

INTERPRETAÇÕES DA AMAZÔNIA: O ESTILO, A PAISAGEM E O TRÁGICO NA TERRITORIALIZAÇÃO IMAGINADA NA OBRA *INFERNO VERDE*

AMAZON INTERPRETATIONS: THE STYLE, LANDSCAPE AND TRAGIC IN IMAGINED TERRITORIALIZATION IN *GREEN HELL WORK*

Euclides Antunes de Medeiros 1
Laílson Costa Duarte 2
Olivia M. Miranda de Medeiros 3

Doutor em História Social. Professor Adjunto do Curso de História 1
da Universidade Federal do Tocantins (UFT) e do Programa de Pós-graduação
Interdisciplinar em Estudos de Cultura e Território (PPGCULT-UFT), Câmpus da
cidade de Araguaína-TO; Coordenador do Grupo de Pesquisa História Regional:
Memórias e Territorialidades; Editor da Revista Escritas do Curso de História,
UFT/Araguaína; Membro do Núcleo Docente Estruturante-NDE.
E-mail: eantunes@uft.edu.br

Mestrando no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar 2
em Estudos de Cultura e Território (PPGCULT-UFT); Câmpus da cidade de
Araguaína-TO; Graduado em História pela Universidade Estadual do Tocantins
- Câmpus Araguaína-UFT. Membro do Grupo de Pesquisa História Regional:
Memórias e Territorialidades. E-mail: lailsonduarte57@gmail.com

Doutora em História Social. Professora Adjunta do Curso de História 3
da Universidade Federal do Tocantins (UFT) e do Programa de Pós-graduação
Interdisciplinar em Estudos de Cultura e Território (PPGCULT-UFT). Câmpus
da cidade de Araguaína-TO; Membro do Grupo de Pesquisa História Regional:
Memórias e Territorialidades; Editora da Revista Escritas do Curso de História,
UFT/Araguaína. E-mail: oliviacormineiro@uft.edu.br

Resumo: As interpretações literárias da Amazônia são carregadas de semânticas que constituem uma rede de sentidos sobre a paisagem, o homem e as condições da exploração da região. Nesse artigo discutiremos como, na coletânea de contos Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas, publicada por Alberto Rangel em 1908, a Amazônia é narrativamente reconstruída por meio de uma estrutura textual funcionalizante, à qual culmina com a formação de signos, semânticas e representações que, atravessando o século XX, tem traduzido a referida região como uma paisagem agônica e uma humanidade trágica, condenadas à dominação, à devastação socioespacial e à morte. Abordaremos essa discussão a partir da análise de três contos da obra: "Inferno Verde", título homônimo ao da obra, "Tapará" e "Maibi", problematizando-os a partir de duas dimensões específicas: a constituição do estilo e a estruturação dos modos ficcionais nos textos literários, noções essas discutidas por Mikhail Bakhtin e Northrop Frye, respectivamente.

Palavras-chave: Amazônia. Paisagem. Estilo. Trágico. Inferno Verde.

Abstract: The literary interpretations of the Amazon are loaded with semantics that constitute a network of meanings about the landscape, the man and the conditions of exploration of the region. In this article we will discuss how, in the collection of short stories Inferno Verde: Scenes and Scenes of the Amazon, published by Alberto Rangel in 1908, the Amazon is narratively reconstructed through a functionalizing textual structure, which culminates in the formation of signs, semantics and representations. which, through the twentieth century, has translated this region as an agonizing landscape and a tragic humanity, condemned to domination, socio-spatial devastation and death. We will approach this discussion from the analysis of three short stories of the work: "Green Inferno", title of the same name of the work, "Tapará" and "Maibi", problematizing them from two specific dimensions: the constitution of the style and the structuring of the fictional modes in literary texts, notions discussed by Mikhail Bakhtin and Northrop Frye, respectively.

Keywords: Amazon. Landscape. Style. Tragic. Green Hell.

Nesse artigo propomos discutir como, na coletânea de contos *Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas*, publicada por Alberto Rangel em 1908, a Amazônia é reconstruída em uma estrutura textual funcionalizante, à qual culmina com a formação de signos, semânticas e representações que tem traduzido a referida região como uma paisagem agônica e uma humanidade trágica, condenadas à exploração, à devastação socioespacial e à morte.

Abordaremos essa questão a partir da análise do estilo e dos modos ficcionais que constituem a arquitetura estética de três contos de *Inferno Verde*: “Taparará”, “Inferno Verde”, título homônimo ao da obra, e “Maibi”. Nesse sentido, é necessário esclarecer que, aos tomarmos o texto literário como fonte para compreender as representações amazônicas, estamos concebendo a literatura como um campo do saber humano com potencialidade para agregar formas de subjetividades que outros gêneros de escrita negligenciam. Sobre essa questão, o semiólogo francês Roland Barthes escreveu:

É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é o próprio fulgor do real. [...], a literatura faz girar saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ela permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada em relação a esta; [...]Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor, que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem [...]. Porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático (BARTHES, 2007, pp. 17-19).

Extraído de *Aula*, uma publicação da aula inaugural da cadeira de semiologia literária do College de France proferida por Roland Barthes em 1977, esse trecho apresenta algumas diretrizes acerca do modo como compreendemos a literatura ficcional. De um lado, a compreensão de Barthes amplia a noção de literatura e evoca um olhar aberto e móvel para o mundo da escrituração, o que permite fulgurar (projetar) uma história imaginada sobre os homens, história essa carregada da subjetividade tanto dos autores, como da época da escrita, quanto das reverberações das leituras e interpretações posteriores.

De outro lado, a capacidade que a literatura tem de encenar a linguagem expande as possibilidades de compreensão do mundo cultural por colocar em movimento dimensões da vida e dos saberes da vida que escapam à escrita científica, por exemplo. A percepção do humano como ponto de junção entre cenário e cena literária se dá pela mobilização da linguagem como modo de inscrever o real, ainda que esta seja uma realidade ficcionalizada. Contudo, embora a linguagem esteja aberta às diferentes formas de inscrição do humano na literatura, as estruturas dessa inscrição apresentam ao menos dois pontos fulcrais: o estilo e os modos ficcionais.

