aos motivos e maneiras que levaram o menino José Maria Ferreira de Castro a migrar para a Amazônia. O primeiro deixa Lisboa aos 26 anos, para curtir um exílio político por conta de sua participação no levante sebastianista de Monsanto, deixando um curso de Direito inconcluso. O segundo migra aos doze, sem a família, para tentar ganhar dinheiro, deixando para trás as dificuldades da vida no pequeno povoado de Salgueiros, Norte de Portugal.

É verdade que há certa armadilha no texto, especialmente a partir da edição de 1955, quando o autor escreve, em forma de preâmbulo, uma “pequena história de *A selva*”, e ressalta: “se é verdade que neste romance a intriga tantas vezes se afasta da minha vida, não é menos verdadeiro também que a ficção se tece sobre um fundo vivido dramaticamente pelo seu autor” (AS, p. 20). Daí derivaram inúmeras análises biografistas da obra. Espremidas todas elas, fica o valor documental do romance, como registro do avesso da ostentação gomífera, conforme escreveu Márcio Souza: “Era o sustentáculo secreto e banido. [...] a plena realização do silêncio que agüentou todo o peso do alarido de Manaus” (1990, p. 124). O *vivido* de Ferreira de Castro certamente lhe propiciou as ferramentas ou o conteúdo para a crueza da trama e das ações dos homens descritas em *A selva*, o que acarretou, como diria ainda Márcio Souza, “a reconquista do homem como centro e personagem do drama amazônico” (1990, p. 127).

Mas, e se fizéssemos o esforço para descolar o autor do personagem? Creio que isso faria uma grande diferença, especialmente se esquecermos um pouco a alcunha que *A selva* freqüentemente recebe – “o romance da Amazônia” – para nos concentrarmos na experiência do europeu deslocado. Temos aí outro filão interpretativo: o da busca pelo sentido de si, de sua cultura, de sua política através da experiência em um outro espaço. As

possibilidades de significação se multiplicam se lembramos que esse “espaço-outro” é por sua vez um espaço já atravessado pelo eu desde a experiência colonizadora.

Contando de sua saída do seringal Paraíso, Ferreira de Castro levou quinze anos, para começar a escrever *A selva*, distanciando-se assim no tempo, pela memória, mais ainda daquilo que já era distância espacial. Com uma década de antecedência, seu romance foi o precursor do Neo-Realismo português. Quando publicado, em 1930, o Presencismo era o movimento literário de maior força em Portugal. José Régio, um de seus líderes, afirma em manifesto: “A finalidade da arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa e talvez tão complexa: a emoção estética. [...] O ideal do artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão. [...] A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a finalidade estética” (*apud* MOISÉS, 2001, p. 258). Para contrapor tal tendência, Ferreira de Castro lança mão da experiência do distante, lá onde ele viu o sombrio, a dureza. Frente à realidade bruta descrita em seu romance – aqui vale mais a brutalidade dos homens do que a da natureza –, as palavras de José Régio chegam a soar ingênuas. Foi talvez para esses mesmos fins que Ferreira de Castro voltou à experiência do distante quando escreveu ensaios a respeito da *Literatura social brasileira*, especialmente o romance nordestino de 30.

Sem dúvida, a vivência de Ferreira de Castro na selva forneceu-lhe material para a construção da história de Alberto. Mas, sob o provocativo prisma do distanciamento e do estranhamento e invertendo os paradigmas de criador e criatura, seria profícuo dizer que Ferreira de Castro também foi bastante construído pela história de Alberto.

Intermezzo

(1.) UM EPÍLOGO, PARA COMEÇAR

A cena é de fato familiar, mas qualquer semelhança não terá sido mera influência. Novamente o fogo ilumina a noite na floresta e clareia o transbordamento de um ódio. Outro barracão a ser engolido pelas chamas. Lá dentro, mais um coronel do extrativismo – desta vez da castanha – vê seu feudal domínio perecer entre as labaredas. No primeiro incêndio, o fogo era justiceiro e restaurador. Neste, porém, ele se pretende vingativo e purificador.

“A revolta” é o título do primeiro conto de *Histórias de submundo* ([1960] 2005)³¹, livro de estréia do amazonense Arthur Engrácio. Mas é bem possível cogitar que se os capítulos que compõem *A selva* fossem nomeados, o epílogo receberia igualmente o título que Engrácio viria a dar à pequena história que marca seu *début* como contista, trinta anos após a publicação do romance de Ferreira de Castro. É nas cenas finais do livro do romancista português que o clímax toma a forma de uma catártica explosão de revolta. Tiago, empregado do coronel Juca Tristão, é a figura central do surpreendente desfecho. A noite anterior a seu gesto extremo fora preenchida pelos lancinantes gritos de cinco seringueiros que em vão tinham tentado escapar aos domínios do seringalista. Sem ter alcançado o impossível saldo das dívidas contraídas no aviamento, a tentativa de fuga do seringal era tida pelo coronel como um verdadeiro crime, passível do suplício a que de fato foram submetidos os cinco homens: amarrados a um tronco, uma noite inteira de vergastadas nas costas. A surpresa – a primeira surpresa – é que justamente Tiago, o mais fiel e menos questionador dos empregados de Juca Tristão, tenha posto fogo ao seu amado senhor. Talvez tenhamos aí uma estratégia narrativa de Ferreira de Castro: concentrando a revolta na atitude de Tiago, o autor visa a ampliar o efeito de justiça com o qual pretende encerrar o romance, pois, sendo muito grave o atentado à liberdade que Juca Tristão praticara, o revoltado ato do ex-escravo negro torna-se no mínimo compreensível e, no limite, justo. Tiago teria, por assim dizer, isenção suficiente para tocar fogo no seu patrão. Ademais, esse sentido de justiça empresta suporte ao discurso final de Alberto, dado

³¹ As referências a *Histórias de submundo* serão indicadas pelas iniciais *HS*, e dizem respeito à 2ª ed. Manaus, Valer, Governo do Estado do Amazonas, Edua, UniNorte, 2005.

somente em seus pensamentos consigo mesmo, nos quais ele se acha primeiramente incapaz de acusar Tiago de qualquer crime, para depois converter-se, também imaginariamente, num dedicado defensor dos oprimidos.

Digerida a surpresa da autoria do incêndio, resta agora uma constrangedora constatação: de tal modo ficamos envolvidos com a narrativa de Ferreira de Castro sobre o drama dos seringueiros – especialmente o de Alberto enquanto seringueiro – que a exploração histórica carregada por Tiago, e ainda marcada em cicatrizes nas costas e no seu coxear, nos passa despercebida. Acima de tudo nos passa despercebido que o tratamento que lhe é dispensado pelo patrão possa ser uma continuidade de seus dias de escravo, quando ainda vivia no Maranhão. A “distração” não é à toa: por ter se concentrado na outra escravidão, a dos seringueiros, o texto de Ferreira de Castro mantém a figura de Tiago nas sombras para revelá-la vigorosamente no fim do romance, como justiceira. Mas se nossa inocente negligência sobre o ex-escravo nos provocar algum incômodo, é o próprio personagem quem nos vai atenuar o sobressalto ao deixar claro que o estopim para sua revolta, em vez de ser o constante tratamento no mínimo desrespeitoso que recebia de Juca Tristão, terá sido o castigo imposto pelo patrão aos seringueiros: “Eu também gostava muito do patrão. Ele me podia até matar que eu não fugia. Era mesmo amigo dele. Mas seu Juca se desviou... Estava a escravizar os seringueiros. Tronco e peixe-boi³² no lombo, só nas senzalas. E já não há escravatura...” (AS, p. 218).

Ainda que a sessão de chibatadas nos seringueiros tenha desencadeado a revolta de Tiago, para saber de suas motivações teríamos de ir mais a fundo no que representa sua figura àquela altura do romance. De imediato, seu gesto justiceiro parece ser a simples consequência de uma natural identificação de Tiago com aqueles cinco escravizados, como se o ex-escravo negro estivesse, por via de uma semelhança histórica, “do lado” dos seringueiros. No entanto, estes mesmos estão a confundir gratidão com identificação quando Romualdo, um dentre os cativos, ensaia um agradecimento e é duramente repellido por Tiago:

Me deixa, sua peste! Me deixa já! Não foi por ti nem pelos outros como tu que perdi minha alma e vou para o inferno! Foi porque seu Juca te fez escravo e aos outros safados que te acompanham. Se estivesse no tronco, como tu, o feitor que me batia lá no Maranhão, eu também matava a seu Juca. Negro é livre! O homem é livre! (AS, p. 219)

³² Um tipo de chibata feito com couro de peixe-boi. Outro nome para tal instrumento é “umbigo de peixe-boi”.

Tiago provoca um incêndio para castigar com a morte Juca Tristão, a quem ele em momento algum deixou de amar. O erro do patrão teria sido o de escravizar os seringueiros e de agora torturá-los. Estes, em consequência do incêndio gerado por Tiago, puderam, de imediato, livrar-se da tortura a que estavam sendo submetidos. Mesmo assim, Tiago não aprova a fuga empreendida pelos seringueiros, sem a cobertura do saldo; não foi *por eles* que o velho empregado matou seu querido patrão. Houve um desequilíbrio na relação entre explorador e explorados. Tiago não concorda com a fuga porque ela é tão desviante do contrato de exploração quanto o procedimento desmesurado do patrão. Aos olhos do velho Tiago, explorador e explorados desvirtuaram um tácito contrato, e o incêndio é por isso restaurador. Mas o fogo pune apenas um dos “contratantes” com a morte. Os desvalidos sobrevivem, mesmo sem a admiração de seu salvador. Quanto a isso, Tiago nada pode fazer, pois neste romance quem decide sobre vida e morte é Ferreira de Castro, e, conforme vimos no capítulo anterior, sem dúvida ele está com os desvalidos.

Por conta da missão que seu autor lhe atribui, Tiago tem de pôr as personalidades de lado. Os afetos, aqui, não são decisivos; algo se sobrepõe a eles. Ao contrário de comparar sua escravidão com a dos cinco fugitivos, ou seja, de um particular para outro, Tiago coletiviza a motivação de seu ato. Seu gesto não é movido fundamentalmente porque Juca Tristão estivesse a fustigar os cinco infelizes, mas principalmente porque, como ele próprio já nos disse, o coronel “se desviou... Estava a escravizar *os seringueiros*”. Não é Romualdo nem Firmino ou mesmo Tiago que devem ser livres: “Negro é livre! O homem é livre!” Retirada – ou aparentemente retirada – qualquer personalização, o feito de Tiago toca o transcendental, pois que a algo transcendente almeja: a isso que conhecemos pelo nome de liberdade. Se a liberdade é para todos, como o quer Tiago, somente através de algo também transcendente e nivelador ela pode ser alcançada: a justiça, da qual o ex-escravo se faz instrumento. Por isso, pode-se dizer que o incêndio provocado por Tiago é de caráter justiceiro, diferentemente do incêndio vingativo e purificador do conto de Arthur Engrácio, que veremos logo mais.

Agora que conhecemos um pouco mais da figura de Tiago e que vimos como ela se amplia de escravo/ex-escravo para justiceiro, podemos ser acometidos da segunda surpresa que acompanha o final de *A selva*. Se ainda estamos impressionados com o agigantamento do personagem no fim do romance e com toda a revelação do seu drama aos nossos olhos outrora distraídos, talvez tenhamos esquecido, momentaneamente ao menos, exatamente

aquilo em que se vinha concentrando o romance: o drama dos seringueiros submetidos ao vilipêndio do aviamento, além do meio natural de condições rigorosas e adversas – especialmente para Alberto, é importante lembrar. Não se trata de deixar de ter consciência sobre esse drama, pois o livro fora pródigo em retratá-lo e detalhá-lo nas suas duzentas e tantas páginas. Mas se tal drama pode ser traduzido como uma exploração silenciosa ou o drama dos afásicos trabalhadores e viventes da floresta, o romance de Ferreira de Castro tanto é uma forte crítica reveladora de tal situação como, paradoxalmente, uma continuação de tal silenciamento. Nesse sentido, o que talvez esqueçamos é que pode haver um reflexo discursivo da exploração e do silenciamento no próprio romance *A selva*.

No capítulo anterior, discuti um pouco sobre a tese de haver em *A selva* a chamada “visão do vencido”. Procurei demonstrar como a dicotomia “vencidos x vencedores” não se sustenta nesse romance, pois Alberto revisita a experiência colonial em diferença: dentro da impossibilidade de deixar de ser europeu, ele no entanto vive uma experiência antes atribuída a um outro, sobretudo vivida num espaço-outro. Assim, Alberto tanto é um europeu que vai perdendo pedaços de si como um seringueiro que não chega se formar: tanto um europeu deslocado como um seringueiro sem lugar. Esse é basicamente o movimento que estrutura a dialética do romance. Quando, porém, deslocamos nosso olhar para os *outros* seringueiros – aqueles que *não são* o Alberto – vemos surgir um curioso oxímoro: o do protagonismo coadjuvante. Já sabemos que se trata de um romance cujo foco narrativo progressivamente se desloca do deslumbre com o mundo natural, e sua conseqüente descrição, para as problemáticas sociais, as relações de trabalho no extrativismo da borracha. É isso que confere a parte de protagonismo aos seringueiros, além do fato de o personagem principal viver temporariamente como um deles. Ao mesmo tempo, a coadjuvação de seringueiros e caboclos é visível porque sua representação está como que sob a tutela ora de Alberto, ora do narrador – que nada mais é senão uma consciência do próprio Alberto, já avançada no tempo. Mas é no final do romance, com o episódio do incêndio no barracão, que a coadjuvação dos seringueiros ficará mais clara. Curiosamente, naquela altura de *A selva* a postura tutelar se desloca de Alberto para concentrar-se na antes inexpressiva figura de Tiago.

Os discursos analíticos e as teses que Alberto compunha para explicar aquela realidade tão diversa não cabem no clímax do romance. Ali, tudo é ação; uma seqüência de tal modo cinematográfica e intensa que não deixa espaço para as extensas elucubrações humanistas do jovem português ou de sua voz narrativa. É bem verdade que por um

instante Alberto cogita entregar-se a um rompante e pôr abaixo a porta do cativo. Mas logo em seguida: “Cabeça baixa, migava soturnamente a sua impotência [...]” (AS, p. 211). O mesmo Alberto que imaginara como seria se matasse o senhor Guerreiro para ficar com Dona Yáyá e em seguida queda-se entre a razão e a autocensura, agora hesita em libertar os cinco condenados. Moral semelhante o impedirá de uma atitude extrema. É nesse espaço que Tiago entra. Os próprios seringueiros não terão a chance de se libertar, ao menos não por suas forças. Ao contrário, fora pelas mãos de seringueiros, como eles, que haviam sido aprisionados e entregues a Juca Tristão. Não obstante, o mais dedicado dos funcionários do barracão tem a inimizabilidade de que sua dedicação ao chefe o revestira, além de sua história de escravo.

Entretanto, o fato de Tiago atear fogo ao barracão não o torna um oposto amoral de Alberto. Como procurei mostrar há pouco, sua atitude está baseada numa moral de justiça. No fim, tudo é catártico: seja o discurso apoteótico do jovem português, seja o incêndio provocado pelo ex-escravo. Ambos os personagens funcionam a favor do apelo de justiça e igualdade que ecoa das páginas do romance de Ferreira de Castro. Tiago operacionaliza o que em Alberto é retórico. Não se opõem; um é a extensão do outro. Olhando bem de perto, os traços identificadores entre os dois personagens ganham contornos mais nítidos. Foi, por exemplo, quando viu algo de si em Tiago – ou de Tiago em si – que Alberto achou-se incapaz de promover qualquer acusação contra o ex-escravo (AS, p. 219). Juntos, eles dão força de sentido ao termo “realismo social”, conferindo ao mesmo tempo estrutura e superfície à narrativa de Ferreira de Castro.

No que tange aos interesses do próximo capítulo, cujo foco são os contos de *Histórias de submundo*, o que é mais importante a respeito da contigüidade de Alberto e Tiago é que, por paradoxal que pareça, quanto mais energia eles dedicam em favor da liberdade, menos espaço parece haver para que os seringueiros possam praticá-la. É como se eles almejassem entregar aos oprimidos a liberdade apenas quando já não houvesse mais obstáculos para que fosse desfrutada. Alberto é o elemento civilizador introduzido no meio amazônico para organizar retoricamente o que ele enxerga como caos: inicialmente, o meio natural; e depois, as desigualdades existentes nas relações sociais neste espaço. A partir de onde Alberto não pode prosseguir, Tiago assume a tutela sobre os desvalidos, com os quais tanto um quanto o outro mantêm progressivamente algum vínculo de identificação e, por conseguinte, de legitimação. Alberto é o tutor cujo elemento é a palavra. Tiago é o tutor cujo elemento é o gesto. Aos seringueiros resta esperar pela salvação...

É um pouco como resposta a essa tutela que se pode ler aquele outro incêndio, presente no conto “A revolta”, de Arthur Engrácio. Conforme sugeri de início, há algumas semelhanças entre este episódio e aquele descrito por Ferreira de Castro. O conto de Engrácio principia-se com uma reunião de caboclos em torno de uma fogueira. Ao som do cavaquinho de Chico Pantoja, eles entornam aguardente e se confraternizam. O clima festivo não demora a dar lugar a uma atmosfera de conspiração, se não quando o narrador chama atenção para o aspecto terrificante dos homens ao redor do fogo, certamente quando a música pára e, a um sinal de Chico Pantoja, Manduca, um dos convivas, mete-se na escuridão da floresta. O narrador então aproveita para nos apresentar o coronel Euzébio, “homem mau, senhor de baração e cutelo, que de há muito lhes vinha perseguindo, roubando-lhes, inclusive, as criações, os momentos de sossego, a paz enfim” (HS, p. 32). A festa era, na verdade, uma grande preparação para a desforra daqueles homens contra o coronel Euzébio.

Com efeito, o retrato do coronel pintado pelo narrador não deixa muito espaço para o termos como pessoa das mais gentis. Conta que certa vez Manduca – o que fora rondar o barracão de Euzébio a fim de assegurar-se estar tudo tranqüilo para a investida dos revoltosos – havia tomado uma surra de chibata por ter se queixado da eficácia de uma pomada que o coronel lhe vendera a peso de ouro. “Vosmicê tá me robando desgraçadamente, coronel; vosmicê é um ladrão [...]” (HS, p. 34), é o único insulto que Manduca consegue proferir antes que os homens de Euzébio o agarrem e lhe apliquem o castigo. Após a surra, Manduca teve todos os pêlos do corpo raspados, tanto para prolongar-lhe a humilhação como para ser um lembrete ambulante da autoridade do coronel. Assim, na conta do senhor local estavam computados a exploração, a brutalidade, a empáfia, a ganância, além da usurpação generalizada de terras alheias e inúmeros estupros. Juca Tristão parece um colegial comparado com Euzébio. Ou seja, aquelas descrições de familiaridade que há sobre o coronel de *A selva* não têm espaço na caracterização que Engrácio faz do mandachuva de seu conto. E logo veremos que as diferenças entre os dois textos tendem a se multiplicar.

Após inspecionar o terreno, Manduca retorna para onde os outros o aguardam. Confirmado o ambiente propício para o ataque, os homens avançam pela floresta. Sua obstinação é tamanha que nem o fato de um deles ser picado por uma surucucu os detém.

De um só golpe o dedo do desafortunado caboclo é decepado, tanto para que o veneno não se espalhe pelo corpo como para que a investida não retroceda por falta de um antídoto.

Dali a pouco, o grupo cerca o barracão. Um instante mais do silêncio da noite. E a saraivada de chumbo. O barracão já se acha todo vazado pelos tiros quando os homens ateam fogo ao que sobrou. De lá de dentro um vulto sai coxeando e busca refúgio nos fundos do terreno. É o coronel Euzébio, gravemente ferido numa das pernas. Os homens o vêem e o perseguem até encurralá-lo. Inúteis são as súplicas do coronel, agora estendido no chão e cercado pelos furiosos caboclos. Num discurso prenunciador da sentença, Chico Pantoja enumera alguns malfeitos de Euzébio: os estupros, as terras escusamente tomadas aos caboclos, os assassinatos. E dando um pontapé no rosto do condenado, o líder da revolta sentencia: “Faca nele, cabras” (HS, p. 37).

Estão postos, portanto, os dois episódios. Ao expô-los brevemente aqui, tive uma dupla intenção comparativa: uma de ordem conjuntiva e outra, de caráter disjuntivo. Primeiramente, o reconhecimento de paralelismos entre o texto de Ferreira de Castro e o de Arthur Engrácio. Aparentemente, eles podem ser lidos por uma intertextualidade conjuntiva: afinal, o ambiente e boa parte dos atores que compõem a cena se assemelham. O *locus* é o micro-universo de uma área extrativista da Amazônia: num caso o seringal, no outro o castanhal. Circunscritos a este espaço estão um senhor opressor e um conjunto de homens que lhe serve de mão-de-obra barata. Iniciado no plano da exploração econômica, da mais-valia, o poder de ambos os coronéis dá-se a exercer também no campo subjetivo, tocando os explorados em valores como a honra, o orgulho, a dignidade. A expansão da opressão a esses aspectos é de crucial importância nos dois textos, pois que tem o peso de uma gota d’água desencadeadora das revoltas. Para terminar, em ambos os casos a reação ao poder estabelecido transcorre com extrema violência, e o fogo põe fim a tudo. Ou a quase tudo. E é aí que começam as diferenças.

Quando Euzébio sai do incêndio, o centro do quadro se desloca e favorece a revelação de várias diferenças entre as cenas. A primeira já está no fato de o coronel escapar das chamas. Juca Tristão, por seu turno, é consumido pelo fogo. Isto é o que basta para que seus pecados sejam expiados. A justiça transcendente de Tiago satisfaz-se com a imolação do coronel, e é possível dizer que a consumação no fogo seja-lhe o instrumento mais adequado e o altar mais apropriado para a restituição da ordem das coisas: o fogo como restaurador, conforme sugeri acima. Todavia, a fúria dos matadores de Euzébio não cabe em semelhante ritual. Para eles, o coronel deve saber por que será morto e,

principalmente, *por quem*. Nenhuma noção idealizada de justiça recheia sua revolta. O *pathos* deste ódio é a vingança na ponta da faca de cada um.

Esse *cada um* suscita também outra diferença entre os dois textos, pois quando atentamos para os participantes da cena notamos haver uma disseminação do protagonismo, em contraposição com o que ocorre em *A selva*, onde se destaca a figura de Tiago. Da organização à consecução do plano, os caboclos do texto de Engrácio assumem a autoria da revolta. Nenhum mediador como Tiago é reconhecível neste conto. Mas não é só a anulação de qualquer tutoria, seja como a de Tiago, seja como a de Alberto: todos os citados na história que não pertencem ao círculo dos amotinados são tidos como antagonistas destes: o “branco ganancioso” coronel Euzébio (*HS*, p. 36) e os engenheiros pagos por ele para “roubar” as terras dos caboclos. Por isso, o conto faz recrudescer a dicotomia entre os “de fora” e os “de dentro”; mais que isso, baseia sua dinâmica entre opressão e revolta na identificação respectiva com “de fora” e “de dentro”, e reforça tais oposições. A ameaça que vem de fora solicita uma marcação mais clara de posições. Quando é necessário um apêndice retórico à revolta, um narrador identificado com os revoltosos substitui aquilo que fora Alberto no romance de Ferreira de Castro.

A humilhação para o caboclo é como o cautério; tem a força da vergastada. E como os rios da sua terra, que têm capacidade para comportar grandes massas d’água, mas que um dia, dada a impetuosidade da enchente, fazem transbordar essa água – assim ele pode suportar anos e anos de sofrimento, anos e anos de humilhação, anos e anos de martírio, porém, em dado momento, tal como os aluviões, o seu ódio extravasado é capaz de derrubar as maiores barreiras, e levar tudo de vencida. É questão de circunstância. (*HS*, p. 35)

Para ressaltar a dicotomia da ameaça versus revolta, a disseminação do protagonismo na cena do incêndio escrita pelo contista amazonense dá-se apenas entre os caboclos, e aí está a sutileza que acabará se revelando como a maior diferença entre a proposta de Ferreira de Castro e a de Arthur Engrácio. Se procurarmos o caboclo da Amazônia no romance *A selva*, o encontraremos na idílica figura de Lourenço, já exposta no capítulo anterior. No romance do português, os oprimidos trabalhadores da floresta são os seringueiros, nordestinos em sua maioria. De fato, eram as levas de migrantes do Nordeste que compunham a imensa maioria da mão-de-obra da borracha, mesmo no seu *remake* da Segunda Guerra, com os soldados da borracha. No caso de Engrácio, ele tanto pode estar representando a inserção do caboclo amazônico no quadro produtivo capitalista,

como pode estar sugerindo, ao denominar genericamente os trabalhadores revoltosos do conto de “caboclos”, já uma hibridação do nordestino com a cultura amazônica, pois que ambas as alternativas seriam verificáveis no pós-guerra. Qualquer uma das possibilidades, ou mesmo as duas combinadas, é capaz de reforçar a idéia de que o conto de Engrácio quer dar protagonismo a algo que se pode denominar precariamente – ainda que coerentemente com a proposta do conto – de “homem local”.

Assim como é este “homem local” que protagoniza as ações, que se vinga e que se apropria da retórica quando necessário, via narrador, será também a prosa de Arthur Engrácio uma tentativa de o próprio escritor afastar-se de qualquer coadjuvação cultural e literária a que porventura se perceba relegado? A pergunta poderia ser ociosa e até de certa forma simplista, seja porque parecesse basear-se na mais elementar das causalidades, seja porque sugerisse uma “natural” relação entre o texto e seu contexto. Mas o fato de não lhe caber como resposta nem um resolutivo *sim* e tampouco um categórico *não* indica que a questão tem potencial para se abrir em complexidade.

O que temos visto preliminarmente na comparação entre um episódio de *A selva* e um conto de *Histórias de submundo* revela a coexistência de pontos convergentes e de distanciamentos entre as obras. Uma das faces do romance de Ferreira de Castro, o brutalismo, gerou uma tradição literária na prosa amazonense que se configura, quando o ambiente das histórias é longe das cidades, na escolha do episódico violento, conforme acontece em “A revolta” e em outros contos de *Histórias de submundo*, que veremos adiante. Arthur Engrácio tem uma boa parte da obra baseada no brutalismo; foi seu cultor mais assíduo no Amazonas. Também a diminuição da tônica descritiva do ambiente natural e, inversamente, o fortalecimento do viés social na prosa são características que aproximam os dois escritores³³.

Ao mesmo tempo, trazer o caboclo ao primeiro plano da narrativa, como parece ser o projeto do contista amazonense, é uma diferença tão significativa ao ponto de impedir que Engrácio seja enquadrado como um mero êmulo de Ferreira de Castro ou de qualquer

³³ Aqui, no entanto, cabem alguns cuidados, pois a “solução” de Ferreira de Castro frente à tradição literária da imperiosidade da natureza como tema, foi investir na encenação de uma luta do homem contra a *sua* “natureza”, isto é, contra seus instintos; resumidamente: investir numa dicotomia entre instinto e razão, natureza e civilização. Já em relação a Arthur Engrácio, o cuidado decorre do fato de que, ao mesmo tempo em que a sua prosa se esforça para centrar-se nas questões de ordem social, elementos da natureza entrarão quase como que à revelia dos seus narradores. Espero explicar melhor isso adiante. Em todo caso, a sociologização temática empreendida por ambos os escritores é fator que os aproxima.

outro predecessor. O que Engrácio faz pode, numa análise, ser compreendido como um desdobramento da sociologização depreendida de Ferreira de Castro, mas pode também, sem prejuízo dessa primeira abordagem, ser entendido como uma negação da forma em que ocorre a sociologização literária no autor português. Se Ferreira de Castro tirou o protagonismo narrativo do seio da natureza e entregou-o ao homem, Arthur Engrácio, na mesma esteira, escolheu porém outro tipo de homem para o centro de seus interesses.

Quando Engrácio escreveu *Histórias de submundo*, Ferreira de Castro já era o escritor consagrado e canônico. Por isso, essas aproximações da obra do novato com a do veterano, convivendo tão de perto com desdobramentos e não raramente com repulsas, indicam, *a priori*, uma maneira peculiar de se lidar com a tradição literária. Certamente, a questão se liga ao campo das influências e da representação de identidades. Contudo, no contexto da literatura amazonense, as influências e as formas de representação da identidade estão decisivamente ligadas à representação da natureza, pois foi esse o foco da maior parte dos textos escritos por autores estrangeiros à Amazônia. Estamos nos debruçando, portanto, sobre uma tradição literária que é, ao mesmo tempo, uma tradição de representação da natureza.

Movidos pelo sentimento do sublime ou estimulados pela possibilidade de riquezas (riquezas materiais ou de aventuras, experiências ou simplesmente de conhecimento), ou ainda sentindo-se desafiados pelo seu próprio ímpeto decifrador, foi na natureza que os escritores-visjantes que estiveram na Amazônia encontraram o repositório para suas demandas imaginárias. Neste espaço do trabalho, é importante que marquemos bem algumas dessas características, presentes nos textos até agora analisados, para uma melhor compreensão das novas formas da tradição da representação da natureza, das quais trataremos doravante. Em *Inferno verde*, por exemplo, a representação da natureza é tão importante que chega a dominar a maior parte da cena narrativa. A principal idéia de natureza que recheia os contos de Rangel é a da natureza misteriosa, que assombra e fascina o visitante. Vimos como há um caráter quase mítico nessa imagem, especialmente quando a terra – quase como uma Gaia de dimensões amazônicas – profere o discurso final, enfatizando seu caráter de desafio e mistério. Mesmo assim, vestígio do pensamento cientificista do autor, o desafio guardava também um viés prático, da conquista material da terra, da elaboração de recursos técnicos que possibilitassem sua doma. Há que se notar, porém, que a necessidade de instrumentação técnica está além do plano físico, pois diz respeito também à forma de representar, pela narrativa, esse ambiente. Ou seja, a

linguagem, mimeticamente, deveria equivaler ao caráter monumental da natureza, e para isso nada seria mais apropriado que o pesado tom hiperbólico expresso nos contos de Rangel, como se, ao menos assim, o misterioso, o gigantesco, o monumental e o mítico pudessem ser apreendidos na representação.

Em *A selva* testemunhamos um progressivo deslocamento do olhar narrativo, da natureza para o homem, no tocante às relações sociais entre esses homens. Embora a floresta siga como uma sombra desafiadora, sua imagem passará a ser um apêndice para uma outra idéia: a da natureza primitiva do homem. Isso significa que passamos a ter uma fusão entre os aspectos naturais e sociais, pois, se a natureza foi vista, em boa parte do romance, como um monstro, um outro tipo de monstruosidade se desenvolverá na narrativa: a da natureza primitiva do homem. Ou seja, a *natureza* dos instintos humanos teria, pela proximidade com a natureza externa ao homem, amplas possibilidades de afloramento. E mesmo quando Ferreira de Castro concentra a narrativa nas relações sociais (antinaturais), a feição que delas nos mostra é a da barbárie, do sobrepujamento do mais fraco pelo mais forte, como se fosse uma outra *selva*. E assim, a crítica de Ferreira de Castro ao darwinismo social parece mais eloqüente porque as circunstâncias ambientais da Amazônia, no aproveitamento que o escritor faz da imagem desta como fronteira, destacam o aspecto brutal das relações sociais nesse meio. Aquela idéia de fronteira a que fiz referência no segundo capítulo, como espaço onde o civilizado, em contato com a natureza, recua a um estado de selvageria, parece ser uma das bases da narrativa de Ferreira de Castro. O mais interessante, porém, é que o autor conseguiu casar ambas as perspectivas, isto é, a do recuo do homem individualmente a um estado bestial e a do embrutecimento social, do mais forte a “devorar” o mais fraco.

Temos, portanto, que Ferreira de Castro altera o modelo de representação da natureza que se havia estabelecido na ficção regional amazonense, incorporando a ele, à maneira naturalista, os traços mais básicos da natureza humana. Pode-se dizer, no entanto, que essa alteração, ao contrário de dissolver o modelo, propiciou-lhe revigoração, pois o reino natural continua a ter peso decisivo na consecução das histórias. Da mesma forma, o caráter determinista está longe de desaparecer em *A selva*, havendo ainda uma predeterminação nos comportamentos dos homens segundo o ambiente natural que os rodeia. Além disso, o tom hiperbólico prossegue em pleno uso por parte de Ferreira de Castro. Apesar de tudo, é importantíssima a alteração que o escritor português executa na tradição da representação da natureza que se tinha até então no Amazonas, pois ele insere

de maneira irreversível a figura humana no centro da narrativa, seja disputando espaço com a natureza, seja refletindo-a em suas atitudes. E, se veremos daqui pra frente novas alterações do modelo (caso de Engrácio) ou mesmo negações a ele (Linhares e Cabral), deve ficar ressaltado que Ferreira de Castro já executara significativas modificações na tradição literária da representação da natureza, o que, mais uma vez, expõe o aspecto processual do estabelecimento dessa tradição, com contínuas releituras e suplementos.

Este é o terreno de tradições literárias que Engrácio tem à disposição para compor sua obra, isto é, uma tradição fortemente baseada na representação da natureza. A literatura de Engrácio, bem como a de outros escritores amazonenses contemporâneos seus, está profundamente marcada por uma postura revisora das representações de *suas* identidades; melhor dizendo: revisora dos conteúdos que lhes foram atribuídos como traços de identidade. E já que foi um dos conteúdos mais recorrentes no longo processo histórico de colonização e neocolonização da Amazônia, a representação da natureza está no cerne dessa revisão. Contudo, essa tradição literária não será única com a qual o contista amazonense deverá dialogar. Uma multiplicidade de referenciais, aliada a uma vontade de auto-representação, balizarão a obra de Engrácio. Além disso, mais de uma noção de tradição (agora no sentido amplo do termo) fomentará sua literatura. Daí haver, nesse processo de auto-representação, uma série de respostas aos conteúdos revisados que diferem bastante entre si, seja no interior da obra de Engrácio, seja desta em relação às de contistas como Astrid Cabral e Erasmo Linhares, dos quais nos ocuparemos no capítulo IV.

Pensando em Ferreira de Castro como um dos referenciais de Arthur Engrácio, notaremos que neste uma atitude caracterizável como rompimento e denegação divide espaço com uma postura mais aberta e flexível, no que tange à figura do primeiro como influência. Será, portanto, necessário revisar brevemente dois conceitos que se identificam com as duas lógicas nas quais caminha o texto de Engrácio em relação ao de Ferreira de Castro. Os conceitos, cuja referência mais próxima é a conhecida conferência de Silviano Santiago sobre “A permanência do discurso da tradição no modernismo” (1989), são: a “tradição da ruptura” e a “tradição da analogia”. Ao tomar emprestados os termos de Octavio Paz, para explorá-los teoricamente, aplicando-os ao caso do modernismo brasileiro, Silviano incentiva o aparecimento de investigações que explorem a dialogicidade entre esses dois modelos; ou, nas suas palavras: “[...] o papel da tradição da

analogia ao lado, ou mesmo dentro, da tradição da ruptura, enquanto articuladores do pensamento moderno” (1989, p. 97). Baseado nessa articulação, Silviano empreende sua análise de como mesmo num iconoclasta feito Oswald de Andrade é verificável – nos seus textos filosóficos – uma espécie de utopia primitivista e matriarcal, *mélange* conceitual traduzível como a curiosa coexistência de uma visão linear progressiva da história com o retorno ao matriarcado primitivo. Para Silviano, apesar de aparentemente divergentes – por conta das diferentes perspectivas de passado e futuro –, essas duas noções se entrelaçam no discurso oswaldiano, imprimindo-lhe um tom tradicional, pois ambas estimulam a idéia de redenção messiânica que ocorrerá quando a linha que aponta para o futuro dobrar-se sobre si mesma: “Voltando ao matriarcado de Pindorama, à origem do Brasil e da utopia moderna na Europa, chegamos ao futuro. Dessa maneira, Oswald tenta conciliar a visão linear progressiva em direção ao futuro com o retorno ao matriarcado” (SANTIAGO, 1989, p. 108). Creio que temos na perspectiva analítica defendida por Silviano Santiago uma profícua instrumentação para compreender a forma cambiante como se apresenta a literatura de Arthur Engrácio frente ao que, para o contista amazonense, significava a tradição da representação da natureza, de maneira específica, e a tradição literária, de uma forma geral, posto que sua literatura se baliza ora pela analogia, ora pela ruptura, conforme notaremos.

