

A Amazônia na ficção de José Veríssimo e Inglês de Sousa

Juliano Fabricio de Oliveira Maltez¹³
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura da prosa ficcional “O crime do tapuio” de José Veríssimo e “O gado do Valha-me-Deus” de Inglês de Sousa, presentes, respectivamente, nos livros *Cenas da Vida Amazônica* (1886) e *Contos Amazônicos* (1893), que têm em comum a tomada ficcional do baixo Amazonas. Entendemos que o relato de viagem composto por expedicionários estrangeiros acarretou empréstimo estético e discursivo à narrativa amazônica, como os relatos produzidos por cientistas, dos quais se vinculou o “redescobrimto” da paisagem amazônica e suas lendas. Para uma análise mais detida fizemos uma breve contextualização da recepção crítica desta prosa ligada ao relato de viagem e, conseqüentemente, a presença deste último nas letras da Amazônia. As confluências entre o relato da ciência e a prosa de ficção resultaram dois tipos de narrativa literária. Uma de gênese científicista, na qual o narrador se apresenta como interventor da realidade local, e outra, de caráter nativista, em que vemos a perspectiva cabocla ribeirinha do amazonense. Contudo, a narrativa de José Veríssimo já pronunciaria a busca pela identidade local, linguagem mais adequada para representação do popular, como também, pode-se notar na ficção de Inglês de Sousa a reprodução da paisagem e interiorização do Brasil dentro das tradições do relato de viagem.

Palavras-chave

Relato de viagem. Narrativa amazônica. Prosa de ficção. Lendas e mitos.

¹³ Mestrando pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH - USP.

Durante a segunda metade do século XIX uma literatura “provinciana” própria da região do baixo Amazonas imprimiria sua contribuição à prosa literária nacional. Dois autores da cidade de Óbidos produziam uma narrativa de imposição das “novas ideias” inicialmente refletidas no começo da década de 1870, segundo Silvio Romero, sobre os jornais acadêmicos e literários de Recife, recorda: “Todos os anos crescia o número dos combatentes; foram eles os primeiros que no Brasil promoveram a reação seguida e forte contra o velho romantismo teológico e metafísico” (ROMERO, 2002, p. 128).

Tratava-se de uma literatura empenhada, “obra esteticamente anacrônica”, nas palavras de Antonio Candido, a qual teve sua primeira fase de consciência do subdesenvolvimento, ainda que de forma mais inicial, ao jugo econômico e político dos padrões metropolitanos e europeus, naquela referida guinada dos acadêmicos e literatos de Recife. E que, no caso específico amazônico

atraiu romancistas e contistas brasileiros, como José Veríssimo e Inglês de Sousa, desde o começo do Naturalismo, no decênio de 1870 e 1880, em plena fase pitoresca: que é matéria de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, meio século depois, situado entre o pitoresco e a denúncia (mais patriótica do que social); e que veio a ser elemento importante em *La casa verde*, de Vargas Llosa, na fase recente de alta consciência técnica, onde o pitoresco e a denúncia são elementos recessivos, ante o impacto humano que se manifesta, na construção do estilo, com a imanência das obras universais. (CANDIDO, 1989, p. 158).

Partindo da tese de Roberto González Echevarría em *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), na qual as relações que a narrativa estabelece com formas de discurso não literárias são muito mais produtivas e relevantes do que as que têm sua própria tradição, escolhemos por uma análise que se detenha mais em compreender como o modelo do discurso científico, hegemônico do século XIX, dedicados ao estudo da natureza e sociedade americanas, seja por seu caráter de organização de conhecimento, seja por autoridade acadêmica e pela posição de seu enunciador referencial serviu à ficcionalização da região amazônica. Importante salientar

o contingente expressivo de relatos publicados resultantes de diversas expedições ao vale amazônico¹⁴.

O objetivo é relacionar a forma da narrativa curta com um imaginário ou discurso amazônico, e para isso, pode-se explicitar o papel da literatura de viagem como um possível suporte de correlação para a região amazônica, observado por Mary Louise Pratt sobre os relatos de Alexander von Humboldt (1769-1859) como textos que serviam ao público europeu como reinvenção “ligada a prospectos de grandes possibilidades expansionistas” (PRATT, 1999, p. 197) e tinham como características formais “combinar a especificidade da ciência com a estética do sublime”. (PRATT, 1999, p. 213). Neste entrecruzamento da história e da ficção como criações discursivas, resulta uma obra que influenciou até mesmo os textos crioulos de independência hispano-americana com um propósito de subjetivação da elite local.

Os livros *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo (1857-1916) e *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa (1853-1918) recentemente tiveram novas edições pela editora Martins Fontes, coleção “Contistas e Cronistas do Brasil”. No caso de *Contos Amazônicos* há outra edição pela Universidade Federal do Pará, de 2005, e que também procura resgatar escritores da região que ficaram esquecidos do grande público. Acompanhando essas novas edições, alguns textos críticos ampliam a fortuna crítica dos autores que deixam de ocupar apenas a designação classificatória da escola naturalista e passam a ser percebidos dentro de um contexto de maior complexidade.

1. O relato de viagem amazônico no século XIX

A experiência de Euclides da Cunha na Amazônia foi, como muitos escritores que procuraram descrever aquela natureza, mediada por um número relevante de textos, produzidos por viajantes estrangeiros,

Calei um desapontamento; e no obstinado propósito de achar tudo aquilo prodigioso, de sentir o másculo lirismo de Frederico Hartt ou as impressões “gloriosas” de Walter Bates, retraí-me a um recanto do convés e alinhei nas folhas da carteira os mais peregrinos adjetivos, os mais roçagantes substantivos e refulgentes verbos com que me acudiu um caprichoso vocabulário... para ao

14 A “Coleção Reconquista do Brasil” editado pela Editora Itatiaia e pela Editora da Universidade de São Paulo trazem grande parte destes relatos, reproduzidos integralmente. Também, podemos citar a contribuição de João Meirelles Filho com *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira: 1500-1930*, no qual acabamos por ter um panorama do que foi esta série de viagens à região.

cabo desse esforço rasgar as páginas inúteis onde períodos muito sonoros bolhavam, empolando-se, inexpressivos e vazios. (CUNHA, 1975, p. 157)

Vívidos em resgatar esse mundo que lhes figurava um grandíssimo laboratório das espécies animais e vegetais. O “lirismo” de Hartt, as impressões “gloriosas” de Bates, referidas por Euclides da Cunha em seu pronunciamento de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1906, projetava mais do que uma experiência particular de enfrentamento com aquela paisagem, mas a impossibilidade de criar uma impressão sobre o que se via, sem a mediação dos relatos de viagem dos expedicionários.