No que concerne à noção de estilo, nos baseamos em Mikhail Bakhtin que o concebe como “uma pessoa mais o seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa”. (VOLOSHINOV apud BRAIT, 2004, p. 29). Desde o princípio é necessário compreender que para Bakhtin o estilo não está vinculado unicamente à individualidade do autor como comumente se entende, ou seja, o estilo é uma composição dialógica que implica a inte-

ração entre autor, personagens e sociedade,

Nesse sentido, a constituição do estilo “abarca[ria] todos os campos da arte ou não exist[iria], pois ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material” (2015, p. 187). Seguindo esse ponto de vista, para a construção do estilo, um dado autor-criador buscaria “o elemento de transgrediência na vida”, transgrediência essa que é “construída na tradição (exterioridade, aparência, maneiras, etc., costumes, etiqueta, etc.)” e que atua para a construção dos sentidos discursivos e estéticos de uma obra. (BAKHTIN, 2015, p. 189). Sobre a concepção de estilo em Bakhtin, escreve Beth Brait:

Fica evidente, portanto, que a questão do estilo deixa de ser pensada a partir de uma produção tomada na sua individualidade, na sua autonomia, como idiossincrasia de um autor [...], para ser considerada dentro de atividades específicas e da forma como a linguagem é aí trabalhada. (BRAIT, 2004, p. 200)

Os desdobramentos dessa compreensão de estilo são múltiplos, porém. Para o que nos interessa no momento, basta registrarmos que sendo o estilo uma construção dialógica, os artifícios e efeitos literários constituídos em uma dada obra devem ser compreendidos como parte do diálogo entre autor, sociedade e leitor e, dessa forma, só podem ser contemplados e interpretados a partir do interior da obra. No caso de *Inferno Verde* essa premissa é especialmente relevante, pois a construção do seu estilo se dá na interface da origem social e geográfica do autor, do contato extremo que ele tem com Amazônia e dos (des) encontros culturais entre os personagens que compõe a referida obra.

Quanto aos modos ficcionais, trabalhamos nesse artigo com as concepções de Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1973). Interpretando o segundo capítulo da *Poética* de Aristóteles, esse crítico e teórico da literatura defendeu que os modos ficcionais são dados pelo grau de diferenciação nas posições dos heróis, posições estas designadas pelas noções de importância ou desimportância de seus feitos, excluindo-se aqui a avaliação moral (FRYE, 1973). Segundo ele,

nas ficções literárias, o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa. O alguém, se indivíduo, é o herói, e a alguma coisa que ele faz ou deixa de fazer é o que ele podia fazer ou deixar de ter feito, no plano dos pressupostos estabelecidos, para ele, pelo autor, e das conseqüentes expectativas da audiência. As ficções podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma. (FRYE, 1973, p. 39).

As relações entre o herói e a ação constituem as cinco épocas da literatura ocidental e formam a base de classificação dos modos ficcionais. No caso desse artigo nos interessa apenas o quinto modo ficcional, estabelecido na seguinte circunstância do enredo:

Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência (FRYE, 1973, p. 40. Destaque do autor).

Segundo Frye, essas cinco épocas da literatura ocidental são desdobradas e combinadas aos gêneros clássicos formando os modos de ficção, a saber: os modos da tragédia imitativa elevada, tragédia imitativa baixa e tragédia irônica; os modos cômicos e por último os modos temáticos. Dentro de determinado modo, a combinação de elementos de determinada época constituiria as especificidades em que cada um desses modos pode aparecer em uma obra. No caso de *Inferno Verde*, a dimensão da urdidura dos modos ficcionais é relevante por compor o círculo semântico dos sentidos atribuídos à Amazônia, à medida que a interpretação social realizada por Alberto Rangel é construída no modo trágico com tom irônico, como veremos no decorrer desse artigo.

O estilo: a grandiloquência de uma natureza febril

Filho de Joaquim José do Rego Rangel, Alberto Rangel nasceu em Recife, em 1871, e faleceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 1945. Estudou engenharia na Escola Militar do Rio de Janeiro, onde foi conquistado pelos ideais republicanos. Já formado engenheiro militar, demitiu-se do Exército em 1900 e passou a exercer a engenharia. Atuando nessa profissão, as primeiras regiões para onde foi designado foram o Maranhão e o Pará, o que permitiu a Rangel um contato inicial com a Amazônia. Depois de atuar no interior desses estados, Rangel foi trabalhar no Amazonas no ano de 1900, onde foi diretor-geral de Terras e Colonização e, posteriormente, secretário de governo, tendo permanecido na região até 1907.

A Amazônia é o tema de *Inferno Verde*, livro publicado¹ por Alberto Rangel em 1908. Essa obra, tomada em seu conjunto semântico e figurativo dentro das representações da nação brasileira nas primeiras décadas do século XX, é uma das obras que compõem o quadro cuja paisagem cultural e natural funda os alicerces discursivos, estilísticos, poéticos e territoriais da literatura que trata da região amazônica.

Inferno Verde é uma obra telúrica, forjada tanto no calor da experiência do próprio autor com a natureza amazônica quanto na busca por controlar essa experiência por meio de um estilo narrativo que oferecesse à sua expressividade uma possibilidade interpretativa para além do que foi visto e vivido por Rangel. Assim, a Amazônia vai surgindo nesse texto literário como um território hostil, um mundo de águas e florestas e, muitas vezes, refratário ao controle do colonizador.

Em *Inferno Verde*, as personagens, uma pálida nuance, não são suficientemente delineadas enquanto presença cultural, pois em geral elas são reverberadas na natureza e terminam por afogar-se nas sensações provocadas pelas florestas. Sobre esse aspecto, Marcos Frederico Krüger corrobora, no prefácio de *Inferno Verde*, essa visão mais geral da obra ao afirmar que:

Tradicionalmente, as narrativas sobre a Amazônia, em face da 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 no *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, cuja primeira edição data de 1908, não é diferente; porém, a técnica utilizada para revelar o mundo amazônico distingue esse escritor de outros que tentaram o mesmo desafio (KRÜGER, 2008, p. 09).

