



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS**  
**E SABERES DA AMAZÔNIA**



**ALINE COSTA DA SILVA**

**TRAVESSIA NO RIO-TEMPO:**

A História e a Recepção de *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo

BRAGANÇA/PA  
2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS  
E SABERES DA AMAZÔNIA**



ALINE COSTA DA SILVA

**TRAVESSIA NO RIO-TEMPO:**

A História e a Recepção de *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Leitura e Tradução Cultural

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

BRAGANÇA/PA  
2016

ALINE COSTA DA SILVA

**TRAVESSIA NO RIO-TEMPO:**

A História e a Recepção de *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

Conceito: \_\_\_\_\_

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Orientador: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Gunter Karl Pressler  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Avaliadora: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Maria de Fátima do Nascimento  
Universidade do Federal do Pará (UFPA)

Avaliador: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

BRAGANÇA/PA  
2016

## AGRADEÇO

Ao Eterno D'us, pela vontade permissiva sem a qual nada do que sou ou construí seria possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia, pela oportunidade e pela somatória de conhecimentos que ofereceu, sobretudo, por democratizar o ensino de pós-graduação no nordeste paraense, oportunizando a mim e aos meus colegas a chance de continuar aprendendo.

Aos membros da banca, representados pela professora Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima do Nascimento, pelo tempo e disposição preciosos que dedicaram, cujas observações muito contribuem e são salutares para a qualidade de minha pesquisa. Sinto-me honrada pela colaboração de cada um.

À minha família, na pessoa de Gilvandro F. da Silva, por tudo o que fez para incentivar-me, desde o início de minha formação acadêmica até aqui. A gratidão é fruto da consciência, muito obrigada. Igualmente, ao Gilson Elizeu e Gilberto Belo, partes de mim, os quais tornaram doce a feitura da pesquisa.

Aos meus amigos do PPLSA, todos eles, mas aqui representados por Lorrain Tyson, pelos diálogos construtivos de textos e de “Modos de Ser”.

Aos meus diretores do Ens. Médio público, Maura Kleber F. Da Silva e Ana Lúcia Félix Ribeiro e aos Sec. Municipais de Educação, Elton Cleber C. Do Rosário e Katya Cecília de Melo, por compreenderem meu caminhar e por todo o apoio que a mim dedicaram, acreditando e torcendo para que minha formação pudesse fazer a diferença na educação que sonhamos construir.

## AGRADEÇO ESPECIALMENTE

Ao meu orientador, prof. Dr. Gunter Karl Pressler [UFPA], pela excelência de seu trabalho, por sua generosidade imensurável e cavalheirismo extremado, por educar-me permitindo-me a descoberta das ciências e teorias da literatura das quais é ele uma grande referência acadêmica. Sinto-me laureada e orgulhosa por tê-lo como orientador.

A prof. Dr. Daniel dos Santos Fernandes [UFPA], pelo desvelo para compartilhar diversos saberes. Sobretudo, pelo direcionamento acadêmico e, conseqüentemente, para a vida, mostrando-me os caminhos a serem (per)seguidos

Ao prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes [UFPA], pelo comprometimento e exemplo de amor aos conhecimentos, às gentes e às culturas amazônicas. Obrigada por tudo o que (com)partilhou, colaborando não apenas para o cumprimento de créditos acadêmicos, mas para formação discursiva de seus alunos, dentre os quais sou uma grande privilegiada.

Ao prof. Dr. Antônio Dimas por sua atenção preciosa, humildade e prontidão para colaborar com minha pesquisa, sobretudo, pelo incentivo de sua continuação, lembrando José Veríssimo de Dias Matos como intelectual da Amazônia. Senti-me honrada com sua colaboração. Muiíssimo obrigada.

Ao prof. Dr. Luís Veríssimo, pela atenção, generosidade e colaboração, principalmente pela possibilidade de continuação da pesquisa sobre José Veríssimo.

Ao prof. Dr. Sérgio Sapucaí [UNAMA], *in memoriam*, pela paixão contaminante pela língua e por tudo através do qual ela se materializa, expressa e dialoga. Obrigada, pelo privilégio de desfrutar de sua existência e conhecimento, por, ao educar-me a reconhecer o sentido da palavra, da sintaxe e da forma, possibilitar-me um olhar sublimado e entendedor diante dos textos-mundos que tudo comunicam. Saudades!

## DEDICO

À Alice Costa Ferreira da Silva, filha estimada, sem a qual a realização de tudo o que vivi, aprendi e produzi seria impossível. Sou grata ao D'us que acredito por permitir-me gerar uma mulher linda, forte e sagaz como você. Obrigada, amada da minha alma, por compreender minha ausente/presença.

Aos meus pais, Anice Gomes da Costa e João Martiniano da Silva, *in memoriam*, pelos exemplos de vida, coragem e humildade. Com vocês aprendi o valor dos Seres em detrimento das coisas e compreendi que a aquisição de títulos nada mais é que um instrumento para fazer pelas pessoas a justiça social que lhes é negada. Saudade e gratidão! A presença de vocês transcende o tempo e a matéria.

À Joana Gomes da Costa, minha avó e criadora. Obrigada pelos valores e exemplo de coragem. Tudo o que sou e que vier a ser dedico a sua pessoa. Sou grata por seu amor e desejo de sucesso. Eu te amo, querida.

“Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (GOETHE. Carta a J. F. Rochlitz, de 13 de julho de 1819; AW IV, v.31, p.178).

## RESUMO

Em 1886, José Veríssimo publicou, em Lisboa, *Scenas da Vida Amazônica*. Em 1889, uma segunda edição, modificada pelo próprio autor, é lançada no Rio de Janeiro e outras saíram com intervalos de mais de meio século. A partir das reflexões da Hermenêutica proposta por Friedrich Schleiermacher [1999], da Estética da Recepção discutida por Hans Robert Jauss [1979], além dos estudos de Karlheinz Stierle [1979] e Gerard Genette [1982], esta pesquisa busca a compreensão de como a crítica leu a obra ao longo de suas publicações e discute sua atualização e importância literária. Como resultado, considera *Cenas da Vida Amazônica* uma obra com qualidade plenamente literária, o que a torna relevante para o debate a respeito do entrelaçamento de gêneros textuais [contos folclóricos, narrativas literárias] como via de acesso ao literário que representa a cultura dita periférica, a qual seja, com todas as ressalvas, a popular amazônica no contexto histórico e literário do séc. XIX, basilar, ainda, para a compreensão da construção intelectual de José Veríssimo.

**Palavras-chave:** José Veríssimo. Literatura Brasileira. Cenas da Vida Amazônica. Recepção Crítica. Teoria Literária.

## **ABSTRACT**

In 1886 José Veríssimo published in Lisbon *Scenas da Vida Amazônica*. In 1889 a second edition, modified by the author himself was released in Rio de Janeiro and others editions were published more than fifty years after the second one. By the hermeneutic proposals presented by Friedrich Schleiermacher [1999], of the Aesthetic Reception by Hans Robert Jauss [1979] and the studies of Karlheinz Stierle [1979] e Gerard Genette [1982] this research intends to search about the understanding of how the Critic read the novel through their editions and discusses its atualization and literary relevance. As result, it considers *Cenas da Vida Amazônica* a novel with total literary quality which is important to debate about text genders interweaving [such as folcloric short stories, literary narratives] as a way to the literary context that represents the peripheral culture, with all their reservations, the popular amazonic culture into the literary context of the XIX century and its relevance to the intelectual construction of José Veríssimo.

**Key-words:** José Veríssimo. Brazilian Literature. *Cenas da Vida Amazônica*. Critical reception. Literary theory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Photographié d’après nature par A. Frisch (1867) .....	19
Figura 2 – O Tapuio. Ilustração de Percy Lau .....	27
Figura 3 – La cuisine de la malocca. Photographié d’après nature par A. Frisch (1867) ..	35
Figura 4 – Representação de A mameluca .....	58
Figura 5 – Capa de Cenas da Vida Amazônica. Edição de 2013 (EDUEPA) .....	63
Figura 6 – Capa de Cenas da Vida Amazônica. Edição de 2013 .....	68
Figura 7 – Capa de Cenas da Vida Amazônica. Edição de 2011 (Ed. Martins Fontes) .....	69
Figura 8 – Capa de Cenas da Vida Amazônica. Edição de 1957 (Simões Editora) .....	71
Figura 9 – Capa de Cenas da Vida Amazônica. Edição de 1889 (Laemmert & C.) .....	72
Figura 10 – Capa de Cenas da Vida Amazônica. Edição de 1886 .....	73
Figura 11 – Mapa da Republica dos Estados Unidos do Brasil .....	114
Figura 12 – Localização atual de Óbidos/PA .....	115

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	12
2	CENAS DA VIDA AMAZÔNICA .....	16
2.1	O BOTO .....	19
2.2	O CRIME DO TAPUIO .....	27
2.3	O VOLUNTÁRIO .....	35
2.4	A SORTE DE VICENTINA .....	41
2.5	O SERÃO .....	45
2.6	A LAVADEIRA .....	48
2.7	O LUNDUM .....	51
2.8	INDO PARA SERINGA .....	54
2.9	VOLTANDO DA SERINGA .....	55
2.10	A MAMELUCA .....	58
3	A QUASE TOTALIDADE DA OBRA .....	62
3.1	A HISTÓRIA .....	63
3.2	O PARATEXTO .....	77
3.3	AS LINGUAGENS .....	80
3.4	A TEMÁTICA .....	85
3.5	A CRÍTICA LITERÁRIA, O LEITOR E A INTERSEMIOSE DO TEXTO .....	92
3.6	A RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>CENAS DA VIDA AMAZÔNICA</i> .....	97
3.7	O PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA .....	107
4	ILHA JOSÉ, CONTINENTE VERÍSSIMO .....	113
4.1	BIOGRAFIA .....	113
4.2	A PRODUÇÃO INTELLECTUAL .....	119
4.2.1	A <i>Revista Amazônica</i> .....	121
4.3	JOSÉ VERÍSSIMO, FILHO DO SEU TEMPO: O CENÁRIO INTELLECTUAL DO SÉC. XIX .....	123
4.4	CRÍTICOS DE VERÍSSIMO: “REPULSAS E DESABAFOS” .....	131
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	134
6	BIBLIOGRAFIA DE JOSÉ VERÍSSIMO .....	140
6.1	BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ VERÍSSIMO .....	141
6.2	BIBLIOGRAFIA GERAL .....	143

## 1 INTRODUÇÃO

*Cenas da Vida Amazônica*, de José Veríssimo, traz em uma edição de 2013 a capa ilustrada pela proa de uma canoa a navegar águas barrentas, a formar banzeiros na viração do dia e a insinuar a simbiose entre a natureza [representada pelo rio] e o homem [pela canoa por ele construída]. A imagem da pequena embarcação à guarda das circunstâncias infere representações de uma época e de um meio povoado por gentes, as quais, embora não aparentes na imagem, se subentendem existentes na construção das cotidianidades amazônicas.

Nesta obra, as pequenas casas de barro cercadas por coqueiros, os quintais repletos de galinhas, o milho jogado da cuia pela tapuia, as fumaças das casas de forno a exalar o cheiro da farinha d'água, os punhados dela jogados com destreza para boca, o som das águas cortadas pelos barcos e os acenos longínquos dos vizinhos passantes representam o cotidiano do interior paraense. Para quem o conhece, o sentimento de ter vivido algo semelhante e a identificação com as descrições são recorrentes e fazem das narrativas um seguir-voltando, ora recriado pela voz do narrador, ora despertado pelas memórias do leitor, também parte da (re)criação dos textos.

Assim, no andamento da leitura, se estabelece de imediato um princípio complementar: De um lado, o autor José Veríssimo, situado no contexto histórico e literário do séc. XIX, motivado por sua intuição e atitude divinatória para tecer *Cenas da Vida Amazônica* em diálogos com outras leituras. De outro lado, a figura do leitor formado pelas objetividades de seu contexto histórico, da língua, literário, mas também marcado por suas subjetividades, em busca da compreensão da individualidade e da intenção do autor, não como condição única, mas colaboradora para a compreensão das “Cenas” que se apresentam.

No fechar do livro e na reflexão por ele provocada, cabe o entendimento da filosofia de Heráclito de Éfeso, para o qual “nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tampouco o homem?”. Em concordância, o diálogo mantido com *Cenas da Vida Amazônica* modifica o leitor, o qual também a atualiza e pode, diacronicamente, exergar-se no passado representado na ficção e, sincronicamente, compreender na obra a representação de uma realidade, o que faz do livro de José Veríssimo um inventário, uma cumulação dos aspectos culturais, de um universo amazônico singular, colecionado e contido.

Resultante de tais considerações, a leitura da obra desperta a necessidade de outro olhar que objetive as subjetivadas antes experimentadas e cujo feito coopere para que o livro

ganhe o status de objeto de investigação, o que ocorre na presente pesquisa. Nela e já no trato de sua orientação, a partir de um primeiro horizonte de expectativas, sua nomeação, “Travessia no Rio-Tempo”, inspira-se na capa do livro antes explicitada, de modo que “travessia” representa a historiografia da obra (simbolizada pela canoa e de tudo o quanto ela transporta), através do “tempo” [simbolizado pelas águas correntes do rio].

Nas “margens”, seja nos paratextos ou nas críticas, considera-se a existência dos leitores os quais significam a obra em contextos socioideológicos diferentes, para atualizá-la e trazê-la ao centro dos debates acerca da historiografia literária brasileira. Diante desse contexto, a pesquisa sobre *Cenas da Vida Amazônica* parte, sobretudo, das seguintes problemáticas: Qual o valor desse livro na historiografia literária brasileira? Como a recepção atualiza a obra ao longo de suas publicações?

Como hipótese para tais questionamentos, compreende-se *Cenas da Vida Amazônica* como uma obra que amalgama o pensamento intelectual brasileiro do final do séc. XIX, uma obra com valor plenamente literário, que abre passagem para a consciência cultural na Amazônia e sobre ela e que colabora para a compreensão da construção intelectual do crítico literário José Veríssimo.

A respeito da recepção, considera-se que a interpretação de uma obra se dá na compreensão dos discursos nela marcados e que, para compreender tais discursos, é necessário refleti-los “enquanto fato naquele que pensa” [SCHLEIERMACHER, 2005, p. 95]. Assim, leva-se em conta nesta pesquisa o diálogo estabelecido com o autor, mas, sobretudo, o efeito ocasionado no leitor, responsável pela atualização da obra de José Veríssimo, cujos traços revelam-se nas críticas, nos paratextos e apontam mudanças não apenas estruturais da obra, mas intencionais do leitor, sobretudo, na segunda edição inteiramente literária e nas posteriores, cuja presença do receptor é mais presente e significativa.

No tocante a *Cenas da Vida Amazônica*, não lhe consta uma circulação a contento na época de sua primeira publicação realizada pela editora Tavares Cardoso & Irmão, em Lisboa [1886], cuja qualidade o próprio José Veríssimo contesta. Sua interpretação é cunhada inicialmente em torno do regionalismo amazônico, o que a torna, na época, desinteressante para a crítica com atenções voltadas ao eixo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, fatores que comprometem sua divulgação e amornam sua relevância no séc. XIX. Soma-se a essas questões o fato de os principais pensadores da literatura brasileira e críticos da época serem o

próprio José Veríssimo, Araripe Junior e Silvio Romero<sup>1</sup>, os últimos, críticos ferrenhos do autor de *Cenas da Vida Amazônica*.

Oposto aos fatos que colaboraram para o silenciamento da obra na historiografia literária brasileira, Machado de Assis<sup>2</sup> realiza a crítica da segunda edição [1899]. Desde então e a partir dos estudos de João Alexandre Barbosa [1974] e da publicação organizada por Antônio Dimas em 2011 pela editora Martins Fontes, a obra passa a tematizar estudos em diferentes áreas do conhecimento, motiva novas publicações, circulação e interesse de leitura, o que fomenta a presente pesquisa cujo objetivo geral é investigar a recepção e a história de *Cenas da Vida Amazônica*, de José Veríssimo. Quanto aos objetivos específicos, visa interpretar a obra em diálogo com a literatura específica, discutir as questões intratextuais e extratextuais, além de discorrer sobre José Veríssimo e os aspectos contextuais de sua produção literária.

Com a intenção do gozo de que trata Johann Wolfgang Von Goethe [2002] sobre a atitude do leitor intermediário que recria a obra de arte, somado ao prazer do texto citado por Roland Barthes [1987], o primeiro capítulo dispõe, em diálogo com a literatura específica, interpretações dos contos “O Boto”, “O Crime do Tapuio”, “O Voluntário da Pátria” e “A sorte de Vicentina”, além dos Esbocetos “O Serão”, “A lavadeira”, “Indo para Seringa”, “Voltado da seringa” e “A Mameluca”, discutindo suas representações sociais, ideológicas e culturais.

No segundo capítulo, o livro é situado no contexto da obra completa de José Veríssimo. Assim, se discorre a respeito das questões extratextuais [história e paratextos], intratextuais [linguagem e temática] da obra e considera as edições de 1886 a 2013 [as quais somam seis publicações]. Aborda, ainda, a recepção de *Cenas da Vida Amazônica*, desde a publicada por Machado de Assis até o contexto da crítica contemporânea, com exigência de um aprofundamento teórico/metodológico no campo da Estética da Recepção e da Hermenêutica como arte e técnica da interpretação.

Conforme Friedrich Schleiermacher [2005, p. 87] “a arte de compreender o discurso do outro não pode se dar alheia à relação entre autor e leitor perante o texto”. Por isso, o

---

<sup>1</sup> Este pensamento foi construído com base nas afirmações de Silvio Romero [1889, p.1], o qual, ao dissertar sobre a história da literatura brasileira, cita diversos autores nacionais, dentre os quais José Veríssimo e Araripe Júnior voltados de modo intenso à crítica. Entretanto, continua a considerar o autor de *Cenas da Vida Amazônica* entre demais autores nacionais: “para quem só devemos alguns pequenos ensaios, parcas monografias, noções destacadas de uma ou outra época de nossa literatura, ou análise por acas o de algum escritor predileto”.

<sup>2</sup> A crítica é publicada na Gazeta de Notícias e significa a obra como “O lugar onde há locuções da terra. Há tecnologia dos usos e costumes”. Coloca, ainda, o leitor “diante da vida Amazônica, não toda, mas aquela que o Sr. José Veríssimo escolheu naturalmente para dar-nos a visão do contraste entre o meio e o homem” [MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 219].

terceiro capítulo situa o livro no contexto da obra de José Veríssimo e discute os aspectos contextuais de sua produção literária, cuja base é fundada no que João Alexandre Barbosa [1978] denomina “fase provinciana” [1876-1891]. Tal fase abrange estudos com características etnográficas e educacionais, alguns publicados na *Revista Amazônica* como preliminares ao livro *Cenas da Vida Amazônica* [1886].

No quarto capítulo são contextualizados o pensamento e a produção de José Veríssimo. Assim, são feitas breves considerações sobre o contexto histórico e intelectual da fase em que *Cenas da Vida Amazônica* é produzida. Desenvolve-se este capítulo na apreensão da obra como um campo dialógico de ideias que se fazem importantes no momento de consolidação intelectual brasileira, a saber, o início do regime republicano, e no reconhecimento de João Alexandre Barbosa como geração de 70 [BARBOSA, 1974, p. 77].

A partir desse pensamento, *Cenas da Vida Amazônica* é aqui compreendida como obra literária cheia de outros enunciados, um pecúlio que dialoga com o contexto cultural da Amazônia oitocentista, carregada de conotações do seu tempo, transitada por demais produções intelectuais de José Veríssimo e que anuncia, em 1886, o subdesenvolvimento no Brasil a partir de duas Amazônias, a rural e a urbana, narrando-a e descrevendo-a em sua etnografia, geografia e política.

João Alexandre Barbosa [1978, p. 9] considera como historicidade “a condição do texto literário enquanto ser da linguagem necessariamente inserta no tempo”. Desconsiderar esse contexto significa prever uma crítica equivocada, daí a importância de sua elucidação. Seja pela recriação da realidade, pela encenação das conflituosas relações ideológicas e de poder no contexto do séc. XIX, ou pela inauguração dos ideais em torno da mestiçagem cultural anunciada, “*Cenas da Vida Amazônica* é uma obra que vale a pena ser lida” [MACHADO DE ASSIS, 1886]. O desafio de seu leitor é aceitar o mergulho no âmago das culturas representadas na obra e compreendê-las imbricadas em cada personagem e dentro dos espaços de sua construção [ou desconstrução].

Espera-se que a partir do diálogo com a recepção da obra, a presente pesquisa possa contribuir para a sua atualização, consideração na historiografia literária brasileira, além de suscitar discussões em torno da mutabilidade do cânone literário. Não obstante, este estudo acena para a consideração do universo intelectual, cultural e sociológico em plena formação no Brasil oitocentista, colecionado na obra e por esse motivo basilar para o entendimento da evolução da intelectualidade de José Veríssimo, a qual norteia sua crítica literária.

## 2 CENAS DA VIDA AMAZÔNICA

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida [STIERLE, 1979, p. 136].

Justificada a partir da declaração de Karlheinz Stierle, a leitura de *Cenas da Vida Amazônica* se realiza neste momento como recomenda Machado de Assis na recepção crítica da 2ª edição<sup>3</sup>:

Aqui está o livro que “há” de ser lido com apreço, com interesse, não raro com admiração [...] Tal crítico, se tiver o mesmo dom de análise do senhor José Veríssimo, achará que um testemunho esclarecido é mais cabal que outro, e regulará os seus leitores, dando-lhes este depoimento feito com emoção, com exatidão e com estilo [MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 219].

A consideração dessa orientação possibilita ao leitor o alargamento de horizontes, os quais se revelam diante de cada conto que constitui o todo da obra. Assim, para realizar o que sugere Machado de Assis ao leitor crítico, é necessário mergulhar na estrutura e concepção do texto, buscar respostas, encontrar pistas e dar testemunhos sempre mais esclarecidos, visto que a interpretação de um texto ambíguo em relação ao seu gênero nunca se encerra ou se interrompe. Assim, se retorna ao título da obra, *Cenas da Vida Amazônica*, como uma cortina que se abre e dá início a um testemunho novo, ornado de relampejos imaginativos tal como preceitua Walter Benjamin: “Nos domínios com os quais nos ocupamos só há conhecimento relampejante. O texto é o trovão que continua a retumbar muito tempo depois” [BENJAMIN, 1997, p. 73].

À crítica cabe a tarefa de relampejar e dar a conhecer as cenas amazônicas narradas. O imaginário, que para Wolfgang Iser [1996, p. 66] é a “dimensão última do texto” e a “origem do discurso ficcional,” não é apenas criado, antes, parte de um universo que o imaginário do leitor constroi. Este mundo imaginado, gerador da ficcionalidade e ultrapassado em relação ao mundo que se visa é a Amazônia oitocentista, o que justifica a identificação que José Guilherme Castro [2013, p.1] faz de José Veríssimo como o “artista plástico da palavra na Amazônia<sup>4</sup>”, cujos discursos são indicativos de ideias com conotações daquele tempo, do contexto cultural em que o autor de *Cenas da Vida Amazônica* está inserido, cuja desconsideração prevê uma crítica equivocada.

<sup>3</sup> A recepção crítica da segunda edição da obra *Scenas da Vida Amazônica* foi escrita por Machado de Assis em Janeiro de 1899 e publicada na *Gazeta de Notícias*.

<sup>4</sup> Em prefácio da edição de 2013 de *Cenas da Vida Amazônica*, pela editora da Universidade do estado do Pará.

Vale dizer que diante da Amazônia vivida e recriada na obra de José Veríssimo, não se pode ser um mero visitante, antes, se deve estar preparado para adentrar no universo representado, cujos ecos denunciam a aparição do autor que intitula a obra, bem como e de maneira mais profunda pela constância, a figura do narrador que dialoga com o leitor, descreve cada minúcia da paisagem, das personagens, de um tempo-espaço por ele testemunhado e que apresenta ao Brasil o tipo humano que habita a Amazônia, denominado nos contos por tapuios ou caboclos.

O título *Cenas da Vida Amazônica* revela uma intencionalidade, uma dimensão simbólica que exprime a presença do autor materializado no corpo da frase, ressoado, aproximado do “ser-em-línguas”, como diz Berman [2007, p. 11], ou seja, ele está no título, se constitui nele ao mesmo tempo em que o constitui e o torna instrumento de anúncio para o que virá no corpo do texto: As(s) culturas(s) amazônicas, em específico, a popular<sup>5</sup>.

Assim, desde o título se considera o horizonte de expectativa da crítica. Nesses termos, vale a interpretação dos contos e esboços com o proposto por Roland Barthes [2008] em *O Prazer do Texto*:

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer [esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor]. Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure [que eu o “dregue”], *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: [...] que haja este jogo [BARTHES, 2008, p. 9].

O prazer de que trata o autor diz respeito ao gosto estético, aquele que consolida a dialética do desejo na escrita e na leitura do texto, o prazer que vem da cultura sem com ela rescindir, por isso, o desejo pela leitura, diferente da fruição que a coloca em detrimento. Assim, *Cenas da Vida Amazônica*, se lida com prazer, indica a sua escritura igualmente prazerosa, a qual pode ser inferida desde o título da obra. Nele é evidente o fato de seus núcleos significativos serem “Cenas” e “Vida”, os elementos principais interligados pela preposição que não apenas estabelece, mas determina essa relação.

Desse modo, o que se adianta da obra é que “cenas” serão lidas, mas não qualquer uma: as da vida amazônica. Na frase, a ausência de determinantes, por assim dizer, de uma presença da ausência, indica que *cenas* são tantas e de tantas possibilidades que não as cabe

---

<sup>5</sup> Para Néstor García Canclini, o conceito de popular “não pode ser compreendido com base no marxismo clássico, mas também relacionado aos aspectos étnicos, sexuais, de consumo, nas formas mais diversas de luta contra a repressão que pode servir para identificar a diversidade de relações sociais e culturais dos sujeitos subalternos” [CANCLINI, 1983, p. 12]. *Cenas da Vida Amazônica* representa a realidade desses sujeitos da cultura, os quais embora ensaiem a luta por seus direitos, permanecem estáticos no determinismo social.

delimitar [as *cenias*, umas *cenias*]. Não obstante, “amazônicas” dinamiza o jogo e dar a entender sua diversidade e ao mesmo tempo sua particularidade, de modo que melhor se é não delimitá-las, no máximo qualificá-las como amazônicas, amostras de vidas cuja vastidão e diversidade possuem dimensões próximas ou mesmo maiores que a própria Amazônia. No título se tem anunciada a paisagem, o lugar, o ambiente, mas também os costumes, as culturas, a linguagem, a religiosidade, as pessoas vivas dentro das “cenias”. Assim, o cenário-espaco amazônico só se faz pela existência delas, das gentes, das culturas, das relações sociais e das teias de significações que se entrecruzam na obra.

Diante dessa abastança, uma indagação desponta: que vidas são essas? A resposta está no título dos contos [“O Boto”, “O Crime do Tapuio”, “O Voluntário da Pátria”, “A Sorte de Vicentina”] e os esboços<sup>6</sup> [“O Serão”, “A Lavadeira”, “O Lundum”, “Indo para a Seringa”, “Voltando da Seringa” e “A Mameluca”]. Eles são indícios de que tais vidas correspondem aos tipos humanos, aos sujeitos renegados pela sociedade: os “vivos” das periferias das cidades, os moradores das matas, dos distritos, os que vivem em condição de marginalização social na casa dos patrões, nos palácios do governo ou nos salões onde reina o branco.

Em *Cenias da Vida Amazônica* cada história surge como um quadro que compõe a exposição de uma Amazônia que se faz notável, de um lugar marcadamente contrastante, dividido entre a floresta exuberante e os sujeitos que nela convivem de modo nada pacífico, se relacionam conflituosamente em torno de questões políticas e ideológicas, por excelência, relações de poder.

Assim, as observações realizadas até então compõem um horizonte de expectativa inicial. Realizado semelhante ao orientado por Roland Barthes em *O Prazer do Texto* e como contido na epígrafe desta pesquisa se busca a feitura de uma interpretação com o prazer que é inerente ao leitor, o qual “julga gozando e goza julgando” e que, envolvido no dialogismo da leitura, torna-se fértil para a “recriação da obra de arte”, como ressalta Hans Robert Jauss [2002, p. 103] com aquela carta de Goethe<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Contos são narrativas em prosa concisas que se diferenciam do romance e apresentam um só conflito e clímax. São contextualizados a partir de uma ação que se dá em um tempo e espaco específico e é vivenciada por um número restrito de personagens. Já os Esboços que constam em *Cenias da Vida Amazônica* são pequenos esboços ou “narrativas” menores publicadas primeiramente com o título de *Quadros Paraenses*, como diz José Veríssimo, “ligeiras composições validadas no realismo e na visão crítica da realidade [VERÍSSIMO, 1878, p. 230], o que João Alexandre Barbosa [1974, p. 32] traduz como “uma espécie de pequena sociologia” [BARBOSA, 2013, p. 32].

<sup>7</sup> Carta a J.F. Rochlitz, de 13 de Julho de 1819. Esta citação que compõe a epígrafe desta pesquisa é citada por Jauss [2002, p. 103] para tratar a figura do leitor.

## 2.1 O BOTO

Figura 1 – Photographié d’après nature par A. Frisch [1867].



Fonte: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon467388/icon467388.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon467388/icon467388.html)

O conto “O Boto” se inicia com o recolher do Sr. Porfírio Espírito Santo da Silva para o jantar. No chamado ríspido da Negrinha, a cena se desenvolve com a chegada da menina que traz a farinha na cuia, serve o tambaqui moqueado e a maniçoba temperada com mocotós de paca e grelos de mandioca,

[t]udo ajudado de enorme quantidade de farinha, que, servindo-se da ponta dos dedos, à guisa de colher, lançava à boca, de longe, com a perícia e a certeza de indígena, não só adquirida pelo traquejo desde a primeira infância, mas herdade também dos avós. A moça servia-se da colher para atirar a farinha à boca e não o fazia com menos segurança que o pai [VERÍSSIMO, 2013, p. 15-16].

Então, o mal-humorado “pai-sinhô”, assentado com a família no banco de madeira feito ao comprimento da mesa, conduz o jantar com breves conversas e ordens à família para uma viagem de canoa ao lugar da pesca do pirarucu. Como de costume após a refeição, a família faz a sua sesta, assim como todos da sonolenta rua do Bacuri, enquanto a filha Rosinha fica a espreitar-se na janela a espera do moço que tomara de encanto seu coração.

A narrativa de abertura da obra<sup>8</sup> de José Veríssimo anuncia em meio à densa descrição as idiossincrasias das gentes da cidade de Óbidos-Pa, representadas pelas personagens protagonistas, Rosinha e Antônio Bicudo e pelas antagonistas, o Sr. Antônio Porfírio, D. Feliciano, Manoel do Cabo, o dono da Olaria e a Tapuia.

<sup>8</sup> Alguns estudiosos como Ignácio José Veríssimo [1966] defendem ser essa a única obra ficcional de José Veríssimo, já outros como Lúcia Miguel Pereira [1957, p. 4] a caracterizam como ensaio etnográfico. Entretanto, as marcas do discurso narrativo ratificam o caráter literário de *Cenas da Vida Amazônica*.

Dividido em três capítulos, o conto foi publicado nos números cinco, seis e sete da *Revista Amazônica*, em 1883 e depois foi publicado no livro *Scenas da Vida Amazônica*, em 1886. Nele, as marcas do discurso narrativo se apresentam desde as primeiras linhas, quando o narrador inicia o conto com a expressão “Naquele dia”, uma forma distinta de dizer “era uma vez” que também introduz os contos tradicionais, contos populares e lendas, uma variação do gesto de onisciência do narrador e marcador de sua onipotência em existir via linguagem. Ainda, se destaca o anúncio de Porfírio como o “Sr.”, tratamento dado à personagem anunciada pelo narrador, o qual se revela explicitamente entre as travessões: “- Despediu-se às pressas na alcova e em mangas de camisa-” [VERÍSSIMO, 2013, p. 15].

Quanto ao tempo, a narrativa é de ordem cronológica, determinante nas ações das personagens: É no tempo das cheias no sertão que os lagos se enchem e que o pirarucu aparece, é no tempo deste peixe que o Sr. Porfírio deixa sua vida “indolente” na cidade para ter que trabalhar e assim pagar suas dívidas e é no tempo em que os pescadores têm dinheiro que os regatões são enviados pelos patrões para “negociar” com eles o resultado de seu trabalho. Se não fosse o tempo anunciando os ciclos da economia e da vida, Antônio Bicudo não teria ressurgido e a trama pararia com a viagem da família para o trabalho na pesca.

Como observado, o conto descreve a realidade, ao mesmo tempo em que faz uma narrativa literária. Em relação ao discurso que o desenvolve, a opção pela forma indireta aponta às questões ideológicas que se fazem presentes na linguagem literária e que são responsáveis pela composição do próprio modo narrativo, sejam nas ausências ou presenças das vozes das personagens [o que pode indicar o grau de expressão de cada uma delas na realidade representada], sejam nas formas como estas personagens são caracterizadas, como marcas de identidades, preconceitos, etnocentrismos ou afirmação da superioridade de uns em detrimento de outros, conforme a época representada.

Para Antônio Cândido [2000, p. 202] a literatura compreendida como “literatura sertaneja”, representa o Brasil no modo “duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental”. Nessa linha de pensamento, a obra literária de José Veríssimo aproxima-se desse conceito, sobretudo, quando as poucas vezes em que as vozes das personagens se destacam, não apenas na transcrição grafemática, como na presença de aspas para enfatizar o falar regional<sup>9</sup> que fazem uso os mestiços, diferente do falar do branco, cujo cultismo sinaliza sua pretensa superioridade e ideia de civilização. O diálogo entre a Tapuia e o Regatão

---

<sup>9</sup> A variação regional da língua tratada anteriormente é marcada nos discursos diretos das personagens, grafadas entre aspas, para ratificar a tipicidade do falar *Adonde* são enunciadas.

exemplifica o uso da língua pelos letrados, o qual caracteriza, por excelência, a linguagem popular amazônica:

- Ela nunca falou de mim, tia Thomazia? Perguntou o rapaz.
- Nunca, nh’Antônio [...] Às vezes me quero capacitar que “Vancê” fez mal p’ra ela.
- [...] Eu, tia Tomázia?!...Eu não era capaz, por Deus... Mas olhe... fale-lhe você. Ouviu? E dou-lhe alguma coisa [VERÍSSIMO, 2013, p.46-47].

“O Boto” não se destina à narrativa da lenda do homem de chapéu, vestido de branco que seduz as moças das cidades do interior. Ao contrário, reúne uma enciclopédia de costumes, crenças, linguagem e relações sociais vivenciadas na Amazônia. Embora o título mencione um ser mitológico, somente na terceira parte do conto ele é inferido: “Estava o rapaz em mangas de camisa branca e chapéu de palha” [VERÍSSIMO, 2013, p. 43].

Assim, na parte I do conto, a primeira apresentação das gentes da Amazônia é feita. A cidade de Óbidos é a moldura, cujo interior aparecem os costumes da família do Sr. Antônio Porfírio, D. Feliciano e a protagonista Rosinha. As descrições revelam e detalham os tipos humanos da Amazônia, aqueles vestidos de chitas coloridas, a sua alimentação típica da região regada à maniçoba, tabaquis, mandioca e farinha d’água. Ou seja, José Veríssimo apresenta o mestiço ao Brasil, mesmo que através de um discurso etnocêntrico para o leitor da contemporaneidade, porém, justificado cientificamente no contexto histórico da produção da obra.

Na narrativa, as personagens colaboram para o desenrolar da trama que em capítulos é revelada ao leitor: no primeiro, o narrador apresenta as personagens e o espaço, dando ao leitor indícios das linguagens, crenças e costumes das populações indígenas e mestiças da Amazônia, construídas e construtoras da cultura popular amazônica. Assim, a cena começa a ser narrada pontualmente: o pai de Rosinha anuncia a viagem para o lago onde abunda a pesca do pirarucu<sup>10</sup>, dorme sua sesta, a menina vai para a janela, uma moça passa com roupas na cabeça rumo ao igarapé, até a chegada do moço por quem Rosinha é apaixonada.

Em outro momento do conto se observa a modificação do discurso, dada às descrições minuciosas que fazem com que a linguagem narrativa do primeiro capítulo dê a vez para a descritividade. Diferente do tempo verbal da narrativa que é caracteristicamente pretérito, o estilo então descritivo apresenta verbos conjugados no presente do indicativo, como na construção em que “os pescadores saem nas suas pequenas montarias de pesca”

---

<sup>10</sup> Em “As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia: Suas Linguagens, suas Crenças e seus Costumes” [1878], especificamente no que tange aos costumes, José Veríssimo faz uma etnografia descrevendo que o tapuí, numa pequena montaria, dirige-se para um lago, pois é principalmente nos lagos que de setembro a dezembro, o grande peixe dessa região abunda.

[VERÍSSIMO, 2013, p. 40] e que prenuncia nessa saída [certa e atual] as minúcias dos fazeres e das práticas da pesca do pirarucu, a grande variedade de peixes da Amazônia, as aves, enfim, a fauna e a flora da região.

Como característica do discurso descritivo, o uso de adjetivações são presentes e evidenciam o pensamento da época em torno das questões relativas à “raça”, como de costume mencionar na época. Não obstante, as representações pejorativas se exemplificam: os passageiros que desembarcam “rindo da terra e dos matutos”, os “tapuios indolentes sentados nas bordas de suas montarias”, homens e mulheres que tomam banhos no rio com uma “sem cerimônia desavergonhada e primitiva” e as “miseráveis barracas de palha montadas na época da salga” [VERÍSSIMO, 2013, p. 32-36].

Marcantes no texto, os aspectos relacionados à religiosidade local são, como diz José Veríssimo, “um misto de fetichismo com politeísmo, aquele conservado do selvagem, êste recebido do português. Católico são apenas de nome e por se haverem batizado” [VERÍSSIMO, 1970 p. 54]<sup>11</sup>. Nesse enunciado, a hierarquia social é latente quando a nacionalidade portuguesa se sobrepõe aos nativos brasileiros, os quais a partir da religião, segundo José Veríssimo, espertamente direcionada pelos “cobiçosos padres jesuítas” fazem sucumbir da imaginação dos “selvagens” os deuses tupis, salvo o jurupari, o curupira e a matinta-perê, citada como uma variação de *mati-uatá-perêrê* [Matin anda gritando], adulterado por influência do português como Matinta Pereira e, assim como os outros deuses indígenas, confundida com o demônio compreendido pelo catolicismo [VERÍSSIMO, 1970, p. 56-58].

A afirmação da superioridade do português sobre o indígena via religiosidade, encontra morada no conto em que concomitantemente contracenam o boto, Nossa Senhora Santana, São Sebastião [em quadros pendurados nas paredes da sala] e Santo Antônio, surrado de cipó, colocado de cabeça para baixo de face para parede e cujos coqueiros são a ele exclusivamente consagrados. Rosinha, que do santo sentia medo, também estendia este sentimento aos “curupiras, tutu e aos pretos velhos que comiam as crianças”. Só não tinha medo da Caipora e da Matinta Pereira.

---

<sup>11</sup> No ensaio “As populações indígenas e mestiças da Amazônia: Suas Linguagens, suas Crenças e seus Costumes, mais tarde publicado na *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* [Tomo L, Parte Primeira, p. 295-390. 1887], José Veríssimo trata das crenças amazônicas, considerando o sincretismo religioso advindo do processo de miscigenação. Deste modo, o catolicismo, para não definhar, transgrediu as leis da “igreja mãe” ao se fundir aos mitos do selvagem, de modo que a mãe d’água, a matinta, Tupã, Uaraci, Jaci, entre outros, são incorporados pelos curandeiros que ao mesmo tempo em que faz as suas curas com as ervas, também se benze com o sinal da cruz trazida pelo colonizador. Se no início ela foi fincada na então Pindorama, agora se mostra enraizada ao fetichismo indígena. Para Veríssimo, a mesma mestiçagem que dá-se em torno da religiosidade também ocorre nas questões linguísticas e vão, assim, se definindo as culturas na Amazônia.

Quanto às presenças míticas e religiosas no conto, o narrador, já em tom dissertativo, as apresenta como “noções vagas do supernaturalismo selvagem misturados com histórias de santos de oratório” [VERÍSSIMO, 2013, p. 23]. Assim, o sincretismo, fruto da miscigenação é confirmado quando na narrativa se entrecruzam Nossa Senhora [catolicismo lusitano], que por vezes se confunde com a mãe d’água [entidade indígena] enquanto os pretos velhos [das religiões africanas] comem as crianças. Deste modo, europeu, índio e negro amalgamam suas crenças, tal como se encontram suas etnias: cruzadas.

O termo “raça” aqui explicitado remonta ao uso daquele tempo em que a nacionalidade europeia era imposta não apenas pelas questões religiosas, mas por todas as formas ideológicas sustentadas pelo darwinismo vigente e que fez da questão étnica uma determinante para a construção hierárquica da estrutura social que contextualiza o conto. A presença de pensamentos cientificistas se reforça quando o sítio da família é indicado como espaço de sobrevivência apenas, sem perspectivas de mudanças positivas para as personagens, sinalizando um determinismo social marcado.

A influência da Escola de Recife [1860-1880], cujo movimento intelectual, sociológico e cultural dialoga com as correntes científicas europeias, embasa a representação do homem brasileiro como resultado da mestiçagem étnica que se reflete no conto em diversas passagens, como na descrição da menina criada pela tapuia da fazenda: “desde que andou meteu-se de companhia com os curumins e molecas que havia no sítio e a maior parte do tempo passava com eles. “Levava uma vida anfíbia, à beira da praia, ora n’água ora em terra, fazendo figuras na areia” [VERÍSSIMO, 2013, p. 22].

Essa passagem aponta, pela adjetivação da “vida anfíbia” de Rosinha, indícios das teorias deterministas e darwinistas vigentes e faz compreender que “O Boto” é uma recriação literária desse contexto. Quando a Tapuia recém-parida é incumbida de amamentar a filha do português, à maneira como as escravas no sul serviam de amas de leite aos filhos dos senhores, se realiza representações do darwinismo social na Amazônia. Deste modo, os tapuios e os negros são condicionados na narrativa como os que amamentam, remam, plantam e pescam para os brancos dominadores.

Rosinha, não por seus aspectos físicos, mas comportamentais, é comparada a uma espécie animal e classificada como a selvagem que, ao sair do seu lugar natural e ir para meio urbano, tem na convivência com o branco a condição propícia de ser por ele subjugada. Não obstante, a natureza é determinante na vida das personagens e tal determinismo, transportado das ciências naturais para as humanidades, rege o destino das personagens na narrativa,

posição clarificada quando, por exemplo, o narrador afirma que “Rosinha nascera e crescera à lei da natureza” [VERÍSSIMO, 2013, p.21].

Assim, a natureza atua como elemento condicionante em quatro situações tematizadas na narrativa:

1. No comportamento das personagens: como ocorre ao pai de Rosinha, “desambicioso, senão indolente”, que “vivia uma vida apática e estéril” [VERÍSSIMO, 2013, p. 21];
2. No destino de Rosinha: que se entrega ao regatão, enquanto a natureza anuncia o mal vindouro: “o cão ao longe dá um último uivo triste de agonia” [...] enquanto “tudo cai em enorme silêncio” [VERÍSSIMO, 2013, p. 29];
3. No lugar da “existência indolente das raças miseráveis”<sup>12</sup>: onde “os que vem a salga armam a sua miserável barraca de palha, a quem chama feitoria” [VERÍSSIMO, 2013, p. 36];
4. Nos costumes locais: “quando Rosinha deixa cair a empanada, acorda o tempo: “A natureza esticava os braços num bocejo preguiçoso de quem deixa a rede, a hora da sesta ia passando, algumas portas se abriam e raras pessoas começavam a aparecer na rua” [VERÍSSIMO, 2013, p.19], o que personifica a natureza... dos costumes amazônicos.

Dos recursos de linguagem presentes no texto, a interação entre natureza, espaço e personagem é constante: Aí está a senhora amazônica que “estiraçava os braços num bocejo preguiçoso de quem deixa a rede [...] e, na preamar reina com uma vida ativa e animada, contrastando singularmente com a feição melancólica que tivera antes” [VERÍSSIMO, 2013, p. 19 e 37]. Assim, a exuberância da natureza é não apenas descrita de modo a criar um fundo para um quadro, antes, ganha vida, interage com as personagens e se ousa dizer que, em momentos da narrativa, torna-se a natureza uma delas como um processo de simbiose entre o meio e as personagens.

Ainda, os usos de comparações marcam as descrições que, uma vez relativas ao homem, aproxima-o do bicho, como também o seu contrário. Uma passagem emblemática do

<sup>12</sup> Em “As populações indígenas e Mestiças na Amazônia: Sua Linguagem, suas Crenças e Seus Costumes”, José Veríssimo fala das habitações como “mesquinhas, sem elegância e sem conforto” [VERÍSSIMO, 1878, p. 22]. Em “Nas Malocas”, carta escrita em 1882, diz que as moradias indígenas são “miserabilíssimas” e chega a conclusão, ao observá-las, que “o índio é um indivíduo com que a civilização não deve contar [...] Nada mais desolador do que essas malocas em ruínas, sem cultura, sem progresso, sem trabalho, sem vida, onde vegeta, que não vive, uma população mesquinha e mofina de gente fraca, sem nenhum vigor moral, nem selvagem, nem civilizada, miserável, indolente, paupérrima, nomeio das máximas riquezas naturais” [VERÍSSIMO, 1970, p.118 e 122].

uso dessa figura de palavra é o momento em que Rosinha se entrega ao regatão. Diante da noite que a quase tudo adormece, “[...] um passarinho soltou quase ao pé dela um canto triste como um gemido” [VERÍSSIMO, 2013, p. 30]. Vê-se nessa passagem a natureza como divindade, a mesma que chora enlutada a desonra da menina e mais adiante aproveita o momento propício para vingar-se.