Página | 51

As expedições científicas na Amazônia brasileira ocorreram de forma mais efetiva depois das diversas ações deliberativas de D. João VI durante sua administração, favorecendo a política de “expansão civilizadora” e permitindo a entrada do viajante estrangeiro. Se Alexandre Von Humboldt (1769-1859) não pôde adentrar os limites da Amazônia brasileira na passagem do século XVIII para o XIX, o casamento estabelecido pelo filho do monarca e a arquiduquesa da Áustria, duas décadas depois, juntamente com diversas negociações, favoreceram a Expedição Literária ao Brasil, lideradas por Johann Baptist Von Spix (1781-1826) e Karl Friedrich Phillip Von Martius (1794-1868), o início de uma série de expedições que tiveram seus interesses garantidos por aquilo que elas poderiam ofertar de conhecimento científico ao território tão “ignoto”.

2. Entre o relato da ciência e a prosa de ficção

Em “Tipologia histórica do romance”, ensaio escrito por Mikhail Bakhtin entre 1937 e 1938, compõe-se um estudo histórico do gênero que segundo o princípio de construção da imagem da personagem central resultam tipos de romance. No romance de viagem a personagem é “um ponto que se movimenta no espaço, ponto esse que não possui características essenciais nem se encontra por si mesmo no centro da atenção artística do romancista” (BAKHTIN, 2010, p. 205). O narrador itinerante na sua concepção espacial e estática de mundo permite diferentes situações contrastantes. Entende-se dissociado do espaço, sem laços socioculturais em terras distantes; a débil ausência de tempo histórico acaba produzindo um narrador interessado pelo “exotismo”, naquilo que lhe é estranho. Na ótica do reconhecimento medieval, renascentista ou mesmo da antiguidade grego-romana, o relato de viagem serviu como recepção de culturas orientais, dentro de uma cosmovisão eurocêntrica. E mais tarde, no período das

Grandes Navegações, com a chegada das nações europeias em outros pontos do globo, este gênero foi determinante na constituição das narrativas locais.

Ainda segundo o entendimento de Roberto Gonzáles Echevarría, o relato de viagem produzido sobre a América do Sul do século XIX, orientou as novas literaturas:

Página | 52

Este discurso tinha sua própria retórica, que difere consideravelmente da que hoje em dia identificamos como científica. Os viajantes escreveram narrações em forma de diários e relatos de viagens que não eram de todo alheios à literatura. Em realidade, existia uma complexidade promiscua entre a literatura e a reportagem científica que se fez relativamente fácil aos escritores latino-americanos assimilar estes textos. (ECHEVARRÍA. 2000, pp. 141-142)¹⁵

Em um processo dialético de imitação e distorção daquele discurso hegemônico que vibrava em favor da ciência moderna trazida por estes naturalistas, elaborou-se uma nova narrativa na qual os “bárbaros” protagonizavam, mas o único meio de capturá-los era a partir deste modelo.

A invenção da Amazônia correspondendo ao imaginário consolidado por inúmeros textos literários e não-literários empregou várias antíteses de criação europeia: debilidade/pujança, inferno/paraíso, sensualidade/inocência, etc. Desta imposição cultural, Neide Gondim assinala duas faces dessa tradição:

A existência, no entanto, da variedade racial e cultural, forçou a abertura de novos rumos da reflexão sobre o homem e a natureza, alargada e enriquecida pela visão diferenciadora. Mas dentro dessa ótica aparece o qualificativo antinômico que poderá estigmatizar ou reconhecer a diversidade. (GONDIM, 1994, p. 39)

Diferente de outras literaturas nacionais que se fizeram de problemáticas sociais e de outros interesses, a literatura da região amazônica foi predominantemente composta pelo sulco fundamental de suas lendas e mitos, amparadas pelo olhar dos viajantes que ocupavam um lugar privilegiado no mundo das letras comparado aos escritores nativos da região. Estes últimos, gradativamente se aproximam da visão ribeirinha, daquele ser “original” amazônico que, de acordo com Paes Loureiro, representa na figura do caboclo o ser de uma cosmovisão, na qual a relação do homem com a natureza estaria “imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (LOUREIRO, 2015, p. 77).

¹⁵ Tradução nossa.

Ergue-se de um lado uma narrativa literária mais dependente da orientação pragmática, de pretensão objetiva, enquanto na outra margem, uma narrativa cúmplice das lendas e mitos advindos da oralidade.

3. “O crime do tapuio” como gênese da literatura do baixo Amazonas

A narrativa ficcional “O crime do tapuio” procurava expor um dos problemas sociais da Amazônia, o semi-escravismo incorporado no seio das relações familiares:

Mal completara Benedita os sete anos, quando os pais, uns pobres caboclos do Trombetas, deram-na ao Felipe Arauacu, seu padrinho de batismo, que a pedira e fizera dela presente à sogra.

– Aqui ‘stá! – disse-lhe –, que eu lhe trouxe pra dar fogo pra seu cachimbo. Desde esse dia começou aquela criança uma triste existência. (VERÍSSIMO, 2011, p. 77)

A menina Benedita chegava à casa da velha Bertrana em sítio localizado no lago Iripixi, no Trombetas, devendo atender no auxílio de todas as necessidades da casa e da senhora enferma. Descrita pelo “péssimo caráter” e um aspecto físico que lembrasse “uma espinha de peixe”, a senhora gastava todo o tempo na rede instalada na sala, gritando “com uma voz esganiçada” à pequena Benedita.

