UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O INFERNO É O PARAÍSO:

Análise comparativa entre o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, e os filmes homônimos, de Márcio Souza e Leonel Vieira.

ROSÁLIA MARQUES DOS SANTOS

Manaus
2018

ROSÁLIA MARQUES DOS SANTOS

O INFERNO É O PARAÍSO:

Análise comparativa entre o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, e os filmes homônimos, de Márcio Souza e Leonel Vieira.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Manaus
2018

ROSÁLIA MARQUES DOS SANTOS

O INFERNO É O PARAÍSO:
Análise comparativa entre o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, e os filmes homônimos, de Márcio Souza e Leonel Vieira.

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de MESTRE EM LETRAS e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas.

Manaus/Am, 19 de junho de 2018.

Banca Examinadora:

_____
Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha
Presidente – Ufam

_____
Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento – Ufam
Membro

_____
Dra. Francisca de Lourdes de Souza Louro – UEA
Membro

À minha mãe, que nunca teve a oportunidade de frequentar uma escola e se alfabetizar, mas é meu exemplo de vida por ser uma pessoa digna e honrada;

À minha amiga do coração, Ednete, pelo incentivo direto e constante para a conquista deste sonho;

Ao meu esposo, Jorge Pereira, por estar ao meu lado nos melhores e piores momentos de minha vida;

Às minhas filhas amadas Kamila e Fernanda de Lima;

Dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado a permissão de chegar até aqui, por toda a força concedida na concretização deste sonho e por colocar no meu caminho tantas pessoas especiais ao longo de todo esse processo;

Ao meu orientador, professor Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, por toda paciência, empenho e sentido prático com que sempre me orientou neste trabalho e em todos aqueles que realizei durante o processo de construção desta dissertação de mestrado. Sou muito grata por sempre estar disponível e presente em minhas dúvidas e momentos de angústias. Agradeço por ter aceito, sem ao menos me conhecer, e por ter acreditado em minha capacidade de produção, pelas maravilhosas aulas de Literatura Amazonense e também de vida, pela confiança, pelos conselhos, pela amizade, enfim por sua existência e ainda por me deixar fazer parte dela.

Às Professoras Doutoras Cássia Maria do Nascimento Bezerra e Francisca de Lourdes de S. Louro, agradeço a cortesia em aceitarem integrar a banca de exame desta dissertação. Agradeço também, pelos ensinamentos e sugestões da Banca de Qualificação, que me ajudaram no desenvolvimento deste trabalho;

À Angélica, secretaria do PPGL, sempre atenciosa e solícita nas soluções e informações aos alunos do Programa, um anjo em pessoa;

À Universidade Federal do Amazonas - UFAM, através do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), por proporcionar a realização de um sonho.

"Todos os cais de Belém a Manaus falavam desses dramas anónimos, dos logros feitos à gente rude que ia desbravando, com desconhecido heroísmo, a selva densa e feroz."
(Ferreira de Castro, no romance *A Selva*).

"Logo logo a gente volta rico. A terra não tem fim... quem vem para cá com vontade de trabalhar volta rico."
(Sertanejo, personagem anônima do filme de Márcio Souza, embarcado no navio rumo ao seringal Paraíso).

"Bem-vindo ao Paraíso, que para você será o inferno!"
(Velasco, agenciador do seringal, falando no filme de Leonel Vieira para Alberto, o protagonista)

RESUMO

Estudo comparativo entre o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, e os dois filmes homônimos inspirados nessa obra: *A Selva*, do amazonense Márcio Souza, e *A Selva*, do português Leonel Vieira. A pesquisa analisa a forma como os seringais amazônicos e o ciclo da borracha são narrados no romance e em cada uma de suas adaptações para o cinema, abordando também as relações entre Literatura e Cinema, tomando por base os pressupostos teóricos da Literatura Comparada e da teoria da Metáfora Conceptual. Associados ao quadro teórico estão os seguintes eixos temáticos: a história do ciclo da borracha na Amazônia e o panorama da literatura que o representa; apontamentos biobibliográficos sobre Ferreira de Castro e o romance *A Selva*; diálogos entre a Literatura e o Cinema; reflexões sobre o fenômeno metafórico. A dissertação apresenta a seguinte divisão: o capítulo "O ciclo da borracha na Amazônia e sua representação na ficção literária" aborda o período histórico do ciclo da borracha na Amazônia, com um levantamento sobre a representação desse período na literatura da e sobre a região e realiza uma leitura do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, explorando os diversos aspectos dos seringais amazônicos retratados na obra; o capítulo "*A Selva*: o inferno no Paraíso" contém uma visão geral sobre o romance de Ferreira de Castro, explorando pormenores da narrativa; o capítulo "Pelos meandros da Literatura Comparada" trata da literatura comparada e dos diálogos entre a literatura e o cinema, aplicados a *A Selva*; e o capítulo "A Selva: múltiplos olhares" analisa as adaptações do romance de Ferreira de Castro, elaborando um quadro comparativo entre as três obras e apresentando a leitura da pesquisadora.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Literatura e Cinema. Amazônia. Seringais.

ABSTRACT

A comparative study between the novel *A Selva* (The Jungle), by Ferreira de Castro, and the two homonymous movies inspired by this work: *A Selva*, by the amazonian Márcio Souza, and *A Selva*, by the portuguese Leonel Vieira. The research analyzes how the amazonian rubber plantations and the amazonian rubber boom are told in the novel and in each one of its adaptations to the cinema, addressing also the relationship between the Literature and the Cinema based on the theoretical assumptions of the Comparative Literature and of the Conceptual Metaphor. Associated with the theoretical framework the following thematic axes: The history of amazon rubber boom and a panorama of the literature that represents it; Biobibliographical notes on Ferreira de Castro and the novel *A Selva*; The dialogue between the Literature and Cinema; Reflections on the metaphoric phenomenon. The Dissertation presents the following division: The chapter "The Amazonian rubber boom and its representation in literature fiction" discusses the historical period of the amazonian rubber boom, with a survey on the representation of this period in the literature and the region and study the novel *A Selva*, by Ferreira de Castro, exploring the several aspects of the amazon rubber plantations characterized in the work; The chapter "The novel *A Selva*: hell in Paradise" contains an overview of Ferreira de Castro's novel, exploring details of the narrative; The chapter "Through the Meanderings of Comparative Literature" deals with Comparative Literature and the dialogues between Literature and Cinema, applied to *A Selva*; The chapter "*A Selva* – multiple views" analyzes the adaptations of Ferreira de Castro's novel, drawing a comparative table between the three works and presenting the researcher's reading.

KEYWORDS: Comparative literature. Literature and Cinema. Amazon. Seringals.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8
1 O CICLO DA BORRACHA NA AMAZÔNIA E SUA REPRESENTAÇÃO NA FICÇÃO LITERÁRIA 16
1.1 A Economia gomífera na Amazônia 16
1.1.1 O agenciamento de nordestinos para os seringais 18
1.1.2 A segregação e a exclusão social na Paris improvisada nos trópicos 24
1.2 Os seringais na ficção literária 27
2 ROMANCE *A SELVA:* O INFERNO NO PARAÍSO 32
2.1 O escritor Ferreira de Castro 32
2.2 O inferno no Paraíso 34
2.2.1 Viajando com Alberto de Belém ao Paraíso 34
2.3 Pormenores do inferno no Paraíso 42
2.3.1 A selva alçada à categoria de personagem 43
2.3.2 Escassez de mulheres e crises de lubricidade 45
2.3.3 Os Dilúvios anuais 50
2.3.4 Crise e depressão econômica 52
2.3.5 Acirramentos entre índios e seringueiros 53
2.3.6 Cachaça e festas: morfinas na vida áspera do seringueiro 55
2.3.7 Arrivismo e espoliação 56
2.3.8 Prisão a céu aberto 58
2.3.9 Solidão e saudosismo 59
2.3.10 Estilo de vida do caboclo: indolência ou desapego? 59
2.4 Dívidas quitadas 61
2.5 As luzes da metáfora iluminando a selva 67
2.5.1 Metáforas de *A selva*: abordagem clássica 67
2.5.2 Metáforas de A *Selva*: abordagem conceptual 72
2.5.3 Múltiplos olhares sobre a metáfora em *A selva* 75
2.5.4 Metáfora x metonímia 77
3 *A SELVA* NOS MEANDROS DA LITERATURA COMPARADA 80
3.1 "Primeiro palanque do pensamento humano" 80
3.2 A concepção inicial da Literatura Comparada 82
3.3 A mudança de paradigma 85
3.4 O paradigma da transtextualidade e o pensamento complexo 86
3.5 Adaptação: os preconceitos primordiais 92
3.6 Romance e filme: a "simbiose" como metáfora 94
3.7 Filme *A Selva*, de Márcio Souza: o livro é melhor? 97
3.8 Filme *A Selva*, de Leonel Vieira – por que não é fiel ao livro? 100

4. *A SELVA* – MÚLTIPLOS OLHARES 102
4.1 Primeiro hipertexto de *A Selva* – o filme do amazonense Márcio Souza 102
4.2 Segundo hipertexto de *A Selva* – o filme do português Leonel Vieira 107
4.3 Três que se transformam e quatro – olhar comparativo da pesquisadora 109
4.3.1 Arte de capa 109
4.3.1.1 Capas do romance de Ferreira de Castro. 110
4.3.1.2 Capas dos filmes de Márcio Souza e Leonel Vieira..... 113
4.3.2 Sinopses 116
4.3.3 Cenas de abertura 118
4.3.4 Narradores..... 121
4.3.5 Alberto e as demais personagens de destaque 122
4.3.5.1 Alberto em Belém 124
4.3.5.2 Alberto no navio/barco Justo Chermont..... 126
4.3.6 Alberto e as demais personagens de relevo na narrativa..... 130
4.3.7 Como tudo termina..... 151
CONSIDERAÇÕES FINAIS 154
REFERÊNCIAS 158

INTRODUÇÃO

No século XVIII, o cientista francês Charles Marie de La Condamine, em viagens pelo interior da floresta amazônica, tomou conhecimento da existência de uma árvore que produzia um líquido utilizado pelos indígenas para fabricar alguns elementos de uso doméstico, como sacolas e sapatos, e comunicou essa descoberta à Real Academia de Ciências de Paris. Esse foi o primeiro passo em direção a uma futura corrida de pessoas do mundo inteiro em direção à Amazônia, o lugar onde havia a tal árvore. Mas esse interesse do mundo pela borracha da região não aconteceu de forma imediata, uma vez que o látex, líquido que gerava a borracha, era muito sensível à variação de temperatura, tornando-se quebradiço quando levado para regiões de climas diferentes do amazônico. No entanto, a partir de 1839, quando o americano Charles Goodyear descobriu o processo de vulcanização da borracha, misturando-a ao enxofre, o produto tornou-se resistente à variação do clima. A partir de então, o interesse pelo produto se tornou intenso e a borracha passou a ser utilizada em escala industrial.

Aumentando a demanda mundial pela borracha, o cenário começou a mudar na região. Dois tópicos são relevantes entre os muitos que expressam essa mudança. O primeiro foi, segundo Krüger (1982), a "importação" de nordestinos para trabalhar nos seringais que se formavam, já que no interior havia um grande vazio demográfico e era necessária uma considerável mão de obra para a extração do látex. Fugindo das secas avassaladoras no Nordeste e com a ilusão de fazer fortuna na Amazônia, os nordestinos eram aliciados por agenciadores dos seringais, mediante propaganda enganosa, e migravam em grandes levas para os seringais, onde passavam a ser explorados em regime de trabalho escravo; o outro tópico foi o das políticas de "embelezamento" das capitais amazônicas, principalmente Belém e Manaus, que receberam reformas para se tornarem semelhantes a cidades da Europa, com o fim de oferecerem ambiente adequado à presença dos visitantes e investidores europeus.

O ciclo da borracha na Amazônia, que teve seu apogeu no período de 1880 a 1911 aproximadamente, o chamado período áureo, sustentou-se sobre um sistema perverso de exploração predatória da natureza e do trabalhador. Perpetuou-se nos seringais um submundo de estupidez em que se davam novas bases ao trabalho escravo em uma terra sem leis. Enquanto muitos escritores do período se contentavam em cantar

as “glórias” do fausto, exaltando as cidades festivas, imitações de Paris, sua vida noturna fervilhante, seu cosmopolitismo e suas belezas arquitetônicas, surgiram outros que preferiram voltar sua atenção para os seringais e quebrar a cortina de silêncio construída em relação ao interior da floresta. Esses escritores trouxeram à luz o submundo sombrio dos seringais com o intuito de denunciar o rol de injustiças que ali se praticava, como é o caso de Euclides da Cunha, pioneiro nesse sentido (GUEDELHA, 2013).

Entre os autores que se dedicaram a retratar os seringais amazônicos e as relações de trabalho ali estabelecidas, cabe um destaque especial para o romancista português Ferreira de Castro. Tendo vivido parte de sua adolescência em um seringal situado à margem do Rio Madeira, Ferreira de Castro serviu-se dessa vivência para focalizar os flagrantes dos seringais, tomando justamente um seringal situado no Rio Madeira como uma metonímia de todo o sistema de seringais amazônicos. Esses flagrantes estão registrados em um romance que se tornou um marco da literatura da Amazônia, cujo título é *A selva*, e foi publicado em 1930, um livro que tem sido objeto de estudos diversos, inclusive em nível de Mestrado e Doutorado, dada a sua importância.

O romance *A selva* recebeu duas adaptações homônimas para o cinema: a primeira foi um longa-metragem produzido por Luiz Maximino de Miranda Corrêa e dirigido por Márcio Souza no ano de 1972; a segunda também foi um longa-metragem, produzido por Leonel Vieira em 2002. Como se trata de dois filmes realizados por produtores diferentes em décadas e até séculos diferentes, evidentemente que cada um se realiza como uma obra distinta, mesmo tendo como matriz a mesma obra literária. São duas narrativas paralelas à obra que as gerou, duas propostas de leitura dessa obra em outra categoria de linguagem – o cinema.

Foi refletindo sobre a existência dessas três obras – o romance e os dois filmes nele inspirados – que me vi instigada a propor o projeto de pesquisa que resultou na presente dissertação, no sentido de desenvolver um estudo comparativo entre elas, e, para tanto, defini o seguinte tema para o estudo: análise comparativa entre o romance *A selva*, de Ferreira de Castro, e os dois filmes homônimos, cujos problemas de pesquisa foram: Como os flagrantes dos seringais amazônicos e do ciclo da borracha são narrados no romance *A selva* e em cada uma de suas duas adaptações para o cinema? Que paralelos podem ser estabelecidos entre Literatura e Cinema, tomando por base as

duas obras, à luz dos pressupostos teóricos da Literatura Comparada? Os problemas de pesquisa, assim delineados, foram os fios condutores da pesquisa.

O romance *A selva* é uma obra literária fundamental para se entender o período histórico do ciclo da borracha na Amazônia. E para que a região possa entender o seu presente, segundo Pinto (2006), é imprescindível que conheça antes o seu passado. Partindo desse pressuposto, não se pode negligenciar o conhecimento de um período tão instigante da história da Amazônia, que é o período da economia do látex. É nesse encaixe que se situa o romance de Ferreira de Castro. Além de ser uma das primeiras obras a desvendar o submundo dos seringais, essa obra é pioneira quanto à abordagem humana da região, por apresentá-la sem idealizações nem caricaturas, em imagens muito próximas da realidade observada. Não se trata do inócuo geografismo infernista ou edenista, para utilizar os termos criados por Monteiro (1998). Ferreira de Castro traz para o primeiro plano de sua narrativa o homem e suas mazelas, sua agonia no interior da selva.

Os dois filmes que apresentam as adaptações da obra também têm uma importância fundamental para a vida amazônica, uma vez que já foram incorporados ao nosso tesouro cultural. Eles também contribuem, cada um com a sua parcela, para ressignificar a obra e, ao mesmo tempo, fomentar reflexões sobre a história e a cultura da região.