Como se vê, a análise articuladora entre o discurso da ruptura e o da analogia leva em conta, de maneira decisiva, a noção de tempo, pois a idéia de tradição – seja pela perspectiva da paródia, seja pela do pastiche – pressupõe um “antes” e um “depois”. Nesse caso, o deboche e o respeito se encontram na casa do tempo. Há, no entanto, outras três noções que Octavio Paz apresenta, retomadas criticamente por Silviano Santiago, a partir das quais seria visível a transição das práticas e do pensamento moderno para a postura pós-moderna: história, ética e poética. Contudo, mesmo estas noções estariam atravessadas pelo paradigma da temporalidade. Seus índices seriam: 1) a substituição da idéia de história como um caminho linear em direção ao progresso, baseada na revolução como ruptura, por uma história que vise à revisão e à atualização do passado; 2) a transição da ética protestante, que trabalha por uma compensação futura, para uma “ética do corpo”, que, dado o “fato de fincar o corpo no presente, de colocar o corpo como o lugar das sensações autênticas, da experiência vital, [...] desvincula também o homem da possibilidade de supervalorizar o futuro em detrimento do passado” (SANTIAGO, 1989, p. 100); 3) o progressivo enfraquecimento da poética do futuro em favor de uma “poética do

agora”, na qual o presente torna-se o tempo central sem que haja qualquer satanização do passado ou do futuro – eles, na verdade, são como que incorporados ao presente.

O tempo também entra como noção decisiva na análise que Silviano faz de outros dois poetas modernistas, Murilo Mendes e Mário de Andrade. No primeiro, o tempo histórico vai sendo progressivamente substituído pelo tempo cristão, baseado também numa idéia redentora de futuro. Em Murilo, à semelhança de Oswald, o futuro e o passado coadunam-se porque a linha temporal aponta para um devir onde uma ordem pretérita e ideal aguarda para ser reativada. A diferença em relação ao que víamos em Oswald, além evidentemente de que a base cristã sobre a qual vai se assentar a poesia de Murilo Mendes ser inimaginável naquele outro, é que o eterno retorno em Murilo é o retorno do mesmo, quando tínhamos em Oswald o eterno retorno em diferença. Já o caso de Mário de Andrade pode ser considerado emblemático de como a tradição se infiltra no discurso modernista, pois a sua experiência de descoberta e maravilhamento foi semelhante à de Tarsila e de todo o grupo que em 1924 fizera a viagem às cidades históricas mineiras. A paradoxal novidade que o barroco mineiro pareceu ser aos olhos dos modernistas gerou neles um impulso de conservação do passado que em especial aquela arte representava. Tal impulso de conservação, em tese, entrava em conflito com a postura parodística própria do modernismo; mas inegavelmente sinalizava, desde os primeiros anos do movimento, a articulação entre a tradição da ruptura e a tradição da analogia.

Encarar a tradição pela perspectiva da temporalidade é, pois, o caminho mais imediato – sem deixar de ser profícuo – para compreender a matização discursiva de Arthur Engrácio, referentemente ao que para ele afigurava-se como tradição: os pontos contra os quais Engrácio opõe-se frontalmente para, diferenciando-se deles, afirmar-se como o *novo*; ou, ao contrário, os aspectos aos quais lhe interessa vincular-se para se filiar a uma família literária já consolidada, que de alguma forma lhe emprestasse envergadura. Assim, um corpo teórico cujas análises sobre os graus de maior ou menor aceitação da tradição estejam fundadas na noção de temporalidade nos conduzirá em boa parte daqui para frente. Além dessas idéias presentes na conferência de Silviano Santiago que acabo de citar, um outro texto compõe o suporte teórico deste primeiro viés analítico: o célebre artigo de T. S. Eliot, *Tradição e talento individual* (1989), que ainda será visto de perto.

Mas isso ainda não é tudo. Voltemos ao exemplo minimamente explorado há pouco, o de Mário de Andrade e seus companheiros modernistas naquela viagem de 1924. Se, como vimos, ali transparece uma relação temporal entre os artistas do presente

deslumbrados com a arte do passado, que, por aquele alumbramento, se lhes afigura como arte *de* futuro, insinua-se, por outro lado, o potencial de um outro horizonte de análise. A descoberta do barroco pelos poetas modernistas também está associada, talvez um pouco mais que sutilmente, a um deslocamento espacial. A arte barroca não estava apenas relacionada a outro tempo, ela continuava presente num dado espaço. Antes de se sentir penetrando um tempo pretérito, aquele grupo de modernistas tomava contato com outro espaço, que para os modernistas parece ser um espaço tradicional. Assim, o entusiasmo do grupo de modernistas com a arte barroca sugere haver uma outra perspectiva, além da temporal (ou imbricada com esta), pela qual se pode pensar a tradição. Para os modernistas, nesse caso, *tradição* tem, sim, a ver com conteúdos do passado que para sua surpresa resistiam até o tempo “de hoje”; mas tão importante quanto essa perspectiva temporal é o fato de que essa descoberta cultural acontecia mediante um deslocamento espacial, do olhar que viaja de um centro hegemônico para uma periferia. E é a existência, ou a persistência, daquele espaço cultural periférico que reforça a idéia de um contra-sentido nessa relação. Esse contra-sentido impõe a necessidade de uma outra ótica na investigação não somente da forma como se configura a reação à tradição, mas também das variantes com que a idéia de tradição pode se desdobrar.

Tradição pode ter um sentido muito próximo a canônico e hegemônico, e isso não depende apenas de distanciamento temporal – sem dúvida um dos elementos geradores do encantamento dos modernistas. Mas, como estamos vendo, mesmo entre os artistas advindos do centro, a idéia de tradição pode se ligar duplamente a um horizonte temporal e espacial. Desta forma, se os modernistas sabiam haver uma tradição literária e cultural acumulada e instituída como cânon no ocidente, frente à qual suas reações se dividiram entre denegação e incorporação, também parece certo que eles tenham tido a consciência (pelo menos nesse contato com o barroco mineiro) de uma tradição não canônica e não hegemônica, deslocada do centro irradiador europeu. Invertendo a perspectiva, seria também possível afirmar que um artista de qualquer periferia nacional – desde que o modernismo já se tivesse tornado canônico –, ao olhar para o movimento paulistano, sentia que o peso da tradição chegava também, e muitas vezes principalmente, com uma rubrica geográfica. A diferença está no lugar que se ocupa nessa complexa equação: internacional, nacional, ou regional (local). Se os modernistas podiam sentir-se como mediadores entre a grande tradição ocidental e as tradições regionais, restaria saber como os artistas cujo *locus*

era a região sentiam-se frente a estas duas formas de tradição, além de saber como era seu olhar sobre o próprio modernismo, quando este se tornou, também, uma tradição.

Essas variações da idéia de tradição ficam bem resumidas num trecho em que o pesquisador ganhês Kwame Anthony Appiah comenta uma assertiva do escritor queniano Ngugi wa Thiong'o³⁴ sobre tradição:

Quando Ngugi wa Thiong'o diz que o 'romancista, em sua melhor forma, deve sentir-se herdeiro de uma tradição contínua', ele não está pretendendo referir-se, como poderia supor um ocidental, a uma tradição literária: refere-se, como saberia qualquer africano, à 'corrente central do drama histórico de seu povo'. (1997, p. 115)

Há, portanto, essa dupla demanda para a análise de obras como estas a que nos dedicaremos daqui para frente: uma demanda geohistórica. Engrácio, por exemplo, terá, já em sua época, o modernismo já como uma tradição instituída tanto histórica como geograficamente. Mas terá também em mente os conteúdos locais que ele compreenderá como tradicionais e para os quais estará voltada sua obra, bem como a tradição baseada na representação da natureza. Além disso, questões políticas no âmbito da literatura local interferirão efetivamente em seus escritos, especialmente em seu trabalho como crítico literário.

Há pouco indiquei os textos com os quais dialogaremos, no que se refere ao viés histórico do estudo, nesta parte da análise. Quanto à perspectiva de uma geografia da tradição, a tese de Pascale Casanova da literatura como "espaço literário", como uma *república mundial das letras* (2002), onde forças espaciais de poder estão constantemente em choque, é um excelente suporte para a compreensão de uma "pequena literatura" como é a amazonense. Além disso, Ángel Rama com seus estudos sobre regiões e "subculturas" na América Latina (2001) será um rico interlocutor doravante. Rama duplica a noção de uma geografia literária ao insistir nas relações desiguais de produção do espaço literário dentro das fronteiras da nação, e não somente entre nações hegemônicas e periféricas. Por fim, um conceito que, a meu ver, transita entre a temporalidade e a espacialidade diferenciadas nos processos culturais emprestará transversalidade a essas duas abordagens: o *Spätzeit*. Embora pareça mais imediatamente vinculado a uma idéia de tempo, o *Spätzeit*, da maneira como Walter Moser (1999) trabalha o conceito, dá margem para uma

³⁴ Ngugi wa Thing'o, antes James Ngugi (1938-).

associação com a espacialidade do tardio. Se, por um lado, as modernidades tardias não são necessariamente periféricas, por outro, as modernidades periféricas são fundamentalmente tardias. Só assim será possível chegar a um mínimo entendimento do contexto literário amazonense na segunda metade do século XX, especialmente no que tange ao surgimento do Clube da Madrugada³⁵.

Como se nota, chegamos a uma parte do trabalho em que o tema principal – das representações literárias da natureza no Amazonas – abre-se para outras questões; ou melhor, revela-se associado a problemáticas como a da tradição, da recepção, da resistência, do regional, das políticas literárias. Na verdade, os capítulos anteriores já integraram à reflexão esses temas adjacentes, como quando observei o peso da figura de Euclides da Cunha para a produção ficcional e crítica que no Amazonas seguiu-se ao *Inferno verde*. Mas, nesta segunda parte da tese, especificamente no capítulo III, o tema das representações da natureza beirará a secundariedade; isso por conta do esforço de Engrácio em fugir das práticas de representação da natureza que o precederam. Entretanto, como sublinhei, os aspectos que agora passarão a compor esta análise estão associados à representação da natureza, o que nos trará sempre de volta ao nosso foco. Além disso, mesmo a obra de Arthur Engrácio ratifica esse retorno, afinal, embora se note um enfraquecimento do destaque da natureza em seus contos, quase que colocando o tema no campo da ausência como signo, o contista amazonense nem por isso escapa de algures relacionar imagens naturais a valores defendidos ou renegados por sua literatura: algo como um uso didático da natureza. As próximas páginas deverão trazer maiores exemplos de tal traço do escritor. Em todo caso, são esses vaivéns que me interessam compreender: a construção de um modo peculiar de relacionar-se com a tradição, seja ela nacional, internacional ou regional; os caminhos para o estabelecimento de uma afirmação de singularidade – ou daquilo que Pascale Casanova chamará de estratégias “visibilidade literária” (2002, p. 219) –, inclusive aqueles que passam pela “aceitação”, ou melhor, pela incorporação de caracteres do que lhe fosse anteriormente tido como exógeno.

³⁵ Movimento inaugurado no Amazonas em 1954, cujas opiniões a respeito ou têm tentado enquadrá-lo como modernista à 22, ou têm buscado encaixilhá-lo nos moldes de 45. Com certa razão, esses dois modos de encarar o Clube da Madrugada o associam ao modernismo, em termos políticos, pela proclamação de uma vontade de ruptura, e à geração de 45, por aspectos estéticos, especialmente na poesia, que retoma modelos clássicos, como o soneto. Mas sua condição de repercussão, de tardio, no Amazonas, requer atenção não apenas para as similaridades, mas também para as estratégias de diferenciação daqueles escritores periféricos frente à tradição modernista.

Uma outra forma de resposta, ou de literatura como resposta, veremos no capítulo IV, analisando aspectos da obra contística de Astrid Cabral e de Erasmo Linhares. Em vez de uma vontade de negar a identificação da cultura local com a natureza, esses autores buscam executar uma apropriação revisora dos conteúdos imputados como aspectos da cultura regional, reavaliando a relação entre natureza e cultura sob outra ótica, agora pós-colonial. Em outras palavras, diferentemente de negar, pela via do silêncio, os caracteres culturais a eles atribuídos, em especial os que *pejorativamente* identificam a cultura amazônica como intimamente relacionada à natureza, esses escritores resolvem ir ao encontro de tais conteúdos, mas agora reprocessando-os criticamente. Desta maneira, a segunda parte da tese, nos dois próximos capítulos, nos colocará perante práticas literárias que, embora tenham se configurado como estratégias diferenciadas de respostas a conteúdos advindos de ideologias coloniais e neo-coloniais, têm em comum o fato de se caracterizarem como esforços para o estabelecimento e desenvolvimento de uma autoria da própria representação; algo como um contraponto ao pensamento que se expressa, por exemplo, na frase de Marx – tornada mais célebre ainda pela análise de Edward Said, em *Orientalismo*: “Eles não podem representar a si mesmos; devem ser representados” (MARX *apud* SAID, 2007, p. 07, 51-52). A referência de análise para Said, nessa sua obra, estabeleceu-se na direção do “oeste-norte” para o “leste-sul”, ou seja, os discursos do ocidente sobre o oriente. Mas, para a segunda parte desta tese, importaria sobremaneira saber a respeito de posturas teóricas que se tenham atido a um outro referencial de análise: ao momento em que as culturas subalternizadas engendraram respostas como resistência num processo de libertação ou (e principalmente) ao momento em que tais culturas, libertas politicamente, viram-se postas perante uma série de nuances da auto-representação, excludentes ou não entre si. Dessa série, sobrevirão os nativistas, os ufanistas, os integrados, os cosmopolitas, os otimistas, os fatalistas etc. Vejamos, portanto, ainda no nível teórico, formas diferenciadas de se apreender a emergência das respostas acionadas pelas culturas de resistência. Elas nos orientarão no prosseguimento deste trabalho, em seus capítulos restantes.

(2.) PURA OU IMPURA: CULTURA DE RESISTÊNCIA EM PERSPECTIVAS

Preliminarmente, temos visto que as várias literaturas produzidas em condições pós-coloniais ou de maneira geral em condições de subalternidade, apontam para a

diversidade de caminhos ou respostas nascidos de sua pluralidade de experiências. Ao lado dessa multiplicidade de experiências e respostas, brotou também uma extensa bibliografia teórica, igualmente variada, que busca descrever, explicar – e portanto interferir em – tais respostas. Como o fenômeno e a teoria que tenta explicá-lo já se estendem num horizonte de décadas – até de séculos, dependendo dos critérios de enquadramento –, as formas de concepção e de interpretação têm sido as mais diversas. Não obstante, de maneira geral e a princípio, essa bibliografia teórica separa em estágios o processo que vai da representação de um povo distante e dominado por um outro, o conquistador que o domina, através de crônicas e romances de viagem, códigos jurídicos, biografias, literatura de colonos, de funcionários da colônia etc., até as práticas de auto-representação dos povos dominados executadas num momento de insurgência ou após isto³⁶.

Para que possamos observar de perto duas das principais posturas teóricas frente às respostas geradas no interior das culturas de resistência, tomemos como exemplos o próprio Said, agora em *Cultura e imperialismo* (1995), para comparar sua perspectiva teórica com a de Bernard Muralis, em *As contraliteraturas* (1982). Tenhamos sempre em mente que se trata de dois discursos cuja formatação em livro nas línguas originais está separada por quinze anos; assim, saberemos que a idealização da cultura africana presente no texto de Muralis tem muito a ver com os processos de independência ainda de vários países naquele continente, embora estivesse muito longe de a simpatia encontrada em no argelino Muralis ser unanimidade. Não obstante, a comparação tem validade – depois de ser pelo simples fato de que se trata de uma perspectiva diversa da outra – porque, se não são opiniões emitidas sincronicamente, poderiam muito bem ser. Ou seja, seria possível encontrar discursos críticos semelhantes ao de Said no fim da década de 1970 (de quando data o texto de Muralis) ou ainda antes disso; assim como de modo algum seria surpresa encontrar posições idealizadoras (como as de Muralis) sobre as culturas subalternas em 1993 ou ainda hoje. Um excelente exemplo disso são os próprios escritores dos quais nos ocuparemos. *Alameda*, de Astrid Cabral, foi publicado apenas três anos após *Histórias de submundo*, de Engrácio. Além disso, Erasmo Linhares e Astrid Cabral pertenceram à segunda geração do Clube da Madrugada, movimento do qual Arthur Engrácio foi um dos principais fundadores. Por um lado, isso mostra que, após uma primeira geração e passada a fase heróica, o Clube ganhou diversidade, dispersando-se a energia da fase de manifesto.

³⁶ É claro que para países como o Brasil, cujo fim do domínio jurídico e estatal de Portugal já dista quase dois séculos, a reflexão cabe pela perspectiva do imperialismo cultural. A condição subalterna, neste caso, pode parecer ser mais oblíqua, porém de certo é igualmente poderosa.

Por outro, mostra a possibilidade de coexistência de vários discursos sobre uma mesma questão e dentro de um mesmo universo.

Referi-me aos estágios recorrentemente identificados nas análises dos processos de colonização/descolonização, que, de maneira geral, se resumiriam em inicialmente haver um aparato colonizador, que teria como um dos suportes a escrita, e, posteriormente, nas lutas por libertação, a emergência de discursos interpretáveis como esforços de auto-representação por parte do colonizado. Não será, no entanto, na descrição estratificada elaborada por vários autores que vamos encontrar as maiores divergências. Se, por exemplo, Edward Said dividiu seu *Cultura e imperialismo* entre, de um lado, reavaliar um formidável acervo de escritores europeus, como Dickens e Conrad, do ponto de vista da representação do colonizado pela ótica do império e, de outro lado, as formas culturais que se levantaram como resistência e oposição à dominação, também Bernard Mouralis descreve estágios semelhantes. Entretanto, as coincidências tendem a diminuir logo que nos aprofundamos em seus textos. Said é bem menos complacente para com os escritores europeus por ele analisados do que Mouralis o é para com os seus. O primeiro confessa, quase em tom de desalento, que uma “das difíceis verdades que descobri trabalhando neste livro é que pouquíssimos, dentre os artistas ingleses ou franceses que admiro, questionaram a noção de raça ‘submissa’ ou ‘inferior’, tão dominante entre funcionários que colocavam essas idéias em prática, como coisa evidente, ao governarem a Índia ou a Argélia” (1995, p. 14). Já para Mouralis, há um componente crítico dos mais importantes nas obras “exóticas” – até aí ele se refere aos textos escritos *pelos europeus* observadores dos mundos *de là bas*. Tal componente estaria associado à simples inserção de novos elementos, desconhecidos, que agiriam como “desestabilizadores” do *status quo* das literaturas hegemônicas – no seu interior, é importante que se diga –, à medida que as paisagens diferenciadas e os homens outros que as habitam *funcionassem* como possibilidade de “utilização de um outro sistema de referências” (MOURALIS, 1982, p. 75). É esse momento de novidade que permite, na ótica de Mouralis, denominarem-se contraliteraturas essas experiências literárias.

Além da divergência de interpretações quanto a esse estágio inicial, da literatura européia observadora de um seu outro, há outras diferenças, igualmente consideráveis, para cada etapa desse longo processo. Mas é um estágio bem mais avançado, o das auto-representações – da resistência e da oposição, como diria Said, ou da manifestação e da reivindicação da literatura, nas palavras de Mouralis –, que guarda maior interesse para a

segunda parte desta tese. Nesse nível, o que importa é averiguar as escolhas sobre o que tais literaturas, no momento de sua emergência e depois, fazem com os materiais adquiridos no contato com o colonizador – a língua, a literatura, a política, as instituições, a economia, o sistema de ensino etc. –, além, e talvez principalmente, de procurar saber o que elas fazem com a (as) auto-imagem (ens) que restou (aram) desse contato, seja na interpretação da atualidade coletiva, seja na revisão das tradições mais remotas.

A resposta de Mouralis parte de uma atitude e se divide em dois procedimentos gerais. Primeiro, seria necessário que o escritor africano tomasse a firme decisão de marcar *seu* espaço: “o escritor africano proclama em primeiro lugar o seu direito de estar no que é seu e a sua recusa de continuar por mais tempo a permitir que o espaço que lhe pertence seja o teatro do exotismo e da aventura colonial” (1982, p. 201). A partir de então, operaria-se uma revisão das imagens repisadas pelo colonizador a respeito da África: aos estereótipos e às imagens generalizantes e unívocas o escritor africano oporia “sua própria experiência (de indivíduo e de membro de uma coletividade), imagens da vida, imagens *sociais*” (MOURALIS, 1982, p. 201). Mas é o ponto seguinte o xis da questão. Depois desse árduo processo de auto-afirmação, adviria uma espécie de plenitude – teleológica, certamente; espiritual, quase. Libertada das amarras da cultura europeia que a tomava como uma massa disforme, a África, através de seus escritores, poderia enfim saborear sua mais absoluta autonomia. “Daí por diante, o escritor negro-africano vai exprimir-se *isoladamente, sem qualquer intermediário*” (MOURALIS, 1982, p. 203; grifo nosso). Constituída “agora como uma força original”, que “teve de se libertar dos modelos culturais europeus” (p. 203), a literatura africana poderia avançar na resolução de seus problemas, de ordem estritamente particular: “[...] a necessidade de os povos não europeus pensarem os seus problemas não em relação à Europa ou contra a Europa, mas, antes de mais, em função das *situações que lhes são próprias*” (p. 206; grifo nosso). Saber quais situações “lhes são próprias” seria precisamente o problema. Vejamos como a abordagem de Said encaminhou a questão.

Termos como resistência, oposição, libertação e independência, largamente utilizados por Said em sua análise de obras de autores já por si só profundamente comprometidos com esses conceitos – entre os quais Ngugi wa Thiong’o, Frantz Fanon, Aimé Césaire e William B. Yeats – dão bem uma medida do quanto lhe é importante o pressuposto de que se trata de culturas cuja opressão imperial tenha sido, de fato, um violento arbítrio contra o qual a mais imediata atitude devesse mesmo ser o combate, a

vigilância intelectual, a crítica. Mas, ao contrário da opinião de Mouralis, a visão de Said sobre o processo de resistência, libertação e de auto-representação envolve muito mais complexidade do que bipolaridade.

De maneira geral, Said vê dois movimentos coordenados entre si a compor os “temas da cultura de resistência”. Em primeiro lugar, tomar o discurso do outro – do senhor imperial – e todos os seus instrumentos – filosóficos, literários, epistemológicos – para reinseri-los no discurso da resistência. Coisa nada fácil, diga-se de passagem, pois os fantasmas da dominação assombram estes mesmos instrumentos, e assim recairá sempre uma desconfiança sobre estes que Kwame Anthony Appiah denominou “agentes duplos sob suspeita. [A] suspeita de que há um *Sprachegeist* [Espírito da Língua] hostil em ação” (1997, p. 88). Assim, Ngũgĩ wa Thiong’o, retomando Conrad em *The river between* [O rio entre], Fanon³⁷, reapropriando-se de Marx, Freud e Nietzsche em *Les damnés de la terre* [Os condenados da terra] e Césaire³⁸, replicando Shakespeare em *Une tempête* [Uma tempestade] são exemplos de intelectuais que, segundo Said, “se colocaram a tarefa crítica e revisionista de enfrentar a cultura metropolitana, utilizando as técnicas, discursos e armas do saber e da crítica antes só reservados aos europeus” (1995, p. 304-305). A perspicácia necessária a tais estratégias revisionistas – deduzo – é que, além de tentar explicar uma realidade, como o teriam buscado os pensadores “originais”, elas tenham que incluir agora, como um outro “problema”, um aspecto dessa *nova* realidade pós-colonial, os próprios pensadores-referências e suas obras. Ou seja, retomando esses instrumentos discursivos, os intelectuais da periferia estão arqueologicamente refazendo – como que seguindo as pegadas de frente para trás – o caminho da dominação. O que nos leva ao próximo movimento.

Nesse caminho de volta, interessa sobretudo recolher as imagens impingidas pelo império e repensá-las. Trata-se, nas palavras de Said, de uma “redescoberta e repatriação daquilo que fora suprimido do passado dos nativos pelos processos imperialistas” (1995, p. 266). Assim pode ser entendido o trabalho de Ngũgĩ em *The river between*. A respeito do livro diz Said: “As imagens conradianas de rio, exploração e ambiente misterioso nunca estão muito longe de nossa percepção enquanto lemos, e no entanto têm um peso bem diferente, são experimentadas de maneira diversa – e até áspera – em uma austera

³⁷ Frantz Fanon (1925-1961). Psiquiatra, escritor e ensaísta, nascido na Martinica, Fanon foi um dos principais intelectuais da descolonização. Trabalhou na Argélia, durante algum tempo, tendo conhecido de perto os horrores da guerra nesse país. Dessa vivência, escreveu *Os condenados da terra*.

³⁸ Aimé Fernand David Césaire (1913-2008). Nascido na Martinica, Césaire foi um dos formuladores do movimento da *Négritude*.

linguagem deliberadamente alusiva, consciente de si mesma e unidiomática” (1995, p. 268). Este é o campo onde as coisas começam a ficar mais complexas, pois, além de saber até que ponto uma tradição pode ter sido inventada, é necessário ainda ter o olhar suficientemente compreensivo para saber até onde ela pode ter sido incorporada. Se, como afirmam os autores do provocador *The empire writes back* [O império contra-escreve], “alteridade implica alteração” (ASHCROFT, 1989, p. 33), é muito possível que esse trabalho arqueológico se depare com inúmeras falácias imperialistas; mas é igualmente provável que não encontre autenticidade alguma no passado ancestral, se assim o quiser, pois, como os autores de *The empire...* souberam perceber, o próprio conceito de autenticidade que se tem fartamente absorvido foi alimentado pelo centro dominante, o que levou muitos escritores pós-coloniais a procurar *criar* a sua versão de autenticidade [*alternative authenticity*] (ASHCROFT, 1989, p. 41).

Tão importante quanto as imagens encontradas nessa arqueologia é o sentido de autoria que estrutura o trabalho de recolhê-las. *Season of migration to the north* [Tempo de migração para o norte], escrito por Tayeb Salih³⁹ – também em debate com *O coração das trevas*, e citado a propósito por Said – traz na fala do personagem Mostapha Said um interessante resumo do nosso problema:

Mais cedo ou mais tarde, eles sairão do nosso país, assim como muitos povos ao longo da história saíram de muitos países. As ferrovias, barcos, hospitais, fábricas e escolas serão nossas, e falaremos a língua deles sem sentimentos de culpa ou de gratidão. De novo seremos como éramos – pessoas comuns – e, se somos mentiras, seremos mentiras de nossa própria autoria. (*apud* SAID, 1995, p. 269)

Essa fala traz dois elementos que, articulados, podem deixar à mostra a diferença radical entre o pensamento de Said e o de Mouralis. Em primeiro lugar, e onde a diferença é mais evidente, as marcas do domínio estarão em toda parte, indelévels. Será impossível recomeçar do zero, a partir de um suposto *temps naïf*. Em segundo lugar, a importância da auto-representação implícita em “seremos mentiras de nossa própria autoria” só se plenifica, só sai do campo das potencialidades, à medida que se lançar mão dos vestígios herdados do tempo da dor, suas ruínas. Parafraseando Mouralis, essa é a *situação que é própria* ao escritor pós-colonial ou periférico. Essa é a sua contingência.

³⁹ Tayeb Salih (1929-). Escritor Sudanês cuja obra tem como principais eixos questões da colonização e de gênero.

É esse trabalho, que parte da consciência de que a forma de sua cultura no presente se constituiu a partir de ruínas de várias culturas – locais ou não –, que encontraremos nos prosadores a ser analisados nos dois capítulos seguintes. Sei, contudo, que há sempre um risco a correr quando transplantamos uma teoria que teve por base determinada realidade para uma outra diversa – ainda que o universo examinado por Edward Said, por exemplo, seja bem amplo. Para um escritor amazonense que estivesse compondo sua obra entre as décadas de 1960 e 1970, a noção de dominação e de subjugação que ele tivesse sobre si seria certamente muito mais difusa do que aquela de um escritor argelino em igual período, esta muito mais explícita e materializada, reconhecível em um referente – embora seja possível, com não muito esforço, encontrar inversões desse exemplo que estou dando e, portanto, tangências. Acho, porém, muito mais interessante – para aproveitar o vastíssimo conjunto de teorias sobre as diversas regiões do mundo subalternizado – pensar nos pontos de contato entre essas histórias, que são enfim histórias escritas sob o pêndulo da dominação-e-resistência.

E o que há principalmente em comum entre essas histórias, em variados períodos e com diferentes estratégias, é exatamente a busca pela auto-representação, a luta pelo protagonismo na representação de si mesmo. É importante ressaltar: *diferentes estratégias*, inclusive dentro de um mesmo espaço. O capítulo III, por exemplo, procurará mostrar o modo como Arthur Engrácio empreendeu essa reivindicação. E veremos como o caminho adotado por ele, em relação a qual deveria ser a medula de sua prosa de ficção, baseou-se na negatividade em relação ao modelo descritivo-paisagista e na valorização da exposição das condições humanas em tal ambiente, na perspectiva das relações sociais, amiúde de trabalho. Ocorre que o modelo renegado por Engrácio guarda muitos traços da equação entre curiosidade e pitoresco, de origens remotas, verificável desde as crônicas de viagem e as expedições científicas que percorreram os rios da região. Não cabe agora fazer a genealogia dessa marca, ainda mais porque estou me referindo a traços que de alguma forma sobrevivem na cultura, mesmo depois de séculos; e evidentemente durante esse longo processo inúmeras novas inserções alteram a dinâmica desses conteúdos – já vimos, por exemplo, a significativa contribuição de Euclides da Cunha, Alberto Rangel e Ferreira de Castro nesse processo, devidamente reapropriados pelos intelectuais amazonenses. O que importa é que esses modelos nascem e se transformam pelo contato entre as culturas, onde, sem dúvida, relações de poder e de resistência entram em choque, privilegiando, pelo menos e durante certo tempo, uma ou outra forma de se encarar determinada realidade, um

ou outro modelo narrativo. Como veremos em detalhes, esse foi o *leitmotiv* de Engrácio. Julgando que o modelo descritivo-paisagista guardava marcas hostis e exógenas ao que para ele seria uma literatura e uma cultura autênticas, o contista investiu numa auto-representação também hostil a esses conteúdos, que para ele soavam, no mínimo, importados e, no limite, implantados. Agindo assim, Engrácio daria toda razão a Bernard Mouralis, a respeito daquela “sem-mediação” de uma suposta autonomia absoluta. Mas espero que o capítulo III deixe claro que, para pôr seu projeto de auto-representação nativista e exclusivista em prática, Engrácio precisou acionar, paradoxalmente, uma galeria de modelos originados bem longe da linha do Equador.

Já no capítulo IV, tomaremos conhecimento de outras estratégias de auto-representação no universo da prosa de ficção amazonense, que acabam por reprocessar as imagens da natureza. São estratégias que rearranjam alguns predicados pelos quais as culturas locais foram reconhecidas por outras culturas, especialmente as que fossem referencialmente dominantes para as primeiras. Em conformidade com o escopo desta tese, os elementos que levantarei dizem respeito exatamente aos atributos ligados ao mundo natural pelos quais as culturas da Amazônia têm sido comumente reconhecidas. A partir de alguns contos de *O tocador de charamela* [1979], de Erasmo Linhares, analisaremos como o autor dá uma outra dimensão ao tema da ausência da mulher no universo extrativista. Trata-se de uma rearticulação pelo fato de que, nas ficções anteriormente analisadas – *Inferno verde* e *A selva* –, subsiste a idéia da escassez feminina nesse ambiente e de sua rara conquista como uma alegoria da dificuldade de se conquistar a própria floresta e, por extensão, toda a terra amazônica. Mas, além de rearticulação do tema, notaremos como essa proposta se executa e se completa a partir de uma re-mediação no nível da linguagem, observável no tom da narrativa, que se utiliza do cômico para fugir do tom trágico e forçadamente épico presente na tradição literária da representação da natureza na prosa amazonense de até então.

Também nessa direção, *Alameda* [1963], de Astrid Cabral, ao mesmo tempo em que se aproveita fartamente de seres do mundo natural – do reino vegetal, especificamente – como personagens de seus contos, afastando-se entretanto dos modelos romantizados de simples projeção de humanidade na natureza, procura superar as noções pejorativas a respeito da relação entre o humano e o mundo natural no contexto amazônico, remanescentes de um longo processo histórico. Para isso, a autora busca outro paradigma onde se fundem elementos práticos do cotidiano lidar com a natureza, relação direta com o

trabalho, e componentes míticos que partem também do mundo natural. O resultado é de uma complexidade riquíssima, consubstanciada numa constante diluição das maniqueístas fronteiras entre o que seria endógeno e o que seria exógeno, não apenas na relação cultura local versus cultura estrangeira, mas principalmente na relação ser humano-mundo natural. Também em *Alameda*, a linguagem media o trabalho de reapropriação de conteúdos culturais, além de ser, ela mesma, um desses conteúdos reprocessados, pois àquele peso da selva e de sua obscuridade Astrid Cabral contrapõe a delicadeza álcere da alameda e do jardim, a partir de uma linguagem que se apresenta na base da sutileza feminina de rosas, orquídeas e açucenas.

Capítulo III

O MUNDO NOS SUBMUNDOS DA OBRA DE ARTHUR ENGRÁCIO

3.1 ESTE UNIVERSO, A REGIÃO

Não pretendo prolongar demasiadamente o exercício comparativo entre os textos de Ferreira de Castro e de Arthur Engrácio, pois, apesar de o romancista português ser uma referência marcante na ficção de Engrácio, ele está longe de ser a única, negativa ou positivamente. Mas é impossível resistir a mencionar um pequeno ensaio em que, fortuitamente para nossas pretensões, ambos os escritores se acham avizinados, à distância de um parágrafo. A respeito do contista amazonense, os comentários são os seguintes: “A linguagem do escritor Arthur Engrácio nada tem a ver com o que já foi feito e se faz na ficção amazonense. Ele é muito pessoal na sua maneira de narrar suas estórias. E o faz com segurança e recursos criativos” (PINTO *apud* ENGRÁCIO, 1995, p. 196). Já sobre Ferreira de Castro afirma-se que:

Não importa que se trate de um estrangeiro; que ele seja moderno ou acadêmico. O que importa é que o seu romance tem o sentido estritamente amazônico, retratou, como nenhum outro ainda o fez, a miséria e o sofrimento do seringueiro nas brenhas da nossa mata, em mensagem que se traduziu para todas as línguas do mundo civilizado. A selva (*sic*), romance famoso no mundo todo, foi com efeito, literariamente, o primeiro grande passo para o melhor conhecimento e conseqüente interesse da nossa região por parte das outras nações. (ENGRÁCIO, 1995, p. 196)

Esse texto já seria suficientemente interessante para nós pela quantidade de elementos nele distribuídos, os quais atravessarão constantemente nossa análise daqui para frente: a preocupação em determinar o que seria uma literatura “de fora” e uma literatura “de dentro”, verificável na observação sobre a “estrangeiridade” de Ferreira de Castro e também numa velada conceituação e conseqüente valoração do que viria a ser um romance de “sentido estritamente amazônico”. Imediatamente ligados a esta vontade de demarcação de territórios literários estão: a observação sobre a estética do autor português, se academicista ou moderna, e a eleição de um tema como principal em *A selva*, qual seja, “a

miséria e o sofrimento do seringueiro nas brenhas da nossa mata”. Vale ressaltar que, após o esforço em delimitar as fronteiras literárias, o arremate do texto é, todavia, o reconhecimento da importância do romance de Ferreira de Castro, como um descortinador da região amazônica para o resto do mundo e, por extensão, revelador da existência de uma literatura que de lá provenha, dado o signo literário deste descortino. Longe de se tratar de uma incoerência discursiva, essa associação de elementos aparentemente contraditórios representa uma combinação das duas “estratégias de visibilidade” das “pequenas literaturas” dentro do panorama literário mundial, conforme observou Pascale Casanova, suas próprias condições de existência: “a *assimilação*, isto é, a integração, por uma diluição ou um desvanecimento de qualquer diferença original, em um espaço literário dominante” e a “*diferenciação*, isto é, a afirmação de uma diferença a partir sobretudo de uma reivindicação nacional” (2002, p. 221). Os conceitos de Casanova tendem a ganhar outras dimensões quando a perspectiva das políticas literárias entre as nações associa-se à problemática das relações de poder entre os núcleos hegemônicos de cada uma dessas nações e suas regiões periféricas. Por isso mesmo será interessante notar como esses desdobramentos e cruzamentos de “estratégias de visibilidade” se configuram na “pequena literatura” de Arthur Engrácio, haja vista sua perspectiva de regionalidade.

