

NARRADORES EM CONFLITO NOS *CONTOS AMAZÔNICOS* DE INGLÊS DE SOUSA: A AMAZÔNIA E SEUS MUNDOS POSSÍVEIS

NARRATORS WITH CONFLICTING PERSPECTIVES IN INGLÊS DE SOUSA'S *CONTOS AMAZÔNICOS*: AMAZONIA AND ITS POSSIBLE WORLDS

José Francisco da Silva Queiroz¹

RESUMO: *A obra ficcional de Herculano Marcos Inglês de Sousa tem sido lida a partir da perspectiva mimética platônica: a “imitação da realidade”. Os trabalhos acadêmicos interpretativos têm privilegiado o material sociológico e historiográfico das narrativas inglesianas, sem atentar para sua natureza ficcional. Para além da perspectiva de simples “imitação da realidade”, propomos uma investigação narratológica que reafirma a invenção fictícia dos Contos Amazônicos (1893), por meio das categorias teóricas do “tipo de narrador” e do “destinatário fictício” (SCHMID, 2010). Considerando essas categorias, assumimos uma posição mimética que, segundo Aristóteles, explora tanto a “representação da realidade” quanto o caráter “cognitivo da ficção”. Dessa forma, o mundo amazônico presente na obra inglesiana pode assumir completa autonomia como “mundo narrado” e artefato estético, desprendendo-se das restrições de uma estrita identificação com a história, e ultrapassando a fronteira da narrativa factual (DOLEŽEL, 1988, 2010; ISER, 1996a, 1996b).*

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia; narratologia; ficção

ABSTRACT: *Inglês de Sousa's fiction works, including his Contos Amazônicos (1893), have been read mostly from the platonic perspective of “imitation of reality”. Academic interpretative works have focused on sociological and politic aspects of these narratives, giving less importance to their fictional nature. In this article, we propose a narratological investigation that reaffirms Contos Amazônicos as a fictional invention, based on “types of narrator” and “fictive addressee” theoretical categories (SCHMID, 2010). From this theoretical perspective, we assume an Aristotelian mimetic position, which embraces both “imitation of reality” and “cognitive aspects” of fiction works. We claim the Amazonian world painted in Inglês de Sousa's Contos Amazônicos can be recognized as an autonomous “narrated world” and thus as an aesthetic artifact, which crosses the border of factual narrative and detaches itself from the restrictions of a strict identification with history (DOLEŽEL, 1988, 2010; ISER, 1996a, 1996b).*

KEYWORDS: Amazonia; narratology; fiction

O substrato ficcional da obra inglesiana

¹Mestre e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Docente da Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), Campus de Tomé-Açu (Pará).

Por volta de 1904, João do Rio (1881 – 1921), que tão bem unia a leveza da crônica à perspicácia de um repórter, publicou a curiosa antologia *O Momento Literário*. Esta coletânea de “quarenta respostas” pode nos ajudar a conhecer um pouco do pensamento dos principais escritores situados no Rio de Janeiro no início do século XX. Um dos “entrevistados” foi justamente o respeitado jurista e autor d’*O Missionário* (1888), Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853 – 1918). Em sua breve carta de resposta, Inglês de Sousa revelou os escritores que influenciaram sua formação literária, expressando ainda seu desinteresse pela filiação a *escolas* ou pelo trabalho de crítico, informações essas que nos permitem entender a presença de alguns *motivos* em sua invenção narrativa.

Como leituras prediletas, Inglês de Sousa citou os escritores Balzac, Flaubert, Dickens, Daudet e Erckmann-Chatrian. Os três primeiros são muito familiares ao público brasileiro e figuram entre os autores modelares do romance moderno. Flaubert também se destaca pelo *efeito do real*, que marcou seu romance mais famoso: *Madame Bovary* (1857). Já o escritor francês Alphonse Daudet, apesar de sua ligação com Émile Zola e de sua adesão ao estilo Naturalista, é pouco conhecido no Brasil, tendo somente um livro traduzido em Portugal até o ano de 1971: *Contos do meu Moinho*, publicado originalmente em 1869. Mas a grande surpresa, dentre os influenciadores de Inglês de Sousa, ficou por conta dos autores franceses Émile Erckmann (1822 – 1899) e Alexandre Chatrian (1826 – 1890). Deles pouco foi traduzido em português e ambos formaram uma dupla de grande sucesso por escreverem principalmente narrativas fantásticas. O conto mais famoso dos autores, *Hugues-le-loup* (1859), foi traduzido para o inglês em 1876 sob o título *The Man-Wolf*.

Esse breve apanhado nos leva a reconhecer que o advento das narrativas chamadas Realistas e/ou Naturalistas não subtraiu do horizonte ficcional europeu, nem mesmo do luso-brasileiro – basta lembrar de Machado de Assis e Eça de Queiroz –, o interesse pelas intrigas fantásticas. Tanto que a coletânea de Inglês de Sousa, *Contos Amazônicos* (1893), surge como uma síntese altamente complexa de preocupações sociais, como o próprio autor concebia a missão da narrativa romanesca, com o fabulário amazônico que impunha *limites* reguladores à ação humana.

Ao passo que o paradigma sociológico, o estudo da oralidade ou a querela quanto à introdução da estética Realista no Brasil, predominantes na crítica universitária, constituem o principal veio interpretativo do universo ficcional de Inglês de Sousa, como se vê nas leituras de Marcus Vinnícius Cavalcante Leite, “A dialética da matutice e da civilidade: uma leitura crítica dos romances de Inglês de Souza” (1998); de Mauro Vianna Barreto, *O romance da vida amazônica: uma leitura socioantropológica da obra literária de Inglês de Sousa* (2003); e, de

Marcela Ferreira, *Inglês de Sousa: imprensa, literatura e Realismo* (2015); isto apenas para citar alguns exemplos, nós assumiremos outra perspectiva teórica em favor de um recorte narratológico.