Dentre as personagens, o inescrupuloso regatão que representa o poder do capital, vai ao local da salga para ali fazer comércio com os pirarucus pescados, não para rever a menina. Engana a mãe tapuia, “tornou-se manso e humilde”, já que não o era, para aproveitar-se da garota mais um tanto. A tapuia, ao descobrir o mal que o moço fizera à Rosinha “gritou-lhe zangada, estrangulada de raiva, furiosa como uma jararaca maltratada: – Má morte te persiga, galego!” [VERÍSSIMO, 2013, p. 46 e 50]. Pronto, a natureza ouve a maldição, a torna profética e ressurge no último capítulo do conto, materializada na figura do jacaré que despedaça o homem entre as piranhas a agir em equipe e tingir o rio com o sangue do amaldiçoado<sup>13</sup>.

A natureza e sua cumplicidade com a mestiça, esta que é o tipo humano mais presente em *Cenas da Vida Amazônica*, reflete o olhar científico que aponta para sua criação. O narrador, ao focar o tapuio e os mestiços em geral, o faz a partir da lente positivista de Comte, determinista de Spencer e evolucionista de Charles Darwin. Isto se demonstra com o quê o narrador, textualmente, não pode negar: “Tinha todos os defeitos e boas-qualidades de mulher mameluca, mais forte que o homem, porém, como ele, sem intensidade na ação. [...] Possuía, no entanto, sobre o marido a superioridade do trabalho” [VERÍSSIMO, 2013, p. 22].

Na narrativa, a mulher, por dedicar-se a cuidar da casa e da roça é considerada mais servil à sociedade que se queria em progresso, tida melhor que o homem, inapto ao trabalho e preguiçoso, enquanto a mulher celebra um pouco mais de um entusiasmo, é o sustentáculo e principal motivo da educação nacional, cuja gênese deveria começar pela mulher<sup>14</sup>, contrariando a máxima de D. Francisco Manoel de Melo de que para a mulher, “o melhor livro era almofada e o bastidor” [VERÍSSIMO, 1985, p. 151-153].

Na terceira parte do conto, a linguagem narrativa retorna ao texto e a história volta a ser contada predominantemente em relação às descrições feitas anteriormente. Quando se inicia a pescaria, o clímax da narrativa é marcado com a aparição de um moço que chega na

---

<sup>13</sup> Conforme o dito popular, praga de mãe pega, mãe tapuia cumprida pela mãe natureza: íntimas.

<sup>14</sup> Na obra *A Educação Nacional* [1906], José Veríssimo trata, no capítulo VII, a respeito da Educação da Mulher Brasileira. Para o autor, se de veras se pensa na educação da sociedade, a educação da mulher deve ser tratada com rigor geométrico e, ainda, que a educação da sociedade deve começar pela educação da mulher [VERÍSSIMO, 1985, p. 151].

proa da canoa, adentra as águas do igarapé, o que pela plasticidade descritiva, é o mesmo boto das lendas amazônicas. Entretanto, o mítico é suplantado por falas que denuncia a uma realidade conflituosa, exemplificada pela superioridade racial do “boto” em relação ao pai de Rosinha, “o tapuio que se queria dar ares de importância” [VERÍSSIMO, 2013, p. 45], uma vontade não realizada.

Ainda sobre o Regatão, é ele uma figura inescrupulosa e de um atrevimento sedutor: a mãe tapuia envolve-se por ele em troca de cachaça, como que revivendo o escambo dos tempos da colonização. No desenrolar da trama, a maldição da mãe tapuia é lançada e o final desgraçado de Antônio Bicudo é decidido, a saber, de sua moral, não apenas pelo o que fez à Rosinha, mas por atrever-se a ser como os tapuios em um meio que não era o seu.

Na narrativa, o tapuio é morador marginal, ou seja, o que vive fora dos centros urbanos. Quando lá, é ele desacreditado, preguiçoso, mas em seu meio é pintado com tons heroicos de selvagem e habilidoso. Ao contrário dele, o branco dominador no lugar do Tapuio não é apenas desacreditado preconceituosamente ou pelo não entendimento de sua cultura, ele é realmente incapaz de realizar as ações dos nativos e por isso são zombados, escarnecidos, o que deixa para o leitor a reflexão: O índio, o tapuio, os mestiços que representam as gentes da Amazônia, são mesmo indolentes e matutos?

O terceiro momento do conto é marcado pela religiosidade, não mais as sacras católicas. Agora a vez é da pajelança. Com conhecimento das ervas, curandeiras e pajés são as personagens que darão cabo do “filho da vergonha” de Rosinha. Assim, a pajelança, assim como as outras religiões que aparecem no conto, é um fenômeno social e o aborto via ervas permitido para que a menina continue a gozar de segurança emocional na vida em comunidade, possível pela lenda do boto que lhe foi apropriada: Rosinha não foi desonrada, mas seduzida pelo boto... Desconfiança de muitos, mas quem há de negar a história?

Não obstante, a morte do filho cumpre a maldição do pai: Que final pior do que ser comido por um jacaré e mastigado por piranhas pode ser para um homem o fim de sua existência, do que a possibilidade de sua perpetuação ainda que puramente biológica? e Gaia, vingativa, tudo providencia: abraça o Regatão na movência das águas, entra-lhe pela boca e estrangula-lhe na garganta. No fechar das cortinas da Amazônia ainda subserviente à corte, o dominado é quem sorri, menos a Rosinha difamada, pois isso a sociedade não perdoa, talvez até mesmo a mate, como fez a natureza ao Regatão.

## 2.2 O CRIME DO TAPUIO

Figura 2 – O Tapuio. Ilustração de Percy Lau.



Fonte: <http://www.consciencia.org/caboclo-amazonico-tipos-e-aspectos-do-brasil><sup>15</sup>

Na Amazônia do séc. XIX, uma velha chamada Bertrana, sogra de Felipe, ganha do genro a menina Benedita que aos sete anos foi dada pelos pais: “uns pobres caboclos do Trombetas” e “[d]esde esse dia começou aquela criança uma triste existência”, na qual de um lado está Bertrana, mulher de mais quarenta anos, de uma alvura lavada sem cor que se prezava de branca; e, de outro, Benedita, triste, magra, de corpinho escuro, costelas à mostra, com falazinha trêmula de choro e que “não conhecera jamais as alegrias da infância livre e solta” [VERÍSSIMO, 2013, p. 63].

No título do conto, a expressão “Tapuio”<sup>16</sup>, funciona como determinante do “crime”. Assim, se infere que seu personagem protagonista é fixado como um sujeito paciente, que sofre uma ação [o crime] a ele dirigida, primeiramente imposta para depois tomar forma de posse da qual não poderia mais livrar-se. José Tapuio é acusado de furtar, estuprar e matar Benedita, mas na história o mestiço aparenta se identificar com a menina, se compadece dela por estarem na mesma condição étnica, social e cultural, hipótese sustentada nas entrelinhas do texto:

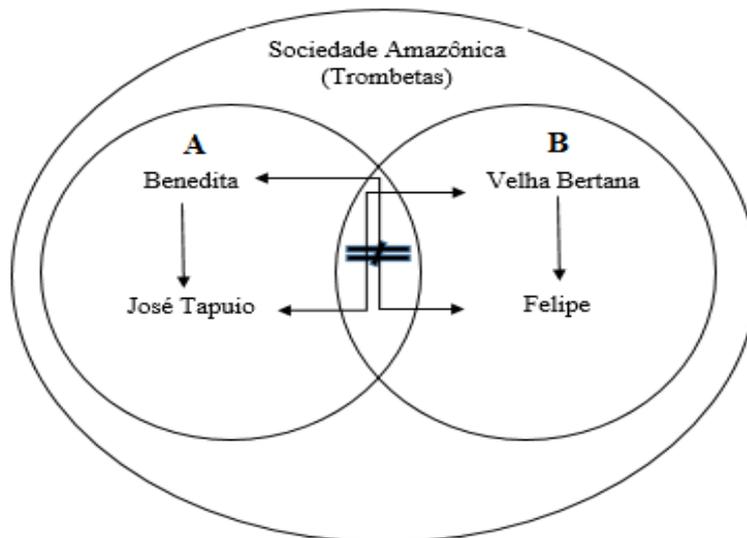
<sup>15</sup> A imagem de Percy Lau realiza uma representação do tapuio, destaca seus traços físicos e características de sua fisionomia. Ela infere, pelo uso do chapéu, a influência da cultura do europeu sobre os usos e costumes do mestiço, visto que o acessório não era típico dos índios da Amazônia, sinalizando, portanto, a miscigenação cultural.

<sup>16</sup> O termo Tapuio aparece como sinônimo do termo Caboclo na literatura de especialidade; cf. CASCUDO 1972.

1º: “Raro era não trazer-lhe um mimo qualquer”, 2º: “Afeiçoou-se por Benedita com afeto de pai”, 3º: “Raro era não trazer-lhe um mimo qualquer”, 4º: “Acompanho-a só, entregava-lhe as escondida os eu presente”, 5º: “Estando em casa, ajudava na casinha”, 6º: “Sentia ele que odiava a velha Bertrana” e 7º: “Dava tratos a sua limitada imaginação a fim de descobrir um meio de furtá-la àquela miserenda existência que ali vivia” [VERÍSSIMO, 2013, p. 70-71].

Para Antônio Cândido [1982, p. 202], o “regionalismo de ficção, assinalando as peculiaridades locais, mostra cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro”. Assim, o conto apresenta a existência de um narrador observador a mostrar ou traduzir o contraste entre o meio exuberante da floresta e os sujeitos que nela habitam e se inter-relacionam, o que se faz no conto predominantemente por meio do discurso indireto, possibilitando não apenas a apresentação do que outrora é observado, mas inferindo uma posição de poder por parte de quem narra.

Entende-se como discurso uma estrutura construída e que se legitima nas relações entre os sujeitos. Segundo Van Dijk [2008, p. 110] deve-se compreender "como esse poder é exercido, manifestado, descrito, disfarçado ou legitimado por textos e declarações orais dentro do contexto social". A escolha pelo discurso indireto revela também um posicionamento não apenas de um narrador observador, mas daquele que fala distante da posição das personagens desprivilegiadas socialmente e representa as oposições sociais na narrativa: rico x pobre, civilizado x roceiro, como se observa:



Conforme o gráfico, o espaço da narrativa é a cidade de Trombetas, a qual representa a sociedade amazônica da segunda metade do séc. XIX. Na diagramação acima, lados “A” e “B”, embora correlacionados, são marcados por uma diferenciação nuclear que demarca o quase-lugar dos tapuios que por algum motivo ascenderam de posição social. As

circunferências acima tipificam as personagens que permanecem dentro de seu meio de origem, entrecruzando o lado “A”, espaço do mestiço, do pobre e do selvagem, e o lado “B” onde se circunscrevem os brancos, de melhores condições econômicas ou simbólicas, os magistrados e os moradores da cidade.

Das personagens que figuram entre os pobres, Benedita se associa a José Tapuio, ao passo que Bertrana com Felipe. No entrecruzamento das partes, o contato primeiro da menina se dá com Felipe que a doa no início da história. Por outro lado, o segundo cruzamento entre os opositores se dá entre a velha Bertrana e José Tapuio, através do qual o clímax da narrativa se estabelece, assim como se define o desfecho da trama. Neste epílogo, não é o medo ou a tristeza que fazem o fluxo da narrativa acontecer, mas o ódio de José Tapuio em relação ao branco e é este sentimento de revolta que culmina com a ação protetora do índio.

Assim como Benedita e Bertrana marcam o conflito social no conto, José Tapuio e Felipe são na trama os fios que interligam o início e o fim da história. Felipe representa a condenação social de Benedita no princípio, assim como José Tapuio sua libertação no fim<sup>17</sup>. Ele surge como redentor da condição de inferioridade e opressão em que Benedita se encontrava e só o faz porque se “identifica” com a menina, o que pode ocorrer por ser ele o tronco da miscigenação explicitada no texto: José, índio, desenvolve um sentimento paternal, protetor a ponto de roubar a tapuiazinha e devolvê-la aos pais que outrora a havia dado ao homem branco, aqui conjecturado, na esperança de que assim a menina pudesse progredir socialmente ao mudar de sua classe social originária, visto que a sua própria é renegada, notadamente por questões étnicas.

Deram-na seus pais ao padrinho, que a pedira prometendo seria tratada como filha [...] Era uma coisa, menos que uma coisa daquela mulher má. Ao redor de si, apenas via ódio ou desamor, a traduzir-se em maus-tratos de uns ou na indiferença quase hostil de outros [VERÍSSIMO, 2014, p. 57].

De “limitada imaginação” e “desacostumada da felicidade” são os predicativos relacionados à Benedita. Assim, as personagens protagonistas da trama, José Tapuio e Benedita, são tipificadas na narrativa por sua classe social. A primeira dessas tipificações se dá no momento em que é narrada a quebra de realidade de Benedita, cujos pais, ao pensar garantir-lhe um bom futuro, a dão a velha Bertrana. Porém, “[d]esde aquele dia, começou a criança uma triste existência” [VERÍSSIMO, 2013, p. 63], relato que indica que nem sempre a

---

<sup>17</sup> O comportamento de José Tapuio com Benedita é revelador de sua cultura. Ao presentear a menina, José a agrada com “afetos de pai” [VERÍSSIMO, 2013, p. 70] e demonstra com isso o seu interesse para com ela, semelhante ao que ocorre em algumas etnias cujos índios pretendem ter as mulheres como companheiras. No conto, não é o caso de um mestiço que seduz uma menina o destaque, mas os traços da cultura indígena que sobrevive mesmo em face da mestiçagem cultural e se faz, por meio da ficção, representada e apresentada ao Brasil.

menina foi triste, que sua tristeza começa daquele dia em diante, ao sair do seu grupo, da sua família para ir morar na cidade, representando a típica “Fugida da aldeia” [significado do termo tapuio].

A apresentação de José Tapuio ocorre em meio ao castigo de Benedita por Bertrana, que só para de bater na menina ao se perceber por ele encarada. A partir de então, o narrador realiza uma série de descrições que indicam a intenção do rapto de Benedita. A caracterização do Tapuio se desenvolve, além das questões sociais, a partir das ações por ele praticadas. Para aquela sociedade, a sua etnia é condicionante de sua moral e comportamento e, por isso, desde o título o crime é dele, ele está condenado a sua autoria, ainda que inocente.

Confirmando o cientificismo positivista e darwinista frutos dos debates advindos da Escola de Recife, na ficção de José Veríssimo as representações identitárias acerca de José se dão em mão dupla. Ao estabelecer oposição com o branco, o índio é renegado, demonstrado a sua inferioridade em relação à raça branca. Entretanto, quando é descrito em meio a sua etnia e ao seu meio é o índio estimado, demonstra “a habilidade de tapuio” que adentra o igapó embarçado, se equilibra entre a canoa, os cipós, troncos de árvores até o memorável encontro com a enorme cobra sucuriju, já em bote, mas vencida pelo “esforço heroico e supremo” de José, “rápido como o pensamento”, que continua mais tarde a navegação [VERÍSSIMO, 2013, p. 73].

O clímax da narrativa se inicia no momento em que José e Benedita se encontram, ele a “ergue nos braços com seus movimentos rápidos de fera” e, com esforço para “meigar a voz”, leva a menina mata à dentro. Neste momento, ao descrever as condições da fuga são reveladoras a visão etnocêntrica sobre o tapuio, o qual inserido no seu contexto “dirige-se apenas pelo instinto, por sua ciência inata e hereditária selvagem” [VERÍSSIMO, 2013, p. 75].

José representa o homem determinado pelo meio, o mito do bom selvagem apregoado por Jean-Jacques Rousseau. Ele é bom na floresta, já na cidade e em contato com outros, torna-se a fera, condição que determina a ocasião do seu julgamento. Ao ser preso, o espaço interno do tribunal é o cenário da condenação do mestiço, lugar onde será devorado pelo homem “civilizado”, letrado, cujo domínio da linguagem verbal o faz dominador.

A estrutura da narrativa é, portanto, reflexo da sociedade: Estrutura bem delimitada e opositiva. O tribunal, por exemplo, é o espaço propício para a apreciação das oposições rico/pobre, urbano/rural, letrado/matuto. Nesta sequência da narrativa, há um trabalho descritivo detalhado, na qual são elencadas as diferenças comportamentais entre as pessoas

que frequentam o lugar: os civilizados, “gente graúda”, riem ironicamente com “gestos agradecidos ao promotor”, os roceiros,

[i]nvejosos e ciumentos, [...] reconhecíveis pelo seu ar contrafeito e o estapafúrdio do seu trajar e que [...] para assentarem os indomáveis cabelos rijos que nem piaçava, tinham-nos empastados de sebo de Holanda, cujo perfume desagradável misturava-se no ambiente com o da água Florida, o extrato favorito dos roceiros [VERÍSSIMO, 2013, p.76 e 77].

Em outro momento do conto, o qual trata do julgamento de José Tapuio, é possível estabelecer uma oposição entre duas grandezas, a saber, a hierarquia social e a segregação étnica-racial. Na primeira, se considera os tipos sociais: 1- O juiz, ocupando o topo da cadeia, o qual não dá atenção a ninguém e, num gesto egocêntrico, segue o julgamento a escrever seu nome em todas as direções da folha de papel; 2- A figura retórica e vaidosa do promotor frente ao público; 3- O escrivão como o narrador da verdade absoluta; 4- Os recusados, todos da cidade; 5- o defensor formado no liceu paraense; 6- os roceiros e 7- O menos importante: José Tapuio. Ordem hierárquica que simboliza a presença de um darwinismo social no discurso narrativo.

Dentre os mais fortes, o promotor se destaca:

Foi eloquente, dessa eloquência retórica e fofa dos adjetivos pavorosos, horríficos e sofrivelmente afrontosos que o zelo irresponsável dos “órgãos da justiça pública” atira com uma mal-usada coragem à cada de um infeliz que lhe dá azo – ingratos! - de assombrar um público simples com a rançosa e cansada facúndia das promotorias públicas [VERÍSSIMO, 2013, p. 85].

A língua figura como a estrutura estruturante<sup>18</sup>, o *modus operandi* perfeito na personagem do promotor, cujas falácias e esforços argumentativos acusam José Tapuio. Não é a prova de seu crime que o condena, mas a palavra do seu opressor. Para Pierre Bourdieu, “as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulados pelos agentes” [BOURDIEU, 1998, p. 11]. No julgamento de José, a palavra oprime, dá o golpe final e sem misericórdia. A imagem do advogado de fora de Belém, estudado em outros estados impressiona e intimida.

---

<sup>18</sup> Estrutura Estruturante é uma terminologia utilizada por Pierre Bourdieu [1989] a qual, por meio de sistemas simbólicos tanto de conhecimento quanto de comunicação, reflete o que o autor chama de “Poder Simbólico”. Tal poder é responsável pela construção da sociedade com bases gnoseológicas, ou seja, em seu sentido imediato. Neste caso, a linguagem, “sistema simbólico” e a palavra, “símbolo”, assumem caráter político/ideológico e figuram instrumentos de conhecimento e de comunicação, construindo e reproduzindo a lógica social de legitimação do mais forte subjugando o mais fraco, o que Marx Weber chama de “domesticação dos dominados”.

Ao contrário, a defesa do José é tímida, de poucas palavras, sem cientificidade<sup>19</sup>, pautada em uma “fraseologia teológica não pouco admirada”, sem o jogo e poderio simbólico que a argumentação jurídica solicita. Ela representa o pensamento de que a educação paraense da época é responsável pela pusilanimidade da defesa, reconhecida por “um acanhamento postiço e um vezo hipócrita de olhar para o chão”. O advogado da defesa não é tapuio, nem roceiro, mas sua formação advinda dos liceus paraenses “fracos de prestígios”, o torna digno de ser descrito como o “ex-aluno de Óbidos”, que “Tinha uma vozinha doce, sem entusiasmo de defensor” [VERÍSSIMO, 2013, p. 72].

Em outro momento, o narrador ressalta que os jurados são “os juízes de fato”. Eles “são doze sujeitos de modesta aparência e ares esquerdos de gente do sítio”, convencidos pelo “tom irado, zeloso da moral e da segurança da sociedade” do promotor, o qual “sentou-se triunfante, sorrindo aos expectadores que lhe davam sinais mudos, mas evidentes de aprovação” [VERÍSSIMO, 2013, p. 79].

Assim, a própria sociedade renegada representada pelos roceiros é induzida, interpelada pelo poder discursivo do dominador, a achar culpa em José: Culpado por ser tapuio! Criminoso por ser tapuio! No tribunal há pensamentos de malquerença dos jurados “ao olharem atentamente e fixamente o réu querendo arrancar-lhe prova do crime à cara inexpressiva e bronzada” [VERÍSSIMO, 2013, p. 66-72]. Ou seja, no conto, sua condição racial e cultural é a causa principal de sua condenação<sup>20</sup>.

No que diz respeito à segregação social, a sociedade em questão sofre divisões hierárquicas. Os que estão abaixo da linha são os desprivilegiados por conta da mestiçagem racial: “O oficial de justiça, mulato esguio”; o “menino com cabelo encharcado de óleo de camarú”; os roceiros jurados e José Tapuio, “habitado a vida larga de selvagem”. [VERÍSSIMO, 2013, p. 78]. Observa-se que enquanto a hierarquia social representa na leitura da narrativa o darwinismo social, as questões raciais trazem à luz o pensamento que pairava no cenário intelectual do séc. XIX, e que, conforme se infere, moldaram a estrutura social e delimitaram as posições das “vidas” dentro das “cenas amazônicas” descritas pelo narrador.

---

<sup>19</sup> Jose Verissimo na obra “A Educação Nacional”, fala que a educação no Brasil é problemática: Apenas um acervo de matérias sem nexos ou lógica [VERÍSSIMO, 1906, p. 77] e que deveria se dar pela educação do caráter para um povo feito de indolência, de indecisão, de indiferença e de inatividade [VERÍSSIMO, 1906, p. 99].

<sup>20</sup> Em *O espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão racial no Brasil-1870-1930*, Lília Schwartz [1993, p. 24] afirma que “O termo raça é entendido como objeto de conhecimento durante o Realismo/Naturalismo que tanto investiu em modelos biológicos de análise, garantindo a objetividade literária”. Na narrativa, a questão étnica/racial explica também o ódio que Bertrana tem pela criança. A própria feiura da velha é também a causa da sua marginalização na sociedade que tanta prezava pelos modelos europeus de raça, confirmando não a prática, mas pelo menos o pensamento eugênico no contexto histórico e social em que a narrativa se dá.

Em suma, José Tapuio é levado a cometer um crime que não cometeu. O primeiro indício está na descrição do narrador de um José Tapuio que ali está tranquilo, indiferente no meio do aparato do tribunal. Depois, ele fica interdito, como quem não compreende a questão [VERÍSSIMO, 2013, p. 77 e 80]. Observa-se que o comparativo “como quem” não é definitivo e está na frase no sentido de “parecer não compreender”, ou seja, ele finge uma matutisse que lhe é atribuída, não necessariamente sua.

O próprio silêncio do Tapuio é rebelde, uma vez que ele está sob pressão do seu dominador para confessar-se criminoso, até num rompante minimalista fazê-lo: “Eu queria ela p’ra mim... furti ela de noite... no mato ela gritou... então eu matei ela e fui leva o corpo na minha canua p’ra enterrá no Urua-Taperá”. Após sua fala, o promotor encena, fazendo uso do poder de representação verbal: “levou-a para o recesso escuro da floresta, donde esta fera-apontou o réu- nunca deveria ter saído” [VERÍSSIMO, 2013, p. 81 e 85] José Tapuio sofre? Não. Ele silencia e apenas olha com uma seriedade cômica.

Assim, a superioridade do dominador é ironizada pela a astúcia silenciosa do homem selvagem, mas este não consegue vencer as forças que atravessam a estrutura social vigente. Na obra *Pode o Subalterno Falar?* Gayatri Spivak [2010, p. 126] responde que o limitado ou o nenhum acesso às instâncias da fala, resultante de processos hegemônicos, dão aos sujeitos o posto de subalternidade, cuja condição é regida pela negação das formas políticas de representação, sem dialogismo entre o sujeito que fala e o sujeito que ouve, o que ocorre na história.

O índio, na umbra de seu pensamento selvagem, subestimado pela inteligência aristocrática dos homens da corte, desvela a malícia enquanto negação de sua ditada ingenuidade e assume a culpa de matar Benedita só porque queria “fazê bem pra ela” [VERÍSSIMO, 2013, p. 74]. Sua atitude é para proteger a menina que apenas foi devolvida aos pais, a fim de acabar com os maus tratos na casa de Bertrana. Ele comete uma ação sacrificial para fazer a justiça que pensa ser devida para com os seus pares, se identifica com Benedita por serem os dois da mesma condição étnica e social. Deste modo, a narrativa caminha ao não cumprimento da pena de José, visto ter Benedita aparecida viva. Entretanto, a condenação do índio, pelo menos implícita, perdurou, de tal modo que é descrito como certamente morto,

na mais bem aventurada ignorância sobre os móveis ou a sanção do ato que praticou, como talvez aconteceu também aquele lobo histórico, que, no meio do destroço dos seus, cai varado pela bala humana, quando arrastava para fora do perigo outro velho lobo cego [VERÍSSIMO, 2013. p. 74].

O conto se encerra fazendo referência ao filósofo inglês Thomas Hobbes com a máxima “o homem é o lobo do homem”, ou na sentença original do dramaturgo romano Tito Plauto, *Homo homini lúpus*. O lobo histórico é a metáfora que transfigura o homem à condição animalesca, o tornando capaz de aniquilar a sua própria espécie em seu benefício. Na narrativa, a lei que impera é a do mais forte subjugando os mais fracos. A própria sociedade é erguida tendo como fundamento uma igualdade homogeneizadora, homogênea, marcada pela devoradora antítese das diferenças e na prática regurgita um conceito de sociedade em que somente o branco, os letrados e os urbanos são civilizados, todo resto: feras da floresta que não devoram, mas são devoradas pelos “civilizados”.

Como apregoa Pierre Bourdieu [1989]:

A Classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização: as fracções dominantes, cujo poder assenta no capital econômico, têm em vista impor a legitimidade da sua dominação que por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dos dominantes por acréscimo, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; a fração dominada (letrados ou intelectuais e artistas, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização (BOURDIEU, 1989, p. 15).

No conto, as representações da cultura são desenhadas, sua estrutura é pintada, são traçados os modos de vidas, as relações, oposições e posições sociais com destaque para os sujeitos subalternos, entendendo aqui a subalternidade como partícipe das práticas culturais em que há a supremacia de um sujeito hegemônico e, resultantemente, lutas de classes onde o mais fraco sucumbe.

Quanto ao título, “O Crime do Tapuio” surge irônico. Responde como José falava sempre, enquanto sinalizava “um leve riso envergonhado nos lábios grossos” [VERÍSSIMO, 2014, p. 67]: a ironia como guardiã da verdade guardada por José. As pistas textuais levam a compreensão que o sorriso de José Tapuio é como um sinal da consciência de José a respeito de sua condição, um trazer de volta da resistência do lobo varado pela bala humana... Como aconteceu àquele lobo histórico, como diz o narrador [VERÍSSIMO, 2013, p. 89], não o lobo de Hobbes ou Plauto, mas os representativos de índios que, como o Tapuio relutante à escravidão de Benedita, foram varados, devorados e dizimados durante a colonização da Amazônia da qual foram resistentes, milhares deles. As cenas representadas denunciam os horrores, desigualdades e injustiças que resultaram em inúmeras mortes na ocasião da colonização da região e outros conflitos históricos.

### 2.3 “O VOLUNTÁRIO DA PÁTRIA”<sup>21</sup>

Figura 3 – Photographié d’après nature par A. Frisch [1867].



Fonte: <https://bndigital.bn.br/artigos/preciosidades-do-acervo-as-primeiras-fotografias-da-amazonia-resultado-de-uma-expedicao-fotografica-pelo-solimoes-ou-alto-amazonas-e-rio-negro-realizada-por-conta-de-g-leuzingerrua-do-ouvidor-33>

“O Voluntário da Pátria” é um conto com base histórica, contextualizado na Amazônia, cidade de Vila Bela, no recorte de tempo que compreende a segunda metade do séc. XIX. Neste tempo e espaço, a guerra do Paraguai é a motivação do enredo, uma vez o voluntariado forçado de Quirino para tal guerra promover as andanças de Zeferina e colaborar para o fluxo da narrativa.

No conto, cada sentença acrescentada, somente no primeiro parágrafo, é representativa de uma obra que, por ser familiar, provoca questionamentos se *Cenas da Vida Amazônica* é mesmo uma obra de ficção<sup>22</sup>. O voluntariado foi real, a guerra do Paraguai foi real e a história

<sup>21</sup> O conto “O Voluntário da Pátria” faz uma representação literária da Guerra do Paraguai, maior conflito armado internacional que ocorreu na América do Sul, travada entre Paraguai e os países que comporam a tríplice aliança [Brasil, Argentina e Uruguai]. O Brasil império chegou a enviar cerca de 37.000 homens para a guerra. Porém, sua baixa densidade populacional, bem como sua sociedade desorganizada e ainda estruturada no modelo escravocrata fez com que o imperador D. Pedro II, em 1885, criasse os 57 batalhões de “Voluntários da Pátria”, formados de início por cidadãos envolvidos com o sentimento nacionalismo, mas depois se efetivou com o recrutamento forçado de pessoas. Por ordens do imperador, cada provincia deveria enviar minimamente 1% de sua população. No geral, 40% dos enviados foram acometidos por morte ou invalidez, entre negros, pobres ou mestiços [Fonte: <https://bndigital.bn.br/dossies/guerra-do-paraguai/>, acesso em 14/09/2016].

<sup>22</sup> Na continuação da leitura da obra o leitor se depara com mais um recorte do cotidiano amazônico. Confirma-se, neste estudo o que Machado de Assis e João Alexandre Barbosa sinalizam em suas leituras: *Cenas da Vida Amazônica* é uma obra literária.

de Quirino narrada com verossimilhança, o que o crítico literário José Veríssimo chama de Realismo Literário em oposição ao romantismo<sup>23</sup>, como se vê no início da narrativa:

Quando começou a guerra do Paraguai, em um pequeno sítio do Paranaimirim de Vila-Bela, vivia uma velha de nome Zeferina, seu filho Quirino, rapagão de 30 anos, bem constituído, sua neta Maria, de dez. Era gente que passava parcamente do escasso produto da sua mofina plantação de maniva, de alguns pés de cacoeiros amontados em derredor da pequena casa de palha que ocupavam e do resultado eventual da pesca do rapaz. Gozavam da geral estima da vizinhança, entre a qual a tia Zeferina, consoante a tratavam quanto as conheciam, fruía de um justo prestígio, devido a sua bem assentada reputação de curandeira. Sem preocupações de espírito, sem nenhuma ambição, alheios a tudo que não fosse a vida do trecho do paranaimirim que habitavam, eram felizes, sem o saberem e nisso pensarem [VERÍSSIMO, 2013, p. 91].

A história narra o caso de Zeferina, uma tapuia já de idade que sofre com o recrutamento de seu filho para guerra do Paraguai. O voluntariado de Quirino é orquestrado por questões políticas, pois de voluntários nada tinham os recrutados e mesmo os valores e títulos de propriedades a eles oferecidos serviam como iscas para formar e materializar as relações de poder [uma repetição mais moderna do velho escambo dos tempos da colonização do Brasil].

O enredo acontece em:

1. Início da trama em que são apresentados o espaço e as personagens da narrativa. Neste momento, dá-se a notícia do recrutamento para a guerra do Paraguai e Quirino é preso como um voluntário da pátria;
2. O tempo psicológico que surge por meio das lembranças de Zeferina, desolada e aconselhada pelos vizinhos a falar com o Major Rabelo, o que faz notória a primeira oposição que se dá no campo político partidário: Chico Cabano x Major Rabelo. Ainda, observa-se a relação de inferioridade de Zeferina para com o Major que desinteressado transfere seu caso para o presidente da província;
3. Quando Zeferina viaja para Manaus e entra em contato com o advogado Seixas e a esposa do Major. Faz diversas viagens até que consegue falar com o presidente, tem seu pedido negado pela junta medica e é aconselhada para que Quirino seja listado com um voluntário da pátria;
4. O desfecho da narrativa em que ocorre o embarque dos soldados e voluntários. A tristeza e o clamor dos familiares toma conta do desfecho da narrativa.

---

<sup>23</sup> José Veríssimo teceu críticas ao romantismo indianista brasileiro o qual, ao utilizar a figura do índio, o fazia sem o real conhecimento sobre ele, cristalizando sua representação aos costumes Tupis, desconsiderando a intensa miscigenação e os processos de aculturação pelo qual o índio passava. Para o crítico, a construção da literatura nacional brasileira deveria partir de “um estudo bem feito dos elementos étnicos e históricos de que compõe o Brasil” [VERÍSSIMO, 1889, p. 13].

Segue-se a leitura rumo ao encontro das personagens. Nelas, os atos ressaltam o contraste entre o meio exuberante da floresta e o homem, como também revela, nas palavras do autor, “uma recíproca malquerença”<sup>24</sup>, tramada nos conflitos entre estes homens, com destaque à classe socialmente posta à periferia da sociedade, denominados: Caboclos, índios, tapuios, iletrados, camponeses e matutos. Na narrativa, estas personagens assumem o papel protagonista, mas mesmo em seu meio, uma hierarquia é estabelecida, de tal modo que por vezes o menor entre os menores é silenciado ou tem menor aparição, indicando o seu [não] lugar na narrativa.

Apesar de ser a personagem que dá vida ao título do conto, a fala de Quirino aparece apenas duas vezes no momento de sua captura. Na ocasião, o tapuio diz apenas: - “Mas eu não sou escravo, sou cidadão brasileiro [...] Eu não quero ir para guerra, não sou escravo” [VERÍSSIMO, 2013, p. 97-98]. Chama-se atenção para duas leituras: 1- A não consideração da cidadania reclamada por Quirino, 2- O não lugar do negro na narrativa. Sobre a primeira, a sua condição étnica e social são os motores de sua prisão.

Sobre a segunda questão, considera-se o fato de o negro não ser em nenhum dos contos de *Cenas da Vida Amazônica* explicitado [somente os mestiços o são]. Ele aparece apenas por duas vezes em “O Voluntário da Pátria”, citado por outra personagem [Quirino] também em condição de subalternidade. Isto deixa implícito que dentre os subalternos, o negro é o membro de um grupo ainda mais inferior, na voz da personagem, como se esta fosse uma condição nata: o negro escravo e não o “negro escravizado”, silenciado na narrativa, em completa anulação existencial<sup>25</sup>.

No conto, além da oposição mestiço/pobre, branco/rico, uma terceira ordem de personagem se destaca: aquele que sendo um dos menores, é manipulado pelo seu dominador e passa a assumir dele a ideologia e a prática repressiva. Alguns Tapuios para ascender socialmente tornam-se opressores de seus próprios pares, como a personagem Chico Cabano nomeado subdelegado para capturar outros tapuios. O oprimido aqui ocupa um entre-lugar, pois nem é pelos seus considerado e nem entre os brancos é aceito, visto que serve apenas para fazer o trabalho sujo que o branco não dá conta.

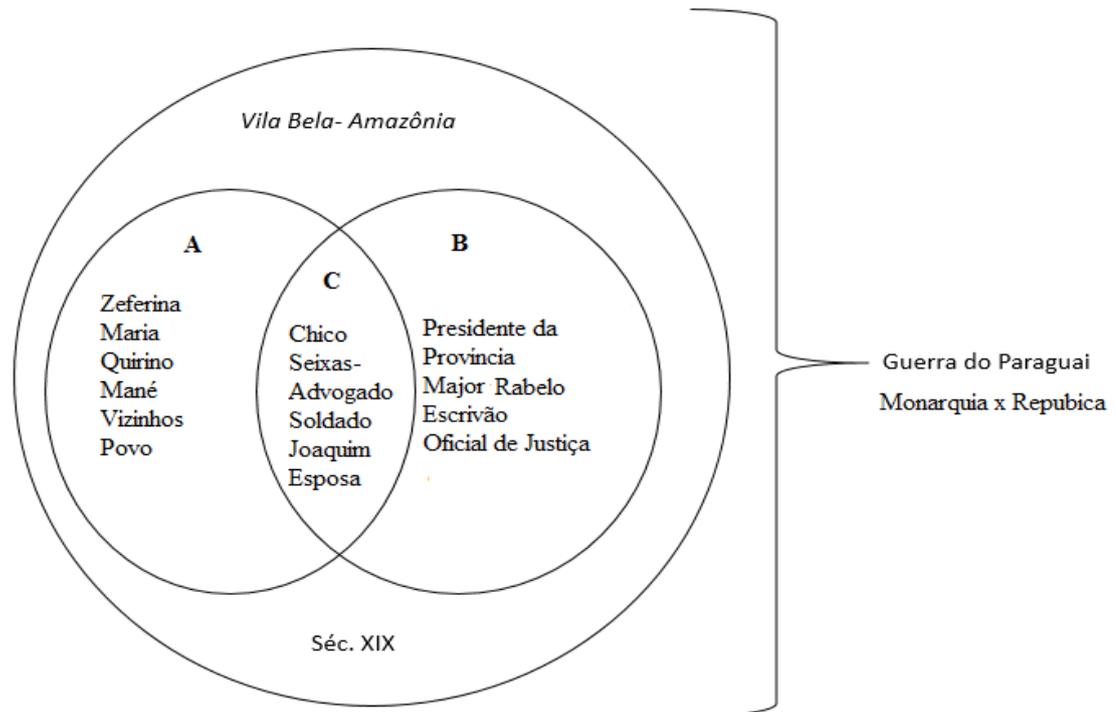
Mal viu pôs-se a pobre tia Zeferina a tremer de medo. No da frente, um sujeito baixo, magro, cabelo, nariz e olhos de tapuio, vestido num paletó de alpaca, dantes preta hoje avermelhada, reconheceu o Chico cabano, o subdelegado do distrito. Conhecia-o ela de sobejo, sabia que herdara do pai, um famigerado rebelde de 35,

<sup>24</sup> A expressão “Recíproca Malquerença” é repetida no conto “O crime do Tapuio” [VERÍSSIMO, 2013, p. 66].

<sup>25</sup> José Veríssimo figura o negro como uma raça inferior ao índio, por ser este mais próximo da raça branca, colocações usuais no final do séc. XIX cujo intelectualismo baseava-se nas correntes evolucionistas. Já na obra *Estudos Brasileiros*, ele se retrata: "fui profundamente injusto com a raça negra, na qual tenho antepassados. Ela é porventura superior a indígena e prestou ao Brasil relevantes serviços" [VERÍSSIMO, 1889, p. 10].

com alcunha, a maldade poltrona da onça. Em todo o distrito, até pelos seus próprios correligionários políticos menos exaltados era malquisto. A política lareira, despejada de escrúpulos, fizera-o autoridade para soltá-lo contra o partido adverso, como um cão sobre a caça. Para tais misteres, tem sempre os partidos à mão quejando sujeitos, tanto mais beneméritos de certos cargos quanto mais sevandijas e desculpuzados se mostram. Todos têm, mais ou menos, algum merecimento [VERÍSSIMO, 2013, p. 95].

Deste modo, as personagens ocupam espaços delimitados na trama. Como se demonstra, formando grupos sociais:



No diagrama, os círculos A e B separam os dois principais grupos: Do lado A, o tapuío, mestiço renegado [Zeferina, Quirino, a menina Maria e o soldado Mané] e do lado B o dominador [major Rabelo, a esposa do major e o presidente da província]. Chama a atenção que na intercessão desses grupos, surge outra classe em são enquadrados o Tapuío Chico, que é subdelegado, o advogado tapuío de origem, o soldado, único que ajuda Zeferina e Joaquim a esposa que e mudam para a cidade.

O diálogo entre Chico Cabano e Zeferina exemplifica a posição assumida pelos pertencentes ao novo grupo originado:

- “Cadê Quirino?”
  - Perturbada Zeferina respondeu:
  - “Não sei dele, meu branco”.
- [VERÍSSIMO, 2013, p. 96]

Então, o narrador surge para explicar esse conflito: “O tratamento de branco, que na Amazônia indica apenas uma superioridade de posição social, lisonjeia-o. É que não são os

menos vulgares, renegados da raça” [VERÍSSIMO, 2013, p. 93]. Assim, o que se tem entre os caboclos aculturados é a exemplificação de um poder simbólico conforme apregoa Pierre Bourdieu:

Assim, todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto *idios logos* pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade;; a nomeação oficial, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do coletivo, do consenso, do senso comum, porque ele é operado por um mandatário do estado, detentor do monopólio da violência simbólica [BOURDIEU, 1989, p. 149].

Eles não são uma coisa nem outra: nem “A”, de quem é agora alheio, nem “B”, para quem é inferior e insignificante, mas efetivamente porque “[A] política lareira, despejada de escrúpulos, fizera-o autoridade para soltá-lo contra o partido adversário, como um cão sobre a caça. [...] tanto mais beneméritos de certos cargos, quanto mais sevandijas e descrupulizados se mostram” [VERÍSSIMO, 2013, p. 80]. Logo, os tapuios que se entendem privilegiados na verdade sofrem o processo de falsa consciência, pois são manipulados ideologicamente. Como moedas de duas faces, por um lado são “poderosos” para reprimir os pares de outrora e por outro apenas fazem o que para os brancos é perigoso ou desinteressante.

As personagens Joaquim Correa e sua mulher, filha adotiva de Zeferina, representam na narrativa a plasticidade da cultura, a qual não está fixa, mas passa por modificações e conflitos internos. Assim, ao mudarem para a cidade, mesmo mantendo ligações afetivas com seu lugar de origem, os costumes das gentes da cidade foram por eles incorporados, assimilados de modo que passaram a considerar padrão de civilidade os costumes urbanos, aculturação que fez da filha adotiva da tapuia velha, uma “mulher cidadoa e de boa roda” [VERÍSSIMO, 2013, p. 105].

Dos que permaneceram no interior, Zeferina, Maria e Quirino, são os menos privilegiados entre os seus, abaixo da linha hierárquica de seu grupo. Entre estes, há aqueles que são subalternos duplamente, como é o caso de Maria, Mané, os vizinhos e o povo [personagens secundários]. Essas personagens, pontuadas parcamente nas franjas da narrativa, são reveladoras não pela constância de sua aparição, que é ínfima, mas pelas entrelinhas que revelam aspectos importantes da cultura amazônica.

Como as personagens são representativamente pobres e subalternos, a cultura que ora sinaliza é a cultura popular. As relações de parentesco entre as personagens [Zeferina é chamada de tia, os vizinhos são comadres e compadres], a participação da família no trabalho transmitido para as novas gerações [a plantação de mandioca, as criações de galinhas nos quintais], os modos de falar [feis a variação linguística do caboclo], as práticas religiosas [o

curandeirismo] e o sentimento de *comunitas*<sup>26</sup> [cooperação no grupo a que pertencem] colaboram para a compreensão de que a vida amazônica na narrativa é a mesma que produz a cultura popular, sendo por ela produzido, dialeticamente.

A respeito da Amazônia, em “O Voluntário da Pátria”, ela existe não apenas como delimitação de um lugar, mas como uma extensão das personagens que vivem as suas realidades cotidianas, participam de conflitos políticos e ideológicos que são os que se destacam no conto de José Veríssimo.

No conto, a relação do espaço amazônico com as personagens confere ao enredo verossimilhança e oportuniza à história a criação de um universo semelhante à realidade da época, mas semanticamente autônomo a ela. No espaço da narrativa e compreendendo-o enquanto releitura da realidade, as tensões se dão em geral entre o branco e o mestiço e cada um ocupa um lugar social, estes, às margens da cidade e da sociedade, aqueles, o seu antagonico, figurando o mais forte decidindo a vida do mais fraco, mesmo que a revelia de suas vontades e de seus direitos, os quais embora constituídos são ignorados.

Assim, o branco está no comando, dita as regras sociais e sua presença é reafirmada ideologicamente na narrativa, sobretudo, no ideal de nacionalidade da qual a raça superior, refletindo um pensamento positivista, é defensora. A fala do presidente no momento do embarque dos voluntários revela o discurso patriótico enaltecedor da figura do colonizador:

- Soldados! Vós ides para uma romagem gloriosa; vós ideis defender a nossa mãe comum, a nossa querida pátria do ousado inimigo que ousou insultá-la. [...] E gritou sucessivamente s “vivas de estilo”:
- Viva S.M. o Imperador!
- Viva a Família Imperial!
- Viva a Religião Católica, Apostólica, Romana.
- Viva a Nação Brasileira!
- Viva o heroico povo amazonense!
- Viva os voluntários da pátria! [VERÍSSIMO, 2013, p. 115].

No desfecho, surge uma voz surpreendente, a qual narra a sociedade para o que se imaginava ser o narrador do conto. A partir dela, tal narrador, observador da realidade, transfigura-se. Torna-se ele outra personagem da narrativa, com ares de um etnógrafo em campo de pesquisa, ouvindo e anotando as narrativas de um sujeito entrevistado: A pessoa que por meio da oralidade faz saber a história, a política e as relações de poder da Amazônia do Séc. XIX. Eis a fala: “– Aí tem o senhor – concluiu a pessoa que me contou esta história – como se arranjaram voluntários da pátria no Amazonas; e creio que em todo o Brasil – acrescentou” [VERÍSSIMO, 2013, p. 117].

---

<sup>26</sup> O *comunitas* se refere ao sentimento e às ações de cooperação entre os sujeitos pertencentes ao mesmo grupo sócio-cultural.

Assim, revela-se o real narrador de “O Voluntário da Pátria” somente no último parágrafo manifestado. O leitor da obra compreende que o narrador observador que acreditava na verdade é apenas um ouvinte de uma narrativa oral, cujo real narrador é outra personagem que testemunhou os ocorridos e vivenciou os processos sociais da qual é partícipe<sup>27</sup>.