Sobre o tema do escravismo indígena, os pesquisadores Agassiz relatam: “Além dessa escravidão virtual, existe um verdadeiro comércio de índios. As autoridades bem que fazem para se opor a ele, mas são impotentes” (AGASSIZ, 2000, p. 239). A escravidão virtual era decorrente do sistema de endividamento, por meio do qual as populações indígenas menos “civilizadas” eram persuadidas a exercerem atividades contínuas. Mas, ao mesmo tempo em que se procura protestar contra a condição das populações ribeirinhas, os estudos etnográficos estigmatizam seus hábitos “miscigenadas”, diria o cientista numa passagem de “Cena noturna. As mulheres e o fumo”: “Mais de uma senhora (...) gosta de fumar seu cachimbo, balançando-se na rede durante as horas quentes do dia” (AGASSIZ, 2000, p. 262). A construção da personagem Bertrana conjuga o ócio da rede ao hábito do fumo:

Ela ficava fumando devagar, compassadamente, o cotovelo agudo espedado nos joelhos, a mão aguentando o tubo do cachimbo com os olhos fitos num trecho do terreiro que aparecia pela porta aberta em frente da rede, batendo os braços um no outro a chupar as fumaças, em uma posição indolente de vadiação satisfeita. (VERÍSSIMO, 2011, p. 79)

Relaciona-se esta imagem da personagem tendo tudo à mão à expressão de seu genro, no momento em que oferta sua afilhada para a lida exploratória: “eu lhe trouxe pra dar fogo pra seu cachimbo” (VERÍSSIMO, 2011, p. 77), coincidente à perspectiva do viajante.

A primeira parte de “O crime do Tapuio” transcorre-se na sala de “terra batida” do sítio, onde se reproduz a “interminável” enfermidade da sogra de Felipe Arauacu, fazendo notar outro hábito geral das populações ribeirinhas do Amazonas, o uso das “puçangas”, gritava Bertrana à menina:

Agora era para dar-lhe um remédio dos muitíssimos que constantemente tomava, contidos nos vasos de barro que formavam, arrumados no chão por detrás da rede, uma espécie de bateria de botelhas elétricas. Em cada uma daquelas pequenas “chocolateiras” de bojo esférico e pescoço cilíndrico, havia um cozimento, uma infusão, um chá, uma droga qualquer, composta de vegetais. (VERÍSSIMO, 2011, p. 80)

Em nota ao quarto capítulo de *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*, tratando da passagem de Martius pelo rio Negro, encontra-se uma referência aos conhecimentos medicinais dos índios: “Das plantas medicinais e remédios (*poçanga*), em geral têm eles a mais obscura noção, quase sempre supersticiosa e inculcada pelos pajés” (SPIX, 1981, p. 254). O viajante, ainda que maravilhado com a variedade das plantas, desprezava a forma como elas serviam às comunidades indígenas; a administração das drogas aos enfermos em meio a rituais. Ainda que conivente com o discurso científico que Martius e Spix representam, o narrador, em “O crime do tapuio”, não deixa de apresentar todo um inventário de “puçangas” e suas benesses:

Para as dores nas costas tinha leite de amapá e para as do peito tinha o de ucuuba. E mais, jarauassica e folhas de café para regularizar as funções; a milagrosa caamembeca por causa das diarréias, a que era atreita; morurê e manacá contra as dores de origem suspeita; sucuuba com mel de pau para tosse; caferana e quina, de prevenção, por causa das sezões endêmicas no Trombetas; (...). (VERÍSSIMO, 2011, pp. 80-81)

O domínio sobre as folhas, raízes ou cascas, medicamentos em geral extraídos da mata, estavam ligadas a personagens de costumes “primitivos”, dessas populações que se automedicavam e estabeleciam relações sociais reprováveis. Entretanto, a enumeração de medicamentos dentro da narrativa ficcional corresponde à organização do conhecimento de origem popular, como os relatos expedicionários com fins científicos

submeteram à classificação tudo que viram, mesmo que em desacordo ao mundo que não separava a experiência física da espiritual.

Fechando os contornos da personagem em relação a sua convalescência, a velha senhora quando deixava expor suas angústias a qualquer interlocutor, desenvolvia a seguinte linguagem: “– Ai! Nem me fale... Não possozinho ir longe. Esta lua a modo que tenho passado pior, paresque não chego à outra... Ai Jesus!” (VERÍSSIMO, 2011, p. 83). As características da fala da personagem como descritos e os hábitos das populações ribeirinhas do baixo e médio Amazonas resultam de uma série de estudos alcançados por Veríssimo. Em “A linguagem popular amazônica”, presente no segundo número da *Revista Amazônica* (1883-1884), discorria sobre uma série de características das línguas indígenas da região que, de algum modo, davam ao português falado pelos habitantes do vale amazônico uma peculiaridade regional. Como se pode verificar no uso do verbo “possozinho” ou na aglutinação em “paresque”, formas em acordo com a morfossintaxe indígena, quando o verbo recebe sufixação de diminutivo ou aparece aglutinado a uma palavra gramatical. A percepção de linguagem do autor está de acordo aos estudos etnográficos que já apontavam pela necessidade da compreensão da língua no outro, naquele sentido de construção cultural, resultado em grande parte do contato dos cientistas com as populações mais “isoladas” do globo.

Na segunda parte do conto temos a entrada de José Tapuio e o retorno ao tema do escravismo:

Era um índio; chamavam-lhe em casa José Tapuio.
Era um caboclo escuro, membrudo, forte, mas de fisionomia, coisa rara neles, por vezes risonha. Vendido aos quinze anos por um machado e uma libra de pólvora a um regatão do Solimões, entrara na civilização pela porta baixa, mas amplíssima, da injustiça. Havia quinze anos também que fora prisioneiro da tribo inimiga que o vendeu, quando Felipe o trouxe daquelas paragens, onde estão se achava, como seu agregado. (VERÍSSIMO, 2011, pp. 87-86)

Seria José Tapuio o responsável em aliviar os dias ruins de Benedita, afeiçoando-se à menina, entregando sempre um presente “de volta da pesca ou do mato”, e chegando a odiar a velha Bertrana; resolutamente, “fizera no mais recôndito do seu pensamento o propósito firme de livrá-la da velha” (VERÍSSIMO, 2011, p. 89).

Para êxito duma narrativa que procurava expurgar o escravismo indígena, por meio dos estudos etnográficos dos viajantes estrangeiros e nacionais, e posteriormente, com seus próprios estudos das populações amazônicas, Veríssimo enquadrou o seu tapuio, igualmente, pela tese de sua importância econômica à região.