O romance de Ferreira de Castro tem sido objeto de diversos estudos em nível de pós-graduação, o que demonstra que a obra conquistou o seu espaço ao longo do tempo. No entanto, até o presente momento não existe nenhum estudo científico que tenha se dedicado a realizar um estudo comparado entre ele e suas adaptações fílmicas, em conjunto. É nessa lacuna que se insere esta pesquisa, e é essa mesma lacuna que igualmente atesta o ineditismo do trabalho. O estudo pretende dar sua contribuição na tentativa de preenchê-la, apresentando comparativamente os olhares do romancista estrangeiro (Ferreira de Castro), do cineasta estrangeiro (Leonel Vieira) e do nativo (Márcio Souza) sobre a região amazônica no seu período de fausto e decadência da economia gomífera.

O objetivo geral foi analisar como os flagrantes dos seringais amazônicos e do ciclo da borracha são narrados no romance *A Selva* e em cada uma de suas duas adaptações para o cinema, estabelecendo comparações entre Literatura e Cinema, a partir das duas obras, à luz dos pressupostos teóricos da Literatura Comparada. Os objetivos específicos foram definidos nestes termos: elaborar um quadro teórico sobre a

ficção voltada para os seringais amazônicos; realizar um painel bibliográfico sobre os diálogos entre literatura e cinema, com as ferramentas teóricas da Literatura Comparada; propor uma leitura cruzada do romance *A Selva* e dos filmes homônimos à luz do quadro teórico elaborado.

A pesquisa contou com três eixos, sendo dois eixos temáticos e dois eixos teóricos. Enquanto eixos temáticos, temos a história do ciclo da borracha na Amazônia e o panorama da literatura que o representa, e apontamentos sobre o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro; relativamente aos eixos teóricos, temos o diálogo entre literatura e cinema, a partir da Literatura Comparada, e a teoria da metáfora conceptual.

O desenvolvimento do primeiro eixo, que trata do ciclo da borracha e a literatura referente ao período, teve por base os seguintes livros: *História da Amazônia*, de Márcio Souza, um livro bastante consistente no que diz respeito à história da região; *Ficções do ciclo da borracha*, de Lucilene Gomes de Lima, que apresenta um rico painel da economia gomífera e a literatura que a representa; *A ilusão do fausto*, de Edinea Mascarenhas Dias, que desmitifica a ideia de Manaus como Paris dos Trópicos no período áureo da borracha, mostrando o lado pobre silenciado daquela cidade; *A Expressão amazonense*, de Márcio Souza, cujos ensaios formam um panorama da literatura e da cultura no Amazonas; *Servidão humana na selva*: o aviamento e o barracão nos seringais da Amazônia, de Carlos Correa Teixeira; *O rio comanda a vida*, de Leandro Tocantins; *Um paraíso perdido*, de Euclides da Cunha; *Inferno verde*, de Alberto Rangel; *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*, de Carlos Guedelha.

O segundo eixo, que trata de *A Selva*, foi elaborado a partir das obras *Imagens da selva: iconografia e literatura em A selva, de Ferreira de Castro*, de Sílvia Ferreira de Matos e Marco Aurélio Coelho de Paiva: discute a relação entre a narrativa do romance e a sua iconografia em suas diversas edições ilustradas. O autor aborda o modo como a representação iconográfica da obra foi produzida, por meio das ilustrações de Cândido Portinari, Poty Lazzarotto e de um conjunto de artistas portugueses, que revelam uma certa ruptura representada pelo romance no plano literário e a continuidade de uma tradição imagética da região amazônica; *A selva, de Ferreira de Castro: representações das margens e das minorias*, de Débora Renata de Freitas Braga e Allison Marcos Leão da Silva: analisa a representação que Alberto, o português protagonista do romance, faz do nativo. Nessa representação, conforme os autores, permanecem resíduos do discurso colonialista, ilustrando a ideia de Boaventura

de Sousa Santos, de que o colonialismo ainda permanece enquanto prática mesmo depois do seu fim anunciado. Concluem que na narrativa subsiste uma crise de representação não só do subalterno, como também do próprio português, que na obra é o portador do discurso.

Ainda em relação ao estado da arte de *A Selva*, os seguintes textos foram consultados: *A selva: Apropriações simbólicas e representações do seringal na literatura amazônica*, de Isabel Cristina Martins Guillen: focaliza as relações entre uma dada representação literária e o contexto social que a produz e que a faz circular. As representações que envolvem a produção e a circulação das representações são socialmente construídas sob um invólucro simbólico. A autora aplica esses conceitos ao romance de Ferreira de Castro; *A selva: a viagem do descobrimento*, de Vander da Conceição Madeira: procura mostrar como Literatura, História, memória e testemunho se intercruzam nos textos amazônicos de Euclides da Cunha e Ferreira de Castro, mapeando os pontos convergentes entre os textos dos dois autores; *A narrativa da Selva, ou, A selva no contexto do regionalismo amazônico*, de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Josué Ferreira de Oliveira Júnior: os autores analisam a vinculação do romance de Ferreira de Castro ao tema do regionalismo crítico, por verem na obra uma evocação de confluências entre História, Literatura e memória enquanto lugares de resistência, deixando entrever vários contextos fronteiriços, na medida em que visa a relatar um dos mais vivos arquivos da historiografia brasileira e da região amazônica, em particular; *Amazônia: as relações sociais sob o prisma da narrativa de Ferreira de Castro*, de Maria do Perpétuo Socorro Rodrigues Chaves, Débora Cristina Bandeira Rodrigues e Talita de Melo Lira: disserta sobre o pensamento de Ferreira de Castro e seu olhar sobre a Amazônia, no sentido de sua contribuição para a formação do pensamento social na Amazônia; *Selva e seiva: o estrangeiro, a floresta e o romance social*, de Luis Bueno: estuda a figuração do olhar do estrangeiro sobre a Amazônia em A selva, de Ferreira de Castro, e Seiva, de Osvaldo Orico a partir das diferenças das perspectivas que os autores apresentam.

Fechando este segundo eixo, lancei mão também dos textos que seguem: *A expressão amazonense*, de Márcio Souza; *Ficções do ciclo da borracha*, de Lucilene Gomes de Lima; *Amazonas, natureza e ficção*, de Allison Leão; *Ferreira de Castro, um imigrante português na Amazônia*, de Abrahim Baze; *Flagrantes do paraíso: uma leitura do romance A selva*, de Ferreira de Castro, *O abrasamento sexual nos seringais*

amazônicos, por Alberto Rangel e Ferreira de Castro, *Euclides da Cunha: dois livros como vingança*, de Carlos Guedelha.

O eixo teórico relativo à Literatura Comparada e os diálogos entre literatura e cinema, teve o apoio teórico dos livros *Literatura Comparada*, de Tânia Franco Carvalhal; *Literatura Comparada*, de Sandra Nitrini. Como referência complementar, utilizei uma série de artigos científicos constantes da Revista Brasileira de Literatura Comparada e os seguintes estudos: *Literatura e cinema: um encontro de linguagens em A selva, de Ferreira de Castro*, de Rodirlei Silva Assis: o autor propõe uma análise do romance e do filme, levantando aspectos da alteridade e das relações entre Brasil e Portugal, bem como a forma como esses elementos são transportados e/ou transformados, quando partem da linguagem literária para a cinematográfica; *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, de Robert Stam: analisa as formas como as adaptações de filmes a partir de romances têm sido vistas como um processo de perda, em que o romance ocupa um lugar privilegiado. Stam confronta esta perspectiva e propõe uma linguagem alternativa aos estudos de adaptação. A partir do conceito de dialogismo de Bakhtin e da definição de intertextualidade de Genette, o autor defende que é possível pensar em adaptação em termos de uma prática intertextual; *Quem mexeu no meu texto? observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais*, de Alvaro Luiz Hattnher: discute alguns aspectos relativos ao conceito de adaptação para os estudos comparados de estruturas narrativas em diversos suportes, tais como textos literários em suporte convencional, narrativas gráficas, narrativas cinematográficas e narrativas lúdicas interativas; *Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação*, de Maria Cristina Cardoso Ribas: reflete sobre o diálogo entre literatura e cinema, como uma trama de múltiplas linguagens e vozes. Continuando o referencial teórico sobre análise literária e fílmica, constam as que seguem: *Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos*, de Joel Cardoso: enfoca as transposições intersemióticas, e o jogo intertextual que faculta o trânsito entre as diversas linguagens artísticas, realçando os contrapontos existentes entre Literatura e Cinema; *Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens*, de João Manuel dos Santos Cunha: estuda o tema da tradução interlinguagens, propondo a correção da concepção totalizante de críticos e teóricos "antigos", que não considera limites entre textualidades fílmicas e literárias; *A selva: do romance de Ferreira de Castro ao filme de Leonel Vieira*, de Maria Adelaide Antunes de Brito Coelho: estabelece o diálogo intersemióticas entre as duas obras

homônimas; *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*, de Thaís Flores Nogueira Diniz: defende que elementos de um determinado sistema semiótico exercem função semelhante ou equivalente em outro sistema semiótico. É necessário que se considere, entretanto, um outro componente crucial em situações tradutórias: a cultura que possibilita o nascimento das obras; *Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos*, de Olga Arantes Pereira: mostra que a relação entre cinema e literatura é muito mais rica, e um sistema semiótico alimenta o outro, e vice-versa. Optando pela modalidade narrativa, o cinema, no entendimento da autora, retira da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias. A narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia, apesar da grande diferença entre a página de um livro e a tela branca do cinema. Cinema e Literatura, apesar de se constituírem sistemas semióticos distintos, cumprem o papel de tornar a arte erudita acessível ao grande público; *Interdisciplinaridade: literatura e cinema*, de Thais Flores Nogueira Diniz: propõe um roteiro para a atividade de análise intersemiótica de obras literárias e fílmicas; *O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema*, de Larissa Schlögl: aborda aspectos relevantes no estudo das adaptações de obras literárias para o cinema, problematizando questões como a "influência" e a fidelidade inseridas na discussão das transposições fílmicas.

O eixo teórico da Metáfora Conceptual tem como base a *Poética* de Aristóteles, que inicia as reflexões sobre o fenômeno metafórico na linguagem; Metáforas machadianas, de Walter de Castro, que desenvolve alguns conceitos em torno da metáfora; *Metáforas da vida cotidiana*, de George Lakoff e Marx Johnson, que lança as bases da teoria conceptual da metáfora; *A Metaforização da Amazônia em textos amazônicos de Euclides da Cunha*, de Carlos Guedelha, que exemplifica a aplicação da teoria conceptual da metáfora a textos amazônicos.

No que diz respeito ao percurso metodológico da pesquisa, que tem natureza bibliográfica, adotei o seguinte procedimento na elaboração do trabalho: primeiramente realizei uma acurada leitura com apontamentos sobre os eixos temáticos e teóricos estabelecidos. Esses apontamentos de leitura constituíram a base para a compreensão do objeto e para a elaboração do quadro teórico que sustenta a pesquisa. Realizado esse estudo, reuni todo o material produzido na estrutura formal da dissertação, que contou, além da Introdução e da Conclusão, com os capítulos que seguem:

Capítulo 1, intitulado "O ciclo da borracha na Amazônia e sua representação na ficção literária": aborda o período histórico do ciclo da borracha na Amazônia, com um

levantamento sobre a representação desse período na literatura da e sobre a região; realiza uma leitura do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, explorando os multifacetados flagrantes dos seringais amazônicos recriados na obra, e rastreando também o estado da arte da obra;

Capítulo 2, nomeado "Romance *A selva*: o inferno no Paraíso": apresenta uma visão geral sobre o romance de Ferreira de Castro, explorando pormenores dos flagrantes narrativos. Executa também um mapeamento das principais metáforas elaboradas pelo autor para representar a Amazônia e os seringais da região, bem como tópicos ligados ao tema;

Capítulo 3, cujo título é "Pelos meandros da Literatura Comparada", trata dos postulados teóricos básicos da literatura comparada e dos diálogos entre a Literatura e o Cinema aplicados a *A Selva*;

Capítulo 4, com o título "A Selva – múltiplos olhares": dedica-se à análise dos hipotextos do romance de Ferreira de Castro, ou seja, as duas adaptações fílmicas, construindo um quadro comparativo entre as três obras e apresentando a leitura elaborada pela pesquisadora.

1 O CICLO DA BORRACHA NA AMAZÔNIA E SUA REPRESENTAÇÃO NA FICÇÃO LITERÁRIA

Muito já se escreveu sobre o ciclo da borracha na Amazônia, mas o tema continua se apresentando como um rico filão a ser explorado, sempre restando alguma zona de sombra a ser iluminada pelo olhar atento de pesquisadores que desejem se dedicar ao estudo desse período histórico da região.

Neste capítulo, faço um levantamento sobre a representação do período na literatura da e sobre a região. Apresento inicialmente um quadro histórico de como o ciclo da borracha surgiu, desenvolveu-se, atingiu o apogeu e em seguida entrou em declínio na Amazônia. A partir desse quadro histórico, investigo como a literatura representa os flagrantes do ciclo, voltada especialmente para a sua célula econômica, o seringal.

Entre os textos de pesquisadores que já se dedicaram a refletir sobre a questão, constam: *Ficções do ciclo da borracha*, de Lucilene Gomes de Lima, que desenvolve uma pesquisa de vulto tanto sobre o ciclo quanto sobre a literatura amazônica que ficcionaliza os seringais da região; *A ilusão do fausto*, de Edinea Mascarenhas Dias, que procura desmitificar o chamado período áureo da borracha, trazendo à luz o lado sombrio do ciclo que a propaganda oficial generalizada fazia questão de silenciar; *A expressão amazonense*, de Márcio Souza, que exercita um olhar extremamente crítico sobre a história do ciclo e sua literatura; *Um paraíso perdido*, de Euclides da Cunha, um livro que conta com alguns capítulos relativos ao ciclo da borracha, que tiveram a importância histórica de serem pioneiros na denúncia do submundo de estupidez perpetrado nos seringais amazônicos; *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*, de Carlos Antônio Magalhães Guedelha, que analisa, a partir de diferentes abordagens teóricas da metáfora, os escritos de Euclides sobre os seringais. Recorro a todos esses textos para dar curso a minhas reflexões nesta pesquisa.

1.1 A Economia gomífera na Amazônia

O pesquisador que desejar vasculhar o passado a fim encontrar a "estaca zero" da história do ciclo da borracha na Amazônia, certamente chegará ao início do século XVIII, e também à figura fundamental de Charles Marie de La Condamine, um cientista

francês que, em viagens pelo interior da floresta amazônica, tomou conhecimento da existência de uma árvore que produzia um líquido utilizado pelos indígenas para fabricar alguns utensílios de uso doméstico, como sacolas e sapatos, e comunicou essa descoberta à Real Academia de Ciências de Paris. Esse foi o primeiro passo em direção a uma futura corrida de pessoas do mundo inteiro em direção à Amazônia, o lugar onde havia a tal árvore. Mas esse interesse do mundo pela borracha da região não aconteceu de forma imediata, uma vez que o látex, líquido que gerava a borracha, era muito sensível à variação de temperatura, tornando-se quebradiço quando levado para regiões de climas diferentes do amazônico. No entanto, a partir de 1839, quando o americano Charles Goodyear descobriu o processo de vulcanização da borracha, misturando-a ao enxofre, tornou o produto resistente à variação do clima. A partir de então, o interesse pelo produto se tornou intenso e a borracha passou a ser utilizada em escala industrial (LIMA, 2009).

Tocantins (1982, p. 105) explicita que os primeiros seringais da Amazônia foram organizados nas cercanias de Belém do Pará e na parte de baixo do rio Tocantins. Com o tempo, a procura insistente de novas árvores para a extração do látex motivou os extratores a avançarem para a região de Breves e para a Ilha de Marajó. Depois, "a geografia da seringueira iria deslocar-se para outros rios, como o Jari, o Xingu, o Tapajós, o Madeira, o Purus, o Juruá, atendendo à transmigração de populações do Nordeste, acossadas pelo fenômeno climático das secas. E por trás de tudo isso, a supervalorização do produto, em virtude dos apelos industriais da Europa e dos Estados Unidos".