#### 2.4 A SORTE DE VICENTINA

Durante o passeio pela obra de José Veríssimo, a próxima história chama atenção. Depois das dores descritas em “O Voluntário da Pátria”, é possível que, em “A Sorte de Vicentina” a protagonista seja a primeira personagem a passar por transformações em *Cenas da Vida Amazônica*. Finalmente uma personagem com destino diferente, contrariando o determinismo operante, salvo pela indicação de contrariedade dessa expectativa.

Os demais contos de *Cenas da Vida Amazônica* seduzem pelas imagens descritas em primeiro plano. As florestas, as águas, a ópera dos pássaros e até o calor e o cheiro das casas de farinha pareceram atravessar a moldura da escrita. Talvez para o leitor que desconhece a paisagem amazônica, sejam as descrições meras apresentações do lugar da narrativa, mas para aquele que vivencia essa “amazonidade”, elas funcionam como ativadores do conhecimento de mundo, o qual, somado ao linguístico, colaboram para uma interpretação da obra que se dá via memória, o que leva a perguntar: é a vida imitando a arte ou a arte imitando a vida? Que sorte é esta?<sup>28</sup>

O termo “Sorte”, do latim *Sor*, significa em sua etimologia “parte”, porção que cabe a cada um. Ainda, está relacionada ao destino causado por acontecimentos da vida. Portanto, “sorte”, que predicada como “porção de destino”, é complementada pelo nome Vicentina, cuja origem remonta ao feminino de Vicente- aquele quem vence, de modo que se pode

---

<sup>27</sup> Pressente-se, ao iniciar a leitura da narrativa, a dor da personagem Zeferina em busca de livrar seu filho de uma viagem sem volta, da sua insignificância no palácio do presidente da província, do nada existencial do negro escravizado e, mais dolorosamente, a recriação da imagem da “mãe abandonada, de pé na areia ardente e a cabeça exposta a todo o ardor do sol, fitando o sol e de quando em quando e dizendo adeus com a mão” [VERÍSSIMO, 2013, p. 117]. A memória trazida pela narrativa provoca impactos na própria formação da identidade do leitor. Assim, se tem a impressão de que a leitura de *Cenas da Vida Amazônica* realiza o inventário da cultura amazônica e, a partir dele, coloca em prática esse “conhece-te a ti mesmo”, pelo menos por comparação e identificação com a obra. Compreender a narrativa com essa possibilidade leva o leitor a “olhar tudo de novo, devagar” [BOSI, 1987, p. 8] e pode fazê-lo lembrar outras cenas, personagens, outros contos, imagens criadas na narrativa... Todos esses aspectos voltam e mostram o cenário principal da ficção de José Veríssimo que é a cultura do povo, a sua movência, as relações de poder entre as personagens, suas lógicas existenciais representadas na narrativa com ares de ciência social.

<sup>28</sup> Não se ousa, pelo menos agora, responder. Atenta-se a declarar que nesta narrativa, o título “A Sorte de Vicentina” reinicia o jogo da sedução, como olhos que, sendo janelas para alma, convida o leitor a encará-los, desconfiado, olhando como quem desconfia: Todas as personagens até agora lidas são renegadas pela sociedade. Vicentina será mesmo diferente?

adiantar: Vicentina é aquela que, acometida por um acontecimento, tem parte de seu destino mudado e, por conta disso, vence àquele que a derrotaria na vida, o que não acontece, ao contrário, quebra expectativas e anuncia a condição social e cultural da mulher como temática principal.

O primeiro momento do conto se dá em torno de descrições que, a exemplo das demais da obra, descortinam a Amazônia ao leitor e coloca diante de seu olhar a região e sua paisagem contida por “[f]inas vacas que pastam tranquilas junto dos bois curtos de paus das nossas raças degradadas” [VERÍSSIMO, 2013, p. 122]. Nesta frase, o uso do pronome possessivo na expressão “nossas raças” inicia um diálogo entre o narrador e o leitor agora implícito<sup>29</sup>. O narrador revela que “quem escreve estas linhas já passou intermináveis dias” [VERÍSSIMO, 2013, p. 124] na fazenda do Espírito Santo e sabe do que está contando.

A segunda parte do conto apresenta um novo episódio em que as relações de poder são regidas pelo direito das populações da Vila e do Porto sobre a posse da sede dos correios. A disputa<sup>30</sup> se inicia pela imposição imperiosa da igreja católica, desproporcional no local composto por casas de palha, baixas e feias. Portanto, “uma rivalidade existia entre a Vila e o Porto, que recíproca e surdamente se antipativavam e se hostilizavam” [VERÍSSIMO, 2013, p. 127] e esta rivalidade é marcadamente determinada pela divisão de classe social que se faz percebida: Na vila, os mais poderosos, no Porto, os pobres não só de bens como de prestígio.

Na trama, os moradores do porto, mesmo em condição política e econômica desfavoráveis, resolvem se organizar para reivindicar a transferência do correio para seu lugar. É possível compreender a representação dada pelo narrador sobre os portenses: São iletrados e por isso indignos de qualquer benefício. Os moradores da Vila ficam pasmados pela audácia, os julgam incapazes e usam de ironia insultadora [VERÍSSIMO, 2013, p. 128], pois o correio e o recebimento de cartas são prestígios que somente o letrado desfruta, condição que dá aos moradores da vila a vitória da questão.

A personagem Tereza é apresentada como a mais perita pintadeira de cuias de luxo que agradam seu cliente, o português bem apessoado Manuel. As visitas dele à casa de Tereza são, na verdade, pretextos para namorar Maria do Jutahy, com a qual se casa e a leva para morar no Porto. Os dois tem uma filha, Vicentina, a qual herda a fortuna do pai morto. Então, a disputa de poder que outrora se deu por conta dos correios transfere-se à luta pela guarda da

<sup>29</sup> Segundo Iser [1999], o leitor explícito, liga-se ao contexto histórico-social externo à obra e seu conhecimento de mundo atua como fator determinante para sua recepção.

<sup>30</sup> Até os dias de hoje, em pleno séc. XXI, as disputas políticas ainda são determinantes na organização da sociedade amazônica, sobretudo nas cidades do interior do estado. A história se repete, os mais ricos são os mais poderosos e comandam não apenas o destino das comunidades como determinam a vida de seus moradores menos privilegiados, perpetuando o fosso social entre ricos e pobres e afirmando identidades legitimadoras.

menina. Joaquim Espêto, preferido de Maria, contra Antônio do Porto são os requerentes que travam um embate cujo objetivo principal é a afirmação da posse do maior poder.

As representações do darwinismo social são evidentes a partir de então. A guarda de Vicentina é dada ao ressentido Antônio e depois ela passa a viver os maus tratos na casa de um fazendeiro da região. A causa da menina deixa de ser uma questão familiar para tornar-se um pretexto para uma disputa política que não poderia acabar após o episódio do correio. Assim, a tutela toma caráter político partidário e a sorte de Vicentina é decidida pelo mais forte politicamente. O estranhamento diante da história e a quebra de expectativas iniciais se instituem.

Na sequência, a menina perde o pai, sai da tutela da mãe e do padastro e é dada a um fazendeiro que a maltrata. Depois, vai para casa de Venancio Souza onde vive em situação de abuso pelo filho do fazendeiro, a ele “entregando-se passivamente como um cadáver” [VERÍSSIMO, 2013, p. 140]. Para livrar o filho, sua mãe dirige a culpa à Vicentina, a quem chama de “tapuia à toa” e a obriga a casar-se, sofrer uma vida sem alegria com um vaqueiro rude e alcoolátra e vai morar com ele numa casa de barro no meio do mato, pois toda a sua fortuna se perdeu nas mãos dos seus tutores.

O casamento de Vicentina é marcado pela violência que sofre nas mãos do marido, pelo trabalho árduo na roça para sustentar a família e pela filha menor quase assassinada na pobre casa. Não obstante a toda desgraça a que foi acometida, na fulga à noite com a menina pela floresta, a criança cai de seus braços e é devorada por uma onça. O destino da personagem caminha sem retorno para um final gradativamente mais trágico e do qual nada pode interferir.

Vicentina é fruto de um meio onde vence o mais forte e o mais forte não é o de sua gente. Desde quando a “mãe de Vicentina viu-a pela primeira vez, depois que lh’a tiraram [...] E como era mãe, apesar da indiferença de sua raça, os olhos marejaram-se-lhe a cada momento de lágrimas [...]” [VERÍSSIMO, 2013, p. 146] ou do qual foi condicionada ao marido que desvairado “gritava que a matava, chmando-lhe tapuia indigna e muitos nomes torpes como ele [...]”, as possibilidades de mudança na vida da menina se mostram cada vez mais impossíveis.

As referências às questões sociais e culturais são frequentes nas predicções de Vicentina ou a tudo o quanto a ela e relacionado: A moça toma consciência de sua funda desgraça, tem pranto sobrenatural de fantasma, é chamada de desventurada e mesquinha criatura, a sua filha é “desgraçada filhinha” e mesmo em pensamento é acusada de desalmada por deixar a filha ser devorada enquanto fugia para se salvar. Vicentina é exposta a este

destino sem relutar, passiva, subserviente e reage apenas em dois momentos: para salvar a filha da facada do pai e quando, já na última parte da narrativa e passada toda a tragicidade de sua vida, ela resolve se apaixonar pelo primo, a quem “amou seriamente e com muita ternura” [VERÍSSIMO, 2013, p. 164] e, mais tarde, trocada por outra mulher.

O narrador fala sobre Vicentina: “Cheia de preguiça de trabalhar, presa de uns grandes desfalecimentos de ânimo, relaxada, que principiou-se a entregar-se a todos por amor da existência. Todavia, ainda encontrou um rapaz que gostou dela” [VERÍSSIMO, 2013, p. 164]. Essa representação manifesta característica de uma ideologia patriarcal e etnocêntrica, uma vez que Vicentina é assim simbolizada não apenas pelas condições que sua vida passa, mas por ser ela uma tapuia e pela forma como o narrador a representa.

Ela não se entrega por dinheiro, mas por amor, como se estivesse em sua busca. Entretanto, sua condição de mulher é o seu carma final. Nada do que vive a sua desgraça se dá alheia ao fato de Vicentina ser mulher. Ela é reponsabilizada pelo seu destino, como se a disputa política da sociedade não tivesse iniciado seu tracejo, como se o estupro que sofrera, as ofensas ditas pelo marido ou como se o seu desespero ao deixar a filha cair fossem sua legítima culpa ou, pior ainda, como se sua vontade de ser amada fosse um sentimento impossível de ser experimentado.

Vicentina nasce para sofrer, não para amar... é abandonada mais uma vez pelo último homem por quem nutriu afeição. Quando o narrador diz que Vicentina ainda não encontrou um rapaz que gostava dela, ele lhe impõe um não merecimento. O sentido de contrariedade remete à ideia de que mulheres que se entregam aos amores não podem ser gostadas por ninguém.

O desfecho do conto dá a cartada final: Vicentina herda uma barraca miserável [casa comum aos tapuios] e passa a viver com a avó, famosa curandeira do lugar. O último momento se destina a representação dada à Vicentina pela mãe de seu estuprador: “Era essa sua sorte, dizia a iracunda mulher de Venâncio Souza quando lhe contavam a extrema desgraça da sua afilhada de casamento [...]” [VERÍSSIMO, 2013, p. 165].

Assim, o conto encerra com a voz da personagem responsável pelo início do maior dos seus sofrimentos que foi o casamento. A madrinha, indiferente, anuncia o destino da afilhada como algo que a ela estava predeterminado e do qual não poderia fugir ou modificar: Determinismo explícito, alimentado por pensamentos etnocêntricos nada velados.

## 2.5 O SERÃO

Os “Esboçetos”, a princípio denominados *Quadros Paraenses*, são como infere o título, esboços de histórias com estruturas mais curtas. Dentre eles, em *Cenas da Vida Amazônica* são escritos “O Serão”, “A Lavadeira”, “O Lundum”, “Indo para a Seringa”, “Voltando da Seringa” e “A Mameluca”, subtítulo [retrato].

Em “O Serão”, primeiro deles, o observador descreve um dos costumes “vulgarizados” na Amazônia: A extensão do tempo de pausa do trabalho. A mulher na rede, criadas junto à esteiras, outras a costurar, homens a conversar de outro lado e os pequenos risos da “mulatinha faceira” ou da “caboclinha maliciosa” ordenada pelas mães obedientes à patroa compõem o cenário feito de gente do interior [VERÍSSIMO, 2013, p. 167-171].

O texto gira em torno da reunião entre as donas das casas, os homens e as criadas. A descrição do esboçeto é densa e ornada de detalhes, fios de palavras a contornar e sombrear aquele momento. No contorno, se destaca a linha que separa as classes sociais e no sombreamento a marcação das pessoas que nesta linha divisória são as sombras da sociedade da época representada: Os caboclos, os mestiços, cuja condição étnica é condicionante à posição social que ocupam na casa.

O título é seguido da primeira oração e também parágrafo da narrativa:

O Serão

É Costume muito vulgarizado na minha terra.

O serão. [VERÍSSIMO, 2013, p. 167]

Sintaticamente posicionado, “O serão”, solitário na linha textual, figura um enunciado cuja ideia nada afirma ou nega. A solidão frasal bem como a repetição do termo “O Serão” nas linhas subsequentes as quais subentendem o olhar do observador posto a pensar sobre a constituição deste costume tipicamente amazônico.

No esboçeto, ocorre um misto de descrições e metáforas que remetem às imagens simbólicas referentes ao candeeiro, o qual ilumina o lugar onde as mulheres se reúnem. Comparado ao sol, a majestade de sua forma ao leitor apresentada equivale a importância de sua função: “Este candeeiro merece uma atenção especial” [VERÍSSIMO, 2013, p. 169]:

Este candeeiro é o foco.

É como o sol

Ao redor deste, juntam-se os astros, ao redor dele, as mulheres.

Digo as mulheres, porque o homem, a menos que não seja menor de seis anos, é banido daqui. (VERÍSSIMO, 2013, p. 169)

É o candeeiro que ilumina as feituradas que se arrolam ao anoitecer. É a luz que instrumentaliza o trabalho, ou melhor, afirma as relações que se dão na prática cotidiana. Todas as personagens femininas, a “caboclinha de olhos travessos e sorriso malicioso” e a “mulatinha escura de riso faceiro”, assumem o caráter de protagonistas, no sentido de que são elas a representação de uma identidade cultural que, pelo menos no modo de conceber a mulher como personagem da cena amazônica, permanece no mesmo trato das práticas colonialistas.

Apesar das descrições do espaço e da paisagem da Amazônia, são as pessoas em situação de subalternidade que compõem a imagem. O que parece apenas um momento de trabalho revela uma infraestrutura que aponta as bases materiais e econômicas da sociedade e que molda, por sua vez, a superestrutura correspondente à política e ideológica que legitimam uma sociedade marcada por divisões sociais: O dominador e o dominado, a mulher e o homem, respectivamente.

No primeiro caso, embora pertencentes ao mesmo gênero, as mulheres são separadas pela posição social que ocupam no contexto do grupo cultural pelo viés das relações de trabalho: A ama, dona da casa, balança na rede a dar ordens enquanto as criadas costumam obedientes, sentadas nas esteiras postas ao chão. No segundo caso, se evidencia a separação de gênero na sociedade amazônica do final do Séc. XIX, pois enquanto as mulheres se colocam a coser e cuidar dos afazeres da casa, os homens discutem entre si, o que subentende o silenciamento feminino. Entre as mulheres “O silêncio reina” [VERÍSSIMO, 2013, p. 170], como reina a interpelação da senhora no “psiu” imperativo às criadas<sup>31</sup>.

Como pergunta Gayatri Spivak [2010], “pode o subalterno falar?” Vê-se que não. O silêncio figura como sujeito, cuja predicação é composta por verbo intransitivo, o que infere o sentido do silêncio personificado e que determina um governo sobre a mulher: sem direito à voz. Assim, ainda sobre este governo, a mulher se encontra em situações distintas: Primeiro, em relação a gênero, está servil aos homens, segundo, em escala social, submissa às mulheres de maior posição econômica.

No primeiro caso, as adjetivações a elas atribuídas são referentes à feminilidade:

Vestem-se de chita. Encarnados, verdes, azuis, amarelos, uns velhos, outros novos, uns remendados, outro não- Tais são os vestidos.

---

<sup>31</sup> Em *A Educação Nacional* [1906], José Veríssimo destina o capítulo VII para discutir a *Educação da Mulher Brasileira*. Nele, afirma que a educação da sociedade deve começar pela educação da mulher. Antes, um mero objeto e de prazer e de gozo fadada, citando Diogo de Paiva Andrade em *O Casamento Perfeito* [1630]: “Que sejam caladas e sofridas, escusem os enfeites, se guardem de conversações demasiadas posto que pareçam lícitas”. Na obra, José Veríssimo discorda deste costume português e defende a educação da mulher visto que arte dela a primeira educação dos filhos, sendo a alma da família [VERÍSSIMO, 1906, p. 153 e 160].

Trazem os cabelos penteados por esse modo essencialmente paraense - a madeixa negra negligentemente enrolada e presa no alto da cabeça por um pente de casco [VERÍSSIMO, 2013, p.170].

As descrições que o observador realiza representam aspectos estéticos e visuais, os quais são carregados de simbologias culturais. As vestimentas de chita e os cabelos presos citados revelam uma identidade conferida à mulher paraense, identidade aqui dissertada pelo vetor da diferença que se afirma no tempo histórico da descrição. Manuel Castells<sup>32</sup> [2000, p. 24] ao tratar sobre identidade coletiva, diz ser ela fruto de uma construção social, delimitada por relações de poder. É o que está esboçado: Parte da formação social da Amazônia do séc. XIX é substantivada, como vigas dessa construção social.

O Branco, o Caboclo, o Tapuio, a Mulher, o Homem: eis os sujeitos que, quando adjetivados [caboclo, tapuio, mulher, branco, etc.], revelam as divisões de poder no grupo que participam, não do serão, mas da cena em que ele se dá. Em relação aos homens, banidos do espaço do serão, há indicativos de que a eles é reservado o descanso, às mulheres, não. Tal costume representa na narrativa a cultura indígena, na qual a mulher encarrega-se de tarefas “domésticas” e que em face da miscigenação historicamente experimentada no espaço amazônico, pode representar indícios da influência da cultura indígena nas práticas de trabalho.

Levanta-se aqui a questão da miscigenação devido às descrições das personagens, sobretudo, a neta chamada de Bingota, sobre quem se convoca o leitor implícito: “Seria pouco delicado da nossa parte passarmos por ela sem ao menos olhá-la. E ela merece ser olhada” [VERÍSSIMO, 2013, p. 171]. Merece também ser reproduzida a descrição:

É uma carinha antes redonda do que oval, antes quadrada do que redonda, de um moreno claro que, quando se ri, torna-se corado pelo desabrochar das rosas das faces-como diziam nossos avós. E ela está sempre a rir-se, mostrando uns dentes pequenos e lindos. Tem um desses narizes curtos e meios chatos, petulantes, como se aprazem os pintores de dar às suas figuras de garotos. Nada digo do corpo porque ela está sentada; mas a julgar pelo rosto, deve ser belo, faceiro e móbil como a carinha que sustenta. Os cabelos são pretos e ondeados e os olhos mis pretos do que os cabelos e mais travessos do que os cabelos e mais travessos do que o mais trêfego rapaz de doze a treze anos<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Castells [2000] define três tipos de identidade: A legitimadora, a de resistência e a de projeto, que estão ligadas pelo desejo de um grupo pela construção de seu próprio destino [2000, p. 132]. No caso da identidade que interpreto no esboço, trata-se de uma identidade imposta, construída pelo vetor da dominação de um grupo social sobre o outro.

<sup>33</sup> VERÍSSIMO, 2013, p. 171. Ele faz uma descrição minuciosa do Tapuio: De estatura baixa; o corpo grosso e sólido; cor carregada de canela [...] nariz chato e largo nas extremidades; testa curta; cabelos pretos, grossos, lisos e duros; maçãs do rosto menos salientes do que as dos índios, mas ainda notáveis; mãos e pés pequenos; dedos curtos e grossos, o índice e o indicador dos pés bastante separados; [por herança física, motivada pelo hábito de usarem os índios desses dois dedos na ocasião de entesar o arco, ou para flecharem deitados de costas?] lábios grossos [menos do que os africanos, todavia] e roxos; dentes pequenos e alvos, seios moles e cadeiras desenvolvidas nas mulheres, olhos ligeiramente oblíquos, quase horizontais, pretos, fixos, mortos; orelhas pequenas e abertas; pouca barba, que só aumenta na extrema velhice. O prognatismo maxilar, a

O merecimento da atenção conclamado pelo narrador baseia-se apenas nos atributos físicos da menina. É a sua aparência o foco merecido da personagem, mais adiante descrita como a caboclinha de “sorriso malicioso”, afillhada da dona da casa, trabalhando na atividade que se encerrou. Todos os objetos representativos do trabalho são retirados do centro das mulheres, ainda respeitosas à dona da casa, mas agora livres para afagar suas crianças.

## 2.6 A LAVADEIRA

A estrutura do esboçeto em pequenos capítulos é recorrente em “A Lavadeira”. Cada parte diz respeito a uma personagem que se deslumbra por uma lavadeira a trabalhar no rio. No entremeio das cenas, a inspiração advinda da visão da mulher molhada pelas águas do rio da Amazônia, lembra o mito da mãe d’água, embora o que siga é a memória do caso do moço tapuia que, ao ir para o igarapé, é encantado pela Iara dos rios.

O primeiro dos capítulos se resume na enunciação “Era a flor das lavadeiras de...” [VERÍSSIMO, 2013, p. 173], uma tentativa [já que encerrada pelas reticências] de caracterização da personagem. Na oração, o verbo indica a idealização da personagem protagonista enquanto as descrições das personagens afirmam a exaltação da sua beleza e do sensualismo delas que, por vezes comparada às deusas gregas<sup>34</sup>, mesclam o conhecimento da cultura amazônica ao conhecimento erudito do narrador.

O segundo capítulo diz respeito ao momento em que a lavadeira é melhor apresentada ao leitor: “era mais bonita que a manhã”, comparação que se repete no terceiro capítulo [VERÍSSIMO, 2013, p. 173]: “Tirei os olhos dela e olhei para o dia, a manhã era belíssima. Olhei para a lavadeira, ela era mais bela que a manhã” [VERÍSSIMO, 2013, p. 174].

A partir de então o esboçeto cita os mitos amazônicos, a começar pela suçuarana que pode atravessar o homem ao pegá-lo distraído com a espingarda na mata. Inicia-se, assim, a cartografia dos mitos amazônicos com a “rainha da mata” e a mãe d’água, *a posteriori*, principalmente, o que faz com que o sensualismo da mulher e a sedução advinda da cosmologia indígena tematize “A Lavadeira”.

---

obliquidade dos olhos, a falta de pelos no corpo e barba, só aparecem como casos de atavismo; são muitos, mas não constituem regra geral [VERÍSSIMO, 1887 In. *As Populações indígenas e mestiças na Amazônia- Suas linguagens, suas crenças e seus costumes*].

<sup>34</sup> Não tocante à imigração do mito, a Iara da Amazônia remonta as Nereidas gregas da Odisseia de Homero, como também as Loreleys alemãs e as sereias de Camões em *Os Lusíadas*. A estrutura do mito, embora geograficamente e historicamente distintos, permanecem como uma partitura: a mulher, a sedução, a morte anunciada, o encantado agonizante, a água dividida entre a vida e morte permeiam também o mito narrado em “A Lavadeira”.

Estabelece-se no esboço um dialogismo direto do observador com o leitor, como de costume na literatura naturalista, envolvendo-o nesse universo mítico: “Leitor, se algum dia fores a... e te disserem que existe aí um lago, não crê. É uma mistificação [...] mas, apesar disso, convido-te, leitor, caso fores a... não deixes de ir visitar o lago” [VERÍSSIMO, 2013, p. 174], cujas águas é “coroadas por garbosas flores”, com margens a lambem o tronco do miriti, palco onde duelam, com seus cantos, o japiin e o sabiá.

Enfim, o tom erótico aponta na história: as roupas no chão cobertas com jasmims, enquanto a lavadeira se banha no manto líquido do lago precedem a contemplação:

Do regaço líquido das águas surgiu um corpo trigueiro e esbelto.  
O que se via primeiro era uma cabeça emoldurada por uns cabelos negros e lustrosos como as asas da aráquina, a espalharem-se úmidos sobre o colo e os ombros.  
Em seguida, o pescoço roliço e belo como da garça, entroncando-se no colo soberbo, moreno e aveludado.  
Depois os seios esféricos, túmidos, de uma admirável pureza de linhas, terminando em ponta aguda, desafiando desejosos e pedindo beijos. Dois braços torneados e bem feitos, acabando por umas mãozinhas microscópicas, que cobriam os seios com o pudico recato da mulher bonita [VERÍSSIMO, 2013, p. 177].

Deste modo, a corporeidade da lavadeira lembra a Iara da lenda indígena, o que deixa o observador confuso entre as duas ao sentir-se pela primeira seduzido. A explícita referência ao corpo e à nudez da mulher dá sensualidade e confere erotismo à narrativa e colabora, por meio de adjetivações e descrições, com a criação de imagens próprias da mãe d’água. Assim, embora trate de uma mulher a lavar sua roupa, a semelhança com a cena da mãe d’água é sempre trazida à narrativa.

O quarto capítulo marca a passagem do tempo cronológico ao psicológico, no qual se segue a narrativa do moço tapuia seduzido pela mãe d’água. Na trama, a angústia do encantado é confortada pela angústia não menos latente da mãe tapuia, que roga a Tupã para que o filho não retorne ao igarapé do Tarumã, sobretudo, quando sol se punha. A água, imprescindível à vida, ondula os devaneios míticos/poéticos que apontam à morte, tanto em relação aos elementos químicos que paradoxalmente a compõem [oxigênio X hidrogênio], quanto dos elementos humanos e míticos que a permeiam.

Comparando ao princípio único de Tales de Mileto, para quem o mundo evoluiu da água por processos naturais, assemelha-se que, assim como para tal cosmologia a água é o princípio de todas as coisas e que todas as coisas estão “cheias de deuses”, o lago, epifania de vida e de morte, está cheio de fenômenos a ele inerentes. Para as personagens da narrativa, as águas são não apenas interpretadas, mas vivenciadas como a morada da deusa, da alma que se move e que magnetiza o manaus em “A Lavadeira”, fundindo realidade e ficção.

O elemento que *a priori* figura como matéria onde todas as coisas se originam, no esboçeto resulta na cisão e luta de opostos: vida X morte, o mundo físico X o mundo sobrenatural, a lavadeira viva X a índia materializada, a mãe d'água X o moço manaus. Neste embate, o mais forte vence: O mito! o moço, sucumbe:

Ouve, mãe, ouve, porque só a ti posso contar a dor que me vai n'alma.  
 Era uma moça linda, como nunca vi dentre as filhas dos Manaus nem dos munducurus [...].  
 E o moço calou-se.  
 A velha ouviu, chorou e disse:  
 Não voltes, filhos, não voltes ao igarapé da Taruman. Essa virgem é a Iara, a mãe d'água. Se sorriso mata como a flecha do guerreiro e a sua voz é traidora como a pepéua que se oculta nas folhas. Filho, por Tupã, não voltes ao igarapé do Taruman.  
 A cabeça do moço inclinou-se sobe o peito e ele ficou mudo.  
 E no dia seguinte, quando o sol se punha, a igara cortava ligeira as águas do Taruman.  
 O moço Manaus nela ia e não voltou mais à taba de seus pais.  
 Não souberam mais dele [VERÍSSIMO, 2013, p. 178].

O devaneio da personagem demonstra sua forma de perceber na cena da lavadeira a mito-poética amazônica, parte importante sem a qual a sua cultura não seria representada, visto que as lendas mencionadas no conto povoam o imaginário amazônico, sobretudo, entre os que residem às margens dos rios, morada epifânica daquela que chamam de mãe d'água.

Dos esboçetos de *Cenas da Vida Amazônica*, “A Lavadeira” é a que mais dá vazão à mitopoética. Embora a história da mãe d'água seja apenas uma lembrança, toda a performance da lavadeira é comparada à Iara da lenda indígena. Como é confirmado no curto capítulo:

“\*\*\*  
 Esta poética lenda dos filhos dos Manaus estava-me na memória.  
 E ao ver banhando-se a linda lavadeira de ... lembrei-me da Iara.  
 \*\*\*” [VERÍSSIMO, 2013, p. 179]

A sequência da narrativa se desenvolve na descrição do canto dos pássaros que fazem a trilha sonora enquanto a lavadeira se banha. Os cantos que passam do lírico, ao épico, do épico ao bucólico, fazem o observador recordar-se de Haendel, Mozart e Verdi. Neste ambiente, a chance de um feito heroico: Uma sicuriju desliza no espelho d'água, pronta para morder o colo desejado da lavadeira, mas morre com o tiro certo do desferido pelo narrador.

O esboçeto chega a beirar um certo romantismo. A poeticidade das cenas, o herói a salvar a donzela desavisada, uma leve impressão indianista, a exaltação da natureza, todos os fatores levam ao idealismo romântico, até a revelação de que a lavadeira, a Maria da outra banda, morreu. “– Morreu como!?!... Como? ... – Vive hoje com um regatão, comerciando nos lagos de Faro” [VERÍSSIMO, 2013, p. 182].

O casamento é a sua morte. Representa a perda de toda a beleza, erotismo e sensualidade. A Ave-Maria no sino da capela anuncia a situação decadente que o matrimônio representa, sobretudo quando a personagem com que a lavadeira se casa é a escória, a figura interesseira, capitalista e inescrupulosa de um regatão. O naturalismo se desvenda e se reafirma diante dos olhos do leitor ao concluir que toda a beleza sucumbe diante do matrimônio, uma patologia incurável e mortal para a mulher.

## 2.7 O LUNDUM

O título deste esboçeto faz referência à dança advinda da cultura dos negros escravizados no Brasil. Marcadamente sensual, tematiza um jogo de sedução em que a mulher é o centro do cortejo, bailando na festa com quadris inebriantes para seduzir o homem. Neste jogo, a finalidade é o prazer sexual, por isso, a dança, como um convite, brinca com o desejo dos pares que ora fogem e ora se entregam até a consumação do ato. No título, “Lundum” vem precedido por um determinante, de modo a anunciar não a dança acima explicada, mas a dança como um ato, algo que acontece no âmbito social.

O acontecimento precede problematizações à cerca da existência e da identidade. Em relação à existência, se pode questionar como Jean-Paul Sartre [1905-1980] a respeito do Nada e do Ser: Se Tem, nestes moldes, uma personagem “em si” em “O Lundum”? sem potencialidade nem consciência de sua condição? apenas um ser que figura no esboçeto e nada é além daquilo que é? As respostas levam ao problema da identidade, entendida socialmente a partir do compartilhamento de ideias de um grupo. Essa foi a primeira expectativa perante o texto: A mulher do Lundum é uma mulher “em si”, cuja identidade é comum e demarcada no grupo em que participa.

Dedicado a Ignácio Lages, “O Lundum” é composto por 14 partes. Na primeira, o cenário é uma casa de sítio com uma pomba na parede metaforizando o Espírito Santo. Esta simbologia religiosa cristã é decisiva no desfecho da narrativa como será visto adiante. Aparentemente, a religiosidade cristã é o pano de fundo da narrativa. As procissões fluviais feitas nas canoas e em prol de esmolação marcam o momento em que “a festa, muito popular na Amazônia”, realiza-se em louvor ao Divino Espírito Santo... Até, “ao menos em aparência, ser substituído por Baco” [VERÍSSIMO, 2013, p. 183].

Deste modo, a festa popular valida o cristianismo na parte da esmolação e o paganismo na festa em que a dança do lundum acontece. No salão, três moças são comparadas às três graças, deusas gregas da fertilidade e do encantamento, figuras recorrentes nas pinturas

renascentistas; Os músicos são chamados de *dilettanti*, amantes da música e da arte; homens fumam cachimbo; pessoas dançam polcas, quadrilhas e valsas, enquanto repousa, no centro da mesa do homem, já que não mais no centro do universo, a coroa do Espírito Santo.

Um grita: “O Lundum, venha o Lundum!...” [VERÍSSIMO, 2013, p. 186], enquanto o narrador, prenunciando um acontecimento, marca da identidade cultural brasileira, assim o introduz ao leitor: “Nápoles tem a tarantela; o Aragão tem a jota; a França tem o can-can; a Espanha tem o borelo; Portugal tem o fado; Montevidéo tem o fandango; o Brasil tem o lundum” [VERÍSSIMO, 2013, p. 186].

Não se trata de um regionalismo, mas uma demonstração universalizante da cultura amazônica dentre as demais. Com tom etnográfico e linguagem dissertativa, o narrador se detém a explicar o lundum como oriundo dos povos africanos [especificamente os que desembarcaram na Bahia] a qual, ao espalhar-se pelo Brasil, torn-se a mãe de muitas outras danças como a chula e o cateretê. Mais do que isso, acomoda dos outros países o sentimento das suas danças: a morbidez da tarantela, a sedução do bolero, a arrogância do fado... como uma “dançofagia”, absorvendo de todas elas a essência de suas forças... E o Divino Espírito Santo? Ninguém o lembra.

No enredo da narrativa, quando a flauta e a viola gritam, a mulher desafia os homens no salão. Todos a temem, exceto o vaqueiro, belo tipo mameluco, alto esbelto que dá, apesar do receio, início à dança. As descrições exaltam a raça do homem, um mameluco, e a partir de então, dá-se os indícios do combate sensual entre ele e a mulher:

O corpo esbelto (dele) requebrou-se e torceu-se, os pés, giraram no chão.  
Ela compreendeu que ele era digno de si.  
[...]  
A luta principiou-se  
[...]  
O rapaz suave. Ela estava calma.  
[...]  
Ele procurava-a, ela fugia; ele suplicava, ela ria-se.  
A dança era um duelo [VERÍSSIMO, 2013, p. 188-189]

No salão e para salvaguardar os maridos, as outras mulheres a querem fora. Ela, cujos cabelos negros aromatizavam de baunilha o salão, reina sobre as outras fêmeas, “com sua boca, semiaberta, úmida, mostrando uns dentes brancos e afiados, que pareciam querer morder” [VERÍSSIMO, 2013, p. 191]. As descrições da personagem a animalizam, forma como ela é representa, a dança é um acasalamento enquanto o grupo presente onde se dá o acontecimento são as testemunhas do ato público. Uma animalidade revela-se nas aparições de cada frase, em cada predicativo ou complemento das palavras: “o vaqueiro foi apanhá-la

como a veada das campinas"; mar de volúpia; onda de desejos; peito ofegante; seios túmidos... [VERÍSSIMO, 2013, p. 191].

Continua o esboço com a mulher apossada pelo furor da música, enquanto os músicos, vencidos pelo cansaço, param de tocar. Surgem os aplausos enquanto ela “foi cair exausta em uma das redes” [VERÍSSIMO, 2013, p. 192]. No último capítulo, o leitor é avisado de que aquele foi o último lundum da moça, que após casar-se como vaqueiro, nunca mais apareceu às festas do Divino.

Ao que parece, o Divino é um cenário onde a peça principal se dá, necessário para que ela aconteça à licença do dominador representante do catolicismo, mesmo que veladamente. Vale ressaltar que o cristianismo foi historicamente introduzido na Amazônia pelo colonizador e, mesmo na festa dedicada à religião, nos bastidores, em meio ao povo, é a dança popular que demarca a resistência cultural do dominado. A dança, o erotismo, o sincretismo religioso no discurso, nas descrições, o protagonismo dos mamelucos e a festa são traços da cultura popular amazônica e atuam com fatores identitários das vidas que nela atuam.

Manuel Castells [1999, p. 9-10] diz ser a identidade “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural ou atributos culturais inter-relacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significado”. Para ele, a construção social de uma identidade é marcada por relações de poder e podem originar: 1- Uma identidade legitimadora [introduzidas pelos dominadores para expandir e racionaliza a dominação em relação aos dominados], 2- Uma identidade de resistência [criada pelos dominados para resistir e sobreviver com base em lógicas que diferem das do dominador] ou 3- Uma Identidade de projeto que utiliza materiais culturais para criar uma nova identidade que lhes possibilitem uma nova posição social.

Nessa teoria, é possível reconhecer em “O lundum” duas das três formas de construção identitária antes explicitadas: A legitimadora, representativa do catolicismo introduzido no Brasil via catequização dos índios e a segunda, de resistência, que representa o paganismo em uma festa oficialmente imposta pelo dominador. No esboço, a imposição de identidade é simbolizada pela pomba pendurada na parede e pela coroa posta no centro da mesa; já a festa do lundum e dança dos mamelucos simboliza a resistência, a sobrevivência da cultura popular, sobretudo por diferir, profanamente, da dominação majestosa do Divino.

Assim, o sagrado é suplantado pelo profano e o casal de mamelucos, sobretudo, a mulher, protagoniza a resistência enquanto sujeitos coletivos. Entretanto, como se questionou no início da análise, a mulher ao casar-se desaparece. Este acontecimento faz dela um “ser em si”? Coletivamente, a sua identidade se constrói no âmbito da resistência, mas,

individualmente, perece: é uma mulher e como tal, casada, não mais participa das festas de sua mocidade. As relações de gênero dentro do grupo também revelam relações de dominação demarcadas pelo patriarcalismo vigente. Outros lunduns acontecem, ela, conformada de seu lugar no casamento e de seu não-lugar na sociedade, revela-se efetivamente um “ser em si”.

## 2.8 INDO PARA A SERINGA

O uso de gerúndios tem uma carga semântica que, nos esboços, são oportunos. “Indo”, significando uma ação em curso, ainda não finalizada, remete à prática que o narrador chama de frase fatal: “Indo para a Seringa”, atividade recorrente no sertão na época em que a borracha desponta no espaço da narrativa como vetor de crescimento econômico e de intensas transformações culturais<sup>35</sup>. Indo pra lá se consegue trabalho e fortunas, o ideal positivista de progresso possibilitado pela extração do látex. Nessa jornada, lugares estabelecidos culturalmente são desfeitos: o homem abandona a roça, a mulher o lar e a moça a flor. É uma febre [VERÍSSIMO, 2013, p. 192].

O esboço é ambientado na Amazônia e tem no primeiro capítulo além dos indícios históricos da *Belle Époque*, a descrição da casa do sítio prestes a ser abandonada e a natureza exuberante da floresta que a circunda. No segundo capítulo, a descrição da bagagem da família com baús de marapás, paneiros com redes, farinha d’água, carne seca e peixe grande (pirarucu) pincelam os costumes de vida na Amazônia: “Vão para a seringa. Vão para a fortuna. Nova casa, novos cômodos, enfeites, brinquedos, vestidos, festa na cidade... Vão para a seringa. Vão para a fortuna” [VERÍSSIMO, 2013, p. 194], enfatizando a expectativa da família.

Se antes a ideia de fortuna indica a ideologia do progresso positivista, no terceiro capítulo são explicitadas nas descrições as ideologias do cientificismo darwinista e determinista:

O pai, mais velho, pertence a essa espécie anfíbia própria à Amazônia: é lavrador pescador [...] O filho moço de vinte anos, robusto e bonito, é o ajudante do pai e há de ser o seu sucessor e, como ele, anfíbio [...] A mulher, mostra ainda bonita, tapuia e gorda [...] As filhas, botões de flores que prometem ser lindas. [VERÍSSIMO, 2013, p. 194].

Em relação ao filho a expressão “há de ser” revela que um futuro existencial é dado como certo, as sinas irão se repetir e pai e filho, anfíbios, comparados a animais, estão

---

<sup>35</sup> Na Amazônia, o ciclo da borracha teve seu auge entre os anos de 1879 e 1912. A atividade colaborou para o desenvolvimento da região e para a consolidação da colonização, sobretudo com a migração dos nordestinos durante as grandes secas que acometeram a região nordeste brasileira no séc. XIX.

condicionados aos costumes e ao meio onde vivem, ciclicamente. A máxima repete-se no final do capítulo: “Vão para a seringa”. Vão para a fortuna e a riqueza, com a diferença expressa no texto indicando a adição em suas vidas de todas as expectativas criadas durante o ciclo da borracha: riqueza e fortuna, dinheiro e a sua acumulação, o capitalismo despontando na Amazônia e ditando ideais positivistas de progresso econômico.

As personagens do esboço são os dois homens [o pai e o filho], as três mulheres [a mãe e suas filhas] e o regatão. Dentre eles, protagonizam o pai e o regatão um jogo de interesse que se estabelece: o primeiro quer ir para a seringa, mas sem condições financeiras e o regatão que tudo facilita e financia, inescrupulosamente, para a ida da família.

O esboço não apresenta muitas ações, girando em torno dos preparativos para a viagem e do financiamento do regatão. Na viagem, a família esperançosa da fortuna que irá possivelmente adquirir, não olha para trás. Apenas o cachorro na proa da canoa, despede-se de casa onde morava: [...] olhando saudoso para a casa que vão deixar. “Dir-se-ia, que, ali, só ele está triste” [VERÍSSIMO, 2013, p. 199]. Cabe ao cachorro, por meio de uma antropomorfização, a humanidade abandonada pela família em face da busca por riquezas.

Assim, como a atividade de extração do látex tem seu ciclo, as chegadas e partidas dos seringueiros também acompanha essa movência. A família vai esperançosa e o momento do retorno revela a verdade escondida, a realidade capitalista deparada.

## 2.9 VOLTANDO DA SERINGA

Chegou o fim do mês.

A árvore cujo suco alimenta o vale amazônico está cansada. É como a mãe que já não tem leite para o filho crescido.

[...]

E o seringueiro desesperado repete machadada sobre machadada, aperta mais o arrocho e ... espera [VERÍSSIMO, 2013, p. 200].

O primeiro capítulo deste esboço é marcado pelo desespero e decepção da família ao chegar ao seringal. Da mesma forma que “Indo para Seringa” significa uma ação recorrente em busca de fortuna, o fim da produção da borracha ocasiona a volta para a cidade daqueles que sonham enriquecer. Assim, se tem uma continuação de um enredo que funciona como uma introdução, o início de uma trama a qual, na verdade, se desenrola somente em “Voltando da Seringa”: A sorte da família é abalada, não tem borracha, fortuna, as filhas são prostituídas nas cabanas dos seringueiros, a mãe cheia de tristeza a contemplar uma delas com filho magro nos braços e “olhar cheio de lágrimas e dores de mãe desgraçada” [VERÍSSIMO, 2013, p. 201].

Na história se observa a incredulidade diante do fim. As interrogativas seguem: Que é dos dias alegres no tempo do seringal? dos risos? das noite de amor? dos regatões a beber com as caboclinhas? Não vinham as respostas e a única exclamação seguida de todas as perguntas sentença: “Oh! Maldição sobre eles e elas!” [VERÍSSIMO, 2013, p. 202]. Todo o tom do esboçeto pinta uma tristeza, uma esperança frustrada e, sobretudo, a maldição anunciada pelo narrador, concluída e materializada pela volta do regatão cobrando seus empréstimos.

No quinto capítulo o regatão assume uma posição de protagonista. A sua aparição determina o destino da família, ainda mais amaldiçoada, num convite aparentemente desprezioso: A festa na casa do regatão e o seu olhar carinhoso para as filhas, com “o mesmo olhar da cobra para o passarinho”, numa zoomorfização [VERÍSSIMO, 2013, p. 202]. A volta da seringa afirma o determinismo social e a “seringa mãe”, ao negar o seu leite aos seus filhos, metáforiza o condicionamento e a dependência do homem ao seu meio.

Para Gaston Bachelard [1996, p. 93], “Queiramos ou não, as metáforas seduzem a razão. São imagens particulares e remotas que insensivelmente se convertem em esquemas gerais”. A angustia da família só por elas pode ser representada. Sobre a linguagem, a metáfora é recurso recorrente no esboçeto, competente para dar conta dos sentimentos e das condições daquelas gentes.

Como no conto “O Lundum”, a festa que ocorre no esboçeto tem como pretexto uma ladainha religiosa, só como pretexto, como diz, em “suprema e escandalosa profanação, a dança terminando em orgia...” [VERÍSSIMO, 2013, p. 202]. Nela, Baco é o deus reverenciado, o pai e irmão são embriagados, as filhas raptadas nas canoas e depois de dias jogadas ao lodo, enquanto o choro dos pais sinaliza o lamento de quem nada podiam fazer, a não ser continuar a trabalhar para pagar a dívida.

Sobre a vida difícil e a falência do ciclo da borracha, a mitologia grega é citada no esboçeto quando se compara o trabalho do seringueiro ao tonel das Danaides, um trabalho infrutífero e um problema sem solução, pois por mais que trabalhem não mais terão os lucros de outrora. Como é anunciado, maldição sobre eles! Pobreza e tristeza. Não obstante, o surgimento de um novo filho do estupro, a outra filha ainda mais em condição de prostituição, personagens passivas, planas, levadas como canoas pelas condições sociais do seu meio ratificam o determinismo social representado na história.

A personificação da rosa branca, a única sobrevivente dentre as demais plantas deixadas na casa, acontece quando a flor estende seu haste à amiga que a abandonou. No reencontro, o beijo da menina faz a rosa murchar, pois “não eram aqueles lábios virgens que a beijavam outrora” [VERÍSSIMO, 2013, p. 206]. O branco simboliza a pureza agora ausente

na menina. O toque de seus lábios impuros decreta a morte existencial da rosa, não apenas da sua pureza. No sentido convexo, a menina também não perde só a sua castidade, mas morre simbolicamente ao perder a sua honra.

No penúltimo capítulo, o retorno do regatão à casa da família confirma a relação de poder em que o mais fraco é vencido pelo mais forte. Como se nenhum mal tivesse feito às meninas na noite da orgia, ele reaparece. A mocinha se mostrou esperançosa de que o amor acordaria em seu peito, sobretudo, ao apresentá-lo seu filho, mas nada aconteceu, nem o amor, nem a paternidade, apenas a cobrança para saldar a dívida. Sobre ser o pai da criança, o regatão respondeu: “você não é a primeira que me diz isso” [VERÍSSIMO, 2013, p. 207].