Feita essa delimitação, propomos que o mundo ficcional de *Contos Amazônicos* está organizado como uma narrativa “emoldurada”, ou seja, traz diferentes narradores com competências específicas de seleção, apresentação e narração dos eventos fictícios que dão forma a esse mundo narrado. Essa estrutura de uma narrativa emoldurada (*frame narrative*) pode ser encontrada em *Decamerão* (1350), de Boccaccio; *História de Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro; *Contos de Belkin* (1831), de Alexander Pushkin; “A dama pé-de-cabra”, presente no segundo tomo de *Lendas e Narrativas* (1851), de Alexandre Herculano; *A noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; e, *Contos e Lendas* (1866), de Rebelo da Silva.

Embora os *Contos Amazônicos* façam parte dessa tradição, esse volume traz algumas complicações que devem ser esclarecidas agora. Os nove contos que compõem essa obra, citados na ordem em que estão dispostos no livro: “O Voluntário”, “A feiticeira”, “Amor de Maria”, “Acauã”, “O donativo do Capitão Silvestre”, “O gado do Valha-me Deus”, “O baile do judeu”, “A quadrilha de Jacó Patacho” e “O rebelde”; sofreram mudanças em relação às suas primeiras publicações em periódicos². A principal alteração diz respeito à diminuição da importância ou mesmo o apagamento do *narrador primário*, o qual é responsável por selecionar e apresentar os eventos que acompanharemos na narrativa, além de conceder a autoridade de narração para o *narrador secundário*, este sim, o detentor do poder do discurso inventivo e performático da ficção.

A segunda questão particular aos *Contos Amazônicos* mostra-se pela presença de dois narradores ocupando a função de *narrador secundário*. Estes, o Dr. Silveira e o velho Estevão, revezarão a posse da autoridade narrativa perfazendo uma disputa de mundividências que implicará na percepção de mundos amazônicos distintos ou inconciliáveis. E finalmente, o aparecimento bem menos frequente de um tipo de *narrador terciário* cuja função será informar ou esclarecer aos narradores, Dr. Silveira e o velho Estevão, sobre eventos por eles não vivenciados. Esse tipo de *narrador terciário* condiz com a atuação das personagens Anica, de “A quadrilha de Jacó Patacho”; e, Paulo da Rocha, de “O Rebelde”. Diante desses esclarecimentos, podemos ampliar a conceituação dessa tipologia de narradores característica dos contos emoldurados.

² Os contos “A quadrilha de Jacó Patacho”, “O gado do valha-me-deus” e “O donativo do Capitão Silvestre” foram publicados unicamente no livro *Contos Amazônicos* (1893).

Based on the level to which the narrator is assigned in the case of a frame narrative, we differentiate between the *primary* narrator (the narrator of the *frame story*), the *secondary* narrator (the narrator of the *inner story*, who appears as a character in the frame story), the *tertiary* narrator (the narrator of an inner story of second degree, who appears as a character in the first inner story), and so on (SCHMID, 2010, p. 67).

Seguindo então a perspectiva narratológica esboçada por Wolf Schmid (2010), faremos a leitura das narrativas de *Contos Amazônicos* buscando destacar: 1) o imaginário amazônico como um dos principais elementos de uma disputa de mundividências entre vozes narrativas: Dr. Silveira vs. o velho Estevão, 2) a completa autonomia do discurso ficcional em relação aos registros históricos acerca da Amazônia; e, 3) que o *mundo narrado* por Inglês de Sousa constitui um dentre muitos *possible worlds* (mundos possíveis), segundo a perspectiva teórica de Lubomír Doležel.

Ficção vs. História

Considerando as mais recentes discussões narratológicas, como apresentadas por Schmid (2010)³, é preciso diferenciar claramente entre o conceito de *mimesis* segundo Platão daquele defendido por Aristóteles. Contudo, antes de se expor o contraste entre essas duas *concepções miméticas*, vale lembrar que no campo teórico das discussões em curso o conceito de *mimesis* foi substituído pela palavra de origem latina *ficção* (*fingere*), a qual traz como possíveis significados os atos de *dar forma, modelar, representar artisticamente, imaginar, fabricar, pretender*, entre outros. Posto isso, podemos retomar a discussão conceitual sobre *mimesis*, termo que, para Aristóteles, aproxima-se da função da *poiesis* e se harmoniza com vocábulo *fingere*, que consegue traduzir tanto o ato de *inventar* quanto de *representar* da realidade.

Portanto, a *mimesis* aristotélica ultrapassa o sentido da imitação concebido por Platão, podendo assumir o sentido de “*representation of something that is not already exist, which is constituted for the first time in the mimesis*” (SCHMID, 2010, p. 22). Nesses termos, a obra ficcional de Inglês de Sousa se torna “a representation of a distinct, autonomous, inner-literary reality” (SCHMID, 2010, p. 22). Essa autossuficiência da narrativa ficcional permitiu a Inglês de Sousa moldar um *mundo narrado* que se vale de um *truque* concebido pelos autores realistas, como muito bem esclarece Monika Fludernik: “Realism in novel is largely based on illusion: the trick is make the world of the novel seem like part of the real world and not, as is generally

³ Neste artigo não usaremos a nomenclatura narratológica desenvolvida por Gérard Genette e presente principalmente em seus livros *Figuras* (1972), *Figuras* (2015) e *Figuras* (2017); conceitos popularizados no Brasil pelo *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Nossa perspectiva narratológica seguirá os estudos da Escola de Hamburgo, a qual é encabeçada pelo Professor Emérito de Literatura Eslava, da Universidade de Hamburgo, Wolf Schmid.

claimed, to depict the real world. Instead of imitating reality, realistic novels refer to aspects of reality which are already familiar to readers” (FLUDERNIK, 2009, p. 55).