Como podemos lembrar com *O Selvagem*, Couto de Magalhães reconheceu a figura maior da região – “As indústrias extrativas do norte estão no mesmo caso, e só vivem e medram porque existe o tapuio, e já representam nas províncias do Pará e Amazonas uma exportação de doze mil contos anuais” (MAGALHÃES, 1975, p. 68) – comparando o tapuio da Amazônia ao caipira de São Paulo e Paraná, ao caboré de Goiás e Mato Grosso, ao gaúcho do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, todos de “raça mestiça” que contribuía ao desenvolvimento da América do Sul.

Embora se criasse com a nova narrativa “moderna”, em contraponto às narrativas do Romantismo, esse novo herói, fruto de uma série de estudos etnológicos que estavam ligados à teoria evolucionista, paradoxalmente, deixava-se levar por reflexos românticos, descrições paisagísticas: “De cima, da cerrada abóboda de verdura, descia uma grande sombra triste, que, reunindo-se ao silêncio absoluto da sombria paisagem, dava-lhe não sei que tétrico aspecto de ruínas” (VERÍSSIMO, 2011, p. 91). Neste trecho, a descrição da floresta é dada como um grande cenário, onde a “abóboda de verdura” está bem próxima da transfiguração da natureza realizada pelos relatos de viagem à Humboldt: “(...) sobre a estreita trilha líquida, na sombra quase negra, sob os arcos espessos dos cipós que o cobrem com suas abóbadas” (AGASSIZ, 2000, p. 172).

O “silêncio absoluto” e o “tétrico aspecto de ruínas” contribuem numa gradação de imagens que, captadas pela visão, pelo tato e audição, conduzem o leitor à imagem final duma floresta a partir da estética do sublime. Segundo algumas técnicas postuladas por Edmund Burke, no sentido de suscitar a ideia do sublime, verificam-se os efeitos que podem elevar o objeto *floresta* na exploração da incidência da luz, na falta de ruídos ou sons, na precariedade final de certo arranjo envelhecido. Tudo isso, em função da indução fantasista, “a imaginação constitui a mais ampla esfera do prazer e da dor, dado ser ela o campo de nossos temores e de nossas esperanças, (...)” (BURKE, 1993, p. 26), como mais uma ponte de empréstimo de mão-dupla entre ficção e não ficção.

Nesta altura da narrativa, sucede uma quebra mais brusca no encadeamento da trama, algo que Flora Süssekind aponta como “olhar ‘miúdo’ de naturalista ou comerciante, mãos de cartógrafo ou paisagista, colhendo o que vê, ‘museu de tudo’, enquanto repete a nota única, o itinerário a uma paisagem-só-meta (...)” (SÜSSEKIND, 1990, p. 64). O narrador, ademais da história que está narrando, tem a necessidade de intercalar ao conflito humano a descrição das matas e os perigos que se escondem nela. O leitor é conduzido junto ao jacumã da montaria, o lugar à frente da embarcação, quando o tapuio é surpreendido no igapó por uma Cobra-Grande. Esta cena do encontro entre o

tapuio e a “sucuriju enorme” não tem uma implicação direta sobre a história narrada¹⁶, pois o percalço pelo qual José passa é da esfera de seu cotidiano: “Terminando este incidente, José seguiu tranquilamente a sua derrota através dos embaraços do igapó, que todos salvou com admirável perícia” (VERÍSSIMO, 2011, p. 93). Entretanto, não é curta a descrição deste embate entre “homem e meio”, por onde a cobra é muito mais a extensão da mata vista pelo discurso cientificista em choque com o humano do que a representação de alguma força sobrenatural: “desenroscou-se de sobre um tronco apodrecido de uma velha árvore derrubada pela ação das águas, e silvou no ar na direção do índio” (VERÍSSIMO, 2011, p. 91). A cobra surge na descrição depois de um movimento da embarcação, e sua aparição não traz outro sentido que o ataque de um animal ameaçado em seu habitat. O narrador deixa mais evidente sua orientação discursiva quando, vencida a luta pelo tapuio, faz a seguinte observação:

Chegando ao cabo, saltou em terra, puxou a canoa por sobre a areia escura da margem e, tomando de dentro a cabeça da sucuriju, jogou-a por sobre a mata, o mais longe que pôde. Era uma precaução, para que o tronco da cobra se não viesse juntar à cabeça e se refizesse, como ele acreditava ingenuamente. (VERÍSSIMO, 2011, p. 93)

Desprezando a credence do tapuio como todas as credences populares que habitam o imaginário amazônico, o narrador em “O crime do tapuio” segue a mesma linha discursiva percebida no ensaio sobre as populações amazônicas: “O selvagem, quer a grande família tupi-guarani, quer a tapuia, estava, em religião, no período fetichista, quando teve lugar a descoberta” (VERÍSSIMO, nº 6, 1883, p. 205). Em *Tradições, crenças e superstições da Amazônia*, desmistificam-se algumas lendas como o boto ou *uyãra* do índio, a ave *acauan*, o pássaro *uirapuru*, o *matin-tapere*, entre outras credences. O descarte do maravilhoso em relação aos mitos populares da região amazônica está em plena comunhão com a retórica do narrador “científico”, que também as descreveu, mas ressentido da associação entre ficção e fantasia, buscando uma narrativa comprometida com a “verdade”.

Após a cena do embate entre homem e animal, José chega ao sítio da velha Bertrana, e se depara com a menina em prantos do lado de fora da casa, aproximando-se de Benedita, “esforçando-se por ameigar a voz: – Não chora...” (VERÍSSIMO, 2011, p.

16 A descrição do embate entre a cobra e o homem sem implicação direta sobre a unidade da ação geral contraria o modelo de conto do século XIX que “exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama” (MOISÉS, 1985, p. 21).

95), consegue levar em fuga a pequena: “Ela agarrava-se a ele, espavorida, os olhos fechados com medo de abri-los à lúgubre escuridão do bosque. Ao cabo de uma hora chegaram à beira do igapó, onde ele deixara a canoa pela manhã” (VERÍSSIMO, 2011, p. 95).