Assim, os marcadores de pressuposição na frase da personagem denunciam seu costume: outros empréstimos já aconteceram, outras orgias, outros abusos e outros filhos que por ele também não foram reconhecidos, tal é o caráter do regatão. O pai, suportando o mal, é em seguida adjetivado pelo narrador observador, cujas palavras quase o fazem participante, tamanha sua indignação diante do velho que vê o regatão partir com “a resignação estúpida do tapuio”. A última parte do esboço, sem delongas, resume a condição: No sítio, ficou só a dor, a miséria e a desonra [VERÍSSIMO, 2013, p. 208].

## 2.10 A MAMELUCA

Figura 4 – (Representação de *A Mameluca*). Photographié d'après nature par A. Frisch- 1867.



Fonte: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon467391/icon467391.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon467391/icon467391.html)<sup>36</sup>

Passado pelas *Cenas da Vida Amazônica*, o leitor se depara com uma contemplação final mais específica: A exposição de uma mulher cujo aspecto físico e comportamento engraça a temática do esboço intitulado “A Mameluca” e subtítulo [um retrato]. Referente a este, a palavra retrato [do latim *retrahere*, copiar], tem seu sentido primeiro ligado à ideia de *mimese*, uma cópia ou reprodução fiel, dispensando o caráter interpretativo para cristalizar o retratado no tempo e no espaço, de modo que ele não se perca no vazio do esquecimento, posto que deixará de existir... O motivo: “Eis um tipo do povo paraense, que vai- infelizmente na opinião de muitos-desaparecendo ou, pelo menos, perdendo a sua originalidade” [VERÍSSIMO, 2013, p. 208].

Sobre o subtítulo, a diferença entre fotografia e retrato se dá quando o rosto de uma pessoa ou um grupo de pessoas está em foco, já a fotografia focaliza a imagem em seu plano geral, ao mostrar outros elementos que compõem a cena. Assim, o retrato enfatizado no subtítulo infere a presença da pessoa da mameluca diante da lente, deixando-se observar

<sup>36</sup> A imagem que compõe a figura 7 é justificada pelo sentido que o termo retrato denota. Sua escolha se deu por assemelhar-se à imagem descrita pelo narrador no desfecho da narrativa.

admiravelmente em traços, trajes, cheiros e “quedas”: É a imagem da mulher reproduzida através da palavra.

O título principal, “A Mameluca”, evidencia a mestiça filha de branco com a mulher índia. O encontro dessas gentes que representam o fruto do selvagem brasileiro com o colonizador europeu é então revelado e retirado do cômodo escuro e apresentado ao leitor e conseqüentemente ao Brasil no contexto literário realista naturalista. Diferente do indianismo romântico cuja representação do índio se atrela ao Tupi desconsiderando a intensa mestiçagem que se arrolava no Brasil [sobretudo na Amazônia], a escrita realista destaca a miscigenação, mostrando que a pureza do selvagem não é infalível, mas está em pleno andamento e evolução.

Na descrição da mameluca, o narrador se detém a pormenorizar a sua aparência:

Elas usam de uma saia de delgada cassa ou de seda nos dias de maior luxo e, de uma camisa, cujo toral é de pano que mais sombreia do que cobre os dois semi-globos que no seio balançando se divisam entre as finas rendas que contornam a gola. Estas roupas são quase uma clara nuvem que ondeando inculca os moldes do corpo. Botões de ouro ajustam os unhos das mangas da camisa: pendem-lhe do colo sobre o peito cordões, colares, rosários e bentinhos do mesmo metal; a madeixa é embebida em baunilha e outras plantas odoradas entretecidas nos dentes de um grande pente de tartaruga em forma de pente [...] e na testa pela raiz do cabelo circula em festão de jasmims [...] Neste guapo alinhado, e descalças, realçam estas mulheres seus atrativos naturais [VERÍSSIMO, 2013, p. 209].

Após essa descrição que de tão realista conquista “as vontades nas almas meigas de ilusão”, não é de estranhar que no decorrer da escrita lhes sejam desejada as partes à mostra. É o que acontece: “Como é formosa!” [VERÍSSIMO, 2013, p. 209] Exclama admirado seu observador:

Mais baixa que alta, morena e pálida; uns olhos pretos, profundos[...] coroados por sobrancelhas negras, levemente arqueadas; cabelos negros; a testa curta; o nariz bem feito mais ligeiramente chato na extremidade, com duas asas que titilam quando o prazer a comove; dentes apontados, altivos, fortes; covinhas no canto da boca pequena e engraçada; pescoço curto, mas bem torneado, colo cheio, de rija camadura.

A cintura grossa, sem ter elegância e flexibilidade da parisiense ou da andaluza, pela completa liberdade em que cresceu, dá ao corpo [...] a forma lasciva das mulheres do oriente.

O pé pequeno e bem feito, como o do índio, seu progenitor, calcando petulante a lama de que abundam as ruas desta boa cidade de Belém [VERÍSSIMO, 2013, p. 209].

A descrição da mameluca segue o indicado por José Veríssimo na introdução da primeira edição, quando trata sobre os Tapuios e seus descendentes, inaugurando o pensamento social na Amazônia:

No segundo e terceiro grau, no verdadeiro mameluco de todo o mundo, já a diferença é apreciável [...] é mais alto, de uma cor parda [de canela] que alcança todos os tons; esbelto; fronte ainda relativamente curta [...] olhos menos oblíquos e mais vivos; lábios finos e arroxados apenas; extremidades notavelmente pequenas e

bem feitas; seios duros, espáduas e colos belíssimos nas mulheres, de que se veem não raro tipos de beleza; dentes alvos e pequenos, que usam trazer apontados; cabelos negros, ainda grossos, mas já algumas vezes ondeados [...] Esta gente, quer a tapuia quer a mameluca, está profundamente degradada [VERÍSSIMO, 1970, p. 15].

Nas citações acima, a primeira uma nota escrita por Manoel Baena, a segunda parte do esboço “A Mameluca” e, a terceira, parte do texto etnográfico de José Veríssimo que trata sobre os Tapuios e seus descendentes, há concordância não apenas em relação a descrição da mulher como no estilo desta descritividade. Confunde-se, então, o que é pragmático com o que é literário, com pequenas nuances de uma poeticidade a mais na escrita do esboço. Nele, as particularidades da beleza da mestiça brasileira é moldada e influenciada pelo meio onde ela vive livre, descalça, sem os ditadores espartilhos da moda francesa que tanto influenciou os modos de vestir das senhoras da Amazônia.

Em seguida, o esboço segue a descrição das vestimentas da mameluca. Inspiradas naquela feita pelo Sr. Baena, acrescentam ao traje o comportamento da mulher vestida. Levantando os vestidos pela frente como que por luxo, revelam as rendas engomadas abaixo das saias brancas e assim se fazem, “por que a deusa, ou a mulher, se revela” [VERÍSSIMO, 2013, p. 211]. A dicotomia deusa x mulher ilustra por parte da “deusa” a representação do homem sobre ela, que a observa e espreita. Por sua vez, a referência à mulher denota a sua própria humanessência.

A mameluca até então fotografada pelas lentes evolucionistas é observada sob o prisma do determinismo social. Ela não sabe onde nasceu e goza de poucas lembranças da infância: Uma casa humilde e uma varanda onde brincava de boneca com uma menina feliz e rica que hoje é moça e bonita como ela [VERÍSSIMO, 2013, p. 211]. Compreende-se que o comparativo se dá somente no campo da beleza das duas, o que se confirma com a descrição de sua condição existencial: “Tinha a felicidade de ser desgraçada [...] coitadinha, caía sem mentir [...] parece que é o destino dela-cair” [VERÍSSIMO, 2013, p. 212].

Ela não tem escolhas, suas decisões não influenciam o destino, pois sua vida está imutavelmente predeterminada pelo meio social em que vive. No final das contas, a beleza e o romance humilde que ela vive são ilusões que servem apenas para fixá-la como um tipo exótico, exemplar do espetáculo da miscigenação do qual é partícipe.

A única herança que deixa é uma “filhinha linda e mimosa como ela, que a sucede e continua a geração delas” [VERÍSSIMO, 2013, p. 214]. Está selado o ciclo de perpetuação das mulheres com felicidade desgraçada. Lindas na juventude, causa da imaginação dos viajantes e poetas e iludidas com relampejos de uma alegria logo esquecida. Assim “A

Mameluca” é retratada, não se sabe se por cientistas poetas ou se por poetas cientistas... Esses realistas.

Ao se entender a leitura como uma prática dialógica, *Cenas da Vida Amazônica* provoca um ir-voltando, em que a ida acompanha a evolução das histórias e a volta os discursos presentes no texto. Quanto a estes, aqui compreendidos como os sentidos ideológicos do mundo explicitado e que se materializam na linguagem, a ficção verissimiana aponta às posições de poder, a exemplo do que se teoriza [FOUCAULT, 1996, pág. 10-11]: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mais aquilo, por que, pelo que se luta”, *Cenas da Vida Amazônica* também realiza, ainda que indiretamente ao representar suas existências, os discursos das gentes menos abastadas da sociedade e as condições ideológicas em que são submetidas.

De tal modo, quando Machado de Assis [1899] fala: “mais tarde algum crítico da escola do autor compulsará as páginas para restituir costumes extintos. Muito estará mudado”, se infere que não somente os discursos no texto são passíveis de interpretação, mas o próprio leitor, sobretudo o contemporâneo, deve estar pronto para, em sua interpretação, contextualizar a obra, se posicionar criticamente diante dela e, então, testemunhar o que nela é discutido. É o que se procurou realizar até então.

### 3 A QUASE TOTALIDADE DA OBRA

“Não pode haver uma totalidade da comunicação. Com efeito, a comunicação seria a verdade se ela fosse total” [RICOEUR].

Este capítulo objetiva, após a interpretação das partes da obra, a compreensão de sua totalidade. Entretanto, se considera a “totalidade” em seu sentido mais abrangente, não no de uma completude, posto que o que se pode completar é, além de limitado, fundação para a construção de verdades absolutas. Outras leituras certamente surgirão e sinalizarão: há vagas! Novas interpretações acontecerão, sinalizando que a que ora se apresenta “total”, não o é, pois não há limites para a interpretação. Ela não cabe em sua própria infinitude.

Inspirada na máxima de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a leitura de *Cenas da Vida Amazônica* compara-se aqui ao o que outrora chamaram de “máquina de desejo”, ou seja, o instrumento que pode fazer saltar setores sociais inteiros, pois conforme dizem os autores de *O Anti-Édipo*, o desejo é na sua essência revolucionário e “nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que as suas estruturas de exploração de sujeição e de hierarquia fiquem comprometidas. Se uma sociedade se confunde com as suas estruturas [hipótese divertida], então sim, o desejo ameaça-a essencialmente” [2004, p. 121].

Assim, pode-se prever o desejo de José Veríssimo ao mostrar ao Brasil não apenas a estrutura da sociedade amazônica, como aqueles que constituem a camada popular dentro dessa estrutura. *Cenas da Vida Amazônica*, se não é uma obra denunciadora, certamente é anunciadora das gentes marginalizadas que existiam [e ainda existem] na Amazônia, naquele tempo [e ainda hoje] em condição de subalternidade.

Não obstante, se estabelece na leitura da obra um exercício dialógico o qual, em cada uma de suas partes, busca somar à compreensão “[a]quilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” [GENETTE, 2009, p. 9], a saber, sua historicidade, os paratextos, a temática, as locuções da terra representadas nas narrativas, bem como as considerações teóricas a respeito da crítica literária, do leitor e da intersemiose do texto, esclarecimentos sobre o percurso metodológicos para a realização da pesquisa e, finalmente, a exposição do inventário da recepção crítica de *Cenas da Vida Amazônica*.

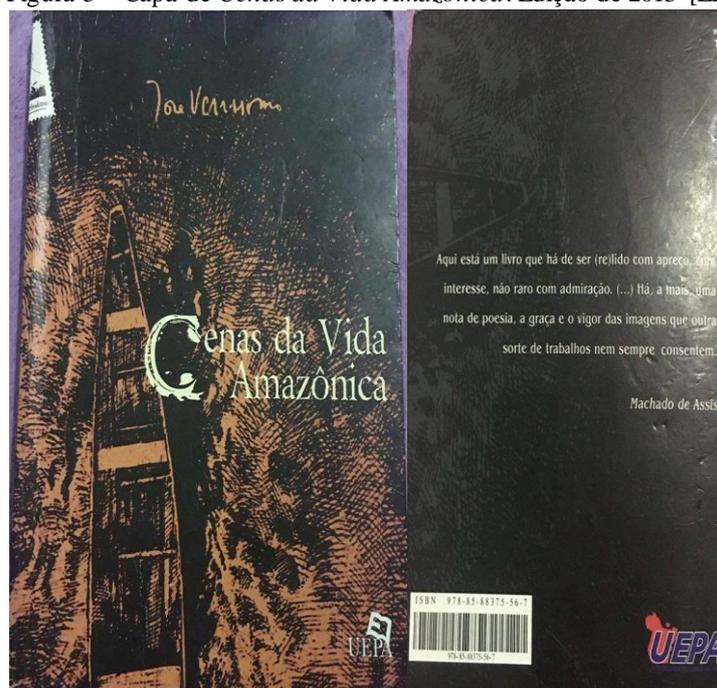
### 3.1 A HISTÓRIA

*Cenas da Vida Amazônica*, como toda obra, possui uma história que vale ser considerada. Conforme Robert Darnton [1995, p. 112], compreender a história de um livro e todos os elementos que compõe o circuito de comunicação é importante para reconhecer a figura que encerra todo o processo que envolve a sua produção, edição, circulação e a recepção: O leitor. Não se trata aqui, conforme o autor, de mudanças apenas materiais, mas, sobretudo, cognitivas.

Assim, a recuperação da importância da obra diz respeito ao diálogo que ela mantém com o leitor e não com a contagem cronológica de fatos ou características literárias. Assim, a análise do livro compreende a leitura do texto na época de sua primeira publicação e em como o leitor a recebeu desde então até o momento presente, o que a exarcera da clausura de um período histórico, fazendo de *Cenas da Vida Amazônica* uma obra atemporal. Não obstante, no próximo ponto são explicitados os aspectos diacrônicos e sincrônicos da obra, de modo que se possa ter em cinco edições escolhidas as mudanças pelas quais passou, considerando tais mudanças como parte influenciadora dos efeitos da recepção.

Assim, um histórico das edições é esboçado, contendo as características paratextuais e as críticas que as compõem. *A posteriori*, é dado o enfoque na publicação de 2013 realizada pela EDUEPA, cujo exemplar foi utilizado para a leitura e interpretação das narrativas nesta pesquisa.

Figura 5 – Capa de *Cenas da Vida Amazônica*. Edição de 2013 [EDUEPA]



Organizada por Josebel Akel Fares, esta edição da obra é catalogada enquanto “1.Literatura brasileira-Ficção” e “2. Amazônia-literatura”, o que indica o gênero pelo qual foi considerada, ou seja, ficção literária amazônica. O prefácio da obra, intitulado “O Artista Plástico da Palavra, na Amazônia”, escrito por José Guilherme Castro, em 28 de Junho de 2011, Belém-Pa., chama atenção para uma interpretação da obra: Enquanto José Veríssimo descreve as *Cenas da Vida Amazônica*, o outro o considera como um literato, não apenas crítico literário.

Considera-se no título do prefácio a referência feita à obra enquanto construção estética, o que está implícito pressupostamente pelos termos “artista plástico” e “palavra”, relacionados à pintura e à literatura enquanto modalidades da arte, respectivamente. Ainda, se destaca a separação da expressão “na Amazônia” do restante da frase, o que é responsável pela ênfase do lugar que a pausa na leitura pretende destacar e o uso da preposição “na”, cujo sentido infere o local onde a obra foi escrita, o que é diferente na utilização da preposição “da” indicativo de filiação. Se assim fosse o caso, o autor estaria referindo-se a uma obra que trata exclusivamente da Amazônia, o que incorre na sua regionalização.

Esses questionamentos são deslindados no interior do prefácio, quando o autor se dedica a citar a exuberância de uma paisagem repleta de seres mitológicos [iaras, matintas, botos, curupiras, cobras-grandes...] que culmina com a citação de intelectuais como Eneida de Moraes, Dalcídio de Jurandir, Antônio Tavernat, Benedicto Monteiro, Rui Barata, entre outros. Para José Guilherme Castro, José Veríssimo compõe, junto a esses intelectuais, o quadro de escritores “revelados para o cenário nacional”. Quanto à obra, compreende *Cenas da Vida Amazônica* como lugar onde se entoa um “coro polifônico” em que se encontram índios, tapuios, caboclos, lavadeiras, velhos, crianças, homens e mulheres, cidadãos e urbanos, seringueiros e canoieiros.

Nas palavras de José Guilherme Castro, há na obra a presença de uma polifonia, como a que teoriza Mikhail Bakhtin [1981] ao analisar os *Problemas da Poética de Dostoievski* e por Lacan [1978] na categorização do inconsciente. Entende-se por polifonia a ocorrência de inúmeras vozes que dialogam no texto, muitas vezes de forma conflituosa e que apontam à heterogeneidade e às diferenças discursivas e ideológicas. É o que ocorre em *Cenas da Vida Amazônica*.

Assim, se entende o sentido que José Veríssimo inferiu ao falar sobre mostrar “psicologia das gentes da Amazônia” e o fato de os estudos para a composição do livro terem

como premissa justamente o estudo da linguagem<sup>37</sup>: Os discursos que na narrativa se entremeiam materializam o pensamento das personagens, bem como do narrador, lidos e interpretados pelo leitor por meio de indícios encontrados na linguagem verbal.

O prefácio fala ainda do mito do eterno retorno vivido pelo caboclo<sup>38</sup> no interior do Pará, o qual se dá por conta do regime das águas. Essa demarcação dos costumes do caboclo perante o meio é interpretado enquanto “determinismo”, marca do Realismo/Naturalismo cientificista na obra<sup>39</sup>.

A segunda metade do prefácio é dedicada a uma metodologia de leitura. São citados nomes de expoentes da Estética da Recepção e do Efeito, como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, e reclamado o leitor implícito, aquele interpelado pelo narrador, bem como o explícito, o leitor crítico, coparticipante em imaginação das cenas inerentes ao texto. O autor conclui suas considerações ao aproximar a obra de José Veríssimo com a estética da Escola Sertaneja<sup>40</sup> e enfatiza o fato de ela não estar restrita ao âmbito regional, mas universal ao tratar das dores e infortúnios do homem diante da vida, concluído com a afirmação de que a publicação de 2013 recupera uma obra que estava esquecida.

Ainda, reforça a máxima de José Veríssimo como o “artista plástico da palavra, na literatura amazônica”. Nota-se a diferença entre os pós-vírgulas “na Amazônia” do título com o “na literatura amazônica” da conclusão do prefácio. Se no primeiro caso *na Amazônia* denota o ponto de partida da escrita, o segundo traz para o debate a questão de gênero da obra: literatura? Literatura amazônica? Literatura da Amazônia?

Na edição de 2013, consta outro prefácio, escrito por Maria do Socorro Gomes Avelino França, em 2004. Neste prefácio, intitulado “José Veríssimo: Crítico Literário e Educador” é apresentada uma breve biografia do autor e sua trajetória como colaborador e

---

<sup>37</sup> Intitulado “A linguagem Popular na Amazônia”, o ensaio foi publicado na *Revista Amazônica* [primeiro ano, Tomo I, n. 2 do mês de Abril p.48-57] em 1883, como estudo preliminar ao livro inédito de José Veríssimo, *Scenas da Vida Amazônica*, o qual sairia em 1886. Entretanto, no prefácio deste livro, datado de 1885, José Veríssimo afirma tê-lo concluído em 1880, ou seja, três anos antes da primeira publicação do ensaio na *Revista*. Assim, como primeiro capítulo do livro e intitulado “As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia: Suas Linguagens, Suas Crenças e Seus Costumes”, o ensaio conta com seis anos de existência, parte deste capítulo e subtítulo “Linguagem”. Em 1887, José Veríssimo o publica novamente, desta vez separada de *Scenas da Vida Amazônica*, na *Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro* [Tomo L, Parte Primeira, p. 295-390].

<sup>38</sup> O termo caboclo é aqui utilizado para ilustrar a nomeação, tal como é realizada por José Veríssimo em sua obra ao referir-se ao morador da Amazônia.

<sup>39</sup> O Naturalismo literário tem como característica a descrição de ambientes e de pessoas, utiliza uma linguagem mais coloquial e aborda temáticas como a degradação social e as patologias humanas, condicionando o homem às características biológicas e ao meio social. Assim, é fortemente influenciado pelas ideias evolucionistas, deterministas e positivistas.

<sup>40</sup> Tal colocação faz referência ao foco de José Veríssimo à Amazônia com intuito de retratá-la, indicando o regionalismo de sua obra não apenas nos aspectos geográficos, como nos modos de vida da região.

fundador de jornais e da Revista Amazônica, informações esclarecidas adiante, mas focalizando a obra verissimiana além da ficção.

Para ela, os artigos publicados na revista e os ensaios figuram em sua interpretação como escritos etnográficos. Adiante, a obra de José Veríssimo é relacionada às questões da instrução pública e a autora traz para referendar sua reflexão a fala do próprio José Veríssimo a respeito da educação nacional, além de retomar aspectos biográficos e pensamentos de José Veríssimo.

Não acreditava em mudanças políticas e sociais que não fossem acompanhadas de uma reforma profunda da sociedade brasileira, daí porque, em várias passagens de seus escritos pedagógicos e literários, assevera que não havia no país um Estado comprometido com a educação do povo brasileiro [FRANÇA, 2013, p. 13].

O prefácio é concluído em diálogo com o leitor explícito a partir do enunciado: “Está aberto o debate”. Nota-se em primeira instância o fato de “O boto”, conto publicado na *Revista Amazônica* e primeiro conto da obra *Cenas da Vida Amazônica* ser categorizado pela autora como “escrito etnográfico” e não como literatura amazônica como o fez José Guilherme Castro. Ainda em relação a questão de gênero textual, a autora concorda com ele ao afirmar que a lente de José Veríssimo à Amazônia é focada nas teorias realistas/naturalistas que moldaram os pensamentos intelectuais no séc. XIX.

Vale ressaltar que o primeiro prefácio desta edição tem uma estrutura de carta de apresentação da obra, assinado e datado no final. O segundo possui estrutura de estudo, apontando, após o convite ao debate, as referências bibliográficas que embasaram o estudo ou, subentendidamente, uma indicação ao leitor, oferecendo-lhe fontes de pesquisa.

O sumário do livro separa os contos dos esboços e mantém a mesma ordem de narrativas da primeira edição. Entretanto, a edição de 2013 tem a presença de notas de rodapé, que figuram tanto como uma apresentação ao leitor que desconhece a região amazônica e suas idiossincrasias, quanto espécie de hipertextos oferecidos ao leitor ávido por informações, sobretudo, pela compreensão das entrelinhas e das ideias elípticas no texto. Dentre essas ideias, as notas de rodapé colaboram para a defesa de que *Cenas da vida Amazônica* é uma obra que fala da Amazônia, mas não “limitada” à literatura dita regional. Nela, o regionalismo confunde-se com o universalismo que transpassa questões de tempo e espaço, indo muito além da Europa do séc. XIX.

A exemplo, no esboço “O lundum”, a festa do Senhor Divino Espírito-Santo representa o catolicismo do colonizador europeu. Por outro lado, evoca da mitologia grega clássica a figura de Baco, enquanto as moças da Amazônia são comparadas às Três graças e a linguagem latina é escrita *ipsis litteris* [VERÍSSIMO, 2013, p. 183-184]. Todas as referências

grego-latinas-lusitanas compõem a narrativa, cujo desfecho se dá com a sedução da mulher dançando o lundum e por ele energizada, sedenta a rodopiar à vida... até casar-se com o vaqueiro e deixar de “existir”.

Essa universalidade temática faz da obra um quadro não localista no sentido restrito de representação de uma sociedade apartada do nacional e do mundial. Arrisca-se afirmar que os elementos paratextuais em que foi organizado [prefácio/apresentação de José Guilherme Castro, prefácio/estudo de Maria do Perpetuo Socorro Gomes Avelino França, conclusão com prefácio de Machado de Assis, uso das notas de rodapés feitas por Nilson Bezerra Neto], fazem do livro uma aljava e cada parte citada como flexas apontadas para um alvo: A defesa de que *Cenas da Vida Amazônica* é uma obra universal, escrita na e sobre a Amazônia brasileira. A exemplo do caráter universalizante na obra, diz o narrador no conto “O Boto”:

*Simão de Natua* [1818], de Pierre Jussie, e o *Tesouro de Meninas ou Diálogos entre uma Sábia aia e suas discípulas* [1757], de Jeanne Marie Leprince, são representantes da literatura francesa de fim didático e moralizante. No Brasil, foram muito lidos durante os primeiros anos do Império até a Primeira República e destinavam-se, sobretudo, a instrução moral e civil dos jovens [VERÍSSIMO, 2013, p. 24].

Com se lê, a leitura feita por Rosinha no conto esclarece ao leitor o tipo de criação dado às mulheres na sociedade amazônica do séc. XIX. A instrução vigente apregoa preceitos que marcam a educação como único meio pelo qual as pessoas em situação de degradação [por conta da miscigenação] e o Brasil por elas povoado e igualmente degradado, podem ser melhorados e elevados aos franceses de civilização<sup>41</sup>.

A respeito do uso de notas de rodapé, elas são usadas, entre os contos, somente em *O Boto*. No entanto, sua decorrência é constante nos esboços como em “O Lundum” para explicar ao leitor a expressão “três graças” e o uso de palavras estrangeiras:

Também chamadas *Cárites* pelos gregos, eram as deusas da fertilidade, do encantamento, da beleza e da amizade. As mais famosas representações dessas divindades estão nas pinturas renascentistas “A primavera”, de Boticelli, e “As Três Graças” de Rubens [NETO, 2013, p. 184].

Em “Indo Para Seringa”, na quinta parte, as notas funcionam como extensão da descrição: “Chapéu em feltro, de copa baixa, típico da região de Braga, Portugal” [NETO, 2013, p. 196]. Já em “Voltando da Seringa”, na segunda parte, informam a nomeação da malária, “Doença comum nos sertões amazônicos, sobretudo nos seringais” [NETO, 2013, p. 201]. Ainda, o narrador compara as mãos do seringueiro como tonel de Danaides, diz a nota:

<sup>41</sup> Na França do séc. XIX, o conceito de civilização estava atrelado a noções de desenvolvimento, educação escolar e costumes da classe dominante, fato que colaborou para a definição de cultura atrelada a esta ideia de civilização. Tudo quanto a isto fugia era denominado de popular.

Personagens da mitologia grega, Danaides eram as filhas do rei Danão, condenadas por Zeus a encher de água um tonel sem fundo durante toda a eternidade. A expressão “tonel de Danaides” passou a representar o esforço constante e infrutífero [NETO, 2013, p. 205].

Em “A Mameluca”, na quinta parte, as notas são utilizadas para explicar a comparação que o narrador faz da mameluca com as chamadas *grisettes*:

Era como eram chamadas as jovens da classe operária francesa entre o final do séc. XVIII e o séc. XIX. O nome grisette deriva de gris (cinza), que era a cor dos vestidos das operárias parisienses. A figura da grisette, que, em suas primeiras aparições na literatura, estava muito associada à prostituição, passou a remeter, no séc. XIX, ao estilo de vida independente da mulher trabalhadora parisiense [NETO, 2013, p. 201].

Assim, as notas promovem um diálogo com a narrativa, levam o leitor ao mergulho profundo e de encontro às ideias do narrador. Enquanto no texto predominam o gênero narrativo, as notas são discursivas em sua escrita. Assim, as histórias do séc. XIX complementam-se em teses do leitor do séc. XXI, pois assim, as notas, embora em pequeno número, parecem apontamentos de estudos críticos “no mesmo tom de análise do Sr. José Veríssimo [...] com emoção, exatidão e estilo” [MACHADO DE ASSIS, 1899].

Diante do exposto a respeito dos prefácios da edição de 2013 e se para os autores mencionados o Naturalismo permeia a literatura (Castro) e a etnografia de José Veríssimo (França), fica a questão do gênero textual novamente em cheque: É *Cenas da Vida Amazônica* uma obra naturalista? e literária? Segundo França, está aberto o debate o qual aponta para a demarcação da obra como genuinamente literária.

No mesmo ano de 2013, é publicada outra edição de *Cenas da Vida Amazônica*, indicada como a quarta edição da obra.

Figura 6 – Capa de *Cenas da Vida Amazônica*. Edição de 2013.



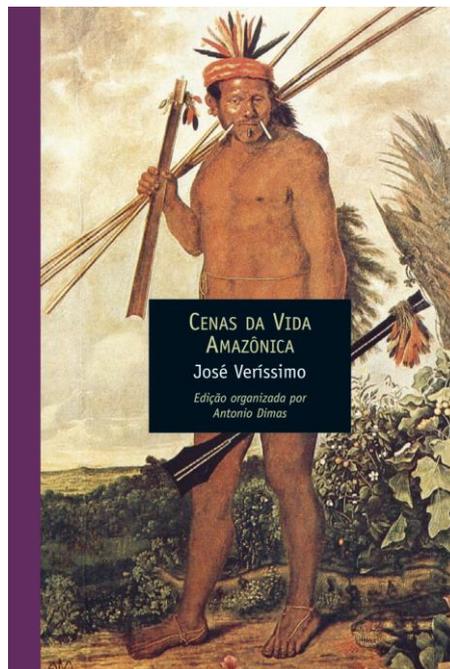
Em matéria de divulgação do lançamento<sup>42</sup>, é explicitado que o desejo dessa publicação surgiu pela constatação de que na terceira edição a correção das falas das personagens constitui um agravante para a linguagem que José Veríssimo, inclusive, estudou de forma preliminar para a publicação de *Cenas da Vida Amazônica*. Para Holanda, a 3ª edição mostra o distanciamento de uma editoração que desconhece a realidade amazônica.

Esta edição foi publicada pela Editora Estudos Amazônicos. Uma característica da estrutura dessa publicação é a presença de inúmeras notas de rodapé, funcionando na maioria dos casos como explicações terminológicas e referências. A esse respeito, surge um impasse com a segunda edição de José Veríssimo, cujas alterações objetivam a literalidade da obra.

Entretanto, a recuperação da Parte I que consta na edição de 1886, bem como do pré-texto do conto “O Voluntário da Pátria” que José Veríssimo não incluiu ao publicar a segunda edição oportunizam ao leitor contemporâneo o contato com uma parte importante da produção intelectual de José Veríssimo, rara de ser encontrada, mas fundamental para a compreensão do pensamento social na Amazônia, sobretudo, para a compreensão de um período e de uma produção basilar para a formação intelectual de José Veríssimo.

Em 2011, Antônio Dimas organiza a quarta publicação de *Cenas da Vida Amazônica* pela editora Martins Fontes, exatamente 54 anos após a terceira edição.

Figura 7 – Capa de *Cenas da Vida Amazônica*. Edição de 2011 [Ed. Martins Fontes].



Fonte: Imagem de Albert Eckhout, índio Tarairiu (Tapuia) (detalhe), 1643. Óleo sobre tela, 272x161 cm. Nationalmuseum, Copenhague, Dinamarca.

<sup>42</sup> Fonte: < <https://www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=7519>>

O acompanhamento editorial é de Helena Guimarães Bittencourt, a revisão gráfica de Daniele Lima, Ana Maria de O. M. Barbosa e Sandra Garcia Cortes, edição de arte por Katya Harumi Terasaka, redução gráfica de Geraldo Alves e paginação por Moacir Katsumi Matsusaki. Após os dados editoriais, seguem os internacionais de catalogação na publicação [CIP]- Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil. Na catalogação, é sinalizada a edição de organização por Antônio Dimas pela Martins Fortes na série Contistas e Cronistas do Brasil.

A primeira nota é explicativa da coleção “Cronistas e Contistas do Brasil”, na qual José Veríssimo ocupa o vol. XXI. O objetivo da coleção é resgatar as obras de autores representativos da crônica e do conto brasileiros, além de propor tais obras ao leitor desses gêneros. A nota apresenta o coordenador da coleção, Eduardo Brandão [tradutor de literatura e ciências humanas] e o coordenador desta edição de *Cenas da Vida Amazônica*, Antônio Dimas, citando suas demais experiências de ensino e pesquisa.

Na página seguinte, são listadas a Introdução, o apoio bibliográfico, a cronologia e as notas sobre a apresentação da edição. Em seguida, os títulos dos contos e dos esboços são colocados, seguidos de outra nota no final do livro. A introdução tece considerações sobre *Cenas da Vida Amazônica* ao afirmar que “por trás da aparência singela e naturalista destes contos esconde-se a história de uma vontade domada” [2011, p. 9]. Ainda, realiza uma retomada do percurso histórico da obra desde a sua primeira edição, afirmando que se trata de um marco na carreira de José Veríssimo, citando o autor em nota da segunda edição ao revelar seu descontentamento com a primeira editada em Lisboa.

O apoio bibliográfico figura na página trinta e nove e em seguida a cronologia da vida e da obra de José Veríssimo [1857-1916]. A nota sobre a presente edição chama atenção para o fato de *Cenas da Vida Amazônica* ter ao todo três edições anteriores. Assim, Antônio Dimas faz referência às publicações anteriores e esclarece que “mantém em sua edição a estrutura e o texto da segunda edição, seguindo o desejo do autor”<sup>43</sup> [DIMAS, 2011, p. 45], entretanto, atentando para a ortografia e as gralhas óbvias. Na página seguinte, o título da obra é centralizado e como um importante solitário, anuncia as narrativas que irão se iniciar.

Chama atenção que nesta edição a capa apresenta uma ilustração, o que não ocorre nas edições anteriores. Nela, imagem e palavra dão o sentido da existência da obra, agregando valor ao jogo entre o texto e o leitor. Na imagem, a figura do índio e seus instrumentos tecnológicos são mostrados, assim como o homem, seu construtor. Na imagem a figura

---

<sup>43</sup> Diferente do que ocorre na edição de 2013 pela Editora Estudos Amazônicos, a qual retornou com as partes da obra que constam em sua primeira edição e que foram retiradas pelo autor de *Cenas da Vida Amazônica*.

central é o índio, um Tapuia, como que a indicar que este é o protagonista da obra cuja travessia pelo tempo se dá em continuação.

No percurso da obra, em 1957 é publicada a terceira edição de *Cenas da Vida Amazônica*, organizado pela Simões Editora. A capa com letras verdes suprime da palavra *cen*as o *s*, devido à correção de acordo gramatical.

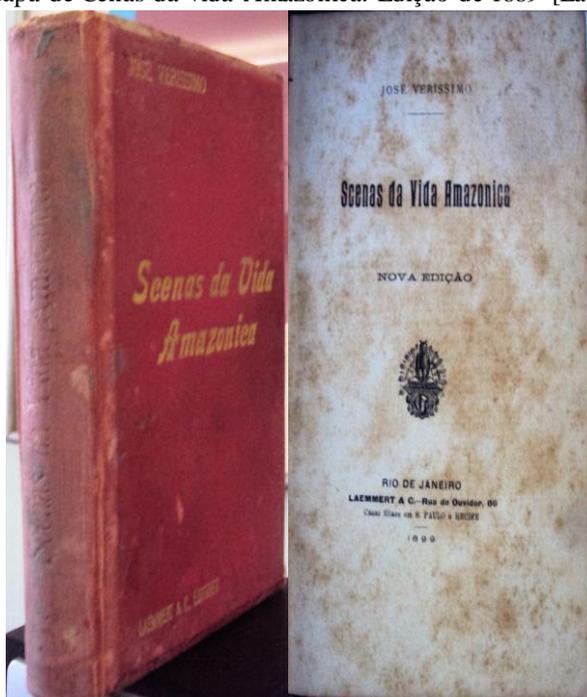
Figura 9 – Capa de *Cenas da Vida Amazônica*. Edição de 1957 [Simões Editora].



A edição apresenta uma contracapa com o nome de José Veríssimo no topo da página, seguida do título da obra centralizado, com indicativos da terceira edição e organização da Simões Editora. A publicação não apresenta notas, prefácios e mantém a forma da última publicação realizada por José Veríssimo.

Foi publicada por Laemmert & C. no Rio de Janeiro, em 1889, três anos após a primeira edição de 1886.

Figura 10 – Capa de *Cenas da Vida Amazônica*. Edição de 1889 [Laemmert & C.]



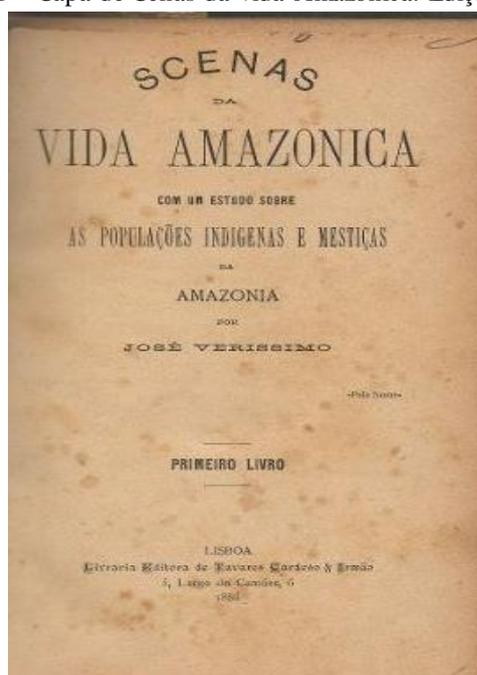
A capa do livro não apresenta ilustrações e a contracapa ressalta: “Nova Edição”. Diferente da primeira, a segunda teve retirado a primeira parte que incluía o estudo etnográfico, bem como as partes dissertativas que antecedem os contos. Assim, nela já não se encontram estudos do autor, entretanto, a figura do leitor se faz presente a seu respeito. Machado de Assis faz a crítica da obra, publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1899, mesmo ano da publicação da obra.

A primeira publicação de *Scenas da Vida Amazônica* é feita em 1886<sup>44</sup>. Os Esbocetos são incluídos na obra, mas já publicados desde 1878 sob o título de *Quadros Paraenses*<sup>45</sup>,

<sup>44</sup> Em 1893, sete anos após a publicação de *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo, Inglês de Sousa publica *Contos Amazônicos*. Os títulos das obras *Cenas da Vida Amazônica* [José Veríssimo] e *Contos Amazônicos* [Inglês de Sousa] indicam de antemão uma correspondência temática entre elas. Outros indicativos são os contos “O Voluntário da Pátria” [José Veríssimo] e “O Voluntário” [Inglês de Sousa] que narram com enredo muito semelhante a participação da Amazônia na guerra do Paraguai. Ainda, no conto “Acauã”, Inglês de Sousa desenvolve uma narrativa cujo enredo se assemelha a descrição que José Veríssimo faz da ave Acauã na primeira parte da obra [primeira edição], a respeito das crenças e superstições da Amazônia. Na tese *Inglês de Sousa: Imprensa, Literatura e Realismo*, Marcela Ferreira cita as datas de publicação da obra de Inglês de Sousa, o que alimenta a hipótese de uma leitura de José Veríssimo por Inglês de Sousa. Realmente, após 1875, Inglês de Sousa inicia a publicação de seus romances no periódico pernambucano *A Autoridade*. Nos anos seguintes, na imprensa paulista, publica alguns contos: “O Rebelde”, “A Feiticeira”, “Acauã”, “Amor de Maria” e o “Sineiro da Matriz”, os quais, segundo Marcela Ferreira, foram revisados para a coletânea *Contos Amazônicos*, publicado em 1893 e que conta com a adição de outros contos. Os outros contos presentes na obra de Inglês de Sousa são: “O Voluntário” [iniciando a obra], “O Donativo do Capitão Silvestre”, “O Gado do Valha-me Deus”, “O baile do judeu” [com enredo parecido com o conto “O Boto” de Veríssimo] e a “Quadrilha de Jacó Patacho”. Deste modo, “O voluntário” foi publicado somente junto da obra em 1893, sete anos após a publicação de “O Voluntário da Pátria” em *Cenas da Vida Amazônica* [1886].

quando José Veríssimo tinha por volta de vinte anos. Conforme João Alexandre Barbosa corresponde ao “amadurecimento daquele processo de transformações assinalado [1868-1878] que, segundo Sílvio Romero, foi o mais notável de quantos no século XIX constituíram nossa vida espiritual” [BARBOSA, 1974, p. 28].

Figura 11 – Capa de *Cenas da Vida Amazônica*. Edição de 1886



A capa do livro é isenta de imagens, contendo apenas o título *Scenas da Vida Amazônica* e o subtítulo: *Com um estudo sobre As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia*. Abaixo, o escrito *Primeiro Livro*, indicando a sua primeira publicação realizada em Lisboa.

Nesta primeira edição, o autor disserta no preâmbulo:

Custa-me, que nem uma tarefa enfadonha, escrever estas poucas linhas como preâmbulo a este feito há cinco anos, abandonando, outra vez lido e corrigido, entre o desalento de o ver sem esperanças de publicação, o arrefecimento do primeiro entusiasmo por ele, as apreensões sempre crescentes sobre o seu valor, e, como remate a estes sentimentos desencontrados, a desanimadora certeza das tristíssimas condições do escritor neste país, muito principalmente de um obscuro escritor de província!

Hoje que, parece, vai ele sempre à luz, sob os auspícios de editores estrangeiros, falta-me disposição para pôr-lhe a modo de proêmio algumas explicações porventura necessárias- e, quem sabe? Talvez inúteis- quaisquer observações, como amam os autores, com o fim de solicitar a atenção e a benevolência dos leitores ou fazer-lhes perceber- o que é uma dúvida tácita da sua inteligência- qual foi o seu fim e qual o espírito em que o realizaram.

<sup>45</sup> “*Quadros paraenses*” é parte da primeira publicação de José Veríssimo, denominada *Primeiras Páginas*, publicada em 1878 pela Tipografia Guttemberg. A obra contém mais duas partes como *Viagens no Sertão e Estudos*.

Desalentado e preguiçoso esquivo-me a essa tarefa, preferindo supor que serei perfeitamente compreendido por todos, e abandono-me à publicidade e à crítica-entidade tanto ou quanto mística no nosso microcosmo literário- perpetuando a mim mesmo com toda a sinceridade de uma cândida, apesar de quase desiludida, que diabo me obriga a publicá-lo- embora o leitor sorria-se, lendo na capa deste que pretendo dar à estampa outros. Pará, 23 de Julho de 1885 [VERÍSSIMO, 1886].

Assim, o intelectual de Óbidos esclarece as intenções da publicação. Chamam atenção duas delas: A primeira, sobre a falta do prefácio por acreditar ser inútil, justificando que a inclusão do mesmo oferece ao leitor uma dúvida tácita da sua inteligência. A segunda, na qual o autor afirma que prefere supor que será compreendido por todos. Apesar das palavras apresentarem um pouco interesse, o posicionamento do autor é, contudo, fundamentado no próprio livro com o capítulo introdutório. Assim, as notas de rodapés e prefácios são, para José Veríssimo, desimportantes frente à introdução com caráter de estudo com a suficiência explicativa que ele denota.

A introdução [estudo dissertativo] é intitulada “As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia- Sua linguagem, suas crenças e seus costumes”. Por meio dela, José Veríssimo acredita que o leitor da obra tem as informações necessárias para o entendimento das representações presentes na obra<sup>46</sup>. A primeira parte do estudo é intitulada “Tapuios e seus descendentes”. Nela, o autor fala da América como vastíssimo campo onde se fundem diversas raças, cuja missão é servir para o cruzamento delas, conferindo unidade étnica à humanidade.

No Brasil, tal cruzamento é responsável pelo “princípio da antropologia que nega a existência de raças puras” [VERÍSSIMO, 1970, p. 11], o que pode ser visto em pleno exercício, mas em menor variedade na Amazônia onde os mestiços formam mais de duas partes da população. Dentre eles, o autor destaca o Tapuio<sup>47</sup>, esclarece sua nomeação, descreve seu tipo físico e aspectos morais adquiridos por herança étnica. Sobre o cruzamento das raças, tece algumas críticas à Portugal que mandava para as colônias o refugio de sua sociedade cujos costumes eram impostos aos índios e mesclavam-se às gerações advindas do cruzamento das raças. Cita por completo o texto do viajante Louis Agassiz<sup>48</sup> presente na obra

<sup>46</sup> Por este motivo, José Veríssimo dispensa o uso de notas de rodapé na primeira edição de *Cenas da Vida Amazônica*.

<sup>47</sup> No estudo, José Veríssimo afirma que na língua Tupi-Guarani, o termo Tapuio “[*Tapyra*, y igual ao u francês, porém gutural] era um denominação de desprezo que se davam entre si os indivíduos de outras tribos e que, naquela língua, significava não só o hostil, o inimigo, mas o escravo”. [VERÍSSIMO, 1970, p. 14] Assim, pode entender que Tapuio, no entendimento indígena, era o índio que se havia escravizado, denotativamente e conotativamente pelo home branco.

<sup>48</sup> Jean Louis Rodolphe Agassiz [1807-1873] foi um dos principais defensores do racismo científico e do criacionismo no século XIX. Em 1865 ele comandou *Expedição Thayer*, a qual na Amazônia realizou estudos sobre os seus mestiços, para o geólogo, frutos da degeneração da humanidade. O naturalista objetiva com seus estudos difundir a ideia de que as raças inferiores [negros, seus descendentes e mestiços] não podiam conviver

*Conversações Científicas Sobre o Amazonas*, para o qual o colonizador subtrai a si próprio para melhor roubar, matar e escravizar o índio, sob pretexto de educa-los moralmente, tornando-os escravos.

O resultado de não interrompidas alianças entre sangues mistos é uma classe de homens, nos quais o tipo puro desapareceu, e com ele todas as boas qualidades físicas e morais das raças primitivas, deixando em seu lugar um povo degenerado, tão repulsivo como esses cães produto de uma cadela de raça com um gozo, com horror dos animais de sua espécie, entre os quais é impossível descobrir um único indivíduo tendo conservado a inteligência, a nobreza, a afetividade natural do homem civilizado [VERÍSSIMO, 1970, p. 16].