Esse fragmento encaminha questão relevante acerca do lugar que a natureza ama-

¹ Depois de *Inferno Verde* vieram as obras *Sombras n'água* (1913); *Rumos e Perspectivas* (1915); *Quinzenas de Campo e Guerra* (1916); e *D. Pedro I e a Marquesa de Santos* (1916). Desde a publicação de *D. Pedro I e Marquesa de Santos*, a História passou a ser seu tema de preferência, surgindo: *Livros de Figuras* (1920); *Lume e Cinza*, (1924); *Textos e Pretextos* (1927); *Papéis Pintados* (1928); *Fura Mundo* (1930) e *Gastão de Orléans* (1935). Disponível em: <<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/arangel.html>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

zônica ocupa na construção do estilo na obra: a ideia de que a natureza sobrepuja o homem amazônico e de que, nessa esteira, a constituição da paisagem eleva o espaço e diminui os personagens. Segundo Krüger (2008), a técnica responsável por essa configuração da narrativa ficcional é a unidade promovida pela presença onisciente e onipresente de um narrador-viajante que percorre a ampla região amazônica sem revelar seu nome de narrador-autor. No caso, o narrador-autor, Alberto Rangel, se confundiria, no texto literário, com o narrador-viajante, porém procurando esconder sua identidade. Ou seja, em sua narrativa, Rangel confere à natureza um status de personagem e diminui a presença humana, reduzindo-a a uma sombra da paisagem.

Essa grandiosidade da natureza é a dimensão que alimenta a exuberância paisagística do estilo de Rangel, exuberância essa que fermenta a linguagem grandiloquente com a qual descreve o meio natural. Esse aspecto, entre outros, é atribuído à imitação do estilo e dos sentidos de Euclides da Cunha, de quem havia sido colega na Escola Militar e a quem receberia em sua casa em Manaus, quando o autor de *Os Sertões* (1902) foi designado para chefiar a Comissão de reconhecimento do Alto Purus², em 1904. Alfredo Bosi, por sua vez, também declara que a presença literária de Euclides da Cunha em Alberto Rangel é tão clara que basta olhar nas narrativas desse autor “de coisas amazônicas, para avaliar a força da sugestão do seu (de Euclides da Cunha) estilo” (BOSI, 2006, p. 312).

De fato, Euclides da Cunha, além de prefaciador de *Inferno Verde* (1908), foi atento editor da obra, sugerindo pequenas alterações na linguagem e estabelecendo um profícuo diálogo sobre a Amazônia, região pela qual ele admite, desde anos antes em carta a Luís Cruls, ter profundo interesse (GALVÃO, 1997). Em certo sentido, seu olhar crítico lançado sobre a obra de Rangel serviu como um laboratório literário para a escrita de *À Margem da História* (1909).

A ideia de que a terra amazônica era “uma perigosa adversária do homem”, em razão dela ter sido invadida por ele antes que estivesse pronta apareceria em *À Margem da História* (1909) com intensa representatividade (GALVÃO, 1997, p. 252). Contudo, o aspecto que queremos destacar, esse ligado à hiperbolização dos efeitos estilísticos aplicados à linguagem narrativa, é a ideia de que essa natureza, maravilhosa em sua exuberância, valer-se-ia de sua “opulenta desordem” e de seu “vasto e luxuoso salão” para derrotar seu inimigo (CUNHA, 1922, p. 06). A ideia de um salão luxuoso, um cenário sofisticado, misterioso e pungente parece seduzir tanto Euclides da Cunha quanto Alberto Rangel.

As paisagens amazônicas: o flagelo das águas e a territorialização imaginada do “homem-natureza”

No conto *Tapará*, primeiro de *Inferno Verde*, um narrador não diegético se apresenta para descrever o lago - o lago Tapará - que se forma durante as cheias e introduz na composição da paisagem a desordem, uma massa opressora de cores verdejantes a partir do delineamento do caminho percorrido:

Detrás dessa primeira vegetação ribeirinha, que se sentisse medrosa da água solapadora do Amazonas, as embaúbas mais animosas surgem logo, altas, de folhas com reverso argênteo. [...]. Depois delas vem a mata, que tem o aspecto de se deter porque sentiu que lhe embargavam o passo. Surge em conjunto de um verde-montanha, sem gradação nas alturas das copas informes e esparsas como coalhos. Toda ela é igual, cheia, desordenado entulho de galharias e folhagens. [...]. A luz, no entretanto, não consegue nunca encharcar a floresta, aproveita apenas os desvãos, em que se espalha e se derrama, logo contida, porque tudo, afinal, reveste a consistência impenetrável de um vasto conglomerado de porfírios. [...] À hora do meio-dia ensoalhado, a floresta é pavorosamente

² Dessa viagem de reconhecimento se origina o livro *À Margem da História* (1909), que Euclides da Cunha não vê publicado por ter sido vítima de trágica morte.

muda; à noite, ela é wagnerianamente agitada de todas as vozes (RANGEL, 2008, p. 35-38).

A pujança descomunal da natureza domina toda a urdidura do conto; a floresta é algo vivo, mas impenetrável e não apenas do ponto de vista da circulação de pessoas, mas da possibilidade de compreendê-la, pois se configura como algo vasto e desordenado. No texto de Rangel, essa desordem é representada pela própria constituição narrativa da vegetação que forja a paisagem impermeável. O espaço indevassável é estilizado nos léxicos que se sucedem em “entulhos de galharias e folhagens, frondes torcidas, enganchadas em novelos de cipós que se engrifam pelas pernas” fechando o “conglomerado” (RANGEL, 2008, p. 35).

Esses signos do isolamento regional, cuja vegetação só à força dava espaço para que se adivinhassem “rabeios pela mata, fantástica estrada”, surgiam do olhar narrador como um universo impenetrável, descrito em uma linguagem intensa, para compensar sua estranheza: estrangeiro, desterritorializado, na Amazônia. (RANGEL, 2008, p. 39).

O silêncio da floresta urdia o terror na imaginação do narrador; por outro lado, as vozes da noite não evocavam a própria Amazônia, mas um sussurro clássico, wagneriano, colonizador. E desse ponto de vista um diapasão entre a linguagem de Rangel em *Tapará* e a linguagem com a qual ele imagina traduzir a região é estabelecido, pois seu olhar de forasteiro faz irromper uma escrituração que aspira construir um vocabulário que semantize a Amazônia para o mundo e para o homem “civilizado”³. Por outras palavras, a escrituração de Rangel indica que seu código estilístico foi construído a partir de referências retiradas do mundo ocidental europeu.