É a partir dessa estrutura de *make-believe* que a narrativa de Inglês de Sousa – em seus romances ou contos – formou-se ao moldar elementos do imaginário folclórico, signos linguísticos regionais, referências históricas e imagens arquetípicas da paisagem, tudo isso para erguer um espaço amazônico acessível por meio do discurso ficcional, uma contraparte ao mundo real, enfim, um *mundo possível*. Ao acompanharmos os eventos narrados ou as experiências comunicadas pelos narradores/personagens, adentramos em um mundo que pode combinar possibilidades de acontecimentos históricos com elementos de diversa procedência semiótica. A esta liberdade infinita do discurso narrativo ficcional, Doležel esclarece: “Fiction makers practice a radically nonessentialist semantics; they can alter all, even the basic, individuating properties of the actual-past persons when transporting them into a fictional world” (DOLEŽEL, 2010, p. 50).

Dado o caráter cognitivo e inventivo do modo narrativo, podemos experienciar a verdade do mundo real por meio do construto fictício, uma vez que a narrativa ficcional se refere ao *universal*. Sabendo desse poder do narrador ou do poeta, Aristóteles concluiu: “a tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). Por isso, contos como “Voluntário”, “A quadrilha de Jacó Patacho”, “O donativo do Capitão Silvestre”, “O Rebelde”, e mesmo o romance *O Missionário*, não são um instrumento de acesso à realidade amazônica, mesmo que pareçam se referir a eventos reais e históricos, mas são um artefato semiótico que estimula o leitor a ativar sua imaginação no processo de composição do mundo fictício.

Logo, “o fictício se eleva no imaginário, o imaginário, no fictício” (STIERLE, 2006, p. 10). Essa correlação entre “a realidade, o fictício e o imaginário”, formulada por Wolfgang Iser (1996a, 1996b), promove a “irrealização do real e a realização (*Realwerden*) do imaginário” (ISER, 1996a, p. 15), fenômeno esse manifesto no discurso ficcional pela complexidade da narrativa expressa em diferentes níveis de narração, o que permite transcender os dados materiais de um *documento histórico*. Nesses termos, avançamos na hipótese por nós levantada quanto a autonomia do texto ficcional em relação aos registros históricos, afinal: “O caráter auto-reflexivo do discurso ficcional oferece, por isso, as condições de apreensão para a representação, que assim se torna capaz de reproduzir um objeto imaginário” (ISER, 1996b, p. 120).

Doležel (1988), em meio ao esforço para reconhecer o estatuto de cada discurso narrativo, ou seja, aquele de matriz ficcional de outro de matriz histórica, afirma que o

mainstream da crítica literária e muitos historiadores passaram a aplicar um procedimento metodológico que buscava “interpret fictional objects as representations of entities of the actual world”, instituindo uma “*mimetic function: Fictional particular P/f/ represents actual particular P/a/*” (DOLEŽEL, 1988, p. 476). Porém, essa função tornou-se ainda mais problemática quando se assumiu que: “fictional *particulars* are claimed to represent actual *universals* – psychological types, social groups, existential or historical conditions” (DOLEŽEL, 1988, p. 477). A partir dessa transformação da função mimética (*mimetic function*), enquanto interpretação *pseudo-mimética*, tornou-se usual admitir que a narrativa ficcional (uma atividade de *poiesis*), ao focalizar a Amazônia, deveria ser compreendida como um registro factual ou historiográfico (uma atividade de *nóesis*).

Podemos indicar Eric Auerbach e Ian Watt como os impulsionadores dessa função que permitiu a concepção de que “the fiction writer is a historian of fictional realms” (DOLEŽEL, 1988, p. 479). Daí que pela necessidade de tratar com a propriedade devida cada tipo de texto: ficcional e factual, deu-se a origem à teoria de *possible-worlds semantics of fictionality*. Por meio desse escopo teórico, o texto narrativo ficcional pode ser discutido como um artefato cultural integrante de um sistema semiótico que ultrapassa em diversos níveis cognitivos o alcance de uma narrativa factual-histórica.

O modo narrativo, ao se tornar instrumento da invenção ficcional, integra um sistema comunicacional cujas estruturas e estratégias organizacionais são quase ilimitadas. Seja pelas escolhas de perspectivização, tipos de narrador, destinatários ideais ou possíveis, e o estilo do discurso do narrador ou das personagens, tudo isso nos leva a reconhecer que tratar a ficção inglesiana como mero documento é desperdiçar a potencialidade estética e cognitiva utilizada por esse autor, que dialogou com os mais importantes escritores da literatura Ocidental da segunda metade do século XIX. Assim, enfatizando a autonomia do discurso narrativo-ficcional, voltamos a citar Schmid: “In a fictional work, all the thematic elements of the narrated world are therefore fictive: people, places, times, actions, speeches, thoughts, conflicts and so on. Against the explication of a “mixed-bag conception”, widespread in theories of fictionality” (SCHMID, 2010, p.32).

Feitas essas delimitações, podemos nos deter às narrativas que integram o mundo de *Contos Amazônicos* na busca da compreensão de sua dinâmica narrativa dialógica, reconhecendo as marcações reveladoras das funções e dos tipos de narradores que revezam a autoridade narrativa perante uma audiência, o destinatário fictício (*fictional addressee*). À essa empreitada não adiantaria sair em busca dos registros históricos dos “voluntários da pátria”,

Pedro não estará lá, mas sempre poderemos experienciar o seu drama humano por meio da representação ficcional. Vamos agora ouvir os narradores.