Sobre a “Linguagem Popular”, como denomina José Veríssimo, está diretamente influenciada pelo falar do índio ou os que dele são mestiços, o Tapuio, com pouquíssima intervenção da língua do negro escravizado e muito menos do branco colonizador. Para ele, essa evolução da língua passa para Portugal, visto que com a expansão da população brasileira e sua civilização, cresce também de modo notável a sua literatura e, conseqüentemente, a supremacia da língua em que foi escrita, a saber, o português falado no Brasil.

Outro ponto do estudo, a respeito da linguagem, é intitulado “Palavras de Origem Tupi-Guarani Usadas Pela Gente Amazônica e em Prática Corrente na Região”. Como infere, é um glossário em que estão listadas palavras de origem tupi seguido de suas significações. Este estudo sobre linguagem foi publicado na *Revista Amazônica*<sup>49</sup> e explicitado em nota de rodapé como sendo um estudo preliminar à publicação de um livro inédito: *Scenas da Vida Amazônica*.

Ainda na primeira parte, *Crenças* é o subtítulo do texto que fala sobre as crenças do Tapuio, um misto de fetichismo [advindo do índio] e politeísmo [advindo do português], “católicos o são apenas de nome e por se haverem batizado” [VERÍSSIMO, 1970, p. 54]. Assim, os deuses tupis confundidos com as crenças católicas que sobreviverem no imaginário das gentes da Amazônia são o Jurupari [demônio católico], o curupira [também demônio, mais inferior] e o matinta-perê [duende]. Sobre o último, a influência estrangeira é destacada em uma das versões do mito: O matinta é um tapuia que veste um barrete vermelho confundido com “pesadelos” da mitologia indogermânica. O estudo fala, em seguida, dos feiticeiros e pajés que assumem o respeito das gentes no lugar dos deuses Tupã, Jaci, entre outros, o que justifica o respeito que tais tipos humanos gozam entre a população.

Em seguida, José Veríssimo trata a respeito do mito do Boto, cuja ação principal é seduzir as mulheres nas noites de luar, mas que na Amazônia seria fruto da imaginação

---

com as raças superiores. As fotografias dos mestiços brasileiros, sempre nus e posicionados em vários ângulos serviam para provar sua teoria de degradação racial.

<sup>49</sup> Conf.Cap. 4, item 4.2.1, p. 119 e 120.

feminina para encobrir algum caso, como uma gravidez. Outras versões do mito são elencadas, como também outros que a ele se assemelham como a ave acauã<sup>50</sup>. A sicuriju, cobra grande que vive nos lagos e igarapés a apavorar pescadores com seus olhos de fogo, a superstição no efeito das ervas medicinais, nos minerais como o muiraquitã, a mãe do mato, das plantas, etc., a consagração de plantas e frutos a santos católicos, as festas, dentre as principais a festa do Espírito Santo, seguidas do sairé e do lundu preenchem de conteúdo esta parte do estudo, uma exibição de um catolicismo popular.

A próxima escrita do estudo é intitulada *Usos e Costumes*, ditados como específicos aos tapuios:

Dessa gente para quem a civilização foi madrasta e que, na profunda miséria do seu triste viver, parece ainda guardar as marcas indeléveis dos sofrimentos por que passaram seus avós; dessa gente que vive da sua primitiva e mesquinha lavoura de maniva, pescando ou caçando nas águas piscosas dos nossos rios imensos e quase inumeráveis, ou nos fartos e infintos bosques da nossa terra firme, remando a canoa do audacioso regatão ou reunida nas épocas e lugares próprios da extração da seringa e da castanha [VERÍSSIMO, 1970, p. 70].

Fala sobre as habitações primitivas, sobretudo, a dos lugares alagados na beira dos rios, o barro que serve na construção das casas, as cuias em que as pessoas se alimentam, o costume hospitaleiro de receber visitantes [dentre os quais os regatões] sem cuidar das mulheres da casa, a mulher como responsável do cultivo da mandioca, são alguns dos usos e costumes citados. Outros, dizem respeito à degradação da família, mulheres seminuas lavando roupa nos rios ou em praças públicas, a fabricação artesanal da farinha d'água, a caça e a pesca de subsistência, a pesca do pirarucu em escala comercial, o amor às bebidas alcoólicas como a Cachaça, tarubás e vinhos de frutas regionais como a bacaba, o açaí como fonte de alimentação principal e outras como o tacacá, a maniçoba e o tucupi são citados.

A conclusão da primeira parte da obra considera o estudo ainda deficiente e conclui:

- 1º As raças cruzadas do Pará estão profundamente degradadas.
- 2º Ao meio e às condições sociais, políticas e religiosas, em que se deram os cruzamentos, se deve o lastimável estado a que chegaram.
- 3º Pondo de parte esse estado, o que é certo é que, relativamente, predominou nestas raças o elemento tupi, mais do que o português.
- 4º A população da província que não pertence a estas raças sem também essa influência [VERÍSSIMO, 1970, p. 85].

Assim, José Veríssimo realiza uma verdadeira etnografia das gentes da Amazônia, o que se percebe na leitura das outras partes da primeira edição de *Cenas da Vida Amazônica*. Nas palavras de José Veríssimo, “mostrei com a máxima boa-fé e franqueza o que são essas

---

<sup>50</sup> Segundo José Veríssimo, “o acauã é também objeto de uma abusão de agoreira de maus sucessos e notícias, donde se origina igualmente certa doença nervosa, que acomete principalmente mulheres como uma manifestação do histerismo. Durante o ataque o paciente imita o canto daquela ave” [VERÍSSIMO, 1886]. Este mito e enredo figura no conto *Acauã* do escritor Inglês de Sousa.

populações, acompanhei-as desde que apareceram na nossa história até hoje” [VERÍSSIMO, 1970, p. 87].

Após o estudo de caráter etnográfico e que constitui a primeira parte de *Scenas da Vida Amazônica*, seguem os contos e os esboços com formas narrativas e descritivas exemplificando, com linguagem literária, grande quantidade de situações e traços culturais que na primeira parte foram dissertados.

### 3.2 OS PARATEXTOS

Desde a antiguidade quando o pensamento do homem passou a ser registrado verbalmente, o livro toma inúmeras representações. Na idade Média representa a salvação [ou o poder], na idade moderna com os tipos móveis de Johannes Gutenberg encena uma revolução cultural e na idade contemporânea difunde a informação por via eletrônica. No decorrer da história, a importância da obra é determinada pela imaterialidade de sua construção, percebida na materialidade textual e extratextual, todas dotadas de sentidos, intencionalidade, dialogicidade e, por estes motivos, importantes de serem consideradas, tanto quanto pertinentes para a abordagem próxima.

Gérard Genette [1982, p. 13] revisa seu termo “paratextualidade” e considera a “transtextualidade” como objeto da poética que se integra para compor a totalidade textual e se manifesta por meio da intertextualidade, da metatextualidade, da hipertextualidade, da arquitextualidade e da paratextualidade.

O conceito de “intertextualidade”, difundido inicialmente por Mikhail Bakhtin [2003] e depois por outros teóricos como Julia Kristeva [1974], diz respeito à coexistência de um texto em outro os quais se interligam e se configuram como o mecanismo de leitura do texto, apresentando-se em citações, alusões e plágios. Por sua vez, a “metatextualidade” é compreendida como a transcendência do texto a qual se manifesta através da crítica explícita, nos comentários do texto em relação a outro texto.

A “hipertextualidade” é referente à derivação de um texto em outro texto preexistente. Ela propicia gêneros textuais diversos como o lírico, o dramático, a comédia, a paródia, entre outros. Genette [1982, p. 13-14] considera a hipertextualidade como uma característica do próprio texto, visto que as referências, as retomadas, a interação são aspectos incontestáveis da universalidade textual. Quanto à “arquitextualidade”, ela se refere ao aspecto mais implícito da relação entre-textos. Ela surge na capa, acompanhada do título e designa o gênero da obra, como romance, contos, etc. Entretanto, a própria estrutura do texto pode realizar essa

indicação ou a intenção de negar qualquer tipicidade do texto pode dispensar a presença da arquiteitualidade.

Por sua vez, o que nos interessa na análise das edições das *Cenas* é a paratextualidade [1982, p. 10], Ela se constitui de elementos importantes do livro, situados em suas franjas, postos marginalmente, mas salutar para interpretação do “todo” da obra por demarcarem o espaço estratégico de diálogo, de impressões e marcas dialógicas no texto. Para Gérard Genette, os elementos que constituem o paratexto são:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios [...] que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende<sup>51</sup> [GENETTE, 1982, p. 10].

Segundo o autor, o “peritexto” e o “epitexto” constituem as duas faces da paratextualidade. O último se reporta aos elementos internos ao livro, como títulos, subtítulos, notas, prefácios, entre outros. O peritexto, ao contrário, não está atrelado internamente à obra, antes circula mais externamente em outros espaços do livro. Gérard Genette subdivide a presença deles a partir da primeira folha do livro, a capa, em que se encontram o nome ou pseudônimo do autor, o título da obra, outras indicações genéricas, nome dos tradutores, imagens, fotografias do autor, nome da editora, preço de venda, etc.

Na segunda página, normalmente, não há indicações, exceto nas revistas que normalmente utilizam imagens. Já a quarta página apresenta elementos como nome do autor, contato, legislação de direitos autorais, indicação de diagramação, revisão e projeto gráfico, título da obra com local e ano de publicação, número de páginas e ISBN, além de apontar a tipologia, gênero textual e palavras chaves que fazem inferência à temática tratada na obra.

A exemplo, as imagens que figuram as capas das diferentes publicações do livro revelam diferentes modos de percepção. A primeira das edições que as apresenta é organizada por Antônio Dimas (2011) e focaliza um tapuio, denotando as gentes da Amazônia como o centro das narrativas. Na edição organizada por Silvio Holanda (2013), os traços abstratos lembram os rios da Amazônia e estas lembranças remetem a interpretação de que o enfoque maior é dado ao espaço e à paisagem amazônica.

Por sua vez, a publicação organizada por Josebel Akel Fares (2013) traz na capa a proa de uma canoa navegando em um rio. O homem não aparece, mas a canoa não existiria sem a feitura de suas mãos. Assim, nesta capa se pode pensar a atenção dada não apenas ao homem,

---

<sup>51</sup> É baseada na teoria de paratextualidade de Gérard Genette que se justifica a importância das notas de rodapé não apenas como espaço de reflexões e referências, mas como lugar estratégico de diálogo com o leitor.

tampouco no meio, mas na relação entre os dois, marcadamente cientificista, simbolizada pela canoa levado pela maré de um destino determinado.

Vale ressaltar que as interferências na organização das publicações também revelam, a partir da quarta edição, o seu leitor. Uma amostra se encontra na edição de 2013 publicada pela EDUEPA, a qual posiciona a crítica contemporânea no início do livro e a de Machado de Assis no final, dando a entender maior consideração aos aspectos sincrônicos do que diacrônicos da recepção, ou seja, a atualização da obra pelo leitor contemporâneo.

Mais especificamente à edição de 2013, publicada pela EDUEPA, os paratextos intermediaram a interpretação da obra. Sua capa apresenta no canto esquerdo uma imagem em forma de selo ilustrando a face de José Veríssimo, autor da obra. Na parte superior da foto, a frase “Memórias Reeditadas” apontando o projeto da editora no que diz respeito a reedição de livros. No lado, a assinatura digitalizada do autor antecedendo o título do livro.

A capa do livro com fundo de cor preta e traços marrons é ilustrada pela proa de uma canoa, como se esta estivesse adentrando um rio na escuridão da noite. A cor marrom dos traços lembra as cores dos rios da Amazônia e com a mesma cor a assinatura de José Veríssimo é colocada no topo da capa. A proa da canoa vai em sua direção. O título, em letras beges mais claras centraliza na capa o que será igualmente central no texto interno do livro: *As Cenas da Vida Amazônica*.

Na folha de rosto constam informações administrativas da universidade e da Editora EDUEPA, cujo coordenador é Paulo Murilo Guerreiro do Amaral; revisores, Jessiléia Guimarães Eiró, Marco Antônio da Costa Camelo e Nilson Bezerra Neto. O designer gráfico é assinado por Flávio Cardoso de Araújo, a diagramação por Odivaldo Teixeira Lopes e o Apoio Técnico por Bruna Toscano Gibson.

O conselho editorial composto por Elizabeth Teixeira, Hebe Morganne Campos Ribeiro, Jofre Jacob da Silva Freitas, Joelma Cristina Parente Monteiro de Alencar, Josebel Akel Fares, Maria das Graças da Silva, Marília Brasil Xavier, Norma Ely Santos Beltrão e Tânia Regina Lobato dos Santos. Finalizam as informações com o anuncio da Editora do selo Memórias Reeditadas, coordenado por Josebel Akel Fares. Seguem a estas informações os dados internacionais de catalogação na publicação, contendo o título do livro, nome do ator, número de páginas (230), ISBN e a sua classificação 1- enquanto ficção da literatura brasileira e 2- Amazônia- literatura.

O prefácio do livro, assinado por José Guilherme Castro, em 28 de junho de 2011, em Belém-PA., é intitulado: “O Artista Plástico da palavra, na Amazônia”. Nele, Castro enfoca a produção intelectual de José Veríssimo e segue com a recepção de *Cenas da Vida Amazônica*,

apresentando cada uma das narrativas. Para o autor do prefácio, a obra esquecida, com a publicação, voltará a ser lida e inúmeras vezes interpretada. Assim, este prefácio está ligado diretamente à atualização da produção literária de José Veríssimo.

O segundo prefácio, de autoria de Maria do Perpétuo Socorro Gomes Avelino França, é intitulado: *José Veríssimo: O crítico Literário e Educador*. Como o próprio nome infere, o texto refere-se a outras facetas da produção intelectual de José Veríssimo. A escrita se inicia com uma breve biografia do autor, realiza um inventário de sua obra geral, entre os quais publicações em periódicos e escritos etnográficos.

A segunda parte do prefácio é dedicada à contribuição de José Veríssimo para o pensamento educacional brasileiro, a partir da publicação da obra *A Educação Nacional*, [1890] a qual discute a importância da educação do povo brasileiro com bases em um pensamento nacional. Ao prefácio, segue algumas referências bibliográficas, dentre as quais as obras: *A tradição do Impasse: Linguagem da Crítica e Crítica da linguagem em José Veríssimo*, de João Alexandre Barbosa [1974]; o livro de Ignácio José Veríssimo, *José Veríssimo Visto por Dentro* [1966] e a tese de doutorado de França [2004] intitulada *José Veríssimo [1857-1916] e A Educação Brasileira Republicana: Raízes da Renovação Escolar Conservadora*.

No sumário, a visualidade fica por conta de uma tarja preta sobreposta com a fotografia de José Veríssimo à direita. O mesmo recurso visual aparece juntamente ao título de cada conto. Em seguida, os prefácios são listados, bem como o título dos contos, separadamente ao título dos esboços, como se figurassem capítulos diferentes do livro. O livro encerra seus paratextos com um glossário de termos utilizados pelo narrador no interior das narrativas, representativos do falar do caboclo da Amazônia.

Sobre o discurso da narrativa, ele demarca as vozes das personagens protagonistas, representativas da cultura popular amazônica. Neste ponto, o ser existe na cultura pela linguagem. Assim, as falas são transliteradas, escritas à forma em que se dão no contexto de uso, preocupação que parte do próprio autor José Veríssimo ao publicar na *Revista Amazônica* da qual foi fundador, um estudo específico sobre a “linguagem popular da Amazônia”.

### 3.3 AS LINGUAGENS

Naquele dia, o Sr. Porfírio Espírito Santo da Silva recolheu-se para jantar mais cedo, de mau humor, a catadura fechada, sem falar a ninguém. Despiu-se às pressas na alcova e, em mangas de camisa- uma camisa de algodãozinho listrado de azul e branco- em chinelas, sem meias, dirigiu-se ao copiar que servia de sala de jantar, onde uma negrinha magra e feia punha a mesa, a cuja cabeceira ele sentou-se dizendo, com afetação sensível de rispidez: - A janta [VERÍSSIMO, 2013, p. 15].

As palavras que inauguram *Cenas da Vida Amazônica* anunciam a impreterível característica literária da obra. No conto “O Boto”, o qual inicia a série de narrativas, a locução “Naquele dia” opera como uma variação de “Era Uma vez”, expressão que dá início aos contos tradicionais, populares e lendas. Nelas é perceptível a presença de um narrador onisciente e onipotente para antever a história vindoura e legar a existência das personagens.

No texto é possível observar as características linguísticas e discursivas que lhes são inerentes. A primeira edição registra um capítulo introdutório intitulado “As Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia”, subtitulada “Sua linguagem, suas crenças e seus costumes”. A linguagem desta parte é característica não de texto narrativo, mas de um ensaio com características etnográficas, enquanto o tom dissertativo rege o segundo subtítulo: “Tapuios e seus descendentes”. Nele, José Veríssimo fala a respeito da mestiçagem e das características físicas do Tapuio, tipo predominante dentre as personagens partícipes de *Cenas da Vida Amazônica*, assim descrito:

O tapuio é de estatura baixa, o corpo grosso e sólido, cor carregada de canela ou como de uma moeda de cobre em meio uso; nariz chato e largo nas extremidades; testa curta; cabelos pretos, grossos, lisos e duros; maçãs do rosto menos salientes do que as dos índios puros, mas ainda notáveis; mãos e pés pequenos; dedos curtos e grossos, o índice e o indicador dos pés bastante separados; (por herança física, motivada pelo hábito de usarem os índios desses dois dedos na ocasião de entesar o arco, u para flecharem deitados de costas?) lábios grossos (menos do que nos africanos, todavia) e roxos; dentes pequenos e alvos, seios moles e cadeiras desenvolvidas nas mulheres olhos ligeiramente oblíquos, quase horizontais, pretos, fixos, mortos; orelhas pequenas e abertas; pouca barba, que só aumenta na extrema velhice. O prognatismo maxilar, a obliquidade dos olhos, a falta de pelos no corpo e barba, só aparecem como casos de atavismo; são muitos, mas não constituem regra geral [VERÍSSIMO, 1970. p. 9-87].

A escrita, de caráter etnográfico, difere linguisticamente daquelas feitas no corpo dos contos e esboço, o que é perceptível no uso de comparações de metáforas:

É uma carinha antes redonda do que oval, antes quadrada do que redonda, de um moreno claro que, quando se ri, torna-se corado pelo desabrochar das rosas das faces-como diziam nossos avós. E ela está sempre a rir-se, mostrando uns dentes pequenos e lindos. Tem um desses narizes curtos e meios chatos, petulantes, como se aprazem os pintores de dar às suas figuras de garotos. Nada digo do corpo porque ela está sentada; mas a julgar pelo rosto, deve ser belo, faceiro e móbil como a carinha que sustenta. Os cabelos são pretos e ondedados e os olhos mis pretos do que os cabelos e mais travessos do que os cabelos e mais travessos do que o mais trêfego rapaz de doze a treze anos [VERÍSSIMO, 2013, p. 171].

Assim, as partes em que se encontram os contos possuem um discurso narrativo, literário, detalham pormenores da paisagem e descrevem psicologicamente as personagens. Como a intenção de José Veríssimo é a produção de uma obra literária, a introdução, o estudo etnográfico é retirado a partir da segunda edição da obra.

Pelo tipo de discurso e predominância de recursos de linguagem como metáforas, comparações e descrições, *Cenas da Vida Amazônica* pode ser compreendido enquanto literatura, cuja temática com características etnográficas é implícita nos textos, nas falas das personagens, nas descrições do espaço amazônico sem, contudo, deixar de apresentar a realidade da camada popular da sociedade, as representações de suas crenças, costumes, usos da língua e as práticas de poder hegemônico que se estabelecem na sociedade representada.

Assim, se ressalta a natureza intrinsecamente política da linguagem. Não apenas o que está marcado nos textos é revelador das relações de poder, mas a escolha notadamente em terceira pessoa do discurso do narrador. Tal predileção denota um grau de distanciamento e não comprometimento, próprios de um observador, cujos discursos se apresentam etnocêntricos em relação às personagens das narrativas: pobres, iletradas, moradoras da periferia e, como condicionante determinista, mestiças, como o pai de Rosinha no conto “O Boto”, “[d]esambicioso, senão indolente, quando a necessidade não o chamava [...] vivia a vida apática e estéril desses homens que nos recenseamentos, listas de qualificação e outros papéis oficiais da Amazônia, são chamados lavradores” [VERÍSSIMO, 2013, p. 21].

O que João Alexandre Barbosa [1978, p. XI.] chama de semi-etnografia concorre para a consideração da obra como estudo social dentro do contexto histórico-social em que está inserido, um “[i]nstrumento de apreensão cultural, bem na esteira do realismo naturalismo que forma o autor”.

Como afirma Lúcia Miguel Pereira<sup>52</sup>, os contos de José Veríssimo constituem um acaso em sua obra e servem de exemplificação ao ensaio posto na primeira edição de 1886. Segundo afirma,

[n]ão são raros nem gratuitos seus contos, não tem seu fim em si mesmos. Ao contrário pretendem ser tão somente a exemplificação, por meio de casos e personagens, alguns reais, dos costumes de uma região, da mentalidade primitiva de seus habitantes [PEREIRA, 1957].

Para ela, —O Crime do Tapuiol é retirado de fato verdadeiro, —O Voluntário da Pátria pouco romanceado, —O Botol, aproveita-se da superstição Amazônica para denunciar a exploração do caboclo pelo branco português, enquanto —A Sorte de Vicentina, um conto mais longo ou uma curta novela, vai da exuberância da Amazônia à vida rasteira de uma vila. [PEREIRA, 1957].

A respeito da literariedade ou da não literariedade da obra, *Cenas da Vida Amazônica* pode ser compreendida a partir do que afirma Jonathan Culler:

---

<sup>52</sup> Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 13 de Abril de 1957, p. 4, na ocasião do centenário de José Veríssimo.

A literariedade possui três características fundamentais: 1) Os processos do *foregrounding* [evidenciação] da própria linguagem; 2) A dependência do texto relativamente a convenções e os laços que o ligam a outros textos da tradição literária; e 3) A perspectiva de integração composicional dos elementos e dos materiais utilizados num texto [CULLER, 1995, p. 48].

Quanto à primeira característica, o uso que autor faz da linguagem poética é diferente da linguagem referencial, cuja função é a informação de fatos, caracteristicamente pragmática e cotidiana. A linguagem poética é seu oposto, foge da cotidianidade da linguagem, desautomizam as palavras enquanto signos representativos das percepções humanas e possuem uma função estética<sup>53</sup>.

É o que se tem em *Cenas da Vida Amazônica*: Um banho no rio, uma cobra deslizando sobre as águas e erguendo a cabeça para morder o colo de Maria, imagens que se fazem na construção da frasal não como simples ocorrência de fatos, mas poetizando o acontecimento, tornando-o literário. Em relação à literariedade da obra e sua contextualização historiográfica, é importante considerar seu caráter naturalista e as seguintes provocações:

Eu não creio que o realismo seja propriamente uma escola; o realismo é a mesma arte, pois que a arte não é senão a tentativa de representação do real. Os processos dessa representação como os intuitos que inspiram podem variar, mas esse é o fim da arte. A crítica comparativa provaria que todos os grandes criadores e todas as grandes obras de arte são, neste sentido, realistas. Realistas são Homero, Virgílio, Camões [...] Quem mais realista que Shakespeare, trezentos anos da escola realista? [...] O realismo é eterna e superior intuição da arte. Não receio em dizer que tanto mais do real se aproxima a idealização artística tanto maior e o valor da obra de arte (VERÍSSIMO, 1894, p. 61-64).

Pode-se compreender a partir da conceituação de José Veríssimo, que a obra não é realista, mas sim uma representação deste real. Para José Veríssimo a ação do naturalismo foi limitada e pouco duradoura (VERÍSSIMO, 1894, p. 205). Abalizado ao naturalismo francês de Zola, considera que pouco se deixou influenciar pelo estilo de Flaubert, ou mesmo pelos naturalismos inglês de George Elliot ou dos russos Tolstoi e Dostoievski. Assim, sobre a Escola, definiu-a como técnica para substituir, como diz, “o nosso decadente romantismo gasto por um uso de meio século” (VERÍSSIMO, 1894, p. 61-64) e que, enquanto escola, é a menos nacional:

Infelizmente, porém, o naturalismo foi, em grau muito mais elevado que o romantismo, alheio ao espírito brasileiro. Além de pobre de escritores e de obras, esse naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias, e nenhum de seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização. O mais forte deles, o Homem do Sr. Aluísio Azevedo é talvez o menos nacional dos nossos romances (VERÍSSIMO, 1894, p. 61-64).

---

<sup>53</sup> Roman Jakobson [1969] contribui para com os estudos da linguagem ao considerar a função poética da linguagem. Diferente das outras funções em que a ênfase da comunicação está no emissor, no receptor, no canal ou no código de comunicação, na função poética a ênfase reside na própria mensagem, o que figura como a principal característica de um texto literário.

Como se lê, José Veríssimo pensa que o realismo é uma forma de representação da realidade e que esta representação deve primar pelo nacionalismo com a ideia do todo que lhe é inerente. Ainda, acredita que a subjetividade própria a cada indivíduo reage mesmo que de modo inconsciente às influências do meio, dando luz à originalidade [VERÍSSIMO, 1894, p. 61-64] e que tal originalidade, que é o estilo próprio do artista, se explicita em indícios linguísticos presentes na obra.

Já em relação à segunda característica, a obra possui traços estilísticos que a ligam a outros textos de tradição literária em voga no final do séc. XIX. Nas descrições, o detalhamento dá o ar cientificista à obra, característica da expressão literária realista/naturalista como antes discutido. Assim, os enunciados “levavam uma vida anfíbia”, “crescera à lei da natureza” ou uma personagem ser adjetivada como “desventurada e mesquinha criatura” comprovam que a obra segue esta tendência, também acompanhada por outros escritores como Inglês de Sousa [com *Contos Amazônicos*<sup>54</sup>], contemporâneo de José Veríssimo.

Algumas tipicidades linguísticas apontadas por José Veríssimo no estudo intitulado “A Linguagem Popular da Amazônia”, figuram a fala direta das personagens e destacam a alteração da Língua Portuguesa no Brasil a partir da combinação que se baseou nas transformações culturais vigentes, como se exemplifica:

Assim, a supressão de uma ou mais letras no final das palavras, tão usual entre os brasileiros, principalmente os caboclos e caipiras, é um cacoete herdado dos índios e desconhecido aos portugueses que, pelo contrário, procuram tomar brevíssima as sílabas não acentuadas do meio ou do princípio das palavras pronunciando *m'laço* [...] Os brasileiros, pelo contrário, dizem *botá, chovê* [...] comendo invariavelmente o *rr* finais. [...] A supressão do artigo definido, em frases que não podem prescindir dele em português, é vulgar, como *rio encheu, canoa chegou* [...] A palavra tupi *será* é ainda usada tal qual como entre selvagens, como um sinal de interrogação, como *Você vai à missa será (?)* ou *você vai será à missa (?)* que se diria em tupi *Ndê reço será missa kêtê?* [...] A vulgaridade com que repetem o advérbio ainda vem do tupi – *Eu vou ainda, eu quero ainda* [...].

[...] O desaparecimento do *r* forte no final dos verbos, como em *morre, leva, fugi* [...] não se explica senão pela falta daquela letra no alfabeto indígena. [...]

O diminutivo português *inho, zinho*, tomou enorme desenvolvimento a ponto de acompanhar os verbos como, como *querzinho, estouzinho* [...].

[...] As expressões puramente portuguesas que eles corromperam ou fizeram suas pelo uso constante e característico delas, são *disque* por *dizem* que; *namesque* por *não mais do que (?)*; *paresque* por *parece que* [...] O *disque* a empregam geralmente no final da frase, com ironia, dúvida [...] *vai ser nomeado capitão, disque* [VERÍSSIMO, 1970, p. 32-33].

---

<sup>54</sup> *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa foi publicado em 1893, sete anos após a publicação de *Cenas da Vida Amazônica* de José Veríssimo, em 1886. Tem as obras semelhanças que vão, além do título, na temática de alguns contos: “*O Voluntário da Pátria*” [José Veríssimo] x *O Voluntário* [Inglês de Sousa], ambas com a mesma temática do recrutamento do caboclo da Amazônia para a guerra do Paraguai.

Em nota sobre a linguagem, José Veríssimo esclarece na *Revista Amazônica* [1883]: “Este artigo pertence a um estudo que servirá de introdução ao livro inédito do autor, *Scenas da Vida Amazônica*”. Deste modo, antes mesmo de escrever a obra o autor deixa claro sua preocupação com a linguagem da época, especificamente a falada, então afetada pela mestiçagem étnica a qual provoca o surgimento de dialetos e introduz vocabulários estrangeiros (africano, brasílio-guarani, espanhol, holandês e francês) ao português, fatores que colaboram para a miscigenação linguística.

Para João Alexandre Barbosa (1974, p.51), a intenção de *Cenas da Vida Amazônica* é

[p]enetrar a realidade da Região Amazônica, utilizando-se da linguagem em dois níveis diferentes: o especificamente referencial ou informativo do ensaísmo etnofotográfico e o poético dos quatro contos, oscilando entre os dois os trechos mais ou menos indefinidos dos “esbocetos”. Todavia exatamente por não radicalizar a função poética da linguagem, com que pretendeu, de uma forma ou de outra, prolongar as preocupações ensaísticas, é que a ficção de José Veríssimo se desmonta em exercícios semi-etnográficos [BARBOSA, 1974, p.52-53].

Nos contos, o que José Veríssimo realiza com a linguagem é, conforme João Alexandre Barbosa, um exercício semi-etnográfico, político-ideológico, o qual se manifesta nas vozes das personagens protagonistas, os tapuios e mestiços que constroem a linguagem e, conseqüentemente a cultura amazônica, notadamente a popular, como se vê linguisticamente representado no quadro seguinte:

ASPECTO LINGUÍSTICO	TERMO	PERSONAGEM	NARRATIVA
O <i>o</i> fechado pronunciado como <i>u</i> .	“ <i>Canua</i> ”	Porfírio	O Boto, p.16
Empregada no final de frases como ironia ou dúvida	“ <i>Disque</i> ”	Porfírio	O Boto, p.16
Uso do <i>será</i> Interrogativo como no Tupi	“ <i>Não há do Pará, será?</i> ”	Porfírio	O Boto, p.44
Substituição do <i>l</i> pelo <i>r</i> Brando.	“ <i>Ah! Marvado</i> ”	Tapuío	O Boto, p. 57
Supressão do <i>r</i> final	“ <i>Fazê bem pra ela</i> ”	José tapuío	O Crime do tapuío, p. 88

Varição do pronome de tratamento vossa mercê	“ <i>Como vancê ‘stá?</i> ”	Nhô Mané	O Crime do tapuio, p. 88
Uso de sufixo diminutivo dando sentido afetoso às palavras	“ <i>Eu estuzinho bua</i> ”	Zeferina	“O Voluntário da Pátria”, p. 93
Varição de <i>parece que</i> , expressão antes puramente portuguesa.	<i>Paresque</i>	Povo	A Sorte de Vicentina, p. 131

Nas poucas vezes em que aparecem as falas das personagens, elas refletem, a partir das variações sofridas pela língua, a mestiçagem não só racial como também cultural em plena movimentação na narrativa. A linguagem popular de que faz uso cada personagem, contribui para a formação da identidade amazônica/brasileira, pois, para José Veríssimo, “de quantos elementos étnicos têm concorrido para a formação da nacionalidade, o que mais influenciou para adulteração do português da América foi sem dúvida o indígena, representado pela família que fala o tupi-guarani” [VERÍSSIMO, 1970, p. 32], a saber, um povo cuja mestiçagem constitui a nacionalidade brasileira [VERÍSSIMO, 1970, p. 27].

Para Pierre Bourdieu,

[a] percepção do mundo social é produto de uma dupla estruturação social: do lado objectivo, ela está socialmente estruturada porque as autoridades ligadas aos agentes ou às instituições não oferecem à percepção de maneira independente, mas em combinações de probabilidade muito desigual [...] do lado subjetivo, ela está estruturada porque os esquemas de percepção e de apreciação susceptíveis de serem utilizados no momento considerado, e, sobretudo, os que estão sedimentados na linguagem, são produtos das lutas simbólicas anteriores e exprimem, de forma mais ou menos transformada, o estado das relações de força simbólica [BOURDIEU, 2004, p. 139-140].

Assim, a percepção ou a representação da Amazônia nos contos de José Veríssimo, seja na escolha do discurso indireto do narrador ou na fala das personagens, denota uma relação simbólica de poder via linguagem. Sua literatura representa, assim, a constituição dos campos sociais da Amazônia brasileira e colabora para a sua compreensão, a exemplo do que afirma Bourdieu:

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se

joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os actos dos produtores e das obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir [BOURDIEU, 2004, p. 69].

Assim, o poder hegemônico se legitima na fala dos ricos mas, em contra partida, a cultura popular encontra nas arestas dos discursos espaço para a apresentação de sua existência e, com isso, assinala a resistência identitária das personagens. Essa é a proposição de *Cenas da Amazônica*, a qual se constroi com base no fundamento de cultura global, cientificista, com capacidade para narrar a história e marcar o despertar de um novo momento intelectual brasileiro, em face das transformações políticas, históricas e ideológicas correntes, tendo a linguagem como instrumento sinalizador de tais transformações.

### 3.4 A TEMÁTICA

O viço da atividade intelectual de José Veríssimo, a qual corresponde a antes de sua ida ao Rio de Janeiro, é compreendido por João Alexandre Barbosa como a segunda fase de sua biografia intelectual, doravante fase provinciana [1878-1890]. Tal fase é marcada por uma intensa produção intelectual “àquela que diz respeito à sua formação de escritor e estudioso empenhado em concorrer também para a modificação na maneira de refeltir sobre o Brasil” [1974, p. 77]. Assim, *Primeiras páginas* [1878], a *Revista Amazônica* [1883-1884] e sua atuação política e social culminam e preparam José Veríssimo para a escrita de *Cenas da Vida Amazônica*.

Na obra, a linguagem é intimamente relacionada à cultura e às relações de poder que se fazem representadas na narrativa e textos descritivos. No âmbito da representação, é possível pensar a dualidade linguagem/cultura como um par que se entretetece de modo indissociável, a fazer do ato de dizer das personagens ou do narrador a condição para o existir dos sujeitos na trama.

Nos textos, a ideia central não é outra senão a cultura popular amazônica. Às margens, outras temáticas periféricas se manifestam como sustentáculos, dentre elas o trabalho, as crenças, os modos de vida, as relações sociais, as linguagens e a política vivenciada pelas personagens de *Cenas da Vida Amazônica*. Deste modo, as temáticas secundárias exemplificam e traduzem os traços da cultura popular, de tal modo que o narrador efetiva na obra uma representação da cultura, tal como um cientista social que, ao vislumbrar o processo e as condições de construção da sociedade e seus atores, realiza anotações [estetizadas] e escreve o que observou em campo.

Esse estilo fez com que para alguns leitores a obra tenha sido compreendida como um estudo com características etnográficas e não literárias, como se dá com Lúcia Miguel Pereira, para quem *Cenas da Vida Amazônica* é uma anotação exaustiva de hábitos e gestos que pertencem ao estudioso José Veríssimo, não ao artista<sup>55</sup>. Com isso, a crítica infere que a obra não é ficção literária, mas a escrita de um sociólogo em vez de um criador, salvo pelo conto “O Crime do Tapuio”.

De fato, diante das protagonistas que figuram a obra, a saber, os sujeitos subalternos<sup>56</sup> ou, nas palavras de Machados de Assis [1899]: “as vítimas de um meio rude”, a obra contextualiza a cultura popular através de suas vivências, costumes, relações com o meio e com outras personagens com destino determinado por sua condição étnica. Entretanto, as marcas do discurso narrativo são evidentes na obra e colocam, sobretudo, na segunda edição, no âmbito da literatura.

Para Lombardi-Satriani [1978, p. 34], o subalterno faz parte das classes que apresentam em sua cotidianidade testemunhos culturais contrapostas ao da cultura hegemônica, mas que no final acaba por colocar em prática os mesmos interesses da classe a que deveria se opor. Isso é presente em alguns contos, como em “O Voluntário da Pátria”, a partir da ascensão de Chico Cabano ao posto de subdelegado, do advogado tapuio ou da afilhada de Zeferina que se esmera em tornar-se uma boa cidadoa ao sair de Vila-Bela.

Deste modo, todas as protagonistas são de classes sociais desprovidas de prestígio, seja pelo viés econômico, etnia ou condições de moradia, mas permanecem inertes quanto às mudanças de seus contextos, estão cristalizadas em sua subordinação a qual só é aparentemente superada com a autoridade do dominador. As mudanças que se dão na vida delas, em suma, não são históricas, mas apropriações de poder. Elas querem ser o outro do poder.

A cultura que tematiza *Cenas da Vida Amazônia* é considerada, com Nestor Garcia Canclini [1983], no sentido etimológico alemão *Kultur* [profundidade], em referência às realizações espirituais dos membros de um dado grupo social [intelectuais, religiosas, artísticas] e em oposição à noção de *Zivilisation* [superficialidade], relativa aos aspectos materiais [hábitos de alimentação, instrumentos de trabalho etc.]. Sobre o conceito de “Cultura Popular”, se destaca o pensamento de Canclini, o qual sinaliza que [as] culturas

---

<sup>55</sup> Em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, p. 4, em 13 de Abril de 1957.

<sup>56</sup> O uso do vocábulo Subalterno subentende também o seu antagônico, um sujeito hegemônico que domina o sistema social, é o que se vê por exemplo em “A Sorte de Vicentina” em que vencem as questões jurídicas os poderosos da cidade, fazendeiros ou comerciantes [Ver Spivak 2010].

popular[es] não podem ser entendidas como a compreensão da personalidade de um povo ou conjunto de tradições, antes,

[c]onstituem um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores subalternos, ela é compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida [CANCLINE, 1983, p. 42].

Nas narrativas, a cultura popular é destacada em seus diversos traços e possibilidades, dentre os quais o espaço onde as personagens [co]existem. Para Antônio Dimas [1994, p. 5], “o espaço pode apresentar-se como componente principal da narrativa, sendo fundamental, quando não, determinante, no desenvolvimento da ação”. O espaço em questão é a Amazônia, sua floresta exuberante que parece circundar harmoniosamente as pequenas cidades, ou em outros momentos engole os sítios, é cortado por águas barrentas e serve como moradas de feras e mitos que habitam o imaginário popular, mas tal espaço não se configuraria com o tal sem as gentes que o povoam.

Além da interação homem x natureza, a interação entre as personagens no espaço é o que reconstrói a sociedade amazônica na obra. Não necessariamente é a questão racial que reproduz a divisão social, mas as desconformidades orquestradas pelo poder do capital. É o rico, o letrado, o burguês, o europeu, o fazendeiro que comandam os destinos dos pobres, iletrados, mestiços e tapuios.

De tal modo, a temática do livro é compreendida a partir de suas personagens, as quais constituem a classe subalterna. Como são protagonistas da trama, é natural que os seus costumes, linguagens, religiosidades e todos os outros aspectos de suas culturas sejam elementos descritos e narrados em *Cenas da Vida Amazônica*. Ou seja, além do que trata a recepção da obra que a coloca como um empenho para fixar a Amazônia no pensamento social brasileiro<sup>57</sup>, a obra de José Veríssimo anuncia a cultura popular e lança as bases do debate sobre o hibridismo como processo construído a partir de práticas que se combinam e dão vazão para o surgimento de novas estruturas sociais.

Em discussões sobre a cultura popular, Nestor Garcia Canclini [1983, p. 43] considera imprescindível para a sua construção as práticas profissionais, familiares, comunicacionais e todas as outras através das quais o capitalismo organiza a vida de todos os seus membros e as práticas e formas de pensamentos que os setores populares criam para si próprios, mediante as quais concebem e expressam sua realidade, o seu lugar subordinado na produção, na circulação e no consumo.

---

<sup>57</sup> Lúcia Miguel Pereira, em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, p. 4, em 13 de Abril de 1957.

Relacionado ao primeiro ponto, estão presentes nas narrativas: As moradias nas periferias, as produções artesanais nas práticas de trabalho, a agricultura familiar, a linguagem popular, o quintal como espaço de subsistência e a pesca de subsistência. Referente ao segundo ponto, a lógica existencial das personagens, as relações de parentesco e a religiosidade figuram como a parte simbólica que se faz presente em sua cultura.

Em relação às moradias, Zeferina [“O Voluntário da Pátria”] reside em uma casa de palha no pequeno sítio de paranamirim, a Rosinha desonrada pelo “boto” mora no interior de Óbidos [“O Boto”], a menina Benedita é do interior de Trombetas, José Tapuio mora na floresta [“O crime do tapuio”], “A Lavadeira” reside na outra beira do rio e as famílias são divididas entre a cidade do interior e os seringais [“Indo para Seringa” e “Voltando da Seringa”], o que demarca as condições de vida das personagens, marginalizadas tal como periféricos seus espaços de convivência.

Já as práticas de trabalho são realizadas por meio de produção artesanal. Zeferina, por exemplo, faz farinha d’água nas casas de forno, “revolvendo a massa e dissolvendo com os dedos escuros os encaroçamentos produzidos pelo arroxo do tipiti” [VERÍSSIMO, 2013, p. 92]. Tendo o quintal muitas vezes como espaço, o trabalho também se dá de modo subsistente. A pesca em “O Voluntário da Pátria” é caracterizada como um resultado eventual, do mesmo modo que a plantação de mandioca, as criações de galinhas ou os coqueirais servem apenas ao sustento das famílias, o que também configura práticas da agricultura familiar.

Um aspecto que vale a pena ressaltar é a linguagem das protagonistas. De um modo geral, o discurso das narrativas é indireto. Entretanto, nos momentos em que as falas das personagens surgem, elas representam o falar do caboclo, a língua coloquial em uso:

“– como vancê ‘stá?”  
 ‘–Eu estuzinho bua, namasque e vancê? Como ‘stá nhá comadre será?  
 [VERÍSSIMO, 2013, p. 93].

No diálogo entre Zeferina e seu compadre se observa características de uma variação linguística que se dá regionalmente, mas também diastraticamente em virtude da convivência entre os as personagens, o que tipifica o falar do caboclo amazônico. Há uma preocupação com a fidelidade na representação desse falar, os quais são ainda pontuados com aspas para realçar que se trata da linguagem popular das personagens.

Em relação ao segundo ponto tratado por Canclini, a lógica existencial das protagonistas apresenta-se peculiar. Tomando os moradores do Paranamirim [“O Voluntário da Pátria”] como exemplo, o narrador os apresenta como pessoas “que não tinham

preocupações de espírito, sem nenhuma ambição, alheios a tudo que não fosse a vida do trecho de paranamirim que habitavam. Eram felizes sem o saberem e nisso pensarem” [VERÍSSIMO, 2013, p. 91]. Tal comportamento difere do preceituado pelo capitalismo, cuja lógica reside na produção e na acumulação de bens de consumo.

O mestiço da Amazônia vive a lógica da floresta, existe porque a floresta existe, o alimenta, determina suas plantações, moradas, chegadas e partidas. Eles trabalham apenas para ter o suficiente para a sua sobrevivência, comportamento cultural que os fizeram ser identificados pelo narrador como indolentes, inaptos para o trabalho ou preguiçosos.

As relações de parentescos são fortemente marcadas nas narrativas. Zefarina é chamada de “tia Zefarina” por todos: o major Rabelo era seu Compadre, as vizinhas são comadres, etc., o que expressa as relações entre os grupos e a identidade das personagens que deles fazem parte. Assim, o parentesco que se dá mais por aliança que por consanguinidade representa a lógica social das personagens a provocar e revelar os conflitos que se desenvolvem no trânsito da vida cotidiana. Assim, as relações se dão por consanguinidade, mas também por afinidade. Entre os protagonistas não há uma divisão hierárquica no sentido de dominação, mas sim de cooperação. Zefarina, curandeira, ajuda pessoas e cria laços afetivos e de gratidão entre elas.

Outro traço da cultura popular presente em *Cenas da Vida Amazônica* é a religiosidade. Nas narrativas, há citações ao catolicismo, à mitologia greco-romana, mas, sobretudo, à pajelança e ao curandeirismo de tradição indígena. Assim, a religiosidade é marcada por credences e superstições que margeiam o cotidiano das personagens. As festas católicas são pretextos ou antecedentes sem importância para os bailes que culminam em orgias entre os regatões e as caboclinhas, o que se dá nos esbocetos “O Lundum” e “Voltando da Seringa”. Nos demais, são as matintas, a cobra grande morta por José Tapuio ou mãe d’água de “A Lavadeira” que permeiam o imaginário, ou melhor, as “verdades” acreditadas pelas personagens.

Assim, o leitor não está diante de uma “literatura amazônica” [cujo significado infere um isolamento], mas de uma literatura da Amazônia, como afirma José Guilherme Fernandes [2004] ao optar por uma designação que considera

[m]ais adequada para o conjunto de obras que trazem traços de identificação da região, e que se situam na “entremeagem” do local e do universal: LITERATURA DA AMAZÔNIA. Explico!

Em seu primeiro sentido, a preposição *de* marca o lugar de onde provém algo, sua origem. Ademais, a idéia de causa é correlata à origem, o que implica dizer que a Amazônia é a origem e causa desse tipo de produção literária que funda um

imaginário pautado em sua paisagem e identidade, transitórias entre o local e o universal: mas, atente-se, a Amazônia é ponto de partida e não um fim em si mesmo” (FERNANDES, 2004, p. 5).

Neste sentido, as temáticas periféricas de *Cenas da Vida Amazônica* são a religiosidade, o trabalho, a linguagem, as credices, as relações de poder via raça, política ou capital, enquanto formas de existir das personagens. São essas ideias que sustentam a ideia central da obra, as culturas populares amazônicas, e as fazem existir enquanto literatura. Cada ideia periférica contempla o proposto por Nestor Garcia Canclini [1983] e se assim o fazem, se entrelaçam, tipificando um grupo de personagens representativos da Amazônia oitocentista: O tapuio, detentor dos saberes e práticas tradicionais que compõe as *Cenas da Vida Amazônica*.