O ciclo da borracha na Amazônia, que teve seu apogeu no período de 1880 a 1911 aproximadamente, o chamado período áureo, sustentou-se sobre um sistema perverso de exploração predatória da natureza e do trabalhador. Perpetuou-se nos seringais um submundo de estupidez em se davam novas bases ao trabalho escravo em uma terra sem leis. Enquanto muitos escritores do período se contentavam em cantar as "glórias" do fausto, exaltando as cidades festivas, imitações de Paris, sua vida noturna fervilhante, seu cosmopolitismo e suas belezas arquitetônicas, surgiram outros que preferiram voltar sua atenção para os seringais e quebrar a cortina de silêncio construída em relação ao interior da floresta. Esses escritores trouxeram à luz o submundo sombrio dos seringais, com o intuito de denunciar o rol de injustiças que ali se praticava, como é o caso de Euclides da Cunha, pioneiro nesse sentido (GUEDELHA, 2013).

Aumentando a demanda mundial pela borracha, o cenário começou a mudar na região. Dois tópicos são relevantes entre os muitos que expressam essa mudança. O primeiro foi, segundo Krüger (1982), a "importação" de nordestinos para trabalhar nos seringais que se formavam, já que no interior havia um grande vazio demográfico e era necessária uma considerável mão de obra para a extração do látex. Fugindo das secas avassaladoras no Nordeste e com a ilusão de fazer fortuna na Amazônia, os nordestinos eram aliciados por agenciadores dos seringais, mediante propaganda enganosa, e migravam em grandes levas para os seringais, onde passavam a ser explorados em trabalho escravo; o outro tópico foi o das políticas de "embelezamento" das capitais amazônicas, principalmente Belém e Manaus, que receberam reformas para se tornarem semelhantes a cidades da Europa, com o fim de oferecerem ambiente adequado à presença dos visitantes e investidores europeus. Esses dois tópicos serão abordados nos itens a seguir.

1.1.1 O agenciamento de nordestinos para os seringais

Leandro Tocantins (1982, p. 104) faz o seguinte comentário a respeito da vinda de levas de nordestinos para a Amazônia:

> Nada mais pungente do que a sorte de milhares de nordestinos seduzidos pela realidade traiçoeira de uma fortuna que existia, sim, naqueles profundos verdes – o verde nosso de cada hora – onde a vida era dada por inteiro à floresta. Holocausto ao leite branco, espécie de licor maldito, porém sofregamente desejado, enchendo o cálice de quem o procurava, sorvido até a última gota, algumas vezes fatal. Se a floresta oferecia dádiva, tinha, no entanto, o seu preço. Quem se dispusesse a sangrá-la precisava encarnar ânimo forte, coragem, saúde de ferro, modo especial de tratar essa espessura de árvore, de conviver bem com elas. Homem e selva haviam de encontrar um equilíbrio estável, indo, mesmo, às artes muito humanas da obstinação, da conformação, da esperança. Artes espirituais que deviam completar as artes da força viva dos braços e das pernas.

Muito expressiva essa metáfora do holocausto, referente aos antigos hebreus, utilizada para caracterizar a vida do nordestino no interior da selva, porque nos leva a pensar na vida daquelas criaturas como sacrifício e como penitência. Numa palavra, sofrimento. E sofrimento intenso, que se apresentava como perene, sem fim.

A essa metáfora do holocausto, Tocantins acrescenta uma outra, a do enlace matrimonial, ao dizer que, quando o seringueiro chegava a sua casa de paxiúba, no "centro" de um seringal, chegava "para se casar com a selva. Um casamento

rigidamente monogâmico, em que o enxoval do noivado só se prepararia depois: a borracha, só borracha. E enxoval mais para os outros usufruírem" (TOCANTINS, 1982, p. 104).

Tocantins (1982, p. 104) explica ainda que o seringal, sempre localizado na beira de um rio, tinha a sua casa-grande (o barracão) e a sua senzala (toda a selva). Essa dicotomia do espaço do seringal demonstra que as bases das relações de trabalho ali eram, de fato, escravistas, porque "o seringueiro, embora livre fisicamente, constituíra-se num escravo moral do patrão pela dependência econômica, rígida, e às vezes, até mesmo num genuíno escravo, vítima de castigos corporais, tolhido nas liberdades que fundamentam a existência livre". Quanto à lógica espacial do seringal, Alberto Rangel (2001, p. 35) dá a seguinte indicação: "Da célula central – o barracão, irradiavam outras células – as barracas, no sistema orgânico dessa fraca e fundamental urdidura, que cobre léguas quadradas com o trabalho de alguns homens apenas. Pelos varadouros e igarapés, os aviamentos parciais eram transportados pelos "fregueses do toco", em jamaxis ou canoas"

Essa situação de escravidão moral começava a ter os seus primeiros elos forjados no próprio chão do Nordeste brasileiro, para onde os agenciadores dos seringais se dirigiam em busca de mão de obra para a extração do látex. Esses agenciadores, devidamente instruídos por seus patrões, iludiam os sertanejos com falsas promessas de que, indo para a Amazônia, fariam fortuna facilmente e diriam adeus à fome e à miséria em que viviam, em decorrência das secas. Evidentemente, tratava-se de propaganda enganosa, já que o objetivo dos proprietários dos seringais era explorá-los ao máximo, sem lhes propiciar as mínimas condições de melhoria de vida. E o que acontecia era que esses migrantes tornavam-se, irreversivelmente, escravos por dívida aos patrões: deviam por algum parco provimento deixado pelo agenciador à família que ficava lá no sertão; deviam o valor da passagem de navio do Nordeste até o seringal; deviam o alimento que consumia durante essa viagem; deviam a indumentária para o trabalho, os instrumentos necessários ao ofício e os mantimentos adquiridos a crédito no barracão do seringal. E essa dívida, via de regra, tinha uma única tendência: aumentar cada vez mais, como se fosse uma cadeia de correntes a imobilizar o sertanejo, agora transformado em seringueiro, quanto à sua liberdade pessoal e financeira. Guedelha (2013, p. 248) esclarece que,

> quando o "brabo" dava o primeiro talho de machadinha na árvore, já era responsável por uma dívida astronômica que, a partir daí, só iria aumentar cada vez mais. Pagaria as dívidas com a sua produção de látex e, ao mesmo tempo, se via obrigado à aquisição de utensílios, insumos e mantimentos no barracão. Ocorre que o patrão, arrivista, estabelecia, a seu bel prazer, o preço tanto da produção do seringueiro quanto do seu consumo. O preço dos produtos adquiridos pelo trabalhador crescia em progressão geométrica, enquanto o valor de sua produção crescia em progressão aritmética. A dívida, portanto, configurava-se como impagável.

Alberto Rangel, em *Inferno verde* (2001, p. 126), reflete sobre essa situação de escravidão:

> O débito era um par de machos... "Tirar saldo" é a obsessão do trabalhador, no seringal. E como não ser assim, se o saldo é a liberdade? O regime da indústria seringueira tem sido abominável. Instituiu-se o trabalho com a escravidão branca! Incidente à parte na civilização nacional, determinaram-no as circunstâncias de uma exploração sem lei. O código surgiu mesmo nas contingências da luta. Não por intimações de uma autoridade, que não existia; mas por acordo tácito entre todos. Demais, fora preciso organizar, em plena selva aquilo de que o pensamento social do país, focado na Rua do Ouvidor, não a cogitara nunca. Dir-se-ia uma nação de malandrins, um país de cocagne; jamais se sentiu a necessidade de dar ordem ao trabalho, como se este a ninguém preocupasse. Incrível dizer-se – foram seringueiros que golpearam a lei fundamental da nação livre! Porquanto aconteceu então, ante condições especialíssimas o que se houvera seguido espontaneamente não bastava.

Márcio Souza (2010, p. 109) analisa a questão com grande clareza:

> O seringueiro, retirante nordestino que fugia da seca e da miséria, era uma espécie de assalariado de um sistema absurdo. Era aparentemente livre, mas a estrutura concentracionária do seringal o levava a se tornar um escravo econômico e moral do patrão. Endividado, não conseguia mais escapar. Se tentava a fuga, isso podia significar a morte ou castigos corporais rigorosos. Definhava no isolamento, degradava-se como ser humano, era mais um vegetal do extrativismo.

Constatada a sua situação de escravo, de vítima de um engodo, pela cabeça do seringueiro sempre passava o desejo de fugir. Mas a fuga era uma empreitada das mais perigosas, que dificilmente levava a bom termo. O fim das tentativas de fuga, se não era a morte por ataque de animais selvagens ou índios no meio da selva, quase sempre era o retorno por meio da captura dos fugitivos nos rios, o que resultava em punições e açoites brutais.

O escritor Euclides da Cunha (2003), em viagem pelo rio Purus, conheceu por dentro a realidade dos seringais e ficou chocado com as brutalidades que presenciou. Num texto narrativo de muita lucidez e lirismo, intitulado "Judas-ahsvero", metaforizou a vida do seringueiro como "interminável sexta-feira da paixão" que se estende angustiosamente pelo ano inteiro, e como uma infinita penitência. Ou seja, uma

“existência inteira, monótona, obscura, dolorosíssima e anônima, a girar **acabrunhadamente** na vida dolorosa e inalterável, sem princípio e sem fim, do círculo fechado das ‘estradas’" (CUNHA, 2003, p. 118).

No entendimento de Guedelha (2013, p. 248),

> ali estava uma sociedade rejeitada pela natureza e pela “civilização”, na paradoxal condição de “expatriados dentro da própria pátria”. Foram expurgados de sua terra natal, no Nordeste, porque ali representavam uma terrível ameaça. Eram rebotalhos das secas que assolaram a região nas últimas décadas do século XIX e início do XX. Fugindo da morte que chegava no rastro da seca inclemente, começaram a invadir as cidades, que se viram ameaçadas pela presença indesejada daquela gente doente e esfaimada. A solução mais viável foi “expatriá-los” para a Amazônia, onde, por sinal, era urgente a importação de mão de obra para a extração do látex nos confins da floresta. O aumento expressivo da demanda da borracha para uso industrial estava a exigir o povoamento das estradas de seringa.

Retomando os escritos de Euclides sobre a Amazônia, Guedelha (2013, p. 246) faz referência ao fato de que o agenciamento dos retirantes nas capitais nordestinas contava com a conivência das autoridades governamentais nordestinas, que queriam se livrar daquela gente adventícia, vinda dos sertões, trazendo consigo sua miséria e suas doenças para assombrar as cidades. Era urgente que aquela gente maltrapilha fosse banida, mandada para longe, e enviá-la para a Amazônia foi a solução que surgiu:

> Dos seringais amazônicos, partiam os agenciadores para o sertão nordestino em busca dessa mão de obra. Chegando lá, encontravam aliados nos poderes públicos, pasmados com a invasão crescente daquela “população adventícia de famintos assombrosos devorados das febres e das bexigas” (CUNHA, 2003, p. 85). Convinha libertar as cidades, o mais rápido possível, “daquelas invasões de bárbaros moribundos que infestavam o Brasil”. Medida de urgência era sanear as cidades. Assim, da aliança nefasta das lideranças políticas nordestinas com os agenciadores dos seringais nascia o processo de expulsão dissimulada. “Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores, com aqueles fardos agitantes consignados à morte. Mandavam-nos para a Amazônia – vastíssima, despovoada, quase ignota – o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria” (CUNHA, 2003, p. 85).

Euclides da Cunha nos dá uma noção exata daquela situação estúpida:

> A multidão martirizada, perdidos todos os direitos, rotos os laços da família, que se fracionava no tumulto dos embarques acelerados, partia para aquelas bandas levando uma carta de prego para o desconhecido; e ia, com os seus famintos, os seus febrentos e os seus variolosos, em condições de malignar e corromper as localidades mais salubres do mundo. mas feita a tarefa expurgatória, não se curava mais dela. Cessava a intervenção governamental. Nunca, até nossos dias, a acompanhou um só agente oficial, ou um médico. Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem... (CUNHA, 2003, p. 85).

Então, a definição mais exata para aqueles migrantes: "bárbaros moribundos", "expatriados", "banidos" dentro da própria pátria, martirizados. Expulsando-os dissimuladamente, as cidades ficavam saneadas. Eliminava-se o estorvo. Guedelha (2013, p. 249) analisa as metáfora de Euclides para retratar a situação dos seringueiros, comentando que elas são de uma "precisão cirúrgica", e que "os 'banidos' eram, de verdade, 'fardos agitantes consignados à morte':

> a gente que, para alívio dos governantes lá no sertão, deveria desaparecer, não desapareceu. Ao contrário, em menos de trinta anos, como diz Euclides (2003, p. 85), expandiram o Estado do Acre, "que era uma vaga expressão geográfica, um deserto empantanado", ocupado agora por "cem mil sertanejos, ou cem mil ressuscitados, apareciam inesperadamente e repatriavam-se de um modo original e heroico; dilatando a pátria até os terrenos novos que haviam desvendado" (CUNHA, 2003, p. 86). Ressuscitaram sem ter morrido, e viraram assombração para as lideranças políticas do sertão.

O resultado desse conluio das autoridades nordestinas com os agenciadores dos seringais foi, evidentemente, a perpetuação do quadro de calamidades incontroláveis no meio da selva, onde se reeditava, em outras bases, o escravismo.

A dinâmica do ciclo da borracha fez surgir na região amazônica algumas figuras típicas ligadas ao próprio ciclo, entre as quais se destacam, além do seringueiro, o aviador e o seringalista. Sobre essas figuras fala Tocantins (2000, p. 195):

> O **aviador**[1] de Belém e de Manaus, elemento propulsor do negócio que concedia o crédito ao **seringalista**, o coronel, patrão, dono do seringal, aviador por seu turno do **seringueiro ou freguês** – o verdadeiro extrator do produto. Este, realmente, não era um empregado do seringalista e sim um industrial de conta própria, porque pagava um tributo por parelha de estrada que explorasse, vendendo ao seringalista o restante da borracha fabricada, depois de saldar o compromisso de sua dívida, correspondente ao aviamento de gêneros (negrito meu).

Como se vê, O **aviador**, situado nas capitais amazônicas, comprava a borracha do seringalista e o aviava para as **firmas exportadoras** da Inglaterra e dos Estados Unidos, principalmente. Mas quem estava na base de toda a cadeia era o **seringueiro**, responsável direto pelo trabalho de extração do látex para o seringalista, seu patrão, ao qual se encontrava preso, não por um contrato formal de trabalho, que não existia, mas por deveres morais de dívidas inevitavelmente contraídas, como esclarece Lima (2009, p. 36): "Mesmo não existindo um vínculo empregatício legal entre o seringalista e o seringueiro, o primeiro impunha ao segundo um regulamento, determinando os seus

[1] Todos os negritos nas citações, nesta Dissertação, são meus.

direitos e deveres". Samuel Benchimol (2010, p. 246) explica que "o seringueiro é um tipo de trabalhador único, talvez, no gênero. É proprietário e não possui as estradas. É um homem livre e, no entanto, vive durante muito tempo escravizado".

Seringalista era o nome pelo qual se designavam os proprietários de seringais. Sobre essa figura muito já se escreveu, dada a sua relevância no contexto da economia gomífera. A pesquisadora Lucilene Gomes de Lima, ao abordar a temática histórica do ciclo da borracha, aponta que os seringalistas, ou coronéis da borracha, estavam ligados a uma imagem clássica de homens poderosos, sempre bem trajados, com fama de esbanjadores, tendo em vista os costumeiros gastos dispendiosos com palacetes nas cidades e outros comportamentos considerados extravagantes de ostentação. De posse do título de coronel comprado da Guarda Nacional,

> os seringalistas exerciam força moral, política e mesmo policial em seus domínios, estabelecendo vínculos de compadres e afilhados, fazendo conchavos e acordos para apoiar candidatos às eleições municipais e estaduais, resolvendo brigas, combatendo as invasões de seringais vizinhos, justiçando criminosos e exercendo poder para prender e punir seringueiros que fugissem de seu seringal (LIMA, 2009, p. 175).

De acordo com Tocantins (1982, p. 114), o seringalista era "tornado nobre" pelo título de "coronel", adquirido como consequência do seu dinheiro farto e da posição social que inevitavelmente esse dinheiro lhe possibilitava:

> A princípio, alguns desses patrões, detentores da patente de coronel da Guarda Nacional, com que a nova república agraciava os cidadãos de certo prestígio local, a eles cabia, de direito, o uso do título, porém, logo depois, a necessidade de distinguir o proprietário de terras da arraia miúda dos seringueiros levou o instinto natural popular a fazer a generalização da patente, numa espécie de nobreza bem aceita pelos titulares e que os espíritos irônicos consideravam 'aristocracia de barranco'".

