

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA - DAP
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

**IMAGENS DA SELVA: ICONOGRAFIA E LITERATURA EM A *SELVA*
DE FERREIRA DE CASTRO**

Bolsista CNPq: Sílvia Ferreira de Matos

MANAUS
2011

**IMAGENS DA SELVA: ICONOGRAFIA E LITERATURA EM A *SELVA*
DE FERREIRA DE CASTRO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA - DAP
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

RELATÓRIO FINAL
PIBIC–H/0020/2010 – 2011
**IMAGENS DA SELVA: ICONOGRAFIA E LITERATURA EM A SELVA
DE FERREIRA DE CASTRO**

Bolsista: Sílvia Ferreira de Matos, CNPq
Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva

MANAUS
2011

Todos os direitos deste relatório são Reservados à Universidade Federal do Amazonas e aos seus autores. Parte deste relatório só poderá ser reproduzida para fins acadêmicos ou científicos.

Esta pesquisa, financiada pelo Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq, que através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Amazonas, foi desenvolvida por seus autores não sendo um subprojeto de pesquisa.

Bolsista CNPq Silvia Ferreira de Matos – UFAM
Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva
PIBIC–H/0020/2010 – 2011

Título: Imagens da selva: iconografia e literatura em *A selva* de Ferreira de Castro

Resumo: Esse trabalho tem o objetivo de analisar e discutir a relação entre a narrativa do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, e a sua iconografia em edições específicas. Se a atribuição de imagens a personagens e passagens literárias transformou-se em um problema para a análise sociológica, o presente estudo aborda pontos referentes a uma dada leitura do romance amazônico de Ferreira de Castro e o modo como a sua representação iconográfica foi produzida. O trecho da obra ambientada na Amazônia é invariavelmente tomado como fundado na paisagem da floresta, transformando-se em seu eixo interpretativo. A floresta, no entanto, pode ser interpretada como um desvio interpretativo e/ou equívoco de leitura, e isso na medida em que as gravuras das capas das diversas edições do romance priorizam a natureza em detrimento do drama humano que o trecho da obra ressalta. O romance *A selva* representa um ponto de inflexão dentro do fluxo tradicional da Amazônia ser retratada imgeticamente, e isso desde inúmeros ilustradores ao longo de uma centena de anos, constituindo uma tradição. A paisagem é demasiadamente ressaltada no conjunto dessas gravuras. Neste trabalho se realizou levantamentos bibliográficos sobre a relação entre literatura e iconografia, portanto, a arte literária e a iconografia provocam uma discussão na relação entre elas. Através da leitura do romance e das novelas de Ferreira de Castro da década de 1920, o romance amazônico nos mostra que a presença da natureza não poderia ser tomada como elemento central da trama. A análise do romance por meio das edições ilustradas por Cândido Portinari, Poty Lazzarotto e de um conjunto de artistas portugueses, pode revelar certa ruptura representada pelo romance no plano literário e, paradoxalmente, a continuidade de uma tradição imagética da região amazônica. Os artistas elaboraram imagens tanto de personagens quanto de episódios de diferentes passagens da narrativa, o que acaba por direcionar um determinado tipo de leitura da obra. Através da leitura das novelas de Ferreira de Castro da década de 1920, é possível identificar elementos não redutíveis à paisagem da selva que explicam o seu romance amazônico. A identificação das diferentes gravuras e ilustrações do romance *A selva*, no entanto, tendem a não apontar totalmente para a prevalência da natureza em detrimento do drama humano vivenciado nos recônditos da selva, e isso a depender do artista envolvido na tarefa de fazer as gravuras.

Lista de Ilustrações

Ilustração 1 – Engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha	56
Ilustração 2 – A Dulcinéia Encantada	57
Ilustração 3 – Maibi	57
Ilustração 4 – A selva	58
Ilustração 5 – La selva	59
Ilustração 6 – Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores.....	60
Ilustração 7 –. Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Carlos Reis.....	60
Ilustração 8 – Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Jorge Barradas.....	61
Ilustração 9 – Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Manuel Lapa.....	61
Ilustração 10 – O incêndio.....	62
Ilustração 11 – O Seringueiro.....	62
Ilustração 12 – O índio morto	63
Ilustração 13 – Vôo nas Trevas.....	63
Ilustração 14 – Ferreira de Castro.....	64
Ilustração 15 – A Selva.....	64
Ilustração 16 – Dona Yaiá tomando banho.....	65

Sumário

INTRODUÇÃO.....	08
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
1 A <i>SELVA</i> DE FERREIRA DE CASTRO.....	19
1.1 Ferreira de Castro: a vida e obra do escritor romancista	19
1.2 A presença da natureza no plano literário	22
2 OS PINTORES E AS CAPAS DO ROMANCE A <i>SELVA</i>	35
2.1 A pintura dos Portugueses na capa da obra	35
2.2 A pintura de Cândido Portinari na capa da obra	39
2.3 A pintura de Poty Lazzarotto na capa da obra	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
ANEXOS	56
CRONOGRAMA DE ATIVIDADES	66

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa objetiva fazer uma análise do romance *A selva*, publicado em 1930, a partir das iconografias presentes em algumas das suas edições. O estudo está sendo realizado através de levantamentos bibliográficos sobre a relação entre literatura e iconografia, portanto, a arte literária e a iconografia provocam uma discussão na relação entre elas.

Este trabalho aborda questões relativas a uma dada leitura do romance e o modo como certa representação iconográfica foi produzida acerca dele. A pesquisa procurou utilizar-se de teorias de vários autores que, em seus estudos, nos mostram a problemática da análise sociológica entre literatura e iconografia no decorrer do tempo histórico; por exemplo, o romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, pode ser apreendido em uma de suas possibilidades de leitura a partir das inúmeras gravuras então produzidas. Por meio das imagens, portanto, pode-se fazer certa interpretação do próprio texto literário (DOODY, 2009).

Segundo Lukács (2009), o autor de *Dom Quixote* se utiliza de acontecimentos inesperados com grande liberdade quando evidencia os contrastes estilísticos em situações concretas. No romance *A selva*, tem-se na narrativa um claro relato acerca de um drama humano, mas, do ponto de vista das inúmeras iconografias de diversas edições do romance, pode-se perceber um destaque acentuado do elemento da natureza amazônica. Os artistas gráficos se dispuseram a retratar o trecho da obra ressaltando e valorizando a natureza, impondo de antemão uma dada leitura que em muito desvirtua a interpretação da obra. Deve-se salientar que o romance *A selva* representou uma ruptura com a tradição literária acerca da região amazônica, tradição esta que ressalta o caráter pitoresco da paisagem regional e que remonta aos viajantes e naturalistas dos séculos XVIII e XIX (SÜSSEKIND, 1990). No caso

do livro *Inferno verde*, de Alberto Rangel, pode-se perceber essa tradição acerca da representação da Amazônia quando, nos seus diversos contos, a natureza converte-se em personagem central. No conto “Maibi”, por exemplo, a gravura correspondente ao seu entrecho segue as diretrizes do narrador quando personifica em Maibi a própria Amazônia, personagem a encarnar o papel de vítima e mártir em função da sua similaridade com a figura de Jesus Cristo crucificado.

Portanto, todas as informações teóricas em relação à análise sociológica da literatura, juntamente com as da iconografia, nos convidam para um aprofundamento desta questão, uma vez que o estudo bibliográfico merece uma atenção para que se possa buscar no romance *A selva* e nas diferentes edições da obra elementos dessa analogia que contribua para o desenvolvimento da pesquisa. Dessa forma, tendo em vista um panorama geral, busca-se investigar nas imagens do romance um estudo da iconografia, atentando para as mudanças do tempo histórico e adotando estratégias para que se possa fazer essa relação entre elas, bem como identificar e analisar aspectos pictóricos.

No decorrer da carreira literária de Ferreira de Casto, ele vinha produzindo uma série de novelas ao longo da década de 1920, e que foram aos poucos consolidando a sua trajetória de escritor; até o aparecimento do romance *Emigrantes*, em 1928, e *A selva*, em 1930, pode-se dizer que havia ainda um aprendizado por parte de Ferreira de Castro quanto aos modos de consolidar uma carreira. A obra *A selva* trouxe para o autor português reconhecimento e prestígio no campo intelectual e literário no Brasil e em Portugal, além de outros países. Antes de alcançar o seu sucesso literário, ele fez novelas com temas e estilos variados na sua escrita.

O romance *Emigrantes* narra o drama da emigração, que foi o marco de início da sua vida madura de escritor, e logo após publicou *A selva* – romance amazônico. Com seu estilo já devidamente cristalizado nos seus últimos escritos, o seu romance mais conhecido e

difundido é retrata o drama pessoal de Alberto, que passa a ser o enredo central da história e também das relações sociais dos personagens principais. No romance *A selva*, temos não só o drama vivido pelo personagem trágico do português Alberto, como também a história de tantos imigrantes nordestinos, as desigualdades sociais e a exploração humana no período do ciclo da borracha.

Mas a partir da análise das novelas anteriores, podemos observar o modo como o delineamento do cenário da região amazônica foi traçado pelo autor português. Pois, Ferreira de Castro lutou pelo seu espaço e reconhecimento no campo literário, vivendo uma época cheia de incertezas para a sua vida pessoal, e as novelas da década de 1920 foram os seus ensaios para um amadurecimento como escritor. No conjunto da sua obra é possível identificar a predominância de temáticas relacionadas ao drama humano nos seus aspectos trágicos e na desigualdade social. Assim, como muitos emigrantes que buscavam melhores condições de vida, Ferreira de Castro foi um desses emigrantes que se aventuraram.

É a floresta amazônica também a responsável pela truculência humana; o patrão se alia a ela para executar sua obra de escravidão. Nesse ponto, a reflexão do personagem trágico Alberto nega que a injustiça decorra da relação entre os seres humanos e a atribui ao papel implacável do meio que degenera o ser humano, fazendo com que não se pertença nem se domine. Para Paiva (2005), o autor português passou a idealizar através da literatura e a praticá-la nas suas primeiras novelas a carreira de escritor como um meio artístico para expressar uma representação mais realista de um quadro social marcado pela exploração humana.

A paisagem descrita é construída em consonância com a carga subjetiva do sujeito e que não pode ser desvinculada do espaço apresentado pelo autor português. O espaço deve ser discutido numa perspectiva histórica, social e cultural, para um melhor entendimento do eixo

central que é o drama humano e a relação literária com as imagens das capas dos ilustradores portugueses, de Cândido Porinari e de Poty Larazzoto, quando ficará evidente alguns deslizes nas ilustrações. O escritor Ferreira de Castro, que toma a paisagem da floresta como pano de fundo da trama, causou uma ruptura no modo tradicional de representação literária da região.

A narrativa ficcional de *A selva* e as suas respectivas capas ilustradas por diferentes artistas gráficos no campo da arte pressupõem riscos à análise sociológica, sendo deslizes e equívocos cometidos em comparação com o conteúdo da obra com as suas respectivas ilustrações. A literatura e as imagens possuem uma autonomia de seus respectivos sujeitos que a produzem, as imagens podem se tornar um problema para a sociologia da arte por causa de seus criadores que possuem um estilo, uma representação visual distinta entre seus pares, um gosto, um contexto histórico e social a serem vistos. A análise de *A selva* de Ferreira de Castro tenta desvendar sua estrutura ficcional e as suas respectivas capas de edições comemorativas.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A arte literária e a iconografia ensejam uma discussão na relação entre elas a ponto de converterem-se em uma peculiar problemática. A atribuição de imagens a personagens e passagens literárias transforma-se em um problema pertinente para uma análise sociológica da literatura na medida em que a descrição e o conhecimento de imagens acabam por consolidar uma dada leitura da própria obra, impondo-se ou mesmo limitando-se as possibilidades de sua interpretação no decorrer do tempo histórico. Segundo Doody (2009):

A iconografia constitui uma espécie de ornamento adicional, que personifica ideias e abstrações que o romancista já delineou numa complexa entelúquia. Poderíamos inclusive sustentar que a iconografia de um romance subtrai uma parcela do poder do autor; mas o mais adequado é, talvez, considerá-la como uma forma de tradução. (DOODY, 2009, p. 563)

O interesse de se observar certas passagens literárias e personagens, de fato, dão a possibilidade dos ilustradores de concordem ou atribuam interpretações relacionadas às obras. De acordo com Doody (2009), pode-se descobrir que determinadas leituras e análises canonizadas pela crítica revelam-se um tanto quanto diferentes em momentos históricos anteriores. O caso mais famoso é o do primeiro romance moderno, *Dom Quixote*.