O seu código estilístico surge aqui como um modelo, ou melhor, um molde literário cuja característica principal é conceber a natureza como um espaço misterioso e, dessa forma, carente de um vocabulário capaz de significá-lo e torná-lo inteligível, o que é intuído pelo narrador:

A floresta, afogada na cheia, é mais própria ao nativo. No dilúvio amazônico, o homem trocava bem os seus pulmões por guelras. Tudo lhe é acessível quando n'água. A solidão do centro, quando a rede gangliiforme dos lagos se liga à rede arterial das correntes, não tem segredos. O caboclo vara, some-se numa segurança de caminheiro por vias topografadas, e vai até onde o tino tranquilo lhe indica o fácil pescado. Assim, só para ele não há mistério nesse sertão (RANGEL, 2008, p. 36).

A entrada do vocábulo sertão em “*Tapará*”, primeira na obra *Inferno Verde*, é emblemática dos signos que a Amazônia, ou melhor, esse sertão de águas, parece colimar com os topos mistério, solidão e vazio. Por outro lado, esses topos esclarecem que o narrador não detém os instrumentos e meios para significar a região dentro de suas especificidades semânticas, pois o mistério da região era relevado apenas ao homem amazônico. Topógrafo conhecedor dos caminhos daquelas águas, esse homem detinha, ao contrário de Rangel e seu narrador, uma epistemologia que não partilha com o forasteiro.

No entanto, para o narrador de “*Tapará*”, o conhecimento do homem amazônico sobre a região não era fruto de uma cognoscibilidade, mas de sua adaptação ao mundo natural: intensificando-se a ideia do homem em mutação, adaptado ao mundo das águas por ter as características biológicas necessárias à sustentação da vida em um ambiente considerado tão inóspito. O homem que trocava seus pulmões por guelras é uma metáfora biológica, porém seus sentidos fortalecem um ideário naturalista que desloca esse

³ A ideia de homem civilizado é tomada aqui como parte de um processo por meio do qual a sociedade ocidental constituiu uma narrativa sobre si mesma como “povo escolhido” em oposição aos “estrangeiros perigosos”. Narrativa essa, fruto daquilo que Ruth Benedict problematizou como a “imponente universalidade da civilização ocidental”. (BENEDICT apud PIERSON, 1970, p. 500)

mesmo homem para um marco biologizante, pois somente se tornando parte do reino animal conseguiria mover-se na Amazônia.

Em “Tapará”, a construção desse personagem integrado biologicamente ao bioma - era um homem-peixe, um homem-animal - evidencia que para o narrador apenas a dimensão instintiva, quase irracional, estava à disposição do homem amazônico e por isso sua condição inexaurível de amoldar-se à natureza não era resultado de sua humanidade e muito menos irradiava uma possibilidade de autonomia social.

Contudo, nem todos os homens estavam adaptados à “desordem” orgânica da natureza amazônica. No conto “Inferno Verde”, cujo título é o mesmo da obra, Rangel ficcionaliza a história de Souto, um engenheiro incumbido de realizar a medição das terras da Amazônia profunda, assim como o próprio autor. Em sua viagem para o ponto inicial dos trabalhos de agrimensura, Souto, talvez o *alter ego* de Rangel, “arremete[-se] para o interior do Amazonas [na] sua ativa ambição de recém-formado” (RANGEL, 2008, p.143). Assim descrevendo o narrador:

[...] chegaram a Boa Vista, coroada de manivas, mamoeiros e canas, [...]. Em uma barraquinha, assentada ao lado de pântano verdacho, onde se teriam dado entrevista todos os piuns e mutucas do rio, os viajores em bando passaram a tarde e a noite. Essa mesma morada de calangos [...] parecia assim, por apostema do pântano. [...] Aquela dormida arrepiara ao Souto. O pantanozinho toldado obsediava-o (RANGEL, 2008, p.148-151).

As emoções de Souto estavam diretamente ligadas ao terror por afastar-se dos centros urbanos e de se ver obrigado a viver naquela “morada de calangos”, por isso, a experiência na presença do pântano o impressiona tão profundamente, fazendo-o anunciar as águas amazônicas como o pórtico da sua tragédia pessoal. O medo do jovem engenheiro recrudescia ao ver à sua frente um “véu funesto” que em “tudo conspirava para aumentar em pungência o sacrifício” de estar na Amazônia, fazendo-lhe “aumenta[r] a solidão” (RANGEL, 2008, p. 147-151).

A palavra pungência ecoa nos signos que *Inferno Verde* imprime à região, cristalizando-a não como beleza e plasticidade da natureza, mas como medo, solidão e sofrimento. De fato, os terrores noturnos de Souto são os sintomas iniciais da doença que o conduziria à morte alguns dias depois, quando vaticinaria:

Inferno!... Inferno... verde. Inferno é o Amazonas... inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras donde veio carinhosamente resguardada na alma ansiada de paixão por dominar a terra virgem que barbaramente violenta. Eu resisto à violência dos estupradores (RANGEL, 2008, p. 162).

Embora, em um primeiro momento, pareça-nos que Souto estaria a defender a Amazônia contra os seus espoliadores, seu grito “inferno...inferno” colima, antes a ideia de que a região, seguindo os passos de Euclides da Cunha, não estava pronta para o progresso, pois estaria em estágio inferior de desenvolvimento: homem e terra seriam, naquela região e época, ícones da barbárie. A barbárie, dessa forma, se instala representando a paisagem que se revolta não necessariamente contra o explorador, mas contra aqueles que não compreendem as exigências da Amazônia. Ou seja, a paisagem se revolta contra aqueles, caso de Souto, que resistem à ideia de que a região é um ambiente marcado pela angústia.

A construção do olhar estrangeiro: a paisagem agônica

Em *Inferno Verde*, o universo natural aparece expressivamente como um ambiente fantástico, aterrador e relacionado à estranheza que impulsiona a imaginação do forasteiro, fosse ele o próprio Alberto Rangel ou o leitor que desconhecia a Amazônia. O sentimento agônico que percorre toda a obra é expresso no conto *O Taparará*, quando o lago, protagonista do enredo, inicia o processo de vazante, figurando, nas palavras de Rangel, um “fato hediondo: o lago apodrece” (RANGEL, 2008, p. 41). Esse processo químico natural é metaforizado pelo narrador como parte do frenesi de insanidade que acometeria o forasteiro, caso do personagem Souto, que exigisse da Amazônia qualquer lastro de harmonia e placidez:

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

Para o narrador tratava-se da experiência do observador, e não do homem amazônico; além disso, o observador, abalado pela natureza que o cercava, é representativo da ideia do território amazônico imaginado pela literatura como lugar de delírios reverberados pelas agruras da expansão do Brasil. A ideia do frêmito de horror parte dos anseios de além-fronteiras – tanto os de Rangel enquanto autor, quanto os do narrador da obra – para fazer reverberar na narrativa a estrutura de sentidos dramáticos que amedrontaria o forasteiro – autor, narrador e personagens – que se recusava a “acreditar que alguém a[í] i viv[esse]” (RANGEL, 2008, p. 41).