A disputa de mundividências em Contos Amazônicos

A narrativa “O Voluntário” faz a abertura dos *Contos Amazônicos* (1893) e o seu narrador inicia o relato fora da *diegese*⁴ apresentando uma família de tapuios composta pela velha Rosa e seu filho Pedro, um pescador, que em 1865, quando se passa a história, contava 19 anos. Por meio de descrições da paisagem amazônica, esse narrador anônimo vai evocando o espaço que provia segurança e sustento a essa e outras famílias da região. Essa perspectiva observadora vai lentamente debuxando um panorama aprazível que só se via ameaçado por rumores incertos e aparentemente exagerados com respeito ao *recrutamento*. Porém, na versão de “O Voluntário” de 1876⁵, quando o conto se chamava “O Recruta”, está claro, desde o início da narrativa, a presença do *narrador primário*, concessor da autoridade narrativa, e a existência de uma audiência que ouve o relato em curso: “Foi então que o doutor Silveira começou: — Haveis de ter ouvido falar da tapuia Rosa, aquela boa velhinha que morava no Igarapé de Alenquer, e que de tão boa vontade hospedava os viajantes a quem a noite apanhava antes de chegarem à vila” (DOLZANI, 1876, p. 02).

Feita essa distinção entre a perspectiva dos narradores (a capacidade de dizer e o conhecimento do que é dito) nas duas versões da história, o resto do relato segue praticamente inalterado. Por isso, retomaremos a discussão a partir do texto de 1893. Desse modo, dentro do contexto ficcional evocado, a Guerra do Paraguai surge como o acontecimento que levou o narrador a ser testemunha e um dos agentes dos eventos ocorridos em Alenquer e Santarém. A ficcionalização de eventos anteriores e concomitantes ao conflito bélico assume carga emotiva ao individualizar as personagens mais frágeis capturadas pelas *circunstâncias históricas*.

Apesar dos eventos narrados na primeira parte do conto não revelarem a identidade de seu narrador, há manifestações claras de sua presença como uma instância explícita, mas *não-diegética*. A marcação dessa autoridade narrativa fica clara na passagem em que Pedro percebeu nas imediações de sua casa a presença do capanga do Capitão Fabrício, o Manoel Andrade

⁴ Utilizamos esse conceito para nos referirmos ao *mundo narrado* ou *mundo da narrativa*. Logo, o *narrador diegético* é aquele que faz parte dos eventos por ele relatados. Essa participação na *diegese* pode ocorrer em diferentes níveis, o narrador pode ser uma personagem menor, uma das principais personagens e a personagem principal. Assim, o *narrador não-diegético* poderia ser, em contraparte, alguém que não participa da história, um observador não atuante e um observador minimamente envolvido nos eventos.

⁵ Aqui o autor usava o pseudônimo Luiz Dolzani.

acompanhado por outros jagunços. O narrador assim inicia esta passagem: “Numa tarde de dezembro de 1865 ou janeiro do ano seguinte (já não me recordo da data), Pedro, ao voltar da pesca...” (SOUSA, 2017[1893], p. 06). Posteriormente perceberemos que o *eu narrando*, então uma voz desconhecida, transformar-se-á em *eu narrado*.

Após as cenas em que acompanhamos Pedro ser subjugado a mando do Capitão Fabrício para servir como *voluntário da Pátria*, a instância narrativa da história, que até aí se portara como observadora, assume outra perspectiva, ou seja, percebemos que o narrador entra na *diegese*. Agora sabemos que quem narrava a história era um advogado conhecedor da família atingida pelas ações arbitrárias do Capitão Fabrício. O *eu narrando* do presente é o Procurador Dr. Silveira, enquanto que o *eu narrado* fora o Advogado Dr. Silveira. A versão do conto de 1893 tem a vantagem de sustentar o suspense acerca da identidade do narrador.

Após o desfecho trágico da história, no qual o advogado vocifera de indignação diante da postura pusilânime do Juiz de Direito, que se deixara ludibriar, ou, na verdade, decidira não interferir nos intentos do Capitão Fabrício, e quando vemos a patética condição em que a injustiça deixara a tapuia Rosa; passadas cenas tão marcantes, somos surpreendidos quando iniciamos a leitura do conto seguinte, “A feiticeira”, por uma voz substitui o portador da autoridade narrativa. Nesse momento, reconhecemos que estamos lidando com um mundo narrativo bastante complexo. O mundo narrado que até então acompanhávamos faz parte de uma moldura muito maior, a qual compreende o diálogo do Dr. Silveira com outro narrador, que até àquela altura fora seu ouvinte, ou destinatário, e que corresponde ao velho Estevão. Este, então, assume a autoridade narrativa, imprimindo marcas ao seu discurso que permitirão identificá-lo posteriormente contando outras histórias. O horizonte de mundividência trocará de chave e as manifestações sobrenaturais serão convocadas a integrar o mundo narrado.

O *narrador primário* agora se revela no início do conto “A feiticeira”: “Chegou a vez do velho Estevão, que falou assim:” (SOUSA, 2017[1893], p. 22). Quando o velho Estevão ocupa a posição de *narrador secundário*, conheceremos um homem de idade avançada e que tem uma postura cristã, tradicional e desenvolve e desenvolverá seus relatos como manifestação da moralidade ancorada em certo código de conduta criado a partir de crenças religiosas, como o Catolicismo, o saber popular das lendas e a própria experiência de vida. A história do tenente Antônio de Sousa, um rapaz que descreia dos poderes da bruxa aparentemente frágil, Maria Mucuí, terá uma função moralizadora para advertir aqueles que pretendessem desafiar as forças sobrenaturais, não importando quão insignificantes elas parecessem. Mas esse efeito pedagógico é interrompido e mesmo ameaçado quando no momento de maior tensão da

história: “Uma gargalhada nervosa do Dr. Silveira interrompeu o velho Estevão nesse ponto da narrativa” (SOUSA, 2017[1893], p. 26).