Dizia que o texto destacado há pouco já nos é assaz interessante por conta de estarem ali dispostos vários itens que perpassam nossa reflexão, em especial a tentativa de uma delimitação de um “dentro” e de um “fora” em relação ao que seria uma literatura dita amazônica. Mas os tópicos vistos no parágrafo acima se dirigem mais diretamente ao segundo elemento dessa frágil oposição, o “fora”, que no excerto se faz representar pelas ponderações à obra de Ferreira de Castro. Se voltarmos nossa atenção aos comentários acerca do outro lado da antonímia, o “dentro”, ganhará relevo a idéia de diferenciação, já que, recordando, “Arthur Engrácio nada tem a ver com o que já foi feito e se faz na ficção amazonense. Ele é muito pessoal na sua maneira de narrar suas estórias”. É então que encontraremos o que mais chama atenção no texto de onde pincei os destaques supracitados, pois tal ensaio, que pode muito bem ser lido como um empreendimento para se constituir um painel dos “romancistas da Amazônia” – que incluiria, além de Ferreira de Castro, nomes como Dalcídio Jurandir, Márcio Souza e Milton Hatoum, para citar apenas os de maior repercussão além das fronteiras amazônicas –, foi escrito pelo próprio Arthur Engrácio. Para escapar do constrangimento de falar elogiosamente sobre si mesmo, posto que imodestamente já se incluía no panteão dos romancistas amazônicos, Engrácio

transcreve as palavras de José Alcides Pinto a seu respeito, as quais lemos há pouco. Mas o referido ensaio de Engrácio é apenas um entre sua obra crítica, gênero que ele praticou simultaneamente à prosa de ficção.

De um lado, seus escritos críticos podem ser entendidos como um situar-se quanto aos valores da literatura de modo geral. Mas, por outro lado, eles também dirigem seu interesse para uma questão de aspecto mais regional: do que viria a ser uma literatura autenticamente amazônica, voltada a questões que, na opinião do crítico, realmente interessariam à região. Na apreciação feita à obra de Ferreira de Castro, vimos como o determinante para que ela fosse considerada de “sentido estritamente amazônico” seria o foco nas condições humanas (ou, principalmente, subumanas) em que viveriam os trabalhadores da floresta. Ou seja, uma literatura verdadeiramente amazônica seria aquela que tem como centro, em vez da natureza, o homem em sua relação de produção com essa natureza. Mas tal ênfase nas questões sociais diz respeito apenas à prosa de ficção; logo veremos como a opinião de Engrácio quanto ao que seria “autenticamente regional” muda, desde que se trate da “poesia verdadeiramente amazônica”, ou mesmo como no interior de sua obra contística subsistem vestígios da importância dada à natureza, que se notava com facilidade na ficção precedente à sua.

Além do interesse em explicitar em qual biblioteca universal ele teria se formado e de deixar clara sua posição sobre o que seria uma literatura autenticamente amazônica, os textos críticos de Engrácio também podem ser vistos como indicações pedagógicas do próprio autor para a leitura de sua obra, de maneira particular, e dela mesma inserida no contexto cultural amazonense das décadas de 1960 e 1970, quando se desenvolveu o movimento com o qual o contista se comprometera desde o início sua produção: o Clube da Madrugada (CM). O que pretendo mostrar é o húmus sobre o qual se assentou a literatura de Engrácio: uma multiplicidade de questões às quais o autor buscou responder. Nesse conjunto de demandas, notaremos desde uma vontade de estabelecer as bases de uma regionalidade literária, até procedimentos de recepção das obras tidas como universais. Além disso, questões mesmo de política literária e disputas de poder no campo da cultura acabam por se configurar como um fator, não regional, mas local que se pode dizer preponderante na constituição da obra de Engrácio, bem como na muitos de seus companheiros do CM. Por isso, passemos a conhecer um pouco mais do que veio a ser e se tornar o Clube.

Fundado em 1954, por pelo menos vinte anos o CM comandou a produção artística do Amazonas, e nesse processo, tanto no seu início heróico de intenções renovadoras, como na sua continuidade canônica e institucional, a crítica literária e cultural foi um de seus principais suportes. Com efeito, houve um aparelhamento crítico que, ao mesmo tempo em que sistematizou intelectualmente o movimento, buscando explicá-lo, definiu valores estéticos e políticos para a literatura produzida no Amazonas. Num momento ou noutro, vários membros do CM praticaram a crítica. De certa forma, o que destacou a figura de Arthur Engrácio nessa área foi a sua continuidade no ofício. Porém, o que talvez mais distinga Engrácio dos demais, ao lado da extensão de sua obra crítica, seja o fato de ele ter sido um dos dois antologistas do CM. Se, na poesia, Jorge Tufic⁴⁰ já organizara a *Pequena antologia madrugada*, Engrácio foi o organizador da *Antologia do novo conto amazonense*, que veio a lume em 1971. Antes disso, o único livro publicado por Engrácio havia sido *Histórias de submundo (HS)*. O curioso é que o seu conto incluído na antologia por ele mesmo organizada, “Áspero chão de Santa Rita”, não está presente em *Histórias de submundo*. Mas isso não importava; o importante era a novidade. E não há nada mais novo do que o inédito – “Áspero chão de Santa Rita” só voltaria à cena literária em 1986, desta vez transformado em romance. Assim, o *novo* do título da antologia contística e a restritiva *madrugada* da antologia poética sugerem o signo de novidade e da ruptura sob o qual a princípio parecia querer inscrever-se o CM.

Em 1955 publicava-se na *Revista Madrugada* aquilo que viria a ficar conhecido como “Manifesto Madrugada”. Nele, os signatários parecem esforçar-se tanto para abranger uma ampla gama de áreas de conhecimento como deixar clara sua postura revolucionária. Fosse na literatura, na economia, na filosofia, na sociologia ou nas artes plásticas, o posicionamento do grupo era o mesmo: antes da existência do CM, não havia nada, ou quase nada, que valesse a pena ser considerado. Só para exemplificar, vejamos o tópico frasal da parte que cabe à literatura no manifesto: “Não há literatura no Amazonas” (TUFIC, 1984, p. 28). E agora, a respeito das artes plásticas: “não há, *stricto sensu* digna de menção, nenhuma dessas categorias [escultura, pintura e arquitetura] no Amazonas” (TUFIC, 1984, p. 28). A respeito da sociologia, diz-se haver “apenas alguns estudiosos que se detêm nos problemas superficiais que afetam nossa região” (TUFIC, 1984, p. 29); ou

⁴⁰ Jorge Tufic Alaúso. Nasceu em Sena Madureira, no Acre, em 1932. Instalou-se em Manaus, e já na juventude passou a colaborar no movimento Madrugada. Principais obras: *Varanda de pássaros* (1956) e *Faturação do ócio* (1974), ambas de poesia, e *Pequena antologia madrugada* (1958), da qual foi organizador.

com a economia, pois “no Amazonas, os estudiosos desta matéria são poucos e têm se colocado à parte [...]” (TUFIC, 1984, p. 29); e quanto à filosofia, “pouco existe no ramo, mesmo porque os homens de letras do Amazonas apegam-se, com impertinência, aos estudos da filologia [...]”(TUFIC, 1984, p. 29-30).

Mas um manifesto precisa ter uma referência negativa contra a qual se levante. Daí que, tirando as artes plásticas, sobre as quais o texto não se prolonga pelo simples fato de não reconhecer mesmo a existência delas no Amazonas, o manifesto acalma seu tom peremptório – visível numa afirmação como “não há literatura no Amazonas” –, para admitir, sim, a existência dela no estado. No entanto, essa pequena trégua existe apenas para que se deixe exposto o referencial literário local a ser desancado. “Não há literatura no Amazonas”, tem portanto o valor de uma figura discursiva ali posta para gerar um efeito de novidade ao CM. Por sua vez, as críticas destiladas logo depois da incisiva afirmação inicial, endereçadas à comunidade intelectual amazonense, notadamente aos cultores do beletismo e do academicismo, geram o efeito de ruptura que marca igualmente o manifesto.

Desta forma, novidade e ruptura são marcadamente paradigmas para o CM, o que aproxima bastante o movimento ao pensamento modernista. E sem dúvida o modernismo será uma referência recorrente na produção de vários de seus membros, inclusive na obra de Arthur Engrácio. Em 1984, por exemplo, ao publicar um livro retrospectivo e comemorativo na passagem dos trinta anos do CM, Jorge Tufic recordava que, no contexto do surgimento do CM, havia uma defasagem estética da literatura amazonense em relação ao que se produzia nos grandes centros do Brasil. Segundo ele, “nem os frutos *benéficos* da Semana de Arte Moderna de 1922 haviam chegado ao conhecimento da juventude nos colégios oficiais” (1984, p. 12; grifo nosso). No entanto, mais uma vez, o processo de recebimento de influência se mostrará tanto ativo como seletivo: não será raro encontrarmos, ao lado das identificações, as relutâncias e mesmo as denegações de artistas do CM em relação ao modernismo ou, mais apropriadamente, a representantes do modernismo. Afinal de contas, se o paradigma seguido pelo CM foi mesmo o da ruptura e da novidade, qualquer tradição literária mereceria, em tese, ser olhada, no mínimo, com desconfiança. E em 1954 muitos autores modernistas já estavam consolidados no cânon. Assim, naquela altura da história, para seguir o modelo modernista baseado na ruptura, era necessário, paradoxalmente, negar, sob vários aspectos, o próprio modernismo. Afinal, não se trata mais do modernismo, mas de uma de suas várias repercussões periféricas no Brasil.

Vamos distinguir as coisas. A que tradições estou me referindo? É certo que o modernismo, para as circunstâncias amazonenses que se seguem a 1954, vai gradativamente se tornando uma dessas tradições; daí a exacerbação das contradições na obra crítica de Engrácio, posterior a 1960. Mas nas palavras de Jorge Tufic lidas há pouco é possível notar o semblante de novidade que os jovens intelectuais amazonenses viam no “desconhecido” modernismo. (As aspas estão aí por conta da meia dúzia de obras de caráter modernista surgidas no Amazonas até 1954, que não merecem maiores referências por parte de Tufic – afinal, onde ficaria a novidade se elas tivessem sido seriamente consideradas?) Neste primeiro momento o que há de beligerante no CM volta-se para outra tradição, uma que está no seu próprio quintal. Praticamente sem citar nomes, o texto memorialista de Tufic desenha um cenário onde tudo recende ao “ranço e bolor acadêmico” (1984, p. 12). De fato, a partir da década de 1920, e mesmo após o aparecimento do CM, proliferou no Amazonas um tipo de ensaio em que se mesclavam a exposição de traços biográficos, especialmente de representantes do parnasianismo, com a descrição laudatória dos aspectos estilísticos de tais autores: Coelho Neto e Olavo Bilac eram os favoritos, sobrando ainda loas para Rui Barbosa e Alberto de Oliveira, entre outros. Como vimos no primeiro capítulo, um dos principais cultores e incentivadores de tal forma literária, no Amazonas, foi Péricles Moraes. Não é, pois, à toa que um dos raros nomes a que a crítica de Jorge Tufic faz alusão seja o de Moraes, cuja literatura é por aquele vista como “marcada pelo excesso da forma, essencialmente erudita [...]” (1984, p. 13). Assim, é contra o quadro intelectual local, especialmente aquele cujo endereço era a Academia Amazonense de Letras, que a princípio se insurge o CM. Esta será sua primeira relação com a tradição, com a aparência essencialmente temporal da busca pela superação do passadismo. Da mesma maneira, será com esse viés crítico contrário ao verbalismo alucinado – e ao mais que a ele esteja associado – que se dirá comprometida a prosa de Arthur Engrácio. Quanto ao crítico Arthur Engrácio, já veremos como algumas de suas idéias entram em choque com a proposta do contista.

Quando o assunto era a literatura que se institucionalizara no Amazonas antes do surgimento do CM, ou mesmo quando o tema da crítica se voltava para qualquer outra coisa que apenas sugerisse aproximação àquela literatura vista pelos membros do Clube como caduca, o juízo não era dos mais favoráveis. Que o diga Jarbas Passarinho. Seu romance *Terra encharcada* (1959) foi aproveitado por Arthur Engrácio como um excelente pretexto para reiterar sua reprovação às formas e aos temas de quase tudo quanto já se

tinha feito de ficção no Norte do Brasil. O artigo de Engrácio é de 1961, um ano após a publicação de *Histórias de submundo*, mas foi republicado em 1976 numa coletânea crítica em forma de livro. A respeito do romance de Passarinho, diz o ensaísta: “Sua maneira de narrar em nada difere da dos nossos primeiros prosadores em cujo estilo a pomposidade, o gongorismo eram fatores dominantes” (1976, p. 126). Quando, porém, Engrácio se refere ao lançamento de *Terra firme* (1971), romance de seu colega de CM Antísthenes Pinto, não faltam elogios: “[...] uma técnica nova, pesquisada, atual, mais condizente, em suma, com o espírito da época em que vivemos. [...] um estilo vigoroso e enxuto, às vezes sincopado, às vezes poético e sempre marcado pelo tom pessoal que caracteriza os verdadeiros artistas [...]” (1976, p. 139). No artigo em questão, Engrácio denomina de “ficção nova da Amazônia” essa literatura renovadora, cuja referência inicial viria do Pará, na figura de Dalcídio Jurandir⁴¹. No entanto, é o “academicismo caduco” o ponto de partida do ensaísta. Mais uma vez ele não perderia a oportunidade de depreciá-lo. Afinal, o que dá a medida meritória a Antísthenes Pinto, na opinião de Engrácio, não é senão o fato de ele escapar do assim chamado academicismo, posto o autor de *Terra firme* não aceitar mais “as velhas fórmulas”, vagamente designadas de “surrada forma acadêmica de escrever” (1976, p. 139).

Noutro artigo, desta vez de 1975, Arthur Engrácio explicita alguns nomes que teriam sido praticantes do mal-afamado academicismo. Naquela altura, Engrácio queixava-se de que, no então recém lançado volume I da *História crítica da literatura brasileira* (1973), Assis Brasil, autor da obra, havia cometido uma tremenda injustiça. Ao escrever o capítulo “Os mais novos” o crítico creditara ao amazonense Paulo Jacob⁴² o pioneirismo de uma chamada “ficção moderna amazônica”. Para Engrácio, o escorregão de Assis Brasil está no fato de que essa façanha pertenceria, como já sabemos, a Dalcídio Jurandir. Mas não é bem essa “polêmica” que me interessaria no artigo. Vamos aos nomes. Para diferenciar Jurandir da tradição ficcional que fora praticada até o aparecimento do autor paraense, Engrácio lista alguns representantes do modelo já tão ultrapassado, em sua

⁴¹ Dalcídio Jurandir Ramos Pereira (1909-1979). Apontado por Alfredo Bosi (1987) como (e reconhecidamente) um dos renovadores do regionalismo no Norte brasileiro, o romancista nascido na Ilha de Marajó (PA) é autor de uma expressiva obra que, de fato, vai muito além do regionalismo de preocupações meramente paisagísticas. Duas de suas principais obras, integrantes do chamado *Ciclo do Extremo-Norte*: *Chove nos campos de cachoeira* (1941), *Belém do Grão-Pará* (1960).

⁴² Paulo Herban Maciel Jacob (1921-2001). Escritor amazonense nascido em Manaus. Ganhou notoriedade nacional à época da publicação de seu terceiro romance, *Chuva branca* (1968).

opinião: “Antes era o academicismo de Alberto Rangel, Raimundo Moraes⁴³, Alfredo Ladislau⁴⁴, Ferreira de Castro e outros” (1976, p. 58).

Dos quatro nomes aí listados, dois formaram o centro de nossas atenções nos capítulos anteriores, e um em especial parece estar diretamente associado à tradição negada pelo CM: Alberto Rangel. Se, para Engrácio, Ferreira de Castro coadunava com o academicismo, o passar dos anos ou fez o crítico mudar de idéia ou lhe fez dar mais importância a outros aspectos da obra do romancista português, haja vista a opinião bastante favorável do escritor amazonense sobre *A selva*, em destaque no início desta seção. O caso de Alberto Rangel é diferente. Como já notamos, desde pelo menos a década de 1930 seu *Inferno verde* esteve fortemente associado ao verbalismo hiperbólico da crítica de euclidianamente filiada. Levou quase um século para que alguma leitura se preocupasse em distingui-lo da figura de Euclides da Cunha⁴⁵. Antes disso, Péricles Moraes e os tantos outros ilustrados críticos que lhe sobrevieram investiram profundamente em sacramentar os traços que eles mesmos haviam pinçado – e em certo sentido até criado – no estilo euclidiano. Um dos efeitos disso foi que a prosa de ficção que se estabeleceu como cânone no Amazonas também elegeu determinadas características dos contos de Rangel para instituí-las como modelo, especialmente o ímpeto descritivo centrado no ambiente natural, encontrável em vários contos de *Inferno verde*. O outro efeito foi de ordem política, com o desenvolvimento de uma casta literária que se retroalimentava, “fechada” na província.

No entanto, essa elite beletrista não ignorava o que acontecia nos centros políticos e culturais do Brasil e do mundo. Quando nos ativemos à figura de Péricles Moraes, no início da tese, pudemos observar seu esforço em menosprezar figuras associadas ao modernismo, tais como Raul Bopp e o paraense Abguar Bastos. Mas a expressão “esforço em menosprezar” encerra um oxímoro que foge completamente à idéia de indiferença. Desta maneira, o conservadorismo academicista que predominou por, no mínimo, meio século no Amazonas deve ser analisado pelos dois sentidos que a palavra *reacionário* admite: o mais difundido, de retrógrado e contrário às transformações; e um sentido quase em desuso para a palavra, relativo simplesmente ao que reage. É sob esses dois

⁴³ Raimundo Moraes (1872-1941). Nascido no Pará, é autor de uma extensa obra (cerca de quinze livros), distribuída entre ficção e anotações sobre a geografia da Amazônia e os costumes de suas populações, aproveitando a larga vivência que adquiriu na região como navegador (daí ter ficado conhecido como amazonógrafo). Sua principal obra: *Na planície amazônica* (1926).

⁴⁴ Cf. Nota 11.

⁴⁵ Refiro-me ao ensaio de Neide Gondim, publicado em 2002, com o qual dialoguei em parte do primeiro capítulo.

significados que podemos compreender o cenário descrito por Jorge Tufic quando ele lamenta certo “isolamento geográfico” a que estavam presos seus contemporâneos:

Nem os frutos benéficos da Semana de Arte Moderna de 1922 haviam chegado ao conhecimento da juventude nos colégios oficiais. Ao invés disso, proliferava uma falsa compreensão do fenômeno estético, que *difundia através dos suplementos literários* idéias contaminadas de ranço e bolor acadêmico, no pior sentido de fórmula importada. (1984, p. 12; grifo nosso)

Mas, se deixarmos um pouco de lado o viés estilístico da crítica que Engrácio faz a esta tradição local para nos concentrarmos numa outra linha confrontada por ele, as contradições entre o contista e o crítico parecem querer ganhar corpo. Ainda no texto em que se ocupa menos do romance de Jarbas Passarinho do que da tradição à qual este se acha filiado, Engrácio observa que, ao lado do barroquismo estilístico, a fraqueza literária de *Terra encharcada* residiria na insistência em um tema recorrente em tal tradição: a borracha. Assim Engrácio abre seu artigo:

Há na ficção um grave perigo para os que se aventuram em caminhos trilhados por outros, mormente, quando estes já cruzaram demoradamente esses caminhos, devassando-os, tornando-os, por assim dizer, conhecidos de todos. O perigo está em que o itinerante – no caso o escritor – talvez não encontre nessas paragens nada mais para explorar, nada de novo mais para contar, e caia na chatice das repetições, dizendo justamente aquilo que já foi dito e redito pelos seus antecessores, transformando-se, assim, numa espécie de papagaio das letras. (1976, p. 125)

Ao que parece, Engrácio quer dizer que o tema havia caducado. E essa primeira impressão que se tem na leitura de seu texto instauraria facilmente o contraditório entre a obra do crítico e a do contista Arthur Engrácio, visto que seus contos se notabilizaram exatamente pela persistência do enredo que trata da vida do caboclo no interior das florestas, nesse ou noutros cenários do extrativismo. Em *Histórias de submundo* ainda é possível encontrar uma divisão, se não salomônica, ao menos mais equilibrada, comparando-se com a ficção que Engrácio viria a publicar, no que tange à ambientação dos contos. Enquanto o livro de estréia do contista traz 12 histórias, divididas em cinco que se passam no ambiente urbano e sete que se desenrolam rodeadas pelo cenário natural (e estas últimas se referem direta ou indiretamente a alguma atividade extrativista), obras como *Restinga* (1976), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984) e *20 contos amazônicos*

(1986) investem pesadamente naquilo que Engrácio censurara no seu comentário ao romance de Jarbas Passarinho, ou seja, na repetição de um tema que persiste desde alguns contos do “academicista” Alberto Rangel: a borracha ou outras formas de extrativismo. E, ainda que Engrácio centre essas narrativas nas relações de produção que partem do látex ou da castanha como matéria-prima, isto é, da natureza como um dos componentes da cadeia do capital, resta ainda uma ponta daquela idéia de natureza indomável, da natureza como desafio e, conseqüentemente, como conquista para poucos. O foco narrativo dos contos está com certeza nas relações de produção; mas a natureza espreita os personagens, observa-os a partir das sombras e, algumas vezes, entra em cena decisivamente. Agora, no entanto, não se trata mais do desafiador reino vegetal ou da suntuosidade da floresta: o vegetal encarna o social, ou dele faz parte. Na ficção engraciana, o ameaçador da natureza, o que escapa do social, não é tanto a (s) planta (s) como é o animal. É o que ocorre, por exemplo, no conto “Pescadores” (*HS*, p. 53-57), em que dois amigos decidem abandonar o trabalho com a borracha para aventurar-se na caça a jacarés. À noite, enquanto esperam a melhor hora para a investida, permanecem numa canoa, que flutua nas águas calmas de um lago. Ao redor, os elementos naturais como que os acompanham provocativamente: os vaga-lumes nas árvores, uma coruja que pia e é tomada por mau agouro. Quando enfim divisam um enorme jacaré, um dos pescadores se distrai e a canoa soçobra, trocando irremediavelmente os papéis entre caçadores e presas. Desta maneira, temos que, por um lado, o cenário permanece sendo o do extrativismo (da borracha, da castanha ou mesmo da caça ao jacaré, também uma atividade extrativista), mesmo que a crítica de Engrácio, quando tratou do livro de Jarbas Passarinho, tenha se dirigido a essa ambientação para, a princípio, depreciá-la; e, de outro lado, temos a persistência, embora oblíqua, da idéia de natureza como desafio, que é uma das faces do infernismo.

Porém, quando se avança na leitura do artigo em que Engrácio avalia o romance de Jarbas Passarinho, o tom muda um pouco, o suficiente para o crítico ressaltar que o problema maior não é a repetição do tema da borracha, mas a maneira “infrutífera” como no mais das vezes essa repetição acontece. Exemplos de tal imperícia são, para Engrácio, *Beiradão* (1958), de Álvaro Maia⁴⁶, e *Um punhado de vidas* (1949), de Aristófanes

⁴⁶ Álvaro Botelho Maia (1893-1969). Escritor e político amazonense que, no espaço da província, foi bastante reconhecido entre seus pares. Publicou diversas obras, denominadas por ele de romances, mas nas quais se mesclam à ficção os registros de cunho mais documental que ficcional, especialmente acerca dos costumes populares no interior do Amazonas. Além de *Beiradão* (1958), sua outra obra mais expressiva é *Gente dos seringais* (1956). No corpo do texto, voltarei a comentar sobre Maia, especialmente a respeito de sua figura como político.

Castro⁴⁷. Enquanto no primeiro se notaria a “ausência de um pouco mais de técnica ficcionista para que se firmasse como um autêntico romance da borracha, à altura de competir com as grandes obras já escritas, no gênero, ao segundo faltou um trabalho mais acurado de recriação, de revitalização do tema; uma linguagem mais renovada, por assim dizer [...]” (1976, p. 126). Em outras palavras: tanto a um romance quanto ao outro faltariam a grandeza e a maestria necessárias à realização do tema. Isto não é negar a tradição, ao menos não do ponto de vista temático. “Recriação” e “revitalização do tema”, com “uma linguagem mais renovada” são, de certa forma, maneiras de se inserir na tradição temática instituída. Impossível não lembrar aqui de T. S. Eliot e seu clássico *Tradição e talento individual*. E de fato, em instantes, dialogaremos com o texto de Eliot. Antes, porém, impõe-se uma questão, por tudo até agora visto. Se a crítica de Arthur Engrácio dirigida à repetição temática de alguns autores muda seu foco para a inabilidade com que muitos deles supostamente teriam efetuado tal repetição, ao ponto de atestarmos que a base de sua obra ficcional é senão este tema, e se são perceptíveis resquícios da idéia infernista da natureza como obstáculo, qual seria então o nó da relação negativa de Engrácio com a tradição local, esta contra a qual se insurge o CM?

Em geral o surgimento do CM tem sido considerado pela perspectiva da ruptura. Essa foi, afinal, a tônica dos depoimentos de seus membros contra a realidade que os precedera. A afirmação de Jorge Tufic, de que “as atividades culturais, no Amazonas, sofriam um atraso de meio século” (1984, p. 27), indica que seus parâmetros para sincronia vêm das primeiras manifestações da vanguarda européia, além, é claro, do modernismo brasileiro, já devidamente “incorporado” ao atraso amazonense. Por outro lado, o que grassava no cenário intelectual de Manaus, ainda segundo Tufic, era um “saudosismo da bela época”, um “chiquismo requintado mas oco” (1984, p. 28). Assim, sempre que observado pelo viés da ruptura, vai ganhar relevo a identificação do CM com o modernismo, em parte porque a elite intelectual local afrontada em manifesto pelo clube mantinha-se, em sua maioria, avessa ao que imaginava ser a estética e a política modernistas, e em parte porque ao discurso renovador do CM o espírito vanguardista do modernismo caía como uma luva. Nada mais natural ao CM do que se conectar

⁴⁷ Aristhófanes Bezerra de Castro (1917-). Nascido em Xapuri, no Acre, ainda criança transferiu-se com a família para Manaus, onde participou ativamente do cenário jornalístico e literário. Jornalista, advogado e escritor, publicava frequentemente crônicas nos jornais da cidade. Como se nota nos comentários de Engrácio ao seu romance *Um punhado de vidas* (1949), sua figura foi identificada pelos membros do Clube da Madrugada como representativa do passadismo a ser superado.

discursivamente ao movimento mais paradigmático no tocante à idéia de ruptura e, de quebra, inimigo número um daqueles aos quais o CM pretendia desbancar.

Não há necessariamente algo de enganoso numa análise que tenha como fundamento a perspectiva da ruptura para compreender o CM; afinal, o movimento insistiu na idéia de que representava uma revolução nas artes amazonenses, a maior já ocorrida. Mas, como veremos, há certamente algo de incompleto numa interpretação que siga somente o caminho da ruptura. Assim, para responder àquela questão sobre qual o ponto nevrálgico da oposição do CM à tradição local objeto de seu levante, talvez abrangêssemos mais campo se investíssemos também nos traços de analogia presentes nessa relação. A premissa para tal viés de análise é afastarmo-nos um pouco da noção de superação, da idéia de um novo que nasce por autogênese.

Para começar, nem de longe o CM foi a primeira reunião de intelectuais organizados no interior de algo como uma agremiação, clube, sociedade ou qualquer outro termo que expressasse uma clara intenção de coesão e ao menos uma mínima proposta estética ou política. De fato, houve os “clubes” mais ortodoxos a ocupar os espaços oficiais já no início do século XX: a Sociedade dos Homens de Letras, de 1905, que teria sido o embrião da Academia Amazonense de Letras; a Universidade de Manaus, de 1908; o Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA), de 1917. Além de propiciar a proximidade de um grupo de homens que se intitulavam intelectuais – o que por si só engendrou a formação de uma elite cultural local –, a existência dessas entidades oficiais, estabelecidas como tal, potencializou o surgimento de grupos fora do espaço oficial, como uma força negativa. É assim, por exemplo, que em 1918, mesmo ano de fundação da Academia Amazonense de Letras, surge dentro da universidade o Cenáculo Literário dos Novos. As informações vêm do informativo *Existe uma literatura amazonense?* (s/d), também de Jorge Tufic. Nessa obra, Tufic ainda informa sobre os seguintes grupos: Núcleo Olavo Bilac – Sociedade Literária de Jovens Cultores da Poesia, de 1920; Academia Amazonense dos Novos, de 1921; Núcleo de Vanguarda, de 1927; Sociedade Literária dos Novos, de 1930; entre 1945 e 1949 (haverá uma explicação para este hiato de quinze anos) vários grêmios surgem, tais como o Grêmio Castro Alves, o Grêmio Álvares de Azevedo, o Grêmio Gonçalves Dias, além da Sociedade Amazonense de Estudos Literários.

Ainda que aí tenhamos duas ou três gerações a formar os grupos precedentes ao CM, já é verificável neles, de maneira geral, a atitude cambiante entre o novo e a tradição. Se houve espaço para um Núcleo Olavo Bilac, também houve para um Núcleo de

Vanguarda. Certamente a existência desses grupos, assim como os modos de eles se relacionarem com as estéticas tradicionais e com as novas, foi bem mais complexa do que gostaria de sugerir o hoje simplista e debilitado contraste entre “Bilac e Vanguarda” (apesar de que para a época essa oposição ainda fosse bastante significativa). Veja-se, por exemplo, que a Sociedade Literária dos Novos, ao mesmo tempo em que recebia o agrado do Governo do Estado com o reconhecimento de que fosse “utilidade pública”, lançava uma revista de nome nada comportado, *O porrete*. Tufic informa que entre os anos 20 e 30 apareceram ainda as revistas *A clava*, *A redenção* e *Equador*, nas quais não era incomum a presença de artigos que analisassem favoravelmente o modernismo.

Mesmo que, no mais das vezes, os espaços oficiais tenham sobrepujado o idealismo daqueles jovens intelectuais, mesmo que muitos deles tenham aderido a esses espaços institucionais e mesmo que dentro dos próprios clubes “não-oficiais” o apego às formas tradicionais tenha prevalecido, ainda assim é possível dizer que eles representaram alguma potencialidade para a construção de outras realidades no campo da cultura, e em especial da literatura, naquele cenário. Em várias ocasiões eles foram um outro para a tradição local instituída. E em alguns momentos eles deixaram a condição de potencial para eclodir como realidade aqui e ali. Daí o surgimento, por exemplo, de *Poemas amazônicos* (1927), livro de Pereira da Silva⁴⁸. O autor havia feito parte daquele Cenáculo Literário dos Novos, há pouco referido – grupo fundado em 1918 no interior da Universidade de Manaus. *Poemas amazônicos* é simplesmente o primeiro livro publicado no Amazonas escrito à luz da estética modernista, mais especificamente na linha mítico-nativista, antes mesmo do aparecimento de *Cobra Norato* (1931).

Então, quais teriam sido as condições que favoreceram, em vez desses grupos anteriores, o CM a ultrapassar o *status* de uma potencialidade negativa ao ponto de, com o tempo, tornar-se ele próprio a tradição no Amazonas? Dado o modelo de interpretação pelos traços de analogia entre o CM e seus predecessores, sob o qual também estamos pensando esse processo, convém inicialmente anotar que muitos membros do CM já faziam parte de algum clube dentre os que surgiram a partir de 1945 – inclusive Arthur

⁴⁸ Francisco Pereira da Silva (1890-1973). Poeta nascido em Natal, Rio Grande do Norte, em 1911 mudou-se para Manaus, onde fez carreira política e literária. Eleito várias vezes deputado federal pelo Amazonas, consta que se deve a ele a idealização do projeto Zona Franca de Manaus. *Poemas amazônicos* (1927) é um marco na poesia amazonense, e poderia facilmente ser integrado ao panorama geral do modernismo, no mesmo período em que o movimento de 22 ainda via frutificarem algumas de suas mais importantes obras, como *Macunaíma* (1928) e *Cobra Norato* (1931). Além da composição em verso livre, é na tematização do itinerário amazônico, itinerário mítico, melhor dizendo, que o livro de Pereira da Silva ombreia, modernistamente, com essas outras duas obras, também exploradoras da viagem mítica.

Engrácio, que integrava o Grêmio Gonçalves Dias. É, portanto, desde esse período, praticamente dez anos antes da fundação do CM, que devemos pensar suas motivações e seus significados.

Agora devemos retornar àquele expressivo hiato entre as décadas de 1930 e 1940, em que se arrefeceu o surgimento de agremiações literárias em Manaus. Em dois livros diferentes, ao se referir sobre os dez ou quinze anos que antecederam ao CM, Tufic associa a imagem de uma elite intelectual local ao poder do Estado, especialmente durante o Estado Novo. Segundo Tufic, aquele contexto era reconhecível como “uma ressaca federal, onde uma elite intelectual batia palmas para uma elite social fracassada” (1984, p. 28). A diminuição da quantidade de agremiações literárias em Manaus, ainda segundo Tufic, teria sido um dos efeitos dessa associação entre literatos e políticos. Um dos poucos grupos surgidos entre 1937 e 1945, o Centro de Estudos da Mocidade, teria existido “sob a proteção carismática de Getúlio Vargas” (TUFIC, s/d, p. 37). Suas publicações foram patrocinadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, vinculado ao Governo Federal. As afirmações de Tufic têm amparo histórico: basta ver que o romancista mais festejado localmente (depois de Ferreira de Castro) foi Álvaro Maia, Interventor Federal no Amazonas durante todo o período do Estado Novo. Álvaro Maia ainda foi senador por três mandatos e governador, eleito em 1950, mesmo ano da eleição de Vargas para presidência. Outro dado importante sobre esse aparelhamento estatal da literatura é que, por muitos anos, a Imprensa Oficial do Estado foi a principal editora de obras literárias no Amazonas.

A elite social que dominou o cenário local após o declínio da economia da borracha era composta, em boa parte, por funcionários públicos, e a penetração do Estado nos meios literários foi um dos efeitos dessa hegemonia. O enfrentamento do CM à face intelectual desta elite não era, pois, apenas por causas estéticas (embora também o fosse bastante); o embate era sobretudo político, tanto contra uma política literária como opondo-se a uma política para a literatura. Não era dessa elite político-estatal e literária que vinha a maioria dos fundadores do CM. Eles eram muito mais identificáveis com uma classe média liberal que ainda cresceria bastante nos anos 1960 e 1970, justamente os anos de consolidação do CM. Eles são economistas, advogados recém formados, professores etc.

O nascimento daquelas agremiações com o fim do Estado Novo começava a acenar para alguma mudança que ainda se instalaria no campo artístico, mas, num espaço onde a literatura implicava-se com a política, as transformações já estavam em andamento. Foi esse contexto, onde novas forças políticas e econômicas começavam a movimentar-se, que

propiciou ao CM ultrapassar a condição de potência negativa para tornar-se uma realidade. O interessante, no entanto, é notar o gradualismo no qual se deu o processo. Se o CM nasce em 1954, é possível dizer que isso só ocorre depois de uma longa gestação. É assim que será possível compreender os traços de tradição que permaneceram no CM. A maior parte de seus poetas, por exemplo, nunca deixou de praticar as formas clássicas de poesia, como o soneto e os versos de metro uniforme, o que tem levado alguns críticos a vinculá-los à geração de 45 – em termos estéticos há muito sentido nessa vinculação, mas nos termos daquela “ruptura [...], destruição *consciente* dos valores do passado” aludida por Silviano Santiago a respeito do modernismo (1989, p. 94; grifo meu), e quando o referencial é a tradição local, a identificação do CM é de fato com o movimento de 1922. Também a prosa de Engrácio, que, no estabelecimento de seu programa literário (*consciente*, portanto), buscou em Ferreira de Castro aquele ingrediente de sociologização que podia dar mais humanização e menos paisagismo às narrativas, guarda por isso vestígios de tradição. Mas será num segundo momento, já instituído como cânon no Amazonas, que o CM revelará ainda mais os vínculos com a tradição, verificáveis na maneira menos generosa de se referir às novidades estéticas contemporâneas, ou a escritores de vanguarda de modo geral, e principalmente na exacerbação dos valores regionalistas, opondo-se aos influxos metropolitano.