Resoluta a ação do rapto, chega-se a última parte da narrativa, com um salto no tempo e no espaço, a mudança drástica da área rural para a cidade de Óbidos, o leitor é levado à cena do julgamento: “O juiz de direito – um homem baixo, gordo, calvo, solenemente encasacado – entrou na sala, foi sentar-se entre o promotor público e o escrivão (...)” (VERÍSSIMO, 2011, p. 96). A introdução por mais um cenário e da entrada de outros personagens, talvez, faça com que se descarte a presença da personagem Bertrana: “A velha Bertrana não pudera ser ouvida, porque as suas muitas doenças não lhe permitiam vir a Óbidos (...)” (VERÍSSIMO, 2011, p. 105), e outra motivação, soma-se ao tema da escravidão indígena à debilidade institucional dos poderes públicos.

Após o juramento de todos participantes sobre “uma pequena Bíblia falsa” o juiz chama o réu para junto de sua mesa lhe obrigando a responder uma série de perguntas, sobre as quais José contestava de forma monossilábica “Eê”, ao contrário da destreza que apresentava na vida da floresta, falta-lhe habilidade em se desvencilhar da trama judicial do meio cidadão. Não se tratava apenas de mostrar a não adaptabilidade de José ao meio civilizado, mas a descrição queixosa do sistema jurídico daquela província. Um promotor carregado de “eloquência retórica e fofa dos adjetivos pavorosos, horríficos e sofrivelmente afrontosos que o zelo irresponsável dos “órgãos da justiça pública” atira com uma mal usada coragem à cara de um infeliz (...)” (VERÍSSIMO, 2011, p. 109). Ou ainda, do lado da defesa, o exemplo letrado do discurso religioso, não mais o “fetichista” popular da personagem Bertrana, mas o institucionalizado pela Igreja Católica:

Não negou o fato, nem teve entusiasmo de defensor; cumpria apenas um dever imposto pelo magistrado que o nomeara curador do réu – por cuja defesa a municipalidade lhe daria trinta mil-réis. Falou friamente, num pobre filho das selvas que mal recebera as águas lustrais do batismo sem as grandes lições de moral cristã, da divina moral do sublime mártir do Gólgota, a única – afirmou – verdadeira, a única capaz de livrar o homem do domínio do crime. (VERÍSSIMO, 2011, p. 111)

Arrumando ao final, devido à falta de provas contra o acusado, a condenação perpétua de José Tapuio. Alguns dias depois da sentença, a menina Benedita chegava à cidade acompanhada de seu pai, esclarecendo ao juiz o ato de coragem e não de crime do “pobre tapuio”.

A primeira parte da narrativa é um quadro de costumes, apanhando-se o tipo feminino nos hábitos cotidianos, contudo não deixando de expor o tema da escravidão. Na segunda parte, temos a descrição do homem no trato com o meio selvagem que o cerca, a imagem obscura da paisagem e a luta do tapuio ou caboclo, o ser ribeirinho com a Cobra-Grande sem referência favorável ao imaginário popular. E na última parte, a cena do júri, o julgamento dum possível assassinato, a crítica institucional ao encaminhamento da pena sem provas concretas. Resumindo, podemos interpretar esta narrativa ficcional sendo, ao lado de outras, gênese de uma literatura da região amazônica, que esteve necessariamente por baixo da imposição hegemônica do relato de viagem cientificista, daquele lado mais estigmatizado.

4. “O gado do Valha-me-Deus” naquele sertão central

A narrativa ficcional “O gado do Valha-me-Deus” pertence aquele deslocamento itinerante ao profundo, de terras não alcançadas por ninguém, de paisagens inigualáveis e animais assustadores:

Sim, para além da grande serra do Valha-me-Deus, há muito gado perdido nos campos que, tenho para mim, se estendem desde o Rio Branco até as bocas do Amazonas! Já houve quem o visse nos campos que nos deu a primeira notícia o padre Nicolino, coisa de que alguns ainda duvidam, mas todos entendem que, a existir tal gado, nessas paragens, são reses fugidas das fazendas nacionais do Rio Branco. (SOUSA, 2005, p. 88)

Ele mesmo, o “tio Domingos espalha”, tinha o que contar sobre aquele gado selvagem, pois havia sido contratado para buscar uma rês na fazenda Paraíso a mando de Amaro Pais. Juntamente com Chico Pitanga, deveriam capturar uma vaca para a festa de S. João. A fazenda, localizada em Faro pede o primeiro deslocamento da dupla, que de início toma como montaria uma canoa.

Pensando na posição das cidades do baixo Amazonas às “fazendas nacionais do Rio Branco”, estas estariam no limite geográfico das províncias do Amazonas e Pará, seguindo rio acima, alcançando as fronteiras nacionais, e abarcando uma grande dimensão territorial. Assim, partindo daquela cidade, paralelo ao rio Nhamundá e o Trombetas na direção do rio Branco, sabe-se que existe a Serra Aracaí, numa distância acima de duzentos e cinquenta quilômetros, coexistindo com a floresta uma vasta área de campos.

Quando chegam à fazenda do antigo Padre Geraldo, o qual deixara como herdeiro Amaro Pais, percebe-se que o gado não está à vista, mas se escuta o mugido “encoberto por um capão de mato” (SOUSA, 2005, p. 90), indicando trabalho fácil para o próximo dia. Já que os boiadeiros estavam cansados da remada de Óbidos à Faro, fizeram uma noite de descanso, partindo logo cedo em busca do gado:

Qual gado, nem pêra gado! Batemos tudo em roda, caminhamos todo o santo dia, e eu já dizia para o Chico Pitanga que a fama do Espalha tinha espalhado a boiama, quando lá pelo cair da tarde fomos parar à ilha da Pocova-sororoca, que fica bem no meio do campo, a umas duas léguas da casa grande. Bonita ilha, sim, senhores, é mesmo de alegrar a gente aquele imenso pacoval no meio do campo baixo, que parece um enfeite que Deus Nosso Senhor botou ali para se não dizer que quis fazer campo, campo e mais nada. (SOUSA, 2005, pp. 90-1)