O século XX simplificou as coisas convertendo o personagem de Dom Quixote num emblema complexo do homem moderno, mas os críticos a que devemos tal visão foram influenciados pela força da iconografia anterior, em particular a de Doré, e depois, por sua vez, influenciaram as sucessivas representações dos personagens de *Dom Quixote*, hoje praticamente reduzidos apenas a dois: Dom Quixote e Sancho Pança. (DOODY, 2009, p. 576)

O romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ilustrado pelo francês Gustave Doré, contribuiu para a visualização do aspecto do “cavaleiro da triste figura” e do seu fiel escudeiro; as imagens do gravurista francês da narrativa seguem a cronologia dos eventos do trecho; as gravuras parecem girar em torno do eixo central a dar corpo ao romance: o mundo de ilusão vivido por Dom Quixote em oposição à realidade que não era mais

governada pelo código da cavalaria, que somente existe nas narrativas da Baixa Idade Média. Para Lukács (2009), o elemento plebeu começa a ganhar destaque nas narrativas medievais na forma satírico-popular ou ideologicamente reelaborada. Ainda segundo Lukács, “Cervantes criou o romance moderno quando introduziu no romance de cavalaria a figuração fiel das classes subalternas e da vida popular”, um romance moderno que introduziu representações da vida cotidiana.

O romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa. Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existiam obras sob muitos aspectos afins ao romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa. Por outro lado, é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado. [...] (LUKÁCS, 2009, p. 193)

O ilustrador Gustave Doré, ao retratar a imagem do transloucado Dom Quixote e de seu fiel escudeiro do romance de Miguel de Cervantes, adere ao jogo entre realidade e ilusão que o autor do romance transforma em um dos eixos centrais do entrecho. Esse jogo entre realidade e ilusão, de acordo com Gombrich (1999), ainda não era possível de ser plenamente exercido pela arte medieval, ainda avessa a todo tipo de simbolismo conceitual. Cervantes, portanto, teria inovado com o seu romance ao propor esse jogo entre o “cavaleiro da triste figura” e seu fiel escudeiro, misturando o cômico da vida cotidiana e o trágico de uma vida elevada.

Para Auerbach (2001), a mistura de estilos entre o elevado e o baixo dentro do romance faz com que o contraste entre duas classes sociais inaugure um gênero literário específico: o romance. O episódio do encontro das três camponesas com Dom Quixote e Sancho Pança demonstra claramente a superioridade do estilo elevado da cavalaria e o desempenho do aprendiz de Sancho, bem como o jogo de ilusão é tratado pelo autor ao fazer o sempre realista Sancho tentar enganar Dom Quixote ao indicar que Dulcineia era uma daquelas camponesas.

O romance *A selva*, de Ferreira de Castro, ao ser analisado por meio da interpretação de suas variadas ilustrações correspondentes aos diversos episódios de seu trecho, tende a valorizar a paisagem amazônica como o elemento central da trama. Uma determinada tradição de representação iconográfica da região acabou por interferir diretamente no próprio entendimento de um romance que, fundamentalmente, trata de um drama humano em meio a selva. De acordo com Sússekind (1999), os inúmeros viajantes foram responsáveis pela caracterização peculiar do Brasil como um espaço da natureza.

[...] Fomos introduzidos ao gosto e na medida dos europeus, inventariados pouco a pouco, e não estou certa se adquirimos alguma vez completa visibilidade. Na iconografia e na crônica de autores viajantes nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feito visíveis. Fomos pensados. Ainda assim, essas visões alimentam lembranças do passado e povoam o nosso inconsciente.

As imagens dos viajantes têm o dom de evocar ausências. Promovem jogos entre o que é possível lembrar e o que se esquece, entre o que está presente e o que desapareceu. Provocam também tensões entre o visto e o enunciado. [...] (SÜSSEKIND, 1990, p. 15-16)

No caso do livro de contos *Inferno verde*, de Alberto Rangel, podemos perceber tal contaminação na famosa ilustração do conto “Maibi”. O crime cometido contra Maibi revela as atrocidades da exploração que acontece com a própria Amazônia. O ilustrador da cena tentou seguir na sua ilustração a interpretação mencionada pelo narrador. A cena da morte de Maibi tal como retratada pelo gravurista pode ser aproximada ao martírio de Jesus Cristo. Representada em outras cenas religiosas, a crucificação consegue comunicar ao observador uma intensidade dramática, os sentimentos de dor e sofrimento. A ilustração que retrata a cena da morte trágica de Maibi no conto de Alberto Rangel salienta muito fortemente tais aspectos do martírio do Cristo crucificado.

Através da leitura do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, bem como de suas novelas anteriores ao seu romance amazônico, tenta-se mostrar que a presença da natureza

não deve ser tomada como elemento central da trama, tal como podem sugerir as diversas gravuras a ilustrar as diferentes capas das inúmeras edições do romance. A partir da leitura das novelas de Ferreira de Castro ainda da década de 1920, e reunidas todas no livro *O voo nas trevas*, quando o autor português ainda buscava firmar-se como escritor, é possível identificar os elementos que podem deslindar o seu romance amazônico e que transcendem a consideração da própria natureza/floresta como elemento central da sua interpretação.

O romance *A selva*, de Ferreira de Castro, por ser uma narrativa ambientada na Amazônia, causou uma ruptura no modo de representar a região amazônica; a natureza, por ser o pano de fundo do drama dos personagens, não interfere decisivamente no desdobramento dos eventos e não se transforma no eixo central do romance. Já uma análise do romance feita do ponto de vista das suas gravuras, e então ilustradas por Cândido Portinari e Poty (no caso das edições brasileiras), nos mostra, simultaneamente, uma continuidade na tradição pictórica quanto à representação da região amazônica e um rompimento com essa tradição. Diante disso,

[...] O artista que procura representar o mundo visível não se defronta apenas com uma miscelânea neutra de formas que ele procurou “imitar”. O nosso é um universo estruturado cujas principais linhas de força continuam curvadas e moldadas por nossas necessidades biológicas e psicológicas, por mais camufladas que estejam as influências culturais. [...] (GOMBRICH, 1999, p. 6)

A arte não é um jogo individual; age sobre a vida coletiva e transforma o destino das sociedades. É também um produto da vida coletiva e pode se transformar em função da sociedade. A criação artística, pela qual o ser humano expressa seus sentimentos e sua visão de mundo e de si mesmo, está presente desde o início da história da humanidade. Todas as culturas, mesmo em circunstâncias materiais muito difíceis, desenvolvem suas formas de arte.

Os artistas plásticos possuem seus estilos, valores e linguagens próprias, contudo, suas obras possuem uma posição estratégica de variados tipos no campo cultural da época em que

estão inseridos, as suas atividades práticas e métodos de reprodução de desenhos, xilogravuras, ilustrações e, dentre outros, em suas diversas técnicas e suportes.

As representações literárias e pictóricas possuem uma relação no campo cultural no ponto a que se dá maior realce, em que se insiste mais no tratamento ou debate desse problema; a abordagem e análise das imagens em particular possuem um conjunto de informações para a compreensão do período em que foram publicadas. A arte não é só uma “função social” como também é empregada “para realizar meios sociais” a que escritores e pintores estão submetidos por meio da tradição ou da atualidade artística (BASTIDE, 1979).

Segundo Guinzburg (2004), a obra pode oscilar entre o plano da realidade e o da ficção; *A selva* possui seu entrecho nos recônditos da floresta amazônica, focando as contradições do mundo do seringal, onde a dimensão humana é revelada por meio de sua dramaticidade sofrida e corajosa. O escritor, na sua criação literária, possui um estilo de intensa transmissão da realidade, em que o leitor o entende e absorve essa realidade transfigurada literariamente.

Para Baxandall (2006), há um problema “irrefletido” e certamente intencional de cada artista ao produzir a sua obra, o que contribui na aptidão a ser adquirida no decorrer de suas ações e decisões. Ora, no caso das capas e ilustrações referentes ao romance *A selva* de Ferreira de Castro, o observador ou apreciador das imagens tendem a internalizar de forma diferenciada a representação visual das diferentes imagens, a despeito das intenções dos artistas.

Os artistas portugueses em suas gravuras estampadas na edição comemorativa do romance de Ferreira de Castro representaram a natureza em seus trabalhos de forma distinta, cada um deles possuindo uma determinada visão da obra do autor português; ao ilustrarem as imagens, pode-se perceber seus estilos, intenções, visões diferenciadas acerca da natureza

amazônica. A imagem da floresta amazônica não é a mesma entre os pintores; apesar de reproduzirem a mesma natureza, a paisagem não é a mesma.

Na análise sociológica em relação à literatura e à pintura, o que interessa é o drama vivido pelos personagens em um lugar de isolamento na região amazônica, cujo foco principal está na condição subumana de exploração, miséria e violência que se tenta encontrar nas imagens ilustradas pelos pintores. Para Guyau (2009), a percepção da dor se torna agradável para a arte (literária ou pictórica) na medida em que a expressão da emoção estética se transmite o caráter social da obra e que a emoção artística se expressa na imitação e ilusão da obra ficcional. Ferreira de Castro foi gradualmente consolidando seu estilo com intenção de buscar expressar de maneira precisa e objetiva a realidade, podendo expressar o belo e o feio na narrativa que despertam emoções na relação entre homem e natureza. Algumas passagens descritivas do romance ostentam a preocupação com o detalhe, preferindo um estilo rico da energia da vida, sem artificialismo. A partir de uma narrativa marcada por preenchimentos (MORETTI, 2009), com uma descrição minuciosa do mundo observado, é possível transferir esse modo de percepção da literatura também em relação e comparação com a arte pictórica. Pois, ao lê-se as imagens, pode-se perceber certa aproximação ou distanciamento das cenas retratadas, seja da natureza ou das ações humanas. O mundo das representações não se encaixa perfeitamente em determinados moldes impermeáveis que poderiam expressar fielmente a realidade. A sociedade é um campo de batalha de representações no qual os limites e a coerência de um cenário são contestados e rompidos com regularidades (CLARK, 2004). Onde tudo se articula a partir do mundo interior das pessoas nas representações de suas próprias práticas sociais e ideológicas; a sociedade passa a ser um cenário para o romance e para a pintura em seu cotidiano.

No romance *A selva* pode-se ler uma página escrita e uma leitura da imagem, onde o legível e o visível possuem pontos em comum, próximos, ilusórios, parciais e incertos (MARIN,

2009). É exatamente neste foco que este trabalho se dedicará a realizar na leitura das imagens em comparação com a narrativa da obra.

CAPÍTULO 1

1. A SELVA DE FERREIRA DE CASTRO

1.1. Ferreira de Castro: a vida e obra do escritor romancista

José Maria Ferreira de Castro nasceu no dia 24 de maio de 1898 em Portugal, no lugar de Salgueiro, em Ossela. Filiado a uma família pobre de camponeses, aos nove anos entra na escola primária de Ossela. Em 1906 o pai de Ferreira de Castro falece, deixando em desamparo a família, composta por mais três crianças a sustentar. Aos doze anos faz um exame de instrução primária, sendo o único aprovado. Ainda menino, se interessa por Margarida, uma paixão de adolescência; neste momento mostra-se com tendências sentimentais, escreve a sua primeira carta de amor e depois outras tantas. O interesse pela leitura começa pelos folhetins das feiras do lugar onde mora; nos folhetos se narravam em versos dramas absurdos, dentre outros; tais folhetos chamaram a atenção do pequenino, causando nele certo fascínio pela literatura. Já no dia 6 de janeiro de 1911, Ferreira de Castro parte de Ossela, ainda com 12 anos de idade; no momento da sua partida para o Brasil, e no dia seguinte em Leixões, embarca no velho vapor Jerôme, para Belém do Pará. Permanece pouco tempo nesta cidade na casa de seu tutor conterrâneo a quem fora recomendado. O protetor, não mais querendo a responsabilidade de manter o menino em sua casa, arranja um emprego para o garoto no seringal Paraíso (nas proximidades da margem do rio Madeira).