Apesar disso, para serem os artistas mais adaptados à nova configuração da sociedade manauense, que só se agravaria com o advento da Zona Franca de Manaus, os membros do CM investiram inicialmente na diferenciação em relação ao cânon local. Se a tradição que os precedia era afeita à literatura de salão e de gabinete, eles passaram a promover exposições, seminários, feiras de arte, além das experiências com a poesia de muro. A propósito, tem residido aí uma das “verdades” mais difundidas a respeito do CM: de que ele teria sacudido o marasmo cultural *da cidade*. Ainda não há suficientemente trabalhos que invistam na antropologia urbana ou na história da cultura para que se saiba com mais detalhes o que era a vida cultural *de Manaus* nesse período, e não apenas sob a ótica de certas classes. Mas já há algumas incursões sobre o tema, dentre as quais o livro *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso* (2003), do geógrafo José Aldemir de Oliveira merece ser citado⁴⁹. Neste livro há um capítulo que se coloca mais frontalmente contrário ao “mito da cidade em crise”. Segundo esse “mito”, após o fausto

⁴⁹ Ver também: AGUIAR, José Vicente de Souza, *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*, Manaus, Valer, Governo do Amazonas, 2002; COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney, *Cenários de memórias: movimento teatral em Manaus (1944-1968)*, Manaus, Valer, Governo do Amazonas, 2001.

da borracha a cidade teria entrado em tal declínio que, entre outras coisas, a vida cultural teria se paralisado. Isso é uma meia-verdade, pois se para alguns extratos da sociedade o marasmo cultural era patente, em outros níveis nem mesmo a debacle econômica gomífera havia interferido bruscamente na realidade. José Aldemir passa então a relatar várias formas de cultura vinculadas ao cotidiano e ao espaço que não cessaram de se produzir na cidade: os balneários, os clubes, o velódromo, os festivais folclóricos, as inúmeras festas religiosas, do catolicismo à umbanda, os cinemas, além dos modos mesmo de circulação das pessoas na cidade – catraias, ônibus, bondes (2003, p. 133-160). Há espaço ainda para José Aldemir se referir ao CM, mas como um movimento que, como se vê e sem débito para sua importância, coexistiu com inúmeras outras formas de produção cultural. A meia-verdade está no fato de que o CM representou, sim, uma renovação na cultura local; mas o seu nascimento ocorre no interior de certos extratos sociais e a eles se dirige. Para aquela camada média da população de onde vieram os membros do CM, certamente o cenário cultural não era dos mais favoráveis.

Por isso, voltemos às críticas e aos esforços de diferenciação do CM em relação à tradição local. Se esta tradição rechaçava o modernismo, o CM nem pestaneja para declarar-se ligado ao ideário do movimento de 1922. E se essa tradição se identificava com a mania verborrágica de um “retoricismo” empolado, a literatura de um escritor como Arthur Engrácio, em *Histórias de submundo*, opõe-se a isso centralizando sua narrativa nas ações e evitando as digressões: é isso que dá ritmo intenso aos doze contos ali enfeixados. Daí que, nesse livro, a escolha pelos animais em sua dinâmica sobrepõe-se aos vegetais, estáticos. A floresta se prestaria mais às descrições extensas, feitas por um observador que a contemplasse de fora, à maneira de um Rangel ou de um Ferreira de Castro – este, se considerada a primeira parte de *A selva*. No conto “A vingança” (HS, p. 65-75), por exemplo, a desforra de Maurício Pinto sobre José Tobias, que havia fugido com a mulher do primeiro, dá-se com o prorromper de cinco centenas de porcos-do-mato no cenário. Furiosos, eles entram em cena decisiva e rapidamente, quase sem serem anunciados. Em instantes, não resta nada de José Tobias senão uma poça de sangue no chão da floresta. Não há digressões; tudo é movimento e som: a marcha, o ataque, o matraquear das mandíbulas. Desta forma, com uma espécie de economia narrativa, Engrácio muda o foco do natural, se o compararmos com a tradição representada por *Inferno verde*, muito mais descritiva e interessada no reino vegetal. Mas, se a literatura de Engrácio pode ser vista como uma ultrapassagem, ou, melhor dizendo, uma filtragem do modelo até então

tradicional da representação da natureza, ela também significou, no âmbito local, uma recuperação do gênero contístico. A simples existência de uma produção contística no CM pode ser encarada como uma afronta à tradição baseada no ensaio biográfico e estilístico, que até então imperava no Amazonas, pois essa tradição reduziu a quase nada a contística amazonense após *Inferno verde*.

Portanto, quando pensarmos a relação de Arthur Engrácio – e por extensão do CM – com a tradição, devemos ter em mente essa primeira perspectiva: de que no início de sua produção ele estava respondendo a uma tradição local, e que, pelo menos em termos de discurso, sua intenção era superá-la. A relação de Engrácio com a tradição local instituída antes do CM é, deste modo, baseada num viés de temporalidade. Ela é a tradição porque é anterior a ele; a hegemonia dessa tradição é da ordem do temporal. É por isso que, para o caso específico do embate político entre o CM e seus predecessores locais, a reflexão de T. S. Eliot sobre a tradição explica muita coisa. O caminho que leva à maturidade de um escritor parte, segundo Eliot, de uma vontade de diferenciação, de originalidade, de singularidade em relação à tradição para uma gradativa compreensão menos dicotômica do passado; ou, mais que isso, a relação com o passado adquire um “sentido histórico” (1989, p. 39). O sentido histórico de que trata Eliot seria, a princípio, a consciência do escritor – estou expandindo, Eliot se refere ao poeta – do lugar de sua obra dentro de uma rede de obras acumuladas com o passar dos anos. Além disso, e talvez o que seja mais importante quanto ao sentido histórico, é que o escritor não apenas dá nova configuração a essa rede quando nela insere sua obra, mas dentro dessa obra nova a tradição pulsa, persiste e acaba por fazer que esta mesma obra se torne, ela também, tradição.

Eliot tem consciência de que sua reflexão diz respeito à realidade dos grandes centros de cultura da Europa. Mas, para o caso de Engrácio e sua relação com a tradição local, as idéias de Eliot podem ser bastante elucidativas. Assim, pode-se compreender porque anos depois de ter se referido negativamente a Ferreira de Castro como um autor academicista, Engrácio muda radicalmente sua postura quanto *A selva* para considerá-lo um romance de “sentido estritamente amazônico” (1995, p. 196). Pode não parecer um grande elogio, mas quando chamou assim o romance do autor português, Arthur Engrácio já considerava que a literatura do Amazonas seria mais valorosa quanto mais regionalista ela fosse. O mais importante, no entanto, é que desde o princípio, no momento mais revolucionário e heróico das intenções de Engrácio, lá estavam características já vistas em Ferreira de Castro, conforme mostrei no *Intermezzo*. Mas, especificamente sobre essa

mudança de conceito que se operou posteriormente em Engrácio, com relação a Ferreira de Castro, pode-se dizer que ela está associada a outro traço que aproxima o contista amazonense da tradição que ele a princípio negara, qual seja, certa reserva ao pensamento de vanguarda que lhe era contemporâneo, numa segunda fase do CM. Curiosamente, será a maneira de lidar com essa, agora sim, outra tradição que vai impor alguma limitação à utilização dos conceitos de Eliot no contexto amazonense. Por um lado, seus conceitos explicam bastantes comportamentos – e especialmente mudanças de comportamento – de Engrácio frente à tradição local. Por outro lado, a progressiva assimilação da tradição, que Eliot sugere haver nos poetas das novas gerações, não casa com o gradual afastamento de Engrácio dos ideais estéticos e políticos baseados na tradição da ruptura inaugurada pelo modernismo, ao ponto de se operar uma completa inversão na direção do processo, passando a vigorar uma forte dissimilação do escritor em relação aos experimentalismos e um conseqüente recrudescimento das formas regionalistas, ou, mais que isso, localistas, que passam a guiar sua produção ficcional e crítica. É importante assinalar que essas novas vanguardas, agora contemporâneas à produção de Engrácio, estão inseridas na tradição com a qual anteriormente o próprio crítico se identificava, pois que se filiam ao *make-it-new* modernista. Como lembrou Silviano Santiago, um dos principais continuadores de tal tradição foi o concretismo, na extrema “estética do novo pelo novo” (1989, p. 95). Portanto, não por acaso foi o concretismo um dos alvos da crítica de Engrácio, como veremos na próxima seção.

Ocorre que Eliot se baseia numa perspectiva histórica para compreender a tradição, e, quanto mais nos afastamos dos centros de poder, mais se torna necessário incluir o elemento geográfico nas análises dos processos de rejeição e assimilação da tradição. Tudo quanto cheirasse a cosmopolita passou a ser visto como ameaça à literatura local quando o CM se firmou no cânon. Essa é a inversão que a perspectiva geográfica realiza numa análise sobre os processos de influência: como se verifica no CM, especialmente na crítica de Engrácio, aquela necessidade de atualização com o que ocorria fora da província transforma-se paulatinamente numa vontade de diferenciação, com ênfase nas “coisas da terra”. Quando a demanda era a da superação, no caso referentemente à tradição local, o tempo guiou o sentido de tradição sobre o qual boa parte dos intelectuais do CM agiu. Quando, no entanto, a demanda tornou-se a da manutenção de um *status quo*, foi geograficamente que eles passaram a considerar a tradição. Assim, a tradição deixa de ser

um *antes* para se tornar um *fora*. É sobre essa mudança, sobre esse mecanismo reacional que passaremos a pensar agora.

3.2 REGIÃO, UNIVERSO DE RUÍNAS

Em 1962, dois anos após a publicação de *Histórias de submundo*, Arthur Engrácio queixava-se que, de forma generalizada, a crítica literária brasileira estava baseando seus critérios em um padrão formal, estritamente técnico, resultando naquilo que ele chama de “terrorismo” e “ditadura nas letras” (1976, p. 149). Para Engrácio, o “ditador” tinha nome: chamava-se concretismo, que funcionaria com um seu apêndice, a crítica formalista, hipoteticamente vinculada a esse movimento.

E o concretismo é bem símbolo dessa fase de pavor, de angústia, de terrorismo por que passa a literatura nacional. Implantando uma espécie de ditadura nas letras, sobre as quais passaram a exercer a mais severa vigilância, os adeptos da nova e já decadente corrente literária cujo QG – a esta altura seriamente avariado –, assentou-se no Jornal do Brasil, não admitem Arte senão a trabalhada pelo pomposo figurino concretista. (ENGRÁCIO, 1976, p. 149)

O protesto de Engrácio vinha por conta da recepção negativa que *As viagens e outras ficções* (1960), livro de novelas de Braga Montenegro⁵⁰, tivera por parte “de um crítico talentoso, porém, azedo, capitão-mor das fileiras concretistas” (ENGRÁCIO, 1976, p. 150) – sobre cujo nome o autor amazonense silencia. Desta forma, o texto de Engrácio tem dois objetivos coordenados entre si: quer desancar a crítica ligada ao concretismo para assim ressaltar o mérito que o inominado crítico não percebera em *As viagens...*, isto é, o fato de que:

São todas novelas amazônicas, com ação decorrida em nosso ‘Habitat’ e onde o novelista, aproveitando a sua experiência de escrivão que viajou por quase todos os nossos rios; subiu as nossas barrancas; perlustrou as nossas matas, imprimiu com fidelidade, em termos da mais séria ficção, tudo que viu e presenciou nesse mundo aquático que nos envolve e que é a Amazônia. (ENGRÁCIO, 1976, p. 150)

⁵⁰ Joaquim Braga Montenegro (1907-1978). Escritor cearense. Fez parte do grupo que fundou a revista *Clã*, que introduziu as idéias modernistas no Ceará. Braga Montenegro viveu na Amazônia durante sete anos, entre 1925 e 1932.

Resumindo: o artigo de Engrácio começa mencionando um problema de caráter crítico-estético, mas logo em seguida evolui para a apologia de uma literatura baseada nas “nossas coisas”, ou seja, evolui para uma problematização de ordem política, ou para o questionamento sobre algo como uma geopolítica literária brasileira. Vamos percebendo, aos poucos, que o que mais aflige Arthur Engrácio não são exatamente os padrões eleitos por este ou por aquele crítico como esteticamente válidos. O problema é precisamente com o lugar de onde fala o tal crítico.

Ao que parece, as contradições só se multiplicam – e como aporias não nos deixam muitas saídas conclusivas. Vejamos: primeiramente lemos as duras críticas de Engrácio contra aquele “academicismo passadista” que ele imputava aos prosadores que antecederam o movimento Madrugada, o que indica certa intenção renovadora de sua parte; agora ele aponta sua artilharia para uma das vanguardas então vigentes; nessa mesma esteira, se houvesse tempo, poderíamos ver de perto inúmeros artigos em que Engrácio comenta obras então lançadas, e para as quais suas inclinações em aprová-las ou desaprová-las flutuam em torno de critérios como “escrever gramaticalmente correto” (1976, p. 127), ou tal qual “a sua forma de escrever rigorosamente correta” (p. 151); ou ainda: como “exímio manejador da pena, Péricles Moraes [!] foi um estilista notável, qualidade com que granjeou nome e reconhecimento nacionais” (1995, p. 285).

Para radicalizar no terreno das contradições de Engrácio, vamos a um último exemplo. Este, no entanto, tem um excelente potencial clarificador, pois nos afastará um pouco da aparência estética do problema e nos conduzirá mais profundamente ao seu caráter geopolítico. Trata-se de dois artigos em que Engrácio comenta romances de um mesmo autor, Paulo Jacob⁵¹. O primeiro, de 1968, é sobre *Chuva branca*, terceiro livro de Jacob, publicado nesse ano, e o segundo, de 1975, é a respeito de *Chãos de Maiconã* (1974), seu quinto romance. Em ambos artigos Engrácio chama atenção para um gravíssimo “pecado” visível nos dois livros de Jacob: a clara influência de Guimarães Rosa na construção dos textos. Aliás, no primeiro caso a influência seria dupla, pois o monólogo sobre o qual se dá a narrativa se assemelharia à construção do *Ulisses*, de James Joyce. No entanto, a influência maior, na visão de Engrácio, é mesmo roseana, principalmente por causa dos neologismos, do coloquialismo, do experimentalismo lingüístico de Guimarães Rosa, enfim (embora isso também se encontre em Joyce) – características emuladas por

⁵¹ Ver nota 42.

Jacob, na opinião de Engrácio. Percebamos até aqui o esforço de Engrácio em sublinhar um aspecto estético em suas ponderações. Entretanto, o problema é bem mais complexo.

O que em *Chuva branca* parecia a Engrácio “um empolgação exagerado do romancista iniciante pelo consagrado” (1995, p. 30), em *Chãos de Maiconã* torna-se “influxos de Guimarães Rosa [...], de forma mais violenta e aberta, empregando um tal número de neologismo e inovações estilísticas, que o torna quase hermético” (1995, p. 31). Se tão-somente juntássemos essa afirmação sobre hermetismo com aquela crítica dirigida ao concretismo, estaríamos simplesmente de frente para um escritor bastante conservador, como tantos, e fim de conversa. Todavia, Engrácio faz questão de ressaltar que considera Guimarães Rosa um de seus maiores mestres. A propósito, em outro artigo, desta vez sobre seus “ídolos literários”, Engrácio coloca Guimarães Rosa no seu panteão, ao lado de Machado de Assis, Maupassant, Dostoievski, Eça de Queirós, Graciliano Ramos e Lima Barreto (1995, p. 247). Assim, o maior problema de Engrácio, no fundo, não é com o experimentalismo ou com uma estética que lhe pareça vanguardista. O problema é fundamentalmente o “pecado” da influência.

Pequena correção: o problema é o “quando” da influência. Num dos trechos em que está salvaguardando a figura de Guimarães Rosa, Engrácio ressalva: “não somos contra, não condenamos essas influências. [...] a influência de Guimarães Rosa é uma das boas coisas que podem acontecer a um escritor que está começando. O desaconselhável será a ‘continuação da influência’” (1976, p. 82). Ainda sobre esse tema, Engrácio arremata: “Estas palavras gostaríamos de repetir, agora, ao escritor Paulo Jacob, cujo elogiável talento de romancista dá-lhe condições de abrir o seu próprio caminho, criar sua própria técnica, sem precisar mais de apadrinhamentos ou influências”(1995, p. 33). Ou seja, há um modelo consagrado e hegemônico que até certo momento, mais do que respeitado, deve ser imitado. E no entanto a maturidade de um escritor seria medida pelo seu sucesso em ir-se afastando progressivamente de tal modelo, investindo mais e mais em autonomia. É praticamente uma inversão dos termos eliotianos que vimos há pouco.

Tanto a aceitação inicial de um cânon quanto esse gradual investimento em autonomia são procedimentos freqüentemente localizáveis em literaturas produzidas a partir das margens – “pequenas literaturas”, segundo a expressão de Kafka aproveitada e desdobrada por Pascale Casanova (2002). “Pequeno”, aqui, não tem nada a ver com quantidade ou qualidade; trata-se sobretudo de reconhecer o lugar ocupado por certas literaturas no espaço literário mundial. Desta forma, pequenas são as literaturas de alguma

maneira excentradas, desprovidas de reconhecimento literário. Pela abordagem de Casanova, as pequenas literaturas seriam não apenas desprovidas de um reconhecimento que as visse incorporadas a um sistema literário pretensamente universal, mas principalmente desprovidas de um reconhecimento que as percebesse fora da condição quase “ontológica”, como diria a autora, de deserdadas e desfavoravelmente posicionadas na geografia do poder – e conseqüentemente do valor – literário (2002, p. 223-230). Se essa condição torna as pequenas literaturas, em certo nível, semelhantes, por outro lado, as condições específicas de cada periferia – peculiaridades no processo histórico de dominação, os valores diferenciados das línguas como capital literário, sua condição marginal já dentro de uma periferia (caso da literatura produzida no Amazonas) etc. – geram reações, ou “estratégias de existência e de visibilidade”, nos termos de Casanova (2002, p. 219), as mais variadas e combináveis possíveis. Mas há dois núcleos geradores de estratégias a partir dos quais derivam todas as outras atitudes nas pequenas literaturas: a “assimilação” e a “dissimilação” (CASANOVA, 2002, p. 221). Atitudes como optar por escrever em uma língua diferente e dominante em relação à sua língua de origem, fugir dos temas de fundação ou mesmo de revisão do processo de colonização e descolonização do lugar de origem, ou aderir a estéticas tidas como “universais”, pretensamente assépticas e livres de inferências locais, decorrem de uma postura de assimilação perante as grandes literaturas. Por outro lado, procedimentos como investir numa língua popular, literarizando práticas orais, ou aprofundar-se nos temas de origem da nação ou da região – seja de maneira crítica ou ufanista –, ou investigar o folclore, os mitos e os saberes tradicionais e transpô-los para a literatura, ou seja, investir na diferença e às vezes até “exagerar suas próprias diferenças”, como diria C. F. Ramuz⁵² (*apud* CASANOVA, 2002, p. 241), são identificáveis com a família de estratégias de base dissimiladora.

Mas, como ficou dito, essas estratégias de existência são combináveis. Um excelente exemplo de tais combinações são as obras “digráficas”, termo que Casanova (2002, p. 321) utiliza para nomear a produção de escritores oriundos de pequenas literaturas, e que num momento ou noutro optaram por procedimentos como a tradução, a transcrição e a autotradução. O caso de Rachid Boudjedra⁵³ dá bem uma medida da complexidade e da tensão que envolvem as condições de existência das pequenas

⁵² Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947). Escritor francófono suíço do Cantão de Vaud. Sua obra está bastante voltada para a questão da língua (francesa) como um território estrangeiro.

⁵³ Rachid Boudjedra (1941-). Escritor argelino de extenso leque artístico: é poeta, ensaísta, dramaturgo e roteirista de cinema. Seus textos se concentram bastante nas contradições da Argélia independente e da vida do argelino emigrado.

literaturas. O começo de sua produção é marcado pela autotradução, do francês para o árabe. Mais tarde, a direção se inverte e as obras de Boudjedra passam a ser publicadas primeiramente em árabe para serem depois traduzidas – e ele trabalha junto ao tradutor – para o francês.

Tudo indica que a literatura do amazonense Arthur Engrácio – o ensaio e a ficção – tenha se construído a partir desse trânsito entre procedimentos assimiladores e práticas dissimiladoras. Vimos que declarar-se política e ideologicamente ligado ao modernismo marcava uma diferença com a tradição instituída localmente, naquele contexto dos anos 1950. Essa foi, por assim dizer, a demanda local que gerou uma posição favorável em relação ao modernismo, tanto por parte de Engrácio quanto de seus pares do Clube da Madrugada. A atitude da maior parte da intelectualidade anterior ao CM para com o modernismo havia sido a de um aparente fechamento e isolamento contra a onda modernista. Daí o modernismo ter sido um signo, no mínimo, conveniente para os intelectuais dispostos a empreender uma mudança no quadro político da literatura do Amazonas. O que há de curioso nisso é que o CM tem sido analisado pelo prisma da atualização radical das artes amazonenses, e no entanto em 1954, ano de fundação do Clube, o modernismo já estava estabelecido em todos os setores da arte brasileira, tornara-se parte do cânon e já vinha sendo questionado pelo menos desde a década de 1930, com a ascensão do que genericamente passou a ser chamado de romance nordestino de 30. Tal dado é muito importante, pois insere uma nota de tradição já na própria opção do CM em identificar-se com o modernismo. Entretanto, essa nota não será tão espantosa assim, se pensarmos que, uma vez superada a fase de ruptura com a tradição local, a imagem do modernismo que passou a ser interessante para o CM não foi mais a do modernismo heróico, renovador e avesso aos poderes literários estabelecidos, mas sim a do modernismo devidamente instituído e consagrado.

Desenhar uma identificação com o modernismo dava uma dupla vantagem aos intelectuais do CM: de uma parte, estabelecia, *a priori*, uma distinção perante a tradição local vigente, em boa medida ainda cultora do “retoricismo”, do parnasianismo e do naturalismo – nesse sentido, o que interessava era uma imagem do modernismo que suscitasse o ideal de ruptura –; de outra parte, conectar-se ao modernismo passaria a funcionar como passaporte para ingressar no panorama literário nacional, para existir em tal panorama – nesse ponto, o modernismo como movimento já estabelecido era muito mais interessante ao CM. Um rico exemplo – nesta feita no campo lingüístico – do uso de

um dispositivo como efeito de passaporte para uma literatura “maior”, já estabelecida, ou mais estabelecida que uma literatura que lhe seja “menor”, é dado ainda por Pascale Casanova. A autora destaca um dos procedimentos dos escritores de pequenas literaturas no esforço de granjear capital literário para sua língua. Diferentemente dos autores que partem de um ponto mínimo para a construção da literariedade de uma língua “nova”, ou seja, de uma língua no início de um processo de emancipação e autonomia, há autores que trabalham “por dentro” da língua que porventura tenha sido herdada por via da dominação sofrida. Certamente pode haver nessa atitude um parâmetro crítico reconhecível como uma tentativa – já que não de constituição de uma língua “nova” – de se executar o “roubo” de uma língua dominante, segundo os termos de Kafka (*apud* CASANOVA, 2002, p. 329), ou, conforme resume Kateb Yacine⁵⁴: “Escrevo em francês para dizer aos franceses que não sou francês” (*apud* CASANOVA, 2002, p. 315). Mas, junto a isto, há a consequência de se inserir numa estrutura literária já consolidada e favoravelmente posicionada na hierarquia do sistema literário mundial, no mínimo em relação à pequena literatura que esteja em questão. Essa inserção assegura, de imediato, uma série de “recursos literários”, como diria Casanova, quais sejam: “valor e crédito literários, mitologias e panteões nacionais” (2002, p. 343). Desta maneira, esses “ladroes de fogo” (CASANOVA, 2002, p. 343) queimam etapas na sua busca por autonomia. Entretanto, se há uma aparência de assimilação por conta dessa atitude “integradora”, ela logo se dilui – basta atentarmos para as noções de roubo e bastardia vinculadas permanentemente às obras dos escritores que recorrem a essa estratégia.

Ao que parece, essa é a lógica que preside as flutuações de postura em Arthur Engrácio, tanto perante as vanguardas metropolitanas – o modernismo de um lado e o concretismo do outro – quanto em relação ao micro-universo literário local. Até certo ponto, o que seria possível de se associar à idéia de dissimilação só faz sentido quando a referência são os grupos hegemônicos que ditavam as diretrizes da literatura no contexto amazonense precedente à produção de Engrácio e do movimento ao qual ele se liga. Em *Histórias de submundo* há alguns índices relativos à contraposição que Engrácio pretendia que fosse sua literatura, relativamente à tradição ficcional regional que ele almeja superar, calcada na supervalorização da natureza. Um dos indícios mais visíveis dessa vontade de diferenciação é precisamente a herança – persistente mesmo em autores contemporâneos a

⁵⁴ Kateb Yacine (1929-1989). Escritor argelino cuja obra foi marcada pela luta para libertação da Argélia, além de ter sido escrita tanto em francês como em árabe.

Engrácio – advinda de escritores viajantes como Alberto Rangel: as extensas descrições do meio natural. Nos contos de seu livro de estreia, Engrácio concentra-se nas ações humanas, seja no ambiente urbano, seja nos ambientes rodeados pela natureza. Além disso, para opor-se literariamente ao “academicismo passadista” tão criticado por ele, o contista dá ênfase à fala de seus personagens, bem mais coloquial e com bem mais espaço do que se vira em Rangel e Ferreira de Castro, para ficar em dois ficcionistas deste estudo.

O esforço em diferenciar-se desses autores produziu efeitos bem visíveis na prosa de Arthur Engrácio. Nos contos de *Histórias de submundo*, a quantidade de referências à natureza diminui drasticamente, se comparada à proporção vista nos contos de *Inferno verde*, por exemplo. Em Rangel chegamos a ter contos que, do início ao fim, eram descrições da paisagem entremeadas por especulações abstratas que projetavam “humanidade” nos rios ou na floresta. Vimos como a elaboração contística de Rangel estava substancialmente marcada pelo ímpeto decifrador do que para ele era uma realidade outra, ainda por ser escrita. Na percepção de Rangel, a representação do homem outro que habitava esse lugar outro estava comprometida com esse habitat. Todavia, como vimos também, a abordagem de Rangel é determinista; ela se pauta pelo raciocínio de que, explicando-se o meio, explicava-se o homem. O resultado, como sabemos, foi a consolidação de toda uma tradição cujo interesse narrativo concentrava-se na paisagem natural. Assim, para Arthur Engrácio, superar essa prática narrativa tanto tinha um sentido opositor frente à tradição local que havia incorporado esse viés da literatura naturalista de Rangel, como significava uma insurgência para apropriar-se dos processos de significação – no esforço para se estabelecer uma auto-significação. Desta maneira, esvaziar os elementos naturais de seus contos foi uma das mais urgentes providências de Engrácio. Veremos no capítulo seguinte como, em vez de renegar a proximidade com a natureza, como o faz Engrácio, outros escritores amazonenses do mesmo período mergulham em algo até mais complexo que a proximidade: a imbricação. Em todo caso, são reações diferentes para um mesmo propósito: tomar as rédeas da própria representação.

Mesmo assim, restam marcas convergentes ou tangentes que aproximam a prosa de Arthur Engrácio da mesma tradição que ele renega, e certamente esses traços têm muito a dizer. Primeiramente, se nos contos de *Histórias de submundo* predomina a narrativa interessada na movimentação humana, ainda assim é interessante notar que papel desempenha o pouco que restou da natureza nas histórias criadas por Engrácio. No já referido conto “Pescadores” os caboclos que, pescando jacarés, intencionam livrar-se da

exploração de um coronel acabam devorados por um desses répteis. No também já citado “A vingança”, o seringueiro Maurício, que tivera sua mulher Rosa “roubada” por um guarda-livros chegado de Manaus, o José Tobias, mastiga seu rancor por anos até poder dar cabo de uma vingança: engendra uma armadilha contra Zé Tobias, que consiste em deixá-lo encurralado por um bando de ferozes porcos-do-mato – e os bichos o devoram. Em “O cão” (*HS*, p. 103-107), Heliodoro, um velho carvoeiro que tivera dias de muita bonança, vê sua vida definhando em meio à pobreza e ao desgosto. Tigre, seu fidelíssimo cachorro, acompanha a decadência de seu dono debilitando-se igualmente a ele até a morte. E em “O coronel” (*HS*, p. 95-101), quando Cantalice – mais um caboclo cujas peripécias amorosas resultam em desgraça – precipita-se em direção ao coronel Ponciano para desferir-lhe um vingador golpe de faca, um tremor o assalta e o prostra irremediavelmente no chão: instantes atrás, quando corria para o barracão, uma surucucu-pico-de-jaca⁵⁵ cravara suas presas no calcanhar de Cantalice.

Eis uma lista de “intervenções” da natureza, algumas pequenas, outras decisivas para as histórias. O cão difere dos outros por estar mais ligado à noção de uma natureza, por assim dizer, domesticada. É quando resvala na indomada natureza que Engrácio revela suas tangências com a literatura que lhe precedera no contexto amazônico. Permanece em suas histórias aquele mesmo uso pedagógico, às vezes até moralista, que já vimos em alguns contos de Alberto Rangel e em certos trechos de *A selva*. Em um caso, os queixadas⁵⁶ lavam a maculada honra do personagem Maurício. E, nos outros dois casos, o jacaré e a cobra impedem a realização de alguma vontade dos caboclos – a primeira, de autonomia econômica; a segunda, de vingança pessoal. Sai, portanto, o determinismo que vimos em Rangel e em Ferreira de Castro e o que fica é um seu reprocessamento, quase uma sombra, mas que ainda depõe de sua persistência: a natureza acionando uma sensação de fatalismo. Esvai-se a “humanização” da natureza, aquele rescaldo romântico a que me referi quanto ao livro de Alberto Rangel, mas permanece, como no caso dos queixadas, o uso moral da natureza – o que não deixa de ser uma outra forma de humanizá-la.

Mas há outros indícios que expressam não só a permanência da natureza na ficção de Engrácio, como também a maneira como o autor concebe a natureza amazônica. Contudo, aqui, o esforço de interpretação só pode se dar obliquamente, pois essas marcas se fazem notar em personagens humanas. Ou seja, são idéias sobre o natural expressas por

⁵⁵ Serpente extremamente venenosa encontrada na Amazônia.

⁵⁶ Porcos-do-mato.

via de uma representação do humano. Trata-se de um caminho interpretativo diferente, visto que, até agora, as concepções a respeito da natureza foram analisáveis desde a superfície da narrativa (Rangel, Ferreira de Castro). Isto é, discorrer sobre a natureza amazônica fazia parte do projeto desses dois últimos escritores. A diferença de Engrácio em relação a isso é que seu esforço como ficcionista foi exatamente o de fugir da representação da natureza, investindo na representação do homem. Curiosamente, é na representação da *mulher* que se encontram os reverses da intenção de Engrácio.

Antes de qualquer coisa, é necessário lembrar que, quando se trata das personagens femininas, os contos de Engrácio acenam muito mais para analogia do que para ruptura, se comparados com um dos grandes referenciais que o precedem: *Inferno verde*, em especial a personagem Maibi (IV, p. 125-136), cujo destino final foi o de ter sido de tal forma crucificada numa seringueira que se diria haver uma simbiose entre ambas. A “funcionalidade” da personagem Maibi consiste em ser aproveitada pelo autor como representação da exploração da terra: seu sangue a gotejar comparando-se ao sangramento da *Hevea Brasiliensis*. Mas foi uma idéia subjacente ao trágico destino de Maibi que se constituiu na mais persistente associação feita à imagem da mulher na literatura produzida no Amazonas – até o momento em que foi criativamente contestada, como veremos no próximo capítulo, por Erasmo Linhares. Ocorre que Maibi fora morta por ciúmes, num típico “se não pode ser minha, não será de mais ninguém”, pois Sabino, que até certo ponto fora seu companheiro e que para quitar dívida concordara com a proposta do patrão, de entregar a mulher a Sérgio, um também seringueiro, como um *prêmio* para este, não suportou a idéia de perdê-la para o outro. O mote – quase um tema – que com bastante frequência encontraremos desde então na ficção amazonense ligada aos processos extrativistas, é exatamente o que teria causado a desgraça de Maibi (além do ciúme, evidentemente): a escassez da presença feminina nos seringais, castanhais e similares.

Vejamos, primeiro, como se apresentam as personagens femininas em *Histórias de submundo*. Elas são: Rosa Maria, Cláudia, Geni, Isolina e Maria Clara, distribuídas em cinco dos doze contos do livro. Assemelhando-se a Maibi, foram criadas Rosa Maria e Isolina, ambas “furtadas” a um amante/preendente por outro, nos confins de algum seringal. Por sua vez, Cláudia, Geni e Maria Clara são personagens de cujas histórias o ambiente é a cidade. A diferença entre as três mulheres da cidade é que, enquanto Cláudia cogita se trairá ou não o marido, Geni o fez recentemente e Maria Clara o fez repetidas vezes – até, para variar, ser morta pelo enciumado companheiro. Ter sido “seqüestrada”

por um amante ou tomar as rédeas da decisão amorosa a seguir são detalhes consideráveis que distinguem as mulheres do seringal das outras, da cidade. E quando passamos a verificar o olhar dos outros personagens – homens – para elas, os aspectos convergentes que lhes dizem respeito são igualmente significativos.

Nos contos de Arthur Engrácio, o balizamento dos gestos violentos ou de qualquer outra atitude desfavorável dos personagens masculinos em relação às personagens femininas dá-se por um ressentimento que tanto esconde questões morais como econômicas. Essa postura é mensurável não apenas pelos personagens em si, como também pela voz narrativa e pela própria composição cênica da história. Cláudia, por exemplo, enquanto está enredada com a patética imagem de um crucifixo iluminado por um raio de luar, martiriza-se como se semelhante sinal a acusasse por sua iminente atitude adúltera. O melodrama aumenta com a presença do marido inválido no quarto ao lado – ele, que um dia dera à esposa um palácio para viver. Geni, por seu turno, quando abandona ao suicídio seu pesaroso Jorge, o faz argumentando: “Você nunca melhora de situação, e eu não nasci para passar necessidades, filho” (*HS*, p. 63). Assim também, no conto em que Maria Clara é morta por seu companheiro, o retorno da mulher “à vida antiga [...] dos amores ilícitos” (*HS*, p. 112), associa-se, na percepção deste, com a mais cruel ingratidão, pois fora ele quem lhe dera a mão quando “vivia ela uma vida apertada, difícil” (*HS*, p. 112).

Dependendo do cenário, o que Engrácio faz com suas personagens femininas é dar mais ênfase a um dos fundos daquele ressentimento. Se nos contos ambientados na cidade avulta-se o julgamento moral da traição, em geral fragilizando-se a imagem do homem preterido, nas histórias cujas cenas se dão no ambiente extrativista, ganha mais espaço o aspecto econômico do problema. Uma sutil porém importante diferença é que entre os personagens urbanos o elemento econômico – existente em menor grau, repito, mas ainda bastante considerável – diz respeito a uma espécie mesmo de dívida, à qual deveria sobrevir gratidão. Já para o personagem masculino do ambiente extrativista, não é por uma questão de dívida, por ele a ter sustendo, que a mulher lhe deveria ser fiel, mas sobretudo por esta ser o justo *prêmio* para aquele que se via esquecido nas profundezas do mato, entregue à faina da coleta silvestre. Assim, o protagonista do conto “A vingança”, mesmo sabendo-se “proprietário daquele corpo bom e roliço” (*HS*, p. 68) de sua amada Rosa Maria, hesita em averiguar se são ou não fundadas suas suspeitas sobre esta e José Tobias, pois afinal “[r]eceava que ela se aborrecesse e o abandonasse. [...] Ali mulher rareava como pedra de brilhante, e quem possuísse a sua, tinha de segurá-la com unhas e dentes.

Sabia bem disso” (HS, p. 68). Daí decorre o desespero de Cantalice, em “O coronel” (HS, p. 95-101), quando perde Isolina para Paulino, com a pequena diferença de que, desta vez, o amante indesejado assassina apenas seu rival. Infelizmente para Isolina, isso não significou permanecer viva: seu pai, um coronel de barranco, ao saber que sua filha deitara-se com Paulino, ordena a dois peões que a atirem no rio. Pelo visto, o coronel partilhava da idéia de que mulher era prêmio.

Esta foi a principal noção da mulher vivente na floresta que se estabeleceu na prosa de ficção amazonense desde *Inferno verde* até os contos de Arthur Engrácio, mesmo na sua obra posterior à década de 1960: a mulher como prêmio, como recompensa ou como compensação, sempre associada à escassez de sua presença em tal ambiente. E, se nos recordarmos de que a proposta literária de Engrácio estruturava-se a partir de uma intenção denunciadora das infelizes condições sócio-econômicas do homem no interior amazônico, deduziremos daí a reificação da mulher como mais um componente que contribuísse a enfatizar tal denúncia.

Mas o valor de compensação, de prêmio, que reveste a figura da mulher, guarda uma associação que vai além da própria mulher. No nível mais aparente da narrativa, é claro que o desespero do homem pela mulher que lhe escapa diz respeito diretamente ao entendimento de que, se ele trabalhou para consegui-la e mantê-la, ela é uma conquista pelo seu esforço que deve permanecer com ele. Porém, lembrando das imagens femininas ligadas à terra, especialmente às terras a serem desbravadas, como é o caso da América de Cooper observada por Doris Sommer (2004, p. 77-78), será possível vislumbrar uma ligação entre a imagem da mulher e a terra amazônica. Até mesmo o “desaparecimento da mulher através do processo de substituição” pela terra, em expressões como a “floresta virgem” e seu “seio” (SOMMER, 2004, p. 78), tem correspondência com o apagamento da mulher na prosa amazonense ambientada no interior amazônico. A Amazônia seria também um espaço a ser desbravado, conquistado pelos mais valorosos exploradores. Por isso, este seria um universo masculino ou de protagonismo masculino nas ações. O que ressalta o valor da conquista é exatamente a dificuldade da empresa. Mas, uma vez obtido o merecimento, não haveria injustiça maior do que a perda do objeto agora de posse do conquistador. Assim, a ênfase dada à escassez da mulher comporta uma centralidade fálica e viril, que no fim das contas deixa num disfarçado segundo plano a própria mulher.