A duas léguas percorridas chegavam à primeira paisagem, “a ilha da Pocova-sororoca”, mais de doze quilômetros a cavalo para desvelar o primeiro recanto e uma “bonita vaca”, bem disposta naquele imenso pacoval¹⁷. Anota-se, à distância da diligência e a imensidade da paisagem, seria como alcançar uma primeira etapa daquela viagem que parecia chegar ao fim, porque no meio da ilha, lá estava “a tal vaquinha”, presa fácil para o abate, ao ponto do narrador criar cerimônia: “(...) disse pro Chico que aquilo era uma vergonha pra mim ser mandado como vaqueiro mais sacudido a amansar aquele gado bravo, e por fim de contas segurar a primeira vaca” (SOUSA, 2005, p. 91). Colocaram os laços e num movimento repentino a rês foi ao chão já aparentando morta. E de fato estava defunta, ao ponto de Chico Pitanga desejar sua carne. Começaram rapidamente a sangrar o animal, mas do que se viram, escutaram e sentiram, foram sinais de putrefação. Largou-se a vaquinha na ilha, retornaram para a sede da fazenda à noite.

Na madrugada do dia seguinte saem ao campo: “(...) vimos uma grande batida de gado, em roda do lugar onde havíamos deixado na véspera o corpo da vaca preta, mostrando que eram talvez para cima de cinco mil cabeças” (SOUSA, 2005, p. 92). Era tomar fôlego e buscar as reses, partiriam no rastro do gado, sentiam-se afrontados pela manobra que recebiam dos animais, por volta do meio-dia, encontraram outras pegadas, e a largueza das marcas era como o Amazonas.

Durante a primeira noite no descampado “à beira do Igarapé dos Macacos” (SOUSA, 2005, p. 93), escutavam o mugido do gado, dormiram para o dia seguinte liquidar com a tarefa. Mas à noite, debaixo de chuva, eles tiveram que ouvir o “uivar” do

17 Significa em tupi: “grande plantação de bananeira pacova” (ASSIS, 2005, p. 190).

gado, que segundo Domingos Espalha, reclamavam a morte da “maninha”. Por isso, tiveram que correr atrás dos cavalos, também apavorados com o choro das reses, para seguir caminho:

Quando vinha vindo a madrugada, passamos o Igarapé dos Macacos e entramos no capinzal, que era a primeira vez que avistávamos aquelas paragens, que já nem sabíamos a quantas léguas estávamos da fazenda Paraíso, navegando naquele sertão central. (SOUSA, 2005, p. 94)

Nesse ponto da narrativa, por mais que se esboce um narrador popular na linha do “caboclo” Cirino, personagem narrador em “A dança dos ossos” (1871), de Bernardo Guimarães (1825-1884), a narrativa do “tio” Domingos Espalha persegue aquela fixação do relato de viagem pelo inexplorável, “aquelas paragens” do sem fim, que veríamos numa reprodução posterior consolidada na nossa literatura brasileira, relacionados ao universo da viagem: travessias, aventuras, descobertas, aprendizagem, autoconhecimento, o que, segundo Flora Süssekind, seria o *topoi* da literatura de viagem já configurado pelos primeiros romancistas brasileiros do Romantismo, como “esses viajantes-professores, produzir novos mapas políticos-literários em que se retorne às ‘origens’, ‘essências nacionais’ e se figure um Brasil-nação pitoresco e unificado” (SÜSSEKIND, 1990, p. 61).

Daquela paisagem ainda não alcançada por ninguém e das feras que a compõem, seguem impressionando os efeitos da manada, seu rastro “colossal” à medida das coisas que os viajantes deram ao vale amazônico: os cardumes de piranhas, a revoada dos pássaros numa encosta de rio, a infinidade e monotonia dos igarapés, as imensas cataratas. Nestas grandes dimensões, compõem-se o olhar de Domingos Espalha:

Vimos perfeitamente o lugar onde o gado passara a noite, um grande largo, com o capim todo machucado, mas nem uma cabecinha pra remédio! Já tinham os diachos seguido seu caminho, sempre deixando atrás de si uma rua larga, aberta no capinzal, em direção à Serra do Valha-me-Deus, que depois de duas horas de viagem começamos a ver muito ao longe, espetando no céu as suas pontas azuis. Galopamos, galopamos atrás deles, mas qual gado, nem *pera* gado, só víamos diante da cara do cavalo aquele imenso mar de capim com as pontas torradas por um sol de brasa, parecendo sujas de sangue, e no fundo a Serra do Valha-me-Deus, que parecia fugir de nós a toda pressa. (SOUSA, 2005, p. 94)

São três os objetos do sublime nesta passagem. O gado, o qual durante toda a narrativa se esconde, mas produz seus efeitos na paisagem, como se pode verificar neste excerto com “um grande largo” e “uma rua larga, aberta no capinzal”, mantém-se inalcançável, invisível. A Serra do Valha-me-Deus “espetando o céu as suas pontas

azuis”, o que nos faz lembrar a discussão em Edmund Burke sobre as paixões causadas pelo grandioso e sublime que a Natureza gera, principalmente, o assombro de grandes desfiladeiros ou porções de terra que se elevam na direção do céu. O capinzal, na sua comparação com o “imenso mar” e nas suas impressões da imagem quando o sol reflete sobre ele “parecendo sujas de sangue”, representa a transição dos efeitos intermediários do entardecer, por onde a luz se esvai e a treva progride.

Seguiram na trilha do gado, perseguidos todas as noites pela “prantina desenfreada” queixosa da “boiama” reclamando pela morte da mãe de todos eles. Conforme assinala o narrador, exauridos de fome e cansaço daquela corrida sem ver “gado nem *pera* gado”, nota-se outra forma de descrição:

(...) galopando, galopando por cima do rasto da boiada, e nada de vermos coisa que parecesse com boi nem vaca, e só campo e céu, céu e campo, e de vez em quando bandos e bandos de marrecas, colhereiras, nambus, maguaris, garças, tuiuíus, guarás, carões, gaivotas, maçaricos e arapapás que levantavam o vôo debaixo das patas dos cavalos, soltando gritos agudos, verdadeiras gargalhadas por se estarem rindo do nosso vexame lá na sua língua deles. (SOUSA, 2005, p. 95)

Prestes a chegar à Serra do Valha-me-Deus, os cavaleiros são surpreendidos pela revoada de uma variedade de espécies de aves, cabendo mencionar a relação descritiva daquele modelo característico do inventário científico.