No sertão amazônico, durante quatro anos, Ferreira de Castro vive em uma dramática solidão, entre gente rude e sacrificada, tomando contato com sofrimentos e injustiças que são a sua iniciação na vida do trabalho, da miséria e da violência social. Em meio a tantas tragédias, descobre a sua vocação de jornalista e escritor, escrevendo as primeiras crônicas e contos que são enviados para jornais e revistas. Essa experiência de vida marca profundamente a sua juventude e torna-se a inspiração mais importante de toda a sua obra. O

seu primeiro romance, intitulado *Criminoso por ambição*, foi redigido quando ainda estava no seringal Paraíso; em 1914 deixa o seringal; ao sair, passa a viver em situação de extrema miséria. Para sobreviver, ele trabalha como marinheiro em navios do Amazonas; já em Belém do Pará, torna-se um colaborador em publicações variadas, tendo a oportunidade de divulgar aquele seu primeiro romance. Pouco tempo depois, ao colaborar no jornal *A Cruzada*, de Belém do Pará, a carreira de escritor passa a ganhar campo em outros jornais do Brasil e sua vida começa a melhorar como jornalista. No ano de 1918, a carreira de Ferreira de Castro como escritor e jornalista começa a consolidar-se. A sua trajetória no campo jornalístico e literário não foi nada fácil no Brasil; aos poucos conquista o reconhecimento de escritor através do público e das relações com a sociedade literária brasileira. Mas decide ir embora do Brasil e voltar para a sua terra natal, Ossela. Ao procurar emprego de jornalista e escritor na capital, Lisboa, não possuindo reconhecimento e nem relações sociais, revive o início de sua carreira e da miséria que passou no outro país.

Ele busca trilhar o seu caminho sempre procurando relações que irão lhe ajudar a crescer no jornalismo profissional. Quando as oportunidades surgem, sua novela *Carne faminta* passa a ser o primeiro livro editado no ano de 1922 em Portugal. Possuindo talento que logo ganha reconhecimento para a literatura, chega a escrever mais de uma centena de artigos, crônicas e contos por mês. No ano de 1924 publica a novela *A metamorfose do escultor*. Cada vez mais Ferreira de Castro divide seu tempo entre o jornalismo e a literatura. Ao escrever, em 1927, a novela *O voo nas trevas*, poderíamos perceber uma possível aproximação da obra com a do livro *Linha de sombra*, de Joseph Conrad; a obra fora escrita com o intuito de demonstrar a transição da juventude para o período de maturidade e mais o sofrimento da vida adulta. O livro *Linha de sombra* é uma obra que narra a história de um jovem marinheiro que pensa em abandonar a carreira, mas, de repente, a sua vida muda quando recebe a nomeação para ser capitão de um navio mercante. A história trata de certos

fatos que, sem dúvida, estão associados à transição da juventude para o período adulto. O navio mercante passa a ser o cenário da narrativa, com o jovem marinheiro no comando do seu primeiro navio nos mares orientais; a aventura de comandar o navio e manter o controle sobre a tripulação parece exceder as possibilidades de alguém tão jovem. Ao se deparar com as mais inusitadas situações a bordo do navio e até o enfrentamento de situações absurdas, como a inusitada calmaria do mar que deixa o navio à deriva durante dias, a doença do seu primeiro-oficial que esmorece com a uma doença tropical, além de parte da tripulação também adoecer, acabam por configurar um leque de situações a serem superadas por alguém que começa a ingressar na vida adulta. “A linha de sombra” do comandante de primeira viagem, ainda inexperiente, indica o momento decisivo para tomar resoluções e responsabilidades, deixando para trás a sua juventude.

A história nos mostra a possibilidade do autor português ter lido a obra de Conrad, e ter sido depois influenciado ao escrever a sua novela “O voo nas trevas”. O escritor português sai de uma fase de escritor ainda em construção e passa se consolidar com um nome próprio na medida em que encontra a sua voz e estilo próprios. A criação literária de Ferreira de Castro, oriunda do jornalismo e de difusos ensaios literários juvenis, estava ligada à juventude literária inconformista da época; ele edita novelas e contos, em alguns deles acrescentando já o entusiasmo poético que caracterizava esse tempo literário, num realismo que sugeria uma intuição rumo a uma criação futura. O seu romance *Emigrantes*, de 1928, é publicado em Lisboa e conquista leitores de outros países. Já em 1930 publica *A selva*, que alcança imensa importância em Portugal, no Brasil e, sucessivamente, em vários outros países. No mesmo ano morre Diana de Lis, sua esposa, deixando Ferreira de Castro numa solidão que o paralisa em suas atividades literárias. Ferreira de Castro nos revela através de suas novelas um escritor que se preocupa com os grandes problemas políticos, sociais e os dramas humanos da época.

1.2. A presença da natureza no plano literário

Este estudo tem por objetivo analisar o romance *A selva*, de Ferreira de Castro, e a sua respectiva iconografia, a partir da comparação das gravuras estampadas em diferentes edições; o presente relatório de pesquisa visa analisar o modo como cada artista gráfico tentou resumir por meio da representação imagética o trecho da narrativa. E, assim, estabelecer alguns contrapontos entre o trecho do romance e as imagens, à luz das teorias desenvolvidas por diversos teóricos. Como ponto de partida, a contribuição da teoria de Doody para se entender a representação iconográfica.

A iconografia torna-se um adorno na obra do romancista, de modo que a atribuição de imagens a personagens e passagens literárias transforma-se em um problema pertinente para uma análise sociológica da literatura na medida em que a descrição e o conhecimento de imagens acabam por consolidar uma dada leitura da própria obra, impondo-se ou mesmo limitando-se as possibilidades de sua interpretação no decorrer do tempo histórico (Doody, 2009).

O interesse de se observar certas passagens literárias e personagens, de fato, dará a possibilidade dos ilustradores de concordem ou atribuírem interpretações aos textos. De acordo com Doody (2009), pode-se descobrir que determinadas leituras e análises canonizadas pela crítica revelam-se um tanto quanto diferentes em momentos históricos anteriores. O caso mais famoso, como já salientado, é o do primeiro romance moderno, *Dom Quixote*.

Quando visualizamos nos escritos literários cada uma das cenas do romance de *Dom Quixote*, percebemos o modo como o pintor francês ilustrou as imagens do cavaleiro andante e do seu fiel escudeiro, nos mostrando o mundo de ilusão vivido por Dom Quixote em oposição à realidade que não era mais governada pelo código da cavalaria; somente nas

narrativas da Idade Média se encontravam estes códigos da cavalaria andante. O personagem Dom Quixote, por ser uma minoria a possuir esta leitura, tenta transmitir as leis de forma oral ao seu fiel escudeiro. Para Lukács (2009), o elemento plebeu começa a ganhar destaque nas narrativas medievais na forma satírico-popular. “Cervantes criou o romance moderno quando introduziu no romance de cavalaria a figuração fiel das classes subalternas e da vida popular”, tornou-se um romance moderno que introduziu representações da vida quotidiana.

O ilustrador, ao ler e interpretar o romance, aproveita para realçar elementos de contraste entre o personagem de Dom Quixote e Sancho Pança, dando destaque às suas estruturas físicas e à realidade social vivida pelos dois protagonistas do romance. As informações contrariam o que fora observado e abordado por vários autores, e o início do surgimento do romance como dotado de um estilo literário a mesclar o elevado e o baixo surgiu na Renascença em um momento histórico caracterizado pelo ideal de liberdade e pelo individualismo. De acordo Lukács (2009), no final da Idade Média e no Renascimento, porém, predominou a tendência a uma interpretação científica do mundo.

Para Doody (2009), no tempo medieval, os estilos artísticos se dirigiam a uma sociedade de analfabetos e era indispensável uma arte visual. No final da Idade Média e no Renascimento predominou a tendência a uma interpretação do mundo. Durante a Idade Média, a produção artística era anônima, pois toda arte era resultado de ideias anteriormente estabelecidas, seja pelo poder real ou pelo poder eclesiástico, aos quais o artista deveria se submeter. Esse contexto se altera, já que o período moderno se caracteriza pelo ideal de liberdade e pelo individualismo no qual o pintor Gustave Doré está inserido. Nessa época, o artista passou a receber o conceito que recebe atualmente de um criador individual e autônomo, que expressa em suas obras os seus sentimentos e suas ideias, sem submissão a nenhum poder que não a sua própria capacidade de criação.

De acordo com Auerbarch (2001), o realismo da vida cotidiana está ligado ao ambiente social do final da Idade Média. Relaciona-se tanto à sua expressão otimista como a seu lado trágico. Nas artes europeias, a pintura consolidou-se como uma nova tendência estética que se desenvolveu.

O ilustrador Gustave Doré, ao retratar a imagem do transloucado Dom Quixote e de seu fiel escudeiro Sancho Pança, atenta para o jogo entre realidade e ilusão insinuado pelo romancista, convertendo-se a partir de então no eixo central de interpretação da obra. Esse jogo entre realidade e ilusão, de acordo com Gombrich (1999), escapou do simbolismo conceitual narrativo típico da arte medieval. O autor de *Dom Quixote* propôs esse jogo entre o “cavaleiro da triste figura” e seu fiel escudeiro para tornar a narrativa cômica e ao mesmo tempo trágica, estimulando a imaginação do leitor. Em uma das famosas cenas do romance, Sancho tenta entrar no mundo de ilusão de Dom Quixote para, assim, trazê-lo de volta para a realidade. Quando Dom Quixote encarrega Sancho Pança de encontrar Dulcineia na vila do Toboso, o escudeiro, já conhecedor dos códigos da cavalaria e sabendo lidar com o jogo ilusório de seu mestre, tenta enganar o “cavaleiro andante” dizendo que a Dulcineia vinha na direção deles, acompanhada de duas amas em seus respectivos cavalos. Na realidade tratava-se de três simples camponesas montadas em burricos.

O jogo não é, em momento algum, trágico – como esperamos ter demonstrado –, e nunca os problemas humanos, quer os pessoais do indivíduo, quer da sociedade, são postos diante dos nossos olhos de modo tal que tremamos ou sintamos compaixão; sempre ficamos no campo do divertimento [...]. (AUERBARCH, 2001, p. 303)

As lavradoras montadas em seus burricos são paradas na estrada por Sancho, que se dirige para o seu mestre fazendo as devidas saudações a Dulcineia e suas criadas. Dom Quixote permanece espantado (Figura 2). Elas não entendem o que se passa entre os dois homens, deixando-as aborrecidas, e no momento em que tentam ir embora acabam caindo de suas montarias, logo levantando rapidamente. Dom Quixote tem certeza de que se trata de

simples aldeãs, e não entende muito bem o que está acontecendo; ele acaba encontrando como saída para aquela situação não o reconhecimento da realidade, mas a própria ilusão como remédio para o desconforto: Dulcineia está encantada e ele, Dom Quixote, sofreu algum tipo de feitiçaria a ponto de não ser reconhecido por sua amada. Contudo, salienta Auerbarch (2001), o próprio autor criou situações cômicas ao seu transloucado cavaleiro.

Mas se simplesmente lemos o texto de Cervantes, temos uma brincadeira, e ela é irresistivelmente cômica. Muitos ilustradores fixaram a imagem: Dom Quixote, ajoelhado ao lado de Sancho, olhando com os olhos arregalados e rosto confuso para o feio espetáculo que se lhe oferece [...]. (AUERBARCH, 2001, p. 303)

De acordo com a argumentação de Auerbarch (2001), o mundo de ilusão vivido por Dom Quixote não é desfeito nesse momento de plena consciência da realidade. Tentando encontrar uma explicação para o fato ocorrido na estrada, ele se convence de que a Dulcineia estaria sendo vítima de um encantamento, possuindo a aparência de uma lavradora montada em seu burrico; este mesmo encantamento o teria atingido e, por causa desse encantamento, Dulcineia não o reconheceu.

Entre os muitos episódios que representam o embate entre a ilusão de Dom Quixote com a realidade cotidiana e oposta à ilusão, este ocupa uma posição especial. Em primeiro lugar porque se trata da própria Dulcineia, a ideal e incompreensível senhora do seu coração; é o auge da sua ilusão e da sua desilusão, e, mesmo que também neste caso encontre uma saída para salvar a ilusão, esta saída (Dulcineia está encantada) é tão dificilmente insuportável que dali em diante todos os pensamentos estão dirigidos para a meta da sua salvação e da quebra do seu encantamento [...]. (AUERBARCH, 2001, p. 303)

O encantamento se torna outro elemento de ilusão na narrativa que perturba e faz com que o “cavaleiro da triste figura” a busque em sua jornada. De acordo com o Gombrich (1999), precisamos sempre contar com meios que possibilitem um “estilo” de acordo com os conflitos bem complexos. O estilo rebaixado e o estilo elevado estão presentes ao longo do trecho do romance e encarnados nos dois personagens centrais. Mas quando Sancho Pança

intenta imitar o estilo aprendido dos modos de ser de um cavaleiro, a mistura dos estilos faz com que a realidade se apresente de outra perspectiva de ilusão.