Esta mulher/terra, conquistada virgem, sem mácula pretérita, no entanto permanecerá improdutiva, sem descendência: o esvaziamento de sua história tanto diz

respeito ao passado como ao seu futuro. Desta forma, é praticamente inexistente nos contos de *Histórias de submundo*, assim como em *A selva* e na história de Maibi, a família como um núcleo primário de pai, mãe e filhos. As narrativas se restringem a um quadro singular de homem e mulher, no qual entra um elemento desestabilizador da união. É que talvez o mais importante para os autores não seja saber se houve um passado desta terra/mulher ou se ainda haverá um futuro – e parece que não, a julgar pelo fim de morte que muitas delas têm. O mais importante para eles é narrar a história na emergência daquele presente, pois é nele, na situação trágica que ele carrega, que a linguagem tem sua melhor oportunidade de elevar-se ao nível e ao peso do épico. Para corresponder à imagem da Amazônia como território indomável e digno somente dos fortes, seria imprescindível o tom grandioso da tragédia ou da epopéia nas histórias por onde passam maibis, rosas marias e isolinas. Por isso, sem querer me adiantar, será no tom o principal investimento do autor e da autora cujas obras examinaremos no próximo capítulo.

No trabalho crítico de Arthur Engrácio, também podemos encontrar infiltrações que acabam por lhe expor as noções de natureza. Aquele “paisagismo literário” que ele busca contrariar na sua prosa, denuncia-se vez por outra na sua crítica, quando o assunto é a poesia amazonense. Em um artigo sobre poesia, intitulado sumariamente “Poesia amazônica”, Engrácio se atém a falar de (apenas) três livros: *Imagem* (1976), de Elson Farias⁵⁷; *Da noite do rio* (1974), de Alcides Werk⁵⁸; e *Sol de feira* (1973), de Luiz Bacellar⁵⁹. Quando se refere ao livro de Werk, o crítico revela o que seria, em sua opinião, a poesia “essencialmente amazônica”, que estaria sendo praticada, no caso, pelo poeta de *Da noite do rio*: “a poesia que tem como motivação as coisas da região – os rios, as aves, os peixes, a mata, etc.” (1995, p. 74). Mais tarde, comentando então o lançamento de *Poemas da água e da terra* (1987), também de Werk, Engrácio ressaltaria mais uma vez o caráter “amazônico” do autor, pois este estava novamente “cantando os rios, os peixes, a floresta, as aves, as façanhas do Boto, o pitoresco dos igapós, enfim, tudo que nossa ecologia lhe oferece de valioso e belo para cantar” (1995, p. 133).

Na apresentação da proposta do primeiro plano de trabalho para a tese, meu interesse estava voltado para atitudes como essa, que expressam perspectivas diferentes

⁵⁷ Elson José Bentes Farias (1936-). Poeta amazonense ligado ao Clube da Madrugada.

⁵⁸ Alcides Werk (1934-2004). Nascido em Mato Grosso, aos 23 anos instalou-se no Amazonas, passando a contribuir com o Clube da Madrugada.

⁵⁹ Luiz Franco de Sá Bacellar (1928-). Poeta amazonense, foi um dos fundadores do Clube da Madrugada.

entre prosa e poesia, no panorama da literatura produzida no Amazonas, quando se tratava de privilegiar um ou outro gênero para as representações da natureza. Por várias razões – no momento desnecessárias de serem expostas –, a proposta foi modificada e passei a trabalhar somente com os textos de prosa. Mas o tema permanece inquietante para uma pesquisa futura, ainda mais com a opinião vista acima, de um prosador, que postula, de certa forma, um engessamento da poesia numa temática paisagística, ao mesmo instante em que requer, para a prosa, uma preocupação sempre crescente com o *ser humano* que habita a Amazônia.

Entretanto, mesmo que divergentes na aparência, as duas posturas de Arthur Engrácio convergem quanto ao arraigamento da defesa do que para ele é um critério de valor: a medida dentro da qual cada autor expõe sua vivência e seu conhecimento da região. Na poesia, seria a descrição da singular paisagem amazônica que daria os motes para essa avaliação. E na prosa, a exposição do *modus vivendi* do homem do interior amazônico seria o principal critério de valor. Ou seja, o regionalismo defendido para a poesia deveria se consubstanciar na exterioridade do conhecimento de seu ambiente natural, determinada pela sua abrangente descrição; e na prosa o valor dependeria do quanto um autor poderia ter interiorizado, a partir de sua vivência, a realidade do chamado homem “amazônico”. A respeito de Getúlio Alho⁶⁰, por exemplo, diz Engrácio: “O escritor pôde acumular, assim, uma ampla vivência da Amazônia, que vem utilizando com propriedade nos seus contos” (1995, p. 146). No sentido inverso, Engrácio critica aqueles a quem ele chama, genericamente, de “pseudo-amazonólogos que, distantes, no recesso de seus gabinetes, ficam ditando normas, alardeando *falsos conhecimentos da região*” (1995, p. 83; grifo nosso). Quando compara dois escritores (já citados), Álvaro Maia e Raimundo Moraes, mais uma vez Engrácio dá relevo à vivência amazônica dos autores como critério valorativo: “O traço comum ligando-as [as obras] está na grande vivência da região dos dois escritores” (1995, p. 11).

Nesses parâmetros críticos, há diversos exemplos. Mas um chama singularmente a atenção, pois se trata de Ferreira de Castro, anteriormente cognominado “academicista”. Depois de ressaltar que o fator biográfico deu material necessário para a construção de *A selva*, Engrácio passa a elogiar Ferreira de Castro por conta de sua capacidade de mostrar em detalhes a vida miserável dos trabalhadores da floresta (1995, p. 96). Tudo o que a

⁶⁰ Getúlio Alho (1941-). Nascido no Pará, passou parte da juventude em Manaus (dezoito anos), onde se integrou ao Clube da Madrugada.

Engrácio parece agora ser valioso na ficção de Ferreira de Castro são elementos encontráveis, numa ou noutra medida, nos contos do próprio autor amazonense: “a miséria, a violência, o obscurantismo, a animalidade, a humilhação, o despotismo dos patrões, trazendo os seringueiros sempre sob os seus pés” (1995, p. 96). Ter vivência amazônica, demonstrá-la e ainda ser capaz de articulá-la com um discurso de denúncia passam a ser características tão importantes para Arthur Engrácio que a “mácula” da estrangeiridade do romancista português deixa de lhe ser relevante – recordando o que Engrácio escrevera: “Não importa que se trate de um estrangeiro [...]” (1995, p. 196). A vivência de Ferreira de Castro, aliada ao seu estilo realista-naturalista, tão caro a Engrácio, foi o suficiente para redimi-lo do “pecado” de ser estrangeiro. Outros, porém, não tiveram a mesma consideração por parte do crítico, como no caso de sua queixa endereçada ao concretismo.

Aceitar a figura de Ferreira de Castro dirime um pouco o que parece ser o conflito central que a condição periférica de um escritor como Arthur Engrácio lhe impõe. Quando pensava na escolha de uma língua dentro da qual escrever, o poeta Édouard Glissant⁶¹ resumiu bem a tensão que se lhe dava; sua síntese do problema é perfeitamente extensível ao conflito notado na obra de Engrácio. Diz Glissant:

‘Viver num fechamento ou abrir-se a outro’: é a alternativa à qual se pretendia reduzir qualquer povo que reivindicava falar sua língua [...]. As nações não teriam outro futuro lingüístico que não esse *fechamento em um particular limitativo ou, ao contrário, a diluição em um universal generalizante*. (apud CASANOVA, 2002, p. 222; grifo nosso)

Traduzindo para o caso de Engrácio, seu problema fundamental é como dar conta de um “universalismo” que o credencie a estar no “mundo” da literatura – o que se conhece, com todos os preconceitos e referências hegemônicas, como literatura universal – e ao mesmo tempo ter um capital de diferença que o torne único nesse mercado de identidades. Essa dupla solicitação que recai sobre Engrácio foi perceptível acima; de um lado, pela sua atitude de elencar uma série de “ídolos literários”, todos muito bem incorporados à “literatura universal”; e, de outro lado, pela sua insistência no caráter da vivência como elemento para a avaliação de escritores que produziram obras ambientadas na Amazônia.

⁶¹ Édouard Glissant (1928-). Poeta antilhano nascido na Martinica, inicialmente considerado um dos principais representantes das idéias ligadas à negritude, no contexto caribenho. Desenvolveu, depois, o conceito de “antilhanidade”, que propugnava uma autonomia cultural das Antilhas, não apenas em relação à cultura européia, mas também às raízes africanas.

Então, Ferreira de Castro passa a funcionar como encadeador dessas demandas, pois é reconhecido como escritor “universal”, fato sublinhado por Engrácio – “A *selva* se notabilizou universalmente” (1995, p. 96) –, e, ao mesmo tempo, reúne uma série de elementos que, aos olhos de Engrácio, carregam a cor local, elementos fundamentais para o regionalismo praticado pelo contista amazonense: o brutalismo, o enfoque social, o tom denunciativo e, de quebra, a estética realista, típica das pequenas literaturas, segundo observa Pascale Casanova, onde se conjunam dois propósitos, derivantes de “duas revoluções, uma literária e outra política” (2002, p. 242). O realismo poderia dar conta do discurso politicamente engajado, visível nos contos de Engrácio, pois sua pedagogia poderia, de certa forma, transparecer naquilo que Barthes chamou de “efeito de real”, traduzido por Casanova como sendo “a ilusão da coincidência entre a coisa escrita e a coisa real” (2002, p. 243). Dessa forma, a literatura de Arthur Engrácio pauta-se por uma estética que poderíamos chamar de “realismo social regional”, expressão que congrega as três faces de sua produção contística. Se a estética realista e o foco social são características que Engrácio reaproveita de prosadores cuja influência lhe é bem-vinda – ou no mínimo inevitável –, é no entanto o elemento *regional* que media decisivamente a sua relação com qualquer literatura que lhe pareça exógena, seja para, numa medida ou noutra, admitir algumas, seja para rechaçar outras – ou ainda para flutuar entre essas duas posturas, atitude muito comum também.

A explicação para isso é que há uma espécie de desdobramento da noção espacial necessária à compreensão de literaturas duplamente “desprovidas”, para usar o termo de Pascale Casanova. Embora a autora não ignore e faça algumas referências ao problema de literaturas cuja ameaça à existência vem como que em degraus – ou seja, fazem parte, periféricamente, de literaturas que por sua vez já são periféricas, como é o caso dos escritores catalães –, sua extensa e erudita análise das pequenas literaturas orbita principalmente, e com bastante razão histórica, em torno das relações desenvolvidas por tais literaturas perante duas das grandes línguas colonizadoras e das nações de onde elas emanam: Inglaterra e França. Conforme notamos há pouco, certos comportamentos recorrentes dessas literaturas são reconhecíveis nos procedimentos e nas posturas de Arthur Engrácio. Mas pensar a produção de um escritor amazonense exige que ajustemos nossa lente para um ponto ainda mais afastado dos núcleos de poder, pois sua obra não se orienta somente pelo olhar voltado à realidade da nação no cruzamento com materiais de cultura recebidos dos centros mundiais: nessa rede de influências, as produções periféricas

existentes no interior de nações periféricas trabalham com o peso duplo recebido dos centros hegemônicos internacionais e nacionais.

No caso do Brasil, o modernismo é o melhor dos exemplos para se visualizar a mecânica dessa rede de influências, pois por muito tempo ele esteve no olho do furacão dessas relações, sem que no entanto isso tenha significado qualquer tipo de protagonismo monológico. De um lado, o modernismo tinha sua face voltada para as vanguardas européias, e buscava executar diversos reprocessamentos dessas estéticas. De outro lado, somente a sua imersão no nacional reuniria o material propício para que esses reprocessamentos fossem possíveis. A antropofagia é uma excelente síntese da busca de conjugação do fora com o dentro. A conhecida declaração de Tarsila do Amaral, após a visita a Ouro Preto em 1924, de que agora ela deveria ir a Paris a fim de aprender a restaurar quadros para que se conservasse aquela arte (“nativa”), representa muito bem o duplo olhar dos modernistas. A propósito, a imagem da “mirada estrábica”, utilizada por Ricardo Piglia (1991, p. 61) como uma ferramenta para compreender a condição da literatura argentina – de Borges, mais especificamente – no cenário mundial, traduz perfeitamente o modo como os artistas do modernismo lidaram com o que se lhes afigurava como o fora e o dentro, as maneiras de caminhar sobre essa tensão.

Entretanto, o ensaio “Espaço nômade do saber”, escrito por Eneida Maria de Souza ao mesmo tempo como um inventário e uma intervenção crítica sobre a diversificada formação teórico-metodológica da Faculdade de Letras da UFMG, insere um viés, por assim dizer, duplamente excentrado na expressão de Piglia, pois, para a autora, a literatura latino-americana, da maneira como se produz – e como enxerga a si mesma produzindo – atualmente, impõe certo deslocamento ao conceito pigliano. Diz Eneida Maria: “A transformação gradativa dos centros hegemônicos e a permanente mobilidade das transferências culturais contribuem para a releitura de diferentes alvos contidos no conceito de ‘mirada estrábica’” (2002, p. 45). É a interface da experiência de lugar, de uma província brasileira, com a teoria produzida em escala nacional e mundial que possibilita à ensaísta introduzir essa visão ressonante no conceito de Ricardo Piglia. Ela própria tem consciência disso, quando se refere ao seu lugar nessa “rede de influências”, dentro da qual “a posição de Minas Gerais pode ser desdobrada, tomando como eixo de relação tanto a produção teórica e literária estrangeira quanto a nacional, produzida no meio intelectual do Rio de Janeiro e de São Paulo” (2002, p. 45). A própria interferência de Eneida Maria de Souza no conceito de Piglia tem o efeito de um desdobramento semelhante a esse ao qual

ela alude: sua escrita, por si só, ilustra e é uma chave para a compreensão da teoria exposta pela autora mineira.

Mesmo que a dinâmica das trocas culturais entre os centros e as periferias tenha se exacerbado no período pós-borgeano – da maneira identificada por Eneida Maria de Souza –, gerando assim o desdobramento de referenciais na cultura e na literatura latino-americanas, o que temos visto até aqui, a respeito da produção literária do norte brasileiro, especificamente do Amazonas, mostra que, já nos anos imediatamente posteriores ao surgimento do modernismo, vários movimentos de contrafluxo foram desencadeados. Em outras palavras, a relação do modernismo com as províncias não se resumiu à coleta de “matérias-primas” culturais para seu devido beneficiamento nas metrópoles, e nem mesmo a um processo de “educação” modernista Brasil afora – ao menos nunca de maneira unilateral. Já vimos como a elite intelectual e acadêmica do Amazonas reagiu negativamente ao aparecimento do modernismo. O Clube da Madrugada, também já sabemos, foi um outro tipo de reação, bem mais posterior ao surgimento do modernismo e no entanto agora sintonizada com o ideário modernista – embora não necessariamente com a sua estética. O que cresce a nossos olhos é a diversidade plástica dentro da qual se processam e se configuram essas reações, sempre fruto do cruzamento de contextos regionais e/ou locais com o panorama nacional e internacional. De passagem, devo dizer que, se a postura conservadora dos acadêmicos amazonenses passadistas tem sido até hoje encarada como isolamento, espero que esta análise esteja colaborando para demonstrar que o seu, de fato, *aparente* isolacionismo foi uma forma de reação, o que faz dele, paradoxalmente, um procedimento dialógico perante o influxo modernista.

Sobre a questão dos referenciais que se desdobram à medida que avançamos para o interior das periferias, os ensaios do uruguaio Ángel Rama, além de pioneiros no tocante à realidade do subcontinente americano, continuam sendo uma rica interlocução para se compreender horizontal e verticalmente os processos transculturais que envolvem tanto a relação das metrópoles latino-americanas com os grandes centros mundiais, como os processos de desenvolvimento desiguais entre as grandes cidades da América Latina e as várias sub-regiões do continente. Rama percebeu e explorou teoricamente a fratura que o desequilíbrio regional causava no discurso do nacional, que se baseava nas noções de unidade e totalidade. Embora o discurso nacionalista propugnasse o contrário, a questão da existência de um eu e de um outro não se dissolvia com a demarcação das linhas fronteiriças do país, como se fosse possível criar um ponto pacífico sobre essa questão com

o estabelecimento de um “eu-nação” e um “outro-estrangeiro”, posto que, dentro de um mesmo território, diversas alteridades coexistiam e coexistem tensamente. A modernização, com todo seu aparato cultural – tecnológico, artístico, econômico e político –, foi, ao mesmo tempo, desencadeadora e mediadora desses conflitos, denominados conjuntamente por Rama como “conflito modernizador” (2001, p. 336). Assim o teórico uruguaio resume o escalonamento das relações em diferença entre centro e periferia (ou região, segundo sua terminologia):

A cultura modernizada das cidades, respaldada nas fontes externas, transfere para o interior da nação um sistema de dominação (aprendido de sua própria dependência de sistemas culturais mundiais), apelando para os novos instrumentos eficazes que a tecnologia recente lhe proporciona, ou seja, não o associa à sua evolução, mas sim intensifica sua submissão. (2001, p. 213)

No campo literário, esse desequilíbrio ganhou sua mais recorrente configuração na tensão entre vanguardismo⁶² e regionalismo. No entanto, essa tensão não impediu que houvesse, pelo menos em um momento, coincidências entre vanguardismo e regionalismo. Conforme Ángel Rama lembra, o contato dos primeiros vanguardistas latino-americanos com a borbulhante Paris do início do século XX e suas últimas estéticas, se os sacudiu como uma novidade queurgia ser transplantada para sua “atrasada” terra de origem, também significou, pelos constantes espasmos de descoberta de diferenças em relação à realidade européia, um redescobrir de sua própria origem. Nas palavras de Rama, o que os vanguardistas de primeira hora “recuperaram em Paris foi a originalidade da América Latina, sua especificidade, seu sotaque, sua realidade única” (2001, p. 119-120). Ou seja, embora estejamos falando de uma escala maior que a relação entre o centro de um país e suas regiões, ainda assim o sentimento de descoberta que assaltava os vanguardistas latino-americanos em território europeu significava que eles acabavam de reconhecer a existência de certa tradição, da qual eles faziam parte de alguma forma, e que agora os diferenciava dessa realidade outra, européia. E tradição é o primeiro fundamento do regionalismo. Utilizo aqui um exemplo extremo – porém plausível – de coincidência entre o vanguardismo e o regionalismo para que possamos ter uma idéia da complexidade que sempre envolveu a tensão entre esses dois paradigmas, até mesmo ao ponto de eles se

⁶² No caso brasileiro, o termo mais apropriado é *modernismo*, embora *vanguardismo*, usado para designar a modernização artística da América hispânica, possa contemplar, transplantado para o Brasil, os movimentos de vanguarda surgidos após o modernismo.

tocarem. Eis, assim, o mais importante dessa relação: a sua complexidade, o sem-número de nuances capazes de criar respostas diferentes ao conflito modernizador de cada região. Os espaços diferenciados; o tempo desigual em que as ondas modernizadoras do centro chegaram a cada margem; o caráter de solidez ou de efemeridade com o qual essas ondas atingiram certas regiões – como, por exemplo, o *boom and bust* da borracha no Amazonas – seriam algumas variantes que propiciariam a dinamização e a prismatização do conflito modernizador.

Segundo Rama, após um período inicial, caracterizado por uma postura defensiva e em geral conservadora ante o impacto modernizador sofrido pelas culturas regionais, entra em voga uma atitude reflexiva e auto-reexaminadora, a partir da qual os artistas e os intelectuais locais tendem a elaborar três diferentes respostas ao conflito modernizador:

[...] as [respostas] peculiares a uma ‘vulnerabilidade cultural’ que aceita as propostas externas e renuncia quase que sem luta às próprias; as da ‘rigidez cultural’ que se instala drasticamente nos produtos já alcançados por sua cultura, rejeitando toda contribuição nova; as que caracterizam a ‘plasticidade cultural’ com sua destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades. (2001, p. 214-215)⁶³

É reconhecível nos intelectuais que protagonizaram a cena cultural do Amazonas na primeira metade do século XX a postura auto-recolhida, mesmo que, como já vimos, sejam conhecidos exemplos de recepção favorável às estéticas modernistas – muito embora seja forçoso dizer que, no contexto amazonense, estas não tenham sido as formas dominantes no período. A explicação para essa aparente incongruência é que, embora predominantes num ou noutro período, as duas primeiras respostas ao conflito modernizador – a “vulnerabilidade” e a “rigidez cultural” – podem coexistir num mesmo grupo, pelo menos assim parece ter ocorrido no Amazonas. O mais importante, entretanto, é insistir que nem autonomia total nem dependência absoluta dirigem as “escolhas” de cada grupo quanto à proposição aculturadora. A modernização nunca encontrou um terreno vazio onde pudesse se estabelecer placidamente. Um contexto regional já preenche de questões internas, não exatamente determinantes, mas certamente relevantes, fará parte do composto que estruturará qualquer forma de resposta. Além disso, afastando-nos da idéia de modernização como um impacto único e agudo, e aproveitando a imagem de “onda (s)”

⁶³ As três expressões estão entre aspas porque originalmente foram cunhadas por Vittorio Lanternari em “*Désintégration culturelle et processus d’acculturation*”. In: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XII, jun.-dez., 1966. Citado por Rama, 2001, p. 213 (nota).

presente na teorização de Ángel Rama, fica-nos mais visível o movimento sincopado do processo de modernização, com idas e vindas, rearticulações constantes, intensidades diferenciadas a cada período, enfim, toda uma série de intermitências que não apenas quebram a constância da modernização, mas que principalmente geram um acúmulo de materiais de cultura potencialmente reconfiguradores do cenário regional e, conseqüentemente, das respostas elaboradas para cada nova inserção modernizadora. Logo à frente, a interlocução com o conceito de *Spätzeit* aproveitará melhor a imagem do acúmulo de materiais de cultura nas margens, já que o *Spätzeit* é, fundamentalmente, uma forma de “marginação” temporal e espacial – segundo um referencial centrífugo.

Agora, porém, é oportuno sublinhar que foi o caráter dialetal entre a região e o centro que deu sentido às várias formas de reação ao modernismo encontráveis no Brasil. A partir delas, poderemos ver como, muitas vezes, a vulnerabilidade e a rigidez de que fala Rama entram em choque num mesmo tempo e espaço. Conforme expus páginas atrás, questões internas, relativas ao crescimento de uma classe social intermediária, insatisfeita com o que a seus olhos eram parâmetros elitistas e “etéreos” na condução das artes no Amazonas, propiciaram a inversão da recepção local do modernismo, predominantemente negativa até aquele momento. Já em Pernambuco, a década de 1920 assistiu, de maneira concomitante, a um movimento de aceitação do modernismo bem menos tímido do que o que se deu durante o mesmo período no Amazonas – diferença estabelecida principalmente pela figura militante de Joaquim Inojosa⁶⁴, com suas publicações na imprensa recifense, se não largamente bem acolhidas, ao menos angariadoras de respeitáveis partidários, como, por exemplo, Austro-Costa⁶⁵, até então um dos mais ferozes críticos do modernismo em Pernambuco – e à fundação, em 1924, do Centro Regionalista do Nordeste, que, dois mais tarde, propiciaria a realização do 1º Congresso Regionalista do Nordeste (Cf. AZEVEDO, 1996, p. 143). Essas duas últimas iniciativas podem ser vistas como embriões de uma das mais sistematizadas reações contra a propagação modernista no Brasil: o regionalismo de fortes tons tradicionalistas, capitaneado por Gilberto Freyre. Por outro lado, no Pará dos anos 1940, surgiu uma geração de jovens intelectuais tida como a principal responsável pela incorporação do ideário modernista no âmbito paraense. Fundadores de um dos

⁶⁴ Joaquim Inojosa (1901-1987). Escritor pernambucano. Durante uma temporada em São Paulo, exatamente quando se dava a erupção modernista, conheceu os principais intelectuais do movimento, aderindo às suas idéias. Retornando ao Recife como representante da revista *Klaxon*, Inojosa se tornaria o mais incisivo divulgador do modernismo na capital pernambucana, e um dos principais do Nordeste.

⁶⁵ Austriclínio Ferreira Quirino (1899-1953). Poeta e jornalista pernambucano. Inicialmente contrário às idéias modernistas, chegaria a se tornar, no entanto, um de seus principais defensores.

principais veículos de divulgação vanguardista no Norte do Brasil – o *Suplemento Literário da Folha do Norte* –, o grupo era composto por figuras como Benedito Nunes, Haroldo Maranhão e Max Martins, para ficar somente nos mais conhecidos. Todavia, um interessante artigo de Aldrin Moura de Figueiredo, apropriadamente intitulado “Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens” (2003), recupera dois fatos de crucial importância e no entanto negligenciados pela maioria dos estudos sobre o “modernismo” paraense. O primeiro é que, em sua origem, a *Academia dos novos*, como se denominava anteriormente o grupo, cultuava o beletrismo, especialmente o parnasiano, e, mais que isso, ridicularizava poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A respeito de ambos, Benedito Nunes chegou a declarar que “escreviam os versos que escreveram porque não sabiam rimar ou metrificar” (*apud* FIGUEIREDO, 2003, p. 264). O outro fato é que, já na década de 1920, houve no Pará manifestações favoráveis ao modernismo; e, mais ainda, houve obras publicadas sob os padrões modernistas, como *Batuque* (1931), de Bruno de Menezes⁶⁶. Aldrin Figueiredo ainda lembra de Abguar Bastos e do poeta amazonense Francisco Galvão, que tinha trânsito nos dois estados, como entusiastas e defensores das novas idéias num tempo em que elas ainda estavam, digamos, “quentes” no seu epicentro.

Os exemplos se multiplicariam à medida que esquadrihásemos o Brasil em busca das mais diversas histórias locais de recepção do modernismo. Esses breves casos em que acabo de resvalar estão aí para ilustrar o papel da realidade local, incluídas nesse bojo todas as suas possíveis “querelas”, na aparência variada das respostas dadas aos influxos culturais. Um complexo cenário local, com disputas internas de poder no campo cultural, acaba por pesar inegavelmente na composição dos matizes que cada contexto produz dentro de seu conflito modernizador. O caso paraense é muito especial, pois a partir dele é possível concluir que, além dos processos diferenciados de recepção dos influxos modernizadores, a maneira como tais processos foram contados dependeu também de questões políticas locais. Assim, mesmo que entre a vulnerabilidade e a rigidez cultural haja momentos em que uma ou outra tenha sido a forma predominante, a forma, digamos, temporariamente derrotada, ainda esteve ali, “benjaminianamente”, como se fosse uma ruína cultural.

⁶⁶ Bento Bruno de Menezes Costa (1893-1963). Poeta paraense. Além de ter escrito o excelente *Batuque*, baseado na sua herança cultural negra, Bruno de Menezes fundou, em 1923, a revista *Belém nova*, que divulgava os ideais modernistas. Participou, ainda, do grupo *Peixe frito*, do qual fazia parte, entre outros, Dalcídio Jurandir.

Porém, por mais relevante que seja, o panorama regional está longe de definir isoladamente a feição de cada literatura, não importando quão “regionalistas” sejam suas feições. Curiosamente, é retornando ao caso específico de Arthur Engrácio, cuja obra parece não ter como ser mais provinciana, que poderemos compreender o peso do mundo inteiro numa literatura regionalista. A princípio, é bastante tentador explicar uma obra no mínimo conflitante consigo mesma, como o é a de Engrácio, à luz da terceira tipificação de resposta ao conflito modernizador de que trata Ángel Rama, a qual resta explorar: a “plasticidade cultural”. Relembremos o que Rama diz a respeito disso: “a ‘plasticidade cultural’ com sua destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades” (2001, p. 215). Assim, a primeira impressão que se tem é que o aspecto auto-conflitante, cambiante, da obra de Engrácio se estabeleça dentro de um modelo como o da “plasticidade”, com essa “destreza” articuladora que Rama identifica nesse comportamento cultural. Mas, prosseguindo no texto do crítico uruguaio, esbarramos numa observação que nos exige alguma cautela:

Dentro deste último tipo [da plasticidade cultural], tem especial relevância a atitude daqueles que não se limitam a um sincretismo por mera conjugação de contribuições de uma e outra cultura, mas que compreendem que, sendo cada uma delas uma estrutura, a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser obtida mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (regional), apelando para novas focalizações dentro de sua herança. (2001, p. 215)

O amálgama que é a obra de Arthur Engrácio já não parece tão facilmente identificável com o conceito de “plasticidade cultural”, pois a rearticulação da estrutura cultural própria, a que se refere Rama, e que é o ponto diferenciador fundamental entre a plasticidade e a mera justaposição de elementos de culturas diferentes, implicaria a reelaboração de traços que, nascidos de um jogo de identificação e criação e atribuídos por uma cultura exógena como típicos de uma cultura autóctone, foram no entanto incorporados por esta. O processo tanto é antropofágico como autofágico, apropriando-se de elementos que, ainda que originados da percepção exagerada e comprometida de um outro, encontraram algum espaço para ressoar na cultura autóctone. Temos visto até aqui, especialmente nos dois capítulos anteriores, que um dos traços mais marcadamente havidos como típicos do homem amazônico é aquele que o aproxima do mundo natural, muitas vezes confundindo uma coisa com outra. Algumas gerações de escritores amazonenses aceitaram essa marca. Mas, se por um lado isso significou a aceitação de uma visão

advinda de um discurso alheio, por outro lado houve também um longo processo de elaboração e incorporação de tal marca, ao ponto de ela própria se tornar uma tradição “local”. Nesse complexo jogo de alteridades, esses traços “importados” perdem muito da rubrica estrangeira que um dia tiveram, sem que se achem completamente acomodados à cultura local, pois que as diversas gerações de escritores locais estabelecem diferentes formas de tratá-los.

Desse modo, a dificuldade de reconhecer o conjunto dos contos de Arthur Engrácio sob o modelo da “plasticidade cultural” decorre do fato capital de que sua escolha sobre o tema da natureza tenha sido o silêncio – mesmo que tenham permanecido na sua obra ficcional aqueles vestígios de “natureza” sobre os quais já me referi, e mesmo que sua obra crítica tenha reportado esse tema como “poético” por excelência, da ordem de uma poesia “verdadeiramente amazônica”. Essa postura disjuntiva foge às características mais elementares da noção de “plasticidade cultural”. De outro modo, Engrácio foi buscar na tradição ficcional que prevalecia na Amazônia uma das poucas experiências que de alguma forma desviou-se do tema da natureza: o romance de Ferreira de Castro e, na verdade, apenas uma das vertentes de *A selva*, aquela que investiu na sociologização da narrativa. O próximo capítulo trará novos elementos para uma comparação, pois nele analisarei uma outra postura frente ao tema da natureza, esta sim calcada numa perspectiva plástica, de “rearticulação [...] da estrutura cultural própria”, nos termos de Rama (2001, p. 215). Astrid Cabral e Erasmo Linhares, os contistas dos quais me ocuparei no quarto capítulo, puseram em prática, cada um a seu modo, a reapropriação de elementos que havia muito tempo um discurso alheio elegera como típicos da cultura local. Pela combinação dinâmica de materiais endógenos e exógenos às culturas regionais, esses autores criaram novos produtos culturais sobre essas referências. Mas não nos adiantemos; restam algumas observações relativas à obra de Arthur Engrácio.

Já que não é possível ler a obra de Engrácio sob o signo da “plasticidade cultural”, como se explica então este amontoado de elementos contraditórios que a compõe? Por sua associação ao Clube da Madrugada, sabemos de sua identificação política com o modernismo, na intenção de uma ruptura local. Também na esteira da ruptura estão suas críticas à prosa que o precedeu no contexto amazônico, a qual ele denomina de academicista. Por outro lado, combateu o que para ele se afigurava como excesso de influência, ainda que o autor de onde emanasse a influência fosse de sua constelação literária. Pode-se dizer também que Engrácio tenha dado protagonismo ao homem das

brenhas amazônicas, em parte por este ser o centro da maioria de suas narrativas, e em parte porque o contista buscou reproduzir o coloquialismo deste homem. Isso certamente é um procedimento renovador, típico das “pequenas literaturas”, cuja estratégia de investimento numa língua popular, quase sempre de caráter oral e sobretudo distinta da língua dominante, foi reconhecida por Pascale Casanova como um componente crítico recorrente no interior das literaturas “desprovidas”. Mesmo assim, seus contos narrados em terceira pessoa apresentam um narrador cuja “fala” culta e formal continua de tal forma distanciada do oral popular de seus personagens, que acaba por aproximá-lo dos academicistas, tão rejeitados pelo autor. E, extrema contradição, Arthur Engrácio defendeu a prevalência da prosa regionalista dentro dos padrões do realismo crítico e social sobre qualquer elaboração ficcional nos moldes de um romantismo paisagista e descritivista; mas tratou de forma diferente o gênero poético, que, na sua opinião, deveria se ocupar de garças, botos e vitórias-régias, quando se tratasse, com efeito, da “poesia verdadeiramente amazônica”. Sucintamente, estas foram as faces contraditórias da obra de Arthur Engrácio das quais nos ocupamos neste capítulo. Como explicá-las?

Para encontrar uma resposta, temos que retornar àquela idéia de “onda” presente na teorização de Ángel Rama, ampliando-a um pouco. Se a aproveitarmos não apenas como uma imagem para se pensar a relação dos grandes núcleos de poder mundiais com os centros hegemônicos existentes nas periferias (exemplo: Paris - São Paulo, no começo do século XX), nem somente para a relação dos centros periféricos com as sub-regiões da periferia (ex.: São Paulo - Manaus), mas como um sistema muito mais complexo, cujo escalonamento pode freqüentemente entrar em “desordem”, uma sensação de acúmulo se imporá à nossa reflexão. Ou seja, esse sistema nem sempre obedeceria a um padrão geográfico na forma de uma cascata. Para ficar nos exemplos de duas das cidades que acabo de citar, posso lembrar que, durante a *Belle Époque*, a alta sociedade manauara se inteirava menos das conversas da Rua do Ouvidor do que da última moda nos bulevares parisienses. A idéia de um “colapso” hierárquico no contato entre centros e periferias em hipótese alguma anula o processo de filtragem que as meso-regiões do mundo executam entre os grandes centros e as sub-regiões; ao contrário, ela até o ratifica, visto que essas regiões intermediárias tendem a recuperar e reforçar sua posição no sistema quando percebem a ocorrência dessas desordens. Porém, as reconfigurações, mesmo que temporárias, propiciadas por esses “motins” regionais, desregulam as noções mais lineares de influência, de atraso e, conseqüentemente, de atualização cultural. Tais desvios deixam

o sistema literário mundial, nem que seja só por instantes, configurado como o *Aleph* borgeano, espaço plano onde todos os tempos estão presentes – o que ameaça a própria concepção linear de tempo. Isso explicaria os momentos em que o centro se viu “influenciado” pela periferia, como no caso das vanguardas européias e as artes tradicionais africanas.

Tenhamos em mente, então, essa imagem da relação entre as literaturas, como um espaço literário mundial, e aí podemos voltar a pensar – agora em diferença – nas margens como tais. Seja pela filtragem das regiões intermediárias, seja pelo contato direto com os grandes centros mundiais, seja ainda pelas reconfigurações dadas a esses materiais e retransmitidas entre as gerações no interior das próprias sub-regiões: qualquer uma dessas alternativas acentua a característica cumulativa da margem, onde os sedimentos culturais, inclusive aqueles que ela própria criou, atulham-se, gerando infinitas possibilidades combinatórias.

Espero que o que até aqui vimos, incluindo os dois capítulos anteriores, permita-nos concluir que a noção de atraso de uma cultura periférica em relação a uma cultura dominante, sem que deixe de ter seu evidente aspecto temporal, é também um problema a ser analisado do ponto de vista das espacialidades diferenciadas. É por causa dessa dupla emergência que o termo *Spätzeit* deve ser incorporado à reflexão.

É especificamente o trabalho de Walter Moser sobre o *Spätzeit* que utilizarei, fundamentalmente porque sua análise parte da necessidade de compreensão do que seriam as “modernidades tardias”. Moser inicia sua reflexão confessando a dificuldade de traduzir o termo: “época tardia”, “tempo de decadência”, “o tempo que chega tarde”, eis suas alternativas iniciais (1999, p. 33). Mas o autor não se demora em enredamentos da tradução e opta por explorar cinco linhas semânticas às quais é possível associar o termo: “perda de energia”, “decadência”, “saturação cultural”, “secundariedade” e “posteridade” (1999, p. 34). Tanto as três opções iniciais como as linhas semânticas nas quais Moser baseia sua análise ligam-se claramente a uma noção de tempo; uma delas, entretanto, guarda um excelente potencial para uma inserção espacial: a saturação cultural.