### 3.5 A CRÍTICA LITERÁRIA, O LEITOR E A INTERSEMIOSE DO TEXTO

Levantar uma história da recepção significa conhecer a obra através do debate crítico, filológico e histórico e, de outro lado, conhecer as forças históricas que favorecem ou desfavorecem a leitura e o debate da obra [PRESSLER, 2006, p. 26].

As palavras que precedem o desenvolvimento deste capítulo resumem o espírito da sua produção. No intuito da realização do que Karlheinz Stierle [2002, p. 122] denomina “recepção ingênua”, a interpretação do texto literário se dá como orientado no decorrer desta pesquisa, esclarecedora de que a pragmática [“relevância do acontecimento”] ao listar a “diversidade de Recepção” de uma obra, colabora para um estudo que pode reformular tanto a historiografia literária tradicional quanto aprofundar a interpretação textual.

Para Wolfgang Iser [1997], a crítica realizada no séc. XIX preocupa-se em descobrir o texto para captar seu sentido. Por sua vez, a Estética da Recepção reconsidera o papel do leitor e o coloca como coprodutor do texto, não apenas o seu receptor. Então, a leitura crítica passa a ser considerada o fundamento para o cíclico ressurgimento da obra, considerando a tríade autor-texto-leitor dialogicamente, condição sem a qual o ato de ler não o será.

A perspectiva da nova crítica literária iniciou-se na Escola de Constança<sup>58</sup>. Hans Robert Jauss, em 1967, realizou a palestra intitulada “O que é e com que fim se estuda a história da literatura?”, a qual foi publicada em 1970 com o título *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Nesse trabalho, discute a maneira preponderantemente diacrônica em que a crítica literária se desenvolve. Sobre isso, fala que

---

<sup>58</sup> A Escola de Constança tem início com a fundação da Universidade de Constança, em 1966. Na faculdade interdisciplinar de Letras, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser criaram um círculo de pesquisadores sobre a questão da leitura e do leitor.

[a] qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade [JAUSS, 1994, p. 8].

Para ele, a crítica literária deve caminhar além do enfoque histórico e cronológico da obra tratada individualmente ou classificada em momentos literários. Além disso, discute o fato de que na tendência marxista, o crítico estaria a favor de uma posição ideológica pautada no materialismo histórico e de que no formalismo russo, a preocupação recai à forma estética, o que deixa de lado a recepção, o modo como o leitor recebe a obra, bem como os impactos e as reações que ela lhe causa.

Por conseguinte, Hans Robert Jauss defende a conciliação entre a crítica marxista e o formalismo russo. Ele compreende que a crítica literária [que permite diálogo dos fatores históricos e estéticos, bem como dos aspectos diacrônicos com os sincrônicos em relação à obra] converge para o que considera ser a Estética da Recepção, uma experiência estética emancipadora que advém da inter-relação entre *poesis*<sup>59</sup>, relacionada ao papel do leitor atuando como co-autor da obra, *aisthesis*, que diz respeito ao despertar da realidade por meio da co-autoria e a *katharsis* que são as intervenções e transformações sociais consequentes desse despertar.

Para compreender suas proposições, é importante expor, ainda que em linhas gerais, suas teses a respeito da nova recepção.

1. Os fatos literários não demarcam a historicidade da obra. Esta historicidade reside na relação do leitor com a obra por ele atualizada.
2. O conhecimento prévio de mundo do leitor [horizonte de expectativas] atua diretamente na recepção da obra. Por sua vez, ela retorna ao leitor provocando-lhe reações diversas, ativando a memória, despertando emoções, formando ou potencializando pensamentos, o que confere à leitura valor sócio-histórico.
3. Feito isso, a leitura possibilita a concordância ou o estranhamento do leitor com obra, impactando-o e conferindo a ele uma nova percepção não só do texto, mas do mundo, alargando seu horizonte de expectativas inicial.
4. A recuperação da historicidade da obra passa a se dar pelo entendimento de como no passado ela foi recebida e como o leitor do presente a compreende,

---

<sup>59</sup> Estes conceitos são preceituados em *Poética* [1993] de Aristóteles.

conferindo à obra uma plasticidade interpretativa que transcende a fronteira temporal.

5. O estudo da obra literária torna a reputar as correlações: Literatura x Diacronia, Vida x Sincronia. Quanto a diacronia, considera a leitura da obra em comparação com outras que lhes são anteriores, cujo efeito recaia na constatação de que a obra não é presa a sua época.
6. Sobre a sincronia, a atenção recai no diálogo da obra com outras que lhes são contemporâneas ou que anunciam a preferência de um gênero em relação a outros e o surgimento de novos gêneros ou modelos literários.
7. Avalia que a relação Literatura x Vida é importante ao estabelecimento da estética literária, quando a leitura da obra dialoga com o horizonte de expectativa do leitor, impactando-o a ponto de, por meio da representação literária, fazê-lo interromper ou perenizar paradigmas, normas e conceitos de sua vida social.

Outro expoente da Estética da recepção é Wolfgang Iser, o qual estudou como individualmente o texto literário é provocativo e que efeitos exerce sobre o leitor, o que denominou “teoria do efeito”. Para ele, uma vez atingido, o leitor se torna livre para conferir à obra as múltiplas interpretações<sup>60</sup> que lhes são inerentes, o que torna o texto espaço de materialização das representações, o lugar em que a objetividade da escrita dialoga com a subjetividade do leitor: “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica.” [ISER, 1996, p. 123].

Nesse processo, o autor trata do conceito de “desfamiliarização” ou “estranhamento”. Entende-se por ele que o leitor, em contato com a estrutura do texto, é levado a repensar suas percepções da realidade e este processo é cabal tanto para a formação crítica da primeira percepção da realidade do leitor quanto à construção de uma nova.

Ainda, acrescenta aos seus estudos a noção de “leitor implícito”. Sobre ele, explica que sua existência é marcada pela participação na própria estrutura textual, quando dialoga e segue as pistas deixadas para indicar os rumos de sua leitura:

o papel de leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do

---

<sup>60</sup> Diferente do que assinala *A obra de Arte Literária*, de Roman Ingarden [1979], para a qual o ato de leitura se limita às “permissões interpretativas” do texto para com o seu leitor, cuja interpretação é programada e/ou sugerida ao leitor.

mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado [ISER, 1996, p. 73].

Assim, o leitor implícito se torna constituinte da estrutura textual, além de indicar o ato estruturador da sua própria atividade, não fechada em si, mas predicada em uma “arquileitura”, construída por um leitor implícito, vivo, do tipo compreendido pelos preceitos psicanalíticos freudianos, quando desvela a presença de uma psique a mais atuando no texto, consciente de sua condição existencial interativa e não meramente receptora, o que alarga os horizontes de expectativas do leitor.

Enquanto Hans Robert Jauss denomina “horizonte de expectativa” à influência do conhecimento de mundo do leitor anterior ao ato da leitura, Wolfgang Iser fala de “repertório” para designar todos os fatores extratextuais que somam às experiências de ordem social, cultural, econômica e ideológica que formam o conhecimento de mundo e definem as diferentes interpretações [dadas as diferentes vivências] do leitor frente ao texto.

Para ele [1999, p. 10], “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”. Assim, considerando a bagagem cultural em diálogo com o texto, o jogo dos sentidos se estabelece, entrecruza, reafirma, nega ou reformula a posição do receptor. Em alguns casos, a divergência de perspectiva entre leitor e o texto ocasiona o que ele chama de “pontos de vista em movimento”, de tal forma que “[d]esse modo, no processo de leitura, interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas” [ISER, 1999, p. 17].

Conforme Iser, mesmo os hiatos [deixados pelo autor no intuito de provocar no leitor uma atitude de preenchimento de significação] possibilitam a conexão dos segmentos textuais. Eles representam o “não dito”, o que está implícito no texto, responsável por levar o leitor rumo à atividade criadora: Ele descobre, encontra pistas e interpreta a obra.

Em decorrência da fundamentação teórica da pesquisa sobre José Veríssimo e dos estudos acerca do “texto como ato e como obra”<sup>61</sup>, os estudos da Teoria da Recepção caminham de encontro à recepção compreendida por Karlheinz Stierle. Para ele (2002, p.121), a recepção envolve a diversidade de reações desencadeadas no receptor por meio de um texto. Membro jovem da Escola de Constança, assistente tanto de Jauss quanto de Iser, enfoca a perspectiva do próprio sistema textual ao afirmar que o texto não o é somente por sua

---

<sup>61</sup> Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia, pelo professor Dr. Gunter Karl Pressler [UFPA].

relação com a realidade, mas é forjado pela intersemiótica do contexto socioideológico em que está inserido [STIERLE, 2002, p. 121].

Assim, os conceitos de “horizontes de expectativas” de Jauss e de “Repertório” de Iser dialogam com Stierle quando este revela o texto enquanto instrumento intersemiótico, cabedal de diferentes linguagens e sentidos, sobretudo, forjado dentro de um contexto de significação em que a situação de tempo, espaço, cultura e ideologia são indispensáveis no processo de compreensão da obra, classificada por Stierle como “pragmática”, “quase-pragmática” e “ficcional” [reflexiva].

Em relação aos textos pragmáticos, o leitor é levado para fora do texto [contexto] num “movimento centrífugo” e transita do horizonte interno do texto para o externo, ao indagar seu próprio horizonte de expectativas. Já nas obras ficcionais, o leitor é induzido a um “movimento centrípeto”, ou seja, para dentro da obra. Diante do texto ficcional, ele realiza uma recepção reflexiva, participa do jogo cujas regras são próprias do texto ficcional.

No caso da literatura de consumo, ela se dá em forma de recepção quase-pragmática. Nela o leitor é levado a criar imagens ilusórias, perpassa por uma série de estereótipos e tem seu lugar de conforto visitado, mas não problematizado. Esse tipo de literatura não induz o leitor a uma leitura habilidosa no sentido do reconhecimento e da utilização dos recursos que marcam a ficcionalidade do texto.

Já a leitura do texto ficcional se torna bem mais complexa do que é pensado, pois é necessária a saída do leitor comum para que o lugar da leitura seja ocupado por um leitor performático e competente nos jogos da linguagem que se fazem intratextualmente. O texto ficcional demanda um leitor criativo, que participe ativamente da (re)criação da obra de arte.

Para Karlheinz Stierle, nos textos ficcionais autor e leitor exercem papéis “pragmáticos fingidos”:

A ficção não se deixa corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se refere. Ao passo que os textos assertivos podem ser corrigidos pela realidade, os textos ficcionais são, no sentido próprio, textos de ficção apenas quando se posso contar com a possibilidade de um desvio do dado, desvio na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável ou criticável [STIERLE, 2002, p. 132].

Logo, proceder a descrição analítica do texto compreende “chegar a conceber, a imaginar, a viver o plural do texto, a abertura de sua significação [...] delimitar as avenidas do sentido”, o que Stierle chama de “Obracidade”. Em relação ao texto ficcional, ilustra com a obra ficcional de Mallarmé, o fato de que a leitura desse tipo de texto anula a “ilusão

extratextual” por conta da autorreflexividade, da autoexplicação<sup>62</sup> provocativa na linguagem do texto ficcional.

Deste modo, o que diferencia a recepção dos textos ficcionais dos pragmáticos é a “especificidade do horizonte de expectativas”<sup>63</sup>. No texto pragmático, tal horizonte caminha além do texto. No âmbito da escrita, o autor do texto pragmático define o leitor preferencial e o contexto de circulação que lhe é concernente, o que caracteriza o que Stierle chama de “distância pragmática”. Quando se trata de um texto ficcional, a distância pragmática é substituída pela “distância hermenêutica”: O cerne da atenção é o texto. O leitor procede um mergulho na macro e na microestrutura textual, o que estabelece a “recepção centrípeta”. Tal recepção remonta uma análise textual que considera tanto o significante quanto o significado.

Em suma, a “significância frasal” é uma hipótese diretamente ligada ao significado presente na materialidade dos significantes. Segundo Karlheinz Stierle, o núcleo da significância frasal é o seu “estado de fato”. Quando o leitor, com o texto ficcional, percebe esse estado, o tema propriamente do texto, se desperta nele uma competência leitora que o ajudará a diferenciar, no estado de fato, o “tema”, apresentado na obra, e o “horizonte”, sua recepção quanto a ela.

Quando o leitor está em ação no ato de ler, os horizontes externos são ativados, ele dialoga com a obra e implicitamente com o pensamento do autor na profundidade do texto mergulhado. Por consequência, o diálogo entre o autor e o leitor só pode se dar no mesmo nível, não a partir de uma leitura superficial, mas de uma tal que adentre na profundidade da obra.

Considera-se que todo texto pressupõe um leitor potencial. O objetivo de sua escrita é alcançar o receptor cujas reações são diversificadas: Ora acontecem pela diversidade de leitores com conhecimento de mundo diferentes, ora são modificadas pelos leitores no segundo contato com o texto. Assim, a leitura de uma mesma história possibilita incontáveis interpretações e, assim como a crítica se reserva ao ato de ler, o estudo da recepção crítica de uma obra apresenta o universo de leitores que com a obra dialogam e coexistem.

### 3.6 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE CENAS DA VIDA AMAZÔNICA

---

<sup>62</sup> Nesse caso, a metalinguagem funciona como recurso autoexplicativo e prende o leitor à microestrutura textual, dentro do texto ficcional.

<sup>63</sup> O conceito “horizonte de expectativas” é utilizado na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer.

Diante das teorias da recepção antes discutidas, a leitura de *Cenas da Vida Amazônica*, para vias desta pesquisa, foi precedida pelos textos pragmáticos relacionados à obra, a saber, sua recepção, pois se compreende que inventariar o pecúlio da obra é importante não apenas para compreender as formas com que ela é interpretada ou para tornar conhecido o seu leitor, mas para a atualização da obra de José Veríssimo na historiografia literária brasileira.

No âmbito da crítica literária do séc. XIX, Silvio Romero, em *História da Literatura Brasileira*<sup>5</sup> defende que os autores nacionais a quem reconhece “[a]lguns pequenos ensaios, parcas monografias, noções destacadas de uma ou outra época de nossa literatura, ou análise por acaso de algum escritor predileto” [...] Para ele, “[s]ó quiseram escrever quadros isolados e só trataram de alguns tipos destacados”. José Veríssimo é incluído na lista desses autores ao lado de José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Machado de Assis, Franklin Távora, Araripe Júnior, entre outros [ROMERO, 1888, p. 2].

Os quadros isolados e tipos destacados a que se refere no caso de Veríssimo se trata da temática amazônica e dos seus tipos humanos presentes tanto na escrita etnológica quanto literária. Entretanto, Silvio Romero, ao falar sobre os ditos —tipos isolados, se contradiz e reconhece:

Passemos aos indígenas. Existem já alguns trabalhos de valor sobre as populações selvagens brasileiras. Os escritos de Frederico Hartt, Batista Caetano, Ferreira Pena, Couto de Magalhães, José Veríssimo, Batista de Lacerda, Rodrigues Peixoto e Barbosa Rodrigues, lançam alguma luz sobre o estado intelectual dos Tupis-Guaranis [ROMERO, 1980, p. 23].

Ao incluir José Veríssimo no rol dos autores nacionais e entre os trabalhos que considera de valor sobre os indígenas, o crítico prediz, ainda que de modo velado e implícito, a valência da obra verissimiana ao considerar, ainda que sumariamente, a obra do escritor.

A primeira crítica de fato de *Cenas da Vida Amazônica* foi escrita por Machado de Assis na ocasião da 2ª edição, em 1899. Publicada na *Gazeta de Notícias*, a crítica está presente em diversas edições da obra. Antes, porém, da leitura de Machado de Assis, segue a crítica de José Veríssimo para ele, o “escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura” [VERÍSSIMO, 1954, p. 343], o qual,

[s]em ter feito ofício de crítico, é como tal um dos mais capazes e mais sinceros que temos tido. Respeitador do trabalho alheio, como todo o trabalhador honesto, mas sem confundir esse respeito com a condescendência camaradeira, estreme de animosidades pessoais ou de emulações profissionais, com o mínimo dos infalíveis preconceitos literários ou com a força de os dominar, desconfiado de sistemas e assertos categóricos, suficientemente instruído nas cousas literárias e uma visão própria, talvez demasiadamente pessoal, mas por isso mesmo interessante da vida, ninguém mais do que ele podia ter sido o crítico cuja falta lastimou como um dos maiores males da nossa literatura. Em compensação deixou-lhe um incomparável modelo numa obra de criação que ficará como o mais perfeito exemplar do nosso engenho nesse domínio [VERÍSSIMO, 1954, p. 359].

Machado de Assis inicia a crítica da segunda edição recomendando: “Aqui está um livro que há de ser lido com apreço, com interesse, não raro com admiração”. Ele destaca José Veríssimo como crítico, mas que na atividade de literato é um “narrador e observador, e que há mais aquilo que não acharemos em Volupté- de Saint- Beuve-, um paisagista e um miniaturista” [MACHADO DE ASSIS, 1899]<sup>64</sup>. Em sua opinião, a segunda edição é melhor que a primeira, mas com o mesmo “sabor”, visto que são retirados os ensaios sociais para deixar impresso á obra apenas os textos com características literárias.

A obra é conceituada, a partir do título, como “cenas daquela vida e daquele meio”, recolhidas diretamente para compor os contos e os esboços, como “O Boto”, “O Crime do Tapuio” e “A Sorte de Vicentina” [compreendidos por ele enquanto novelas com drama completo] e “O Voluntário da Pátria”. Na visão de Machado de Assis, os protagonistas das tramas “são as vítimas de um meio rude”, os sujeitos que sobrevivem em condições econômicas e políticas difíceis.

Quanto ao estilo da escrita, afirma que em *Cenas da Vida Amazônia* “[h]á locuções. Há a tecnologia dos usos e costumes. Ninguém esquece que está diante da vida amazônica, não toda, mas aquela que o Sr. Veríssimo escolheu naturalmente para dar-nos a visão do contraste entre o meio e o homem” [MACHADO DE ASSIS, 1899]. Em meio aos contrastes, as diversas paisagens amazônicas compostas pela fauna, flora, os espaços diversos, os grandes rios e suas margens, são para o escritor quadros vivos das relações sociais na Amazônia. Conforme afirma:

Em tão várias cenas e lances, o estilo do Sr. José Veríssimo (salvo nos “esboços”, cuja estrutura é diferente) é já o estilo corrente e vernáculo dos seus escritos posteriores. Já então vemos o homem feito, de mão assentada, dominando a matéria. Há, a mais, um anota de poesia, a graça e o vigor das imagens que outra sorte de trabalho nem sempre consentem [MACHADO DE ASSIS, 1899].

As imagens criadas nos contos são para ele “originais” e “expressivas”, intercaladas na narração, na descrição e reproduzidas pelo crítico que se pergunta como tais imagens não o acudiram. Sobre os “Esboços” [que sempre escreve com maiúscula e entre aspas], afirma que são terrenos deixados por José Veríssimo “arroteados com fruto”. Sua opinião sobre eles diverge, portanto, da de José Veríssimo o qual caracteriza os Esboços como produções imaturas, tal qual o nome infere, pequenos esboços de narrativas.

---

<sup>64</sup> Publicado na *Gazeta de Notícias*, nº 162, em 11 de Junho de 1889. Fonte: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_03&pasta=ano%20189&pesq=crime%20do%20ta puio](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=crime%20do%20ta puio)

Ao discutir a linguagem, a temática, as personagens e os espaços amazônicos, Machado de Assis contraria o silenciamento da crítica da época em relação à literatura de José Veríssimo. Assim, enquanto a primeira edição é despercebida, a segunda ganha notoriedade a partir da publicação na *Gazeta de Notícias*, a qual inicia a discussão a respeito da literariedade da obra e confirma a sua posição no campo da ficção.

Além disso, a crítica sinaliza as mudanças operantes no Brasil da época, sobretudo as que se dão na esfera sócio-cultural. Por isso, antecipa que no futuro a obra de José Veríssimo servirá de base para “restituir os costumes extintos”, o que demonstra a compreensão de que a cultura brasileira estava em plena modificação e que tudo o quanto se vivencia será, assim como a história do país, transformado. Para o escritor, “tal crítico, se tiver o mesmo dom de análise do Sr. José Veríssimo, achará que um testemunho esclarecido é mais cabal que outro, e regulará os seus leitores, dando-lhes este depoimento feito com emoção, com exatidão e com estilo” [MACHADO DE ASSIS, 1899].

Em 1957, na ocasião do centenário de José Veríssimo, Lucia Miguel Pereira publica em *O Estado de São Paulo* uma crítica de *Cenas da Vida Amazônica*, cujas ideias convergem para o caráter não literário da obra, para ela, fruto do trabalho de mocidade. O fato de José Veríssimo ser ainda jovem e não ter saído da província denota para ela a imaturidade de um trabalho heterogêneo, que cumula ensaios, histórias e esboços, mas que se esgota em termos de imaginação.

Nestes termos, os contos servem como exemplificação do anotado por José Veríssimo nos ensaios sociais, dos fatos reais “dos costumes da região, da mentalidade primitiva de seus habitantes [...] da tragédia do desenvolvimento desses pobres seres” [PEREIRA, 1957]. Para a crítica, a obra do jovem paraense se preocupa em fixar o que ele vê em torno de si, “o seu nativo meio”. Entretanto, apesar de afirmar ser a obra não literária, ressalta a adequação de *Cenas da Vida Amazônica* nos moldes da literatura naturalista que inaugura o movimento literário no Brasil com bases no evolucionismo spenceriano, no intelectualismo de Taine e Renan, no positivismo comtista e no transformismo darwinista.

Dos contos, “O Crime do Tapuio” figura como precisamente o melhor. Ainda assim, salienta o fato de que fica a impressão que toda a gente citada na história é conhecida do leitor. Ao contrário, ressalta no realismo de “O Voluntário da Pátria” a denúncia do recrutamento para a guerra do Paraguai, o que a faz Lúcia Miguel Pereira denominar José Veríssimo como “artista vingador”. Segundo afirma, de todos os contos, “O Boto” é o conto que também considera uma novela que mais apresenta traços do naturalismo literário, mas as descrições pormenorizadas confundem a literatura criadora com a sociologia que a suplanta.

A crítica ressalta o que considera características do realismo/naturalismo, a presença da descrição da natureza humana e a desmitificação da exuberância amazônica, o que ratifica o conhecimento de José Veríssimo a respeito do movimento literário que seguem suas narrativas. Delas, considera unicamente boa “O Crime do Tapuio”:

Aqui não há digressões inúteis, não há comparações de mau gosto como a que o levou, no Boto, a chamar a lua de gema d’ovo, não há intenção de denunciar coisa alguma. Há apenas evocação, simples e direta, de uma menina infeliz e da dedicação de um índio que se lhe afeiçoara [PEREIRA, 1957].

Diante da análise dos contos, considera os Esbocetos, sobretudo “O Lundum”, uma “tentativa de Poema em Prosa”. Assim, as considerações de Lúcia Miguel Pereira a respeito do livro de José Veríssimo são, no entanto, contraditórias, pois ora considera a obra como não literária e ora peculiar do naturalismo literário. Mesmo as descrições exaustivas de que reclama são características do movimento, a saber, o cientificismo em voga.

Vale ressaltar que uma obra é entendida como o todo e não somente na análise isolada de suas partes, o que compromete a afirmação de que a ficção de *Cenas da Vida Amazônica* está, com rigor, restrita aos Esbocetos [nos quais predica José Veríssimo como um “entusiasmado”] e que somente “O Crime do Tapuio” merece ser conservado dentre os outros.

Outra leitura de *Cenas da Vida Amazônica*, baseada na edição organizada por Antônio Dimas, é realizada por Juliano Fabrício de Oliveira Maltez e Ricardo Sousa de Carvalho, com objetivo de verificar as aproximações ou as distâncias do regionalismo e do separatismo no Brasil, em face das divisões políticas do final do séc. XIX.

Sobre o assunto e partir dos estudos realizados, os autores chegam a conclusão que José Veríssimo discorda da ideia de regionalismo propagada por Franklin Távora, o qual defende a criação de uma literatura especificamente nortista para se contrapor à literatura produzida no sul do país. Para o literato, tal atitude leva à ideia que tanto combate: a fragmentação da sociedade brasileira que desejava uma, nacionalmente e intelectualmente.

Os autores destacam em *Cenas da Vida Amazônica* a sutil crítica exposta pelo narrador ao descrever em “O Voluntário da Pátria” o palacete do governo em Manaus. Com ele e de modo acanhado, denunciam o descaso do presidente da província com o órgão público, mas criticam o fato de a obra perder a oportunidade de realizar uma literatura de denúncia, comprometida com os problemas sociais que a Amazônia, cenário das narrativas, atravessa naquele período.

Antônio Dimas assina a Introdução da 4ª edição da obra literária de José Veríssimo. O crítico considera a segunda edição como a oportunidade do autor se dedicar exclusivamente à

crítica literária e que este seria o significado encoberto das duas primeiras edições. Deste modo, a primeira publicação e a segunda formam o José Veríssimo crítico, o qual já experimentara o gosto da produção literária.

Segundo afirma, e citando João Alexandre Barbosa, a carreira de José Veríssimo se deu em três etapas: A primeira, de 1878- 1890 [fase que se deu em Belém do Pará no âmbito do jornalismo, ensino e administração pública], 1811-1900 e 1901-1916 [voltadas para sua produção intelectual no Rio de Janeiro, sendo os dez primeiros anos a sua consolidação no campo da literatura].

Ressalta o fato de a criação da *Revista Amazônica*, na primeira fase intelectual de José Veríssimo e em meio a efervescência econômica advinda do comércio da borracha [1870-1910], ter-lhe dado gabarito para fazer ressurgir a Revista Brasileira, no Rio de Janeiro e, a partir dos encontros nela acontecidos, ter sido participado ativamente da criação da Academia Brasileira de Letras.

Assim, considera que a publicação de *Scenas da Vida Amazônica* marca “[u]ma ambivalência menos individual do que grupal [...], um deciframento de nossa identidade cultural mais recôndita” [DIMAS, 2011, p. 15]. A respeito do caráter literário ou ensaístico da obra, salienta que a etnografia contida na primeira edição e mais tarde dela retirada é prejudicial à solidariedade entre a introdução etnográfica e os textos ficcionais, pois se perde na exclusão do ensaio o hábito da época de referendar o *ficto* através do *facto*.

O crítico considera os levantamentos empíricos e incursões à malocas de aldeados feitas por José Veríssimo como fatores cruciais para a o que considera sua etnografia, assinalando que em *Cenas da Vida Amazônica* se tem o

Choque cultural entre europeus e indígenas, dos prejuízos e lucros recíprocos desse contato nada pacífico, dos intercâmbios linguísticos, das crenças religiosas dos nativos, de sua botânica mágica, terapêutica e alimentar, dos minérios que lhes eram úteis, da astrologia, dos insetos e das aves com os quais conviviam, das festas com as quais se divertiam, de seus laços familiares e da legislação brasileira sobre o nativo [DIMAS, 2011, p. 17].

Para ele, a minúcia do ensaio etnográfico que compõe a primeira edição de *Cenas da Vida Amazônica* resulta de um exercício de campo, profissão de fé social, política e cultural. A respeito dos contos e esboços, afirma que o estilo Verissimiano se rende à verossimilhança em detrimento da veracidade, diferente do que defende Lúcia Miguel Pereira que argumenta em favor da não literariedade da obra.

Para Antônio Dimas, as modificações feitas por José Veríssimo, na segunda edição, fazem com que a literatura ganhe, mas o livro perca, pois a retirada do ensaio configura o desconhecimento sobre o autor e sobre o pensamento de uma época. Ainda, identifica José

Veríssimo como “homem do seu tempo” e como tal suas afirmações refletem as ideologias vigentes. Para ele, a recepção do livro “foi morna, quase fria”, visto que Araripe Junior e Silvio Homero [desafetos de Veríssimo] silenciaram diante da obra, cujo valor dado a *Cenas da Vida Amazônica* por Machado de Assis na primeira crítica que a obra recebe é a explicitação do grau de realismo e do poder descritivo que consagrou José Veríssimo, dentre outros aspectos, a ser o primeiro a apresentar ao leitor [nacional] a exuberância da Amazônia [em 1886], fato que se repete mais tarde em *O Missionário* de Inglês de Sousa [1888].

Neste cenário exuberante, em meio a cidade, vence aquele quem tem despreendimento verbal, enquanto que em meio a floresta aquele que tem maior porte físico ou habilidades. Não obstante, Antônio Dimas não deixa de discutir as forças sociais em conflito na obra, com destaque ao autorismo que chega a desumanizar o homem, como afirma:

Na sequência de eventos abrigados pelas *Cenas*, o exercício desabrido do autoritarismo me parece o toque mais marcante. Isto faz do ser humano mero acidente de percurso, a ser afastado ou aniquilado com a maior brevidade possível, dado que sua presença incômoda se transforma em estorvo [DIMAS, 2011, p. 28].

Para finalizar, retoma a crítica da segunda edição cujo maior argumento sobre a obra é o que chama de “exatidão documental” composta por detalhes, como o denominado por Machado de Assis como “locuções da terra”, tipificando o falar amazônico. Em seu entendimento, em *Cenas da vida Amazônica* o meio sempre vence, é um condicionador dos destinos e das gentes que o habitam. Assim, o crítico realça a disputa entre o homem e o meio, não apenas e isoladamente sobre o drama humano, e reitera que o que está em jogo na obra de José Veríssimo é a manutenção de uma língua e de uma cultura [DIMAS, 2011, p. 38].

Mariana Moreno Castilho, no estudo *Mestiçagem Cultural em Cenas da Vida Amazônica*, ressalta a importância de José Veríssimo no âmbito intelectual do final do séc. XIX, início do séc. XX, ao lado dos críticos Silvio Romero [1851-1914] e Araripe Junior [1848-1911]. Segundo a autora, o intelectual José Veríssimo cuida da formação da história nacional não pela educação somente, mas, sobretudo, pela recuperação dos aspectos etnográficos da cultura.

Segundo ela, *Cenas da Vida Amazônica* é uma obra etnográfica, pinturas de um cenário de natureza exuberante, habitada pelos indígenas, pelos tapuios que são representados por José Veríssimo como moles, indolentes e pouco afeitos ao trabalho [CASTILHO, 2012, p. 172]. Ainda, relativa à representação feminina no livro, enfoca que para ele a mulher, por sua dedicação e utilidade à agricultura e produção de artesanatos, é representada de maneira mais inteligente do que o homem.

Como ressalta, *Cenas da Vida Amazônica* é uma das poucas fontes disponíveis para o estudo do tapuío da Amazônia como categoria étnica. Com base em Zygmunt Bauman [1994], define o tapuío como aquele que passa por um processo de mestiçagem cultural de assimilação, um selvagem cometido em civilizado. Essa teoria é referente ao período histórico em que as questões relativas à etnia e à identidade começam a deslanchar no cenário intelectual. Com efeito, no período colonial a influência da cultura europeia se deu de modo marcante entre os índios, provocando senão o seu extermínio, a miscigenação cultural.

Castilho dá a compreender que *Cenas da Vida Amazônica* é uma obra etnográfica, não uma literatura, em que índios e o tapuíos são representados de modo estigmatizado. Relata que José Veríssimo enfatiza as características físicas do tapuío, o que para a ela “acaba prendendo-o na categoria de estrangeiro e delimita a impossibilidade deste e dos seus descendentes de ultrapassar essa construção de fronteira hierárquica e da diferença cultural” [CASTILHO, 2012, p. 176-177]<sup>65</sup>.

Conclui o estudo a destacar que o etnocentrismo se consolida na escrita de José Veríssimo e critica o que considera contraditório de sua parte quando, ao colocar os óculos do positivismo, enxerga o tapuío como incapaz de alcançar o estágio concebido como o mais avançado da civilização, o monoteísmo, mas reconhece que o tapuío, a “raça vencida e inferior” acabou por influenciar as crenças dos portugueses como também sua linguagem.

Por sua vez, Magda Nazaré Pereira da Costa [2005], no estudo intitulado *Natureza e Costumes mestiços na obra de José Veríssimo* enfoca a influência do positivismo e do evolucionismo no pensamento social brasileiro, bem como a preocupação vigente com o “desenvolvimento e o progresso do Brasil enquanto nação mestiça” [2005, p.1]. No estudo, ressalta a literatura naturalista da Amazônia, o repensar da paisagem, a natureza e os costumes dos mestiços.

Deste modo, compreende *Cenas da Vida Amazônica* como uma obra literária e seu autor um “literato naturalista” [COSTA, 2005, p. 2] que exprime na obra sua concepção de natureza e sua interpretação dos costumes dos mestiços da Amazônia. A autora traz à lembrança que a questão racial na literatura não advém do naturalismo, mas existe desde o romantismo e sua valorização do indígena como herói nacional.

No naturalismo, a visão idealizada do índio é substituído pela noção de mestiçagem marcada pelo racismo científico advindo da Europa e refletido na literatura “como fator de

---

<sup>65</sup> As colocações da autora se mostram discutíveis, pois como o índio e o mestiço são presos na categoria de estrangeiros se o contexto histórico-econômico-cultural da época [final do séc. XIX], bem como o projeto republicano de José Veríssimo objetivam a formação de uma “História Nacional”?

degeneração das raças” [COSTA, 2005, p. 1-2]. Para a estudiosa, mesmo ligado ao naturalismo, José Veríssimo critica a proposição que afirma ser a mestiçagem o maior problema para o desenvolvimento da nação.

O estudo ressalta a ideia de que o naturalismo concebeu uma nova noção de paisagem enquanto lugar da cultura, não apenas de apropriação visual, salutar para a formação da identidade [COSTA, 2005, p. 3]. Segundo sua compreensão, José Veríssimo defende ser este ambiente propício à sobrevivência do nativo que faz da floresta a fonte de sua alimentação, seu remédio, seu habitat, enfim, seu lugar da cultura.

Em concordância com este pensamento, José Maia Bezerra Neto afirma que José Veríssimo, no exercício da escrita literária naturalista, não descreve apenas a paisagem natural, mas se esmera em “estudar as populações da região amazônica, detalhando em seus relatos etnográficos suas crenças, costumes e modos de vida” [COSTA, 2005, p. 4], sob um olhar estereotipado<sup>66</sup>.

Dentre os costumes, a obra descreve a relação dos mestiços com a alimentação, com objetivo de desmistificar os problemas climáticos difundidos sobre a região amazônica. Assim, discute que José Veríssimo ressalta a falta de higiene na alimentação a causadora das doenças ocorridas na região, não o clima local, acreditando, dessa forma, que o povoamento da Amazônia, suas riquezas naturais, diversidade étnica, economia da borracha em voga somariam com o projeto de civilização da região.

Discute, ainda, a respeito do racismo orquestrado com bases e justificativas científicas, o meio como fator determinista das condições de vida dos sujeitos, as questões relativas à moral, dentre as quais o posicionamento das mulheres mestiças frente ao matrimônio, sempre assujeitadas à condição de dominação, como ocorre nas histórias em que as mulheres se casam e tem o final de suas vidas simbolicamente anunciadas pelo narrador.

Por fim, enuncia que José Veríssimo critica o modo como os recursos naturais são utilizados para suprir as necessidades básicas das pessoas, o que foge dos ideais capitalistas de produção acreditados pelo colonizador. Tal questão interfere para com o atestado de civilidade das populações mais pobres, dos mestiços e índios, visto que se não produzem, não são considerados aptos ao trabalho e passam a ser tratados como estorvos sociais.

Eveline Almeida de Sousa [2009], em *As populações Indígenas da Amazônia no pensamento de José Veríssimo*, discute sobre os estudos sociais de José Veríssimo que

---

<sup>66</sup> Neste ponto, Costa [2005] concorda com Castilho [2012] a respeito do etnocentrismo de José Veríssimo, justificado pela fala do literato, a exemplo, quando se refere à casa dos tapuios composta “de um único compartimento onde vive, na promiscuidade mais imoral, toda uma família, não raro numerosa”.

comumente tratam do índio e seu lugar no contexto sociocultural tanto amazônico quanto nacional. Para ela, a obra de José Veríssimo abrange dois aspectos centrais: o primeiro, a vida na Amazônia, o segundo a literatura nacional. Em seu pensamento, José Veríssimo foi “um analista social” [SOUSA, 2009, p. 2], cujo objeto de análise é a mestiçagem e o cruzamento entre raças e culturas. Para isso, tem como justificativa a ideia de que a temática indígena é recorrente desde o advento do romantismo com propósitos tanto teóricos quanto políticos, mas que no realismo tem como intuito mudanças nas estruturas sociais, possíveis se observadas às raízes históricas nacionais e vislumbrando o que se pensava ser civilidade no séc. XIX.

A autora relaciona o naturalismo com regionalismo e enfatiza que a preocupação de José Veríssimo é promover a civilização<sup>67</sup> e, como disserta em “As populações Indígenas e Mestiças da Amazônia- Sua linguagem, sua crença e seus costumes” [1878] contribuir para o estudo da psicologia do povo brasileiro<sup>68</sup>: tipos étnicos da Amazônia, índios puros e os tapuios, resultado da catequese portuguesa, exploradora do trabalho do índio [VERÍSSIMO, 1970, p. 16-17].

A respeito de como Pereira relata que o romantismo idealizou as virtudes do índio, Eveline Almeida de Sousa vai além ao afirmar que José Veríssimo não apenas criticava a estética romântica, como defendia sua posição ao afirmar que tal idealização não tem fundamentação teórica e distorce a história no que se refere ao índio<sup>69</sup>, além de trazer à guisa de informação a “não pureza” indígena, o intenso processo de assimilação, trocas culturais, e resistência de diferentes formas.

Ainda, se enfatiza a importância do literato não apenas pela composição da historiografia da literatura como da história nacional, ao levar a Amazônia para o centro de um debate com abordagem científica, econômica e cultural. Percebe-se que autora destaca José Veríssimo como literato e não como etnógrafo ou educador, confirmando, através da fala de Machado de Assis a respeito da obra “*Cenas da Vida Amazônica*”<sup>70</sup>, que a função dessa

---

<sup>67</sup> Sousa [2009] concorda com Costa [2005] a respeito da incompreensão de José Veríssimo em relação ao modo de vida “inerte”: “fatalismo embrutecedor, essa indolência nociva e falta completa de ambição de um viver melhor” [VERÍSSIMO, 1970, p. 201].

<sup>68</sup> Ao tratar da expressão “povo brasileiro” e pretendendo explicar a psicologia deste povo a partir do indígena amazônico, surge a ideia de um regionalismo transitivo, ou seja, uma literatura que não se basta no local, antes busca compreender o nacional a partir do local.

<sup>69</sup> Daí a função da literatura de José Veríssimo: apresentar ao Brasil a verdadeira história do índio, do mestiço, da Amazônia, a partir de um olhar etnográfico.

<sup>70</sup> “A floresta e a água envolvem e acrabunham a alma [...] Tudo é inumerável e imensurável [...] O senhor José Veríssimo dá-nos a sensação daquela realidade [TOCANTINS, 1966, p. 60].

literatura é fazer conhecer a Amazônia para o Brasil e a verdadeira história do Brasil a partir desta Amazônia revelada.

Considerando que a abordagem científica de José Veríssimo é pautada no cientificismo vigente, se acredita ser importante a leitura de textos que tratam acerca das teorias científicas e de como elas refletem na obra do escritor. A esse respeito, o estudo *José Veríssimo e a educação científica feminina no séc. XIX* é elucidativo, pois menciona o contexto científico do pensamento de José Veríssimo, a saber: O panorama mundial e a emergência de novas formas de pensar e de agir; o positivismo de Augusto Comte; as ideias evolucionistas de Herbert Spencer; o panorama brasileiro a caminho da modernização; o cenário amazônico e o caminho da modernização no Pará e a relação entre ciência e a mulher no panorama mundial ao local.

Leda Valéria Alves da Silva [2012] enfatiza a influência do intelectualismo eurocêntrico tanto na construção histórica do Brasil da época quanto no pensamento de José Veríssimo, a saber, o determinismo, o evolucionismo e o positivismo. Segundo disserta, como a sociedade sofre mudanças e como as noções de tempo e espaço são alteradas, o cenário intelectual do séc. XIX faz das ciências naturais [como a ideia do darwinismo social], elemento fundamental para a explicação não apenas da natureza como do funcionamento da sociedade e *Cenas da vida Amazônica* reflete esses pensamentos.

Chama atenção a citação que a autora faz de Hobsbawn [2012, p.349]: “Homens cultos do período não estavam apenas orgulhosos da sua ciência, mas preparados para subordinar todas as outras formas de atividade intelectual a elas”. Tal ideia justifica as relações de dominação representadas em *Cenas da Vida Amazônica*. Por este motivo, conhecer tais homens e as suas ciências é importante para compreender não apenas seus pensamentos, mas suas lógicas de dominação.

### 3.7 O PERCURSO METODOLÓGICO

O caminho percorrido durante a presente pesquisa foi acompanhado de alguns encaminhamentos, os quais se deram, *a priori*, pela compreensão da obra literária de José Veríssimo a partir dos textos que tratam dos conceitos que a tematizam. Nessa perspectiva, não foi difícil adentrar nos estudos culturais por acreditar que o entendimento das teorias sobre as culturas populares poderia colaborar com a interpretação de *Cenas da Vida Amazônica*.

Dentre as problemáticas que despontaram de início, se buscou compreender como a cultura, bem como as questões relativas à raça, identidade e relações de poder traduziam-se na obra. Entendia-se, até então, que o texto explicaria, enquanto representação literária, a sociedade amazônica do final do séc. XIX, que ele seria uma fonte de pesquisa para a etnografia realizada por José Veríssimo e que, interpretando as entrelinhas da obra, se poderia fazer um estudo antropológico a partir da literatura.

Discutiu-se, então, a respeito das características do texto, a intencionalidade do autor e a figura do leitor, a partir dos estudos da recepção. Assim, a angústia de encaminhar teoricamente a pesquisa foi substituída pela ansiedade de iniciá-la, agora com outro direcionamento: Não é o texto ficcional que explica os textos pragmáticos sobre José Veríssimo, mas o inverso: Os textos pragmáticos referentes ao autor e sua obra é que fazem entender a sua ficção e aumentam o horizonte de expectativa do leitor, aprofundando sua interpretação.

Isto posto, o percurso metodológico da pesquisa foi também impactado. A princípio, a análise de *Cenas da Vida Amazônica* dar-se-ia apenas a partir dos construtos hermenêuticos tratados adiante. A posteriori, realizou-se uma abordagem estético recepcional, o que fundamentou a leitura, corroborando para o alargamento de horizontes de expectativas frente a obra, bem como para a necessidade de organização da fortuna intelectual de José Veríssimo, sobretudo, a que corresponde ao período em que *Cenas da Vida Amazônica* é escrita.

Sobre a Estética da Recepção, a pesquisa é realizada a partir dos estudos de Karlheinz Stierle em “O que Significa a Recepção dos Textos Ficcionais” [1975]. Para ele,

[a] recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas- que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de apresentá-lo, de escrever uma crítica [...] Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para a apreensão teórica. Descrever o ato da recepção significa, de imediato, diferenciar seus vários passos e apreender sua construção hierárquica [STIERLE, 2002, p. 121].

Como ressalta, a recepção se dá enquanto “constituição” ou enquanto “processamento do constituído”. O primeiro se refere à metodologia empregada no ato da leitura e o segunda à abordagem sociológica, crítico-ideológica, psicológica neste mesmo ato. Acerca da pesquisa, o enfoque que seria dado abrangeria o “processamento do constituído”, especificamente a motivação temática [política, social, cultural, antropológica] da obra literária. Entretanto, o texto de Karlheinz Stierle foi salutar para uma reformulação: dedicar atenção não apenas na “constituição” do texto [que é a própria interpretação do texto literário], mas na consideração do “processamento do constituído” [o que corrobora para a canonização da obra].

Deste modo, a leitura do texto literário é aqui considerada a partir da recepção do texto pragmático e crítico a ele referente, o que Stierle denomina de “recepção ingênua” comum a todos os textos [STIERLE, 2002, p. 122]. Portanto, ler a crítica de uma obra apura a recepção complexa intrínseca ao texto ficcional, os quais “só são apreensíveis sobre o fundo da recepção dos textos pragmáticos” [STIERLE, 2002, p. 123].

Assim, a leitura de textos pragmáticos é importante para a construção da recepção complexa da obra ficcional objeto desta pesquisa, atentando para estudos de diversas áreas do conhecimento que tratam sobre a ficção de José Veríssimo. A partir do proposto por Stierle, a leitura dos textos pragmáticos não se dá com objetivo de apontar respostas referentes ao texto ficcional. Inversamente, a recepção crítica sobre a obra, no caso de *Cenas da Vida Amazônica*, é que contribuiu para um olhar mais apurado para a ficção e, dialeticamente, cabem à leitura da ficção as respostas precisadas para a construção do texto pragmático aqui realizado.

Diante do exposto, a interpretação da obra transpassa a imediata aceitação para se dar em diálogo, como apregoa Karlheinz Stierle [2002, p. 128]: “O sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos transsubjetivos”.