Segundo Euclides da Cunha, esses rigores resultavam da desordem de uma região que ainda estaria em construção, pois a “Amazônia [seria] a última página, ainda a escrever-se, do Gênese” (CUNHA, 2008, p. 25). Mas enquanto a ciência a desvendaria lentamente, o artista, como Euclides da Cunha se referia a Rangel, “atingia-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 portentosa” (2008, p. 25). Prefaciando *Inferno Verde*, o autor de *Os Sertões* escreve:

[...] É um livro bárbaro. Bárbaro, conforme o velho sentido clássico: estranho. Por isto mesmo, todo construído de verdades, figura-se um acervo de fantasias. Vibra-lhe em cada folha um doloroso realismo, e parece engehado por uma idealização afoqueadíssima. Alberto Rangel tem a aparência perfeita de um poeta, exuberante demais para a disciplina do metro, ou da rima, e é um engenheiro adito aos processos técnicos mais frios e calculados (CUNHA, 2008, p. 24).

Conforme Euclides da Cunha, Rangel desvendou a “realidade surpreendedora [que] lhe entrou pelos olhos” durante sua estadia na Amazônia, quando sentiu o impacto do clima e da natureza; sendo que seus artifícios estilísticos resultavam justamente desse impacto. (CUNHA, 2008, p.12). Rangel compõe a paisagem de *Inferno Verde* totalmente envolvido por esse calor que não apenas derrete a frieza de uma presumível narrativa formal nos moldes da escrita de um engenheiro, como faz brotar de seu lápis uma literatura excêntrica, pautada em febres imaginativas, com a qual busca traduzir a “estranheza bárbara” referida por Euclides da Cunha a partir de referências ocidentais clássicas.

A urdidura dessa região de águas, porém, não é tão simples. Ao tentar escrever

sobre a “barbárie”, referida por Euclides da Cunha, Rangel não conseguiu se libertar dos artifícios de estilo europeus. A metaforização, tomada do universo da música clássica europeia, invade a composição da paisagem mais uma vez, descortinando aos olhos dos leitores de *Inferno Verde* uma Amazônia impactada pela “agitação wagneriana da floresta”, à qual dá os efeitos de suspense necessários à compreensão dos signos agônicos:

A floresta sofria, a floresta ria... Dedos convulsos de um gênio em delírio tangiam as cordas infinitas dessa grande harpa de esmeralda, arrancando-lhe acordes e síncopes harmoniosos ou incoerentes, na execução confusa da mais aterrorizante das sinfonias. Acentos schumannianos, a solene gravidade de Berlioz, dissipados em dissonâncias loucas, em descompassos chocantes (RANGEL, 2008, p. 147).

Os signos tão marcadamente “estrangeiros” são pautados pelos códigos da linguagem erudita para indicar o caos que a Amazônia representava: uma tendência que vincula os mais altos tons dramáticos das sinfonias de Schumann e Berlioz ao frenesi insano da paisagem nascida em incoerência plena. Paisagem essa que, segundo Rangel, resistia e ao mesmo tempo requeria o ordenamento civilizatório, surgindo, desse aspecto, um dos significados agônicos da Amazônia: ela sofria e ria irresoluta diante dessas duas possibilidades.

Entretanto, mesmo o caos tem uma ordem, no caso, uma ordem que faz deslizar o sofrimento pelas águas, anunciando que a floresta espreitava e ao espreitar fazia fluir à vista do viajante mais uma imagem clássica:

Sob o tendal esmagante das ramarias, o que esse lago oferece, mesmo com o gazeio e o esvoaçar das aves, é um ar mortal de deserto, todo em pedras nuas, onde pelo calor refletido das lajes até os répteis fugissem. Esse lago dá a ideia do asfaltite, mau grado o verdejar das margens e o fundo descoberto, atapetado de relva e populoso de uma fauna de estampa de Paraíso. A lembrança clássica de Caronte [o barqueiro] ocorreria também, como se, por tal água estagnada, esse fúnebre patrão empunhasse o jacumã de sua igarité da Morte. O Aqueronte [o lago] devia ser assim, circulando os infernos, qual este sulco d’água morta e infecta, com a mesma decoração em contorno da selva extática e lóbrega (RANGEL, 2008, p. 40).

A floresta e o lago Taparú emolduram, nesse texto literário, o limiar do inferno, construindo, de um lado, uma imagem musical que podia ser evocada pelas composições sinfônicas clássicas; e, de outro lado, uma imagem literária também clássica: os infernos de Virgílio ou de Dante Alighieri. Um espaço que se faz “mortal deserto” e, concomitantemente, enquanto paisagem social, se faz alegoria dos “infernos” firmando-se como uma das imagens privilegiadas por meio das quais a Amazônia foi interpretada.

A partir da construção de uma paisagem agônica, começa a ser enunciada a imagem de uma região que viria ser a trágica, mas ainda não o era; pois se era possível ver Caronte, o barqueiro dos Infernos, a adentrar no lago Taparú, ainda não se divisavam o Purgatório e o Inferno. Mas o sofrimento estava ali, a angústia e a nervosidade incontida do narrador anunciavam que a insofreadável tragédia se adiantava.

O modo ficcional de *Inferno Verde*: o tom irônico de uma humanidade trágica

No conto “Maibi”, presente em *Inferno Verde*, a poética trágica e seus enredos de

isolamento dirigem nosso olhar para as sombras dos seringais, desnudando as nuances de práticas sociais que destroçaram vidas, destruíram povos, mas que, porém, levaram ao triunfo do negócio da borracha. Maibi é a esposa indígena de Sabino, um trabalhador dos seringais que, devido a uma dívida de mais de sete contos de réis, teve que “cedê-la” a outro trabalhador, Sérgio, que se comprometia a saldar sua dívida com o patrão: o dono do seringal.