Segundo Moser, a idéia de *Spätzeit* como um tempo posterior, marcado por perda de energia e pela degradação, sugere haver uma produção de dejetos, escombros – tal como as ruínas benjaminianas:

Destruídas e decaídas, as culturas do passado estão, entretanto, materialmente presentes sob a forma de destroços que irrompem no presente, que se impõem à paisagem cultural contemporânea. Esses destroços são inúmeros e estão em toda parte. O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros; os *disiecta membra* não somente das estátuas antigas, mas de todas as estátuas e de todas as obras de todos os tempos aí se empilham. (1999, p. 38)

A percepção de que o presente está culturalmente repleto de entulhos, segundo Walter Moser, resulta em duas reações possíveis: “uma reação negativa, que percebe essa situação como um obstáculo à produção cultural; e uma reação positiva, que aí reconhece, ao contrário, circunstâncias favoráveis a uma nova fase de produção” (1999, p. 39). Ou seja, um artista pode entender que seu tempo esteja atrofiado pelo excesso de materiais que chegaram até ali, ou pode acreditar que essa mesma quantidade de produtos culturais seja propícia e até estimulante para a criação – ou melhor, para a recriação. Daqui a pouco aproveitarei melhor essas duas formas de reação identificadas por Moser. Antes, precisamos de mais um item, um que ao mesmo tempo desdobre e distenda a idéia de espaço compreendida no *Spätzeit*.

Até aqui, já parece ser possível e razoavelmente natural articular a saturação cultural com uma noção de espaço, dado o aspecto fenomênico que a constitui. Mas não é exatamente esse viés espacial que me interessa agora, pois tanto o centro quanto as margens têm suas produções culturais que permanecem fantasmagoricamente no tempo presente. É outra idéia de espacialidade – talvez devesse dizer, de uma geografia – presente no *Spätzeit* que mais se aplica ao caso da produção literária do Amazonas, em especial ao caso no qual nos detivemos neste capítulo. E ela aparece, curiosamente, quando Moser passa a tratar de um outro viés semântico do termo, essencialmente temporal: a secundariedade.

Na verdade, Walter Moser não chega a declarar que o *Spätzeit* suscite qualquer carga semântica de ordem espacial. Porém, quando faz referência a algumas linhas teóricas que se inserem no debate a respeito da secundariedade como sendo a condição de existência da produção cultural contemporânea, uma sutileza chama atenção. De fato, as três abordagens resumidamente apresentadas pelo autor partem de premissas temporais. Mas, para quem está interessado nas geografias literárias, o seguinte trecho – em que Moser faz referência ao trabalho de Virgil Nemoianu, *A theory of the secondary* (1989) – se afigura como aqueles fios soltos de um novelo que guardam o potencial de um tecido.

Diz Moser: “Segundo Nemoianu, é secundário aquilo que é lançado à margem do sistema, porque são elementos que constituem obstáculo às tendências fortes desse sistema, chamadas primárias, e que se situam em seu centro” (1999, p. 40).

Juntemos as idéias: uma, sobre o acúmulo de matérias da história cultural no agora, formando uma presença, várias presenças que se impõem ao homem de hoje; e outra, do extravasamento desses produtos para as margens de um sistema. Temos, como resultado, que as noções de tempo e de espaço, mais do que simplesmente articuladas, passam a estar intimamente relacionadas, interdependentes, uma se afirmando na existência da outra. E, se pensarmos no sistema literário mundial, teremos as suas margens como o espaço mais potencialmente saturado de produtos culturais. Se podemos pensar no *Spätzeit* como um “estar-depois” – ou um “ser-tarde” (*belatedness*) “ôntico”, a que Walter Moser faz referência (1999, p. 45), a partir da obra de Harold Bloom, *The anxiety of influence* (1973) –, a condição marginal de certas culturas estimula-nos a conceber o *Spätzeit* também como um “estar-além” (isto é: *além* de um lugar tomado como referência primeira).

O resultado de tal articulação – “tempo-depois” e “espaço-além” – é que, quanto mais periférica a região, maiores serão as possibilidades de combinação dos materiais acumulados, uma vez que, até chegar às margens das margens, eles sofrerão constantes remediações. Ou seja, quando maior a sua secundariedade, mais esses materiais serão potencialmente rearticuláveis, não simplesmente por motivos quantitativos (ainda que isso seja, também, muito relevante), mas sobretudo porque sua passagem por novas geografias redinamiza suas energias, recriando-os, por lhes revelar as faces outrora encobertas e insuspeitadas. Por isso, as duas reações artísticas à constatação de que se vive imerso num *Spätzeit*, identificadas por Walter Moser – a plenitude potencialmente criadora, e o excesso ameaçadoramente paralisante –, tenderiam também a se combinar, pois tais reações seriam, elas mesmas, um componente cultural em nada infenso a rearticulações. Da mesma forma, as duas primeiras respostas ao conflito modernizador levantadas por Ángel Rama – vulnerabilidade e rigidez – podem ocorrer em concomitância, pois elas são, antes de tudo, reações a produtos culturais do influxo modernizador. Se é possível a coexistência dessas duas respostas em grupos de uma mesma região, por que não o seria no micro-universo da obra de um autor, que também agregasse reações aparentemente divergentes? Ao que parece, esse é o caso da obra de Arthur Engrácio. As reações de Engrácio aos materiais que lhe eram disponíveis, se são ora positivas, ora negativas, são, no fim das contas, combinatórias.

Se devemos atentar para a existência de um contexto local, sempre a interferir nas respostas aos produtos que chegam às periferias, a incessante chegada desses produtos gera novas possibilidades combinatórias, e essas novas combinações já são, por si só, novos produtos criados no espaço da margem. Isso significará novas demandas e novas variáveis para a recepção e reprocessamento dos produtos culturais. É esse processo ininterrupto que cria as flutuações da noção de tradição nas margens, pois o acúmulo de produtos culturais é também um acúmulo de tradições – tanto daquilo que em outro tempo fora tradição em outro lugar, quanto o que teria sido tradição no mesmo espaço ou no mesmo tempo de onde fala o artista. Tamanha complexidade só poderia gerar infiltrações no programa literário de um autor “pequeno” como Engrácio. Querendo fugir da narrativa focada na natureza, o contista no entanto acabou por deixar escapar traços persistentes da tradição ficcional que ele buscou negar ou superar. Nesse sentido, é possível que o verdadeiro submundo de Engrácio seja esse de que ele talvez sequer tenha tido consciência: a natureza a insistir em ficar, mesmo à revelia do escritor. Certamente, temos uma obra que ainda é uma tentativa de deixar-se ouvir por sua própria voz. Mas o que é a voz dessa obra senão uma ressonância de outras vozes, até dela própria – como se fosse uma outra voz, subterrânea, estranha a si mesma?

Capítulo IV

NOVOS TONS PARA SE PINTAR A NATUREZA

4.1 RETOMAR, RECOMEÇAR

Nos capítulos II e III pudemos observar como, apesar das várias e consideráveis diferenças entre si, as obras de Ferreira de Castro e de Arthur Engrácio dividem um mesmo sentido fundamental: o investimento numa perspectiva “humanista” a recobrir sua literatura, de maneira que esta pudesse ultrapassar o descritivismo-paisagista que, diga-se de passagem, sempre esteve vigoroso no Amazonas, até mesmo nas obras dos dois ficcionistas – muito mais em Ferreira de Castro do que em Engrácio, como examinamos anteriormente. A poesia intitulada ou auto-intitulada “amazônica” que se praticava em igual período, por exemplo, no mais das vezes reiterava os clichês ligados à preponderância do mundo natural naquele ambiente, apagando do cenário o humano. Aproveitando o exemplo e comparando, é possível dizer que, não obstante Arthur Engrácio ter postulado um caráter descritivista e paisagístico para o que ele chamou de “poesia verdadeiramente amazônica”, sua obra de ficção se pautou pelo esforço de não sucumbir exatamente ao esvaziamento descritivista, para, noutro sentido, fundamentar-se numa preocupação sobre as condições humanas nesse cenário.

Um esforço e uma preocupação como esses puderam desembaçar muitos olhos sobre parte da realidade amazônica. A isso, por exemplo, deve-se o impacto provocado por *A selva* no poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que, ao comentar a obra, sublinhou o fato de Ferreira de Castro ter dado ênfase aos homens habitantes desse meio: “os silvícolas, os primitivos, os ‘caboclos’, os camponeses, os trabalhadores rurais, os colonos, os plantadores, os comerciantes, e também os ‘transplantados’, os imigrantes [...]” (1984, p. 544). O poeta suíço se diz decepcionado com a literatura que, no século XIX e já no XX, se aventurara em discorrer sobre a Amazônia, tendo oscilado, segundo ele, entre o gosto pelo exótico – da fértil imaginação à lenda – e o fascínio da paisagem, pintando “quadros magníficos e grandiosos da natureza tropical” (1984, p. 544). Com Ferreira de Castro dava-se, portanto, o descortinar de um universo onde os homens e seus dramas mal acabavam de ser revelados para Cendrars e para o mundo.

Por outro lado, “homens e seus dramas” assim como “condições humanas” são expressões que podem comportar infinitas variáveis. As condições humanas de que se ocuparam os dois prosadores em seus livros foram fundamentalmente sócio-econômicas: condições de trabalho, o vilipêndio a que eram e são submetidos os trabalhadores na floresta, a precariedade material de sua existência, a ausência das instituições legais ou o pendor destas para os poderosos, e tudo mais que desse uma medida do abandono material e do esquecimento social sofridos por essas populações. Além disso, duas idéias sobre a natureza vinculam-se à representação das condições materiais do trabalhador amazônico: a primeira, estreitamente conectada aos fatores sócio-econômicos, de que a natureza seria um dos elementos do processo produtivo, isto é, matéria-prima, representada em especial pelo látex extraído da seringueira; a segunda, que acentua o aspecto da dificuldade e do sofrimento na vida cotidiana daqueles homens, a intransponibilidade da natureza, a representação de uma anti-mãe-natureza. No entanto, a despeito de sua importância, isso são apenas faces da realidade, pois também são apenas alguns vieses da representação de natureza.

Há bastante razão de ser na frustração de Blaise Cendrars com a literatura que tematizara a Amazônia, cega aos “dramas humanos” neste ambiente. Todavia, está em um dos textos do início do século XX o exemplo de uma perspectiva que, ao mesmo tempo, expande e ultrapassa o viés sócio-econômico das “condições humanas” nesta região, e a ele me referi, de passagem, no primeiro capítulo: o conto “Judas-Asvero”, de Euclides da Cunha (1999, p. 52-58), presente na reunião de textos do autor sobre a Amazônia. Sem que seja uma “trégua” ao aspecto das duras condições de vida e de trabalho do seringueiro – ao contrário até –, Euclides dá recheio à denúncia da exploração, como se fosse o seringueiro a recheiar o boneco do sábado de aleluia. Temos a chance de acompanhar uma prática religiosa e festiva, tanto subjetiva quanto comunitária, presente no cotidiano do trabalhador da floresta. Sem escorregar para o pitoresco – uma vez que o interesse de Euclides não decorre da pura e simples curiosidade –, o autor joga uma breve luz sobre uma área que permaneceria ainda por muito tempo nas sombras da prosa de ficção do Amazonas. E enfatizo: isso não prejudicou em nada a principal perspectiva de Euclides, o caráter denunciador da exploração aos trabalhadores do extrativismo; formou, por outro lado, um quadro tão rico, coeso e principalmente vivo, que Euclides nem precisaria ter explicitado a comparação entre o judas e o seringueiro. O boneco judas tem, no conto de Euclides, a dupla função de tanto nos pôr a par do drama do amaldiçoado Judas-Asvero como, a partir

disso, ressaltar o drama dos homens escravizados na floresta. De um lado, é claro, isso resulta num elevado grau de humanização da inanimada figura inicial, mas, extensivamente, também prismatiza a humanidade do seringueiro.

O contrário, no entanto, também aconteceu na ficção amazonense: personagens humanas desprovidas de nuances, às quais o “recheio” com o que Euclides preencheu seu Judas-Asvero só daria fôlego e multiplicidade de caracteres. No terceiro capítulo, comentei a vinculação da imagem da mulher – em especial, a exploração da idéia da raridade da mulher no ambiente extrativista – como um apêndice para a representação da natureza, tendo em vista que a analogia entre a conquista da mulher e da natureza seria possível, pois tal vinculação, além de se basear numa idéia de terra como feminino, se sustentaria em dois outros pilares. O primeiro diz respeito ao caráter político engajado da ficção de Arthur Engrácio, visto que, reificada como moeda de troca, a mulher ratificaria a denúncia da miséria social do interior amazônico, e a natureza imporia, também, a sua forma de miséria, posto que negasse o sustento farto aos trabalhadores da floresta. O segundo pilar se firma no plano da linguagem, pois, nessas ficções, freqüentemente a ausência da mulher desencadeia tragédias. Aqui, antes do tema, o importante é o *tom* das narrativas. Assim, o tom trágico, do desfecho violento das histórias das mulheres, é o mesmo que narra a dificuldade da empreitada do homem na selva. Em todo caso, nessas colunas resta uma similitude: tanto a imagem da mulher quanto a representação de sua ausência não têm perspectiva, como se diria de uma pintura; elas, as mulheres, *funcionam* como que a corroborar a tese sociológica do escritor, calcada na representação da miséria sócio-econômica. Há pouco investimento na *cultura* dessas personagens, diferentemente do conto Judas-Asvero. Por isso, o tom se manteve duro em Ferreira de Castro e em Arthur Engrácio: a Amazônia, suas pessoas e sua natureza como um assunto sério. O que vemos é um plano horizontal, aberto e abrangente. A questão das relações de produção coloca os personagens sob o mesmo drama. É claro que uma visão de tal forma sintética da realidade é interessante, à medida que reforça o gesto questionador do escritor sobre tal realidade (com tão incisiva representação, nenhum leitor poderá ignorar o drama dos trabalhadores da floresta). Por outro lado, perdem-se caracteres culturais que, além de não anular a questão das relações de produção, talvez dessem algum corpo ao problema.

Porém, a partir das décadas de 1960 e 1970, o tom narrativo e a questão da natureza ganham novas perspectivas, no contexto amazonense, com as obras de Astrid Cabral e Erasmo Linhares. Mesmo que sejam concebíveis, igualmente à obra de Engrácio, como

respostas aos conteúdos advindos da tradição literária realista-naturalista e infernista da primeira metade do século XX, as literaturas de Cabral e Linhares comportam muitas diferenças em relação a tudo que vimos na produção de seu contemporâneo. Se Engrácio optou por “esconder” a natureza em seus contos, teremos agora uma autora e um autor (especialmente aquela) que, ao contrário de tentar se eximir de representá-la, investem na da recriação da natureza. Isso diz respeito a um dos lados da questão, isto é, o que significa a natureza para esses autores. Mas ainda há um outro aspecto, tão importante quanto esse: como representá-la? com que estruturação de linguagem? A seu modo, Astrid Cabral e Erasmo Linhares buscaram desengordurar a linguagem da representação da natureza, tão carregada pelo peso do trágico e/ou da grandiloquência. Ou seja, eles desconstroem a representação da natureza calcada no misterioso e ameaçador, bem como o tom épico ou trágico que media essa representação.

Mas, para redimensionar a imagem da natureza, Cabral e Linhares (agora, especialmente este) tiveram de atentar para um aspecto que permanecera em segundo plano nas ficções baseadas no paisagismo literário: é que o privilégio que a descrição da natureza tivera naquelas narrativas não se sustenta apenas pela ênfase dada aos quadros naturais, mas também pelo enfraquecimento do humano, quando este é o elemento a ser retratado. Em outras palavras, ao problema da representação da natureza associa-se o da representação do humano, pois foi no vácuo deste, tornado uma pálida figura, que se pôde estabelecer a preponderância da natureza. Mesmo em textos de preocupações abertamente humanitárias, como *A selva* ou os contos de *Histórias de submundo*, a representação do humano prioriza de tal maneira o aspecto social que os personagens perdem corpo; tudo o que vemos deles, ou que somos levados a ver, diz respeito aos temas da exploração. Daí a peculiaridade do “Judas-Asvero” nesse cenário, dado o caráter “culturalista” de sua abordagem. Daí, também, ser possível chamar os contos de Linhares e Cabral de respostas criativas às representações da natureza precedentes (e até contemporâneas). Respostas criativas, mas no sentido de recriações, seja recriação do homem (enfaticamente em Linhares), seja recriação da natureza (preponderantemente em Cabral).

4.2 UMA ALAMEDA, MUITOS CAMINHOS

Na esteira do questionamento, da reapropriação e da reordenação de imagens que persistiam – ou persistem –, da colonização à neocolonização, a respeito da associação

entre o homem amazônico e o ambiente natural que o rodeia, temos em *Alameda* ([1963] 1998)⁶⁷, da amazonense Astrid Cabral, uma das experiências literárias mais sofisticadas e complexas. Se simplesmente fôssemos informados de que se trata de um livro de contos em cujas vinte narrativas ali reunidas as personagens principais são plantas, frutas, grãos, flores, uma cerca que já foi árvore, a terra tornada em praça – enfim, seres não-humanos –, rapidamente nos lembraríamos de outras narrativas que, na sua totalidade ou em alguma parte sua, o universo natural é contemplado pelo olhar humano e descrito em seus movimentos. O primeiro conto de *Inferno verde*, por exemplo, descreve o trajeto de um caboclo que, por entre galhadas e igapós, busca atingir a amplidão de um lago, “O Tapará” (IV, p. 37-48): a descrição nos é dada pelos olhos de um narrador que se esforça por pintar um painel o mais amplo possível da cena. Também poderíamos nos recordar de várias passagens da primeira metade de *A selva*, igualmente pródigas nas extensas descrições do cenário natural. A leitura de *Alameda* mostrará, no entanto, o trabalho de reordenação que Astrid Cabral empreendeu exatamente quanto à forma de olhar para o mundo natural, invertendo, para começar, o que seria até então o paradigma do olhar narrativo. E, com isso, operou uma outra transformação: a mudança do olhar torna outra a *coisa* objeto do olhar. No livro, o mundo natural não é meramente uma paisagem que deleite ou perturbe o observador; em outra direção, os habitantes desse mundo vegetal são os protagonistas das ações e das reflexões no texto da escritora amazonense.

Foi somente com a segunda edição, trinta e cinco anos após seu lançamento, que *Alameda* ganhou um estudo crítico mais perspicaz e perscrutador, de autoria de Antônio Paulo Graça – embora de pequena extensão, encaixado no curto espaço de um preâmbulo. A questão fundamental para Paulo Graça é justamente expor e tentar compreender a dinâmica alternadora existente no livro, baseada em conjunções e disjunções entre o narrador de perspectiva humana e as personagens dos contos, os seres não-humanos.

E aqui chegamos ao núcleo tenso e complexo do livro. Os personagens são flores, frutas, árvores, como se viu. A narração se dá num jogo cambiante entre terceira e primeira pessoa, às vezes, recorrendo-se ao chamado estilo indireto livre, em que o narrador, em terceira pessoa, assume o ponto de vista do personagem. Assim, a estratégia narrativa consiste em marcar a diferença do narrador em relação aos personagens e, ao mesmo tempo, com eles se identificar. O objetivo seria descobrir o humano no vegetal. Os minúsculos dramas dos seres que habitam as

⁶⁷ Todas as referências a *Alameda* serão indicadas por *AL*, reportando-se à 2. ed. Manaus, Valer, 1998.

margens da alameda [...] se tornariam, assim, dramas fundamentais dos homens.

Mas [...], há uma *situação* essencial a esses personagens que, não raro, os torna irredutíveis ao humano. Então a identificação, embora absolutamente necessária, se estabelece sobre bases instáveis. E o leitor como que imerge e emerge, ingressa e regressa desse mundo que é e não é nosso. (1998, p. 13-14)

Paulo Graça observa, ainda, quais seriam os três elementos principais que funcionariam como convergência desses dois mundos: o desejo de permanência, que se traduz na perpetuação da espécie, a vaidade e a morte. Exemplo do primeiro atributo é o pequenino grão de feijão que, mesmo sadio, escapara por acaso da seleção que o levaria à panela. A partir desse fortuito acontecimento, ele vai do alívio de ter sobrevivido ao devaneio das grandes expectativas, como imaginar que tomará conta da cerca do quintal e gerará vários descendentes. Quanto à vaidade, uma rosa, copos-de-leite, uma açucena e uma orquídea são tão bem ilustrativos de tal sentimento que a identificação com nosso mundo é imediata. Por exemplo, nesta atitude narcísica: “[u]m gesto bastava para alcançá-la [a água]. Os copos-de-leite porém serviam-se dela como de um espelho, já que a terra se incumbia de irrigá-los, maternalmente úmida. A vaidade, nunca a sede, é que os inclinava à fonte” (*AL*, p. 107). Já o terceiro elemento conjuntivo, a morte, espreita a todos os personagens, e chegamos mesmo a ver muitos deles sucumbirem ante o inevitável. É o caso do grão de feijão de há pouco, que, em meio à orquestração de seus sonhos, vê-se surpreendido pela mesma água fervente de que se livrara momentos antes, atirada displicentemente janela afora pela cozinheira.

Mas é já no interior deste terceiro elemento conjuntivo que encontraremos a primeira divergência entre a perspectiva dos homens e a das plantas, pois, ainda segundo observação de Paulo Graça, a maneira como as personagens de *Alameda* encaram a morte não tem o mesmo peso que tem para os humanos. Para as plantas, a morte estaria relativizada, pois morte, em termos absolutos, significaria não poder se reproduzir, como no caso do feijãozinho ou da açucena angustiada perante a possibilidade de não ser fecundada por algum inseto polinizador. Entre os homens, a aspiração à permanência estaria ligada a uma eternidade individualizada.

Há muitos outros exemplos de choque entre as perspectivas das personagens de *Alameda* e o que elas têm por “mundo humano”. Assim, sabemos do lamento da terra que, adstrita a uma configuração artificial, tornou-se praça, bem como de uma pitombeira-macho que, por não dar frutos, vai ao chão pelas mãos dos homens que viam nela um

desperdício de espaço; ou ainda da conversa de dois gafanhotos, Folha-Seca e Folha-Verde, habitantes de uma papoureira desalojados por questões de jardinagem: “Devia prevenir-se contra os caprichos humanos, pois sua revolta, o protesto contra qualquer despotismo dissolvia-se ante a força dos homens” (AL, p. 163-164). Mas já esse pequeno trecho, especificamente onde se lê “o protesto contra qualquer despotismo”, é capaz de abrir uma ramificação analítica que desdobre as anotações de Paulo Graça; e é o que pretendo fazer daqui a pouco. Para isso, precisamos colher mais um item que colaborará na análise: as metáforas.

E elas são muito bem formuladas, mostrando um dos vieses em que Astrid Cabral mais se mostra longe do ordinário. Vejamos primeiro algumas delas. No conto “A cerca”: “Ilusão que teciam as trepadeiras a galgá-la, as ‘meiguices’ a lhe franjarem os ombros como um xale, os sarmentos de maracujazeiro alternando suas flores roxas e seus frutos dourados” (AL, p. 57). Em “O parque”: “O pólen que cruzam em passes de xadrez [...]” (AL, p. 80). E em “Pitombeira macho”: “Abarrotados os tabuleiros transbordavam frutos soltos que rolavam sobre as calçadas, rápidas bolas de gude” (AL, p. 122).

As imagens suscitadas pelas metáforas nos contos de Astrid Cabral fundem dois universos distintos, humano e não-humano. A matéria da qual se alimentam essas metáforas tanto é oriunda do mundo produzido por nós, quanto é proveniente de um mundo que se organiza independente da ação humana. Contudo, nessa fusão, o que mais importa não é a distinção entre os dois mundos – embora sem que se partisse dela a própria metáfora seria impraticável –, mas o resultado, a fusão em si, a nova composição. Ao encontrar essas tangências imagéticas entre os dois mundos, Astrid Cabral dá-nos a entender que a separação entre eles não é apenas delicada e instável, mas que pode ser também, e talvez principalmente, forjada, isto é, construída discursivamente, pois, inversamente, foi pelo uso de uma ferramenta discursiva – logo, artificial –, a metáfora, que a autora reuniu os dois mundos. É aqui que a dinâmica do texto de Astrid Cabral é mais rica, pois se tivermos como ponto de partida o mundo natural por ela *representado* veremos como a autora aproveita elementos do ciclo natural de existência das plantas e dá a eles uma dimensão dramática (humana, portanto); e se, por outro lado, nos detivermos no modo como se afiguram os seres humanos em *Alameda* notaremos que isso diz respeito a determinadas formas do pensamento e das atitudes humanas, às quais a autora parece se opor. Realçados liricamente, os elementos naturais – ciclo de vida, competição (transfigurada em vaidade), morte – estão aqui para pôr a nu um dentre os muitos modos

humanos de se pensar a vida, seja ela humana ou não. Nesse sentido é possível se falar num aproveitamento crítico da idéia de natureza, nos contos de *Alameda*. Tal atitude liga Astrid a uma tradição relativamente antiga na literatura, tradição esta que vê no mundo natural um excelente contraponto ao modo de vida autômato das sociedades modernas. O leitor poderá lembrar de imediato do *locus amoenus* árcade, mas a família literária a que me refiro não está tão longe assim no tempo.

A própria Astrid como que declara a simpatia que tem por essa tradição ao traduzir para o português *Walden or life in The Woods*, de Henry D. Thoreau. O autor, representante do romantismo norte-americano, é talvez a principal figura do pensamento conhecido como Transcendentalismo, um misto de doutrina política e mística contrário ao jugo das instituições estatais e eclesiásticas, neste caso, em especial, aquelas de origem judaico-cristãs. Levando suas concepções ao extremo da realização, Thoreau isolou-se às margens do Lago Walden, em Massachussetts, onde ele próprio construiu uma cabana, lá permanecendo por dois anos. *Walden* é, no primeiro plano, uma espécie de inventário do meio natural, fruto das observações e experiências que o escritor teve nesse período, com descrições minuciosas sobre o andamento da vida dos elementos naturais do bosque:

No terreno da frente brotavam morango, amora preta, sempre-viva, erva-de-são-joão, vara-de-ouro, arbusto de carvalho, cereja da areia, vacínio e amendoim. Aproximando-se o fim de maio, a cereja da areia (*ceraus pumila*) adornava as margens do caminho com suas delicadas flores em forma de umbelas cilíndricas sobre os talos curtos que por fim, no outono, vergados ao peso de cerejas graúdas e bonitas, caíam em grinaldas que se irradiavam por toda a parte. (THOREAU, 1984, p. 113)

Mas o intuito fundamental de Thoreau não é a pura descrição da vida natural – embora dela parta; a princípio, o autor pretende demonstrar a exequibilidade, para o ser humano, de se viver rodeado pela natureza, chegando a basear seus argumentos em cálculos financeiros domésticos e na utilização econômica de elementos naturais, especialmente a madeira. Assim, Thoreau passa a dispor de elementos discursivos suficientes para chegar ao principal objetivo de sua obra, o de contrapor à vida moderna e modernizante um modo de vida tão alternativo quanto pleno, com a diferença, em relação àquele, do usufruto da liberdade e de um saber (ou sabedoria) que só adviria do contato com a natureza (e com a *sua* natureza). Dessa forma, os principais trechos de *Walden* são aqueles em que se reúnem a descrição dos movimentos da natureza, o aprendizado que

deriva dessa observação e a afirmação de um *ethos* em tudo diferenciado da vida urbana e moderna:

Na maioria das vezes, não me importava como as horas passavam. O dia avançava como a iluminar algum trabalho meu; era amanhã, e vejam, já é noite, e nada de memorável acontecera. Em vez de cantar feito os pássaros, sorria silenciosamente por minha incessante boa sorte. Como o pardal pousado numa noqueira diante da minha porta tinha seu chilreio, assim tinha eu o riso reprimido ou o sustado gorjeio que ele poderia ouvir fora do meu ninho. Meus dias não eram os dias da semana, com o carimbo de divindades pagãs, nem eram esfatiados em horas ou estilhaçados pelo tique-taque de um relógio; porque vivi no estilo dos índios Puri, de quem se diz que ‘têm uma única palavra para ontem, hoje e amanhã, e que expressam a variedade de significados apontando atrás para ontem, em frente para amanhã e em cima da cabeça para o dia que passa’. Sem dúvida, isso para meus concidadãos era pura ociosidade; mas se eu fosse julgado pelo padrão dos pássaros e das flores, não seria condenado. É bem verdade que um homem deve encontrar razões em si mesmo. O dia natural é muito calmo e dificilmente reprovará a indolência do homem. (1984, p. 112)

O último trecho destacado é longo mas interessante, pois revela uma visão sobre a realidade que amalgama o olhar contemplativo para a natureza, o aprendizado junto ao “primitivo” e o posicionamento crítico perante a visão mecanizadora de uma comunidade, confrontada pelo modo de vida escolhido (e principalmente *aprendido*) pelo autor, simultaneamente desobrigado das convenções que ele passa a criticar naquela comunidade e comprometido com a integração cósmica do indivíduo. Ao mesmo tempo, dada a observação mordaz sobre os “concidadãos”, já se insinua a dimensão política que a aproximação com o mundo natural pode alcançar. Mesmo que em *A desobediência civil*, sua obra anterior, Thoreau tenha se contraposto mais enfaticamente aos mecanismos de opressão social e política, será em *Walden* que o contrapor-se ganhará vigas filosóficas e cósmicas, revestindo o pensamento do autor de um caráter mais holístico. O mais importante, entretanto, é o que funcionaria como argamassa entre todos os elementos desse amálgama: a literatura.

Em texto posterior às duas obras citadas, Thoreau expressa com clareza qual seria a relação, ou o núcleo comum, entre a literatura e o selvagem (este entendido como não domesticado, incivilizado, primitivo):

É o que há de não domesticado na literatura que nos atrai. Enfado é senão um outro nome para domesticação. É o incivilizado livre e o

pensamento impetuoso em Hamlet e na Ilíada, e em todas as escrituras e mitologias, que não se aprendem em escolas, que nos deleita. [...] A ciência de Humboldt é uma coisa, poesia é outra coisa.⁶⁸ (2000, p. 23)

Pelo impulso criador a literatura se aproximaria, conceitualmente, das forças criadoras que irrompem na natureza, provocando caos e ordem, destruição e renovação. Além disso, sendo impulso, a literatura se oporia a qualquer forma de automatização social, cultural e política, configurando-se como um espaço libertário por excelência. Se o tom parece hoje forçado, não se afigurava assim à época do romantismo (quem não reconhece nessas idéias a categoria romântica do Gênio, força pura imanente da natureza?) nem dentro do discurso militante de Thoreau. Ainda assim, algo de nuclear nesse discurso teve força suficiente para extrapolar o tempo que o engendrara e encontrar frequentemente outras demandas históricas, posteriores, que nele se identificassem. Os exemplos vão de Skinner a Henry Miller e Gandhi. Mas, para os fins deste estudo, a principal herdeira do pensamento de Thoreau seria a contracultura que eclodiria especialmente nos anos 1960. Para o movimento hippie, por exemplo, o autor de *Walden* seria, como Astrid Cabral observa, “o avô espiritual” (1984, p. 12).

É nesse “espírito” que está a vinculação da tradição representada por Thoreau com a obra da autora amazonense, pois, se Astrid não representa exatamente uma voz militante da contracultura, é inequívoco, por outro lado, que ela assume uma perspectiva crítica quanto à maneira de se olhar e de se lidar com o mundo natural, que incorpora de Thoreau fundamentalmente a desestruturação da hierarquia na relação entre homem e natureza. Aliás, a própria autora chama atenção para isso em seus comentários introdutórios a *Walden*: “Para ele [Thoreau] o homem não está acima da natureza, mas é parte integrante dela. A cosmovisão de Thoreau não propõe nenhuma hierarquia com o homem no ápice feito dono ou rei do mundo” (1984, p. 9). Trata-se, portanto, de uma tradição universal crítica que busca olhar compreensivamente para a natureza e para a *sua* natureza (de ser humano), num misto de interesse de aprendiz e solidariedade cósmica. Mas, além disso, os contos de Astrid devem ser pensados no contexto próprio em que surgiram na esfera da produção literária amazonense, pois eles também são releituras críticas da tradição de representação de natureza que havia se instituído no Amazonas. Desta forma, os textos de

⁶⁸ No original: In literature it is only the wild that attracts us. Dullness is but another name for tameness. It is the uncivilized free and the wild thinking in Hamlet and the Iliad, in all the scriptures and mythologies, not learned in the schools, that delights us. [...] The science of Humboldt is one thing, poetry is another thing. [Tradução minha]

ficção de Astrid Cabral podem ser considerados, em mais de um sentido, como tentativa de desconstrução de certos edifícios discursivos, certas representações a respeito do mundo natural. Resta saber a que construções discursivas estou me referindo, além de esmiuçar o processo de desconstrução empreendido pela autora.

Neste trabalho, já estivemos em contato com duas das principais linhas de discurso referentes às noções de natureza e sua relação com sociedade e cultura, no âmbito amazônico, aos quais a obra de Astrid Cabral pode ser lida como um contraponto. O primeiro deles é verificável em *Inferno verde*. O narrador que atravessa os onze contos do livro oscila entre o fascínio frente ao ambiente que ele toma como portentoso e uma vontade de explicar, de dar conta – nem que seja a princípio retoricamente – de tal ambiente, o que, no primeiro capítulo, chamei de *ímpeto decifrador*. Esta segunda característica, o ímpeto decifrador, está implicada com o projeto ordenador, racional e positivista que Rangel consignava não somente para a Amazônia, mas também para a nação. Somente um pensamento estribado na idéia de totalidade poderia instaurar alguma esperança de que a tarefa decifradora pudesse ter êxito. Já sabemos das várias contradições presentes na obra de Rangel – ela mesma um exemplo da dificuldade de se atingir a totalidade redonda e fechada. Mas, se estou chamando a atenção para as linhas gerais da obra, baseadas num projeto ordenador e totalizante, é pelo fato de que o único componente de *Inferno verde* que nos torna possível ter uma experiência concreta de algo semelhante a uma totalidade são exatamente as descrições da paisagem natural. E o que nos propicia essa experiência é o olhar narrativo-descritivo cujo fundamento, sendo a totalidade, tem como resultado mais exterior da narrativa a amplitude do quadro, o plano aberto da cena, perfeitamente associado à grandiloquência da retórica, conforme examinamos no primeiro capítulo.

Quanto ao outro discurso, ele será encontrado em *A selva* e ainda em *Histórias de submundo*. Inicialmente, há que se notar que, assim como ocorrera em *Inferno verde*, teremos no romance de Ferreira de Castro ainda uma margem para o fascínio maravilhado perante os quadros naturais, mas agora com um tom a menos na retórica – embora esta permaneça bastante significativa na obra do romancista português –, e que tanto esse fascínio quanto a grandiloquência, que ainda resistem em sua obra, quase desaparecerão nos contos de Arthur Engrácio. A outra característica, esta mais marcante e comum a esses dois escritores, é a maneira como eles incorporaram a natureza aos seus textos. Seja em

Ferreira de Castro, na segunda metade de *A selva*, seja nos contos de *Histórias de submundo* nos quais o cenário é um sítio extrativista, a floresta é tida como o lugar das relações capitalistas de ordem primária e, conseqüentemente, o espaço socialmente demarcado onde entram em cena a exploração do meio pelo homem e do homem pelo homem. Deste complexo sociológico nasceriam pressões que culminariam no extravasamento revoltoso. Trata-se, portanto, de uma maneira de olhar para o espaço natural que o contempla como uma das pontas de um complexo produtivo cuja matéria-prima encontra-se no seio da natureza – o que sem dúvida, desde Marx e Engels, é um viés até certo ponto inegável.

Embora as duas concepções sumariamente sobscritas tenham predominado por algumas décadas no Amazonas, elas dizem respeito, como já disse, apenas a determinadas visões – localizáveis e parciais, portanto –, que a partir da década de 1960 passaram a ser mais marcadamente questionadas, suplementadas ou frontalmente negadas. Astrid Cabral e Erasmo Linhares fazem parte da produção ficcional que investiu não simplesmente em outras estratégias literárias, outros tons, notadamente mais sutis, como também encetou no panorama da prosa amazonense uma atitude menos naturalista e mais transfiguradora, no que toca às representações da natureza. Vejamos como isso se opera em *Alameda*.