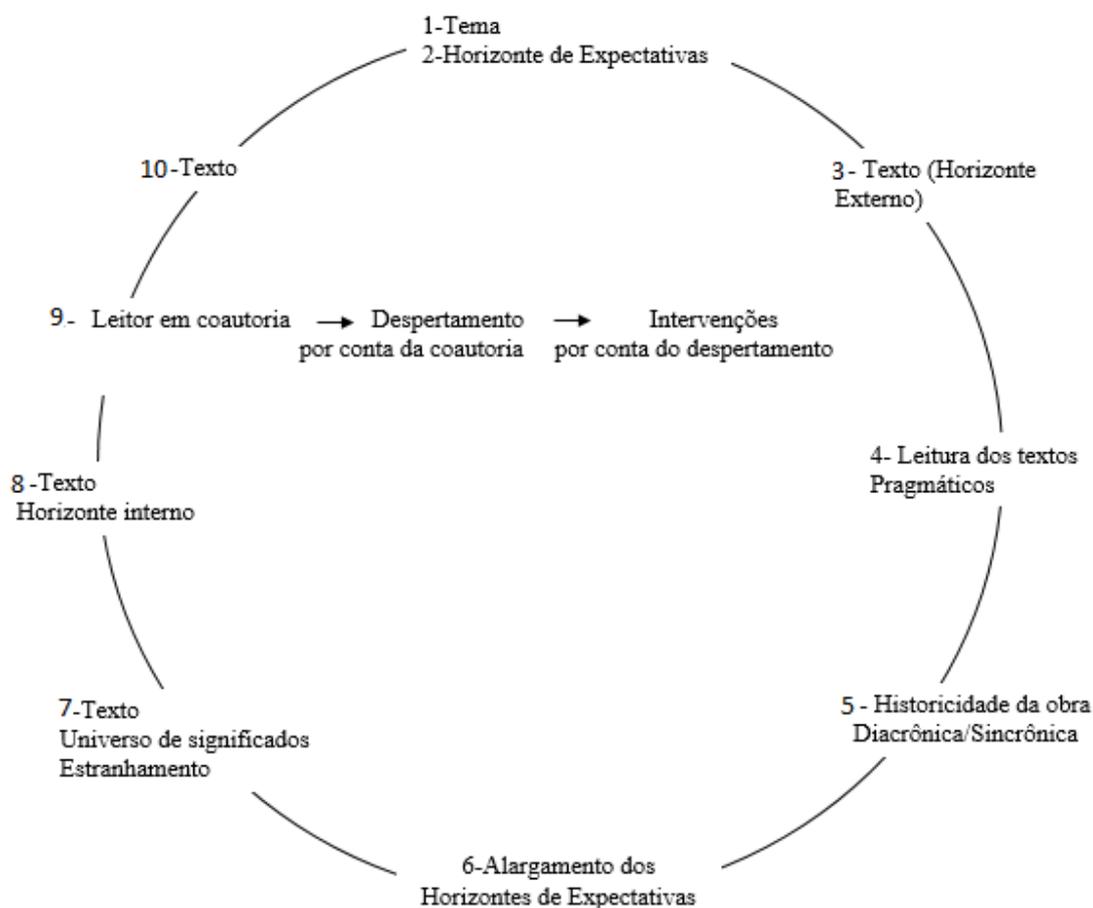
O termo “hermenêutica” vem do grego- *hermeneuin*- interpretar ou *hermeneia*- interpretação. Consequentemente, necessita uma abordagem mais aprofundada, considerando a hermenêutica como base da Teoria da Recepção. Para proceder à análise da obra, se concebeu a hermenêutica moderna de Friedrich Schleiermacher [1760-1834] enquanto arte e técnica de interpretação, em perspectiva filosófica, a busca da compreensão além da técnica, como antes entendida e dedicada aos textos clássicos.

Deste modo, a compreensão, partida da interpretação, abrange todas as situações comunicativas perpetradas pelo ser humano, não apenas o texto escrito, o que leva o leitor a caminhar além-texto, conduzido pela teia discursiva, desafiado por seu produtor a ponto de se tornar partícipe da construção textual.

Na leitura da obra, se prosseguiu a interpretação do todo e das suas partes em processo circular. Notocante à hermenêutica se considerou a leitura a partir de uma abordagem gramatical, mas também na abordagem psicológica, divinatória, não com objetivo de desvendar o autor em seu estado psicológico, mas, sobretudo, para tomar posse do dito por Schleiermacher [2005, p.96], para o qual “temos que ter uma compreensão do homem para podermos entender o que ele diz. No entanto, é a partir do seu discurso que chegamos a um conhecimento do homem”.

Neste sentido, todo ser humano é, de um lado, um local em que uma determinada linguagem se forma de uma maneira peculiar, e seu discurso somente é compreensível a partir da totalidade da linguagem. Mas então ele também é um espírito a se desenvolver constantemente, e seu discurso somente existe enquanto fato deste na relação com os demais (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 96).

Outrossim, baseado nos estudos da teoria da recepção, foi pensado em um processo circular/hermenêutico que abarcasse a metodologia da pesquisa, como demonstra o diagrama a seguir:



Conforme demonstra o diagrama, o primeiro contato com a obra desperta o horizonte de expectativas inicial do leitor, o que se dá a partir da leitura dos paratextos e das partes pré-textuais [títulos, notas, imagens, capa etc.]. Esse primeiro momento da leitura, por sua vez, ativa o horizonte de expectativa externo do leitor, que diz respeito ao seu conhecimento de mundo e dá início ao momento dialógico na tríade autor-texto-leitor.

Então, se procede a leitura dos textos pragmáticos referentes à obra, a saber, dissertações, teses e artigos científicos, os quais configuram sua recepção e, portanto, colaboram para o aprofundamento da compreensão da obra estudada. A contar desse momento, segue a recuperação da historicidade da obra, tanto do que anteriormente foi escrito sobre ela quanto das produções a ela contemporâneas.

Nesta etapa do estudo se percebe o alargamento do horizonte de expectativas, o qual coopera para o retorno mais entendido ao texto. Uma vez amadurecida a leitura, o sétimo momento é indicado como mergulho no universo de seus significados. Nesta fase, o “estranhamento” consequente de divergências perante a obra, acréscimos ou diminuição de expectativas colabora para que, a partir de um horizonte interno explicitado no oitavo estágio, seja possível uma nova compreensão da leitura realizada, dessa vez com a participação de um leitor coautor do texto, despertado e apto para fazer as intervenções possíveis.

Assim, se realiza a presente pesquisa na consideração de sua recepção, na observação dos paratextos, no estudo das diferentes edições de *Cenas da Vida Amazônica* e no contexto histórico literário que a fundamenta. Na obra, a leitura dos contos e dos esboços, como propõe o projeto hermenêutico de Schleiermacher [2005], se dá na consideração das partes e do todo da obra, então compreendida como a representação literária em que José Veríssimo, em plena passagem do séc. XIX para o séc. XX traduz as vidas em cena na Amazônia.

São essas vidas o foco do olhar de José Veríssimo, vidas produtoras de cultura, representações de uma estrutura social moldada conforme a ideologia do colonizador europeu, mas inertes diante da possibilidade de transformação de sua existência. O entendimento de que essas considerações levam à compreensão da obra como todo, inclusive de seu caráter, se literário ou pragmático acaba por provocar no decorrer da pesquisa a necessidade do levantamento da fortuna intelectual de José Veríssimo.

Estar de posse do que mais tarde se torna indício discursivo, estilístico, marcas dos significados no texto, move o que adiante se apresenta, como já dito, não como forma de desvendar a biografia de José Veríssimo, mas de em sua escrita compreender os sentidos manifestos, [explícita ou implicitamente] na fase basilar do pensamento intelectual brasileiro e, conseqüentemente, do literato e crítico que ajudou a organizá-lo: José Veríssimo, a partir do qual se disserta nesta pesquisa:

Intenção → Subjetividade → Individualidade do autor → Contexto histórico → Objetividade
---

Assim, o que está circunscrito em *Cenas da Vida Amazônica* marca as intencionalidades do texto e revela suas subjetividades. Tais subjetividades são compreendidas pelo leitor por meio da observação da individualidade do autor, notadamente seu estilo recuperado com base em conhecimentos e intuições linguísticas. Circularmente, considera-se que intenção e a subjetividade são influenciadas pelo contexto histórico em que viveu e produziu José Veríssimo.

Deste modo, é demarca a relação entre pensamento e expressão, levando em conta que o pensamento, a ideologia, não se dá à parte de todos os fatores que colaboraram para a formação discursiva de José Veríssimo, marcada por fatos e, como aqui compreendidos, pontos de partida de sua literatura e motivadores de sua recepção.

Vale ressaltar que na pesquisa, optou-se posicionar na ordem da escrita a interpretação dos contos e dos esboços, de modo a oferecer ao leitor um contato imediato com o livro, contextualizando-o de modo a despertar o primeiro horizonte de expectativas. Entretanto, as interpretações colocadas nesta pesquisa se deram após o alargamento desse horizonte, a partir da leitura dos textos pragmáticos relacionados à *Cenas da Vida Amazônica*, o que foi salutar para uma visão mais ampla sobre a obra.

## 4 ILHA JOSÉ, CONTINENTE VERÍSSIMO

O título deste capítulo é inspirado em trecho de um discurso de Jose Lins do Rêgo, para quem José Veríssimo era um homem “que parecia uma ilha”, dizia dele, mas “se mostra o maior continente pela afeição e fidelidade” [VERÍSSIMO, 1966, p. 17]. Embasada na Hermenêutica, este capítulo tem sua importância no conhecimento de mundo de José Veríssimo, o qual, como todo escritor, imprime em seu texto [sobretudo o literário que é mais complexo] as suas subjetividades e representações diante das coisas, das pessoas e do mundo.

Assim, não se trata de utilizar a biografia de Veríssimo para justificar quaisquer que sejam as impressões sobre sua obra, mas de encará-la como parte importante para o alargamento do horizonte de expectativas aqui pretendido e para a compreensão do percurso intelectual do escritor.

### 4.1 BIOGRAFIA

José Veríssimo de Dias Matos é filho de Ana Flora Dias de Matos e de José Veríssimo de Matos. Nasceu em 8 de abril de 1857 em Óbidos<sup>71</sup>, na época colônial localizada a duas léguas da aldeia dos índios Pauxis. Na ocasião de seu batismo em 23 de junho de 1857, recebeu por nome “José Clemente”, em homenagem ao estadista da independência por quem seu pai nutria admiração. Aos 14 anos substituiu o nome Clemente por Veríssimo em homenagem ao pai, passando a se chamar José Veríssimo de Dias Matos, doravante José Veríssimo.

Seu pai nasceu em 2 de setembro de 1816 na fazenda Cachoeirinha, localizada no Rio de Janeiro. Ele era filho de outro José Veríssimo, notável fazendeiro no final do séc. XIX dono de

[t]erras largas e plantadas; a casa grande e sempre pronta a acolher hospedes; a mesa farta onde se reúnem a senzala cheia de escravos; o gado espalhado no campo; os carros de carga; os cavalos de montar etc. E paralelamente a isso, uma autoridade incontestável como chefe de clã [VERÍSSIMO, 1966, p. 22-23].

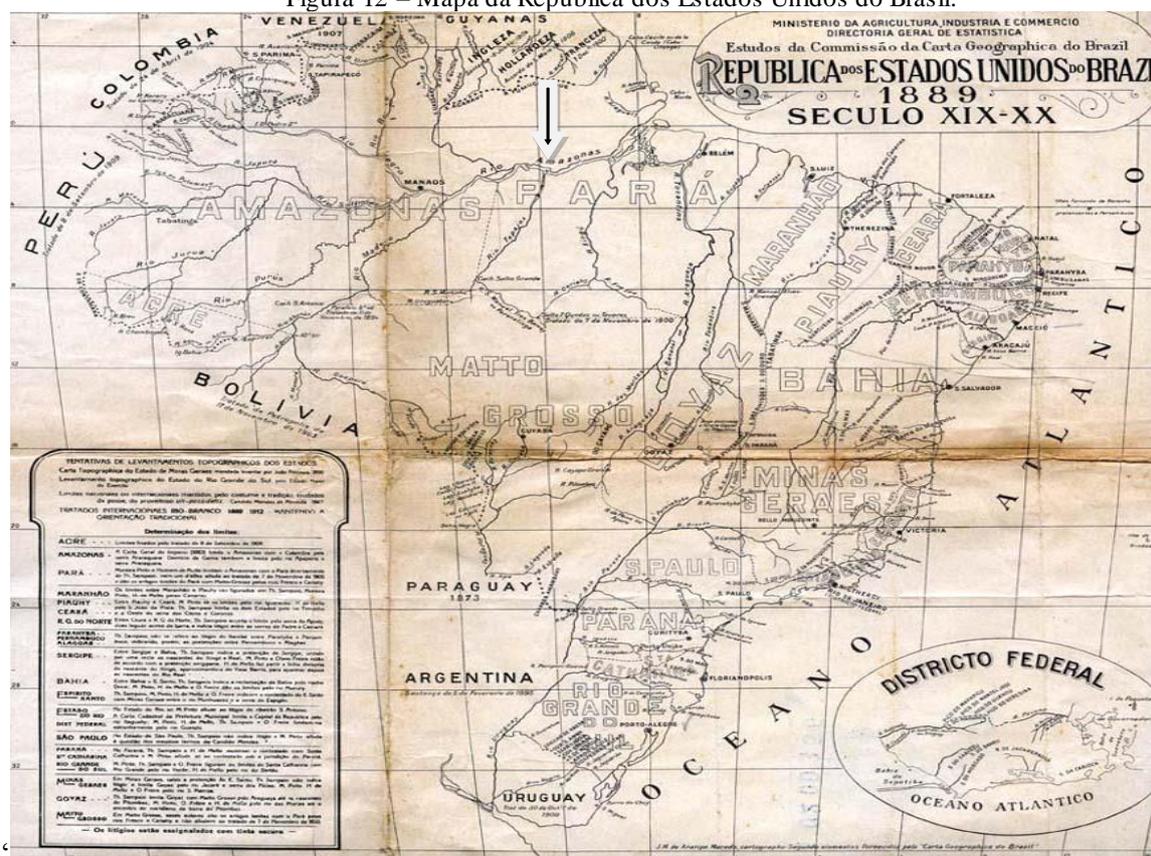
A esse pai, José Veríssimo dedica a 2ª edição da obra *Cenas da Vida Amazônica*: “Tanto aquele a quem devo a existência, mas, antes, ao incomparável amigo, ao homem honestíssimo cuja vida tem-me sido ótima lição e salutar exemplo”. Era médico e trabalhou na barra mansa, depois em Serro [Minas Gerais] quando conheceu e casou-se com Ana Flora da Piedade e foi morar posteriormente em Óbidos, no Pará.

<sup>71</sup> Óbidos é cenário do conto “O Boto”.

O município conta na época com economia baseada principalmente na cultura do cacau e na criação de gado. Por conta do trabalho, a cidade recebe um número significativo de escravos, o que favorece o estabelecimento de muitos quilombos, além de seu território ser habitado pelos índios pauxis. A cidade é margeada pelo perímetro onde o rio Amazonas mais se estreita, para depois atingir sua largidão. No estreito, a casa da família com visão para o rio infere a relação de intimidade de José Veríssimo com aquelas águas, representadas em diversos contos de *Cenas da Vida Amazônica*, seja no momento da luta de José Tapuio com a sucuriju ou na cena da lavadeira a encantar o narrador do esboçeto.

O José Veríssimo que criança morou num sobrado de onde se via o rio Amazonas, demonstra, já crescido, um envolvimento crítico com o seu lugar, além do desejo de vê-lo destacado no cenário nacional, como salientou na apresentação da *Revista Amazônica*<sup>72</sup> de que foi fundador: “para abrir um campo em que venham lavrar quanto se interessam pelo desenvolvimento moral da esplêndida região amazônica, e torná-la conhecida dentro e fora do país”.

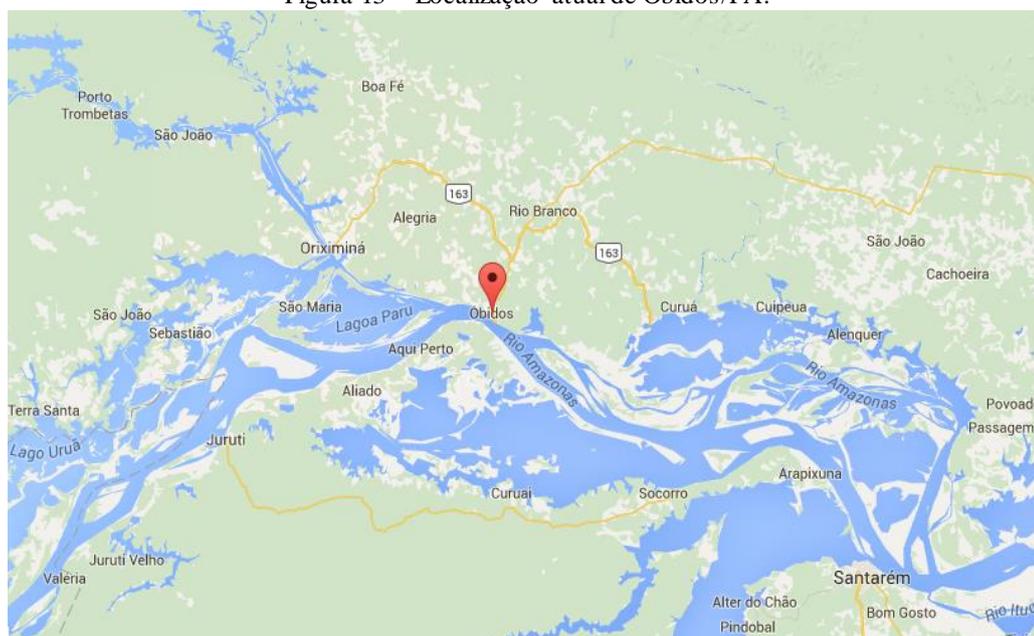
Figura 12 – Mapa da Republica dos Estados Unidos do Brasil.



Fonte: [http://ihgrgs.org.br/mapoteca/cd\\_mapas\\_rs/CD/imagens/mapas/cap\\_2/495-239.htm](http://ihgrgs.org.br/mapoteca/cd_mapas_rs/CD/imagens/mapas/cap_2/495-239.htm)

<sup>72</sup> A *Revista Amazônica* em que a Amazônia é apresentada ao mundo por José Veríssimo é a do Tomo I, publicada em 1883.

Figura 13 – Localização atual de Óbidos/PA.



Fonte: <<https://www.google.com.br/maps>>.

Segundo Ignácio José Veríssimo,

É diante deste trecho do Rio Mar que êle começou a amar a sua terra. Amou com a consciência de seu valor telúrico, de suas possibilidades de tornar-se a terra de uma grande civilização, de ter futuro grandioso. E é isso que o leva a estudá-la com interesse, a buscar entendê-la, a debruçar-se sobre seus problemas [VERÍSSIMO, 1966, p. 26].

“José Veríssimo contemplava o grande rio que amava com amor de filho e que o viu nascer” [VERÍSSIMO, 1966, p. 27]. Em carta para sua mãe<sup>73</sup> declara a saudade do seu lugar, dos passeios pelos igapós, do tacacá, dos vinhos e de todas as coisas com as quais se criou, o que comprova que *Cenas da Vida Amazônica* é escrita por um conhecedor da cotidianidade paraense.

Aos oito anos viaja para Manaus a fim de iniciar o curso primário. Volta à Belém em 1867 para frequentar o seminário episcopal, em uma cidade que iniciara seu desenvolvimento urbano. Em 1869, com 12 anos, viaja para o Rio de Janeiro onde termina o ciclo secundário e entra para a escola central para estudar engenharia, projeto interrompido já no primeiro ano por conta de problemas de saúde que o faz retornar à Belém.

Nesta época, o comércio da cidade é abastecido por portugueses que concentram em suas mãos as riquezas do local. A economia se desenvolve pela exploração da borracha e dita os costumes dos brancos que vivem à moda dos centros europeus e, politicamente, Belém vê

<sup>73</sup> A mãe de José Veríssimo nasceu em Sêro, Minas Gerais em 2 de outubro de 1814. Era filha de um pequeno fazendeiro e capitão de milícias. Aprendeu a ler aos 18 anos em época em que a instrução era possível somente aos homens. Casou-se aos 42 anos e faleceu em março de 1894, quando José Veríssimo havia há sete anos publicado *Cenas da Vida Amazônica*.

surgir os ideais republicanos e o movimento pela abolição da escravidão liderado pela Liga Redentora de Cativos da Província do Pará [1888].

Durante o declínio da borracha, José Veríssimo já reside no Rio de Janeiro, para onde se muda em 1891. Em busca de tratamento de saúde, realiza viagens para a Europa, onde participa de eventos intelectuais dentre os quais defende a literatura brasileira e, em Paris, a tese *O Homem do Marajó e a Antiga Civilização Amazônica*, no Congresso de Antropologia e Pré-História.

Inicia sua carreira no jornalismo no periódico *Liberal do Pará* e no *Diário do Grão-Pará*. [1877] Funda o jornal *A Gazeta do Norte* [1879] e a *Revista Amazônica* [1883]. Filia-se ao Partido Liberal do Pará, demarcando ideais republicanos. Colabora com os jornais *A Província do Pará*, *Comercio do Pará* e *A República* [ainda em 1877].

Em 1880 funda a Sociedade Promotora de Instrução, pois conforme José Veríssimo, “Nosso sistema de instrução pública não merece, de modo algum, o nome de educação nacional” [VERÍSSIMO, 1966, p. 42]. Para ele, a educação é o ponto de partida para o que compreendia como progresso e a civilização, sobre o que fala Ignácio José Veríssimo [1966, p. 47]: “Enfim, o que êle queria é que o brasileiro, pela sua elevação cultural, criasse hábitos sãos, disciplina de conjunto e capacidade de se transformar em um homem economicamente útil”, crença que o leva a fundar em o Colégio Americano [1884] e a escrever a obra *Educação Nacional* [1890].

A viagem pela Europa<sup>74</sup> para participar do Congresso Literário Internacional em que defende a memória sobre o movimento literário do Brasil, ocorre devido às críticas de Pinheiro Chagas a respeito da Literatura Brasileira, para quem ela não tem valor e não passa de cópias da literatura em Portugal.

Nem seremos verdadeiramente independentes, nem poderemos representar, na América e no mundo, o papel que todas as demais condições de existência nacional nos distribuem enquanto a nossa ciência, a nossa literatura, a nossa arte, tudo enfim, que faz a vida intelectual de um povo, forem simples reflexos de povos mais cultos [VERÍSSIMO, 1966, p. 45].

Assim, a visão de José Veríssimo relacionada à cultura e à sociedade aponta para uma ideia de que a cultura é o meio pelo qual a sociedade pode se recuperar dos problemas sociais e da “fragilidade intelectual” apontada inclusive no âmbito político. Para José Veríssimo, a história se faz através do povo, o que justifica a apresentação que faz, em 1889, no Congresso de Antropologia e Pré-história, sobre o homem do Marajó.

---

<sup>74</sup> Não se sabe em que condições se deram as viagens, tampouco que as financiou e nem com que fim. Muitos dados da fase inicial da produção de José Veríssimo são desconhecidos.

Mesmo que defensor dos ideais republicanos, José Veríssimo é apontado como inimigo da república, suspeito de colaborar com a formação ideológica do grupo “Clube Nacional”, visto que mesmo sendo um dos fundadores do “Clube Republicano” na companhia de Lauro Sodré, considera que a república então implantada não passara de uma extensão do militarismo e assinou um manifesto em favor do governo deposto na época. Assim, as questões políticas e as conseqüentes perseguições que ocasionaram certa dificuldade financeira o levam a deixar o Pará e retornar ao Rio de Janeiro em 1891, para sempre, em busca de melhores condições de vida.

Com relação à produção literária da época, o declínio do romantismo e do parnasianismo [na poesia] fazem oportuna a consolidação do naturalismo [na literatura e na ciência]. Nesse período, José Veríssimo também escreve *A Educação Nacional* na qual acentua a extensão de uma produção intelectual e literária, cujo perfil reflete o Brasil e suas gentes, não mais uma produção cópia de literatura portuguesa de que acusara Pinheiro Chagas em Paris e que leva José Veríssimo a defender o movimento literário brasileiro como citado *a priori*.

No Rio de Janeiro, em 1891, José Veríssimo entra como colaborador do *Jornal do Brasil* no qual escreve críticas literárias. É nomeado de 1892 a 1898 reitor do Ginásio Nacional, concomitantemente a sua atuação no jornal. Em 1903 assume o posto de fiscal do governo na Companhia de Jesus New York Life, cargo de que foi deposto após artigos publicados em 1912, criticando o sistema de ensino e o contrabando no Rio Grande do Sul para onde havia viajado.

Das correntes intelectuais nos centros europeus, o cientificismo em voga se encontra presente em meio ao pensamento de José Veríssimo, inclusive sobre a educação, como se lê no *discurso A Pedagogia Necessária*: “Para ser eficaz, a pedagogia ou a arte de educação há de corresponder ao tempo e ao meio. É lição da sua história que cada época e civilização teve seu ideal e o seu correspondente sistema de educação” [VERÍSSIMO, 1966, p.84].

O evolucionismo de Charles Darwin, também encontra espaço no pensamento do escritor:

Antes de Darwin e Spencer terem descoberto que a seleção se faz pela vitória dos mais aptos, a sabedoria popular já atribuíra, essa vitória, aos que não têm vergonha. O ditado – quem não tem vergonha todo mundo é seu, está de acordo com a ciência e constitui excelente receita de êxito na vida [VERÍSSIMO, 1966, p. 86].

Além da vida dedicada à literatura, à crítica literária e à educação até então tratada, José Veríssimo também colabora com ações cujos benefícios são oferecidos nos estados do Pará e do Amazonas. Dentre essas ações e a pedido do governador Lauro Sodré, negocia a

vinda do cientista Emílio Goeldi a fim de criar um museu no Pará e com ele “dar mais um passo no sonhado progresso” para região, como afirma publicação no *O Imparcial*, de 1º de janeiro de 1916.

Neste período, a ciência é valorizada a tal ponto que a sua implantação dentro de um espaço como o museu serve para conferir maiores ares de civilização à sociedade amazônica, agora apresentada ao Brasil enquanto lugar apto para o progresso e o desenvolvimento. Tal envolvimento com o processo de desenvolvimento social na Amazônia foi notório também em 1897 quando Pais de Carvalho o nomeia delegado responsável pela divisão limítrofe entre o Pará e o Amazonas.

Sua relação com a vida literária é também marcada pela publicação da *Revista Brasileira* [1895], regada a encontros entre os intelectuais da época, tanto monarquistas quanto republicanos, com objetivo de estreitar laços em prol de “apressar o progresso do Brasil pela educação e pela cultura” [VERÍSSIMO, 1966, p. 102]. Machado de Assis, Silvio Romero, Raul Pompeia e Araripe Junior são alguns dos intelectuais que participam dos encontros da revista, os quais originou a Academia Brasileira de Letras. José Veríssimo, juntamente com Inglês de Sousa e Joaquim Nabuco, são responsáveis pela redação do estatuto.

Já implantada a Academia, Veríssimo ocupa a cadeira de número 18 e se torna secretário geral. Sua saída da Academia brasileira de letras tem como estopim a eleição de Lauro Müller, ministro do exterior, por indicações políticas [14.09.1912]. Em concordância com José Veríssimo, Lima Barreto ironiza o discurso intitulado *Ideais Republicanos* apresentado por Müller à academia como prova de sua produção intelectual e o intelectual de Óbidos abandona a Academia, convicto de que ela se faz à imagem da sociedade a que pertence: Interesseira e intelectualmente frágil.

Assim, o José “ilha” que vê o rio Amazonas do alto do seu sobrado em Óbidos transfigura-se em continente, Veríssimo, alcançando notoriedade no meio intelectual brasileiro em que se torna um dos maiores críticos literários do séc. XIX. A preocupação como desenvolvimento da sua região, a participação na imprensa da época, o seu pensamento de educação em prol do progresso social, a mediação para a criação de institutos de base científica, as atividades como delegado de fronteiras estaduais, o fiscal, o acadêmico, o escritor, o etnógrafo, o crítico literário, são atributos que confirmam a extensão de seu legado, ainda lacunado, pois do José Veríssimo pouco se sabe quando se forma a sua base intelectual, a saber, sua produção na então província do Brasil.

## 4.2 A PRODUÇÃO INTELECTUAL

“José Veríssimo amou as letras com a paixão de um humanista, pois compreendeu a literatura como a expressão social e a mais elevada de todas” [José Maria Belo].

Reserva-se este momento da escrita para elencar a produção intelectual do autor de *Cenas da Vida Amazônica*, com intuito de somar informações que colaborem para a compreensão da evolução de sua atividade como intelectual. Ignácio José Veríssimo [1966, p.121] afirma que desde 1876 quando retorna ao Pará por conta da doença respiratória que adquire aos 19 anos de idade, José Veríssimo inicia sua atividade como escritor, “constante ambição de sua mocidade”. Entre algumas de suas atividades, estão a contribuição e fundação dos periódicos:

1877 - *Liberal do Pará*

- *Diário do Grão Pará*

- *Aurora Paraense*

- *Província do Pará*

- *Comércio do Pará*

- *República*

1879 - *Gazeta do Norte*

1883 -1884- *Revista Amazônica*

Ainda, produz diversos ensaios com características etnográficas, críticas literárias, escritos sobre educação e outras atividades que somaram à produção intelectual brasileira no séc. XIX:

1880 - Participa do Congresso Literário Internacional em que defende a memória da literatura brasileira

Funda a Sociedade Promotora de Instrução

1887 - Publica *Primeiras Páginas*

Publica *Quadros Paraenses*

1881 - Publica *Estudo sobre Litrée*

1882 - Publica *Estudo sobre Carlos Gomes*

1883 - Funda a Sociedade Promotora de Instrução –Belém, Pa.

Funda a *Revista Americana*

1884 - Funda o Colégio Americano

1886 [1880] - Publica *Cenas da Vida Amazônica*

1889 - Publica a primeira série de *Estudos Brasileiros*

- Defende a tese *O Homem do Marajó e a Antiga Civilização Amazônica* em Paris, na ocasião do congresso de Antropologia e Pré-História
- 1890 - Publica *A Educação Nacional*
- 1890 - É nomeado Diretor da Instrução Pública do Pará
- Já no Rio de Janeiro:
- 1891 - Entra para a redação do *Jornal do Brasil*
- 1892 - Torna-se Reitor do Externato do Ginásio Nacional
  - Publica *A Amazônia- Aspectos Econômicos*
  - É nomeado regente da 2ª turma de Pedagogia da Escola Normal do Distrito Federal
- 1895 - Funda a terceira série da *Revista Brasileira*
  - Publica *A Pesca na Amazônia*
  - Publica um estudo sobre Ferreira Pena
- 1897 - É nomeado professor catedrático da cadeira de Português da escola Normal
  - Entra para a Academia Brasileira de Letras
- 1899 - Publica *Questão de Limites entre o Pará e o Amazonas*
- 1899 - Faz um estudo sobre Camões e Os Lusíadas que fez parte da edição publicada pela livraria Garnier
  - Publica *O Século XXI*
- 1900 - Publica *A Instrução Pública e a Imprensa*
  - Publica a primeira série dos *Estudos de Literatura Brasileira*
- 1901 - Publica a segunda série dos *Estudos de Literatura Brasileira*
- 1902 - Publica a primeira série de *Homens e Coisas Estrangeiras*
- 1903 - Publica a terceira série dos *Estudos de Literatura Brasileira*
- 1904 - Publica a quarta série dos *Estudos de Literatura Brasileira*
- 1905 - Publica a quinta série dos *Estudos de Literatura Brasileira*
  - Publica a segunda série de *Homens e Coisas Estrangeiras*
- 1907 - Publica a sexta série dos *Estudos de Literatura Brasileira*
- 1909 - É nomeado Diretor da Escola Normal
- 1910 - Publica a terceira e quarta séries de *Homens e Coisas Estrangeiras*
- 1912 - Publica *Um Estudo Literário do Poeta, as Obras Poéticas de Basílio da Gama*
- 1915 - Publica *Interesses da Amazônia*
- 1916 - Publica *História da Literatura Brasileira*

1936 - Publicação póstuma de *Letras e Literatos*.

#### 4.2.1 A Revista Amazônica

Da produção intelectual de José Veríssimo, se ressalta a *Revista Amazônica* como espaço de publicação de muitos estudos feitos por ele, como é colocado em nota de rodapé da revista a qual informa que o artigo de José Veríssimo [o qual será tratado adiante mais especificamente] introduz a obra “*Scenas da Vida Amazônica*”: “(\*) Este artigo pertence a um estudo que servirá de introdução ao livro inédito do autor, *Scenas da Vida Amazônica*” [Revista Amazônica, 1883, n. 1. p. 48].

Em onze números, uma característica da revista é seu caráter interdisciplinar, o que se possibilita por seus contribuintes que figuram um grupo de estudiosos de diversas áreas de conhecimento. Sobre ela, Eustáchio de Azevedo diz ter sido “a maior e mais bem cuidada publicação literária e científica que até hoje teve no Pará” [REGO, 1997, p. 12]. Seus editores são: Joaquim Ignácio Amazonas de Almeida, José Cardoso da Cunha Coimbra, José Paes de Carvalho e José Veríssimo. Entre os redatores estavam o próprio José Veríssimo, D.S. Ferreira Penna, J. Affonso, Amazonas d’Almeida, Tito Franco d’Almeida, A. C. Rockling, Emilio Allain, J. Gualdino, J. Barbosa Rodrigues, V. Chermont de Miranda e Luiz Autran.

O contexto de circulação da revista abrange as cidades de Belém, Cametá, Vigia, Manaus, mas também vendida em livrarias do Rio de Janeiro, Paris e Lisboa além de contar com a colaboração da *Nueva Revista* de Buenos Aires, o que aponta o caráter pouco modesto de seu intuito maior, o dialogar com outros espaços e culturas e divulgar a Amazônia ainda desconhecida ao Brasil e ao mundo, o que revela o tino futurista de José Veríssimo para o seu contexto de tempo, espaço e cultura.

A apresentação dos editores presentes na primeira edição da revista [1883] explica seu objetivo principal:

Abrir um campo em que venham lavrar quantos se interessem pelo desenvolvimento moral da esplendida região amazônica, tornal-a conhecida, dentro e fora do país, pelo estudo dos múltiplos aspectos porque pode ser encarada, aos sábios, letrados, economistas e financeiros e empreendedores; estreitar n’uma comunidade de desejos e, até certo ponto, de idéias, as relações entre as duas províncias que formam a Amazônia; propagar o espírito novo que actualmente agita o mundo intelectual, oferecer aos estudiosos de ambas essas províncias um meio menos efêmero do que o jornal, de dar publicidade ao resultado de suas locubrações- tal é o fim desta publicação [...] Não basta – cremos nós- produzir borracha, cumpre também gerar idéias, não é suficiente escambar produtos, é ainda, não é suficiente escambar produtos, é ainda preciso trocar pensamentos [...] Si uma publicação que se consagre ás letras, ás artes e ás sciências, pode concorrer para esse fim, a Revista Amazônica quer e espera ser essa publicação.

Os editores [Nova Revista Amazônica. 1883, Tomo I]

A revista deixava espaços para além das temáticas artísticas ou literárias, antes, propagava discussões acerca da política, da economia, da etnografia amazônica no período em que circulava na então Paris n'América, a saber, 1883 e 1884, anos em que a Revista Amazônica teve periodicidade de publicação. Nela, José Veríssimo publicou alguns estudos:

<b>REVISTA AMAZÔNICA - 1883</b>			
<b>Nº</b>	<b>Título do artigo</b>	<b>Páginas</b>	<b>Autor</b>
<b>1</b>	<i>Os ídolos Amazônicos por Jose Veríssimo, com uma estampa representando um ídolo.</i>	32- 40	José Veríssimo
	<i>A Linguagem Popular Amazônica</i>	48-56	José Veríssimo
<b>3</b>	<i>A linguagem Popular Amazônica</i>	86-93	José Veríssimo
<b>4</b>	<i>A linguagem Popular Amazônica- Palavras de origem Tupi-Guarani usadas pela gente amazônica e em prática corrente na região.</i>	135-142	José Veríssimo
<b>5</b>	<i>Scenas da Vida Amazônica- O Bôto</i>	146-156	José Veríssimo
	<i>O Movimento Intelectual Brasileiro nos últimos dez anos.</i>	167-177	José Veríssimo
<b>6</b>	<i>Scenas da Vida Amazônica- O Bôto</i>	185-195	José Veríssimo
	<i>Tradições, Crenças e Superstições Amazônicas</i>	205-214	José Veríssimo
<b>7</b>	<i>Tradições, Crenças e Superstições Amazônicas</i>	6-11	José Veríssimo
	<i>Scenas da Vida Amazônica- O Bôto (Conclusão)</i>	12-20	José Veríssimo

<b>REVISTA AMAZÔNICA- 1884</b>			
<b>Nº</b>	<b>Título do artigo</b>	<b>Páginas</b>	<b>Autor</b>
<b>1</b>	<i>As Populações Mestiças na Amazônia</i>	68-75	José Veríssimo

Pelas temáticas abordadas por José Veríssimo, se vê que os estudos versam sobre diferentes temáticas, preponderantemente tendo a Amazônia como enfoque e, nela, questões relativas à sua identidade enquanto parte de uma identidade nacional, não a ela distinta. Nesse sentido, a publicação de José Veríssimo dá atenção especial às questões culturais, especificamente à cultura popular amazônica. Na revista, sua primeira publicação diz respeito

à linguagem popular, estudo que perpassa por suas tradições, crenças, questões relativas a mestiçagem ocorrida na região e textos de teor etnográfico.

Por isso, uma vez considerado que as narrativas de *Cenas da Vida Amazônica* são representações da sociedade e da cultura popular da Amazônia, consolidada no pensamento científico do séc. XIX, é importante contextualizar a obra no período de sua produção e discutir sua influência nas formas de pensar o homem, de organizar a sociedade e de tratar a cultura do outro, no caso aqui discutido, a partir da obra literária de José Veríssimo, de modo a se levar em conta que o literato está em um contexto cultural específico e que sua escrita é forjada pelas conotações daquele tempo, se assim não compreendida, se pode prever uma crítica equivocada sobre a sua obra.

#### 4.3 JOSÉ VERÍSSIMO, FILHO DO SEU TEMPO: O CENÁRIO INTELECTUAL DO SÉC. XIX

O começo da elaboração crítica é a consciência do que realmente somos, quer dizer, um conhece-te a ti mesmo, como produto do processo histórico desenvolvido até agora, e que deixou em ti uma infinidade de marcas recebidas, sem benefício do inventário. É preciso efetuar, inicialmente, esse inventário [GRAMSCI, Caderno do cárcere].

Para Le Goff [1993, p. 122], “a imagem da sociedade na literatura é simultaneamente expressão, reflexo, sublimação ou camuflagem da sociedade real”. Produzida por um autor, a obra é carregada de marcas ideológicas e a relação entre a sua produção e circulação em conjunto com a recepção do leitor faz dela uma fonte que possibilita compreender, por meio das marcas textuais, a mentalidade de uma época.

Deste modo, se objetiva aqui articular a construção social e histórica do conhecimento predominante no séc. XIX, o qual exerce influência na produção intelectual de José Veríssimo, especificamente em relação a *Cenas da Vida Amazônica*. Ainda, tem como intuito discutir a possibilidade de que as formas de compreensão do mundo em determinado contexto histórico são na obra refletidos. Também, coloca em discussão que os modos de pensar o conhecimento na época em que a ficção de José Veríssimo é produzida [séc. XIX], embasam o posicionamento ideológico do autor em sua escrita.

Discute-se que tal obra entrega em seus temas os aspectos da colonialidade: O campo é inferior à cidade; na cidade se destaca a periferia como lugar do marginalizado; a Amazônia se mostra como periferia do Brasil e o Brasil ainda figurando como colônia, periferia de Portugal. Assim, a leitura da obra de José Veríssimo, para ser corretamente interpretada como preceitua a hermenêutica, precisa ser compreendida dentro de um contexto histórico e

intelectual. Por conta disto, se faz aqui um breve percurso pelas principais correntes de pensamento do séc. XIX, fundamentais para a interpretação e a compreensão da produção José Veríssimo que, como o próprio título do livro objeto dessa pesquisa infere, pinta as cenas das vidas e da cotidianidade amazônica.

Considera-se que a história da humanidade é construída e formada pelos próprios sujeitos sociais. Desde a antiguidade clássica, a busca do homem por seu entendimento enquanto ser constituinte e constituidor da história, o leva a uma verdadeira saga para encontrar as respostas sobre a verdade, cujo efeito culmina, ao longo do tempo, na construção de diversos caminhos em busca do conhecimento. Assim, pensamentos são planejados, correntes ideológicas são sistematizadas e cada uma, em diferentes contextos espaciais e temporais, moldam as práticas sociais e culturais do próprio homem: Um caminhante do conhecimento em busca da verdade.

O termo conhecimento, aqui compreendido, remonta a sua raiz etimológica latina *cognoscere*, “ato de conhecer com”. Assim pressuposto, o conhecimento construído pelo homem não se deu de outra forma, a não ser em conjunto com outros homens, os quais [em um salto na história] quando do advento das grandes navegações, decidiram-se antropocêntricos. As descobertas científicas de Galileu Galilei e Nicolau Copérnico confrontaram as formas de conceber o mundo impostas pelo pensamento hegemônico da igreja e a ciência, desde então, consolidou sua importância na busca pela verdade, não mais a oculta nos livros sagrados, mas aquela motivada pelos porquês do próprio homem, agora centro do universo.

Entretanto, mesmo diante deste “novo homem”, os modos de conhecer ainda davam-se basicamente em duas formas de intuição. A primeira, empírica, imediata, baseada em experiências sensíveis, psicológicas e emotivas do homem, a segunda, inventiva, relativa às descobertas súbitas de soluções problemáticas. Deste modo, o conhecimento é, em geral, fundado em princípios dogmáticos [tanto do senso comum quanto religioso]. Somente quando da égide da intuição intelectual, marcadamente relacionada ao Método científico cartesiano de René Descartes, é que se instaura a ideia do ser humano como um ser pensante, não mais bitolado às tradições religiosas, acadêmicas ou culturais.

A máxima “*Cogito, ergo sum*”, dá ao homem a luz necessária para continuar a caminhada em busca da verdade, luz esta denominada razão. Logo, o conhecimento enquanto caminho para a verdade passa a se dar através da racionalidade científica. Se para os gregos a racionalidade é filosófica, se na Idade Média teológica subordinando a própria filosofia à religião, com o método cartesiano entra em voga influenciando novas formas de pensamento

nas ciências humanas. Então, o homem passa a ser o sujeito da história, mas também, cientificamente, objeto de compreensão. A subjetividade perpassa agora ao “eu”, à consciência do homem como sujeito diante do objeto do conhecimento.

Na ciência moderna ocidental essa é a verdade: *Penso, logo existo*. O verbo que inicia a proposição, conjugado em primeira pessoa, marca a dúvida como o princípio da verdade. Nas palavras de René Descartes [1973, p. 13], “jamais devemos nos deixar convencer exceto pela evidencia de nossa razão. E deve-se observar que eu digo de nossa razão, de maneira alguma de nossa imaginação ou de nossos sentidos”.

Desde o mundo das ideias de Platão à subjetividade do *Cogito* de René Descartes, a busca do conhecimento pela razão, de tal modo consistente, alicerça, sobretudo, a fase inicial da Ciência moderna. É Immanuel Kant, em *Crítica da Razão Pura*, que aborda uma nova forma de conceber o conhecimento, não como algo inerente ao sujeito, centrado no objeto distante do sujeito, mas transcendental a ele.

Para melhor elucidar, não é o pensamento que apresenta as coisas, mas as coisas apresentam-se no pensamento, numa junção do conhecimento imanente [O conhecimento que se dá pelas próprias ideias do sujeito] com o conhecimento transcendente [O conhecimento que configura-se a partir das coisas externas ao sujeito] que resulta no que Immanuel Kant chama de *Conhecimento Transcendental*. Para ele, os fenômenos não existem em si, senão nos sujeitos que o percebem pela razão e pela experiência, terreno fértil para as ciências da natureza e da matemática.

Em Hegel, o estado de “consciência” iniciado por René Descartes evolui para o estado da “consciência de si”. Para ele, o movimento dialético do espírito e constituía a partir da negação da negação, a qual eleva a consciência à razão num processo dialético que considera tanto a consciência do objeto quanto a consciência de si. E assim, de Descartes [*cogito*], passando por Kant [*conhecimento transcendental*] a Hegel [*sujeito absoluto*], a ciência moderna fundamenta-se na razão enquanto verdade, provada pela ciência e assim compreendida com base em métodos verificáveis.

Estas formas de conhecimento permeiam o pensamento dos sujeitos fazedores da ciência, uma elite intelectualizada dotada de um poder simbólico configurado, sobretudo, eurocentricamente. Não diferente, tais pensamentos tornaram-se hegemônicos e passaram a ditar um colonialismo intelectual. Partindo destes princípios, ainda no séc. XIX e embebida da objetividade científica em voga, a teoria da evolução de Charles Darwin, publicada na obra *A Origem das Espécies* [1859], difunde que a variação e a seleção natural são salutares na origem e evolução das espécies de animais, inclusive do homem.

No chamado darwinismo, uma série de pensamentos se formulou, dentre os quais o conceito de darwinismo social em que os homens tidos como “não civilizados” eram inferiores e, portanto, passíveis de serem dominados pelos mais fortes, salvo se passassem por tratamentos de melhoramento, como os casamentos seletivos idealizados por Francis Galton [1822-1911] em sua proposta de “eugenia positiva” para o melhoramento das raças.

Por sua vez, o positivismo de Augusto Comte, como desenvolvimento sociológico do iluminismo, reforça a ideia de que o conhecimento é verdadeiro se provado por métodos científicos válidos. Assim, desconsidera-se a teologia e a metafísica e se passa a condicionar o progresso da humanidade aos avanços da ciência. Deste modo, uma sociedade sem conhecimento científico, sem autonomia deste conhecimento é considerada pelos centros produtores do poder hegemônico como atrasada e inferior<sup>75</sup>.

Já o determinismo defende a ideia de que o comportamento humano é predeterminado pela natureza e regido por relações de causalidades. Tal comportamento é forjado tanto por leis sociológicas [determinismo do meio e determinismo do momento histórico] quanto por leis biológicas [determinismo das raças e determinismo da herança dos temperamentos e dos caracteres]. Estas últimas, ainda no advento do séc. XIX, celebram a raça ariana e abrem caminhos para o estabelecimento de pensamentos racistas, os quais somadas ao pensamento eugênico, justificam inclusive as políticas de branqueamento da população.