Sabino mesmo entristecido, pois “casara-se com aquela cabocla, linda cunhã [...] sabia que ‘era o jeito’ [...] mas saía ganhando; tinha saudade, porém da ‘danada’ da cabocla.” (RANGEL, 2008, p. 123. Destaques do autor). Um misto de alívio e angústia atingia Sabino, mas mesmo assim entregou Maibi e partiu para o coração das matas, declarando ao patrão que “não se havia arrependido; não metia o pé atrás, e que queria trabalhar” (RANGEL, 2008, p. 124).

Algum tempo depois, contudo, Maibi desaparece, e Sérgio denuncia ao patrão que pode ter sido Sabino quem a levou. Imediatamente, o patrão envia um de seus homens de confiança atrás de Sabino no centro das matas. Zé Magro, o homem do patrão, encontra Sabino no interior do seringal, e a descrição da figura desse diz muito da composição do personagem por Rangel:

Este vestia uma camisa sórdida, calças trapejando nos pés metidos em sapatas de borracha; e tinha a cabeça rebuçada na chita do mosquiteiro. Aparelhava-o o terçado enfiado na cinta, nas mãos a machadinha e o balde; pendido ao flanco um pequeno saco e o rifle atravessado nas costas. O uniforme traduzia a miséria e o arriscado do ofício (RANGEL, 2008, p. 128-129).

Era a imagem da pobreza que caminhava pela mata, era também a cena da inevitabilidade do sofrimento do homem amazônico que, mesmo degradado ao limite, vendendo inclusive a própria esposa, não alcançaria condições dignas de vida. Sabino personifica o modo ficcional trágico: era um herói em condição inferior a todos nós. Seguindo a concepção de Northrop Frye quanto aos modos ficcionais, Sabino, enquanto herói – protagonista -, não estava no mesmo nível que um de nós⁴, assim como não tinha qualquer vantagem mais aparente frente ao ambiente social ficcionalizado no qual se encontrava. À época da escrita desse conto, o ano de 1907, os homens – autor ou leitor – não reconheciam um senso d[e] humanidade” em Sabino (FRYE, 1973, p. 40).

Sabino não era o Souto, engenheiro paulistano, que fora encontrar a morte nos sertões amazônicos e cuja profissão era partilhada pelo próprio autor de *Inferno Verde*, Alberto Rangel. Sabino era um escravo, sofrendo o peso do destino que o negócio da borracha lhe impingia, peso esse que o narrador relata nos seguintes termos:

Patrões e intermediários aparecem ali a arranjar pessoal para o alto. Lobos de alcateia às vítimas vigiam em torno da isbá equatorial. Desenrolam-se promessas com o brilho de miragens e contratos são logo firmados ou desfeitos. Fazem o Destino e o Negócio a ronda ao acampamento assenzalado... (RANGEL, 2008, p. 50).

Acima ouvimos os pensamentos de Sabino: “era o jeito” entregar Maibi, expressão destacada pelo próprio Alberto Rangel. Aqui a ideia vem do próprio narrador do conto: os patrões fazem o Destino e o Negócio, ambos em letras maiúsculas, conduzindo a vida do trabalhador ao impingir-lhe a escravização e a exploração. O fatalismo se insinua no texto de Rangel não apenas em sua função estético-literária de delimitar a personalidade conformista de Sabino, mas também como aceitação da continuidade da violência no ne-

4 Não estava no mesmo nível de qualquer homem, real ou ficcionalizado.

gócio da borracha. Para o narrador, a personagem Maibi representa o destino, com seus interesses próprios na atuação humana, sendo ela quem conduz Sabino à ação de desfecho do texto literário, e não o conjunto de causalidades entre a exploração do negócio da borracha e a violência constante sofrida pelo trabalhador.

Os padrões da borracha seriam, nesse caso, apenas os encarregados de executar os encaminhamentos do destino. Entretanto, entremeio à urdidura da história de seus personagens, Rangel não deixa de expressar as incoerências desse efeito fatalista em sua narrativa:

Tirar saldo é a obsessão do trabalhador, o seringal. E como não ser assim, se o saldo é a liberdade? O regime da indústria seringueira tem sido abominável. Institui-se o trabalho com a escravidão branca! Incidente à parte na civilização nacional, determinaram-no as circunstâncias de uma exploração sem lei. O código surgiu mesmo nas contingências da luta. Não por intimações de uma autoridade, que não existia; mas por acordo tácito entre todos (RANGEL, 2008, p. 122).

O desejo de explicar a Amazônia persegue Rangel por toda a obra *Inferno Verde*. A ideia de um acordo tácito entre todos isola não apenas a região das regras do trabalho livre; isola também o homem amazônico de ter voz no próprio acordo. A Amazônia, em *Inferno Verde*, é isolada da sociedade englobante como um “incidente” talhado fatidicamente e cuja tragédia não seria resultado da atuação de ninguém em especial, mas das “contingências da luta” humana, instância do destino, à qual o homem amazônico se submetia. Contudo, se nesse momento, o fatalismo de Sabino se combina ao determinismo causal entre exploração e escravização, dando origem a um universo em isolamento, o desfecho do conto nos permite outros questionamentos.

Sabino, à revelia do peso do fatalismo, expressa sua vontade com um ato, acontecimento que nos é noticiado pelo narrador. Zé Magro, deixando Sabino na margem da mata, adentrou na floresta para investigar se Maibi não estaria cativa em algum lugar:

Zé Magro seguia a passos rápidos, mal notara o açacuzeiro no cerrado de cipós, e já se quedava aterrado diante do espetáculo imprevisto e singular. Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira. Não se lhe via bem a face na moldura lustrosa, em jorro negro e denso, dos cabelos fartos. [...] reconheceu, estupefacto, a mulher do Sabino e do Sérgio (RANGEL, 2008, p. 130).

Sabino matara Maibi, crucificara-a na seringueira do centro da mata, e toda a narrativa que se segue é um caminho de volta feito pelo narrador ao argumento da natureza como punidora dos homens: não de qualquer homem, mas do homem amazônico: o trabalhador pobre e escravizado. Contudo, a vítima, Maibi, era alguém inocente no jogo de exploração no qual aquele território estava imerso. Aqui podemos voltar à concepção de modo de ficção trágica de Northrop Frye, acrescentando-lhe um novo elemento: a ideia da vítima sem culpa que deslocaria o sentido fundante da cognoscibilidade trágica, dada pelo merecimento da vítima, para outro modo de fabulação: a ironia. Segundo Frye,

a ironia trágica, em seguida, torna-se simplesmente o estudo do isolamento trágico em si, e desse modo destaca o elemento do caso particular, que até certo ponto existe em todos os outros modos. Seu herói não tem necessariamente qualquer ‘harmatía’ trágica ou obsessão patética: é apenas alguém que fica isolado de sua sociedade. Assim o princípio fundamental da ironia trágica é que tudo de excepcional que acontece

com o herói devia estar causalmente descombinado com o seu caráter. [...]; a tragédia é inteligível porque sua catástrofe se relaciona plausivelmente com a situação. A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece, mais do que qualquer outra pessoa. Se há uma razão para escolhê-la para a catástrofe, é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que responde (FRYE, 1973, p. 47).