Para começar, uma primeira diferença do texto de Astrid Cabral em relação à ficção realista-naturalista precedente diz respeito à perspectiva do olhar. Diferentemente da imagem grandiosa, da impressão de totalidade cósmica e da cena expandida, o que temos em *Alameda* é o plano fechado no rigor do detalhe, focado no pormenor. “E passaria despercebido como as coisas diárias de que se tece a vida” (*AL*, p. 49), é o que diz o narrador a respeito de uma laranja posta sobre a mesa, prestes a ser devorada. Da mesma forma, pequenino e comovedor é o “Bilhetinho do malmequer”. A florzinha, achando-se desprezada pelo sol, envia-lhe um recado queixoso travestido de relato de pesadelo.

Eu vou contar para você que eu tive um sonho que eu desmanchava, pedacinho por pedacinho, pétala no chão, pétala no ar, e ouvia dizerem ‘bem me quer, mal me quer’ e de uma virava duas e era a mesma de antes, uma só, depenada que nem pintinho, vendo no mato a minha coroa branca aos cacós, despencada, e as formigas que faziam procissão atrás dela e daí eu fiquei tão tristonha que até emurchei sem tardar. (*AL*, p. 149)

Nesse exemplo, tanto a perspectiva quanto a linguagem estão esvaziadas de qualquer artefato grandioso. Contudo, a leitura dos contos nos coloca também frente a

situações dramáticas – nunca épicas – e tão agudas como pode ser o drama de existir ou deixar de existir. Em um microcosmo onde todo o drama aponta para a necessidade de sobrevivência e para a perpetuação da espécie, sempre encarados pelo ponto de vista de um ciclo de vida curto – em relação ao ciclo humano –, o mínimo lance se torna decisivo para o desfecho da história, que logo se precipitará em um gozo ou numa desdita. Assim, a verticalização da narrativa tanto desempenha a função de estratégia como se torna um dos efeitos da perspectiva pormenorizada. Perdendo-se a abrangência do olhar que a tudo quisera abarcar, perde-se também a impressão de regularidade, de continuidade e de monotonia da paisagem/realidade. Para gerar tal efeito, a ficção de Astrid Cabral precisou se constituir a partir de duas linhas básicas. A primeira é a linguagem diferenciada, verificável no tom feminino do discurso. A segunda, o tipo de espaço que a autora buscou como referência: a alameda ou o jardim.

É difícil saber onde uma linha começa e onde a outra termina, pois o espaço diminuto do jardim não nos é perceptível, nos contos de Astrid, apenas pela descrição pura e simples que os narradores fazem dele. (Não existe, *a priori*, uma descrição *pura e simples*.) Mas é pelo discurso delicado – até mimoso, como no caso do bilhete do mal-me-quer – que se acentua a impressão de se estar num lugar em que o detalhe, a minúcia, é o imperativo. Ainda assim, tentemos distinguir as coisas.

O jardim. Que implicações haverá na composição dessas histórias em tal microcosmo? Um dos períodos na história ocidental em que se deu valor ao cultivo não utilitário de plantas (ou seja, sem que isso significasse que elas acabariam na mesa), a tal ponto que a jardinagem deixasse de ser um privilégio palaciano, para se tornar, também, uma atividade doméstica, foi na Europa da virada do século XVII para o XVIII, especialmente na Inglaterra. Keith Thomas mostra como o hábito de cultivar um jardim ilustra um fenômeno profundo desse período, uma mudança em certas estruturas sociais (1988, p. 272). O autor elenca uma série de simbolismos ligados ao cultivo de plantas ornamentais, tais como uma simulação do paraíso na terra (p. 281) ou a suscitação de um princípio de honestidade, pureza e tantas outras virtudes (p. 274). Entretanto, o mais significativo é que, de par com as simbologias (que sempre existiram), houve uma mudança radical em relação ao gosto. Se um entusiasta da jardinagem fosse perguntado sobre o porquê de cultivar flores, diz Thomas, a resposta mais comum a ser obtida seria “porque gosto” (p. 275). A subjetividade, portanto, é o fator preponderante na prática da jardinagem, nesse período. O jardim seria um espaço privado, cuja configuração

dependeria exclusivamente dos arranjos ou rearranjos que seu proprietário lhe quisesse fazer. O jardim, como um recorte espacial, significaria mais do que um lugar para o depósito de simbolismos; seria o lugar para o deleite pessoal ou para o retiro do indivíduo: “[uma] liberdade que a jardinagem proporcionava à auto-expressão individual [...]” (THOMAS, 1988, p. 285).

Assim, o fato de Astrid Cabral ter escolhido o jardim/alameda como cenário de seus contos não significa apenas que estamos num espaço reduzido, mas que, por extensão, estamos num espaço do sujeito. A selva, com sua amplitude e sua imperiosidade, é substituída pelo detalhe, pela reflexão pormenorizada, que se realiza nos limites da subjetividade. Cai a pretensa totalidade espacial da selva, com seu aspecto de painel, para soerguer-se um mundo que, diminuto espacialmente que seja, propicia, por isso mesmo, a verticalidade das reflexões na narrativa.

Não é à toa que, também na Inglaterra do século XVII, a jardinagem tenha se tornado uma atividade preferencialmente feminina. Se, de um lado, outras atividades eram proibidas às mulheres, ficando esta como uma das poucas alternativas, por outro, a possibilidade de se ocupar um espaço diferenciado e privado poderia estimular a idéia de autonomia, isto é, mais uma vez, de um espaço propício à elaboração da subjetividade. (Cf. THOMAS, 1988, p. 284). E agora com mais esse componente, de gênero.

A informação acima encaminha-nos à pergunta: haveria, também, nos contos de Astrid Cabral, um componente de gênero que marcasse um espaço de resistência? Sim, pode-se dizer logo. Mas essa resposta requer alguns cuidados. Seria impossível ignorar o fato de que Astrid Cabral é a primeira ficcionista amazonense, e que, antes dela, apenas uma mulher havia publicado obra literária no Amazonas⁶⁹, isso praticamente trinta anos antes de *Alameda*. Além disso, já estivemos em torno da questão da escassez feminina no ambiente extrativista, e sabemos em que grau se ocupou disso a ficção amazonense. Porém, no caso da escrita de Astrid Cabral, talvez seja mais adequado visualizá-la não somente do ponto de vista da tematização do feminino, mas principalmente do tom diferenciado de sua narrativa, o que implica um conceito de feminino que extrapola o fato da autora ser uma mulher. Um excelente resumo para se compreender essa diferenciação é dado por Nelly Richard:

⁶⁹ Trata-se de Violeta Branca. Cf. nota 16.

Mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma *feminização* da escrita: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para a tese do discurso majoritário. (2002, p. 133)

Assim, mais do que características que se quisessem atribuíveis ao feminino, é na dissidência, como diria Richard (p. 133), que se estabeleceria o feminino no texto de Astrid Cabral. Tal dissidência derivaria, sim, do fato de que o espaço da mulher, no que diz respeito à autoria e ao espaço ficcional das personagens, ser reduzido e/ou desprestigiado, no âmbito da literatura amazonense; porém, tão ou mais importante que isso, é o fato de que o universo discursivo predominante nas letras amazonenses tenha sido o de uma *masculinação* (parafraseando Richard): o discurso da homogeneização, da totalidade, da linearidade, da conquista e da dominação dos homens e da natureza, em diversos sentidos. Se o discurso feminista tem seus temas próprios, a feminização discursiva se expande para outros campos, inserindo-se numa ampla rede discursiva, cujo estatuto da diferença é a base principal.

Já que me referi a certa “masculinação” na representação da natureza, sobre a qual nos debruçamos diversas vezes ao longo do trabalho, conviria, noutra direção, apertar o laço entre feminino e natureza. Começaria citando Vera L. Norwood, que, antes de analisar as respostas femininas à paisagem natural, constata que o cenário natural sempre foi visto – no contexto norte-americano – como um espaço onde o homem (no masculino mesmo) poderia auto-afirmar sua virilidade. Lá, ele teria condições para extravasar agressividade, encontrar aventura e mesmo entregar-se a impulsos violentos: “[s]obreviver num ambiente natural hostil é uma façanha que gratifica e orienta o ego masculino, habilitando os homens a retornarem à civilização e melhorar sua cultura”⁷⁰ (1996, p. 323). Daí, segundo Norwood (p. 324), a mulher ser freqüentemente excluída – como participante ativo – do cenário rústico nas narrativas de expansão das fronteiras. Mas, por outro lado, a natureza não-rústica manteve-se como um espaço pouco aproveitado pelo masculino e, por assim dizer, pôde ser *cultivado* pelo olhar feminino.

⁷⁰ No original: “Survival in hostile natural environment is an ego-gratifying achievement and feeds the achievement-oriented male psyche, enabling men to return to civilization and improve their culture”. Tradução minha.

O cultivo do olhar para o jardim é notável em *Alameda* pela narrativa cujo foco não extrapola jamais os limites daquele espaço. O resultado é que se torna possível extrair o máximo do mínimo, isto é, apreender pelo olhar o universo tão pequeno como rico que se pode ter num simples canteiro. Desta forma, o tom diferente (delicado), a redução do cenário à alameda, o investimento numa natureza não misteriosa ou violenta, mas mínima, próxima e “culturalizada”, são os principais aspectos a partir dos quais se pode verificar a feminização presente em *Alameda*. Mas não só isso; mais do que apreender, olhar significa aprender. Diferentemente da atitude masculina de impor ao ambiente uma função, o feminino se presta ao aprendizado que pode vir dessa mínima natureza. Isso talvez porque, se as mulheres “não são a natureza, mas estão mais próximas a [esta] natureza que os homens”, como diria Norwood (1996, p. 324), lembrando Sherry Ortner, podemos concluir haver alguma identificação (não pejorativa nem chauvinista) entre o feminino e a natureza.

E há. Basta que pensemos, como o fez Christopher Manes (1996), na natureza como um “sujeito” cujo “discurso” foi desprestigiado, segundo sua análise, desde o Renascimento, recebendo constantes golpes do egocentrismo racionalista masculino a partir de então. Manes cita exemplos de sociedades para as quais a natureza não apenas tem simplesmente um significado atribuído pelo homem, mas uma linguagem própria – “a linguagem dos pássaros, do vento, das minhocas, dos lobos, das cachoeiras” (1996, p. 15). Um mundo que independe do ser humano. Entretanto, os esforços culturais do ocidente em relação à natureza tradicionalmente se concentraram em apagar a idéia da existência de tal autonomia desse mundo. Daí Manes, lembrando de Foucault, aludir à natureza como um sujeito silenciado, portador de um discurso não privilegiado (1996, p. 16). Manes expõe um convincente painel da evolução do pensamento racionalista, com códigos filosóficos, eclesiásticos e científicos, resumíveis no que ele chama de “biocentrismo” (p. 24), que teriam silenciado a natureza na cultura ocidental. A literatura também teve sua parcela de responsabilidade nisso.

Adiante que são dois os ângulos da questão. De um lado, há aquilo que o poeta inglês John Ruskin (1819-1900) chamou de “falácia patética” (2000, p. 26-31), isto é, a atitude de antropomorfizar a natureza, criando-se uma verdadeira “moral da paisagem” (p. 29). O sombrio e ameaçador de um carvalhal, a astúcia logradora de uma raposa, a altivez de uma águia: na verdade, características atribuídas pelo homem a esses elementos da natureza. A crítica de Ruskin aparece no momento em que se podia ver fartamente algumas correntes do romantismo abusarem de tal atitude. Não obstante, um procedimento

diametralmente oposto não seria menos artificioso. Ou seja, a pretensão literária de olhar secamente para o ambiente natural e daí empreender uma descrição de tal modo fiel (naturalista) que lhe não sobrassem rebarbas subjetivas, acaba por engessar o objeto descrito, matando-o por imobilidade – ressalve-se que eleger certo quadro natural como digno de registro é também uma atitude idealizadora. E no contexto das representações da natureza na literatura amazonense, ambas as posturas foram verificáveis, tanto a “falácia patética” quanto a “falácia da falácia patética”. Mas, se tanto uma como outra atitude buscam silenciar algum viés da representação de natureza, o que há de novidade em *Alameda* que se contraponha a isso?

Ocorre que o livro de Astrid Cabral, ao mesmo tempo em que evita impor um significado estritamente humano aos acontecimentos que se desenrolam no jardim, também não se desliga, se lido contextualmente, das circunstâncias históricas (humanas, portanto) que o rodeiam. Sobre o primeiro aspecto, conviria lembrar as palavras de Paulo Graça, de que haveria algo de irredutível ao humano nas personagens-plantas de Cabral, pois seu ciclo de vida é diferente do nosso, fazendo com que cada lance mínimo ganhe uma importância vital, imperceptível ao homem, como a fecundação de uma flor, fato que a perpetua, em “O instante da açucena” (*AL*, p. 133-139).

Quanto ao segundo aspecto, seria necessário lembrar que o livro foi escrito na década de 1960, época em que a contracultura se desenvolvia, estando assim vinculado, juntamente com esta, àquela tradição crítica que vimos há pouco na figura de Thoreau. Vários movimentos opunham-se à automatização da vida urbana e voltavam seu olhar para a natureza, ou para o que ela lhes pudesse significar: liberdade, satisfação do corpo no presente, conhecimento. As inúmeras vertentes da contracultura tinham como um de seus principais pilares a idéia de respeito ao mundo natural, como um corpo autônomo, independente da sociedade dos homens, ao qual se buscava sentir-se incorporado mediante uma viagem de experiência e aprendizado. Nesse sentido, *Alameda* antecipa, no contexto amazonense, preocupações ecológicas que só viriam mais fortemente à baila anos depois. Mesmo com o desenvolvimento da Zona Franca de Manaus, a partir da década de 1960, e a conseqüente explosão demográfica que a cidade sofreu, o tema ainda esperaria muito para se fortalecer, tanto no Amazonas como no Brasil.

Textualmente, o conto “A aventura dos crótons” (*AL*, p. 63-68) é o que mais possivelmente alude a essa vinculação histórica. Do alto do morro, fora dos limites da cidade, os crótons avistavam várias casas, umas com jardins bem cuidados, mas que

aprisionavam as plantas e as regravam pela faina incessante do jardineiro, e uma apenas, abandonada, em que eles acreditavam ser-lhes possível saber o que seria estar na cidade e ainda assim viver em liberdade. E imaginavam o que seria habitar aquele jardim abandonado e livre, passando longas tardes a projetar sua ida ao que de longe lhes parecia tão belo. Uma chuvarada de dias consegue desprendê-los do chão e os propicia a descida até os portões da casa. Mas o acesso está vedado. Impossibilitados de retornar ao alto do morro, a situação dos crótons agora é dramática, pois, assim como o retorno é impossível, o portão enferrujado não lhes permite desfrutar do jardim abandonado. Do alto do morro, a vista era ilusória.

Além dos fatores que acabamos de discutir – o significado que as personagens dão aos fatos mínimos da vida natural, que extrapola o significado humano, e a possível leitura contextual do livro –, Astrid Cabral conseguiu captar dois outros elementos que distinguem a existência dos seres de sua alameda da existência humana com seus ciclos históricos: o tempo e o espaço.

Essa, a questão da relação entre tempo e espaço, é de fato uma das principais características que o livro de Astrid Cabral traz reconhecíveis como uma inserção da diferença, se comparada à literatura realista/naturalista de até então. Tanto em Alberto Rangel como em Ferreira de Castro a noção temporal que lhes guiou as obras foi aquela que se baseava numa idéia de linearidade teleológica. No caso de Rangel, é visível a crença de que a razão poderia dirimir as diferenças entre os homens ou entre as diversas sociedades existentes, por exemplo, no interior da nação. Seu *telos*, portanto, é aquele que se reconheceria em um fim racionalmente organizado e justo. Já em Ferreira de Castro, a meta histórica é o próprio socialismo a gerar uma sociedade igualitária. Quanto ao espaço, vimos que essas obras intentaram organizar, no plano da linguagem, o que a seus narradores/autores se afigurava como um espaço caótico. A partir de uma ideologia e de um programa, eles buscavam como que adequar o espaço a tais concepções – afirmar o inverso também seria correto, ou seja, que eles tenham procurado adequar o discurso ao espaço. Esse processo poderia ser denominado de *historicização do espaço*, pois as atribuições que são dadas ao espaço amazônico, tais como selvagem, bruto, atrasado e caótico, só poderiam se fundamentar numa razão temporal historicizada que a um antes primitivo contrapusesse um depois evoluído, ordenado e harmônico. Isto, que no primeiro capítulo chamei de *fissura entre o discurso e o espaço*, teve visíveis conseqüências em

cada uma dessas obras, provocando-lhes sérias contradições, sobre as quais já estivemos debruçados.

A impressão espacial que *Alameda* dá ao leitor é transmitida, a princípio, por uma dinâmica encenada entre o deslocamento e a permanência. Digo *encenada* por ser uma dinâmica antitética, que, posta em ação para ressaltar a perspectiva das plantas – a permanência –, logo terá seu caráter bipolar enfraquecido até quase desaparecer. Mas, como disse, a princípio a antítese se faz presente, e é marcante. Quase sem exceção, os personagens de *Alameda* têm preferência por continuar onde sempre estiveram e horror à idéia de se deslocar (mesmo os crótons, que vimos há pouco, projetam viver no jardim abandonado porque imaginam que lá estariam nas mesmas condições de liberdade que ora têm, ao mesmo tempo em que conheceriam a vida na cidade). Por isso, uma plantinha, ao refletir sobre as viagens de seu amigo pombo, sente-se aliviada pela segurança de estar confinada num vaso: “No seu cantinho ia vivendo sem os sobressaltos de dormir hoje num beiral, repousar amanhã num campanário” (*AL*, p. 27). Já nesse conto – “Destino” –, que é o primeiro da série, a idéia de oposição entre deslocamento e permanência sofre um pequeno abalo, pois, para as plantas, o maior argumento em favor do segundo termo da antítese é a segurança e, entretanto, ao fim da narrativa um gato errante derruba o vaso da janela. De manhã, a plantinha, junto com os cacos do vaso e a terra espalhada, é varrida como lixo. Em “O parque”, esquilos, beija-flores e insetos entram em cena para imprimir a sensação de deslocamento. Em “Queixa contra o vento” uma plantinha deseja dizer ao vento sobre “a quietude, a confortável caseirice de permanecer num só canto, morar em espaço cativo e o mundo que gire à volta. Mas não há tempo de dizer-lhe um segredo sequer, a pressa se opondo a um minuto de reflexão” (*AL*, p. 72).

Ainda em “Queixa contra o vento”, a mesma plantinha reflete: “De mudanças bastam as que nos cercam. A inconstância do tempo, o passeio subterrâneo das minhocas, a bandinha dos besouros, os holofotes dos vaga-lumes e, para lembrar um caso recente e inédito: a invasão das rasteiras de batata sufocando violetas recém-nascidas” (*AL*, p. 72). Se a antítese cumpriu até aí a função de nos pôr a par de um outro modo de existir, ela no entanto perde agora toda a sua força. O ponto fundamental não está entre permanecer ou deslocar-se, mas nas diferentes dimensões que o *movimento* da vida pode ter. Haveria assim uma dinâmica na permanência, somente perceptível por uma lente microcós mica.

Essa nova dimensão de movimento quase paralisa o tempo. Quase. Pois, vista na sua miudeza, ela cria uma nova condição de tempo. Uma interessante referência sobre esse

tipo de ambientação a gerar uma concepção de tempo diferenciada é um conto publicado por Virginia Woolf em 1919, em que o recorte espacial é um parque/jardim – *Kew Gardens*. Para que entremos noutra dimensão temporal, Woolf quase nos mata suprimindo-nos o fôlego com longos períodos vertiginosamente ricos em cores, luzes, formas e texturas. Quase, apenas, nossa morte. Não fosse o primeiro parágrafo, depois de tantas sensações em espirais, acabar assim: “A brisa então soprou ligeiramente mais forte e a cor, sendo esbatida para cima, desapareceu pelo ar, pelos olhos dos homens e mulheres que andavam em julho por Kew Gardens” (2005, p. 115).

Esse é o primeiro momento em que homens e mulheres aparecem no conto. Uma vez introduzidos nesse espaço, duas concepções de tempo passam a ser expostas, até que uma (a de homens e mulheres) se dilua numa outra, que não é das plantas ou dos bichinhos (embora estes vivam sob essa égide): é cósmica. Nesse cenário, em que as pessoas caminham “numa movimentação curiosamente irregular, não destituída de semelhança com a das borboletas brancas e azuis que cruzavam o gramado em vôos em ziguezigue de canteiro em canteiro” (p. 116), a vida dá a impressão de ter desacelerado. Para as pessoas, talvez tenha mesmo. Mas, depois de acompanharmos a reminiscência que um homem e uma mulher têm, separadamente, de uma remota epifania, como se tivessem sido levados a um outro tempo, nosso olhar se volta para um caracol. Esse pequeno ser atravessa o jardim, pacientemente, “em direção ao seu destino” (p. 117), como se fosse agulha e linha a costurar as breves narrativas/vidas que passam por Kew Gardens.

Velhos e moços envoltos pela mesma luz crepuscular vacilante – acentua-se a impressão de que o tempo foi dissolvido na atmosfera. Esse talvez seja o principal elemento imagético do conto. V. Woolf intensifica de tal modo a inserção das pessoas nesse ambiente de jardim, que os contornos que as distinguiriam do contexto esvaem-se lentamente, a cada novo casal que vemos. Um moço e uma moça, por exemplo. O narrador tece as seguintes analogias: “Ambos no vigor dos anos, ou mesmo nessa estação que precede o vigor dos anos, antes de as dobras cor-de-rosa e aveludadas da flor se livrarem do seu viscoso invólucro, quando as asas da borboleta, embora já crescidas, mantêm-se imóveis no sol” (p. 120). Um pouco antes disso, o caracol *cogita* se fará isso ou aquilo, tem *dúvidas* sobre tal ou qual procedimento e *considera* possibilidades; ou seja, V. Woolf aproxima os dois mundos até que eles se toquem.

Por fim, tudo se envolve da luz bruxuleante do fim de tarde. E somos novamente remetidos aos períodos longos e repletos de cores, formas, texturas. A atmosfera se inunda

de luz. Mergulhamos de vez no silêncio que já se vinha anunciando desde o início do conto. Corrigindo: mergulhamos numa ilusão de silêncio, pois assim termina a narrativa:

[...] silêncio? Mas não havia silêncio; o tempo todo os ônibus motorizados viravam suas rodas e mudavam de marcha; como um imenso jogo de caixinhas chinesas, todas em aço trabalhado, dispendo-se incessantemente umas dentro das outras, a cidade murmurava; no topo, vozes gritavam alto e as pétalas de miríades de flores espoucavam suas cores no ar. (p. 122)

E termos nos iludido significa que, juntamente com as personagens humanas, já estávamos noutra tempo e noutra espaço.

Uma dissolução temporal e um redimensionamento espacial como esses são verificáveis também no livro de Astrid Cabral. O espaço, esta alameda, não é real nem alude a um espaço real. Ele é quase intangível, daí só ser possível ter alguma idéia dele mediante a encenação entre permanência e deslocamento. Os personagens de Astrid Cabral vivem num espaço mítico, como bem observou Paulo Graça, “aquém e para além da história” (1998, p. 13). Isso, mais do que aproximar tempo e espaço – ambos míticos –, torna-os tão profundamente relacionados e comprometidos entre si, que será em um conto possuidor de um mote abertamente mítico – “O dilúvio” (AL, p. 125-132) – que encontraremos melhor resumida a complexa relação entre tempo e espaço em *Alameda*: “Era como se o tempo, cansado de si mesmo, houvesse decretado uma suspensão e a vida prosseguisse no âmago da imobilidade, mais pela consciência do que pelo corpo” (AL, p. 128).

O tempo das personagens de *Alameda* tanto é mítico como é simplesmente o tempo de uma vida, do cumprimento de um ciclo vital. E nestes dois sentidos temporais passa-se como que por fora do tempo histórico. Por isso, o que resta aos personagens é um tempo presentificado, uma poética e uma ética do instante, como se nota na reflexão de uma cerca, que com as seguintes palavras amaina os pensamentos em que vinha se enredando, pensamentos de decrepitude e morte – leia-se *de amanhã*: “O fervor espanava suas inquietações sobre o amanhã. A vida era o hoje sem fim” (AL, p. 61).

“O hoje sem fim”. Pensado no conjunto das obras que vimos neste trabalho, o livro de Astrid Cabral difere da maioria delas principalmente por conta de um procedimento a que poderíamos chamar de estratégia de redução de escalas – de tempo e de espaços, como

vimos. Entretanto, a presentificação da vida, vertiginosamente representada em um mínimo instante, dá novos matizes à questão do tempo. Se já notamos a desaceleração do tempo até sua quase imobilidade e o esvaziamento do tempo histórico em favor do tempo mítico (e às vezes subjetivo), resta frisar os efeitos que o livro gera no que se refere às idéias de passado, presente e futuro. Isso porque já soubemos de representações da natureza que, ou a idealizavam num passado de ouro e inocente – tal qual naquelas louvações de Ferreira de Castro ao caboclo, como herdeiro dos conhecimentos ancestrais da natureza, mas inapto às novas exigências técnicas –, ou o endereçamento da resolução do suposto conflito entre sociedade e cultura para o futuro – como em *Inferno verde*, com as vindouras “raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro” (IV, p. 168).

Para se notar uma ética do presente em ação, somente a partir de *Alameda* foi possível. Vale adiantar que o Zeca-Dama, narrador-personagem de Erasmo Linhares, a ser analisado na próxima seção, também põe em prática certa ética do agora, haja vista seu discurso sempre a se refazer por conta, até, de sobrevivência; da mesma maneira que ele ora trabalha na pecuária, ora no extrativismo e se utiliza do humor para ressignificar a realidade, como veremos. Mas, em *Alameda*, a composição de uma ética do presente (temporal, portanto) está associada de tal maneira a uma sensação de espaço que é quase possível chamá-lo de espaço-agora, dado que aquela sensação de tempo com ritmo diminuído só ter sido possível mediante a estruturação espacial minimalista que os contos apresentam.

Daí a ficção de Cabral poder ser vista como resposta às representações da natureza anteriores. Pois a idealização da natureza no passado ou a sua projeção para um futuro apóiam-se na idéia de que o todo se fecha: no retorno ao passado de ouro ou no *telos* vindouro estaria o fim da história. Situar a representação da natureza no presente indica que ela, a natureza, não está nem estará acabada (no sentido de estar pronta), uma vez que o que imaginamos ver dela está inevitavelmente contaminado por nossas representações. Dessa forma, foi por ter aceitado a transitoriedade de cada concepção que se pode construir da natureza que a Astrid Cabral foi possível concentrar suas narrativas nesse lugar deliberadamente imaginado e num tempo poeticamente construído: uma alameda plena, porque provisória.

4.3 UMA DAMA DIFERENTE

Minha proposta, para pensarmos em que medida Erasmo Linhares redimensiona a natureza em seus contos, divide-se em três passos. O primeiro consiste num retorno ao tema da rarefação da mulher na floresta. Já comentei como esse tema esteve presente no realismo infernista e como ele funciona tal qual uma ferramenta para dar relevo ao caráter de dificuldade da existência do *homem* no interior da floresta. Além disso, a imagem da mulher (ou a tematização de sua ausência) acentua a idéia de recompensa aos que verdadeiramente se encontrem aptos a conquistar a terra amazônica. Esse primeiro passo será dado para que tenhamos uma medida da mudança de tom, pois fora esse tema o responsável por algumas das passagens mais dramáticas que vimos até agora. O segundo passo diz respeito ao exame das práticas culturais presentes nos contos, tendo em vista que, ao figurá-las em sua literatura, o autor expandiu o humano, apresentando-lhe novos matizes, e, fazendo isso, trabalhou sobre um terreno até então pouco explorado – o da cultura. Por fim, a análise das imagens da natureza propriamente dita. Esse esquema, no entanto, está aí antes para que nos orientemos do que para enformar a análise. Como já se pode deduzir, não seria mesmo possível desvincular esses elementos uns dos outros. Além do mais, os três aspectos serão observados dentro de um mesmo universo de textos, nos quais ora sobressai um dos tópicos, ora outro.

O universo a que me refiro diz respeito aos três últimos contos de *O tocador de charamela* ([1979] 1995)⁷¹. Na verdade, trata-se de um *último conto*, na forma de uma pequena trilogia intitulada “Três estórias da terra”, ligadas pelo mesmo narrador, pelo mesmo ambiente e pelo mesmo tema: a escassez feminina no ambiente extrativista amazônico. Além das “Três estórias da terra”, o livro de Linhares tem mais doze contos. A nota interessante é que em nenhum desses doze textos há referências mais detidas à natureza. Isso demonstra uma dispersão temática, se comparamos com a ênfase dada ao mundo natural em ficções como as de *Inferno verde* e *A selva* e todos os textos filiados a essa tradição de representação da natureza. Ao contrário, em *O tocador de charamela*, ou os contos são ambientados no meio urbano, como no caso daquele que dá título ao livro (TC, p. 35-41), ou em lugares imprecisos, como uma intangível prisão, em “Jogo de dados” (TC, p. 17-27), ou um quintal quase mítico onde uma família resolve construir uma

⁷¹ As citações referentes a *O tocador de charamela* serão indicadas por TC, e dizem respeito à 2. ed. Manaus, Editora da UFAM, 1995.

montanha, em “A construção da montanha” (TC, p. 61-68). Ou seja, na maior parte dos casos, Linhares enfatiza o caráter transfigurador do discurso literário, especialmente quando se trata de representar um espaço: este, o espaço, fica, portanto, com seu aspecto de *constructo* sublinhado, como uma montanha que se constrói. Essa idéia, da transfiguração e da representação do espaço, é muito importante para a compreensão da representação da natureza em Linhares, haja vista que, numa perspectiva contrária, um dos traços marcantes da ficção realista-naturalista é o de “vender” a idéia de que o que se tem disposto no texto é uma transposição fiel da realidade e, extensivamente, dos espaços que compõem a realidade – entre os quais o espaço natural. Nas “Três histórias da terra”, veremos, o espaço natural já foi “domesticado”, e talvez a principal “cerca” que tenha sido disposta seja a representação que a linguagem desencadeia.

Na primeira “estória”, tio Antunes, personagem que dá título à narrativa (TC, p. 93-97), é o chefe de um grupo de caboclos que trabalha no preparo de pasto para um rebanho bovino. O narrador-personagem nos informa, já no primeiro parágrafo, a respeito de um “[e]stirão de mato, água, campo céu. E os bichos. Uma solidão sozinha” (TC, p. 95), para revelar logo em seguida que “[m]ulher não havia” (TC, p. 95). De todos os caboclos, apenas Pedrão é casado; o resto “tinha valência nas bananeiras” (TC, p. 95). Exceto tio Antunes, que reprovava tal comportamento. Para o narrador, tio Antunes é um mistério; sabe apenas que ele já fora casado, provavelmente com uma índia; no mais, nenhuma informação. A até então inabalável sobriedade de tio Antunes só é quebrada com a chegada dos administradores da fazenda, especialmente por causa da mulher do gerente. Desde que ela chega, tio Antunes fica perturbado, mesmo que isso só se note pelos seus gestos, pois ele permanece silencioso e passa a ingerir bastante bebida alcoólica. E enfim, num dia ensolarado, a mulher vai à praia em trajes de banho, e tio Antunes não suporta tal visão. Aqui, uma primeira quebra, pois os gestos violentos e sanguinários que o realismo infernista fora pródigo em retratar desaparecem. Tio Antunes corre para seu quarto, e a cena é a seguinte: “Eu e Pedrão entramos atrás. E vimos. Abriu a mala grande que nunca abria, remexeu uns panos e do fundo tirou um vestido branco comprido e um retrato velho, e, com uma faca de migar tabaco, começou a estraçalhar tudo” (TC, p. 97). E chorou como se fosse uma criança. Em seguida, tio Antunes é deportado; está louco de tanto beber, dizem. O comentário final do narrador quebra qualquer clímax sentimental que porventura

se quisesse insinuar: “doideira de mulher, isto sim. Um dia todo mundo por aqui vai acabar assim. Tivesse pelo menos uma. Pedrão me olhou de esguelha” (TC, p. 97).

A segunda “estória” é “Zeca-Dama” (TC, p. 99-103) – este, aliás, é o narrador da trilogia. Novamente, a sua primeira atitude é pintar um cenário desolador, desta vez no ambiente do seringal. A viagem do nordeste para a Amazônia, os longos dias, o difícil trabalho que não rende para o seringueiro, a solidão, a floresta, os bichos... Está tudo aí. Mas tudo parece estar aí para ser suplementado, pois ao dizer “[a] vida no seringal não é sopa, mas tem seus momentos. Tinha o sábado. O sábado, meu senhor, era o nosso dia” (TC, p. 102), o narrador aponta para formas de convívio social e de cotidiano diferentes daquelas baseadas exclusivamente nas relações de produção capitalista. Assim fazendo, ele também se prepara para anunciar que, a despeito do eterno problema da falta de mulher, que ele já havia lembrado no início desta segunda narrativa, havia os homens que sabiam dançar como se fossem mulheres, diferenciados por um pano amarrado à cabeça. E ele, Zeca-Dama, modéstia à parte, era o de melhor *performance* entre eles. Preocupado, às vezes, em manter a linha, o narrador recomenda que seu interlocutor “desarme essa cara de malícia” (TC, p. 101). Não demora, porém, muito, ele relaxa e se diverte em lembrar. Orgulha-se da idéia que teve um dia, de calçar tênis “para dar mais leveza aos pés” (TC, p. 102), e de que sempre fora o favorito, o mais disputado, o que dançava melhor que muita mulher. O conto traz ainda mais um exemplo da intenção subvertedora – ou, no mínimo, suplementar – de Erasmo Linhares. É que por Zeca-Dama dançar tão bem, Procópio, um parceiro eventual, sugeriu que as “damas” passassem urucu nos lábios e usassem vestidos, “para dar mais sensação” (TC, p. 102). Quando parece que haverá uma briga sem tamanho – “Só não matei o filho duma égua na horinha, porque os outros não deixaram” –, o narrador dissolve a tensão num comentário o mais delicadamente ressentido: “Mas nunca mais dancei com aquele corno” (TC, p. 102).

A terceira “estória” é “João Carioca: mandão e famão⁷² – juiz de paz” (TC, p. 105-110). Nesta narrativa fica ainda mais clara a intenção de colocar noutros termos a questão da ausência feminina, pois a princípio o narrador chama a atenção para o fato de que mulher era raridade e, por isso, era prêmio. Sutileza: não era *como se fosse* prêmio, comparação abstrativa que disfarçaria a coisificação da mulher; neste conto de Linhares, a mulher “era prêmio” (TC, p.108). Escancarada a materialidade do fato, o narrador pode nos deixar a par dos para lá de práticos procedimentos do coronel de barranco João Carioca.

⁷² Famão: Famoso, conhecido, cheio de fama.

Este, assim como levava sazonalmente nordestinos para a coleta do látex, arregimentava anualmente mulheres que se tornariam companheiras dos seringueiros. O barco apinhado de mulheres, João Carioca executava a distribuição, parando de porto em porto e baseado em seus próprios critérios: “Natálio? O escrivão respondia – duzentos quilos. João Carioca: Marlene! E saía uma velha batida, com falhas nos dentes ou com uma dentadura dessas que têm mais gengivas do que dente” (TC, p. 109). Noutro porto: “Nepomuceno? O escrivão em cima da bucha – quinhentos quilos. João Carioca: Luzia! Saía do camarote uma tetéia, uma coisa de fazer gosto, meu senhor, coisa de botar um seringueiro doido, depois de tanto jejum” (TC, p. 109). Depois disso, João Carioca dava alianças de presente, realizava os casamentos e se fazia padrinho da criançada que viesse. Ainda há tempo para o “juiz de paz” perceber um terrível equívoco de sua parte. Quando da cerimônia coletiva, ele nota a desproporção gritante entre dois pares: uma noiva enorme com um noivo raquítico e uma noiva mirrada com o Pedrão, um gigante. “Troca”, sentencia. “E trocaram e deu certo” (TC, p. 110), finaliza o narrador.

O primeiro elemento diferenciador das “três estórias” de Linhares é o peso. Isto é, a leveza; a começar pelo termo “estórias” do título, que dá a aparência de “causo”, muito distante da narrativa realista obcecada por algo bem maior que a verossimilhança: o documento (o registro documental). Essa característica dos contos reforça-se pela postura de Zeca-Dama, dado que ele reiteradamente tenha de interromper a narrativa para invocar confiança ao relato, além de ficar subentendido, por sua insistência para que o interlocutor desfaça o semblante pouco crédulo, que sua “estória” refaz a história por meio da fantasia.