Assim, a segunda metade do séc. XIX testemunha grandes transformações sociais ocasionadas, sobretudo, pelos avanços científicos. Este cientificismo formou olhares mais objetivos à realidade, bem como influenciou as relações sociais as quais passam a ser observadas e experimentadas cientificamente<sup>76</sup>. A revolução industrial ao desencadear novas formas de organização econômica passou a gerir, na época, a ideia de que o progresso era possível somente em sociedades contempladas com o avanço técnico científico e só por esses aspectos pudessem ser ditas civilizadas.

Em contrapartida, surge uma nova classe social: o proletário, o trabalhador que enriquece as grandes indústrias com a sua força de trabalho, enquanto ele próprio caminha para a situação de dominação e pobreza. Este paradoxo que se dá em torno da riqueza industrial e em face da opressão do operário se reflete, inclusive, no êxodo dos camponeses que deixam o seu lugar de origem em busca de trabalho nos centros urbanos e, uma vez lá, se

---

<sup>75</sup> O que José Veríssimo pretende resolver ao divulgar a Amazônia é cuidar da formação da história nacional não pela educação, mas pela recuperação dos aspectos etnográficos da cultura.

<sup>76</sup> *Cenas da Vida Amazônica* possui uma leitura própria do séc. XIX sobre a Amazônia brasileira.

encontram em situações sub-humanas de sobrevivência: pobreza, mendicância, prostituição, miséria, vícios etc.

Karl Marx [1818-1883] e Friedrich Engels [1820-1895], ao publicarem o “Manifesto Comunista”, incitam a classe trabalhadora à compreensão de sua situação de exploração e de venda de sua força de trabalho, o que se chama *mais-valia*. A ideia em voga é a luta através da resistência da classe trabalhadora em favor de seus direitos e de uma igualdade no que concerne a distribuição de renda.

Todo este cenário econômico modificou também a produção artística e intelectual, sobretudo as ideologias que até então se fundamentam no movimento romântico. Embora na Europa os “mestres da suspeita”, Marx, Nietzsche e Freud, tenham decretado a morte do sujeito cartesiano, construído no advento da ciência moderna, no Brasil, a hegemonia eurocêntrica ainda perdura. A literatura no Brasil da segunda metade do séc. XIX, enquanto expressão da realidade apropria-se do objetivismo científico para representar a realidade e suas patologias sociais, sobretudo após a mudança ocorrida no mundo do trabalho por conta do surgimento das novas classes sociais, como o proletariado.

Assim, a ciência passa a lançar um olhar para a sociedade e para o ser humano não mais de modo individualista, mas sim universalizante, globalizante e contra-hegemônico. O indivíduo reflete a sociedade e por ela é interpelado, enquanto são, os dois, dialeticamente construídos na consideração das diversidades de culturas, de raças, de etnias. A diversidade é neste contexto, o fundamento da construção histórica da sociedade.<sup>77</sup>

Tratando-se de Brasil, a segunda metade do séc. XIX é vivida em um momento de transição política. O regime monárquico escravocrata entra em declínio e as classes sociais dominantes passam a sentir os efeitos deste momento. No campo da política se deflagra a oposição entre os conservadores, os quais defendem a permanência da monarquia e os progressistas que ensaiam para colocar em cena a Primeira República.

Por sua vez, a Amazônia experimenta a convivência de múltiplas culturas, etnias e classes sociais, desde estrangeiros, homens livres, índios rebeldes, escravos de diversas etnias africanas e mestiços, resultando no que José Veríssimo chama de povo paraense. Ainda, a efervescência da economia da borracha ilustra mais os modos de vida da então província do Pará, dividida entre a cidade europeizada e o cotidiano dos moradores ribeirinhos, vilas e

---

<sup>77</sup> No que diz respeito a obra de José Veríssimo, ao marcar como protagonistas e descrever personagens marginalizadas, traz para o centro do debate o mestiço, o índio, o roceiro, aponta para uma preocupação de considerar a realidade regional e nacional. Sua obra atenta para a compreensão da sociedade baseada em aspectos concretos e não nos emocionais do comportamento humano. A postura materialista e objetivista do autor caracteriza sua obra como a de um analista, um cientista frente ao seu lócus e objeto de estudo.

idades do interior. Neste contexto, é representada a ideia de só civilizado o morador da cidade bem instruído, enquanto a grande parte da população mestiça é tida como inferior.

Em relação aos colonizadores, Mauro Viana Barreto [2002, p. 93] diz que a Amazônia oitocentista é marcada por uma “sedução pela civilidade”. Nas palavras do autor: “A ideologia da civilidade apregoa a superioridade do modo de vida citadino em detrimento do rural”. Em um processo de subalternidade “inconsciente”, os moradores do interior são interpelados pela superioridade das gentes da cidade, distintas por sua educação formal, trajes, linguagem e traços físicos/biológicos mais europeizados, em contraste com a cultura dos mestiços denominados pelo branco de caboclos ou tapuios.

Portanto, a ciência moderna, de Descartes a Hegel, de Comte a Darwin, são salutares para compreender a produção de José Veríssimo, sobretudo a motivação e a que vem *Cenas da Vida Amazônica*, contextualizada em uma Amazônia que experimenta a passagem do império à primeira República, uma região que vive um momento de desenvolvimento por conta da economia da borracha, que experimenta a crescente urbanização das capitais como Belém e Manaus aos moldes franceses, entre outros fatores que colaboram para que esta sociedade figure uma pequena cópia da Europa na Amazônia, efetivando desde o seu projeto de urbanização o poder hegemônico eurocêntrico.

Deste modo, as questões sociais, políticas, as relações de poder, as divisões de classe são analisadas para que a própria sociedade amazônica seja interpretada. A linguagem enquanto fenômeno social e através da qual se manifestam a cultura, traduzem essa sociedade, no caso da literatura da época, por meio de descrições como que autopsias a descobrir, na verdade, a causa mortis do diferente, do outro da cultura renegado, criminalizado e marginalizado, como se dá com as personagens de *Cenas da Vida Amazônica* [e do seu próprio autor cujas maiores críticas advêm de sua condição de provinciano e do que se chama “atraso” intelectual de sua região].

Vale levar em conta a organização do espaço amazônico, sobretudo no período áureo da borracha em que os brancos e ricos residem nas cidades, enquanto os mestiços, índios e negros habitam a periferia das cidades ou as cidades do interior, sofrendo o menosprezo de suas culturas pelo denominador “civilizado”. Assim, é o caboclo situada à margem da sociedade o protagonista da literatura de José Veríssimo, o qual faz mister discutir a sua nomeação enquanto imposição de um identidade sob a ótica do dominador.

O termo caboclo tem raízes etimológicas especulativas. Uma delas, citada por Costa Pereira [1975, p. 12], define a palavra como advindo do tupi *caa-boc*, cujo conceito é relativo ‘àquele que vem da mata’. Já o dicionário Aurélio B. Ferreira afirma que caboclo deriva

igualmente do tupi, mas com outro tronco linguístico, *kari'boka*, conceituando ‘filho do homem branco’. A primeira definição leva a uma representação de cunho mais geográfico enquanto a segunda remete a questão da miscigenação racial.

Essa nomeação, estritamente ligada às questões de identidade e identificação é articulada em relação à raça, numa concepção darwinista. A nomeação é feita pelo dominador para o mestiço ou campesino. Para alguns intelectuais da época, dentre eles José Veríssimo, o termo se refere ao que de pior há na mestiçagem [triste, preguiçoso, inapto para o trabalho e que precisava passar por um processo gradativo de branqueamento], o que reflete o pensamento eugênico e pejorativo que pairava no Brasil do séc. XIX.

José Maia Bezerra Neto [2002, p. 51], destaca que para José Veríssimo os “caboclos são raças inferiores, apenas o instrumento indispensável ao seu propósito [do português] de assenhorar e explorar a terra e a necessidade de sua preparação”. Sua identidade do caboclo foi uma imposição do colonizador e não um reconhecimento de si. Para se chegar a um conceito de identidade, Grimberg e Grimberg [1971, p. 136] afirmam que “Um dos elementos importantes para a consolidação do sentimento de identidade é o jogo dialético entre a semelhança e a diferença” com o outro do grupo ou com os outros grupos. Daí advém a ideia de uma identidade étnica que se configura como um caso particular de identidade social e que, nesse jogo estabelece a afirmação de um grupo ou de um de seus sujeitos em oposição com outro a partir de sua referência identitária.

O que se questiona a respeito da identidade étnica no contexto histórico da Amazônia do séc. XIX é, portanto, a não identificação do subalterno quando da identidade imposta pelo dominador. Neste caso, o caboclo, o mestiço, cabano, o índio e o negro são pessoas adjetivadas pelo colonizador como inferiores na sociedade. Embora em seu grupo os tapuios se sintam partes de um todo significativo, em relação ao branco são nada além de pessoas e grupos sem maior importância, o que se exemplifica no diálogo entre Zeferina e Chico Cabano no conto “O Voluntário da Pátria”:

– “Cadê Quirino?”

– Perturbada, Zeferina respondeu:

– “Não sei dele meu branco”.

O tratamento de branco, que na Amazônia indica apenas uma superioridade de posição social, lisonjeia-o. é que não são os menos vulgares, os renegados da raça [VERÍSSIMO, 2014, p. 80].

Clifford Geertz [2008, p. 39], ao explorar o inconsciente através das ações do consciente, afirma sobre o homem que “ele próprio se criou”. Para ele, a cultura não é um poder, mas o contexto em que esse poder é encenado, como é construído pelos sujeitos que participam deste processo e como o processo, por sua vez, constrói os sujeitos. É neste

contexto que Jose Veríssimo discorre sobre as relações de poderio entre o branco e o tapuio, em um jogo em que o mais fraco é, em destaque, o perdedor.

No contexto dos pensamentos científicos anteriormente discutidos, as narrativas de *Cenas da Vida Amazônica* apresentam, ainda, resquícios da colonização, não apenas geográfica, mas, sobretudo, intelectual e cultural. O mesmo positivismo, determinismo e evolucionismo difundido na Europa então vigoram em terras brasileiras, inclusive influenciando na ficção literária: a impessoalidade e linguagem objetiva tal como o faz um cientista. A ideia de que o homem é fruto da raça, do meio e do momento em que vive, o darwinismo social, o cientificismo minucioso, a referência por grupos humanos marginalizado, a utilização de um espaço enquanto microcosmo para compreender a sociedade, o foco nas patologias sociais e por conta destas patologias, a zoomorfização das gentes narradas resumem o teor de *Cenas da Vida Amazônica*.

Assim,

a atitude primordial e imediata do homem, em face da realidade, não é a de um abstrato sujeito cognoscente, de uma mente pensante que examina a realidade especulativamente, porém a de um ser que age objetiva e praticamente, de um indivíduo histórico que exerce a sua atividade pratica no trato com a natureza e com os outros homens, tendo em vista a consecução dos próprios fins e interesses, dentro de um determinado conjunto de relações sociais. Portanto, a realidade não se apresenta aos homens, à primeira vista, sob o aspecto de um objeto que cumpre intuir, analisar e compreender teoricamente, cujo pólo oposto e complementar seja justamente o abstrato sujeito cognoscente, que existe fora do mundo e apartado do mundo; apresenta-se como o campo em que se exercita a sua atividade práctico-sensível, sobre cujo fundamento surgirá a imediata intuição pratica da realidade. No trato práctico-utilitário com as coisas - em que a realidade se revela como mundo dos meios, fins, instrumentos, exigências e esforços para satisfazer a estas - o indivíduo “em situação” cria suas próprias representações das coisas e elabora todo um sistema correlativo de noções que capta e fixa o aspecto fenomênico da realidade [KOSIK, 1976, p. 9-10].

As palavras de Karel Kosik [1976] são pertinentes para a compreensão de que o conhecimento, fenomenologicamente tratado, não se dá de modo individual. Como a própria raiz etimológica da palavra indica, o homem conhece “com”, “junto” a alguém, a outro homem. Quando Gramsci [2002] diz “conhece-te a ti mesmo” e a partir da qual se é possível inferir que o “conhecimento de si” do homem se estabelece na relação com o outro em sociedade, na cultura, em um determinado tempo e espaço.

Na discussão em torno do que é realidade e do que é ficção, esta se apresenta como uma representação do real. Como fala Karel Kosik, o indivíduo “em situação” cria suas representações para captar os aspectos fenomênicos da realidade. A literatura de José Veríssimo aponta, portanto, uma representação artística, plástica da realidade brasileira então em crise, de um país que vivencia uma crise política e cultural orquestrada pelo fim do regime

monárquico, escravocrata, pelo fim do tráfico negreiro e pelos embates ideológicos entre os conservadores e os progressistas que defendem o advento da primeira república.

Assim, revisitar parte da história do conhecimento, sobretudo o recorrente no séc. XIX é fundamental para compreender as ideologias que alicerçam o pensamento de José Veríssimo e que se materializam nos textos por ele produzidos, os quais interagem com os leitores de sua época e após ele. O que se tem a partir de *Cenas da Vida Amazônica* são impressões dos pensamentos outrora discutidos, os quais transcendem os limites de tempo e espaço para modelar ou modificar a Amazônia, bem como suas representações.

#### 4.4 CRÍTICOS DE VERÍSSIMO: “REPULSAS E DESABAFOS”

José Veríssimo tem críticos que discordam de seus posicionamentos e atividades intelectuais. Dentre eles, Laudelino Freire (1911, p.6) o qual afirma que o autor de *Cenas da Vida Amazônica* “era de uma inteligência sem brilho e sem fulgor, de cultura deficiente e escassa, motivos pelos quais não poderia ser deslocado da massa comum de espíritos medianos”. Para ele, a crítica realizada por José Veríssimo é parcial, medíocre e sem valor, que em sua totalidade somam “um conjunto de surtos e audácias” [FREIRE, 1911, p. 17], enquanto que ele próprio

[f]oi um produto de si mesmo iniciado na Revista Brasileira, alentado posteriormente pelas casas editoriais e jornais do commercio e por último integralizado pela Academia Brasileira de Letras, dominada pelo autor que ditava quem podia e quem não podia escrever [FREIRE, 1911, p. 11].

Arthur Motta [1930, p. 17], fala que José Veríssimo enquanto crítico era traído por seu gosto estético. “Não raro se notava a infelicidade de suas preferências, quando selecionava os trechos de poesia a exemplificar seus conceitos. Escolhendo os inferiores e deixando os melhores na penumbra”. Entretanto, tinha por qualidade o habito de confessar os próprios erros. Não obstante ao exercício de crítico criticado por seus desafetos, o caráter do intelectual é destacado como a parte de valor que lhe cabe.

Por sua vez, Antônio Sales [1934] comenta que a escrita não popular de José Veríssimo e o que considera ser seu estilo seco e sem brilho não colaboram para que ele alcance a simpatia do público. Destaca que Veríssimo tece duras críticas, sendo “rigoroso mesmo com os amigos, mais propenso à severidade do que à benignidade” [SALES, 1934, P. 294]. Apesar disso, destaca o fato de Veríssimo, ao assumir a Revista Brasileira, reunir todos os dias os mais importantes intelectuais do Rio de Janeiro.

Em 1941 Alcides Maya afirma: “era um intérprete do próprio eu”. Crítico ferrenho de José Veríssimo declara que ele “amava as ideias matrizes da sua cultura e, segundo afirmamos, de culturas, não de ídoles, propendeu para a visão clássica, intransigente de beleza” [MAYA, 1941, p. 81]. Ele defende que José Veríssimo fixa e classifica apenas, submetendo todos os outros a sua classificação. Para ele, esse homem de vigoroso engenho e de fino caráter, teve a desgraça de nascer em um meio em formação, que só vale pelo sonho estético do porvir, e no tempo de tormentas espiritual [MAYA, 1941, p. 3].

De todos os seus desafetos, o maior deles foi Silvio Romero<sup>78</sup>. Em *Zeverissimações Ineptas da Crítica* [1909], Romero ataca veementemente José Veríssimo por conta de sua desatenção ao escritor Tobias Barreto. Para ele, José Veríssimo, “no seu atraso, nunca entendeu a moderna crítica sociológica” por ele inaugurada no Brasil e “tem feito até muita gente retroceder e recair na mesma crítica retórica” [FREIRE, 1911, p. 19].

No início da obra, as primeiras linhas dizem:

[n]ão costumo ler o Sr. Veríssimo, principalmente depois de seu último concurso de história Geral, em que se revelou d’uma ignorância abaixo de qualquer classificação. Já d’antes, raramente o lia por causa da chateza de suas ideias, a confusão de seu espírito, o tom reberbativo de seu estylo, a irritante pretenciosidade de seu dogmatismo, disfarçado entre conjunções e advérbios contradictórios [ROMERO, 1909, p. 5].

Em relação a José Veríssimo, Silvio Romero construía predicativos e vocativos com linguagem virulenta: “Tucano Empalhado, Sainte Beuve peixe-boi, serzidor de lugares comuns, patureba jabotínico, fanhoso e feíssimo marajoara atucanado, José das pescarias amazônicas, Zé-br’ríssimo, esconjurador paraense, pobre d’espírito e outros” [ROMERO, 1909, p. 9]. Em suma, Romero reforça seu pensamento sobre José Veríssimo ao afirmar que sua crítica

[n]ão passou nem nunca passará jamais de pequena crítica rhetórica, pretensamente esthética, com uns laivos de psychologia de pobre, porque Veríssimo não sabe nada sobre esthetica, á moderna, não sabe psychologia com sciência e nem sequer a velha rhetórica estudou. D’ahi as enormes lacunas da sua curta intelligência e de seu nullo saber [...] O senhor José Veríssimo, no seu atraso, nunca entendeu moderna crítica sociológica, por mim inaugurada no Brasil [...] Seu impagável estylo, que merece ser admirado por séculos sem contar, em sua incapacidade de formular syntheses e estabelecer ideias theoricas [ROMERO, 1909, p. 19-21].

No tocante aos desafetos de José Veríssimo, as críticas a ele direcionadas dizem respeito a sua produção como crítico literário, cuja atuação responde com a sinceridade que lhe era peculiar, daí a coleção de desaforos a ele direcionados. Quanto a Silvio Romero e seus

---

<sup>78</sup> Por ser ele, ao lado de Araripe Júnior e o próprio José Veríssimo os críticos literários da época em que *Cenas da Vida Amazônica* é publicada, não é de estranhar que sua recepção tenha sido velada, como diz Antônio Dimas, amornada.

predicativos, é explícito não apenas a discordância dele para com Veríssimo, mas o preconceito historicamente construído que considera o centro sul do país como a elite intelectual do país em detrimento de todo o resto.

Poderia ser considerado incoerente, então, o fato de José Veríssimo não considerar a sua própria obra literária ou a de Inglês de Sousa, seu conterrâneo, na historiografia literária que construiu. Seria, se não fosse levado em conta os critérios do crítico para este trabalho: A qualidade estética [Cenas a tem], ser uma criação consonante ao sistema literário brasileiro [também] e tratar-se de uma obra cuja permanência figurasse na memória coletiva da nação. [VERÍSSIMO, 1954, p. 21], [o que não lhe era favorável]. Aos leitores da época, dos grandes centros intelectuais, ainda interessados nos romances de folhetim, talvez não lhes interessassem questões sobre mestiçagem, as verdades cruas de uma Amazônia desde sempre estereotipada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

João Alexandre Barbosa, um dos mais importantes estudiosos de José Veríssimo, na organização do livro *José Veríssimo: Teoria, Crítica e História Literária*, inicia a apresentação da obra lançando ao leitor a pergunta “Qual é a importância do crítico no quadro das nossas ideias acerca da literatura?” Para ele, trata-se de um intelectual que articula a diacronia de suas experiências e a sincronia de seu texto, cometendo seu mais notável ofício “não apenas como um intérprete de obras alheias, mas ainda como um orientador, exercendo uma tarefa, por assim dizer, didática com relação ao seu espaço sócio-cultural” [BARBOSA, 1978, p. 10].

Não obstante, considera *Cenas da Vida Amazônica* como uma de suas experiências criadoras que forma e prepara o crítico, parte importante de sua formação intelectual, a qual perpassa por três fases: 1ª – 1878-1890, a qual chama provinciana, 2ª – 1891-1900, na qual define sua participação como intelectual e crítico literário no Rio de Janeiro e 3ª – 1900-1916, que o consolida como crítico e historiador literário a partir da publicação de *História da Literatura Brasileira* [1916].

Em concordância com tais observações, o percurso desta pesquisa levou ao entendimento de que a fase dessa formação intelectual, a primeira, condensa em *Cenas da Vida Amazônica* a produção intelectual de José Veríssimo e representa, nos contos e nos esboços, o momento de intensas transformações que passara o Brasil no advento da Primeira República e de tudo o quanto dela é consequente: disputas políticas entre as oligarquias rurais e as forças militares, revoltas, guerras, políticas econômicas, o ciclo da borracha na Amazônia, os efeitos da abolição da escravatura, entre outras questões. Por isto, não raro é encontrar em sua literatura personagens-sujeitos dessa história, moldados pelos pressupostos do naturalismo, como afirma Antônio Dimas, “[a]quele que definia o meio como agente soberano de condicionamentos culturais” [DIMAS, 2011, p. 38].

Trata-se de uma obra que tematiza as culturas populares amazônicas, os sinais de sua heterogeneidade globalmente orquestrada, evocados nas contradições sociais que se dão dentro dos grupos sociais e entre eles, compreendidos, pois “[s]ituados no lugar material que lhe corresponde” [THOMPSON, 1998, p. 17]. Deste modo, representa as relações sociais que se realizam em um contexto conflituoso. É o olhar do século XIX lendo a Amazônia, apresentando-a ao leitor sem introversões, no estilo do realismo ilustrado, por exemplo, como ocorre em relação a Bertrana.

A mulher bela, sonhadora, idealizada, como recorrente no Romantismo, inexistente em *Cenas da Vida Amazônica*. Ao contrário, sua doença e mau humor, sua inclinação à maldade advém da discriminação sofrida por ela, da total falta de amor, na frustração de uma vida inteira, o que resulta em um destino fadado à amargura e que atinge diretamente a vida de quem está ao redor. A única situação que deixa Bertrana “confortável” no conto é a sua posição de mulher branca, em uma sociedade mestiça em um tempo eurocêntrico.

Se assim apercebidos, os contos e esboços de *Cenas da Vida Amazônica*, antes de serem a compulsão de José Veríssimo em divulgar seu lugar de origem e a mentalidade primitiva de seus habitantes, como ocorreu à Lúcia Miguel Pereira, mostram-se como campos interdisciplinares sobre um tempo/espaço, de representação literária das disputas étnicas, ou melhor, da dominação de uma etnia para com a outra, de um poder para com o não-poder, de um território em relação ao outro, no Brasil, e não apenas em uma Amazônia isolada.

Mais do que isto, esclarecem a intenção de José Veríssimo de dar a conhecer ao Brasil a sua própria história, etnografia, geografia, economia, costumes e linguagens, como se ocupou ao descrever as mudanças ocorridas na língua a partir do Tupi e cujas variações lexicais e prosódias demarcam as vozes de seus personagens. Nesta obra, José Veríssimo pode ser comparado ao que comenta Antônio Cândido [2006, p.19] a respeito do estudo analítico do poema: em Alemão, o *Schriftsteller* que escreve sobre Amazônia, comentando-a, ao mesmo passo em que é *Dichter*, um artista da palavra, com intuito e capacidade criadora, interpretando-a.

Para Roland Barthes [1987, p. 70-71], a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas: se repetida a todo transe ou suculentas em suas aspirações. O prazer da leitura do livro advém justamente da suculência de sua aspiração: *Cenas da Vida Amazônica* [1886[1880]] é uma obra cujo ideal de nação liga-se ao regime republicano, satisfazendo o que outrora chamou-se sertanegismo. Ela apresenta o Brasil periférico, subdesenvolvido, o mestiço, os tipos sociais que o formam, antes mesmo de o fazer Euclides da Cunha com *Os Sertões* [1973].

Em *Os Sertões* é possível compreender a dualidade sertão x nação. Em *Cenas*, ainda que ambientada no regime republicano, compreende-se a nação a partir da Amazônia, e não como esferas diversas. Um Brasil cujas florestas, homens e mulheres interagem, cristalizando papéis ou modificando-os por meio do discurso, da palavra, da política, das práticas cotidianas e todos os saberes e crenças que permeiam as suas culturas.

É uma obra que explica o Brasil autêntico, no auge de sua formação. Discorda-se, então, do que afirma Bettiol [2011, p. 81] de que Euclides da Cunha “é um dos primeiros

brasileiros a pisar no território da Amazônia narrando as suas percepções, impressões da região”. O estudo etnográfico que compõe a primeira edição de *Cenas* dá conta dessa Amazônia citada, como o título explicita, relativo “[À]s Populações Indígenas e Mestiças da Amazônia: Suas Linguagens, suas crenças e seus costumes”, enquanto os textos literários desta mesma obra sustentam as devidas representações a respeito.

Como demonstra o livro e a sua recepção, *Cenas* anuncia questões relativas à mestiçagem, à raça, à identidade, com a devida licença científica outorgada. Não é um livro com escrita de casos isolados, como sugeriu Silvio Romero, mas o âmago da cultura popular onde tais traços se encontram, uma cultura produto e produtora de uma dinâmica social articulada nas relações existenciais não do caboclo, do índio, do tapuio como personagens folclóricos ou tipos exóticos, mas de todos eles como sujeitos sociais no contexto amazônico brasileiro do final do séc. XIX.

No tocante ao regionalismo, a obra não exalta a Amazônia como território brasileiro isolado, mas como parte de um todo nacional ou como o nacional a partir de uma Amazônia em pleno desenvolvimento econômico, com todos os fatores que lhes são consequentes: imigrações, cruzamento de raças, interculturalidades, novas estruturas sociais e, com elas, a influência nas questões de linguagem, religiosidade e costumes de vida.

Em relação às culturas que tematizam a obra, elas e os personagens estão intimamente interligados, se oxigenam e fluem uma existência permeada por acordos e conflitos. Neste sentido, compreende-se na obra o homem como um ser da e na cultura, percebido por meio das relações dialéticas que mantém com o mundo, com o outro e consigo. É universal uma obra que entende o homem, naquele tempo, como lobo do próprio homem.

Notadamente, a linguagem do narrador ou descritor é um vetor elementar para o reconhecimento de sua poeticidade. Portanto, *Cenas da Vida Amazônica* está vinculada a uma amplitude que abarca as relações de poder encenadas em um dado contexto histórico, social e econômico específico, via linguagem literária [com ares de ciência social]. Não obstante, o caboclo levado à força para a guerra do Paraguai, as caboclinhas oprimidas pelas patroas, o não lugar do negro na narrativa, o tapuio condenado com base em sua condição étnica, a mulher em posição de subalternidade, entre outros, são aspectos identitários que representam na literatura a legitimação da força do capital predador, e, sobretudo, a pujança do poder simbólico.

Relativo à estrutura da obra, enquanto em sua primeira edição o capítulo introdutório situa o leitor brasileiro diante da Amazônia desconhecida, na segunda José Veríssimo confia à estética a mesma missão. Deste modo, as metáforas, as descrições, as interpelações ao leitor

para envolvê-lo na trama e a preocupação com a verossimilhança são recursos poéticos preponderantes e não coadjuvantes, os quais fazem de *Cenas* uma obra literária. Portanto, a presença da diversidade textual da obra não é apenas o que deve dimensionar as considerações a seu respeito. Se literário ou não, se ficcional ou não, se conto ou novela: é um livro, cuja história e mudanças materiais indicam, na sociedade em que circula, as transformações cognitivas do homem que a constrói e é por ela construído.

Não obstante, concorda-se com Antônio Dimas sobre o efeito da retirada do ensaio social na segunda edição, o que representa um prejuízo dialógico, à “solidariedade entre a introdução etnográfica e os textos ficcionais posteriores” [DIMAS, 2011, p. 21]. Entretanto, se compreende também a vontade de José Veríssimo em dar à sua obra um trato definitivamente literário, cujas representações da cultura, se pensa, em nada deixam a desejar nas histórias.

Ao contrário do que disserta Lucia Miguel Pereira, os contos e esboços não são exemplos do estudo social, mas a sua representação *in locus*. Não há uma relação de subordinação entre a introdução de caráter etnográfico e a ficção, como comprova o próprio José Veríssimo que os retira e mantém a representação cultural pretendida e alcançada. Como confirma Machado de Assis [1899]: “Ninguém esquece que está diante da vida amazônica, não toda, mas aquela que o Sr. Veríssimo escolheu naturalmente para dar-nos a visão do contraste entre o meio e o homem”.

José Veríssimo, a quem se reconhece a importância no campo da crítica literária e dos estudos sobre educação, tem sua base intelectual, suas formas de pensar as questões tanto históricas quanto estéticas impressas na sua produção literária, a qual embora seja única e considerada imatura, como se discutiu outrora, exemplifica não apenas o pensamento de seu autor, mas de toda uma época e da própria formação intelectual brasileira, o que faz de *Cenas da Vida Amazônica* importante fonte para o entendimento do leitor a respeito.

Ela não permanece estática no século XIX, já que os públicos leitores posteriores, com acesso à obra, fizeram novas leituras e, mantendo o horizonte da primeira leitura, descobriram outras novas ao longo do tempo. Não seriam mais os personagens interpretados como “vítimas de um meio rude”, mas representações de uma realidade passada que, uma vez compreendidas, servem de base para discutir a formação da identidade dos sujeitos amazonidas, pelo olhar do colonizador.

O fato da obra não ter tido grande sucesso no período oitocentista não a invalida, de acordo com a teoria recepcional de Jauss, uma vez que é possível, conforme a tese cinco deste teórico, o seu renascimento. Deste modo, a atualização da obra por seus leitores a mantém no

centro do debate literário, bem como seu autor o qual ajudou a organizar os pilares intelectuais do Brasil no séc. XIX.

O livro representa um marco do intelectualismo do país no contexto histórico oitocentista, representando a cultura popular, com todas as ressalvas, conforme os modos daquele tempo o qual, se interpretados sincronicamente, serviriam para o entendimento não apenas dos costumes perdidos, como sugere Machado de Assis, mas de como se instituíram preconceitos, pensamentos e posicionamentos etnocêntricos, em sua gênese, da cristalização estereotipada, no *ficto*, sobre as gentes da Amazônia: o tapuio indolente, a caboclinha de riso malicioso ou do índio como a fera da floresta.

Em vista do que apregoa Roland Barthes, a feitura desta pesquisa não foi desenvolvida avessa às duas formas: Ligada ao prazer, que contenta, dá euforia; que vem da cultura e não rompe com ela, e à fruição, a esfoladura, que coloca em choque a relação com a linguagem, que remonta as bases históricas e culturais, cognitivas, psicológicas do leitor [BARTHES, 1996, p. 21].

A história de *Cenas da Vida Amazônica*, suas modificações, paratextos, afirmam sua importância, mas são os seus leitores que, cientes ou não de seu legado, a atualizam, tornam viva a obra que por intervalos de mais meio séculos esperou, paciente e convicta, como outrora foi dito por seu validador, que um leitor voltasse a esmiuçar-lhe as camadas a fim de encontrar nela os costumes perdidos.

Deste modo, as interpretações aqui realizadas modelaram-se na intenção do que Machado de Assis recomenda: “com o mesmo dom de análise do Sr. José Veríssimo”, tarefa difícil diante de quem é reconhecido como um crítico rigoroso, além de cuidadosa para que não se caia no engano de que, menosprezando sua obra, se está, a seu modo, tecendo uma crítica implacável em opinião e qualidade.

Avessa à despedidas, não se vê a presente pesquisa dada como acabada, nem estas considerações como finais. Apenas, como diz Roland Barthes [1987], “o discurso está cansado, exausto de tanto produzir sentido”. No entanto, ainda há fôlego para discorrer sobre a importância da obra no cenário intelectual brasileiro, de que seu conteúdo e forma são basilares para que seja compreendido como José Veríssimo pensou a Literatura Brasileira, a mesma que ele defende em Lisboa, quando acusada de suposta não originalidade.

Há uma literatura brasileira, *Cenas* faz parte dessa produção literária, a qual, como demonstra a diversidade de sua recepção, tem vida com o leitor, aquele que “julga gozando, goza julgando e que propriamente recria a obra de arte” [GOETHE, 1819, p.178]. A

expectativa de agora é que esta pesquisa contribua para a atualização da obra verissimiana, que, via de regra, some às leituras sobre ela realizadas, além de dá-las a conhecer.

Conquanto, colabore para o conhecimento da fortuna intelectual de José Veríssimo ainda não discutida [de 1878-1890], suscitando debates acerca de sua recepção a qual, se lacunada, pode vir a favorecer a consideração da intelectualidade de José Veríssimo como unicamente imputada sob pendores morais [se na condição de crítico], ou pintor sertanejista das *Cenas* de sua província [como um literato efêmero].

Registra-se, ainda, que a “dupla face de Janus” surge desde *Cenas da Vida Amazônica*. Uma delas, a histórica, já havia se formado em seus escritos anteriores, a outra, a estética, nasce em *Cenas*. Nesta obra revela-se: A produção intelectual de José Veríssimo se dá, de maneira medular, pautada no seu pensamento social. Não é um lado da face, mas toda a base do corpo da obra verissimiana, a qual, quando travestida de literatura, dá ao leitor crítico o *janus* no contexto da gênese intelectual brasileira.

- Ainda há muito para compreender, diz a desacalmada curiosidade. Que futuros estudos possam nesta pesquisa encontrar um corpo fértil, pronto para ser descoberto, no sentido literal da palavra, e fecundado, no subjetivo. É o que se deseja ao leitor do futuro alcançado, àquele “leitor intermediário”. Que haja o gozo!

## 6 BIBLIOGRAFIA DE JOSÉ VERÍSSIMO

VERÍSSIMO, José. **A Educação Nacional**. Pará: Tavares Cardoso & Cia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906

\_\_\_\_\_. **A Linguagem Popular Amazônica**, 48-56 e 86-93. Revista Amazônica. Belém-PA, 1883.

\_\_\_\_\_. A Linguagem Popular Amazônica: Palavras de Origem Tupi-Guarani usadas pela gente amazônica e em prática corrente na região. **Revista Amazônica**, n. 6. Belém-PA, 1883, p. 135-142.

\_\_\_\_\_. **A Pesca na Amazônia**, Ed. Universidade Federal do Pará, Rio de Janeiro, 1895.

\_\_\_\_\_. **As Populações Mestiças na Amazônia**. Revista Amazônica, n. 1, p. 68-75. 1884.

\_\_\_\_\_. **Primeiras Páginas**. Belém: Gutemberg. 1878, Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1894.

\_\_\_\_\_. **Cultura, Literatura e Política na América Latina** (Seleção e apresentação João Alexandre Barbosa) São Paulo: Ed. Brasileira S.A. 1986.

\_\_\_\_\_. **Scenas da Vida Amazônica**. Lisboa: Livr. Editora de Carvalho Cardoso, 1886.

\_\_\_\_\_. **Cenas da Vida Amazônica**. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1899.

\_\_\_\_\_. **Cenas da Vida Amazônica**. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1957.

\_\_\_\_\_. **Cenas da Vida Amazônica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011

\_\_\_\_\_. **Cenas da Vida Amazônica**. Belém-Pa: Editora Estudos Amazônicos, 2013

\_\_\_\_\_. **Cenas da Vida Amazônica**. Belém-Pa: EDUEPA, 2013.

\_\_\_\_\_. **Estudos Amazônicos**, Belém-Pa: Universidade Federal do Pará, 1970.

\_\_\_\_\_. **Estudos de Literatura Brasileira**. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Universidade de S. Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

\_\_\_\_\_. **O que é Literatura e Outros Escritos**. São Paulo- SP: Landy Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **José Veríssimo: Teoria Crítica e História Literária**. Seleção de Joao Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro- RJ: EDUSP, 1978.

\_\_\_\_\_. **Tradições, Crenças e Superstições Amazônicas**. Revista Amazônica, n. 6, p. 205-204 e n. 7, p. 6-11, 1883.

#### 6.1 BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ VERÍSSIMO

ARAÚJO, Sônia Maria da Silva Araújo. **Memórias que o esquecimento não apagou**: Jose Veríssimo – Vida, obra e Educação Republicana. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/847.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

BARBOSA, João Alexandre. **A tradição do impasse**: A linguagem da crítica e a crítica da linguagem em José Veríssimo. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. **José Veríssimo**: Teoria Crítica e História Literária. São Paulo: EDUSP, 1978.

CASTILHO, Mariana Moreno. **O indígena no olhar de José Veríssimo**. São Paulo- 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17012013-142816/pt-br.php>>. Acesso em: 21 set. 2015.

CAVAZOTTI, Maria Auxiliadora. **O projeto republicano de Educação Nacional na Versão de José Veríssimo**. São Paulo-SP: ANNABLUME, 2003.

COSTA, Magda Nazaré Pereira. **Natureza e costumes mestiços na obra de José Veríssimo**. Disponível em: < <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0628.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2015.

DIMAS, Antônio. Notas sobre a ficção de José Veríssimo. In: 15º IFNOPAP, 2012, Belém. **Revisitando a Cultura e a biodiversidade entre o rio e a floresta**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2012, p. 365-378.

FRANÇA, Maria do Perpétuo Gomes de Souza Avelino. **José Veríssimo (1857-1916) e a educação brasileira republicana: raízes da renovação escolar conservadora**. Tese (Doutorado em História e Filosofia da educação) Universidade Estadual de Campinas: Campinas: SãoPaulo, 2004.

MAYA, Alcides. **José Veríssimo**. Revista da Academia Brasileira de Letras. RJ, Anais de 1941. Jan/jun, ano 40, v. 61 p. 77-83.

MOTA, Arthur. **Perfis Acadêmicos, cadeira 18**. Revista da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 1930, ano XXI, nº 97, V. XXXII. p. 9- 27.

NETO, José Maia Bezerra. Os males da nossa origem: O passado Colonial através de José Veríssimo. In. \_\_\_\_\_. **Terra matuta**: Historiografia e história social na Amazônia. Ed. Pakatatu, Belém-Pa. 2002.

\_\_\_\_\_. **José Veríssimo**: Pensamento Social e Etnografia da Amazônia (1877/1915). <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581999000300006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581999000300006)>. Acesso em: 28 mar. 2016.

MORAES, Felipe Tavares de. José Veríssimo, intelectual amazônico. **XXVII Simpósio de História**, 1995. Disponível em:

<[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427725471\\_ARQUIVO\\_Trabalhocompl eto\\_ANPUH\\_2015\\_FelipeMoraes.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427725471_ARQUIVO_Trabalhocompl eto_ANPUH_2015_FelipeMoraes.pdf)>. Acesso em: 13 abr. 2016.

PAMPLONA, Alessandra Greyce Gaia (2009). **A Consagração Periódica de José Veríssimo (1887-1884)**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –Universidade Federal do Pará. Belém-Pa.

PEREIRA, Marcio Roberto. José Veríssimo: Literatura e Construção do Cânone. UNESP-Assis, **Revista Diálogo e Interação**. Disponível em: <<http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos21.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

REGO, Clóvis Moraes. **A Mina Literária Nortista de Estachio de Azevedo em “O Paraíso Literário”, de Theodoro Rodrigues**. Belém-Pa: UFPA, 1997, p. 12.

ROMERO, Sylvio. **Zéverissimações ineptas da crítica (repulsas e desabafos)**. Porto, Oficinas do Commercio do Povo-1909.

SALES, Antônio. José Veríssimo. **Revista da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro, v. 44, 1934, p. 291-296.

SILVA, Lêda Valéria Alves- **José Veríssimo: Ciência e Educação Feminina no séc. XIX**. 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/3811>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

SOUZA, Eveline Almeida de. **As Populações Indígenas da Amazônia no Pensamento de José Veríssimo**. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0899.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

TOCANTINS, Leandro. **Brasil: alguns valores essenciais**. Manaus: Edições do governo do estado do Amazonas, 1966.

TULLIO, Guaraciaba. **José Veríssimo: A Defesa da Educação Nacional**. Universidade Estadual de Maringá – Paraná. Disponível em: <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema4/0436.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

VERALDO, Ivana. **A Contribuição de Jose Veríssimo (1857-1916) para o momento de renovação intelectual do final do séc. XIX no Brasil**. Universidade Estadual de Maringá, 2015. Disponível em: <[http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/072\\_ivana.pdf](http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/072_ivana.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2015.

VERÍSSIMO, Ignácio José. **José Veríssimo visto por dentro**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

## 6.2 BIBLIOGRAFIA GERAL

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelho ideológico do Estado**. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes. 1980.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993

AZEVEDO, Estachio de. **Literatura Paraense**. 3ª ed. Belém: SECULT, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A formação do Espírito Científico: Contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRETO, Mauro Viana. **O Romance da Vida Amazônica: Uma leitura socioantropológica da obra de Inglês de Sousa**. São Paulo: Letras à margem 2003.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução J. Guinsbug. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1966 [1973].

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra, ou, O Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie Helene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIM, Walter. O Trabalho das passagens. Tradução de Sônia Campaner Miguel Ferrari. **Cadernos de Filosofia Alemã 3**, pp. 69-77, 1997. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64749/67366>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

BETTIOL Maria Regina Barcelos. **A Escrita da Terra e da Gente Brasileira nos Textos de Euclides da Cunha**. In: Maria Regina Barcelos Bettiol Antonio Hohlfeldt. *Euclides da Cunha, intérprete do Brasil: O diário de um povo esquecido*. EDIPUCRS, 2011

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. In: ORTIZ, Renato (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*, São Paulo: Editora Ática, 1994, n. 39, p. 46-86. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989ª. P. 7-15. Sobre o poder Simbólico.

BOSI, A. **História da Literatura Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

CANCLINI, Nestor. 1983. **As Culturas Populares no Capitalismo**. Mimeo.

\_\_\_\_\_. 1992. **Culturas Híbridas**. Buenos Aires, Sudamericana. (ed. brasileira pela EDUSP, 1998).

CANDIDO, Antônio. **A Formação da Literatura Brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971.

\_\_\_\_\_. 1982. **A nova narrativa**. Revista de Crítica Literária Latinoamericana, Lima, v. 7, n. 14.

CASCUDO. Câmara - Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1972 (1954).

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Volume II. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. Ed. Paz e Terra. São Paulo, 1999.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Antropologia do Brasil: Mito, História e Etnicidade**. São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1972.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COSTA, Hávila Mocci da Silva. Estética da Recepção e Teoria do Efeito. Disponível em: <[https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est\\_recep\\_teorias\\_efeito.pdf](https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teorias_efeito.pdf)>. Acesso em: 30 mai. 2016.

COUTINHO, Afrânio (direção) e Eduardo de Faria (co-direção). **A Literatura no Brasil**. 7ª. ed. São Paulo: Global, 2004.

CUCHE, Denys: **A noção de Cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 3ª ed., 1983. (Col. Os Pensadores).

DIJK, Teun A. van. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2008,

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica. **Revista da Pós-Graduação em Letras**, UFPB-João Pessoa, v. 6, n. 2/1, 2004, p. 111-116. Disponível em: <<https://identidadesculturas.files.wordpress.com/2011/05/castellsm-o-poder-da-identidade-cap-1.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **O Boi de Máscaras: Festa, Trabalho e Memória na Cultura Popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas Pará.** Belém: EDUFPA, 2007.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

\_\_\_\_\_. **Obras e vidas: o antropólogo como autor.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: La littérature au second degré.** Paris: Seuil. 1982.

GOETHE. **Carta a J. F. Rochlitz,** de 13 de julho de 1819; W A IV, v.31, p.178

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere.** v. 5. Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho; co-edição: Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRIMBERG, León; GRIMBERG, Rebeca. **Identidad y crisis.** Buenos Aires: Kargieman, 1971.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era do Capital.** 15 ed. São Paulo – SP: Paz e Terra, 2012.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes.** 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto.** Trad. NEVES, Célia; TORÍBIO, Alderico. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** Belém: Cejup, 1995.

MOTA NETO, João Colares da. O Giro Decolonial na América Latina. In: \_\_\_\_\_. **Educação Popular e Pensamento Decolonial Latino-Americano em Paulo Freire e Orlando Fals Borda.** Tese de doutorado a ser defendida no PPGED/UFPA, em novembro de 2015.

ORLANDI, Eni. **Interpretação: Autoria, Leitura e Efeitos no Trabalho Simbólico.** Petropolis: Vozes, 1998.

PALMER, Richard. **Hermenêutica.** Lisboa-Portugal: Edições 70, 1969.

PRESSLER, Gunter Karl. **Três Leitores: A Contribuição da Escola de Constança para o Estudo da Literatura.** 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3103/3547>>. Acesso em 04 jan. 2016.

REGO, Clovis Moraes. A Mina Literária Nortista de Estachio de Azevedo. In: RODRIGUES, Theodoro. **O Pará Literário.** Belém: UFPA, 1997.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira.** 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1980.

SALLES, Vicente; Marina Isdeboki. Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, ano IX, n. 25, 1969, p. 257-282.

SATRIANE, Luigi Lombardi. **Antropologia Cultural e análise da cultura subalterna.** São Paulo: HUCITEC, 1986.

SALVATER, Fernando. “As Verdades da razão”. In: \_\_\_\_\_. **As perguntas da vida.** São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 43-44.

SANTOS, Roberto. **História Econômica da Amazônia (1800-1920).** São Paulo: T. A. Queiroz, 1980.

SCHLEIERMACHER F. D. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação.** Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Hermenêutica e crítica.** Trad. Aloísio Ruedell. Ijuí: Editora Unijuí, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravort. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: Textos de estética de recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOCANTINS, Leandro. **Brasil: alguns valores essenciais.** Manaus: Edições do governo do estado do Amazonas, 1966.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e Poder.** São Paulo. Contexto, 2008. 281 p.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, Fim dos leitores?** São Paulo: Senac, 2001. <[http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127922/000847875\\_20170529.pdf?sequence=1](http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127922/000847875_20170529.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 14 jun. 2015.