A respeito da conflagração do imaginário do gado selvagem, pode-se buscar em *Um naturalista no rio Amazonas* de Henry Walter Bates, relato sobre a lida do gado nos vilarejos de Faro e Alenquer:

O capim que nasce nos campos dessa região é de muito boa qualidade, mas em certas épocas, quando o Rio Amazonas sobe muito acima do seu nível normal, suas águas invadem os campos, causando grande mortandade entre os rebanhos de bois semi-selvagens, que se afogam, morrem por falta do que comer ou são atacados pelos jacarés. (BATES, 1979, p. 102)

Das anotações de viagem sobre as práticas pecuárias, apresenta-se um tema, “os rebanhos de bois semi-selvagens”, em que se verificam os métodos primitivos e empíricos dos fazendeiros na administração de suas propriedades, distinto de “O gado do Valha-me-Deus”, na versão reses fugidas, no qual um interlocutor do tipo popular não produz uma visão analítica do tema, mas uma experiência pessoal despontando o imaginário dos mitos e lendas amazônicas. Como em “O Baile do judeu”, “A feiticeira”

e “Acauã”, histórias em que se vincularam exemplos místicos: ave agoureira acauã, a cobra grande, a mulher indígena conhecedora das puçangas e o homem boto.

No entanto, em “O gado do Valha-me-Deus” não é o aspecto da antropomorfia, a chave conveniente para o arranjo da lenda, o que determina o elemento místico daquela manada selvagem, das paisagens e seus personagens, é o maligno, tradição duma visão negativa frente a uma realidade incompreendida, constando nas raízes do imaginário amazônico tratado por Ana Pizarro em *Amazônia: as vozes do rio* (2012), figuras introduzidas pela a imaginação europeia da América no século XVI.

Anteriormente, José Veríssimo em “Tradições, crenças e superstições amazônicas”, já mencionava sobre as populações da região o processo de justaposição do catolicismo português e “fetichismo” indígena: “Dos pretendidos deuses tupis, nenhum sobrevive na imaginação desta gente, a não serem o Jurupari, o Curupira e o Matitaperê, já confundidos com as crenças católicas e todos como gênios malfazejos.” (REVISTA AMAZÔNICA, nº 6, 1883-84, p. 206). Assim, a capacidade de deslocamento e a manutenção de invisibilidade à busca dos boiadeiros, produzindo-se pelas marcas deixadas na natureza ou pelo som capitado durante as madrugadas, os alicerces de encantamento daquela “boiama”, enveredando ao final por uma passagem obscura:

Mas o diacho das pegadas do gado subiam pela serra acima, trepavam em riba uma das outras até se perderem de vista, por um caminho estreito que volteava no monte e parecia sem fim. Ali paramos, quando vimos aquele mundo da Serra do Valha-me-Deus, que ninguém subiu até hoje, nos tapando o caminho, que era mesmo uma maldição; pois se não fosse o diacho da serra, eu cumpriria a minha promessa, ainda que tivesse de largar a alma no campo. (SOUSA, 2005, p. 95)

A utilização do maligno, do demônio, na progressão do “diacho” da boiada ou na barreira “maldita” da Serra do Valha-me-Deus, não fica tão explícita quanto na passagem em que Domingos Espalha menciona o desejo sanguinário de Chico Pitanga em abater a vaquinha achada na ilha da Pacova-sororoca: “mas o tihoso falou na alma de meu companheiro que, sem mais aquela, atirou o laço e segurou os cornos da vaca” (SOUSA, 2005, p. 91). A investida contra a vaca mansa no pacoval, seguidos de sinais como a putrefação da carne, o choro das reses, são efeitos do maligno no entendimento do mundo do narrado.

A respeito do processo de construção do personagem-narrador, vale mencionar a projeção obtida com os primeiros romances de Inglês de Sousa, e o aproveitamento de todo um estudo etnológico feito pelos viajantes estrangeiros e

nacionais em busca de terra distantes e de seus habitantes “selvagens”. Os relatos de viagem não estavam apenas atrás das grandes paisagens e seus recursos; tinham nas populações aquele mesmo interesse da “essência Americana”, a exemplo de Martius que exaltava a experiência de conhecer os homens dos rios: “(...) às experiências que se oferecem nessa remota região, e que me proporcionavam o aspecto natural, o único exato, do estado primitivo do continente americano e dos seus habitantes!” (SPIX, 1981, p. 206). Por isso, presume-se o narrador em “O gado do Valha-me-Deus” como desdobramento das personagens elaboradas a partir das características dos aspectos etnográficos do século XIX, daquelas populações amazônicas supersticiosas, permita uma pequena digressão, analisando o lugar de fala do “tio Domingos”:

Cá o tio Domingos tem outra ideia, e não é nenhuma maluquice dos seus setenta anos puxados até o dia de S. Bartolomeu, que é isso a causa de todos os meus pecados, ainda que mal discorra; tanto que se querem saber a razão desta minha teima, lá vai a história tão certa como se ela passou, que nem contada em letras de forma, ou pregada do púlpito salvo seja, em dia de sexta-feira maior. (SOUSA, 2005, p. 88)

“O gado do Valha-me-Deus” é uma ficção de confronto à narrativa do tipo “objetiva”, ao produzir um segundo narrador, questionador desta nova ordem científica, paradoxalmente, a mesma que lhe trouxe os estudos linguísticos, etnológicos, etc., além da referida projeção estética, para a representação nativa de “fala”, deve-se mencionar o emprego de vários vocábulos de matriz indígena, inicialmente, estudados por viajantes como Hartt, Couto de Magalhães e João Barbosa, e também, José Veríssimo com “A linguagem popular amazônica” (1883). Desta última, faz-se relação direta com algumas palavras utilizadas em “O gado do Valha-me-Deus”, a exemplo da palavra “chibé”, bebida preparada com farinha e água, presente na narrativa: “Já estávamos cansados da vida, mais mortos do que outra coisa, nos apeamos e sentamos à beira do Igarapé dos Macacos para nos refrescarmos com um pouco de chibé” (SOUSA, 2005, p. 93). Veríssimo assim explicava o termo: “É o que no Sul chamam *jacuba* (termo africano) De *tibé*, caldo. Julgo antes que *xibé* seja a corrupção de *xe-tibé*, o meu caldo, a minha bebida.” (REVISTA AMAZÔNICA, nº 4, 1883-84, p. 142).