Mas é principalmente pelo humor que se tem a sensação de leveza nesses contos de Linhares. Nas narrativas realistas que vimos anteriormente, a linguagem pesada, épica e trágica associava-se perfeitamente às intenções documentárias a que aludi; a fidedignidade era uma meta para a qual a sobriedade – ou mais que isso, a sisudez – era o instrumento mais adequado, como o “eu não gracejo nunca” de Euclides (*apud* SEVCENKO, 1999, p. 134). Isso dava nobreza, dignidade e punha em evidência a elevação de caráter tanto do objeto em questão como dos objetivos da empresa narrativa. A linguagem ligada ao trágico garantiria, assim, uma automática e artificial importância do tema e do sujeito que o tratasse, grave nas suas intenções e no seu discurso. Segundo Joseph W. Meeker, “se as pessoas geralmente se vêem sob a perspectiva do modelo trágico, talvez seja porque isso

satisfaz sua vaidade e faz suas ações parecerem importantes”⁷³ (1996, p. 166). Juntamos a isso o fato de que o estilo sóbrio deixava a impressão de total envolvimento do escritor-repórter com aquela realidade – isso sem falar em compromisso e conhecimento de causa.

Contraposto ao trágico, o cômico não se antecipa à realidade tentando impor-se a ela; mas, ao contrário, sobrevive a ela. Na sua análise sobre o modelo cômico, Meerker o aproxima de tal forma à adaptabilidade e à sobrevivência das espécies, que quase somos levados a crer que o cômico seja mesmo uma estratégia de sobrevivência humana – no sentido biológico. Diz Meerker: “[o cômico] é uma estratégia de sobrevivência que se afina muito bem com as exigências do saber ecológico, e não pode ser ignorada como modelo de comportamento humano, se o homem almeja ter um lugar entre os animais que vivem de acordo com o modelo cômico”⁷⁴ (1996, p. 169). Respeitada a assertiva de Meerker, pode-se dizer que Zeca-Dama sobrevive utilizando-se, entre outros instrumentos, do humor.

Além de ter a função de adaptabilidade e sobrevivência de que fala Meerker, o humor tem como fundamento precípua o distanciamento; e não apenas em relação à coisa/situação, mas sobretudo em relação a si mesmo. O principal elemento da engenharia narrativa de Zeca-Dama é a instabilidade dos limites entre o verdadeiro e o falso, e, conseqüentemente, entre o sério e o cômico. Sua narrativa sempre se refere a uma situação e/ou a um assunto sérios: a solidão, o trabalho, o casamento. Mas, distante dos acontecimentos – inclusive no tempo, pois que ele está velho quando os relata –, Zeca-Dama, muda o tom tão sutilmente que até chegamos a desconfiar de que ele não tenha idéia do cômico na situação.

E talvez não tenha mesmo. Segundo Henri Bergson, “para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (1999, p. 5). Isto é, um abandono de noções estabelecidas da vida, sejam elas seculares ou não. Além disso, o ser cômico é a máxima expressão do superficial (BERGSON, 1999, p. 8). Por isso, não há dificuldade nenhuma para Zeca-Dama transpor-se de um plano a outro da narrativa – do tema sério à apoteose cômica –, pois que a ambos ele via com o olhar da exterioridade. Isso exige uma aparente – ou verdadeira – inconsciência sobre a própria comicidade, dado que, ainda segundo Bergson, “uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é *inconsciente*” (1999, p. 12; grifo

⁷³ No original: “If people generally see themselves in the tragic mode, it is perhaps because it satisfies their vanity and makes their actions seem important”. Tradução minha.

⁷⁴ No original: “It is a strategy for living which agrees well with the demands of ecological wisdom, and cannot be ignored as a model for human behavior if man hopes to keep a place for himself among the animals who live according to the comic mode”. Tradução minha.

do autor). No caso de Zeca-Dama, é possível dizer que, sem deixar de conhecer a realidade dura em que vive, ele no entanto “sai” dela, olha-a por fora, e só assim consegue percebê-la em suas nuances, para então desmitificá-la. Ou seja, a inconsciência momentânea de si mesmo estende-se à inconsciência momentânea da própria realidade. Esta porém, para que o efeito cômico seja ainda maior, jamais deixa de estar ao redor da narrativa, colando-se a e descolando-se dela dinamicamente. A narrativa de Zeca-Dama, portanto, carnaliza o tema da escassez feminina, pondo em cena algo como a dupla representação desse tema, tal qual as cerimônias paralelas, sérias e cômicas, a que Mikhail Bakhtin alude ter havido no contexto da Idade Média e do Renascimento. Ali, enquanto os ritos oficiais se desenrolavam, os bufões os parodiavam: um assunto sério contado num estilo cômico, o descompasso, enfim, entre o assunto e o estilo (BAKHTIN, 1999, p. 4). Carnalizando a ausência das mulheres, Zeca-Dama carnaliza, extensivamente, todo o cenário: a dureza da realidade e a própria literatura que assim a representava. O humor, no entanto, não zera a realidade a que se refere carnalizadamente; mas, partindo dela, torna-se uma espécie de segunda realidade (sem que isso signifique qualquer hierarquização), tão válida quanto a primeira. O resultado é que se enfatiza o quão relativa pode ser a realidade, a se notar, por exemplo, pela *performance* que é a constituição do gênero, posto que Zeca-Dama teatraliza o feminino, para logo em seguida retomar seu papel masculino. Assim sendo, a narrativa carnalizadora de Zeca-Dama estimula-nos a pensar que não apenas o compromisso (como registro) com a realidade tende a enfraquecer-se, mas também como, talvez, a existência do fato em si seja uma ficção.

Posta frente à produção realista e naturalista que a precedeu, a literatura de Erasmo Linhares, a notar pela trilogia em questão, desfaz o caráter épico ou trágico até então predominantes. Nos contos de Linhares, o olhar cômico, fingidamente inocente, é capaz de abrir traços da realidade que permaneciam sufocados pelo documentário sociológico. E sem dúvida, um dos primeiros aspectos a serem transformados é a própria maneira como se encara o ato de narrar.

Desta maneira, é possível dizer que a diferença fundamental entre essas três narrativas e a imagem da mulher que vimos até então está no olhar dos escritores. O olhar de Erasmo Linhares está atento aos detalhes da cultura. Seu interesse recai sobre o prosaísmo daquela vida, tanto que um narrador participante, advindo desse prosaísmo, é chamado a contar sua versão dos fatos – o que equivale a dizer, sua interpretação da realidade. A realidade aparece, então, com uma multiplicidade de variantes, como a

diversão, o casamento, a saudade, o próprio gesto de narrar, todos eles tão importantes como a questão do trabalho, da dívida, do prato de comida. Friso: as perspectivas não se anulam; elas se completam. Por exemplo, Zeca-Dama passa da narração sobre as coisas do trabalho ao relato sobre o dia de festa num piscar de olhos: “A vida no seringal não é sopa, mas tem seus momentos. Tinha o sábado. O sábado, meu senhor, era o nosso dia” (TC, p. 102). O mundo não está aos pedaços no olhar de Zeca-Dama.

O olhar para o detalhe, para a cultura, revela que estamos de fato perante outra prática literária, diferente do que temos visto até esta altura do trabalho. É um olhar menos duro e por isso menos monolítico. Essa plasticidade tem o mesmo sentido daquela que conhecemos no capítulo anterior, via Ángel Rama, da transformação do olhar e do surgimento de uma nova cosmovisão, que, diferentemente de fazer simples colagens com diversos materiais de cultura variadas, transforma-os mediante uma reflexão articuladora (2001, p. 215). Disso nascem as novas formas da cultura.

Quando, por exemplo, Bernard Muralis investiga o estatuto do “texto exótico como revelador da diferença” (1982, p. 71-113) – até esta altura de sua reflexão entendido como textos coloniais escritos por um europeu a partir de suas observações sobre um meio que lhe seja exótico –, ele observa uma sutil subjacência desses textos, talvez a mais sutil delas, encontrável nos escritos denominados “negrófilos”. Vejamos:

Acentuando a sorte dos escravos e a crueldade do negreiro ou de certos plantadores – denúncia temperada pela existência de ‘bons senhores’ que mostram o que deveria ser uma ‘boa’ colonização – o texto negrófilo tende a deixar para último lugar o estatuto cultural do Negro. O direito e a dignidade deste baseiam-se no sofrimento e na justiça sentida por parte dos Brancos e a dor do escravo vai tornar-se no substituto da cultura do Africano. Desde logo, torna-se inútil interrogarmo-nos acerca das modalidades e dos valores dessa cultura. [...] E de tal modo que podemos mesmo chegar, insensivelmente, a negar uma cultura que julgamos ter tanto mais o direito em considerar como grosseira ou primitiva, quanto, paralelamente, nos entregámos a uma denúncia da violência escravagista. (1982, p. 93)

É essa visão parcial da realidade que encontramos no realismo-naturalismo infernista de um Ferreira de Castro ou de um Arthur Engrácio, por exemplo. Seus personagens não “existem”, pois que somente *funcionam*. Entupidos pela abrangência *da* e sufocados pelo mergulho *na* preocupação sócio-econômica da exploração do homem pelo homem, seus caboclos ou seringueiros não adquirem qualquer tridimensionalidade. Tampouco salpicar os textos com transcrições da oralidade ou reunir um conjunto de traços

costumbristas e dispô-los páginas afora pode atenuar a carência, não simplesmente do que seria uma “aparência” cultural dos que vivem no interior amazônico, mas principalmente do que resultou o encontro das mais diversas culturas nesse meio – tanto o aspecto já em si conflituoso do instante mesmo em que ocorrem tais encontros, visto pela coexistência de diferentes forças culturais, quanto o exame das mudanças operadas em cada uma dessas culturas a partir desse contato e o conseqüente surgimento de novas formas culturais.

Também é em tom diminuído que a natureza se apresenta pela voz de Zeca-Dama. Antes, porém, do tom, a diminuição diz respeito ao quantitativo e ao tipo de natureza a que ele alude. Embora o narrador faça referência aos bichos, aos rios e à floresta, ele o faz muito rapidamente: “A gente vivia perdida naquele mundão de Deus, distante de tudo. Estirão de mato, água, campo céu. E os bichos. Uma solidão sozinha” (TC, p. 95). Esse trecho, que abre a primeira das três narrativas, parece ter a função de nos dizer: foi isso o que se viu até aqui, mas há muito mais. Desde então, vamos nos distanciando dessa perspectiva de natureza selvática e indomável. Por essa perspectiva, da natureza indomável, tudo seria apenas estranhamento do ponto de vista do civilizado. E, no entanto, o esforço em apreendê-la discursivamente foi a grande empreitada da ficção amazonense da primeira metade do século XX. Zeca-Dama, por outro lado, foge de tal projeto; o narrador faz essa referência, dá-nos uma idéia de solidão e de dificuldade que essa concepção de natureza sugere, mas depois se concentra, por um lado, em situações risíveis de seu cotidiano e, por outro, faz referências a *outras* formas de natureza.

Sendo-lhe estranha aquela natureza selvagem, Zeca-Dama volta seu olhar para uma natureza que lhe é familiar. O ambiente em que o narrador passa a se concentrar, na primeira narrativa, é a fazenda. E nela não há onças ameaçadoras, nem botos misteriosos, nem cobras traiçoeiras; apenas bois e cavalos. Após ter se referido, no início, à mata e aos bichos (selvagens), Zeca-Dama devasta discursivamente a floresta:

A gente [...] estava no trabalho danado de derrubar mato, tocar fogo e plantar capim. Um desperdício. As árvores graúdas caindo à força de machado e o fogo devorando tudo. Estirão de mato queimado, abrindo descampado, e o capim nascendo verdinho, jaraguá e colônia alto, que ia dar de comer ao gado. Currais. Fileira de cerca de perder de vista. (TC, p. 95)

Ainda ficamos sabendo que, quinzenalmente, a quantidade do gado aumentava, com a chegada de mais bois, o que leva os homens a não cessarem a lida de abrir pasto (TC, p. 96). Há algo de muito diferente neste ponto. Na ficção amazonense anterior, que podemos chamar de “ficção do extrativismo”, o homem tomava contato com a natureza *in natura* (perdão pela aparente redundância, se bem que necessária aqui). Os seringueiros, os coletores de castanha, os caçadores e os pescadores estão imersos nos “perigosos” domínios da natureza, que se conserva ameaçadora, ao ponto de, quase sempre, aniquilá-los. Associada a essa ficção está a idéia de natureza que mais freqüentemente encontramos nesta nossa análise: da natureza misteriosa, insondável e ameaçadora. Zeca-Dama, no entanto, se mantém à distância dessa natureza, especialmente em “Tio Antunes”, pois, neste conto principalmente, fica claro que o sistema econômico mudou e, em conseqüência, mudaram-se as formas de se relacionar com o ambiente natural. O capim substituiu a mata, o gado tomou lugar aos animais selvagens. Na impossibilidade de decifrar o enigma, malgrado o intento de enquadrar na razão a selva, o homem – desta vez ele – aniquila-a. A breve lamentação de Zeca-Dama (e só poderia ser breve, pelo próprio *ethos* desse narrador) – “um desperdício” – chega a nos sugerir que já se viviam novos tempos, nos quais o reino natural abriria espaço mais e mais para a expansão do homem. Zeca-Dama, como sobrevivente, transitou entre os dois modos de produção, uma vez que, nos outros dois contos da trilogia, sabemos que ele também trabalhava no sistema extrativista. Ele, assim como os demais caboclos, precisava aprender a se esgueirar entre um sistema e outro, já que em ambos eles não passavam de mão-de-obra barata. Zeca-Dama parece saber que ele também é uma espécie ameaçada de extinção...

Mas quais seriam as implicações dessa mudança de foco do narrador quanto à natureza? Para responder, é preciso mais um dado. Nos primeiros parágrafos de “Tio Antunes”, à medida que acompanhamos os trabalhadores na faina de cortar, queimar e plantar, conhecemos paralelamente o processo desesperador a que é levado o personagem-título, a partir da chegada de uma mulher. Se observados os dois seguintes trechos, veremos como uma linha da narrativa encontra a outra. O primeiro ocorre quando Zeca-Dama comenta um hábito de Tio Antunes, que aos domingos vestia um terno, “[s]entava-se no meio do terreiro e ficava espiando o rio. Os olhos fixos no mundaréu, a modo de cobra encantando passarinho” (TC, p. 95). E o segundo, quando a primeira leva de gado chega: “[...] os bois amontoados tocando os garranchos dos chifres, mugindo, os olhos de

uma tristeza medonha, espiando o rio” (TC, p. 95). O mesmo aspecto melancólico no olhar o rio. Tio Antunes, tal qual os bois, vai tendo o olhar entristecido, vai amofinando-se.

É só com essa natureza domesticada que o narrador traça as analogias. Isso porque essa é a natureza que lhe é mais familiar. A outra, a selvagem, não reserva a ele senão o incompreensível. Por isso, Zeca-Dama nem se aventura em descrições ou elucubrações sobre os rios, a mata ou os bichos selvagens. Ele não ignora a existência da natureza selvática, apenas estranha-a e se mantém nesse estranhamento. Ao contrário, é na natureza “conhecida” que ele encontra termos comparativos. Porém, antes que isso indique qualquer causalidade, Zeca-Dama prossegue a narrativa ocupando-se da figura de Tio Antunes, abandonando a imagem dos bois. Da mesma forma, como que a mudar de rota seu contar, o narrador deixa os animais de lado, confinados em seus currais, para se concentrar em Tio Antunes. Este, ao invés de mugir resignadamente, explode num gesto que mistura desespero, desejo e saudade.

Depois de ter estabelecido paralelos entre Tio Antunes e o gado, é com esse trabalho de desidentificação que Linhares executa o melhor questionamento das representações da natureza que o precederam. Sugerir uma analogia do homem com a natureza para, logo em seguida, enfraquecê-la e abandoná-la, tem por efeito revelar a instabilidade de tais comparações e, por extensão, deixar à mostra o caráter *artificial* e *simbólico* a partir do qual a literatura se apropria da natureza. Evidentemente, não há nenhuma novidade nisso. Mas, como programa, a ficção precedente que tematizou a natureza amazônica se guiou por uma vontade de registrar fielmente o ambiente natural. Lembremos, por exemplo, do decalque que Euclides enfatizou haver positivamente nos contos de Rangel. Linhares, em outro sentido, evitou a natureza “natural”, que lhe permaneceu à distância, estranha e intangível, para utilizar-se de uma natureza “culturalizada”. E sobre essa natureza familiar, a manipulação simbólica que o narrador executa, aproveitando-se das imagens naturais quando lhe é conveniente e desapegando-se delas quando desnecessárias, incita-nos a pensar que tudo é construção. Se há uma natureza em si, como um signo puro, não é na literatura que vamos encontrá-la.

Assim, Linhares, através de Zeca-Dama, encena o caráter volátil da representação da natureza, relativizando as imagens e acentuando a subjetividade que as constitui. O humor de Zeca-Dama já provocara um efeito desestabilizador, assim como o tema da escassez feminina já havia sido relativizado pela narrativa jocosa. Agora, vista nesse panorama, a representação da natureza que perdurava no contexto amazonense vê

questionados tanto o caráter de peso e sisudez que a constituíam (haja vista que um de seus subtemas, o da escassez feminina, e o tom que se privilegiou em tal tradição são postos em xeque), quanto o paradigma realista que a estruturava.

Conclusão

Seguiremos a natureza ou ela nos seguirá? Aproveito uma constatação de Roberto Damatta sobre representações de natureza no Brasil (1994, p. 103) para o fecho deste trabalho. Isto é, aproveito-a novamente, pois já a utilizei no primeiro capítulo. Naquela altura tratávamos da concepção exploratória da natureza, que é a base imaginária do extrativismo. Neste, diz Damatta, é o homem segue a natureza: onde ela estiver dando frutos, deverá ser explorada. Nada a ver com as *plantations*, portanto. O extrativismo foi a prática econômica que mais se viu representada nas obras que acabamos de analisar. Desta vez, porém, pretendo utilizar a questão de seguir ou ser seguido pela natureza como um parâmetro para discutir brevemente uma questão: não das concepções de natureza que estivemos analisando, mas das representações literárias que delas fizeram as obras examinadas.

Melhor explicando: como as obras analisadas conceberam não exatamente o mundo natural, mas as suas próprias possibilidades frente à tarefa de representá-lo? A esta altura do trabalho talvez fosse enfadonho resumir todas as concepções a respeito da natureza que esses autores revelaram ter (ou que tentaram esconder), pois que já as analisamos, umas mais detidamente, outras, nem tanto. Além do possível enfado agora, resta que a cada capítulo fizemos breves retornos às obras já exploradas, assim como, sistematicamente, nos remetemos às obras que ainda seriam vistas. Talvez porque já passamos os olhos sobre idéias de natureza que cada um dos textos transmite, seja possível essa questão de ordem mais sutil: esses autores seguiram a natureza ou foram seguidos por ela?

Deslocada dos ciclos produtivos para os ciclos literários, a questão perde seu caráter prático, mas conserva seu aspecto simbólico quase intacto, pois, assim como o trabalho extrativista e agropecuário têm um produto ao final do manejo da natureza, também esses escritores produziram algo a partir do contato com a natureza. E aqui não importa se esse contato foi físico ou imaginário. Primeiro, porque não há o contato puramente físico, quando vimos que cada autor trazia prévias concepções sobre a natureza, as quais acabam por se cruzar com a experiência propriamente táctil. Depois, porque nossa questão se volta para o produto que nasceu desse contato – o texto literário – e, de maneira especial, para as possibilidades que esses autores imaginaram ou quiseram ter quanto à tarefa de representar a natureza. Ou seja, a questão está muito além do problema de se

compreender desta ou daquela forma a natureza, como algo externo ao homem; trata-se de saber que “natureza” cabe à literatura. Que grau de compromisso com a natureza “real” cada autor imaginou ter? Compromisso assim entendido: o dever de representar a natureza com grau máximo de fidelidade, como se a copiasse, ou, sobretudo, acreditar que seja possível fazê-lo.

Lembremos que o prefácio de Euclides a *Inferno verde* elogiou o fato de Rangel ter copiado a natureza – ao menos na opinião de Euclides. Foi esse caráter “naturalista” que vigorou na ficção amazonense desde então, numa crença de que havia a possibilidade de transposição da natureza para o texto literário. O primeiro problema é que o mecanismo pretensamente mimético que daria conta da monumental natureza amazônica era a linguagem, hiperbólica, exaustivamente descritiva, tão barroca que, no meio da descrição, o leitor menos atento talvez já não se recorde mais do objeto a que a linguagem alude. O segundo problema é que, tornada como fetiche, a linguagem buscava criar uma ilusão contrária à sua própria natureza, que é de artifício; criava a ilusão de que era verdade. Extensivamente, criava-se a ilusão de que ela se referia (e que conseguia reproduzir) à natureza tal qual era ela, apagando o mecanismo criador pelo qual a própria linguagem nos dá o mundo a conhecer. Assim, quase não percebemos que a premissa do texto hiperbólico da tradição da representação de natureza (de que ele se refere a um objeto monumental) é uma criação, ainda que os indícios que lhe atestam a geração tenham ficado escondidos nos subterrâneos do discurso. Ou seja, ver a natureza como monumento é a primeira das criações.

Ferreira de Castro parece ter percebido esse complexo entre linguagem e natureza antes de terminar de escrever *A selva*. Mas, até certa altura, ele reproduz a linguagem monumental. E, ao se dar conta do problema, mantém o ar respeitoso em relação ao ambiente natural – e silencia. Mas esse silêncio, que também se viu em Arthur Engrácio, não desmascara o naturalismo travestido de verdade, nem assume a escrita que visa a representar a natureza como uma segunda natureza. Ao julgar que se distanciavam do “problema”, eles acabaram por estimular a idéia de que o “monstro” da natureza e o “monstro” da linguagem permaneciam intransponíveis.

Erasmus Linhares é um caso à parte, pois a inserção do humor na narrativa quebra os padrões retóricos que há muito se estabeleceram na ficção amazonense. Ao teatralizar seu discurso – sobre gênero, trabalho, família – ele abre uma fissura pela qual poderá passar a percepção de que essas categorias são constituídas discursivamente como papéis e,

portanto, são instáveis. Da mesma maneira, ao se referir à natureza, Zeca-Dama dá mais atenção àquela que lhe está mais próxima. E qual seria esta? A natureza do pasto, do rebanho, do plantio: a natureza abertamente do artifício.

Mas, na ficção amazonense do período de que nos ocupamos, a obra que mais acentuou o caráter de artifício da natureza que entra para o texto literário foi *Alameda*. O jardim de Cabral tanto não é real como não alude a um espaço real. O livro se detém, deliberadamente, num espaço imaginário, aproximando-se de tradições para as quais a fantasia – que tece seres, tempos e espaços conforme suas próprias leis – é o principal instrumento, como a fábula e a lenda. E mesmo que reste, alhures, uma ponta distante da natureza “real” – qual seja: os ciclos de vida e morte –, o significado que cada personagem dará à sua continuação em outro ser ou ao seu fim definitivo é de tal modo heróico que não tardamos a nos afastar da noção “naturalista” da vida e, logo, dos seres que habitam a alameda.

Talvez essa seja a chave: o caráter naturalista verificável em maior ou menor grau em cada uma dessas obras. O regionalismo comprou a idéia naturalista ainda no século XIX. Quando Franklin Távora se contrapôs a Alencar, a respeito do conhecimento sobre a realidade do sertão brasileiro, seu argumento se baseou na fidedignidade da descrição da paisagem. Por isso, Távora utilizou-se de um grande mestre da literatura como retrato da realidade (embora de um “sertão” diferente do nosso):

O grande merecimento de Cooper consiste em ser *verdadeiro*; porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo.

Não escreveria um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do *eu* e do *não eu*, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com uma exatidão daguerreotípica. (TÁVORA *apud* CANDIDO, 1997, v. 2, p. 269)

Estão aí as principais bases para o que viria a se desenvolver como regionalismo no Brasil, especialmente aquele que predominaria por décadas a fio, o regionalismo realista/naturalista: 1. seu caráter de resposta a um referente dominante da nação; 2. a fidelidade descritiva como indicativo e efeito do conhecimento amplo e profundo da região.

A possibilidade de uma fratura significativa nesse programa de regionalismo teria de esperar o avançar do século XX, com autores como Graciliano Ramos e Guimarães

Rosa para se ver realizada. Especialmente em Rosa, o espaço é transfiguração. Se “o sertão é o mundo”, é porque tudo pode caber em um espaço que se inventa. Assim, Guimarães Rosa responde, ao mesmo tempo, ao nacional e ao próprio regional, na medida em que transfigura o espaço tido como “intransfigurável” pelo regionalismo conservador.

Sempre que, por outro lado, o naturalismo fundamentou o regionalismo, um de seus efeitos foi, além de se crer como “verdadeiro”, acreditar que o ambiente natural influenciava, de modo imperativo e irreversível, o comportamento das pessoas que o habitavam. Em um ensaio intitulado “A natureza como ficção” (1993), o romancista amazonense Milton Hatoum discute aspectos da representação da natureza ligados ao determinismo. Os romances que Hatoum analisa são *A selva* e *Mad Maria* (1980), este, de Márcio Souza. Em suma, a comparação que o escritor faz de ambas as obras, no tocante ao recorte de seu ensaio, aponta para a diferença básica de que, no romance de Ferreira de Castro, o realismo-naturalismo que o fundamenta direciona as representações para um fim determinista: “*A selva* é um romance marcado pela estética realista-naturalista, pois o cenário representado, ou seja, a floresta, influencia a vida e o destino dos personagens” (HATOUM, 1993, p. 110). Enquanto isso, *Mad Maria* teceria críticas exatamente a tal determinismo, mostrando uma série de fatos e fatores independentes do meio que, interligados, engendrariam a realidade (HATOUM, 1993, p. 111).

Se expõe essas concepções divergentes, o próprio título do ensaio de Hatoum, no entanto, sugere que sua percepção crítica não vê a possibilidade de existir, na arte, uma transposição fiel da natureza. Nem na arte nem em qualquer forma de representação: no início do ensaio, Hatoum observa que as crônicas de viagem, de intenção registradora, documental, extrapolam qualquer perspectiva mimética, pois que, no fim das contas, eram também experiências de conhecimento, de encontro de subjetividades e de historicidades diferentes (1993, p. 103). Entretanto, Hatoum faz questão de marcar que, nos romances, o procedimento declaradamente ficcional abre uma distância conceitual destes em relação às crônicas de viagem (p. 104).

Mesmo assim, não se pode deixar de observar que o naturalismo incorpora a crença de que lida com uma realidade direta e que a transpõe em sua inteireza para o texto literário. Nosso esforço foi o de tentar remover a máscara da objetividade de alguns dos textos que estiveram sob análise neste trabalho. Além das próprias noções de natureza que se expunham aberta ou disfarçadamente, uma vasta rede de representações sociais esteve perante nós, pois conceber a natureza de tal ou qual forma implica-se com modos de se

pensar o homem e a mulher, a sociedade de maneira geral, a própria literatura – e, como estamos vendo, a própria representação literária da natureza.

De resto, creio que, ao menos, ficou exposto, pela própria complexidade das representações de natureza e pelos vários conceitos que a eles se atrelaram durante o trabalho, que o processo que levou a ficção amazonense a se desenvolver com maior ou menor grau de regionalismo deu-se dinamicamente, mediante trocas culturais, processos de recepção, assimilações e resistências. Durante esse longo processo (em todo caso, inacabado), alguns autores, evidentemente, seguiram a natureza. Outros a fizeram os seguir. E outros preferiram criar a sua própria natureza, sem necessariamente se importar com que forma ela tomaria – a natureza já era a própria criação .

OBRAS CITADAS

AGASSIZ, Louis & Elizabeth. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Valer; Governo do Amazonas, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 29. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro; Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASHCROFT, Bill et al. *Post-colonial studies: the key concepts*. London and New York: Routledge, 2000.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London; New York: Routledge, 1989.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa, Recife: Editora UFPB; Editora UFPE, 1996.

BACELLAR, Luiz. *Sol de feira*. Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BASTOS, Abguar. *Terra de icamiaba: romance da Amazônia*. 3. ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1997.

BATES, Henry Walter. *O naturalista do rio Amazonas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BECKER, Bertha K. *Amazônia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1973.

BOPP, Raul; POTY. *Cobra Norato e outros poemas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BRANCA, Violeta. *Ritmos de inquieta alegria*. 2. ed. Manaus: Valer, 1998.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura: história crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americana, 1973.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CABRAL, Astrid. *Alameda*. 2. ed. Manaus: Valer, 1998.
- _____. Introdução. In: THOREAU, Henry D. *Walden ou a vida nos bosques*. Trad. Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p. 7-13.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. 2 vols. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.
- CARVAJAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso; ACUÑA, Cristóbal de. *Descobrimento do Rio Amazonas*. São Paulo: Editora Nacional, 1941.
- CARVALHO, João Carlos de. *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*. Rio Branco: EDUFAC, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Aristófanes. *Um punhado de vidas: romance do soldado da borracha*. Manaus: Escola Técnica, 1949.
- CASTRO, José Maria Ferreira de. *A selva*. 37. ed. Lisboa: Guimarães, 1989.
- CENDRARS, Blaise. Prefácio da primeira edição francesa de *A selva*. In: CASTRO, Ferreira de. *Obras*. 4. ed. v. 1. Porto: Lello & Irmãos, 1984. p. 544-545.
- CHEVALIER, Ramayana de. *No circo sem teto da Amazônia*. 2. ed. Manaus: Valer; Governo do estado do Amazonas, 2001.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *O romance em Cornélio Pena*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. *Cenários de memórias: movimento teatral de Manaus (1944-1968)*. Manaus: Valer; Governo do Amazonas, 2001.

CUNHA, Euclides da. Preâmbulo. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5. ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001. p. 23-34.

_____. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CUNHA, Quintino. *Pelo Solimões*. 2. ed. Manaus: Valer, 1999.

DAMATTA, Roberto. Em torno da representação de natureza no Brasil: pensamentos, fantasias e divagações. In: _____. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 91-123.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: JUNQUEIRA, Ivan (Org.). *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Ed., 1989. p. 37-48.

EMERY, Bernard. A Amazônia e a (re) invenção do luso-tropicalismo: o caso de *A selva*. In: *Leituras da Amazônia: Revista internacional de arte e cultura*. Ano I. n. 1. Manaus: Universidade do Amazonas; Universidade Stendhal-Grenoble 3; Valer, 1999. p. 91-103.

ENGRÁCIO, Arthur. *Histórias de submundo*. 2. ed. Manaus: Valer; Edua; Governo do Estado; UniNorte, 2005.

_____. *Os tristes*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado, 1995.

_____. *20 contos amazônicos*. Manaus: Puxirum, 1986.

_____. *Áspero chão de Santa Rita*. Manaus: Edições Madrugada, 1986.

_____. *Estórias do rio*. Manaus: Superintendência da Zona Franca de Manaus, 1984.

_____. *Contos do mato*. Manaus: Metro Cúbico, 1981.

_____. *A berlinda literária*. Manaus: Prefeitura Municipal, 1976.

_____. *Antologia do novo conto amazonense*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1971.

FARIAS, Elson. *Imagem*. Rio de Janeiro: Conquista; Manaus: Academia Amazonense de Letras, 1976.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica: memórias*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. In: DEL PRIORE, Mary; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). *Os senhores dos rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p. 259-283.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Postais do inferno: o mito do passado e as ruínas do presente em Alberto Rangel. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 221-227.

GALVÃO, Francisco Xavier. *Terra de ninguém*. 2 ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2002.

GONDIM, Neide. O nacional e o regional na prosa de ficção do Amazonas. In: *Leituras da Amazônia: revista internacional de arte e cultura*. Ano I, n. 2. Manaus: EDUA; CRELIT; Valer, 2002. p. 83-125.

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

GRAÇA, Antônio Paulo. Humanismo e destino em Alameda. In: CABRAL, Astrid. *Alameda*. 2. ed. Manaus: Valer; Governo do Amazonas, 1998. p. 11-20.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 1996.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. A natureza como ficção: leitura do espaço nos romances *A selva*, de Ferreira de Castro, e *Mad Maria*, de Márcio Souza. In: GROSSMANN, Judith et al. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 101-117.

_____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence O. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JACOB, Paulo. *Chãos de Maiconã*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974.

_____. *Chuva branca*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. *Chove nos campos de Cachoeira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden; António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993a.

_____. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. In: _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993b. p. 19-64.

KRÜGER, Marcos Frederico. Grande Amazônia: veredas. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5. ed. Manaus: Valer; Governo do estado do Amazonas, 2001. p. 09-21.

_____. *Introdução à poesia no Amazonas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1982.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Viagem na América Meridional descendo o Rio das Amazonas*. Rio de Janeiro: Pan-Americana, 1944.

LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. 2. ed. Belém: Conselho Editorial de Cultura, 1971.

LEÃO, Allison. Inferno verde: divergências entre o discurso e o espaço. In: ABRALIC. *Anais do X Congresso internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana. *América latina: palavra, literatura e cultura*. v. 2. São Paulo; Campinas: Memorial; UNICAMP, 1994. p. 665-702.

_____. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

LINHARES, Erasmo. *O tocador de charabela*. 2. ed. Manaus: Edua, 1995.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os pensadores)

MAIA, Álvaro. *Beiradão*. 2. ed. Manaus: Valer; Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1999.

_____. *Gente dos seringais*. 2. ed. Brasília: Gráfica do Senado Federal, 1987.

MANES, Christopher. Nature and silence. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Ed.). *The ecocriticism reader*. Athens; London: The University Georgia Press, 1996. p. 15-29.

MEERKE, Joseph W. The comic mode. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Ed.). *The ecocriticism reader*. Athens; London: The University Georgia Press, 1996. p. 155-169.

MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 7. ed. Belém: [s/ed.] 2005.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Editora Unisinos; IEL, 1996. p. 13-22.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 31. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTENEGRO, Braga. *As viagens e outras ficções*. Rio de Janeiro: Gavião, 1960.

MORAES, Péricles. *Os intérpretes da Amazônia*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

MORAES, Raimundo. *Na planície amazônica*. Manaus: Clássica, 1926.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Trad. António Filipe Rodrigues Marques; João David Pinto Correia. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

NEMOIANU, Virgil. *A theory of the secondary: literature, progresse and reaction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

NORWOOD, Vera L. Heroines of nature: four women respond to the American landscape. In: GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (Ed.). *The ecocriticism reader*. Athens; London: The University Georgia Press, 1996. p. 323-350.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer; Governo do Estado; Edua, 2003.

_____. *Cidades na selva*. Manaus: Valer, 2000.

PASSARINHO, Jarbas. *Terra encharcada*. Lisboa: Livros do Brasil, 1959.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v. 1, p. 61-64.

PINTO, Antísthenes. *Terra firme*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1971.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das idéias*. Manaus: Valer; Prefeitura de Manaus, 2006.

PIZARRO, Ana. Imaginario y discurso: la Amazonia. In: JOBIM, José Luís et al. (Orgs.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p. 130-151.

PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante. In: VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Orgs.). *Literatura e história: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 17-54.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5. ed. Manaus: Valer; Governo do estado do Amazonas, 2001.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: _____. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 127-141.

RODRIGUES FILHO, José Maria. Representações literárias em fronteiras amazônicas: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, e *A selva*, de Ferreira de Castro. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; SCARPELLI, Marli Fantini (Orgs.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 315-323.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUSKIN, John. Landscape, Mimesis and Morality. In: COUPE, Laurence (Ed.). *Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London; New York: Routledge, 2000. p. 26-31.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Pereira da. *Poemas amazônicos*. 3. ed. Manaus: Valer, 1998.

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

SOUZA, Eneida Maria de. O espaço nômade do saber. In: _____. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 39-46.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1990.

_____. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Galvez, imperador do Acre*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1976.

TENREIRO ARANHA, Bento de Figueiredo. *Obras do literato amazonense Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha*. Fac-símile da 2ª ed. Manaus: Editora Humberto Calderaro, 1984.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THOREAU, Henry D. Writing the Wilderness. In: COUPE, Laurence (Ed.). *Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London; New York: Routledge, 2000. p. 23-25.

_____. *Walden ou a vida nos bosques*. Trad. Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984.

TUFIC, Jorge. *Clube da madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

_____. *Faturação do ócio*. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1974.

_____. *Pequena antologia madrugada*. Manaus: Edições Madrugada, 1958.

_____. *Varanda de pássaros*. Manaus: Edições Madrugada, 1956.

_____. *Existe uma literatura amazonense?* Manaus: União Brasileira de Escritores – Amazonas [s/d].

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelos rios Amazonas e Negro*. Belo Horizonte; São Paulo: Edusp, 1979.

WERK, Alcides. *Poemas da água e da terra*. Manaus: Editora Madrugada, 1987.

_____. *Da noite do rio*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1974.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida: ou o triunfo da fé*. Manaus: Biblioteca Nacional; UFAM; Governo do Estado do Amazonas, 1997.

WOOLF, Virginia. Kew Gardens. In: _____. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 114-122.