[...] Contudo, apenas o contraste estilístico das falas e o grotesco movimento do fim (queda e levantamento de Dulcineia) conferem ao acontecimento seu pleno gozo. O contraste estilístico das falas desenvolve-se só paulatinamente, pois as lavradoras estão, a princípio, demasiado perplexas [...]. Como representante do estilo cavalheiresco aparece, em primeiro lugar, Sancho, e é surpreendentemente divertido ver quão excelentemente faz como se em toda sua vida não tivesse ouvido outra coisa senão o jargão dos romances de cavalaria. (AUERBACH, 2001, p. 303)

Para Auerbach (2001), a mistura de características de estilos entre o elevado e o baixo dentro do romance confere a esta alegórica mistura estilística um contraste entre duas classes sociais e que torna este gênero literário específico. O encontro das camponesas com o cavaleiro Dom Quixote e de seu servo Sancho Pança demonstra claramente a superioridade do estilo elevado da cavalaria e o desempenho do aprendiz de Sancho. O estilo elevado em evidência contrastando com o estilo rebaixado do cavaleiro e do servo, no entanto, causa uma situação inusitada para o romance moderno. Segundo Lukács (2009), o autor do romance se utiliza de acontecimentos inesperados com grande liberdade quando se evidencia os contrastes estilísticos e demonstrando o *pathos* social antigo no drama, na tragédia e com o cômico:

[...] O *Dom Quixote* é formado por uma série de episódios singulares, ligados entre si somente por meio do *pathos* de figura do protagonista em seu contraste com Sancho Pança e com a realidade prosaica. Apesar disso, tem-se aqui a unidade da ação no grande estilo épico, já que os personagens do romance revelam sua essência de modo sempre concreto, agindo em situações concretas. [...] (LUKÁCS, 2009, p. 212).

Ao adornar um texto com imagens, os ilustradores de Dom Quixote têm a preocupação de como os personagens passam a ser representados em suas atividades cotidianas; um novo problema se coloca para o artista: dar ideia de movimento através da imagem fixa. E o artista conseguiu isso de maneira eficiente, como se pode notar nas pinturas das diversas cenas de Dom Quixote em sua montaria contra os moinhos de vento; e o protagonista só possuía olhos para a embaraçada Dulcineia em meio à batalha. O tempo fechado para uma tempestade forte

causa no Dom Quixote uma inquietação, o “cavaleiro da triste figura” revela estar perturbado entre o jogo da realidade e ilusão, o desequilíbrio emocional demonstra a sua loucura, segurando uma espada que de fato é um bastão de bufão; a figura de Dom Quixote montado em seu cavalo mostra o equilíbrio na composição do volume de seus corpos. A preocupação com o movimento fez com que os artistas criassem figuras leves, ágeis, pesadas, lentas, pequenas, esguias, dentre outras. Para Doody (2009), os ilustradores de *Dom Quixote* mostram particular interesse em representar o herói em ação, e certas passagens do romance acabam se tornando obrigatórias: Dom Quixote contra os moinhos de vento, por exemplo, ou a batalha com os odres. Os ilustradores de romances de várias épocas gostam de retratar as cenas de entrecos das obras colocando cor e movimento às ações.

Os personagens Dom Quixote e Sancho Pança foram eternizados nas imagens retratadas pelo artista e ilustrador Gustave Doré e dos consecutivos trabalhos organizados de Salvador Dalí. Nas cenas do Dom Quixote e Sancho Pança, os personagens de segundo plano possuem maior atenção dos ilustradores desde o Renascimento, nas duas últimas décadas do século XVIII e nas três primeiras do século XIX. Segundo Lukács (2009), na Idade Média, nesta “democracia da não-liberdade”, o homem possui uma autonomia criativa, mas neste período teria de se expressar de modo contido e, por mais que tivesse situações interessantes da vida medieval para ser retratada pelo artista, contudo, estava subordinado ao clero e à nobreza

As criações artísticas dos ilustradores antigos possuíam uma tendência em retratar os personagens menores, e os ilustradores de hoje, por sua vez, não pensam mais dessa forma, tentando tornar mais claro a interpretação de suas obras. Para Doody (2009), o século XX simplificou as coisas convertendo o personagem Dom Quixote num emblema complexo do homem moderno; os ilustradores limitam ou impõem interpretações à obra de acordo com o

contexto histórico no qual estão inseridos; por exemplo, o romance de Miguel de Cervantes que fora reduzido aos personagens de Dom Quixote e Sancho Pança (Figura 1).

O romance *A selva*, de Ferreira de Castro, ao ser analisado por meio das ilustrações de suas variadas edições em cenas que correspondem aos eventos que ocorrem em seu entrecho, tendem a retratar a Amazônia de maneira a incorporar de uma maneira tradicional, carregando para dentro do entrecho do romance, o peso da paisagem da selva que, de fato, o romance não salienta, e isso em detrimento de outras categorias da ficção. De acordo com Sússekind (1999), os viajantes foram os responsáveis pela característica particular na representação da natureza no Brasil e, particularmente, na Amazônia.

A natureza, nesse sentido, é convertida em eixo interpretativo do romance. Diversas gravuras do romance tendem a ressaltar a paisagem da floresta em detrimento da figura humana. Em vários momentos foi demonstrado o destaque excessivo para a natureza na obra de Ferreira de Castro, que poderá ser interpretada como um desvio interpretativo ou equívoco de leitura do romance; os artistas priorizam a natureza em detrimento do drama humano que o entrecho da obra destaca. A representação da região amazônica como um paraíso passou a consolidar-se por meio da visão dos naturalistas e, com o tempo, tornou-se exemplo para os ilustradores; essa valorização desdobrou ao longo do tempo em termos de representação iconográfica, estando presente em diferentes edições e retratada por inúmeros ilustradores da obra do autor português.

Muitos escritores e ilustradores foram influenciados pela literatura informativa feita pelos viajantes europeus. Invariavelmente, tais escritos tomavam a forma de relatório de viagem, com informações sobre as terras amazônicas, com destaque para os recursos minerais, a fauna, a flora e os aspectos pitorescos dos nativos da região. Os relatos e representações pictóricas dos viajantes e exploradores marcam o início de uma longa tradição que consistia em detalhes (por vezes exagerados) das terras exploradas. Este aspecto irá se

desdobrar de maneira decisiva quando da própria fundação de uma literatura nacional, quando o foco narrativo das primeiras novelas escritas por autores nacionais incorporam a voz do naturalista e do viajante.

[...] Isto é: na literatura de viagem produzida pelos escritores oitocentistas nesse período de consolidação da ficção romântica brasileira. Especialmente em algumas expedições imaginárias ou humorísticas que, parecendo orientar-se segundo a retórica característica ao gênero, servem, na verdade, de duplos críticos dos relatos propriamente ditos. (SÜSSEKIND, 1990, p. 96)

A visão dos viajantes naturalistas dos séculos XVIII e XIX, como Martius e Rugendas, influenciaram muitos escritores e pintores de várias épocas que acabaram por estabelecer um padrão acerca do modo de representar pictoricamente o Brasil. A pintura oitocentista possui características na sua representação e ornamentação da cultura, retratando a realidade da sociedade.

[...] E assim o fato, por exemplo, de todas as paisagens oitocentistas e as pinturas oníricas do século XX terem bastantes coisas em comum para permitir que nós, historiadores, possamos dizer, no todo, onde e quando foram feitas, não decorrer de algum fluido misterioso ou espírito coletivo que rege os modos de percepção ou as imagens dos sonhos, mas antes do fato observável de que os símbolos desenvolvidos a partir de um acervo comum tenderão a apresentar uma certa aparência familiar. [...] (GOMBRICH, 1999 p. 34)

No “naturalismo”, o artista pintava a natureza, por exemplo, tal como a via a partir de uma determinada perspectiva, isto é, ele captava e reproduzia a natureza com um “olhar armado” (para citar a expressão de Sússekind). Além dos artistas da Academia Artística Francesa que vieram para o Brasil no século XIX, pintores europeus motivados pela paisagem luminosa dos trópicos e pela existência de uma burguesia rica e desejosa de ser retratada também acabaram por encaminhar-se ao Brasil. Mas a maior parte dos artistas que retratou a natureza no Brasil fazia parte das comissões científicas de naturalistas que exploravam o interior do país, percorrendo suas florestas e sertões. Johann Moritz Rugendas e Friedrich von Martius, ambos de origem alemã, estiveram no Brasil e consolidaram uma determinada

maneira de representar imageticamente a natureza. Além do nosso país, visitaram vários outros da América Latina e retrataram a paisagem e os costumes dos povos que conheceram. Mas foi Johann Moritz Rugendas, no desenho, que o artista encontrou a melhor maneira de expressar sua percepção do país que visitou, deixando-nos uma preciosa documentação em gravuras não só da natureza, mas também dos costumes brasileiros.

No caso do livro de contos *Inferno verde*, de Alberto Rangel, podemos perceber como essa tradição imagética dos naturalistas foi incorporada pela produção literária e de seus respectivos gravuristas. No conto “Maibi”, existe uma gravura que tenta expressar os argumentos do narrador. A narrativa curta, de estrutura centralizada em um só núcleo dramático, a exploração dos seringueiros no interior da selva, vítimas das ambições dos seringalistas, e dos quais os primeiros tentam livrar-se em prol de uma vida digna, já que dependentes de saldo. Assim, os trabalhadores do sertão amazônico morrem aos poucos, como, em particular, a própria região amazônica que está marcada para esgotar-se pouco a pouco através da extração do látex das seringueiras. O modo de vida solitário e de exploração dos seringueiros passa a ser representado através da figura do seringueiro Sabino, o único que possui mulher; mas, por não possuir saldo, o seringueiro negocia a sua esposa Maibi com o seringalista Marciano para quitar o seu saldo. Maibi é repassada a outro seringueiro possuidor de saldo, zerando a dívida de Sabino. Sabino, não conformado com a perda da mulher, sofre uma transformação de comportamento por causa da situação de constrangimento moral, toma uma atitude desesperada contra Maibi. O crime cometido contra Maibi revela as atrocidades da exploração que acontece com a própria Amazônia. O ilustrador da cena tentou seguir na sua ilustração a interpretação mencionada pelo narrador.

O ilustrador retratou a figura de Sabino como um opressor, com suas feições típicas de um algoz a olhar a sua vítima. A posição de Maibi amarrada à árvore e cravejada de tigelas para aparar o látex da seringueira faz com que o sangue da própria vítima seja recolhido. A

inclinação da cabeça de Maibi faz uma forte referência à figura do Cristo crucificado, imagem esta que é reforçada pela faca na cintura de Sabino retratada em formato de cruz. Uma imagem tende a rebater na outra. A floresta ao fundo da ilustração encarrega-se de transpor para Maibi a personificação da própria Amazônia (Figura 3). A cena da morte de Maibi se aproxima da crucificação de Jesus Cristo pintada em outras cenas religiosas, comunicando ao observador uma intensidade dramática, os sentimentos de dor e sofrimento.

Nos contos de Alberto Rangel é possível perceber diferentes elementos que estão presentes na descrição da natureza, e a representação da paisagem natural e social do modo como essa natureza influencia a vida dos personagens. O livro *Inferno verde*, de 1908, possui onze histórias curtas; nele está contido um estilo de representação literária canonizada da Amazônia através dos relatos de viajantes e exploradores. A Natureza, ao ser descrita, ganha relevância em detrimento dos demais personagens. O cenário da região amazônica passa a ser valorizado pelo autor do início ao fim da obra, e esse ambiente amazônico ganha cada vez mais espaço para oprimir o drama humano. O cenário da selva tende a oprimir os personagens, sendo descrito em seus pormenores de forma exagerada. Em várias outras cenas se transforma num lugar hostil, inóspito, até mesmo de refúgio de todas as atrocidades vividas pelos personagens sofredores dos contos. A selva impõe seu ritmo de vida aos personagens, mesmo que de modo ameaçador, e expressa os conflitos entre as diferentes classes sociais, reprime os abusos dos ádvenas que buscam por riqueza.

Nos contos de Alberto Rangel percebe-se que a representação literária da Amazônia faz parte da sequência de acontecimentos que constituem a base do enredo dos contos: a natureza se tornou um elemento principal do início ao fim da narrativa, sendo o eixo central de toda a trama criada pelo autor. Assim como os naturalistas, o autor de *Inferno verde* descreve a natureza como uma personagem principal de todas as tramas.