Por isso ficou conhecida na região a expressão "coronel de barranco" para identificar essa figura, sobre a qual Márcio Souza (2003, p. 108) tem uma visão extremamente crítica. Afirma, por exemplo, que o coronel da borracha, ou seringalista, "era o patrão, o dono e senhor absoluto de seus domínios, um misto de senhor de engenho e aventureiro vitoriano. Havia, por isso, discrepâncias na sua atitude: era o cavalheiro citadino em Manaus e o patriarca feudal no seringal". Souza entende que a sociedade amazonense não ligava para essa contradição, porque só lhe interessava mesmo o lado festivo, luminoso, de Manaus – uma cidade embriagada com os perfumes de Paris. O outro lado do fausto, que era o submundo dos seringais, onde as atrocidades

inomináveis aconteciam, aquele mundo sombrio de estupidez, a ninguém interessava. Devia ser silenciado e ignorado.

1.1.2 A segregação e a exclusão social na Paris improvisada nos trópicos

Uma das faces mais visíveis do apogeu do ciclo da borracha na Amazônia foram as transformações radicais pelas quais passaram as cidades de Belém, capital do Pará, e Manaus, capital do Amazonas. Nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, a economia gomífera atingia índices estratosféricos, e por isso se tornou cada vez maior o interesse de empresas de grandes países em investir na extração do látex. Por esse motivo, Belém e Manaus passaram a ser os centros de atração de arrivistas vindos de toda parte do mundo, principalmente da Inglaterra, da França e dos Estados Unidos. Por isso essas duas cidades

> acabaram por capitalizar, de modo imperial, a vida política, social e econômica da região. Com a borracha elas se expandiram, adquiriam uma fisionomia nova, passaram, mais fortemente, a ser núcleos sociais, políticos e econômicos, como se fossem castelos de baronia feudal (TOCANTINS, 1982, p. 106).

Isso porque as grandes safras de borracha transitavam por Manaus e Belém. Os produtos importados para o interior também passavam necessariamente pelas duas capitais. A circulação de estrangeiros pelas capitais se fez uma necessidade, mas as cidades eram muito precárias e precisavam passar por uma transformação profunda para ter condições de oferecer aos visitantes um ambiente saneado, à semelhança das grandes cidades europeias. "À sombra desses fatos da geografia econômica cresceram organizações comerciais para dar a necessária movimentação de bens e de riquezas da terra" (TOCANTINS, 1982, p. 107). Como consequência disso,

> nas duas capitais amazônicas a fortuna deu origem a monumentos, palacetes, a grandes obras públicas, atraiu companhias líricas italianas, apresentadas no Teatro da Paz, em Belém, ou no Teatro Amazonas, em Manaus, proporcionou viagens contínuas à Europa aos patrões, seringueiros, e a educação da juventude nos grandes centros europeus, e outros valimentos da civilização. Graças ao ouro negro das selvas (TOCANTINS, 2000, p. 196).

No que diz respeito à Manaus do apogeu da borracha, Souza (2010, p. 95) faz uma análise bastante negativa. A começar pelo fato de que, para ele, "o Amazonas nunca foi tão alienado quanto durante o 'ciclo da borracha', que jogou por terra

qualquer resquício de identidade cultural", e isso estava na ordem normal das coisas, porque "de acordo com a cotação da hévea, a região devia ser sempre mitificada e esquecida". Souza usa a metáfora de "vaudeville" para se referir a esse período de franca alienação e delírio: "Está claro que a atmosfera de Vaudeville que se abateu por trinta anos sobre a região foi condicionada pelo nível de importância que a matéria-prima borracha adquiriu em relação ao imperialismo". Os detentores do extrativismo do látex

> mostrariam um pendor pela ostentação por estarem irreversivelmente alienados pelo fácil enriquecimento. A riqueza acumulava-se nas mãos de uma minoria comissionada e de exportadores, em detrimento de uma vasta mão-de-obra indefesa e no regime do trabalho safrista" (SOUZA, 2010, p. 97).

Os coronéis da borracha, que eram semianalfabetos endinheirados, que saltaram bruscamente da indigência para a opulência, queriam romper com os costumes coloniais e superar o isolamento que a região impunha a eles. Por isso, "tentaram transplantar os ingredientes políticos e culturais da velha Europa, matrona próspera, vivendo numa época de fastígio e menopausa. O clima de *Far-West* seria visível nas capitais amazônicas, subitamente emergidas das estradas de seringa" (SOUZA, 2010, p. 107). Daí que Manaus veio a ser "a única cidade brasileira a mergulhar de corpo e alma na franca camaradagem dispendiosa da *belle époque*. Os coronéis, de seus palacetes, com um pé na cidade e outro no distante barracão central, pareciam dispostos a recriar todas as delícias, mesmo a peso de ouro". Divertindo-se com as polacas e francesas na cidade, os coronéis deixavam as suas senhoras, mulheres de respeito, "guardadas nos palacetes, cercadas de criadas e ocupadas em afazeres mesquinhos, como em 1820" (SOUZA, 2010, p. 107). Quando olhamos as fotografias da época, vemos sempre uma imagem de respeitabilidade que nos impressiona. No entanto, "essas fotografias nos mostram apenas o lado lusitano e enfadonho. Agrupados, penteados, sérios, em roupas de festa, cercados pelas esposas e filhos, estão empacotados por um cerimonial falso, que o primeiro jornal da época logo desmente" (SOUZA, 2010, p. 115).

O texto sugere que aquela Manaus era uma cidade cenográfica, improvisada nos trópicos para o espetáculo do arrivismo, como demonstra Dias (1999) em uma acurada pesquisa sobre aquela cidade que sofrera uma avassaladora erosão cultural e desejava ser Paris, sepultando o seu passado considerado bárbaro. Nesse sentido:

> a modernização da cidade "não só substitui a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes

> elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transforma a paisagem natural, destrói antigos costumes e tradições, civiliza índios transformando-os em trabalhadores urbanos, dinamiza o comércio, expande a navegação, desenvolve a integração. **É a modernidade que chega ao porto de lenha, com sua visão transformadora, arrasando com o atrasado e feio e construindo o moderno e belo** (DIAS, 1999, p. 31-32).

Foi movido por essa ideologia que o "Pensador", Eduardo Ribeiro, jovem governador o Amazonas, sonhou em transformar Manaus em uma nova Paris, a Paris dos trópicos. Manaus era o "porto de lenha", atrasado e feio, que deveria ser aniquilado para a construção de uma cidade moderna e bela, que ombreasse com qualquer bela cidade europeia. E contra o feio, foram postas em ação, por meio dos códigos de postura, as políticas de "embelezamento", que traziam no seu cerne a exclusão dos pobres. Sobre essa questão, Milton Hatoum esclarece que:

> O projeto de Manaus foi pensado não apenas na configuração de espaços amplos (boulevares, avenidas, praças), de infraestrutura (porto, luz elétrica, redes de esgoto e abastecimento de água) e de lazer, mas também de um conjunto de medidas que pretendiam afastar da vitrina urbana os mais desfavorecidos. Nesse sentido, o traçado urbano de Manaus não foi muito diferente do de outras cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro à época de Pereira Passos (HATOUM *in*: DIAS, 1999, p. 12).

A metáfora da vitrina nesse texto é bem expressiva: em uma vitrina só pode aparecer aquilo que atrai, aquilo que se pauta pelo belo e invejável. Mais que isso, aquilo que é rentável. Por aí se vê que o propalado fausto do extrativismo

> "concentrou-se nas mãos de poucos. Também a cidade embelezada serviu para um punhado de privilegiados: uma elite que desfrutou de uma infraestrutura urbana moderna, assim como das atividades de lazer. Os moradores da outra cidade, de uma Manaus fora do centro, foram alijados da modernização" (DIAS, 1999, p. 12).

Alijados da modernização, mas não fora do alcance dos mecanismos de controle. Pelo contrário, a gente feia expulsa pelas políticas de "assepsia" da cidade – para quem não foram planejados os serviços básicos, como água potável, saneamento, educação e saúde – passou a ser vigilantemente observada pelos promotores daquele "modelo de civilização" inspirado nas cidades europeias, mal copiadas no mundo amazônico. Entre os mecanismos de controle, foi construído todo um aparato arquitetônico para abrigar os pobres, loucos, marginais e leprosos. Ou seja, "os desvalidos socialmente são confinados em asilos, hospícios e albergues" (HATOUM *in*: DIAS, 1999, p. 13).

De qualquer forma,

> modernizar, embelezar e adaptar Manaus às exigências econômicas e sociais da época da borracha, passa a ser o objetivo maior dos administradores locais. Era necessário que a cidade se apresentasse moderna, limpa e atraente, para aqueles que a visitavam a negócios ou pretendessem estabelecer-se definitivamente. A política seria a transformação de Manaus, defendendo a dominação do grupo que vai geri-la. Esse grupo será constituído pelos extrativistas e aviadores, todos ligados ao capital financeiro internacional, com estreita conexão com o poder local (DIAS, 1999, p. 30).

Dias (1999) chega à conclusão de que o grande projeto de modernização de Manaus, no decorrer do ciclo da borracha, representou apenas os interesses das elites ligadas ao extrativismo. Essas elites viram seus anseios serem contemplados com as reformas implantadas na cidade, para dar a ela uma nova feição. Ao mesmo tempo, os setores pobres foram sendo desalojados e segregados. Daí essa pesquisadora constatar, em consonância com Márcio Souza (2010), que a *belle époque* amazonense não passou de uma falácia, e de que o propalado fausto foi uma ilusão.

1.2 Os seringais na ficção literária

O pesquisador Marcos Frederico Krüger (1982) foi um dos pioneiros quanto ao estudo, em nível científico, da literatura produzida no Amazonas. Em sua dissertação de Mestrado pela UFRJ, há um capítulo voltado para a literatura relativa ao apogeu e ao declínio do ciclo da borracha. Nesse capítulo, destaca o pioneirismo de Euclides da Cunha, que considera o mais fiel observador da Amazônia nos textos que escreveu sobre a região. Márcio Souza (2010) também aponta o pioneirismo do autor de *Os Sertões*, no sentido de que este trouxe à luz a estrutura aberrante dos seringais. Ou seja, colocou em evidência o submundo que a sociedade embriagada pelo fausto fazia questão de esconder e silenciar. Para Souza (2010, p. 109), "Euclides da Cunha redescobre o seringueiro explorado", denuncia a exploração de ele era vítima, define a "organização de trabalho" dos seringais como um crime que deve ser combatido, exige leis que trabalhistas que libertem aqueles homens escravizados. Consequentemente, "com essa visão crítica, Euclides da Cunha passou a ser considerado pelos coronéis como um pobre demente que não sabia o que dizia numa literatura intrincada" (SOUZA, 2010, p. 109). Euclides se tornara um inimigo da elite amazonense por ter falado sobre "coisas que não eram da sua conta" (SOUZA, 2010, p. 109).

Guedelha (2013), analisando os escritos de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, comenta que, ao viajar para a região a serviço do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Euclides pretendia aproveitar o ensejo da viagem para fazer observações e colher informações para escrever o seu segundo grande livro. É isso que diz Mota (2003, p. 164):

> Da observação atenta e prolongada da geografia, do clima, das condições de vida na Amazônia e da situação social de seus habitantes Euclides projetava escrever – mesmo antes de partir para Manaus – um novo livro, para o qual chegou a escolher o título de 'Um Paraíso Perdido'.

Mas Euclides não sabia o que, na verdade, iria encontrar nos confins da selva. E o que viu o deixou chocado. Ali estava o sertanejo, o mesmo que encontrara em Canudos, agora transformado em seringueiro, sendo vítima de um crime, como no caso dos sertões baianos:

> Assim como acontecera no seu regresso de Canudos, Euclides retornou da Amazônia desolado e revoltado com o que testemunhara: populações relegadas ao abandono, vivendo em condições subumanas, na mais absoluta miséria. Viu os seringueiros sendo explorados pelos seringalistas arrivistas, submetidos a um regime de escravidão no meio da floresta, um lugar longínquo demais onde a justiça não conseguia ou não tinha interesse em chegar. E assim como fizera em Canudos, prometeu a si mesmo escrever um "segundo livro vingador", para trazer à luz aquele mundo estúpido que o Brasil desconhecia (GUEDELHA, 2013, p. 86).

O primeiro "livro vingador" foi *Os Sertões*. O segundo seria *Um Paraíso perdido*. Euclides fala sobre a intenção de escrever esse segundo livro vingador em cartas a amigos. Por exemplo, escreveu de Manaus a Coelho Neto, onde diz: "(...) Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: Um Paraíso Perdido, onde procurarei vingar a Hiloe maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII" (CUNHA *in*: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 266). Escreveu também para José Veríssimo: "Acha bom o título '*Um Paraíso Perdido'* para o meu livro sobre a Amazônia? Ele reflete bem o meu incurável pessimismo, mas como é verdadeiro?!" (CUNHA *in*: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 269).

Como se vê, estava na pauta de Euclides escrever um grande livro sobre a Amazônia, mas a sua morte prematura infelizmente nos privou da escrita desse segundo livro vingador. Guedelha (2013) comenta que os artigos que Euclides escreveu, e que foram reunidos postumamente em uma das seções do livro-coletânea *À Margem da história*, dão uma ideia do que seria o livro projetado. Mota (2003, p. 164) também

entende dessa forma, porque para ele esses textos "são suficientes para se ter uma ideia do plano grandioso de Euclides, da sua veemente defesa do seringueiro. [...] Vê-se por esse esboço de livro que Euclides era cada vez mais um sociólogo e escritor político do que propriamente um literato". Apesar dessa frase final do texto de Mota, é sabido que, em Euclides da Cunha, o cientista e o ficcionista se misturam irreversivelmente, e nos textos do escritor as fronteiras entre ciência e arte, entre ficção e não-ficção são pulverizadas. De qualquer forma, os textos amazônicos de Euclides devassam os seringais e as relações ali estabelecidas.

Na prospecção feita por Lucilene Lima a respeito da abordagem do ciclo da borracha na ficção amazonense, consta como uma das primeiras obras o romance *O paroara*, de Rodolfo Teófilo, publicado em 1899. Inicia-se aí a aventura do imigrante cearense na selva Amazônia. Uma aventura que seria recontada, com as variantes de praxe, em muitas outras narrativas posteriores. Notas sobre os flagrantes dos seringais aparecem também no livro *Inferno verde*, de Alberto Rangel, publicado em 1908. É exemplar, nesse aspecto, o conto intitulado "Maibi", em que encontramos reflexões sobre o extrativismo predatório, a exploração do seringueiro e, principalmente, sobre a a mulher como moeda de troca nos arranjos comerciais dos seringais. Na sequência, surge o romance *Os deserdados*, de Carlos de Vasconcelos, publicado em 1921; nove anos depois, é publicado o romance *A selva*, do português Ferreira de Castro, "o melhor romance realizado sobre o período do apogeu econômico ocasionado pela borracha", no entendimento de Krüger (1982, p. 64).

Na linha do tempo, após a publicação de A selva, as seguintes obras de ficção sobre os seringais da Amazônia vieram a público: Abguar Bastos publica, em 1932, o romance *Amazônia que ninguém sabe*. Esse romance foi republicado, dois anos depois, com o título de *Terra de icamiaba*; Francisco Galvão publica, em 1934, o romance *Terra de ninguém*; Lauro Palhano publica, em 1935, o romance *Marupiara*; Aristófanes Castro publica, em 1949, o romance *Um punhado de vidas*; Ramayana de Chevalier publica, em 1955, o romance *No circo sem teto da Amazônia*; Álvaro Maia publica, em 1958, o romance *Beiradão*; Paulo Jacob publica, em 1969, *Dos ditos passados nos acercados de Cassianã*; Anthístenes Pinto publica, em 1970, *Terra firma*; Cláudio Araújo Lima, em 1970, *Coronel de barranco*; Francisco Vasconcelos, em 1985, *Regime das águas*; Rogel Samuel, em 1992, *O amante das amazonas*; Erasmo Linhares, em 1995, *O tocador de charamela*, do qual faz parte a trilogia de contos "Três estórias da terra". Como se percebe, há uma farta produção ficcional sobre os seringais. E dessa

produção, como um todo, é possível traçar algumas linhas gerais, e é o que faremos a seguir, com o apoio de Lima (2009) e Guedelha (2013).