A dimensão irônica do enredo ficcionalizado no modo trágico imputa ao personagem um sofrimento que esse não fez nada por merecer e nem mesmo que tenha escolhido voluntariamente submeter-se. Seu isolamento da sociedade, no caso particular da personagem Maibi, uma indígena, imprime um tom angustiante ao enredo porque ela não possuía uma falha, ou *harmatía*, como denominou Aristóteles, mas foi uma vítima da mesma sociedade que a isolava. Maibi é na verdade a vítima cuja punição ou sacrifício nada fez para merecer, nada referindo o enredo que fizesse supor uma culpa secreta ou explícita de ordem pessoal. Sua escolha, pelo autor, para sofrer o ato trágico final descombinava com sua personalidade e, além de apontar para uma razão inadequada, produzia mais objeções do que respostas, configurando o elemento irônico do enredo trágico do conto.

Essa imagem da vítima punida injustamente assume muitas formas e conteúdos na literatura ficcional relativa à Amazônia. O arquétipo de uma vítima começa a se firmar na personificação do homem amazônico como alguém que deve sofrer as dores da região mesmo que essas não tenham sido causadas por ele mesmo, ocorrendo aquilo que Frye explica ser a “cristaliza[çã]o na tragédia doméstica”, da “figura de uma vítima típica [...] ao aprofundar-se esta no tom irônico” (FRYE, 1973, p. 47). Essa figura típica é dominada por Frye como *pharmakós* ou bode expiatório, pois não é inocente e nem culpado. Assim, é “inocente [pois] o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito ou poderia provocar [...]”. É culpado [pois] é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte da existência (FRYE, 1973, p. 47-48).

O tipo de vítima que Maibi personifica era aquele inocente de qualquer ato. Por outro lado, ela representa, mais uma vez voltando às metáforas naturais tão apreciadas por Alberto Rangel, “uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. [...] É que imolada na árvore, essa mulher representava a terra...” (RANGEL, 2008, p. 131). Ou seja, era culpada de, enquanto mulher indígena amazônica, viver em um mundo onde essas “injustiças são parte da existência”, mais que isso, culpada de viver em um mundo onde “circunstâncias de uma exploração sem lei” eram vividas e aceitas por todos, constituindo um código social normativo. (RANGEL, 2008, p. 122).

A ambivalência do argumento de fechamento do conto continua a suscitar perguntas, pois, segundo o narrador de “Maibi”, o que ocasionara a morte da mulher havia sido a “vingança do seringueiro que com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração” (RANGEL, 2008, p. 131). Desse ponto de vista, compreendemos haver uma remissão à relativa alienação do homem amazônico quanto à compreensão de sua situação de explorado, pois Sabino matara Maibi por vingança pessoal, constituindo “intenção diversa” de uma rebeldia contra as regras da escravidão por dívida. Essa interpretação sobre Sabino representa, assim, um dos modos que permitiu cristalizar o ideário de ingenuidade do homem amazônico como um dos modelos interpretativos da região nas versões mais romantizadamente trágicas.

Há ainda uma dimensão desse conto que aprofunda significativamente a semântica trágica: a personagem Maibi não é apenas mulher e não remete apenas à terra como signo do espaço físico ultrajado, ela é simbolicamente constituída como sacrifício, pois seu “martírio [...], com sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor do que a da Amazônia, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota” (RANGEL, 2008, p. 131). Nesse momento, o enredo realista é deslocado e em seu

lugar vemos se formar uma figuração mítica, pois

tinha esse espetáculo de flagício inédito a grandeza emocional e harmoniosa de imenso símbolo pagão, com a aparência de holocausto cruento oferecido a uma divindade babilônica, desconhecida e terrível. É que, imolada na árvore, essa mulher representava a terra.... (RANGEL, 2008, p. 131).

O próprio narrador nos instrui sobre o caráter simbólico do sacrifício, o sangue de Maibi que escoava para as tigelinhas do seringueiro representava uma libação que, sob a aparência de holocausto, funcionava como oblação à Terra, que nesse momento foi alçada à condição de divindade pagã. Esse momento do texto literário, sem dúvida, é o ápice do tom irônico que compõe o modo trágico com o qual a região é narrada em *Inferno Verde*. No texto literário, forjado na forma realista, Maibi é uma mulher ultrajada por seu esposo e, ainda assim, tragada pela violência de uma sociedade patriarcal. Essa dimensão realista, segundo Frye, é a forma como principia a narrativa irônica no modo trágico, pois “começa com o realismo” e depois “move-se firmemente em direção ao mito” surgindo “contornos obscuros de cerimônias sacrificiais e deuses agonizantes”. (1973, 48).

De fato, partindo de uma forma narrativa realista, a morte de Maibi desliza rumo ao mito quando essa personagem passa a personificar a terra sacrificada em uma cerimônia mítica. É esse caráter sacrificial de uma “deusa” agonizante que constitui o modo trágico da narrativa, porém isso não significa que Maibi seja concebida como um ser superior, pois ela, vítima sem culpa, é antes uma deusa cunhada exclusivamente para ser sacrificada. Nesse sentido, o círculo semântico do modo ficcional é fechado como um mito irônico, pois a história de Maibi é “uma história de como o deus de uma pessoa é o *pharmakós* [bode expiatório] de outro” (FRYE, 1973, p. 49).

Por outras palavras, Maibi é concebida como uma personagem dual: vítima inocente, era, na urdidura do enredo, o *pharmakós*, o bode expiatório do sistema de exploração e dominação vigente na Amazônia. Mas também era uma deusa sacrificial, tornando-se um mito, a mãe terra, que ironicamente redimiria, com sua morte, o sistema que a havia assassinado. Na interpretação que nos permite *Inferno Verde*, a Amazônia é talhada nesse duplo sentido: de um lado, é um território onde as regras de exploração, escravização e dominação social são normalizadas. De outro lado, é urdida como um mundo existente em uma zona cinza cuja, cuja semântica punitivista entranha-se na própria natureza como instrumento de morte e onde as vítimas preferenciais são as mulheres, os homens e as crianças amazônicas.