No romance *A selva*, de Ferreira de Castro, por ser uma narrativa ambientada na Amazônia, causou uma ruptura no modo de representar a região amazônica; a natureza, por ser o pano de fundo do drama dos personagens, não interfere, por seu turno, nos capítulos e não se transforma no eixo central do romance. A análise do romance feita do ponto de vista das gravuras das edições brasileiras ilustradas por Cândido Portinari e Poty nos mostra uma continuidade na tradição pictórica da região amazônica e, em outras, o rompimento com essa tradição.

A representação imagética do romance de Ferreira de Castro, ao retratar a Amazônia a partir de uma visão tradicional, acaba por reduzir e simplificar a trama do trecho do romance. Por mais que se tente separar a construção de imagens tanto de personagens bem como de passagens de diversas narrativas e trechos de romances por meio de uma estratégia das edições, levando em consideração a ampliação do público consumidor dos variados livros, possui esta relação de variações constantemente de leituras que tratam de heróis e episódios de obras que viraram clássicos na literatura. De acordo com Lima (2002), a análise sociológica da literatura põe em paralelo os valores implícitos que constituem o universo do personagem do romance e os da sociedade em que se encontra, podendo este personagem negativo se transformar em um problema.

Embora seja possível estabelecer uma relação compatível entre a interpretação de uma obra literária e as suas respectivas ilustrações, devemos atentar para o momento histórico específico que viabiliza tal compatibilidade. Ao se comparar as gravuras estampadas nas capas das diferentes edições do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, e quando analisarmos o modo como cada artista gráfico tentou exprimir de forma resumida a imagem do trecho da narrativa, de fato, ao se fazer a análise literária e a análise imagética, poderíamos de forma direta estabelecer alguns contrapontos entre o trecho do romance e as imagens. Para Doody (2009, p.570-571), os ilustradores se concentram nos acontecimentos e ações.

[...] Subvertendo o signo gráfico, por assim dizer, o ilustrador indica a possibilidade de um conhecimento que vai além do mundo fenomênico, e que é acessível apenas parcialmente na inevitável visibilidade das palavras escritas ou impressas. Oferecendo à mente uma saída da página escrita, permitindo-nos entrever um outro “espaço”, o artista nos promete novas instituições que ultrapassam os limites do texto.

No ano de 1930, ainda no período da II Guerra Mundial, foi publicada em Lisboa a primeira edição de luxo de *A selva*, com ilustrações de diversos artistas portugueses. Pode-se perceber a influência da visão dos naturalistas viajantes nas concepções artísticas dos gravuristas ao retratarem graficamente a obra em seu conjunto. Na décima terceira edição portuguesa, por exemplo, apresenta-se de maneira centralizada uma grande árvore cercada pelo denso intrincado da selva (Figura4). Nesta imagem, as ramagens e as combinações de cores não dão margem para a presença humana, reforçando justamente o cenário inóspito. Ao analisar uma das edições espanholas de *A selva*, podemos perceber também a presença da natureza densa por meio de cores fortes e traços que contornam a vegetação que domina os delineamentos da vegetação predominante em tamanho agigantado, destacando a presença centralizada do elemento humano a ser sufocado pelo intrincado da selva (Figura 5). A maneira como o ilustrador retrata de forma insignificante o homem isolado, pequeno e encurvado, demonstra que a leitura do romance é feita de maneira equivocada; na obra de Ferreira de Castro, tal presença excessiva da natureza amazônica no enredo não chega a ser o elemento central. O foco do trecho recai no drama humano vivido no interior isolado de um seringal.

Através da leitura de *A selva*, de Ferreira de Castro, e das novelas anteriores ao seu romance amazônico, tenta-se mostrar que a presença da natureza não deve ser tomada como elemento central da trama. Pois, pode-se perceber que, do início ao final da obra, o drama humano é o seu eixo principal do romance. A trama presente na narrativa do autor português centra-se principalmente no modo como um dado sistema de organização do trabalho

transforma homens em escravos de outros homens, os seringueiros explorados e escravos dos seringalistas ambiciosos. Para Lukács (2009), o contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade.

Ao se investigar o eventual “deslize” de possíveis leituras do romance do autor português a partir das imagens presentes em determinadas edições então ilustradas por diferentes artistas gráficos, deve-se atentar para o momento histórico a que estavam subordinados os diferentes artistas gráficos. Do mesmo modo, a atividade artística tornou-se mais complexa. Assim, podemos identificar nesse período vários movimentos que produziram obras de arte segundo diferentes concepções e tendências. Na arte, o artista torna-se um criador individual e autônomo, com características próprias que expressam em suas obras os seus sentimentos e suas ideias, sem submissão a nenhum poder que não a sua própria capacidade de criação.

No ano de 1955, no aniversário da publicação do romance *A selva*, Ferreira de Castro recebe uma homenagem com uma edição de luxo da sua principal obra; esta edição comemorativa foi ilustrada pelo pintor brasileiro Cândido Portinari, que possui uma visão do drama do homem em luta com a natureza e com os outros homens. Ao ilustrar os diferentes episódios do trecho da obra, Portinari enfatiza características que marcam o seu trabalho, seja na capa ou nas passagens da obra que ilustram os distintos personagens, sugerindo volume e pés enormes que demonstram estreito relacionamento entre as figuras e a terra, esta sempre pintada em tons muito vermelhos. O pintor utiliza a sua criatividade, técnica da arte e a sua própria subjetividade, caracterizando a valorização da cultura brasileira.

Capítulo 2

2. OS PINTORES E AS CAPAS DO ROMANCE *A SELVA*

2.1 A pintura dos portugueses na capa da obra

No ano de 1930, ainda no período da II Guerra Mundial, foi publicada em Lisboa a primeira edição de luxo de *A selva*, com ilustrações de diversos artistas portugueses. Pode-se perceber a influência da visão dos naturalistas viajantes nos artistas ao retratarem graficamente a capa da obra. Na capa da edição portuguesa pode se notar um olhar europeu voltado para a floresta na região amazônica (Figura 6), na qual a natureza ocupa a cena central.

Segundo Alpers (2010), os pintores europeus tinham uma determinada habilidade pictórica em relação à natureza ou do valor da arte, referindo-se à tradição dos pintores que se dedicavam com frequência a pintar algum tipo de natureza-morta e que pensavam que sua arte competia com a própria natureza. As representações da floresta nos mostram uma herança iconográfica dos viajantes que passaram pela região amazônica, e que se reproduz sobre os olhares dos ilustradores portugueses na condição de como os artistas plásticos vêem através dos olhos dos viajantes e valorizam a natureza selvagem na narrativa visual. Pinturas desse tipo fazem com que o observador tenha uma dada leitura da obra e que, por sua vez, objetos de outras pinturas transformem-se em um desvio do trecho da obra.

Os portugueses buscaram através da história – a vida e a paisagem americana –, já que os viajantes participaram na coleta da construção de uma identidade da cultura americana, estabelecer um olhar cultural desigual para as diferenças sociais. Assim, os diferentes pontos de vista continuam até os dias atuais no discurso dos portugueses, continua a visão sobre a sociedade na Amazônia de que só existe floresta, animais e povos primitivos. Os portugueses tomam as suas imagens ainda no tempo do continente desconhecido – de que a região é

inóspita, inabitável por seres civilizados. A representação iconográfica dos portugueses possui a emoção da expressão subjetiva dos primeiros observadores da América. A concepção dos ilustradores portugueses se baseia nos textos e imagens peculiares da arte figurativa dos viajantes. A arte portuguesa se revela sólida nas tradições do velho mundo europeu; através da pintura se retrata o cenário da natureza que representa a floresta de modo selvagem. A figura da natureza se revela misteriosa para o olhar dos artistas, pelo qual possui várias hipóteses interpretativas para a selva amazônica no que confere à representação da natureza na própria natureza e na percepção dos sentidos entre homem e natureza. Os portugueses, na sua abstração artística, recebem e ordenam as percepções de sentido sobre a natureza. A pintura portuguesa está canonizada nas crônicas e imagens dos viajantes em expedições pela Amazônia, pois a natureza seria o elo entre a região amazônica e os países europeus. A arte portuguesa nega a sociedade e, aceitando somente a natureza selvagem, por ser uma região paradisíaca, se assemelhava à terra prometida na Bíblia. A natureza teve um papel construtivo que orienta a interpretação no pensamento do artista português e nas configurações da natureza dos outros europeus. A pintura era um jogo de sentido em que a representação artística exibiu na ficção, de modo que a construção da natureza é de teor ficcional. O simbolismo não pretende ter uma nova visão moderna do tradicionalismo e os ilustradores portugueses veem por meio análogo as imagens constituídas nas viagens expedicionárias da colônia portuguesa. Os museus europeus, com os seus registros iconográficos, foram responsáveis pela visão naturalista dos artistas europeus, pois eles veem na nova cultura um novo mundo desconhecido. Os portugueses constroem simbolicamente as terras brasileiras de modo vago, de um lugar que mexe com o imaginário humano, na qual as visões anteriores e lembranças do passado povoam o inconsciente dos artistas portugueses. A arte portuguesa dá uma importância às obras antigas e para as suas significações, usando-as como referência para os seus trabalhos artísticos. As memórias, no sentido simbólico da história das terras

brasileiras, revela-se um calidoscópio de visões e informações iconográficas da região, paisagem e identidade cultural. Os artistas portugueses visualizaram no romance a estética da paisagem romantizada da floresta, dando importância fundamental para a natureza nas imagens da capa. Em *A selva* podem-se notar certas ocultações e revelações que não estão de acordo com trecho do romance. Os ilustradores, seguindo uma tradição na representação gráfica, conferem à pintura uma autonomia estética em relação ao texto literário. A pintura dos portugueses manifesta-se numa criação das condições históricas, ou numa fase cíclica nas artes do passado. A arte fica no formalismo, na decoração e reproduz imagens naturalistas de uma época passada, do tempo dos seus conterrâneos colonizadores e exploradores de riquezas naturais. A imagem da natureza retratada pelos pintores portugueses distingue-se pela noção de valor pictórico, do estilo, do gosto e da intenção imposta por eles. As imagens paisagísticas não são as mesmas, porque eles possuem visões distintas entre si; a paisagem é interpretada de várias maneiras e torna-se perceptível nas ilustrações, portanto, a ilustração e a descrição visual da paisagem não são iguais.

Na imagem do pintor português Carlos Reis pode-se visualizar uma natureza selvagem na qual o pintor abstrai uma imagem que faz uma exaltação exagerada da natureza num princípio dogmático absoluto. O pintor fez uma representação gráfica da exuberante paisagem amazônica, com uma visão exótica da natureza, natureza esta possuidora somente da floresta e de animais, fugindo do foco da dramaticidade humana da narrativa do romance. A imagem paisagística está definida na mente do ilustrador de tal modo que, ao delinear a imagem na tela, a natureza selvagem passa a ser representada por meio de uma serpente no intrincado da selva que indica um lugar sem a presença humana – o que reforça a visão naturalista (Figura 7).

[...] Cobria-se densa vegetação, que se abraçava, que se prendia, formando muralha cerrada de troncos, ramos e folhas. Eram miríades de variedades, roubando-se mutuamente o carácter, confundindo-se, fraternizando naquela

luxúria vegetal. Árvore que pretendia desgredar a cabeceira mais acima da das irmãs, fora acompanhada por tão numerosa multidão de lianas e parasitas, que, em pouco, o desejo se tornara vaidade inútil. Quase não se vislumbravam os caules: as plantas rasteiras, os arbustos, o “tajás” e os cipós, tudo ocultavam, tudo fechavam, inexoravelmente. (CASTRO, 1943, p. 40-41)

Não muito diferente desta visão está o pintor português Dordio Gomes, que não foge da regra da imitação; por seu turno, baseia-se na realidade naturalista dos seus contemporâneos que, ao usarem a sua técnica artística para retratar de forma canônica a natureza, ele realça os mesmos delineamentos da região com significado ou denotação da imagem onde se observam cores abstratas de tons fortes e bastante expressivas nos trocos das árvores. Ao ilustrador Jorge Barradas, a natureza e a simplicidade primitivas, quer nas instituições sociais, quer na maneira de viver – naturismo – a imitação da exuberante natureza é realçada por meio de cores fortes; o seu delineamento realça a vegetação exótica e a natureza selvagem com presença de animais: como a puma e a garça, representação do estado daquilo que é produzido pela natureza (Figura 8).

Na pintura, representação realista da natureza, idealização da realidade que insiste particularmente nos aspectos que, no homem, resultam da natureza e de suas leis. Estilo de encenação originário da França, com Émile Zola, por exemplo, e que é um prolongamento do realismo, do qual se distingue por conceber a verdade como sendo virtualmente sinônima da sequência dos acontecimentos.