A) Oposição espacial "margem x centro". A *margem* refere-se ao espaço onde se localiza o barracão e a administração do seringal. No entorno do barracão ficam as casas do coronel, do guarda-livros e de outros serviçais do coronel. Geralmente à margem de um rio, com um pequeno porto à frente, tendo em vista que todos os meios de transporte são pluviais, como barcos, navios e canoas; o *centro* é o local onde fica a casa (tapiri) do seringueiro. Os tapiris eram levantados acompanhando as "estradas" de seringueiras, adentrando nos ermos da floresta, nos desmarcados da distância. Lima (2009, p. 62) esclarece que "geralmente, o enfoque das obras acentua mais um ambiente do que outro ou, ainda, os dois têm pouco destaque no sentido de serem tratados sem detalhamento". Nesse último caso, importa aos ficcionistas explorar imagens estereotipadas em torno do seringalista e do seringueiro, personagens centrais na ficção sobre a borracha.

B) Imagem da solidão do seringueiro na selva. O fato de morar e trabalhar diuturnamente no centro, seguindo o infinito das estradas de seringa, faz com que o seringueiro seja sempre um solitário. Vivendo numa situação de degredado, o nordestino retirante, cuja família foi deixada lá no distante torrão natal, vê-se obrigado a uma vida de total isolamento, "vivendo o estranhamento de um ambiente que lhe é desconhecido e hostil" (LIMA, 2009, p. 69).

C) Conflitos entre seringueiros e índios. Este é outro tópico que se repete nas narrativas. Forçado pelo instinto de sobrevivência a adentrar cada vez mais na mata à procura de árvores para sangrar, o seringueiro não raro invade as extensões de terra onde se encontram as tribos indígenas, e o conflito é inevitável. Como os narradores quase sempre assumem o ponto de vista dos seringueiros, o índio comumente é descrito "como um ser sanguinário, ameaça ao trabalho do seringueiro, pavor que faz o dia a dia nas estradas de corte de seringa um perigo constante" (LIMA, 2009, p. 69). Os indígenas aparecem sob dois enfoques: atacam os seringueiros para cortar-lhes as cabeças para utilizar em seus rituais; ou os atacam por vingança pela invasão de suas terras e pelo costumeiro estupro de índias por parte dos seringueiros que as encontram desacompanhadas na selva.

D) Antinomia patrão (coronel) x empregado (seringueiro).

Seringueiro e seringalista, na maioria das narrativas, são as personagens capitais. "As demais figuras presentes nas atividades do seringal, entre elas gerentes, guarda-

livros ou aquelas atreladas ao processo do ciclo, tais como aviadores, exportadores não têm presença de destaque na prosa do 'ciclo da borracha'". Consequentemente, "não se tem a visão do mundo do seringal senão através do seringalista que configura o explorador e do seringueiro, o explorado" (LIMA, 2009, p. 70). O coronel, via de regra, aparece como um patrão truculento, perverso, caracterizado pela vileza e má-fé. Preocupado unicamente com o lucro a qualquer custo, submete os empregados aos tratamentos mais desumanos possíveis, impingindo-lhes castigos físicos, como açoites, quando das tentativas de fuga ou da baixa produção de borracha. Explorando essa antinomia, comumente os narradores conduzem os leitores ao sentimento de ódio pelo coronel e compaixão pelo seringueiro.

E) Ausência ou escassez de mulheres. Este tópico é um desdobramento do tópico da solidão do seringueiro, ou a solidão deste é consequência da falta da fêmea. E além da solidão, os delírios, pois os sertanejos eram conduzidos para a selva no auge de sua virilidade, já que tinham em torno de trinta, trinta e cinco, quarenta anos. "Dando ordem expressa aos agenciadores de conduzirem somente homens para o seringal, deixando mulher e filhos no Nordeste, o coronel objetivava economizar nos gastos com passagem e alimentação dos agenciados, além de evitar o estorvo de ter o homem sua mulher por perto para, de alguma forma, travar a sua produção de borracha" (GUEDELHA, 2013, p. 3). E como seria de se imaginar, os seringais foram se tornando ambientes sem a presença saneadora da mulher. "Premidos pela escassez de mulheres na selva, os sertanejos eram empurrados pelos instintos a atos extremados de masturbação, pedofilia, zoofilia, bestialidades as mais variadas e crimes passionais, fartos na literatura sobre os seringais amazônicos (GUEDELHA, 2013, p. 3).

A mulher, em consequência desse fato, passou a ser utilizada como moeda de troca. Havia nos balcões dos seringais um agitado comércio de "quengas", segundo Maia (1997) ou de "decaídas", segundo Linhares (1995), "arrebanhadas dos prostíbulos de Manaus, Belém e até de Fortaleza e levadas para os seringueiros que tinham saldo, gerava lucros para o coronel e, de certa forma, minorava as ardências lúbricas daqueles homens perdidos na imensidão solitária das brenhas. Tudo como previamente calculado pelos donos de seringais (GUEDELHA, 2013, p. 4). Com o passar do tempo, a presença de mulheres nos seringais foi aos poucos sendo permitida, e isso contribuiu decisivamente para o saneamento daqueles ambientes.

Todos esses flagrantes, além de outros tantos, constam no romance *A selva*, de Ferreira de Castro, e serão exemplificados em outros capítulos desta Dissertação.

2 ROMANCE *A SELVA:* O INFERNO NO PARAÍSO

Vimos no capítulo anterior que o romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, foi publicado em 1930. Vimos também que Krüger (1982, p. 64) o considera "o melhor romance realizado sobre o período do apogeu econômico ocasionado pela borracha", e que Márcio Souza (2010) também pensa desse modo. Neste capítulo, discorro sobre o romance e seu autor.

2.1 O escritor Ferreira de Castro

José Maria Ferreira de Castro nasceu em Ossela, Oliveira de Azeméis, distrito de Aveiro, Portugal, no dia 24 de maio de 1898, filho de pais camponeses. Faleceu no Porto, em 29 de junho de 1974. Ficou órfão de pai aos oito anos de idade. Aos doze anos, veio para o Brasil, onde viveu por algum tempo na cidade de Belém do Pará. Depois se mudou para o interior do Amazonas, indo morar no Seringal Paraíso, situado à margem do Rio Madeira, nas proximidades do município de Humaitá. Ali permaneceu pelo período de quatro anos. Já nessa época escrevia seus primeiros contos e crônicas, enviando-os para os jornais. Aos quatorze anos, escreveu o romance *Criminoso por ambição*, que seria publicado dois anos depois, em 1916, estando o autor já de volta a Belém. Retornou a Portugal em 1919. Em 1922 publicou *Carne faminta* e em 1923 lançou *O êxito fácil*, dois livros que, finalmente, lhe renderam o reconhecimento do público. Seguiu escrevendo artigos e dirigindo jornais, como *O Século*, e em 1928 veio a público um dos seus grandes romances, com o título de *Emigrantes*. Mas foi no ano de 1930 que veio à luz aquela que viria a ser considerada posteriormente a sua obra prima: o romance *A selva*. Interrompeu sua militância no jornalismo por conta da forte repressão que se instalou em Portugal com a ditadura. De intensa coloração social, sua obra conta ainda com os seguintes livros: *Eternidade* (1933), *Terra fria* (1934), *A tempestade* (1940), *A lã e a neve* (1947), *A curva da estrada* (1950) e *A missão* (1954).

Guedelha (2008, p. 28) aponta que os estudiosos costumam identificar Ferreira de Castro como:

> um dos expoentes, na literatura portuguesa, de uma tendência surgida nos anos 40, denominada de 'Neo-Realismo'. Trata-se de uma escrita pós-modernista, que floresceu nas proximidades da Segunda Guerra Mundial e tem no romance a sua expressão mais proeminente. Agrupava autores que rejeitavam a arte presencista (de teor introspectivo), revelando uma nítida influência norte-

> americana e, principalmente, brasileira, pois os romancistas de 30, escrevendo sobre o Nordeste brasileiro e seus problemas, inspiraram os portugueses a propor, em contraposição ao psicologismo em voga em Portugal, uma literatura engajada, de coloração social, objetivando denunciar as injustiças sociais e a exploração do homem pelo homem. Dessa forma, a luta de classes vai preencher as páginas dos romances, e as personagens passam a representar os embates entre patrões e empregados, trabalhadores e senhores de terra.

Quanto à conceituação do Neorrealismo português, Guedelha cita o crítico Massaud Moisés, no sentido de ter sido

> um movimento em que se restaurou a ideia de literatura social, de ação reformadora consciente, literatura *engagée*, a serviço da redenção do homem do campo ou da cidade, injustiçado e humilhado por estruturas sociais envelhecidas: os neorrealistas punham o problema da luta de classes, na equação senhor x escravo, que se desgastou à custa de tanto ser repetida, e que não raro atrofiou a estrita carga literária de certas obras, transformando-as em panfletos (MASSAUD MOISÉS, 2001, p. 273).

Os romances *Os emigrantes* (1928) e *A selva* (1930) foram elaborados com base nessa configuração, e não é por acaso: "Ambos são resultado da vivência do autor em seringais da Amazônia, para onde veio aos 12 anos de idade, em 1910. As duas obras deram ao seu autor imediato prestígio que, com o tempo, aumentou cada vez mais" (GUEDELHA, 2008, p. 29), embora os romances posteriores não tenham conseguido manter a qualidade dos dois supracitados, considerados os melhores de sua lavra. As duas obras citadas, especialmente *A selva*, preenchem os requisitos destacados por Massaud Moisés (2001, p. 274), no que diz respeito às preferências ideológicas de Ferreira de Castro na elaboração de suas personagens, que são:

> Os que sofrem as injustiças sociais, todos quantos, esmagados pelas condições adversas, clamam por atenção menos fria, o que significa apelo constante ao calor humano. Simples, humildes e desgraçados sempre, quer sejam do Amazonas, do interior de São Paulo, quer das zonas frias da Serra da Estrela, une-os a mesma infelicidade de serem párias sociais, irmãos apesar de toda diferença temporal ou geográfica. Romance social, documentário ou reportagem, sua obra contém um testemunho contemporâneo das classes inferiores em luta dentro da moderna organização social.

Esses caracteres são confirmados na leitura de *A selva*.

2.2 O inferno no Paraíso

2.2.1 Viajando com Alberto de Belém ao Paraíso

A ação do romance *A Selva* inicia-se na capital paraense, Belém. Balbino, que é funcionário do seringal Paraíso, chega à cidade, retornando da viagem que fizera a Fortaleza com o objetivo de agenciar trabalhadores para aquele seringal, situado no rio Madeira, próximo ao município amazonense de Humaitá, a mando de Juca Tristão, proprietário do seringal. De Belém, o navio que os conduzia seguiria para Manaus e, em seguida, os levaria para o seringal no meio da selva. Em Belém, Balbino hospeda-se na Flor da Amazônia, uma hospedaria imunda de propriedade de um português, o senhor Macedo.

Logo no início da narrativa, por meio do recurso do discurso indireto livre, encontramos Balbino em Belém lamentando a fuga de três sertanejos durante a viagem até ali:

> Ter andado de Herodes a Pilatos, batendo todo o sertão do Ceará no recrutamento dos tabaréus receosos das febres amazonenses e tranquilos sobre o presente, porque há anos não havia secas, e afinal, depois de tanto trabalho, de tantas palavras e canseiras, fugiram-lhe nada menos que três! Que diria Juca Tristão, que o tinha por esperto e exemplar, quando ele lhe aparecesse com três homens a menos no **rebanho que vinha pastoreando desde Fortaleza**? (...) Quase dois contos atirados por água abaixo! (CASTRO, 1979, p. 27).

O pensamento de Balbino, aí exposto, revela alguns tópicos esclarecedores: não havia secas na região nordestina nessa época, o que certamente diminuía o interesse dos sertanejos em ir para a Amazônia; além disso, os cearenses tinham alguma informação sobre a nosologia da região amazônica, e por isso tinham medo das febres que ali poderiam acometê-los. Consequentemente, o agenciador tivera que se esforçar muito para conseguir convencê-los a segui-lo para o seringal, e para isso era necessário elaborar uma propaganda enganosa, no sentido de dizer àqueles nordestinos que, indo para o seringal, fariam fortuna e ficariam ricos. Só assim ele consegue persuadi-los a seguirem viagem.

Mas por que três desses migrantes fugiram? por um simples motivo: "ao adentrarem no 'gaiola' (nome dado aos navios que faziam esse tipo de transporte) que os conduziria naquela viagem, logo percebem que haviam caído numa armadilha" (GUEDELHA, 2008, p. 29). A armadilha consistia na sua escravização:

> o minguado dinheiro que o agenciador deixara para a alimentação da família do agenciado, o alto preço da passagem e a alimentação que este consumia ao longo da longa viagem de navio eram os primeiros elos de uma corrente que só tenderia a crescer, prendendo-o e escravizando-o. A descoberta do engodo faz com que os retirantes arquitetem projetos de fuga ao chegarem a Belém. E fugir é tudo que desejam, a fim de se libertarem da armadilha (GUEDELHA, 2008, p. 29).

Merece destaque nesse pensamento do agenciador Balbino a caracterização dos agenciados como um "rebanho que vinha pastoreando". A palavra "rebanho" abre uma série de outras palavras que, ao longo da narrativa, descrevem aqueles homens encurralados nos gaiolas como animais, em condições subumanas. O verbo "pastorear", com o sentido de "vigiar", complementa a ideia de escravização a que os homens eram submetidos. Por isso, o desejo de fugir. Por isso os três fugiram, o que deixou Balbino extremamente irritado.

O senhor Macedo, dono da hospedaria, após ouvir as lamentações de Balbino quanto ao prejuízo que tivera com os fujões, percebeu que ali estava a grande oportunidade de se livrar de um problema que estava lhe tirando o sossego. E o seu problema, na verdade, era uma pessoa: um sobrinho, de nome Alberto, que viera de Portugal e estava morando ali, em sua hospedaria, "com o seu peso morto de inactivo (...) Empregara-o duas vezes e estava a dar-lhe cama, mesa e roupa lavada desde que o vira de novo sem trabalho. Que culpa tinha ele de que a borracha se desvalorizasse e os patrões que lhe arranjara despedissem empregados?" (CASTRO, 1979, p. 28-29). Portanto, Macedo via o sobrinho Alberto como um estorvo, como um fator gerador de indesejáveis despesas. Desejava se ver livre daquele "peso morto", e ali estava a oportunidade: propor ao Balbino que o levasse ao seringal no lugar de um dos sertanejos que haviam fugido. Como de praxe nesses casos, Alberto assumiria a dívida do cearense cujo lugar iria ocupar.

Alberto tinha 26 anos de idade e havia estudado Direito até o 4º ano, e fora parar em Belém na condição de exilado, "fugindo da perseguição policial do seu país, por ter participado da Revolta de Monsanto e por defender ideias monarquistas na recém-fundada república" (GUEDELHA, 2008, p. 30). Ao ser notificado pelo tio a respeito da questão, Alberto ficou chateado e muito apreensivo: "não o atraíam esses rios de lendárias fortunas onde os homens se enclausuravam do Mundo, numa confrangida labuta para a conquista do oiro negro, lá onde os ecos da civilização só chegavam muito difusamente, como de coisa longínqua, inverossímil quase" (CASTRO, 1979, p. 31).