Em outras expressões do conto, notam-se a influência da sintaxe da língua geral amazônica¹⁸ sobre o português, como sua característica de aglutinação de

18 “No caso da língua geral amazônica, a documentação histórica, desde o século XVII, vem empregando diferentes nomenclaturas para designá-la: tupi, tupi vivo, tupi moderno, tupi do Norte, língua túpica, tupinambá, língua geral, língua geral brasílica, língua geral brasileira, língua geral dos Brasis,

morfemas: “logo começou a boiada a uivar, paresque chorando a morte da maninha, (...)” (SOUSA, 2005, p. 93), onde “paresque” significa: “Namasque e paresque são apenas corrupções populares das expressões indicadas, e são também, em geral, usadas no fim de frases, o que faz lembrar a construção sintática da língua geral” (REVISTA AMAZÔNICA, nº 2, 1883, p. 57).

Quanto à forma do gênero conto, todos os itens mencionados por Araripe Júnior na recepção do ano de 1893, em artigo “Contistas e Fantasistas – Teoria do Conto – Chiquinha Mascote, de Viveiros de Castro. – Rose Castle, de Virgílio Várzea. – Contos amazônicos, de Inglês de Sousa” estão presentes. Sintético, sem descrições das personagens ou explanações de outros assuntos, narra-se uma diligência que busca o gado selvagem; monocrônico, não há digressões ou paradas com narrativas paralelas; ser fato pretérito, “Pois foi, já lá vão bons quarenta anos ou talvez quarenta e cinco” (SOUSA, 2005, p. 88); linear, progressão concatenada dos acontecimentos; experiência do narrar, os dois primeiros parágrafos como em outros momentos o narrador refere-se ao próprio ato de narrar – procurando sempre captar a benevolência do espectador. Está de acordo também, a extensão referida por Edgar Allan Poe quanto à conservação da unidade possibilitada pelo tempo breve de leitura, mas difere do desfecho impactante previsto pelo autor de *A filosofia da composição* ([1846] 2008), não se apresenta, por causa da invisibilidade do gado, porque alcançá-lo seria desvelar o imaginário popular, quebrar seu caráter cíclico, reminiscência das lendas e mitos.

Concluindo, o narrador em “O gado de Valha-me-Deus” é o esboço da figura mais representativa do baixo amazonas: o caboclo, podendo ser entendido de forma mais ampla – não apenas como José Veríssimo explicava em “As populações indígenas e mestiças do Amazonas” (1884), naquela ciência etnológica do século XIX – mas todo um grupo já assimilado pela língua, pertencente de uma variante do português de um Brasil mais profundo, distante das bordas litorâneas.

Referências

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elizabth Cary. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Brasília: Senado Federal, 2000.

brasiliano, língua indígena geral, nheengatu (língua boa), abanheenga (língua de gente, língua de índio), língua tapuia e até mesmo guarani, ou ainda, tupi-guarani” (FREIRE, 2011, p. 97).

ARARIPE JÚNIOR. **Obra crítica de Araripe Júnior: volume III (1895-1900)**. Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Casa de Rui Barbosa, 1963.

ASSIS, Rosa. Um Glossário de Contos Amazônicos, de Inglês de Sousa. In: SOUSA, Inglês. **Contos amazônicos**. Belém: EDUFPA, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Paulo Bezerra (Trad.) São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BATES, Henry Walter. **Um naturalista no rio Amazonas**. Regina Régis Junqueira (trad.) Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus/ Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.

CUNHA, Euclides da. **Contraste e confrontos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Rio Babel: a história das línguas na Amazônia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

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

GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. In: **O conto romântico**. (Panorama do conto brasileiro, v. 2), Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1961.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Manaus: Editora Valer, 2015.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **O selvagem**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

MEIRELLES FILHO, João. **Grandes Expedições à Amazônia Brasileira: 1500-1930**. São Paulo: Metalivros, 2009.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 1985.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Rômulo Monte Alto (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7Letras, [1846] 2008.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ROMERO, Sílvio. **Literatura, história e crítica**. Luiz Antonio Barreto (org.) Rio de Janeiro: Imago Editora / Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Contos Amazônicos**. Belém: UFPA, 2005.

SPIX, Johann Baptist von. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

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

VERÍSSIMO, José. **Cenas da vida amazônica**. Antonio Dimas (org.) São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. Tradições, crenças e superstições amazônicas. **Revista Amazônica**, Belém, n. 6, ag. 1883.

_____. A linguagem popular amazônica. **Revista Amazônica**, Belém, n. 2, mar. 1883.

WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelos rios Amazonas e Negro**. Eugênio Amado (trad.) Belo Horizonte: Editora Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1979.

THE AMAZON IN THE FICTION OF JOSÉ VERÍSSIMO AND INGLÊS DE SOUSA

Abstract

Página | 68

This paper proposes a reading of the fictional prose “O crime do tapuio” by José Veríssimo and “O gado do Valha-me-Deus” by Inglês de Sousa, present in the books *Scenes of Amazonian Life* (1886) and *Amazonian Tales* (1893), which have in common the fictional take on the lower Amazon. We understand that the travel account made up of foreign expeditionaries brought an aesthetic and discursive loan to the Amazonian narrative, as the reports produced by scientists, which were linked to the "rediscovery" of the Amazonian landscape and its legends. For a closer analysis we briefly contextualized the critical reception of this prose linked to the travel account and, consequently, its presence in the letters of the Amazon. The confluences between the science account and the prose of fiction resulted in two types of literary narrative. One of scientist genesis, in which the narrator presents himself as an intervener of local reality, and another, of a nativist character, in which we see the Amazonian cabocla river perspective. However, José Veríssimo's narrative would already pronounce the search for local identity, the most appropriate language for popular representation, as well as in the fiction of Inglês de Sousa the reproduction of the landscape and interiorization of Brazil within the traditions of the travel account.

Key words

Travel report. Amazonian narrative. Prose fiction. Legends and myths.

Recebido em: 01/11/2019
Aprovado em: 29/01/2019