A gargalhada que interrompe o relato do Velho Estevão desestrutura a lógica do testemunho, enquanto verdade, que pode ser transmitida unicamente pela narração de um indivíduo cuja confiabilidade confirmaria a veracidade do evento. E para uma narrativa fantástica, quanto maior a participação do narrador na *diegese*, o número de detalhes e a impressão de uma carga emocional ao relato, igualmente maior seria a credibilidade dos eventos relatados. Duvidar da narrativa implicava desconfiar do seu portador, o que o lançaria numa situação ridícula, destruindo tanto o *mundo narrado* quanto o seu porta-voz. Por isso que, quando uma história foge da lógica natural, mais necessário se mostra a apresentação de elementos garantidores da factualidade dos eventos relatados, o que não pode ser fornecido senão pela respeitabilidade do narrador.

Com essas duas histórias, instaura-se o conflito entre o Velho Estevão, que crê firmemente na interferência de forças sobrenaturais e atribui a elas poderes punitivos; enquanto o Dr. Silveira permanece aferrado aos eventos históricos que podem ser explicados por uma lógica natural. Ou seja, o *mundo narrado* em *Contos Amazônicos* se revela governado por um narrador que se reporta a um *mundo possível* e outro que admite a existência de um *mundo impossível*: “The boundary between history and mythology lies precisely here. In mythology, supernatural beings (deities, demons, spirits, and so on) are an integral part of the constellation of fictional persons and make their actional contribution to story” (DOLEŽEL, 2010, 49 – 50).

A resposta ao mundo fantástico do velho Estevão vem com a narrativa “Amor de Maria”, e mesmo que os ânimos estivessem acirrados entre os *contadores de histórias*, o Dr. Silveira não perderia a oportunidade de ampliar sua vantagem disruptiva ao apresentar uma tragédia causada por superstição. Todavia, o *narrador primário* mostra que o Dr. Silveira ao menos amainou seu impulso trocista: “O procurador, cruzando os braços, cravou os olhinhos verdes no carão do velho Estêvão. Depois, com um sorriso entre sardônico e triste, começou” (SOUSA, 2017[1893], p. 27). Os lances dessa narrativa concentram-se no triângulo amoroso entre Mariquinha, afilhada de Álvaro Bento; o *moço do Pará*, Lourenço de Miranda; e, Lucinda, filha do juiz de Vila Bela. Quando Mariquinha se vê preterida por Lucinda surge como única solução para vencer a adversária, o uso de uma infalível *simpatia*.

O conselho dado a Mariquinha, para que ela se valesse de um trunfo mágico, vinha intermediado pelo trato afetivo de Margarida, a mãe preta, a qual indicava uma feiticeira boa, a velha tapuia do Lago da Francesa, e capacitada para prover o desejo da moça rejeitada em razão de sua origem humilde. A instância moralizadora aqui se dá tanto pelo aconselhamento

equivocado de um membro da família quanto pela prática taumatúrgica em si: “— É mesmo perto da Prainha, e na beira do Lago da Francesa... é uma tapuia velha, muito afamada... [...] — E um tajá... é remédio que não falha. Basta uma dose de colherinha de chá. [...] — Arre, minha gente, basta de choradeiras. É experimentar que se bem não fizer, mal não faz” (SOUSA, 2017[1893], p. 35, 36).

Com o uso desse *filtro de amor caboclo*, dois poderiam ser os resultados da crença na mágica poção: a confirmação do poder de *amarração* ou sua ineficiência. Se o efeito esperado se realizasse, teríamos uma resolução típica da comédia: o casamento de Lourenço com Mariquinha, fato que ainda poderia ser atribuído unicamente a beleza da noiva. Entretanto, a confirmação da segunda possibilidade mostrou-se mais séria do que a mera desilusão amorosa: Lourenço morre envenenado ao tomar café contendo o elixir preparado com o *tajá* milagroso. Com esse final mórbido, o Dr. Silveira afirmava a sua visão de mundo racionalista contra as crenças sobrenaturais do velho Estevão.

Como fazer frente a um relato que se mostrava tão lógico e ponderado? Como sustentar uma visão de mundo que poderia ser fatal? Ao invés de ficar abalado com o final da história do “Amor de Maria”, o velho Estevão preparou-se para contar um caso ainda mais desafiador da realidade natural. Os eventos narrados em “Acauã” vinham exatamente em socorro desse horizonte fantástico. A versão de “Acauã” publicada na *Revista Brasileira*, em edição de janeiro e março de 1880⁶, está imediatamente ligada ao final de “Amor de Maria” e a instância narrativa primária reaparece para intermediar os olhares e as opiniões dos narradores e dos ouvintes.

Quando o procurador acabou de falar grande silêncio reinava na sala. Todos os corações pareciam oprimidos pela compaixão; a história de Mariquinha produzira tal sensação que alguns tinham lágrimas nos olhos. O velho Estevão único de todos os presentes parecia não se ter comovido com a narração do compadre, e encolhia os ombros em sinal de indiferença e desprezo; agitava-se, porém, no banco, e olhava para o Dr. Silveira, espichando o lábio inferior. Depois, como se não pudesse resistir ao desejo de dizer algumas coisas que lhe estavam a fazer cócegas nos gorgomilos, começou [...] (DOLZANI, 1880, p. 211 – 212).

Já na versão de 1893, a identidade do narrador de “Acauã” se mostra de difícil identificação, há um afastamento claro da voz narrativa em relação aos eventos narrados, somente quando observamos os índices presentes na narração é que reconheceremos a mesma *visão de mundo*, os mesmos *horizontes intelectuais* e a mesma *competência narrativa* do velho Estevão. Apesar dessa diferença na organização da perspectiva narrativa, a estrutura básica da trama de “Acauã” é a mesma em ambas as versões do conto: na antiga vila de São João Batista

⁶ Aqui o autor usava o pseudônimo Luiz Dolzani.

de Faro, o capitão Jerônimo Ferreira, após sair para caçar em dia proibido, uma sexta-feira, deparou-se com fenômenos atmosféricos que não pareciam usuais. Ele encontrou uma menina pequena vogando numa canoa, que receberá o nome de Vitória, e passou a criá-la com sua filha Aninha; do convívio das meninas, quando adolescentes, advirão os malefícios que concluem a história.