Nas reflexões de Alberto, em seguida à conversa definitiva com o tio, percebe-se que a ação do romance se dá num período de declínio da economia gomífera:

> Quando desembarcara em Belém, ido de Portugal, a borracha ainda tinha altas cotações e exerciam profundo sortilégio sobre todos aqueles que davam ao dinheiro a maior representação de sua vida. Muitos dos empregados no comércio, vendo a pequenez dos seus ordenados, tão longe do que deles se afirmava na Europa, desertavam dos escritórios e dos balcões e embrenhavam-se Amazonas acima, ansiando maior recompensa ao trabalho, onde quer que ela existisse. Algumas vezes o haviam tentado também essas **estradas líquidas que cortavam a selva imensa**, mas sempre um pavor instintivo, amálgama do que se dizia de febres perigosas e de vida bárbara e instável, o detivera em Belém (CASTRO, 1979, p. 31).

Foi nesse passado de euforia que o seu tio Macedo enriquecera; que muitas pessoas saltaram da indigência para a opulência, tornando-se donos de seringais e de casas aviadoras; que os endinheirados mergulharam de cabeça no esbanjamento, na ostentação e no delírio com a riqueza fácil. Mas esse momento de euforia já havia ficado para trás, e mesmo assim Alberto teria que enfrentar os seus temores quanto aos rios perigosos e à selva temerosa.

> A *hevea basiliensis*, levada sub-repticiamente por mãos britânicas, desdobrara sua nacionalidade, entregando também a seiva enriquecedora em terras do Ceilão. Ferida pela emigrada, a borracha da Amazónia deixara de ser meio de elásticas fortunas, limitando a perspectiva das ambições. Era a prata e não oiro o que se colocava agora no outro lado da balança (CASTRO, 1979, p. 32-33).

Mas Alberto afastou de seu espírito o medo da selva e dos rios. Algo maior o impulsionava a partir daquele momento: o orgulho ferido, atingido em cheio pela recusa do tio ambicioso em abrigá-lo. O amor-próprio o impelia para a viagem que em breve começaria.

O navio que os conduziria a Manaus e depois ao Paraíso tinha por nome Justo Chermont. No dia da partida, "Balbino, feitas as indagações e sempre temeroso de que se lhe escapasse mais algum dos aliciados, surgiu declarando que podiam embarcar. E seus olhos inquietos envolviam o **rebanho**, numa contagem rápida e tranquilizadora" (CASTRO, 1979, p. 37). O "rebanho" humano encontrava-se encurralado no convés, o porão do navio, para onde Alberto também foi empurrado, como novo viajante. "O convés, ao contrário do (compartimento) de cima, era úmido, sujo e escorregadio. Dir-se-ia que visco fluido e repulsivo se exalava de toda a parte, **furando até os poros**" (CASTRO, 1979, p. 38). A hipérbole destacada realça o ambiente de imundície e fetidez

que Alberto teria que suportar, juntamente com os sertanejos ali amontoados como animais:

> Estavam já ali outros tabaréus ignaros, gente destinada a vários seringais do Madeira, lá longe, onde o mistério insinuava bom futuro. Alguns levavam as mulheres e os filhos e, mesmo antes de aninhar-se, davam sensação de promiscuidade – farraparia, miséria errante, expressões mortiças de sofredores". E naquele ambiente "flutuava um cheiro de redil e as primeiras náuseas sacudiram Alberto, incipiente naquelas andanças (CASTRO, 1979, p. 38).

Dada a ordem pelo comandante Patativa, o navio Justo Chermont, "flechado por acenos e adeuses dos que ficam, foi-se distanciando na indiferença da noite tropical" (CASTRO, 1979, p. 40). Verdadeiro "curral flutuante" (CASTRO, 1979, p. 41), levava a bordo uma carga humana à qual o narrador se refere insistentemente através de coletivos desabonadores, como "récua", "rebanho", "leva", "caterva", "malta", etc. Essa seleção vocabular contribui para expressar as condições subumanas a que os nordestinos eram submetidos, tratados mais como bichos que como gente (GUEDELHA, 2008).

O navio contava com dois pavimentos: a chamada "primeira classe", no pavimento superior, onde viajavam os privilegiados endinheirados, com luxos inimagináveis; e a 3ª classe, no porão do navio, onde seguiam amontoados os retirantes, um ambiente de completa promiscuidade, imundície e desconforto. Guedelha (2008) comenta que, ao descrever essa situação, o narrador frequentemente lança mão da ironia, como se percebe no seguinte trecho: "na terceira, a caterva humana apertava-se e tripulante que quisesse romper o grupo tinha de eleger os cotovelos como argumento" (CASTRO, 1979, p. 40). Era um convés "viscoso e nauseabundo", nojento (CASTRO, 1979, p. 47), e para descrevê-lo com as fortes tintas naturalistas, o narrador serve-se das impressões de Alberto, que, pela sua diferente educação e pelo diferente meio de onde viera, estranha muito mais que os outros passageiros aquele ambiente nauseante e asqueroso. Tanto que seus pensamentos evocam os navios negreiros que transportavam escravos da África para o Brasil (CASTRO, 1979, p. 69), prática que agora se repetia em outras circunstâncias.

Alberto, apesar de se encontrar na mesma situação dos nordestinos embarcados no porão, olha para aquela gente com um olhar superior, de rejeição e nojo. Sentia-se feito de outro barro, porque era europeu, porque tinha estudos, porque era branco, porque não se resignava, como eles, com aquela vida de miséria absoluta. "A sua epiderme contraía-se sob a força do asco que o convés imundo lhe causava. Sentia-se inadaptado, estranho ali, quase inimigo das vidas que o cercavam, aparentemente alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo, resignadas, a todas as

contingências". "Magoava-o a facilidade com que outros recrutados dormiam tranquilamente – um sono que era, para o egoísmo dele, quase uma afronta" (CASTRO, 1979, p. 41). Chega a duvidar que possuíssem alma aquelas criaturas indiferentes à sua absurda situação:

> Possuíam alma essas gentes rudes e inexpressivas, que atravancavam o Mundo com a sua ignorância, que tiravam à vida colectiva a beleza e a elevação que ela podia ter? se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estaria adaptados como estavam àquele **curral flutuante**. Mas não. Mas não. Era o seu meio e, se as transplantassem, ficariam tímidas, desconfiadas e murchas, como bichos selvagens nos primeiros dias de jaula" (CASTRO, 1979, p. 41).

São duas metáforas que aparecem, nas reflexões de Alberto, em relação aos sertanejos: a metáfora da planta e a do animal. Como plantas, são perfeitamente adaptadas ao charco; como animais selvagens, são inteiramente domáveis às jaulas que lhes destinam. Essa pronta disposição para a resignação não era racional, no entendimento de Alberto. Enquanto este se sentia envolver por invencível mal-estar, em meio ao emaranhado de redes armadas ali, ficava chocado com "muitos dos que dormiam (e) roncavam, como se estivessem em casa!" (CASTRO, 1979, p. 42).

No decorrer da viagem, Alberto vai lançando o olhar também sobre a paisagem, em tudo estranha ao mundo europeu de onde ele procedia. Observa absorto a baía do Marajó, "encrespada que nem um mar e de margens tão distantes que se perdiam a olho nu"; admira outros gaiolas que singram as águas do mesmo rio; assombra-se com a vastidão do rio, tomado inicialmente como sendo o oceano, mas depois constatado se tratar do Amazonas. Do "corpo da imensurável aranha hidrográfica da Amazónia, vinha-lhe o assombro da vastidão, do que pesa e esmaga pormenores e, pela sua grandeza, se recusa de começo à fria análise" (CASTRO, 1979, p. 42). O navio avança pelo rio, e Alberto fica atento a todo detalhe possível da fauna e da flora.

Mesmo após dias de viagem, vem-lhe à mente a ilusão de homogeneidade da paisagem. "É sempre a mesma coisa. Sempre a mesma coisa", pensava ele, porque olhava com seus olhos leigos para um mundo de diversidades e variedades múltiplas que, de longe, não conseguia abarcar. De fato,

> os **olhos inexperientes** não encontravam referência nessas margens aparentemente sempre iguais, na vegetação que se repetia, senão na espécie, no entrançado, despersonalizando o indivíduo em prol do conjunto, único que ali se impunha. Cada curva se parecia com outra curva, cada reta com outra reta antecedente; onde não existia barraca ou cidade, o espírito quedava-se, perplexo, a formular a pergunta íntima: "já passei aqui ou é a primeira vez que passo aqui?" (CASTRO, 1979, p. 49).

Mas em contraposição aos "olhos inexperientes" que só viam homogeneidade na paisagem, havia os olhos experientes dos "práticos de embarcação", capazes de captar cada detalhe do labirinto aquático. "Conheciam o curso enorme em todas as direções e pormenores e, quer sob o dia rútilo dos trópicos quer em cerradas noites, a sua voz ia indicando surdamente, ao marinheiro do leme, a rota a seguir" (CASTRO, 1979, p. 49). A atuação desses profissionais é fundamental para a navegação nos rios amazônicos, ainda hoje, já que eles conhecem os caprichos do rio e com esse conhecimento evitam encalhamentos de embarcações e até naufrágios.

Chama a atenção de Alberto também o fenômeno conhecido como "terras caídas", em que "a terra inconsistente, que se greta nos barrancos, parte e cai aos milhares de toneladas, abalando a solidão com o pavoroso rumor do seu mergulho, cria todos os dias novos obstáculos à marcha dos navios" (CASTRO, 1979, p. 50). Mas o espetáculo das terras caídas, embora impressione e até apavore olhares e ouvidos inexperientes, em nada assusta os pilotos da Amazônia, nem os práticos de embarcação, e muito menos os ribeirinhos, todos já precavidos com esse fenômeno dos rios amazônicos e acostumados a lidar com ele.

Alberto surpreende-se com o feitio das palafitas construídas pelos caboclos ribeirinhos. O narrador chega a descrevê-las, como segue:

> Era sempre uma barraca coberta de folhas de palmeira e de soalho erguido um ou dois metros acima da terra, fixando-se em estacas, para que as águas do rio, nas grandes enchentes, passasse por baixo sem atingir corpos e haveres naquele isolamento profundo. Ao lado, um jirau – estrado onde sorriam, dentro de velhas latas, humildes plantas floridas. Um mamoeiro, duas ou três touças de bananeiras, às vezes uns metros de mandiocal, uma canoa balouçando-se no porto – **e mais nada** (CASTRO, 1979, p. 46)

Destaco a expressão "e mais nada" porque ela introduz a visão do nativo, por parte de Alberto, como indolente e sem maiores ambições:

> Atreito a vida sedentária, o caboclo não conhecia as ambições que agitavam os outros homens (...) A mata era sua. A terra enorme pertencia-lhe, senão de direito, por moral, por ancestralidade, da foz dos grandes rios às cabeceiras longínquas. Mas ele não a cultivava e quase desconhecia o sentimento de posse. Generoso na sua pobreza, magnífico na humildade, entregava esse solo fecundo, pletórico de riquezas, à voracidade dos estranhos – e deixava-se ficar, pachorrento e sempre paupérrimo, a ver decorrer, indiferentemente, o friso dos séculos (CASTRO, 1979, p. 46).

À passagem do navio, famílias inteiras corriam para o cimo do barranco, para admirar "o fugitivo sintoma da civilização" representado por aquela embarcação que

passava por ali. E nas pequenas e médias cidades pelas quais o navio vai passando, subindo o rio, há uma aparência de festa pela agitação que a passagem do navio provoca. Em Santarém, por exemplo,

> moleques e adultos, negros, mulatos e caboclos, invadiram o navio, em ruidosa venda de frutas e de cuias de vários tamanhos e feitios. Exposta nos conveses a novidade, ou ainda oferecida lá de baixo, das canoas atestadas, travaram-se fortes regateios, porque os invasores, como os judeus, pediam vinte por aquilo que nem dez valia na opinião dos compradores (CASTRO, 1979, p. 51).

Após Santarém, o narrador nomina as cidades de Alenquer e Óbidos (no Pará), Parintins, Itacoatiara e Manaus (no Amazonas). A aproximação de Manaus causou grande agitação entre os viajantes:

> A ideia da chegada à capital do imenso estado alvoroçava todos os passageiros. Seria uma pausa na subida fastidiosa, seria o prazer de encontrar, enfim, uma verdadeira cidade a fulgurar no meio da brenha, uma cidade onde o homem impusera à natureza virgem muitas das conquistas do seu espírito. Mesmo aos senhores da primeira classe, que já a conheciam, a proximidade de Manaus excitava-os (CASTRO, 1979, p. 53).

Alberto, à semelhança de todos os demais, também estava ansioso com a chegada a Manaus. Mas antes disso, ainda teve tempo de se impressionar com o espetáculo visual do encontro das águas do rio Negro com as do Solimões: "começaram a surgir numerosas ilhas de água negra na água barrenta do Amazonas, grandes nódoas que se multiplicavam de momento a momento, alastrando como se óleo fossem. O curso transformara-se num tapete enorme de duas cores movediças – uma a desvanecer-se e a outra a intensificar-se, vitoriosamente (CASTRO, 1979, p. 54).

Ao chegar em Manaus, Balbino ordenou rudemente que não autorizava ninguém da terceira classe a descer. Na verdade, ele temia que houvesse novas fugas, como acontecera antes da chegada a Belém. Essa ordem caiu como um balde de água fria sobre os migrantes cearenses, que já haviam trocado de roupa, vestindo roupas domingueiras, para apreciar a cidade durante a parada ali. A proibição dirigia-se inclusive para Alberto, que, como sabemos, também integrava a terceira classe. Mas Alberto afrontou o agenciador, retrucando que desembarcaria. E realmente desembarcou, porque Balbino não lhe impôs resistência. Em seu passeio por Manaus, Alberto teve boas impressões da cidade, pela limpeza das ruas, a arborização, o cosmopolitismo da cidade, as movimentadas casas aviadoras espalhadas pela cidade.

Alberto passou a sentir inveja das pessoas que via trabalhando nos balcões das casas aviadoras. Por isso passou pelo seu espírito a ideia de entrar em um desses estabelecimentos e solicitar emprego. Se conseguisse, daria uma desforra no tio Macedo e também em Balbino. Mudaria a sua situação e enviaria até a Portugal as notícias do seu êxito. Após passar em revista vários estabelecimentos, encontrou um que lhe despertou a atenção. "Uma placa amarela, junto à porta de amplo edifício, renovou-lhe a confiança, deu-lhe mesmo quase a certeza (CASTRO, 1979, p. 57):

Ele já ouvira falar da firma, pertencente ao comendador Aragão. Conhecia também a história do proprietário. Sabia que ele viera de Portugal extremamente pobre, analfabeto, e que fizera fortuna na Amazônia, tornado-se célebre pela vastidão de seus negócios, após trabalhar em vários pequenos serviços. Seu nome se tornara quase fabuloso na região, como exemplo de quem sai da pobreza e constrói uma fortuna inigualável por meio do trabalho e da persistência. "Todo esse passado de luta e de sofrimento convencia Alberto de que o opulento triunfador compreenderia a angústia do seu caso e o resolveria eficazmente". Pensava por esse ângulo, porque imaginava que "a um homem rico como ele não importaria, decerto, dar um ordenado a mais ou a menos. E como comendador, devia também ser monárquico" (CASTRO, 1979, p. 58). Mas o projeto de entrevista com o patrício foi um desastre total! O comendador não lhe deu atenção, e o tratou friamente, despachando-o com enfado. Com o sangue fervendo, Alberto voltou para o navio, disposto a acomodar-se à sua situação subordinado ao Balbino.

Após a parada em Manaus, o Justo Chermont adentra o rio Madeira, passa pelas cidades de Borba, Manicoré e Humaitá. E finalmente chega ao seringal Paraíso, após "quinze dias bem puxados" desde a saída de Belém. Após o seu insucesso em Manaus, e também por conta da inevitabilidade de sua situação, Alberto sofrera uma transformação em seu comportamento. Não mais olhava para os sertanejos com espírito de superioridade, nem de nojo nem de rejeição. Irmanava-se a eles e aguardava, com o mesmo nervosismo deles, a ocasião do atracamento do navio no porto do seringal. Na chegada ao Paraíso, o narrador marca o ambiente visualmente:

> O seringal desvendava-se agora totalmente: em linha reta erguiam-se três barracas, logo dois casarões de madeira e telha. Um, revés à terra, que devia ser pasto das águas em ano de enchente grande; o outro, muito comprido, ladeado por uma varanda, fixava-se em paliçada, para se libertar das inundações. Pelo porte, tamanho e pinturas, indicava a residência do amo e sede da exploração do seringal (CASTRO, 1979, p. 68).