Manuel Lapa, ao ilustrar o trecho do romance, apresenta de maneira diversificada as grandes árvores que se entrelaçam pelo denso intrincado da selva (Figura 9). Os troncos e as ramagens são combinações de cores fortes que não dão espaço para a presença humana, reforçando justamente um cenário inóspito. É uma imagem, portanto, de uma representação tradicional da Amazônia como um espaço onde a natureza predomina na visão dos viajantes e naturalistas dos séculos XVIII e XIX.

2.2 A pintura de Cândido Portinari na capa da obra

Em 1955, ano do vigésimo quinto aniversário da publicação do romance *A selva*, Ferreira de Castro recebe uma homenagem com uma edição de luxo da sua principal obra. Esta edição comemorativa foi ilustrada pelo pintor brasileiro Cândido Portinari, que já então possuía uma visão crítica do drama do homem em luta contra a natureza e contra seus opressores. Ao ilustrar os diferentes episódios do trecho da obra, Portinari enfatiza por meio das imagens as características que marcam o seu trabalho, seja na capa, seja nas diferentes passagens da obra que ilustram os distintos personagens a compor o seu trecho, sugerindo, por exemplo, um volume maior dos pés para salientar um estreito relacionamento entre as figuras representadas e a terra sempre em tons muito avermelhados.

Portinari retrata em suas obras os esquecidos não só no plano social, mas também no âmbito da luta de classes. A partir de uma concepção artística que não admitia uma postura política neutra, ilustra os sofrendores e os explorados do capital de modo a ressaltar a cruza da opressão.

Ainda que muitos deles se considerassem tão integrados a ponto de se declararem brasileiros, não resta dúvida de que se fortíssimos envolvimentos com as experiências de famílias imigrantes, recém-instaladas no país, essa consciência do quanto dependiam de sua reputação e excelência no trabalho artístico para a conquista de um reconhecimento social, tais fatores tiveram um peso importante na trajetória artística e profissional de muitos deles, de Portinari em particular pelo fato de concentrar em sua figura todos esses traços morfológicos conducentes ao pesado investimento assumido com seu trabalho artístico como condição de sua “redenção” social. (MICELI, 1996, p. 33).

Assim que teve a oportunidade de ilustrar o romance *A selva*, deixou aflorar a sua versatilidade no seu estilo particular então estribado em uma visão histórica da cultura latino-americana. Pois o pintor tomou para si o nacionalismo, a piedade, o não conformismo ante as tragédias sociais do Brasil. Portinari retratou o trecho do romance com figuras deformadas

de criaturas humanas e animais em diferentes capítulos da obra, sempre fortemente expressivos e que marca os pormenores do desenho, exprime e comunica a inquietação humana.

A pintura da capa do romance nos mostra uma sensibilidade diferente dos gravuristas portugueses que então ilustraram a edição comemorativa do romance naquele país. Nas ilustrações de Portinari, e em comparação com os ilustradores lusitanos, seus desenhos foram os que mais se aproximaram dos entrecchos de cada capítulo do romance do ponto de vista de ressaltar o drama humano vivido em plena selva. As pinturas possuem deformações não raro de caráter grotesco. Ele, Portinari, retrata a sociedade da região amazônica através da exploração do homem pelo homem num lugar inóspito, selvagem, em que o instinto de sobrevivência aflora nos humanos num lugar isolado e perigoso, não só por conta da existência de animais ferozes e da permanente ameaça dos índios. Os desenhos e gravuras possuem uma energia de inquietação do próprio pintor ao fazer a crítica da época e, assim, fazer incidir na problemática social do romance o seu tema central. Nas gravuras dos nordestinos retirantes está estampada a angústia e a miséria nos corpos deformados grotescamente pelo artista.

Os retirantes então retratados em um dos capítulos do romance ganharam uma carga de dramaticidade na medida em que foram representados a partir de traços a simbolizar a opressão, gritos sufocados por liberdade. A dramaticidade da cena então retratada passa a ser expressa como o martírio de Jesus Cristo no calvário antes de ser crucificado. A representação de sofrimento se assemelha como na gravura a ilustrar o conto “Maibi”, de Alberto Rangel, em *Inferno verde*. A luta dos retirantes pela sobrevivência, a epopeia desses homens que saem de sua terra natal rumo à região amazônica retratam a tragédia da luta humana.

Esse grupo é representado por um conjunto de figuras negras, com os rostos indefinidos, imersas na miséria e no drama, representados na forma geométrica que destacam os pés, mãos e cabeças. Assim como Portinari, o pintor Rembrandt, do Norte da Europa, demonstrou um interesse pelo sentido do tato: “[...] a importância atribuída à pintura das mãos e de seus movimentos. [...] a aparência gigantesca de objetos como as mãos estendidas. (ALPERS, 2010, p. 77-78)”. Já para Portinari a importância das mãos se dá ao trabalho do trabalhador com a terra e seus corpos deformados. Pois a mão é um meio de conhecer o status da pessoa retratada e a condição humana.

Essas figuras humanas estão sempre em grupo e não isoladas. Na cena do incêndio, as mãos levantadas indicam um gesto de súplica (Figura 10), pois o que se percebe é que há uma valorização da dimensão humana dos acontecimentos, homens na forma coletiva com os rostos indefinidos. Os seus corpos escravizados pelo ciclo da borracha recebem um destaque para os braços fortes (símbolo do trabalho humano), as dores e as esperanças desse povo, numa paisagem rica e variada entre as plantas e animais que se imbricam em planos sucessivos, deformados de maneira expressiva nos tons quentes e frios e realçados por sombras.

No trecho de *A selva* ocorre a insatisfação do personagem Tiago com a tortura dos seringueiros. Ao final do romance, a justiça será feita pelo personagem menos provável de praticá-la: o negro Tiago, submisso a Juca Tristão (dono do seringal) a ponto de oferecer a cabeça como suporte para o objeto com o qual ele pratica o tiro ao alvo, mas não capaz de tolerar no seringal as práticas de tortura empregadas durante a escravidão negra. O fogo ateadado por Tiago tem como principal objetivo atingir Juca Tristão, pois tranca as portas do barracão, impedindo que o seringalista possa sair. Desse modo, a destruição se faz pela via mítica do fogo e atinge a fonte da injustiça.

A família de retirantes na cena é de esqueléticos, maltrapilhos, com os pés disformes, miseráveis, fracos e sem vida. Na visão de Portinari, contrastando com o plano de fundo, um lugar árido e ensolarado nos passa certa rudeza desses indivíduos e um aspecto de primitivismo. No drama do romance *A selva*, de 1930, o autor traça o drama de solidão vivenciado pelos homens desiludidos em plena selva amazônica.

[...] Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há de registrar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça.

A luta de cearenses e maranhenses nas florestas da Amazônia é a epopeia de que não ajuíza quem, no resto do mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha – da borracha que esses homens, humildemente heróicos, tiram à selva misteriosa e implacável. (CASTRO, 1943).

O romance retrata o drama individual enquadrado em outros dramas da floresta amazônica. Na capa do romance, o artista enfatiza a imagem do seringueiro (Figura 11), porém, não deixando de destacar os seus instrumentos de trabalho e os elementos de uma cultura própria desse mundo dos seringais na região amazônica.

O romance retrata no seringal os trabalhadores, onde, como brabo, primeiramente será submetido ao trabalho árduo de extração do látex, trabalho de um seringueiro experiente que torna menos penosa a ida diária nas estradas. Do trabalho de extração tem-se a capacidade de fazê-lo e levanta-se o braço para uma árvore com alto saiote de ferimentos e cicatrizes, com o machadinho a encravar no grosso tronco e se espeta as tigelinhas na seringa pelas bordas e o escorrer para dentro. O resto é selva, com a sua vida sombria, um lugar enigmático, numa ameaça constante da vida do trabalhador.

Oprimido pelo mundo verde, isolado na monotonia da selva, resta a Alberto apenas a certeza de ser impotente para mudar sua situação. A perspectiva da sucessão dos anos apresenta-se, então, como uma sentença que ele terá de cumprir tal qual os outros seringueiros.

O pintor possui uma visão peculiar desses homens escravizados. Na sua produção artística, os trabalhadores possuem um papel ativo na construção de uma civilização amazônica, num movimento dinâmico da sociedade que vai contra a representação da região feita pelos artistas gráficos portugueses da edição lusitana, então aferrados a uma representação naturalista da região. Portinari foge do naturalismo. A paisagem natural é apenas um cenário de realce do drama humano. O artista brasileiro empresta às figuras as proporções gigantescas que melhor exprimem a força do trabalhador, utilizando vários matizes cromáticos que vão de um tom suave laranja a um marrom escuro. Em uma das cenas, o pintor retrata a inspeção do agenciador de mão-de-obra dos nordestinos então recrutados, além do estrangeiro Alberto, herói problemático da trama.

Em uma passagem do romance, Macedo (tio de Alberto e dono de uma hospedagem no Estado do Pará) percebe uma chance de se livrar do sobrinho com a chegada do agenciador Balbino, que chegou de uma viagem do Ceará com novos agenciados e destinados a um seringal do rio Madeira. Balbino perde dois agenciados para o trabalho, dando-lhe o prejuízo da passagem do Ceará a Belém, com o adiantamento do dinheiro dado para deixarem a família.

A situação que envolve o desconforto do protagonista Alberto por saber-se custoso e incômodo não demora a se alterar, pois o tio logo lhe expõe a oportunidade que se apresenta de ele partir para o seringal em busca de trabalho. O tio faz uma proposta para o sobrinho para aceitar ficar no lugar de um dos fugitivos, para trabalhar no seringal e regressar endinheirado e até proprietário do seringal. Alberto aceita ir para o seringal “Paraíso”, assume a responsabilidade do débito do cearense que fugiu. Sem condições de recusar a quase imposição do tio, Alberto aceita sabendo antecipadamente que se colocava numa situação de

risco, destacando-se para uma região desconhecida e perigosa. O objetivo do tio é convencê-lo, lhe fala de uma chance promissora de fortuna:

- Para o Madeira, disse o tio?
- É o seringal chama-se o Paraíso.
- Rio Madeira... Rio Madeira... Não é lá que há muitas febres?
- No Madeira...
- É; em todos os seringais há muitas febres... - interrompeu-o, finalmente, Alberto. [..]
- Que é que eu iria fazer lá?
- O que iria fazer?... Não sei. Cortar seringa, talvez não, porque é duro. Mas os seringais têm sempre um escritório, um armazém... Vamos a ver. Vamos a ver o que se arranja. E não te aborreças, pois aquilo, para quem tem saúde e juízo, são terras onde se enriquece em pouco tempo [...]. (CASTRO, 1943, p. 23).

As considerações do narrador sobre o futuro que se afigura arriscado para Alberto expõem o círculo que se constitui em torno da extração do látex. Por seu turno, a cena é captada de forma um tanto quanto “assombrosa”, dada a posição ativa do mulato agenciador e a passividade dos nordestinos escravizados, e que marcará a ligação destes trabalhadores com a terra em outras cenas ilustradas. O capataz aparece calçando botas que o diferenciam do trabalhador e que o destaca como um estranho aos padrões expressivos da ligação do trabalhador com a terra. Em outra passagem do romance então ilustrada por Portinari, nos é mostrado um grande grupo de índios que cerca o personagem português Alberto e os dois nordestinos do seringal (Figura 12). Segundo Baxandall (2006), há um problema com a distinção entre figura e fundo, entre o personagem e o que está atrás e à volta dele, problema que se agrava devido à não-delimitação precisa dos contornos da figura.

Os homens chegaram estafados e suarentos sob o peso desconforme. Mesmo só com um na rede, era esforço valente levá-la, enfiada num pau, tantas léguas de seguida. Com dois, o suplício avantajava-se e, ao atingirem o Paraíso, os ombros iam derreados. [...] Vieram todos

- Quem foi? – perguntou o cozinheiro.
- Foi o Procópio...
- Ah! Mas é só um?
- O outro foi eu quem o matou... – disse Manduca.

Já se encontrava ali o seu Guerreiro, Alberto e Alexandrino e, ao longe, pernejava, naquela direcção, o vulto esganiçado de Tiago.

- Deixe ver.

Manduca abaixou-se, abrindo a rede. E, logo, todos juntos:

- Ah!

Lá estavam dois homens: um homem sem cabeça e outro, vermelhusco, latagão, de longo e luzidio cabelo, como Alberto nunca vira. Do decapitado, nem as vestes se reconhecia: era uma pasta de sangue seco, estendendo-se, em mamilos, por todo tronco e vindo a morrer, em nódoas escuras, ao cabo das calças de brim. O outro, não. Sangrentos tinha apenas os lábios, onde se espaiara, em onda branda, a hemorragia interna, e um pequeno círculo, mui cerca do coração. Estava nu, no zarcão diluído da sua cor, desde a ponta dos pés à cabeçorra de talhe energético – e tudo nele tinha proporções de fecundador de humanidade primitiva. (CASTRO, 1943, p. 243-245).