O encontro dessa “estranha criança” (SOUSA, 2017[1893], p. 41) mostra-se, na versão de “Acauã” presente nos *Contos Amazônicos*, como um castigo a Jerônimo Ferreira por ele ter profanado um dia sagrado. Mas na versão de 1880, a maldição que se abate sobre Aninha, e conseqüentemente seu pai, provém da intervenção de uma “velhinha magra, descarnada e suja” (DOLZANI, 1880, 212), a qual conjurou um feitiço: “— Tupã não te dê lágrima, e a cobra grande seja tua amiga” (DOLZANI, 1880, p. 212). Essa passagem faz leve alusão aos vilões típicos dos *contos de fadas*, embora o final não tenha o desfecho heroico. Quanto ao nível narrativo, fica claro no conto de 1880 que velho Estevão fora um observador que participou da história: “Dei um grito, e tentei agarrar-me à velha, mas ela já havia desaparecido. Juraram-me todos os presentes não a terem visto, e somente eu ter dito: - Deus te faça feliz” (DOLZANI, 1880, p. 212), o que não se mostra com facilidade quando lemos o conto de 1893.

Ao final de ambas as versões de “Acauã”, os expectadores da tragédia sobrenatural reconhecem em uníssono o desencadeador da desgraça: “Era o Acauã!” (DOLZANI, 1880, p. 223; SOUSA, 2017[1893], p. 46). Novamente, ergue-se um mundo narrativo sobrenatural, fantástico ou impossível, no qual existem pessoas com autoridade para amaldiçoar e seres da fauna maléfica com a habilidade de se metamorfosear, como fizera Vitória no final da história: “De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, [...] Vitória, a sua filha adotiva, [...] mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca, e ia subindo até ao teto da igreja. Era um espetáculo sem nome!” (SOUSA, 2017[1893], p. 44 – 45).

Mais uma vez, no conto “O donativo do Capitão Silvestre”, desaparece o *narrador primário*, porém as marcações de um narrador *diegético* deixam claro que o portador da autoridade narrativa era o Dr. Silveira, e este claramente se dirige aos seus ouvintes propondo uma história de teor diferente. Até aquele momento, o *serão de província* fora dominado unicamente por situações mórbidas e personagens tétricos. O Dr. Silveira passou a reunir jocosamente detalhes extravagantes da comoção causada em Óbidos pela suposta guerra entre o Brasil e a Inglaterra: *a questão diplomática Christie* (1863). Em meio a uma galeria de bravatas, rancores e caricaturas dos costumes ingleses, o narrador mostra grande engenhosidade na manipulação da *exegese* (as explicações, explicações e marcações do narrador) para preparar

o desfecho cômico. Por estar liberto da carga emocional e relaxado da necessidade da comprovação, nada havia em sua fala que presumisse algo difícil de aceitar materialmente. O Dr. Silveira contava a história unicamente para entreter seus ouvintes ao coletar algumas opiniões absurdas: “Alguns sujeitos tidos por avisados, narravam, cercados de tapios boquiabertos, o que haviam ouvido a viajantes sobre os costumes e a religião daquela gente [...] que os ingleses não querem saber de santos, que adoram uma cabeça de cavalo” (SOUSA, 2017[1893], p. 49).

A visita do Coronel Gama e do juiz municipal à casa do Capitão Silvestre, uma figura heroica em Óbidos, fora acompanhada pelo narrador, Dr. Silveira, uma testemunha ocular, que lia em cada palavra dos visitantes intenções que estavam além do zelo patriótico. O esforço era pela defesa do Brasil, mas também pela glória particular. Quando o Capitão Silvestre recebeu a solicitação para contribuir na subscrição em favor da proteção nacional, a sua resposta fora tanto resoluta quanto cômica: diante de um governo tão acovardado era melhor também os brasileiros pegarem em armas contra ele. O sarcasmo da resposta atingia tanto o Império desleixado de sua honra quanto os seus ardorosos defensores na Amazônia. A resposta espirituosa instava pelo abandono de casos agourentos, - era melhor divertir-se com as pequenas misérias e as virtudes escassas.

Os três contos subsequentes: “O gado do Valha-me-Deus”, “O baile do Judeu” e “A quadrilha de Jacó Patacho”, trarão como narrador o velho Estevão, mas este ocupará níveis diegéticos distintos no esforço de ganhar a atenção da audiência e superar a performance do Dr. Silveira. E apesar desses contos não terem o *narrador primário* responsável pela moldura dos eventos, ainda assim conseguimos perceber o destinatário fictício integrante do mundo narrado. Será também com o conto “O gado do Valha-me-Deus” que conheceremos, enfim, mais detalhes a vida do velho Estevão. Essa história se mostrou tão distante temporalmente que o *eu narrando* se reportará ao *eu narrado* quando esse último era um impetuoso e jovem vaqueiro: o Domingos Espalha.

O tio Domingos Espalha chegou à casa dos setenta sem que jamais as unhas lhe criassem pintas brancas, e os dentes lhe caíram todos sem nunca haverem mastigado um carapetão, isso o digo sem medo de que traste nenhum se atreva a chimpanhar-me o contrário na lata. [...] Não pensem que eu agora digo isto para me gabar, pois quem pensar o contrário não tem mais do que perguntar aos moleques do meu tempo a razão porque me deram o apelido de Domingos Espalha, que era porque nenhum vaqueiro da terra, do Rio Grande, ou de Caiena me aguentava no repuxo da vaqueação; eu era molecote ainda, mas quando se tratava de alguma fera difícil, era o Domingos Espalha que se ia buscar (SOUSA, 2017[1893], p.57, 58 – 59).