Complementa o visual do seringal, a partir do rio, "três palmeiras altas, nobres e solenes". A aproximação do navio causa grande alvoroço entre os habitantes, que correm para o cimo do barranco, para apreciar o desembarque. Ao desembarcar,

> Balbino ia contando os homens e dando explicações a Juca Tristão. Alberto pensava, olhando de longe a cena, nos navios negreiros de outrora, ao desembarcarem os escravos em plagas longínquas, quando a voz rude do pastor lhe recordou que também ele fazia parte do rebanho" (CASTRO, 1979, p. 69).

2.3 Pormenores do inferno no Paraíso

No filme *A selva*, de Leonel Vieira, Velasco, o capataz do seringal (correspondente ao Balbino do romance de Ferreira de Castro), "recebe" Alberto com a seguinte "saudação": "bem-vindo ao Paraíso, que para você... vai ser um inferno". E é justamente isso que acontece tanto no romance quanto nos filmes: o inferno instala-se no seringal Paraíso, pelo ambiente de estupidez cristalizado naquele seringal, o qual pode servir de protótipo para a regra geral dos seringais da Amazônia.

Na narrativa do romance, após o desembarque, o capataz Caetano iniciou o trabalho de "emparceiramento" dos seringueiros recém-chegados. Nesse emparceiramento, um seringueiro já adaptado ao serviço (conhecido como manso) era designado para acompanhar um seringueiro brabo (nome dado ao recém-chegado), a fim de lhe ensinar o corte da seringa, iniciando-o nos ofícios do seringal. A Alberto, coube a companhia de um mulato cearense de nome Firmino, considerado pelo agenciador um "cabra escovado", experiente o suficiente para auxiliar o português em sua aprendizagem como seringueiro. e foram destacados para uma área do seringal conhecida como "Todos os Santos". Na longa caminhada até esse local, no coração da brenha, Alberto vai observando atentamente o ambiente, e Firmino vai lhe explicando os pormenores daquele mundo absolutamente estranho para o homem citadino.

Guedelha (2008, p. 31) mostra que

> o "Paraíso" "é um universo tão rico em flagrantes que o narrador, heterodiegético, não se sente capaz de, sozinho, dar conta de montar o painel evocativo que deseja transmitir ao leitor: é um narrador onisciente, mas não onipotente. Assim sendo, de forma bastante produtiva, escala duas personagens para auxiliá-lo no mister de descrever os fenômenos e narrar os eventos alusivos ao dia-a-dia do seringal. E oferece-lhes as armas adequadas: a Firmino dá o discurso direto como recurso de esclarecimento e reconhecimento do espaço e das relações sociais; a Alberto dá o discurso indireto livre como instrumento de contestação, indignação e reflexão. É através dessas três vozes narrativas principais (o narrador em 3ª pessoa, Firmino e Alberto) que o leitor tem a oportunidade de entrar no "Paraíso" e desvendar-lhe os matizes mais recônditos.

Os flagrantes explorados por essas vozes narrativas são faces do inferno, ou pormenores que atestam a amarga ironia do nome dado ao seringal de Juca Tristão: um inferno disfarçado de paraíso. São esses pormenores que exponho nos tópicos que seguem. Para isso, recorro à pesquisa feita por Guedelha (2008) sobre o assunto.

2.3.1 A selva alçada à categoria de personagem

No romance de Ferreira de Castro, a selva é personificada. Além de dar nome ao romance, na narrativa ela ganha *status* de personagem. É estruturadora da narrativa e, mais que isso, é antagonista do homem, porque o aprisiona e estrangula. O narrador explicita que "o drama obscuro do seringueiro" decorria "na selva cúmplice e silente" (CASTRO, 1979, p. 32). Era cúmplice do arrivismo dos coronéis, no sentido de que os ajudava a aprisionar irremediavelmente aquela massa de desvalidos e silenciar em relação aos absurdos da exploração desumana de que o seringueiro era vítima.

A selva se mostra "dominadora" (CASTRO, 1979, p. 22), competindo com o homem para mostrar que tem mais força que ele. Encara o homem vindo de fora como um invasor, e procura se vingar da invasão que sofrera. "A selva virgem parecia querer castigar aquele que ousava violar o seu mistério" (CASTRO, 1979, p. 63). Enquanto Alberto caminha ao lado de Firmino, rumo a Todos os Santos, ele observa "de um e de outro lado, a selva. Até esse instante, Alberto vira apenas as suas linhas marginais; surgia, agora, o coração" (CASTRO, 1979, p. 76). E entrar no coração da selva parecia-lhe uma experiência aterradora, em determinados momentos. As expressões multiformes das plantas, o tamanho descomunal de muitas árvores, os desenhos elaborados pelas raízes e cipós, os diversos animais e aves, tudo somado dava à selva um aspecto fantástico e assombroso. "E por toda parte o silêncio. Um silêncio sinfônico,

feito de milhões de gorjeios longínquos, que se casavam ao murmúrio suavíssimo da folhagem, tão suave que parecia estar a selva em êxtase" (CASTRO, 1979, p. 77).

De vez em quando, Alberto entra em pânico com rompimento brusco do silêncio absoluto por algo que se movimenta entre as folhas. Acalma-se após perceber que é uma inambu; às vezes um lagarto irrompe sobre as folhas secas no chão, e Alberto novamente fica apavorado. Firmino, já ambientado ali, ri dos temores do amigo. "Dir-se-ia que a selva, como uma fera, aguardava há muitos milhares de anos a chegada de maravilhosa e incognoscível presa" (CASTRO, 1979, p. 77). Somada ao fato do acirramento da exploração capitalista, a selva aprisiona o seringueiro em sua prisão de paredes verdes. Daí o fato de o narrador utilizar insistentemente termos que remetem à ideia prisão, como "muralha verde", "masmorra verde", "cárcere verde" (CASTRO, 1979, p. 67, 94, 112, 136, 139), etc. Naquele ambiente:

> A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonado a um plano secundário. E o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se tornava vestir pele de fera. A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. (CASTRO, 1979, p. 84)

Há inúmeras outras passagens que exemplificam esse sentimento de total enclausuramento na floresta, como no trecho que segue:

> O resto era a selva, com a sua vida sombria, ali pertinho, muito pertinho, fechando-se num anel estrangulador. Sentia-lhe a existência pesada, enigmática, numa vigília que dir-se-ia constante ameaça, um pânico jacente. Fatigados da muralha, os olhos tinham de procurar no céu um pouco de lonjura e de enlevo (CASTRO, 1979, p. 94).

Era a selva dominadora onde "tudo perdia as proporções normais" (CASTRO, 1979, p. 62).

No pensamento de Alberto, "nunca árvore alguma daquelas lhe dera uma sugestão de beleza, levando-lhe ao espírito as grandes volúpias íntimas. Ali não existia mesmo a árvore. Existia o emaranhado vegetal, louco, desorientado, voraz, com alma e garras de fera esfomeada". Esse emaranhado vegetal, pensava ele, "estava de sentinela,

silencioso, encapotado, a vedar-lhe todos os passos, a fechar-lhe todos os caminhos, a subjugá-lo no cativeiro" (CASTRO, 1979, p. 123).

As clareiras que iam sendo abertas para melhor trânsito das pessoas, em toda parte, demoravam pouco tempo após a ação do terçado. Logo a mata se refazia, porque

> a selva não aceitava nenhuma clareira que lhe abrissem e só descansaria quando a fechasse novamente, transformando a barraca em tapera, dali a dez, a vinte, a cinquenta, não importa a quantos anos – mas um dia! Seria pelo esgotamento das seringueiras, seria pela intervenção dos selvagens, chacinando os desbravadores, seria por outro motivo – mas seria! (CASTRO, 1979, p. 123).

Parecia haver uma ameaça até no ar que se respirava, na água que se bebia, no chão onde se pisava. Ali somente a selva reinava absoluta, submetendo todos aos seus caprichos. "Os homens eram títeres manejados por aquela força oculta, que eles julgavam, ilusoriamente, ter vencido com a sua atividade, o seu sacrifício e a sua ambição" (CASTRO, 1979, p. 123).

2.3.2 Escassez de mulheres e crises de lubricidade

Guedelha (2008, p. 33) demonstra que "é comum se ver em *A Selva* os homens serem governados pelo instinto, especialmente o sexual, que os empurra a atos extremados, premidos que eram pela ausência da fêmea. As mulheres eram escassas no seringal". Algumas poucas mulheres que havia no seringal eram casadas e, em geral, devotadas aos seus maridos. "Ao nordestino não era facultado trazer mulher para o seringal, pois na lógica capitalista do coronel a mulher era um fator gerador de despesas na viagem do nordeste até ali" (GUEDELHA, 2008, p. 33).

Firmino dá explicações a esse respeito para Alberto:

> Seu Juca é quem manda buscar os brabos ao Ceará e lhes paga as passagens e as comedorias até aqui. Se eles viessem com as mulheres e a filharada, ficavam muito caros. Depois, se um homem tivesse aqui a família, trabalhava menos para o patrão. Ia caçar, ia pescar, ia tratar do mandiocal e só tirava seringa para algum litro de cachaça ou metro de riscado de que precisasse. E seu Juca não quer isso. O que seu Juca quer é seringueiro sozinho, que trabalha muito com a ideia de tirar saldo para ir ver a mulher ou casar lá no Ceará (CASTRO, 1979, p. 103).

Essa era a lógica arrivista do seringalista. Não lhe interessavam os sofrimentos que isso viesse a causar no seringueiro ou nos parentes que ficaram lá no sertão. Seu

único interesse era o lucro, e na sua forma de ver a situação, família e produção de borracha não combinavam.

Firmino lamenta o estado em que os homens se encontram, privados de sexo no auge de sua virilidade:

> É uma desgraça! Alguma mulher que há, é de seringueiro com saldo, que a mandou vir com licença de seu Juca. Mas são mulheres sérias e, se não fossem, o homem lhe metia logo uma bala no corpo e outra no atrevido. Aqui é assim. Se aparecesse uma mulher sozinha, todos nós nos matávamos uns aos outros por causa dela. Mas não aparece... Qual é a mulher sozinha que tem coragem de vir para estas brenhas? (CASTRO, 1979, p. 103).

Essa premência sexual empurrava os homens para estados físicos e psicológicos de extremo desespero, como no caso do seringueiro João Fernandes, um dos poucos que tinha mulher, pelo fato de ter saldo. "Quando ele morreu, deixou a viúva com mais de 70 anos, e esta não quis juntar-se com outro homem, nem 'fazer o seu favor' aos que foram lhe bater à porta. Por isso, um dia todos os seringueiros a conduziram à força para o mato, e lá a estupraram, deixando-a morta" (GUEDELHA, 2008, p. 32).

Firmino explica que em Humaitá havia duas mulheres, uma preta e uma mulata, notadamente prostitutas. Mas só quem poderia ir até elas eram os seringueiros que tinham saldo, mas estes não precisavam, porque tinham mulheres. Os outros não iam porque o patrão tinha medo de que não voltassem e por isso não os deixava ir. Conta que uma vez dois cearenses pegaram uma canoa e foram lá. Não tendo dinheiro, levaram uma pele de borracha e a venderam no caminho. Juca Tristão soube do esquema e ordenou que as autoridades os prendessem, porque eles tinham roubado a canoa. O resultado foi que ficaram quinze dias presos, e apanharam tanto da polícia que ficaram com os dentes partidos. Depois foram reconduzidos ao seringal e passaram um bom tempo trabalhando desde a madrugada, sob atenta vigilância, sem receber nada em pagamento, nem mesmo um litro de farinha.

Multiplicavam-se no seringal as cenas de zoofilia, pedofilia e crimes passionais.

> Um dia, por exemplo, Alberto fica chocado ao flagrar o Agostinho fazendo sexo com a égua que o feitor deixara amarrada próximo à cabana em que moravam. Como desaprovasse severamente a atitude do colega, em conversa com o mulato Firmino, recebeu deste uma justificativa para aquilo que já era considerado normal no seringal (GUEDELHA, 2008, p. 32).

Firmino tenta justificar a atitude de Agostinho, como segue:

> – Não há mulher... que vai um homem fazer aqui?
> – É horrível! É horrível!
> – Também seu Alberto irá, um dia, laçar vaca ou égua...
> – Eu? Não diga isso! Proíbo-lhe que me diga isso, ouviu?
> – Você verá, seu moço, você verá... Deixe chegar o dia... (CASTRO, 1979, p. 97).

Na explicação de Firmino, afirma Guedelha (2008, p. 32), "o meio era capaz de moldar o indivíduo, traduzindo ao amigo, sem saber, um princípio naturalista. Sintomaticamente, alguns minutos depois, enquanto Alberto ainda se sentia enojado do que vira, Firmino já estava também copulando com a égua".

Mas a preocupação de Firmino era mesmo com o amigo Agostinho, que andava rondando a filha do caboclo Lourenço, uma menina de apenas nove anos de idade. Dizia-se apaixonado pela criança, e decidido a se casar com ela. Firmino não via aquilo com bons olhos, porque Agostinho parecia enfeitiçado. E não era só ele, porque já havia "muitos focinhos atrás dos passos dela como tamanduá-bandeira cheirando os formigueiros" (CASTRO, 1979, p. 119). Como o Lourenço se negou a ceder-lhe a filha, o sertanejo tresloucado partiu a cabeça do caboclo a golpes de terçado. O crime abalou todo o seringal, porque Lourenço era muito querido de todos, dada a sua hospitalidade e bonomia. O seringueiro agora criminoso embrenhou-se na mata, mas foi encontrado tempos depois e encarcerado em Humaitá. Alberto, ao conhecer a menina, objeto daquele crime lamentável, constata que ela "era dez réis de gente, corpito por desabrochar, braços franzinos, aos quais se ofereceria uma boneca – e só um cérebro desvairado pensaria que ela tinha também um sexo" (CASTRO, 1979, p. 129). Assim ele raciocinava, ao observá-la ao lado do corpo do pai assassinado.

Nas festas das noites domingueiras, quando algumas das poucas mulheres do seringal "davam um pouco do seu contato e do seu calor perturbante, dilatavam-se os olhos masculinos, os lábios entumeciam-se, a lascívia ia em onda alta, abrangendo todos os movimentos e emprestando a alguns rostos súbita expressão de loucura" (CASTRO, 1979, p. 119). Por causa disso,

> De quando e quando, uma sombra deslizava na grande sombra da noite, despia-se à beira do lago e atirava-se à água. O banho era o poder moderador. Voltavam com o cabelo a escorrer, gotas nas orelhas, as pestanas molhadas, e enfiavam de novo para a alpendrada – para a tentação, para o abismo. Várias monstruosidades estavam ali em hipótese, em íntima admissão, e seriam imediatas realidades se a frouxa luz do farol se apagasse de vez (CASTRO, 1979, p. 119).

Alberto também sofre com seus inquietantes estados de lubricidade, motivados pela imagem de Dona Yayá, esposa do guarda-livros, senhor Guerreiro. Ficava a espreitá-la nos momentos em que ela tomava banho, e saía dali ardendo em volúpia, num fogo que nem o banho frio conseguia apagar (GUEDELHA, 2008). Certa feita, após a pescaria de tambaquis, juntamente com Firmino, ele estava voltando com a canoa repleta de peixes, cujas escamas brilhavam ao reflexo da lua e a vermelhidão do sangue que escorria pela canoa, à luz da lua, quando, de súbito, seus pensamentos recaíram sobre a Dona Yayá, em alucinação, em total estado de lubricidade:

> Embruxado pelo ambiente, Alberto viu, pouco a pouco, as escamas de prata alongarem-se e, com elas, mãos invisíveis irem modelando um corpo feminino, esbelto e nu. E agora os olhos dele transportavam adormecida mulher, que uma nesga de luar envolvia cariciosamente, como um véu diáfano (CASTRO, 1979, p. 105).