A narrativa demonstra a dura experiência de seringueiro na estrada do seringal, a impressão assombrosa que nele causa a selva, ainda o perigo dos ataques dos índios que o punha sempre em estado de pavor. O trabalho árduo para o qual não possuía habilidade, a humilhação que lhe haviam feito passar os empregados do seringal e também o patrão seringalista ao apontá-lo como um indivíduo sem aptidão, isso deu a Alberto uma nova dimensão da vida e também dos sofrimentos alheios. Ao se despedir de Firmino, a caminho de seu novo trabalho no barracão, ele já não demonstra a indiferença e o desprezo pela condição do outro que antes considerava de humanidade inferior. O sofrimento do outro o aflige:

Alberto estremeceu. Sim, era verdade, dali em diante Firmino seria a única existência humana na clareira de Todos-os-Santos, noites e dias a sós consigo, sepultado na solidão, sem ninguém que o distraísse, sem ninguém partilhando a mesma vida, os mesmos perigos, sozinho e remoendo sempre os mesmos pensamentos, em condena e persistência de doido varrido. Teria de falar alto para ele somente se quisesse certificar-se de que não perdera a voz; e, por companheira, possuiria apenas a selva inquietante, que se debruçava quase sobre a barraca, a atestar o seu domínio. A selva e a possibilidade de os índios o surpreenderem isolado. (CASTRO, 1943, p. 101).

Tal cena, talvez, tenha o objetivo de ressaltar o caráter selvagem do ambiente, mas sem reduzir essa selvageria à própria floresta, mas aos elementos propriamente humanos. Os elementos geométricos das gravuras, por sua vez, estão presentes nas roupas, nas árvores, nos animais, etc, insinuando um papel ativo tanto do seringueiro escravizado quanto do nativo da região. Portinari sofre forte influência do cubismo e, além disso, podemos perceber uma

autonomia criativa nas suas cenas ilustrativas dos capítulos do romance. Segundo Doody (2009), o ilustrador invariavelmente se concentra nos acontecimentos da obra. No caso específico de Portinari, isso não é diferente, só que por meio do uso de uma linguagem própria e que não foge do que é proposto pelo autor português em termos de dramaticidade na obra.

Segundo Fabris, o pintor relatou a Mário Dionísio o seguinte:

[...] a condição de um artista é ser um homem sensível. Não é possível que as emoções mais altas do mundo não toquem um homem normal. A injustiça humana, a miséria, as crianças famintas são um grito tão grande que não pode deixar de ser ouvida. (FABRIS, apud DIONÍSIO, 1990, p. 57.).

Portinari, ao ilustrar os entrecos do romance, deixa transparecer a valorização do corpo das figuras no primeiro plano; a paisagem natural está presente na cena, porém não tem a mesma importância que é dada ao indivíduo e percebe-se como a natureza é parte integrante na vida do homem. No entanto, a paisagem, para Portinari, diferentemente dos portugueses, parece ter interessado muito pouco ao pintor – funciona como uma moldura, já que ela é o cenário do realismo do trabalho humano e de suas tragédias. A cena da rede é ilustrada como elemento simbólico cultural que o pintor abstraiu no trecho do romance; o regionalismo predomina junto com o realismo nesta imagem e mostra a identidade cultural do caboclo amazônico.

Na capa do livro *Voo nas trevas* não se sabe que artista gráfico foi responsável pela sua concepção, mas o que é enfatizado é precisamente o aspecto humano do personagem central da novela que dá título ao livro. O marinheiro Marcus, nas formas geométricas, elevando o sujeito ao primeiro plano, a figura do marinheiro que divide o fundo com o navio (Figura 13), a imagem do marinheiro se caracteriza pela deformação expressiva de suas mãos e braços, que simbolizam o trabalho; o pintor que o ilustrou cria um contraste proposital entre a figura e o fundo (intenso contraste entre o claro e o escuro), na figura gigante e emblemática

de gestos amplos e poderosos, com deformação grotesca, desarticulado, a tristeza expressa no seu semblante. Pode-se perceber certa semelhança nos traços do autor português Ferreira de Castro quando jovem na figura estampada do marinheiro ilustrado; segundo Doody (2009), o ilustrador se torna uma espécie de divindade na sua profissão, tendo uma liberdade autoral sem limites. Na antiguidade os ilustradores retratavam os autores do livro na capa ou contracapa da obra, dessa forma, fogem dos traços característicos do personagem no entrecho da novela.

2.3 A pintura de Poty Lazzarotto na capa da obra

No ano de 1967, ainda no período da ditadura militar no Brasil, foi publicada uma edição de luxo de *A selva*, com ilustrações do artista Napoleon Potyguara Larazzotto, o Poty. Com uma visão cômica e trágica, com o seu estilo em xilogravura, retratou os capítulos graficamente da obra. Na capa da edição está um homem sedo dominado por uma cobra, amarrando-o em uma árvore até que ele desfaleça (Figura 15). Porém, a representação visual do pintor fugiu do que estava sendo proposto pelo escritor Ferreira de Castro, dando a entender que a imagem faz parte do entrecho da obra e causando um desvio da narrativa. Pode-se notar um olhar voltado para a floresta e para a natureza selvagem na região amazônica, principalmente nas representações simbólicas e artísticas voltadas para a opressão da natureza sobre o indivíduo.

Ao retratar os diferentes episódios da obra, pode-se afirmar que o ilustrador possui um pouco da visão europeizada dos viajantes e um pouco da cultura brasileira, na qual ele mescla de forma trágica e cômica. Essa fatura, em determinadas passagens da obra, mostra que o ilustrador buscou certa autonomia. Essa autonomia nas ilustrações prejudica o entendimento da narrativa quem observar e ler a obra, causando certo desconforto visual. Assim como as ilustrações dos pintores portugueses. Porém, Poty não deixa de lado o drama humano em

algumas imagens de forma exagerada, isto é, os animais devorando os homens nos recônditos da selva. Ele dá maior importância ao seu estilo preto de branco da xilogravura a fim de dar forma às suas representações simbólicas. Os personagens apresentam-se de forma grotesca nas suas expressões, nos pés descalços, na diferenciação das raças (negra, branca, cabocla e indígena), com suas características peculiares, e no ambiente selvagem, em alguns momentos, se sobressai o elemento humano.

Poty retrata a sociedade de maneira isolada, dominada pela fauna e flora, os perigos que rondam os personagens e a exploração humana. Além de passagens cômicas que desvinculam a imagem do trecho da obra, por exemplo, o banho de Dona Yaiá na parte externa do casarão, em um banheiro fora das suas dependências (Figura 16).

A Dona Yaiá era grato, já toda casa o sabia, tomar banho àquela hora. Muitas vezes dali mesmo, Alberto ouvia o ruído da água que ela empregava. Mas nunca, como agora, aquelas lâminas de luz haviam tido tão forte poder de ímã. [...] Posto de joelhos em terra, os sôfregos tentaram emoldurar na frincha o corpo desnudado da mulher. Lá estava, sim. Mas viu-o apenas num relance, porque a toalha cobria já, ora aqui, ora ali os rincões de nudez. Lobrigava-o de perfil e só um dos seios se mostrava em toda plenitude. Enxuta e calçada, Dona Yaiá enfiava o seu roupão de feltro, enquanto ele se dominava para não arrombar a porta e ir lá dentro, vesti-la, a bem ou a mal, com os seus beijos delirantes. (CASTRO, 1943, p. 173-174).

A passagem da obra nos narra uma determinada situação dos dois personagens – Dona Yaiá e de Alberto, a mulher que banha-se e o empregado da casa que a espreita; o autor da obra teve todo um cuidado de descrever a cena. Contudo, não se sabe o que pensou o ilustrador Poty ao retratar a cena de modo exagerado e equivocada da cena, ou foi de maneira intencional ou não, e que a ilustração passa a ter uma autonomia em relação ao trecho da narrativa, causando um problema para a interpretação da obra.

O caráter operatório de uma comparação entre leitura da página escrita e leitura do quadro: isso significa não somente que ela pode ser válida aqui ou lá, mas que, além disso, ensina algo sobre esse objeto de visão que é o quadro e, ademais, por um efeito de compensação, ensina algo sobre o que seja leitura de uma página ou de um livro, permitindo levar em conta, particularmente, o que na página escrita ou impressa ultrapassa a própria leitura através de elementos e de efeitos de visualização, ou de iconização,

que, por serem “marginais”, não são de modo algum inocentes. (MARIN, 2009, p. 117).

O modo exagerado da posição dos personagens nos revela o lado cômico do ilustrador, com seu estilo e gostos particulares a determinadas situações da obra. Em contrapartida, em algumas cenas, o trágico se sobressai de maneira agressiva para a estética visual. Através das imagens pode-se perceber a energia das suas ilustrações e Poty mostra-se um pintor naturalista e social ao mesmo tempo, causando bifurcações no seu estilo estético. E a bifurcação se torna em um possível desdobramento da trama (MORETI, 2009).

Retratando o homem sendo explorado com menos intensidade que Portinari, o pintor tentou suavizar a exploração com traços suavizados os corpos e o rosto para que não se veja as expressões faciais. Poty ilustra a obra de modo a valorizar um pouco a natureza selvagem e primitiva; por outro lado, situações inesperáveis, que não existem propriamente no trecho da obra, por vezes sofrem alguns deslizes, não tendo uma interpretação condizente com os trechos da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura de novelas e romances do começo da década de 1920, como o “Voo nas trevas”, “A Metamorfose do Escultor” e *Emigrantes*, do escritor português Ferreira de Castro, é feita uma reflexão acerca da descrição da paisagem e principalmente o drama vivenciado pelos seus personagens. Demonstramos que a paisagem escrita e ilustrada é construída em consonância com a carga subjetiva do sujeito e que não pode ser desvinculada do espaço. A paisagem-espaço deve ser discutida numa perspectiva histórico-social para um melhor entendimento do eixo central que é o drama humano, bem como a relação literária com as imagens das capas dos ilustradores portugueses, de Cândido Porinari e de Poty Larazzoto. O olhar que o escritor Ferreira de Castro lança para a paisagem que faz parte do seu plano de fundo, contudo, é um olhar sob suspeita, é um olhar que se situa numa existência sempre inquieta, que causou uma ruptura no modo tradicional de representação literária da região amazônica. É um olhar que reflete sobre a constituição do outro e do espaço que ele habita, deixando fluir um viés de afetividade.

Desde que *A selva* veio a público, em 1930, foram tantas as analogias estabelecidas entre essa narrativa ficcional e as capas dos ilustradores no cenário amazônico, que tal abordagem beira mesmo ao total esgotamento, pois, foi possível os deslizos e equívocos em algumas imagens ilustradas com o trecho da obra. Assim, aventurar-se por esse campo da arte pressupõe riscos para uma análise sociológica, sendo um deslize ou equívoco uma comparação entre a obra e as suas respectivas ilustrações. Tanto o campo da literatura e o campo imagético possuem uma autonomia de seus respectivos sujeitos; as imagens em alguns momentos se afastam e se aproximam do trecho da obra. Portanto, assumiremos eventuais ônus de nossa escolha de análise – a aproximação da obra-prima de Ferreira de Castro às

narrativas de Alberto Rangel (1908), no intuito de desvendar a estrutura ficcional de *A selva* e as suas respectivas capas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. “O toque de mestre”& “O modelo teatral”. In: **O projeto Rembrandt; o atelier e o mercado**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 39-149.

AUERBACH, Erich. “Dulcineia encantada”. In: **Mimesis; a representação da realidade na literatura ocidental**. 4ª. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BASTIDE, Roger. “Formação e desenvolvimento da estética sociológica”, “As origens das belas-artes e a sociologia”, “A sociologia do produtor de arte” & “A sociologia do amador de arte”. In: **Arte e sociedade**. Trad. Gilda de Melo e Souza. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979, p. 3-95.

BAXANDALL, Michael. “Linguagem e explicação”, “O objeto histórico: a ponte do rio Forth de Benjamin Baker” & “O interesse visual intencional : O retrato de Kahnweiler, de Picasso”. In: **Padrões de intenção; a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 31-119.

CASTRO, Ferreira. **A selva**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Brasileiras. 1943.