Considerações Finais

A literatura não se propõe a reconstruir o real, porém em seu exercício de ficcionalização ela se apropria de dimensões dessa realidade, especialmente no que concerne aos aspectos culturais, reinscrevendo-a como parte de um jogo semântico de linguagem que nos permite conhecer as múltiplas interpretações dadas a um território e às pessoas nele existentes. Na interpretação dada por *Inferno Verde* os homens amazônicos surgem à mercê da punição natural e social. Nenhum deles podia ser livre, pois seus crimes não eram privados ou pessoais, envolviam a própria existência da região amazônica. No conto “Tapará” o lago foi composto como um mundo de águas estagnadas, fétidas e empenhadas em dificultar a vida do homem, especialmente do forasteiro que se arriscava na região, caso do próprio Rangel.

Portanto, a natureza foi apresentada em um estilo agônico que, figurada na imagem do lago, forjava uma existência apática, onde o bioma reverberava a inadequação dos forasteiros à região, impactados, que se encontravam, pela intensidade da Amazônia. Porém, a quase imobilidade figurada na obra não se dava apenas em função da primazia e força da natureza, mas também em razão da construção de uma narrativa cuja arquitetura

tinha como signo principal um ciclo infinito de sofrimento.

Esse ciclo de sofrimento se desdobra em uma semântica que constitui, a partir da imagem de uma Amazônia hostil, um repertório em estilo agônico que combina as referências de imagens clássicas da música e da literatura europeias com as marcas simbólicas de uma territorialização imaginada do homem amazônico como um ser quase irracional, dotado de características e habilidades animais, mas incapaz de conduzir seu próprio destino, visto que permanecia presos a uma ordem social exploratória e degradante.

Aliás, no contexto da descrição e composição literária da paisagem, o homem amazônico participava das representações apenas quando biologizado, ou seja, apenas quando lhe subtraíam as características humanas que lhe dotava de subjetividade e de capacidade crítica para compreender seu lugar dentro do bioma amazônico e das relações sociais da região.

Nessa obra, desvendar a identidade simbólica da Amazônia passava pela reinserção dessa região na dimensão das relações míticas e místicas o que, de certa forma, foi o artifício que permitiu a Alberto Rangel atribuir sentidos a uma cultura que ele, de veras, não compreendeu. Incompreensão essa que, figurada no conto “Inferno Verde”, leva o Souto ao delírio e à morte, sucumbindo em um frenesi, cristão e colonizador, ao vaticinar: “Inferno...inferno...” é a Amazônia. No caso de Souto, sua personalidade febril e aterrorizada compõe a transformação da paisagem em uma entidade cuja psicologia quase humana estaria fadada a causar dor e sofrimento pela multiplicação dos signos agônicos.

De outro modo, quando a humanidade do homem amazônico se fez presente em *Inferno Verde*, eram em condições de degradação o que, em certo sentido, era a realização de uma outra forma de desumanização. Esse é o caso do conto “Maibi”. Sabino, socio culturalmente deteriorado pelos signos da pobreza e da dominação com os quais é construída sua personalidade, parece personificar a ausência de vontade política entre os homens da região, culminado com a subalternização das identidades amazônicas e com a insurgência dos heróis - coronéis, fazendeiros, chefes políticos – homens que Alberto Rangel, e uma longa tradição após ele, considerou mais aptos a dirigirem a Amazônia.

A personagem Maibi, por sua vez, é composta com uma abstração do imaginário colonizador quando lhe negam uma identidade definida e transformam toda sua tragédia em um lance irônico acerca da impossibilidade do “progresso” na Amazônia, pois ainda não era tempo. Seu padecimento como ser humano é desfigurado pela imagem da terra ferida e morta pela ambição. O problema é que a ambição também é abstraída de forma genérica: ela é coletiva, de milhares, e universal. Contudo, à exceção desses dois, nenhuma outra pessoa ficticiamente construída por Rangel é relacionada a essa coletividade abstrata e culpada apenas por existir: nem patrão, nem dono do seringal, nem Estado.

Por fim, essa normalização referenda uma articulação entre *exploração* no negócio da borracha e *destino* ao reverberar um pretense acordo tácito no que concerne à tragicidade da vida das mulheres, homens e crianças amazônicas, o que, provavelmente, é uma das mais intensas ironias na forma de interpretar a Amazônia.

Referências

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Prefácio Otto Maria Carpeaux. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

BAKHTIN, MIKHAIL **A Estética da Criação Verbal**. Prefácio Tzvetan Todorov. 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

BARTHES, Roland. **Aula**. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRAIT, Beth. Linguagem e identidade: um constante trabalho de estilo. **Trabalho Educação e Saúde**: Revista da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, da Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, n.1 vol.2, mar-ago, 2004, p. 185-202. Disponível em: <http://>

www.revista.epsjv.fiocruz.br/upload/revistas/r60.pdf Acesso: 07 ago. 2019.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CUNHA, Euclides da. **À Margem da História**. 3ª ed. Lisboa-Portugal: Porto, 1922.

CUNHA, Euclides da. "Preâmbulo" (Prefácio). In: RANGEL, Alberto. **Inferno Verde: Cenas e cenários do Amazonas**. 6ª. ed. revisada. Manaus: Editora Valer, 2008, p. 21-31;

FRYE, Northrop. **A anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice; GALOTTI, Oswaldo. **Correspondência de Euclides da Cunha**. São Paulo: Edusp, 1997.

KRÜGER, Marcos Frederico. "Grande Amazônia: Veredas" (Prefácio). In: RANGEL, Alberto **Inferno Verde: Cenas e cenários do Amazonas**. 6ª ed. revisada. Manaus: Editora Valer, 2008, p. 09-20.

PIERSON, Donald. **Estudos de organização social**, Vol. 2 São Paulo: Martins. 1970

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde: Cenas e Cenários do Amazonas**. 6ª ed. revisada. Manaus: Editora Valer, 2008. (Memórias da Amazônia).

Recebido em 3 de julho de 2019.
Aceito em 4 de setembro de 2019.