A memória do velho Estevão parece ter sido despertada a pedidos da audiência que preferia os seus relatos *fantasiosos* aos do Dr. Silveira, os quais foram do tocante, ao trágico e há pouco terminavam em anedota. Por causa disso, o velho Estevão mesclava em seu discurso aspectos enobrecedores para confirmar que o caso a seguir era inatacável.

A aventura então relatada pelo velho Estevão dizia respeito à missão designada pelo novo dono da fazenda Paraíso, o Amaro Pais, que solicitara “uma vaca bem gorda para comer” (SOUSA, 2017, p. 59) dentre o rebanho que estava espalhado pelo mato da propriedade. O serviço, que parecia ser tão simples à perícia do afamado vaqueiro, mostrar-se-ia uma tarefa impossível de se cumprir. A incapacidade de realizar tal *mandado* traz outro episódio que desafiava a compreensão humana. Quando finalmente uma vaca foi apanhada, algo inexplicável aconteceu: “O diacho da vaca, dando um estouro, arrebentou como uma bexiga cheia de vento, e em vez de aparecer a carne fresca, era espuma e mais espuma, uma espuma branca como algodão em rama, que saía da barriga, dos peitos, dos quartos, do lombo” (SOUSA, 2017[1893], p. 61).

Após o abate daquele animal proibido, a noite dos vaqueiros tornou-se uma vigília de remorso, pois ao longo da madrugada ouviu-se o choro de um rebanho fantasma lamentando a morte de um de seus membros. O narrador diz ter reconhecido de pronto a situação em que se encontrava: “Aquilo estava bem claro que a vaca preta era a mãe do rebanho, e como nós a tínhamos assassinado, havíamos de aguentar toda aquela choradeira” (SOUSA, 2017[1893], p. 62). Esses acontecimentos macabros careciam de uma explicação minimamente racional, embora os sujeitos atingidos conhecessem que os motivos do castigo poderiam ser atribuídos à teimosia e à ganância.

Ao continuar encarregado do ato de narrar, o velho Estevão, no conto “O Baile do Judeu”, manifesta-se mais uma vez como a testemunha de um evento fantástico desencadeado pela transgressão de um interdito. Comparecer à festa oferecida pelo comerciante Isaac, o judeu da história, traria alguma punição, pois segundo os boatos que circulavam pela cidade, ele “adorava uma cabeça de cavalo” (SOUSA, 2017[1893], p. 65), o que muitos habitantes desejavam comprovar, mas que na verdade só estavam interessados na “excelente cerveja Bass” e nos “sequilhos” oferecidos pelo anfitrião. Ir ao *baile do judeu* significava agir de forma imprudente apenas por diversão.

Quando o boto surge no salão de festas aparentando ser o Lulu Valente, um antigo namorado de D. Mariquinhas, e retira a moça para uma valsa, todos festivamente acompanham animados as cabriolas e piruetas do misterioso personagem. O traço da invenção ficcional se imprime no conto por meio da caracterização do boto, não mais o belo rapaz sedutor, mas o

“monstro” disforme que zomba de todos os *homens reais* ao arrebatá-la da bela da cidade para um mundo “encantado”. Com o rapto da moça, uma liça foi aprendida, pois o velho Estevão afirmou convicto: “Desde essa vez, ninguém quis voltar aos bailes do Judeu” (SOUSA, 2017[1893], p. 69). O maior interesse na mundividência do velho Estevão é que ela se sustenta pela competência narrativa, a qual se vale de várias estratégias persuasivas, floreios retóricos e toda sorte de referências à religiosidade ou ao conhecimento popular.

“A quadrilha de Jacó Patacho” é o conto que encerra a participação do velho Estevão como narrador, sendo também a única história por ele contada que não lida com o sobrenatural. Nesse relato, somos levados a questionar como o narrador tomou conhecimento dos eventos que ele contou, mas só obteremos essa resposta quando a voz narrativa modificar a sua perspectiva ao entrar na *diegese*. Estevão nos dirá que quando jovem, ao viajar com seu tio Antônio, deparou-se com a tapera da casa de Félix Salvaterra onde jaziam restos de cadáveres. Aquele cenário tinha uma história a ser descoberta, alguém precisava revelar os acontecimentos passados para que o esforço imaginativo atingisse uma forma cognoscível. Tudo isso se esclarecerá em outro momento, como Estevão diz: “Só muito tempo depois conheci os pormenores desta horrível tragédia, tão comum, aliás, naqueles tempos da desgraça” (SOUSA, 2017[1893], p. 80). As informações vieram da velha Ana ao final do conto, ela que no passado fora a bela Anica, atacada pela lascívia do capanga Saraiva e a única sobrevivente do ataque que os cabanos fizeram a sua casa: “A Anica tocara em partilha a Jacob Patacho, e ainda o ano passado, a velha Ana, lavadeira de Santarém, contava, estremecendo de horror, os cruéis tormentos que sofrera em sua atribulada existência” (SOUSA, 2017[1893], p. 80).

Como “A quadrilha de Jacó Patacho” termina citando o ano de 1832, o Dr. Silveira teve o ensejo perfeito para contar o episódio mais trágico de sua vida, pois ele quando criança teve de enfrentar a violência dos cabanos, ficando órfão de pai, sendo salvo pela benevolência do heroico Paulo da Rocha, o caluniado *velho do outro mundo*.

“O Rebelde” será a derradeira história dessa Amazônia ficcional então animada pela disputa entre dois narradores com mundividências tão díspares, embora habitassem o mesmo espaço partilhando experiências de vida até certo ponto semelhantes.