_____. **O voo nas trevas** (Novelas). Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927.

_____. **Emigrantes**. 14ª. ed. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

CLARK, T. J. “Introdução”, “A vista de Notre-Dame”& “A escolha de Olympia”. **A pintura da vida moderna; Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 35-209.

_____. “A pintura ano II”. In: **Modernismos; ensaios sobre política, história e teoria da arte**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 89-157

CONRAD, Joseph. **A linha de sombra: uma confissão/ Joseph Conrad, tradução e glossário de Guilherme da Silva Braga**. Porto Alegre, RS: L & PM, 2010.

DOODY, Margaret. “Dar um rosto ao personagem”. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naif, 2009, p. 563-592.

ELIAS, Nobert. **A peregrinação de Watteau à ilha do Amor**. Trad. Antônio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1990.

GINZBURG, Carlo. “O Velho e o Novo Mundo visto de Utopia”. In: **Nenhuma ilha é uma ilha**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 17 – 42.

_____. David, Marat. **Serrote**. São Paulo, número 1, p.195-213, março/2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. “Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística” & “A psicanálise e a história da arte” In: **Meditações sobre um cavalinho de pau**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999, p. 1-11 & 30-44.

GUYAU, Jean-Marie. “Essência sociológica da arte”. In: **A arte do ponto de vista sociológico**. Trad. Regina Schöpke & Mauro Baladi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009, p. 73-256.

LIMA, Luiz Costa. “A análise sociológica da literatura”. In: **Ensaio sobre literaturas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995, p. 43 – 94.

LUKÁCS, Georg. “Narra ou descrever? (contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo)”. Tradução de Giseh Konder. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

_____. **Arte e sociedade**; escritos estéticos (1932-1967). Tradução de Carlos Nelson Coutinho & José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.

RANGEL, Alberto. **Inferno verde; cenas e cenários do Amazonas**. 5ª ed. Manaus: Ed. Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.

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

MARIN, Louis. “Ler um quadro; uma carta de Poussin em 1639. In: **Práticas de leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 117 – 140.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**; retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-863

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2, de Gustave Dorré, extraída de CERVANTES, Miguel de. **Engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

Figura 3, de Fábio Lucas, extraída de MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Fatos da literatura amazonense**. 2ª ed. Manaus: EDUA, 1998.

Figura 4, *A Selva*: romance / Ferreira de Castro; [capa de Jorge Barradas]. – [13ª. ed.]. – Lisboa: Guimarães & C.ª, 1949, -333p.; 19cm. –Broch.

Figura 5, *La Selva*/ Ferreira de Castro; traducción de **Luís Diaz Amado Herrero y A. Rodriguez de León**. – Barcelona: B. Bauzá, cop. 1931, -271p.; 19cm. – Broch

Figura 6., Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores**). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939].

Figura 7 Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Carlos Reis**). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], 56/57.

Figura 8 Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Jorge Barradas**). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 120/121.

Figura 9, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Manuel Lapa**). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 152/153.

Figura 10, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – O Incêndio**) Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 280/281.

Figura 11, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel - O Seringueiro) Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 6/7.

Figura 12, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – O Índio Morto**) Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 232/233.

Figura 13, autor desconhecido, edição portuguesa de **O Vôo nas trevas**.

Figura 14, Foto de **Ferreira de Castro** ed. sueca_Silas_Granjo

Figura 15, **Poty** (Napoleão Potyguara Lazzarotto, 1924-1998), ilustrações para *A Selva* (1.ª edição, 1930; presente edição brasileira, 1967), de Ferreira de Castro (1898-1974).

Figura 16, **Poty** (Napoleão Potyguara Lazzarotto, 1924-1998), ilustrações para *A Selva* (1.ª edição, 1930; presente edição brasileira, 1967), de Ferreira de Castro (1898-1974).

<http://www.bring.com/imagens/search?q=IMAGEM+DE+MANUEL+LAPA+DE+a+selva&view> 11/07/2011.

<http://ceferreiradecastro.org/silas/portinari.htm> 11/07/2011

Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel**) Lisboa: Guimarães Editores, 1955.

http://ceferreiradecastro.org/silas/primeira_edicao_portuguesa.htm 11/07/2001.

http://ceferreiradecastro.org/silas/13_edicao_portuguesa.htm 11/07/2011.

A Selva: romance / Ferreira de Castro; [**capa de Bernardo Marques**]. – [1. Ed.]. – Porto: Civilização, 1930. -333p.; 19cm. –Broch

http://ceferreiradecastro.org/silas/selva_traducao_espanhola.htm 11/07/2011.

La Selva/ Ferreira de Castro; traducción de **Luís Diaz Amado Herrero y A. Rodriguez de León**. – Barcelona: B. Bauzá, cop. 1931, -271p.; 19cm. - Broch

http://ceferreiradecastro.org/silas/edição_de_luxo_1939.htm 11/07/2011.

Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores**). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939].

ANEXOS

Engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha



FIGURA 1, de Gustave Dorré, extraída de CERVANTES, Miguel de.
Engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha. Trad. Sérgio Molina. São Paulo:
Ed. 34, 2002.

Engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha



FIGURA 2, de Gustave Dorré, extraída de CERVANTES, Miguel de.

Engenhoso fidalgo Dom Quixote De La Mancha. Trad. Sérgio Molina.

São Paulo: Ed. 34, 2002.

Maibi



FIGURA 3, de Fábio Lucas, extraída de MONTEIRO,

Mário Ypiranga. **Fatos da literatura amazonense.** 2ª ed.

Manaus: EDUA, 1998.

A Selva



FIGURA 4, *A Selva*: romance / Ferreira de Castro; [capa de Jorge Barradas]. – [13ª. ed.]. – Lisboa: Guimarães & C.ª, 1949, -333p.; 19cm. –Broch

La Selva



FIGURA 5, *La Selva*/ Ferreira de Castro; traducción de Luís Díaz Amado Herrero y A. Rodríguez de León. – Barcelona: B. Bauzá, cop. 1931, -271p.; 19cm. – Broch

Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores

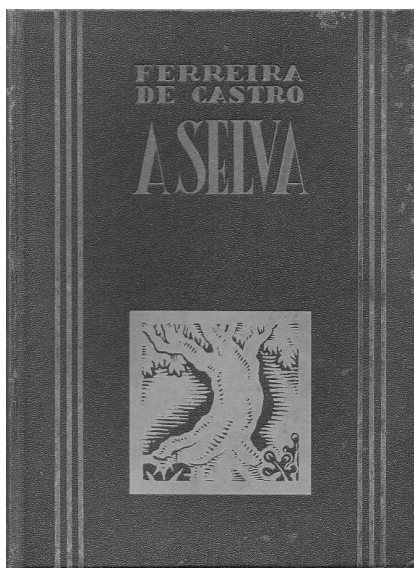


FIGURA 6, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939].

Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores - Carlos Reis



FIGURA 7 Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores - Carlos Reis). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], 56/57.

**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e
colaboração de oito pintores – Jorge Barradas**



Figura 8 Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Jorge Barradas). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 120/121.

**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e
colaboração de oito pintores – Manuel Lapa**



FIGURA 9, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Manuel Lapa). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 152/153.

O Incêndio

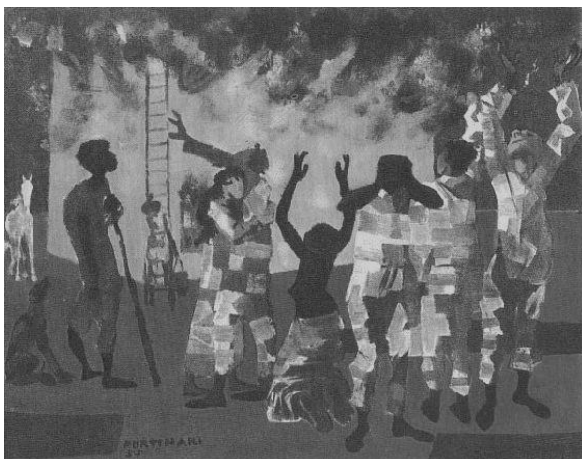


FIGURA 10, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – O Incêndio) Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 280/281.

O Seringueiro



Figura 11, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel - O Seringueiro) Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 6/7.

O índio morto

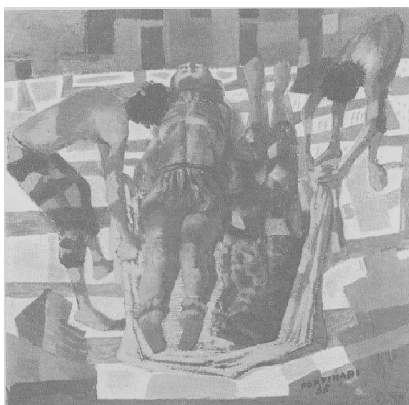


Figura 12, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – O Índio Morto) Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 232/233.

O Vôo nas Trevas



Figura 13, autor desconhecido, edição portuguesa de **O Vôo nas trevas**.

Ferreira de Castro



Figura 14, Foto de Ferreira de Castro ed. sueca_Silas_Granjo

A Selva

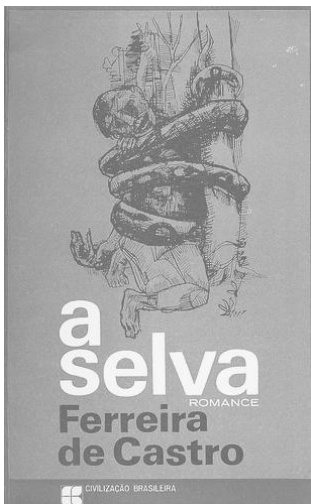


FIGURA 15, Poty (Napoleão Potyguara Lazzarotto, 1924-1998), ilustrações para *A Selva* (1.^a edição, 1930; presente edição brasileira, 1967), de Ferreira de Castro (1898-1974).

Dona Yaiá tomando banho

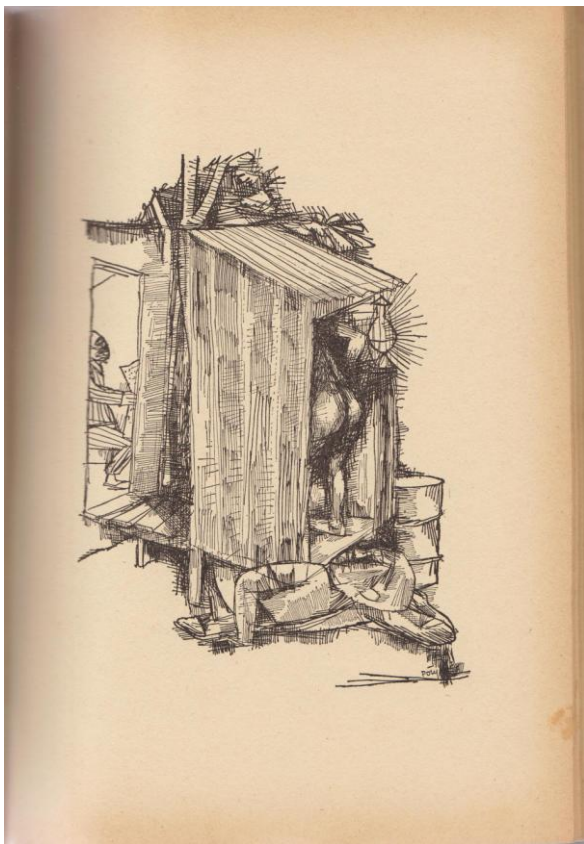


Figura 16, Poty (Napoleão Potyguara Lazzarotto, 1924-1998), ilustrações para *A Selva* (1.^a edição, 1930; presente edição brasileira, 1967), de Ferreira de Castro (1898-1974).

Cronograma de Atividades

Nº	Descrição	Ago 2009	Set	Out	Nov	Dez	Jan 2010	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
1	Apreensão dos diferentes modelos teóricos de análise de obras literárias	R	R	R	R	R	R	R					
2	Apreensão dos modelos teóricos de análise de imagens			R	R	R	R	R	R	R	R		
3	Análise do romance <i>A selva</i> , de Ferreira de Castro, e identificação de uma tradição dos romances amazônicos			R	R	R	R	R	R				
4	Análise comparativa entre as diferentes imagens relacionadas à Amazônia				R	R	R	R	R	R			
5	Análise comparativa entre as diferentes gravuras inseridas ou relacionadas com o romance <i>A selva</i> , de Ferreira de Castro						R	R	R	R	R		
6	Apresentação oral				R								
7	Elaboração do Relatório Parcial						R						
8	Elaboração do Resumo e Relatório Final											R	
9	Preparação da Apresentação Final para o Congresso												R

R – Revisada

P - Prevista