A primeira versão de “O Rebelde” é de 1877, ela foi publicada na *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras*⁷, e tinha por título “O sineiro da torre”, e trazia o tão versátil *narrador primário*, que mais uma vez foi retirado do conto reescrito e publicado em 1893. Vejamos a introdução do conto em sua moldura original: “Se é verdade, disse o Dr. Silveira, que o nível

⁷ Aqui o autor novamente utiliza o pseudônimo Luiz Dolzani.

dos caracteres tende a baixar cada vez mais à medida que progride a corrupção geral, também é fora de dúvida que ainda se encontram de tempos em tempos almas de uma têmpera rigidíssima [...]” (DOLZANI, 1877, p. 65).

Pela grande extensão dessa última narrativa e por causa do protagonismo da história estar dividido entre Luís, o *eu narrado*, e Paulo da Rocha, que em certa altura do relato também se tornará narrador de seu passado, um *narrador terciário*, mesmo que brevemente, essa transição temporal e de perspectiva assume maior complexidade e podemos acompanhar o encaixe de uma história dentro de outra: “Eu fugi. Depois que me mataram a mulher, a minha pobre Margarida, que nenhuma culpa tinha do que eu fizera... Mas que valia a vida da mulher dum mulato, mulata também? Mataram-na de susto, de fome e de maus tratos” (SOUSA, 2017[1893], p. 91 – 92).

Após a invasão de Vila Bela pelos Cabanos, as ações e os incidentes ganham ânimo acelerado num ambiente noturno tomado por gritos de guerra, tumultos e o incêndio da casa de Luís. Em meio a tanta confusão, destaca-se a conversa *in extremis* entre Guilherme da Silveira e Paulo da Rocha. O pedido de perdão do primeiro e a promessa do último de salvar Luís selaram o destino das famílias, que de modos diferentes foram destruídas em meio a revolta de tal magnitude.

Se tornarmos ao texto de 1877, perceberemos que as marcas emotivas do narrador estão mais acentuadas e as indicações sintáticas de resposta a um interlocutor reforçam o que parece ter sido o plano inicial de Inglês de Sousa: inventar um mundo onde algo da história da amazônica pudesse estar simbolizado na forma da ficção e expresso segundo mundividências capazes de despertar o *pathos* do leitor: “Senhores, vou resumir o mais possível o resto da minha história; a cabeça se me perturba, o coração agita-se no peito e a voz corta-se-me de lágrimas quando recordo estas coisas; desculpai pois este desalinho de frases e de ideias, e consenti que eu abrevie” (DOLZANI, 1877, p. 92).

Infelizmente, os *Contos Amazônicos*, como os recebemos, estão incompletos, a moldura desse mundo está danificada, o que retira parte da excitação de imaginarmos uma reunião noturna em que os narradores já maduros instruem e divertem a geração mais nova com suas histórias fantásticas ou suas experiências de vida. Apesar disso, capturou-se um pouco desse momento, ainda comum nos interiores da Amazônia, em que homens, mulheres e crianças se calam para escutar uma aventura contada a respeito de seres “encantados”, passagens da vida social e situações caricatas. Quando o Dr. Silveira se cala, aquele mundo narrado se fecha, mas ele sempre estará acessível por meio dos signos linguísticos e dele tudo poderemos saber, uma vez que esse *mundo possível* está completo em sua autonomia ficcional.

Talvez a dualidade que Inglês de Sousa mostrou em suas leituras formativas estejam inscritas no conflito de mundividências entre o Dr. Silveira e o velho Estevão, uma vez que acompanhamos o desenrolar de tantas vidas ao longo desse *serão de província*. O então procurador, o Dr. Silveira, fora o menino Luís, amigo de Paulo da Rocha, homem a quem lhe devia a vida; o menino órfão formara-se em Direito, tentara defender Pedro, o *voluntário da Pátria*, e com seus esforços conseguiu que se fizesse ao *velho do outro mundo* a justiça que não alcançou o filho de D. Rosa. O mundo de Luís da Silveira está assentado em uma Amazônia material, um *mundo possível* que não contradiz as normas de uma realidade perfeitamente cognoscível por seus leitores e ouvintes. Doutro modo, o velho Estevão, fora o habilidoso vaqueiro Domingos Espalha e também presenciara eventos violentos durante a Cabanagem, mas suas memórias estão dominadas pelos *causos* sobrenaturais que vislumbram um *mundo impossível* de origem amazônica. Ao final, os ouvintes e os leitores só têm a ganhar com essa disputa, pois ambos os narradores detêm uma sofisticada técnica narrativa, que prepara o imaginário para tudo aquilo que poderia ter sido.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

DOLEŽEL, Lubomír. Mimesis and Possible Worlds. *Poetics Today*, Durham, v. 9, n. 3, p. 475 – 496, 1988.

DOLEŽEL, Lubomír. *Possible worlds of Fiction and History: the postmodern stage*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

DOLZANI, Luiz. [Inglês de Sousa]. O recruta. *A Academia de S. Paulo*, São Paulo, 2 de abr. p. 2 – 3. 1876.

DOLZANI, Luiz [Inglês de Sousa]. O sineiro da matriz. *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras*, Santos, ano 1, v. 1, n. 2, p. 65 – 93, ago. 1877.

DOLZANI, Luiz [Inglês de Sousa]. Acauã. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 3, p. 211 – 223, jan./mar. 1880.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996a.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. I. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996b.

RIO, João do (org.) [Paulo Barreto]. *O Momento Literário*. Paris: Garnier, 1904? p. 234 – 235.

SCHMID, Wolf. *Narratology: an introduction*. Berlim: De Gruyter, 2010.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Cadernos do Mundo Inteiro, 2017. [1893].

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

Recebido em 16/05/2020. Aceito em 16/08/2020.