Em outra ocasião, em busca de caça para o alimento, juntamente com Firmino, o português ficou impressionado com a quantidade e a variedade de orquídeas. Ao olhá-las admirado, começou a divagar, pensando em um ato sexual. Elas "faziam-no pensar em lábios carnudos de mulher, teimavam em sugerir-lhe órgãos secretos femininos; e ele arrancava ao sonho pares excitados, que as acolheriam voluptuosamente" (CASTRO, 1979, p. 131).

Na raiz de todos esses delírios estava a imagem de Dona Yayá. A presença da mulher de Guerreiro o perturbava, e

> o obrigava à intervenção de mil pretextos para levar os olhos, em carícia febril, até o seu corpo outonal (...) Conhecia-lhe todas as linhas exteriores e via-a mesmo quando ela estava ausente, via-a na negridão da noite, como se nos planejamentos imaginários e lutuosos incidisse forte projetor (CASTRO, 1979, p. 153).

De nada adiantava ele se autorrecriminar por nutrir tal obsessão por aquela mulher casada, porque a obsessão destruía-lhe os escrúpulos e o subjugava por completo. Quando Juca Tristão viajou para Manaus, por meses, par visitar a família e seguir até Marajó, Guerreiro, que sempre fazia as refeições na casa do patrão, para lhe fazer companhia, decidiu, na ausência deste, fazer as refeições em sua própria casa. E convidou Alberto para acompanhá-lo. Com a frequência na casa do amigo, as tentações, que já haviam sido esquecidas, voltaram com toda a força. A constante proximidade à mesa com aquela mulher jovem, bonita e atraente mais do que nunca perturbava o

jovem português. “Voltaram-lhe as gulas reprimidas e os seus olhos de macho buscavam a fêmea insistentemente” (CASTRO, 1979, p. 163).

Passados aqueles momentos de lubricidade, Alberto se autocensurava, entendendo que não estava certo desejar de forma tão ardente a esposa do homem que o tratava tão gentilmente, recebendo-o em sua casa e dispensando-lhe um tratamento absolutamente cordial. Prometia de si para si que adotaria um procedimento mais austero. Mas de nada adiantavam seus projetos. Logo que se sentava à mesa do anfitrião, para o almoço ou para o jantar:

> os projetos de autodomínio faleciam e ficava-lhe apenas a obsessão. Tinha dias de ternura para o senhor Guerreiro que não eram mais que o desejo de ser absolvido; outras vezes, contra a sua própria vontade, quedava-se a imaginar a forma de lhe roubar a mulher (CASTRO, 1979, p. 163).

Quando estava deitado em sua rede, Alberto soltava a imaginação a galopar livremente, e lá vinham as “hipóteses clandestinas” de afastar Guerreiro de sua mulher, fugir com ela, etc. hipóteses que logo eram rechaçadas pelo resto de pudor que ainda havia em sua mente. Além do mais, temia pôr algum plano em ação e esbarrar na rejeição da mulher, que poderia passar a encará-lo como inimigo e inconveniente. Em outro momento, estando, em companhia de Guerreiro, em perseguição a uma onça que ameaçava a pocilga do seringal, chegou a pensar em matá-lo e alegar acidente de caça. Mas imediatamente

> A admissão gelou-o. Dir-se-ia que a forquilha se elasticizava, como se fosse de borracha; e ele teve de segurar-se aos ramos para adquirir a certeza de que não cairia [...] Nas suas pupilas passaram Lourenço e a filha, Agostinho e outros mais que tinham biografia sangrenta na vesânica história do sexo. ‘Como podia pensar aquilo? Que animal feroz crescia, assim, dentro do seu próprio cérebro, para lhe alucinar a razão? E tudo indigno dele, a quem tratavam com estima (CASTRO, 1979, p. 164).

Após a caçada à onça, Alberto foi para o seu quarto a fim de se preparar para o jantar. Nesse momento, já estava escuro quando ele viu, no fim do outro lado do quintal, algumas lâminas de luz saindo pelas frestas do banheiro da casa do guarda-livros. Era sabido de todos que a mulher dele costumava tomar banho naquele horário. Novamente, Alberto entrou em estado febril. “Adivinhava a mulher nua, os seios em liberdade, a lânguida carne outonal a adquirir súbita tumescência sob a reação do banho” (CASTRO, 1979, p. 165). Saiu tateando no escuro, rastejando em meio a insetos e perigos plantados na terra, além de aranhas e cacos de vidro, e se encostou à janela daquele banheiro, onde

a mulher tomava o seu banho. Queria "vê-la, afagá-la com o olhar, possuí-la com os olhos, já que não lhe era permitido tê-la de outra maneira" (CASTRO, 1979, p. 165). Acercou-se da parede, na escuridão da noite, "com loucura de inseto" buscando as frestas de onde vinham as lâminas de luz do farol. Mas não obteve êxito nessa empreitada, porque só viu o corpo dela de relance. A toalha já ia cobrindo aos poucos todos "os rincões da sua nudez". Apenas um dos seios se mostrava de forma plena. Ela se cobriu com o roupão e adentrou na casa. Alberto se conteve ante a ânsia de arrombar a porta e entrar no banheiro. Depois do retorno nada agradável enfrentando os mil perigos de rastejar na escuridão, ele estava descontente consigo, julgando-se um miserável, porcalhão como os outros, que ele tanto recriminava. Mas ao mesmo tempo em que se recriminava, também se absolvia do erro, pensando que o ambiente úmido e solitário da selva o empurrava para aquele abismo. E ficava confuso e insatisfeito com o seu duplo.

Foi chamado para o jantar, ainda com a libido em alta. Tentava desviar o olhar da mulher de Guerreiro, mas era inútil. "Tornava a vê-la nua, via-a até mais nua do que a tinha visto, por muito que baixasse as pálpebras" (CASTRO, 1979, p. 167). Terminado o jantar, Alberto saiu ardendo em febre, o cérebro em brasas. Com fome de mulher. E sede de mulher. Despiu-se logo que chegou ao quarto, pôs a toalha no ombro e, atravessando o pequeno quintal, colocou-se ao lado dos barris. Esgotou toda a água no banho longo e persistente, mas não conseguiu lavar-se da imensa repugnância que tinha por si mesmo" (CASTRO, 1979, p. 169).

A única saída que encontrou para extravasar aquela febre libidinosa foi tentar seduzir nhá Vitória, uma velha sexagenária que contratara para lavar a sua roupa, quando esta estivesse a sós com ele na casa. Mas a velha, ao perceber as intenções do rapaz, que lhe acariciava a pele engelhada, xingou-o e saiu às pressas, deixando-o em estado de estupefação. Concluiria ali que o meio estava realmente exercendo influência sobre ele (GUEDELHA, 2008).

2.3.3 Os Dilúvios anuais

Guedelha (2008) explica que, ao descrever uma das enchentes ocorridas no seringal, o narrador elabora metáforas, personificações e hipérboles de forma expressiva para enfatizar o aguaceiro em que a selva se transformava em períodos de cheia. Quando o rio começava a subir, "**era um dilúvio anual que vinha do Peru, da Bolívia,**

dos contrafortes dos Andes, veios que borbulhavam, blocos de gelo que se derretiam, escoando-se da terra alta, regougando nas cachoeiras e destroçando, de passagem, tudo quanto se lhes opunha" (CASTRO, 1979, p. 121) aquelas enchentes. A torrente de águas "era um volume pesado, barro líquido que marchava em grandes amplitudes (...) tragando praias estivais, saltando altos barrancos e fazendo das ilhas verdes náufragos tristes e amarrados" (CASTRO, 1979, p. 121).

As grandes águas são descritas como um ser faminto, em cuja gula insaciável toda a natureza vegetal e animal é vitimada (GUEDELHA, 2008).

> O manto aluvial, descendente do bíblico, invadia lentamente, soturnamente, a selva arrepiada. Era pela boca dos igarapé, pelas gretas das margens, sobe, sobe, avança, transborda, mil línguas que se bipartiam aqui para se unirem de novo além, numa surda persistência de extermínio. Hoje, um palmo; um metro, amanhã; um quilometro depois e, por fim, léguas sem conta (...) como se a selva não fosse mais do que floresta submarina, trazida por artes mágicas à superfície de nunca visto oceano. (CASTRO, 1979, p. 121).

Os igapós, cujas águas se mantêm presas na selva durante o verão, ao receber o contato de outras águas, parecem ressuscitar e rejuvenescer, expandindo-se por toda parte. Perdem os seus contornos normais e levam inundação e medo para ode que se estendam. Para Guedelha (2008), a água invasora, inimiga cruel, expulsava os animais de suas moradas, e deixava os homens ilhados, de mãos atadas. "Vivia-se em cima de água, que se via pelas frinchas do soalho, fincado sobre os espeques; e os caboclos que no verão amarravam a canoa a quinhentos metros de distância, lá no fundo da ribanceira, tinham-na agora junto à porta, e chovia, chovia" (CASTRO, 1979, p. 122).

Nos meses que durava a cheia, os fazendeiros construíam marombas para nelas colocar os animais fora do alcance das águas letais, caso contrário nenhum rebanho resistia à gula das águas. As marombas eram "estrados amplos onde o gado passava, sem movimento, todo o tempo da invernia". Era uma forma de desafiar a aluvião, "mas era, quase sempre, trabalho inútil, pois até ali, muitas vezes, o caudal o perseguia. Bois e vacas, primeiro com as patas, com o ventre depois, mergulhados no inimigo, acabavam por tombar de inanição e ser lançados ao rio, para gáudio de piranhas e candirus" (CASTRO, 1979, p. 122).

A plantação também não escapava da força destruidora das grandes águas: "Trepava a água às viçosas plantações, depenando toda a terra que braços fortes tinham roçado para a obra da criação. E os mais desprevenidos viam até ir na corrente, desfeito com vigor daninho, o lar que haviam fundado ao alcance da intrusa. Era a desolação e

era a pobreza que a grande toalha impura trazia nas suas dobras" (CASTRO, 1979, p. 122).

Dessa forma, o nordestino, oriundo de uma terra assolada perenemente pela seca, tinha que desenvolver um árduo aprendizado de viver sob o regime das águas, transitando entre os dois períodos variáveis do rio, a enchente e a vazante, que constituem o regime climático da região, fazendo-se sentir não só na zona rural, mas também nas cidades, onde os indivíduos sofrem, direta ou indiretamente, seus efeitos. Fugira de uma terra que mata pela ausência de água, e agora sobrevivia numa terra que mata pelo excesso dela. "Enchente e vazante são como uma moeda de dupla face: uma muito triste, às vezes calamitosa, a enchente – casa e pasto alagados, pescaria escassa, muita chuva, fome, miséria, perigos de morte, doenças, ataques de animais do rio, principalmente cobras" (GUEDELHA, 2008, p. 35). Esta estação está relacionada ao inverno, cuja metáfora da toalha impura e suas dobras cheias de desolação nos parece apropriada; a outra face, um pouco menos triste, a vazante, a seca, o verão – época do plantio e da colheita, das pescarias, das festas e dos encontros sociais, momentos de sublimação para aquelas vidas atribuladas.

Eram os caprichos do rio, aos quais o homem tinha que se submeter e saber lidar com eles, porque a sua sobrevivência dependia dessa arte de saber lidar com o regime das águas.

2.3.4 Crise e depressão econômica

A ação do romance se dá em um tempo de declínio da economia gomífera. A cotação da borracha vai caindo cada vez mais, o preço do quilo despenca e, juntamente com ele, também vêm abaixo os ânimos nas cidades e no interior da selva. Mas havia muita gente que não se dava conta da decadência.

A ilusão parecia ainda alimentar muitos espíritos:

> A recordação do esplendor ainda tão próximos incitava os ambiciosos, tornando-os mais febris, mais dinâmicos e esvaziava-os dos últimos escrúpulos. Deliravam na luta, para recolher o caudal antes que ele se esvaziasse totalmente sob a catástrofe que se avizinhava. Era a confusão, era a loucura, um esbracejar de náufragos que não se afaziam à ideia de viver sem a antiga opulência. De nítido ficava apenas o drama obscuro do seringueiro, na selva cúmplice e silente (CASTRO, 1979, p. 33).

Era exatamente essa ilusão que estimulava as constantes chegadas de navios abarrotados de migrantes do sertão e gentes vindas de outras áreas do planeta em busca das benesses da goma elástica.

Mas havia desalento entre os seringueiros, porque o sonho que os trouxera até ali já havia desmoronado, porque "a goma elástica, em sucessivas desvalorizações, mal dava agora para a farinha de mandioca e o quilo de jabá que eles adquiriam no domingo, quando vinham "aviar-se" no barracão da margem (CASTRO, 1979, p. 70). E cada navio que chegava trazia consigo más notícias no que dizia respeito à cotação da borracha. Por isso, "o regresso à aldeia lá longe, no sertão do Ceará ou do Maranhão, passara de certeza a dúvida e de dúvida a incredulidade" (CASTRO, 1979, p. 71).

A acelerada decadência se devia, em grande medida, à exploração predatória das seringueiras. A sede de lucro a qualquer custo por parte dos coronéis estava acima de qualquer racionalidade, no que diz respeito ao cuidado com as árvores. E aquela riqueza que parecia inesgotável começou a dar sinais de exaustão, e o fim do delírio estava se aproximando. É por isso que, em um dos últimos capítulos do romance, vemos o navio passar pelo Paraíso lotado de japoneses rio Madeira cima, comissionados para "plantar mandioca, cana e milho nos seringais, aí pra cima, nos seringais que dão poucos galões" (CASTRO, 1979, p. 188).

Em Manaus, liam-se nos jornais a respeito da chegada dos japoneses, alardeada como a saída encontrada para salvar o Amazonas do caos que o fim do ciclo da economia gomífera ocasionava. Era a solução da agricultura, por quem entendia do assunto:

> era o limite que se punha ao sonho de grandeza, com a desvalorização da borracha amazônica, incapaz de concorrer em pé de igualdade com a indústria norte-americana e o cultivo científico do látex [...] Era mal sem cura e a ilusão, de tanto esticada, acabou por partir-se (GUEDELHA, 2008, p. 36).

2.3.5 Acirramentos entre índios e seringueiros

É através da fala do seringueiro nordestino que tomamos conhecimento dos indígenas. Na conversa que estabelece com Alberto, o cearense Firmino diz o que pensa a respeito dos parintintins que, segundo ele, vinham frequentemente ao seringal à procura de cabeças humanas para utilizarem nos rituais que realizavam em sua taba. Quando não encontravam, quebravam a roça, destruíam a plantação, devastavam tudo que vissem à sua frente (GUEDELHA, 2008).

Firmino explica a Alberto que houve um tempo em que os índios visitavam a região de Todos os Santos com frequência, e por isso "um homem tinha que andar sempre um olho à frente e outro atrás" (CASTRO, 1979, p. 78). E continua a explicar:

> a estrada que você vai cortar era do Feliciano. O mês passado os índios vieram ao centro e levaram a cabeça dele. É por isso que a estrada está sem freguês e você vai para ela. E aqui há uns quinze dias foi um estrago em Popunhas. Os parintintins chegaram e, como não tinha cabeça para cortar, foram à roça e quebraram tudo (CASTRO, 1979, p. 78).

Firmino tem ideias bem claras sobre os parintintins:

> Parintintim é bicho danado! Quando a água baixa, no verão, só ficam na taba as mulheres, as crianças, a velhada e o tuxaua que é o chefe deles. Os outros vêm por aí fora. Fazem tapiris, que são duas folhas de ubim em cima de quatro paus nas margens dos igarapés e ali dormem e comem, enquanto não chegam ao centro onde estão os civilizados. Se diz – não sei – que vêm também algumas mulheres e alguns "curumins", trazendo às costas um jamaxi com as frechas. Eles põem o dedo grande do pé na ponta do arco e vão esticando a corda e frechando até dar cabo dum homem... Às vezes o filho do tuxaua vem para aprender a ser valente e herdar um capacete de penas (CASTRO, 1979, p. 87).

Por isso, no seu entendimento, os seringueiros precisavam se armar com rifles. Precaver-se. E num confronto que não seja possível evitar, o segredo é matar o "chefe do batalhão", porque os índios abandonam a luta. Mas eles não são de brincadeira: quando aparecem, é em busca de cabeça de homem.

> Quando não tem cabeça de civilizado para dançar, vêm buscar uma (...) Quando não há cabeça de homem, levam cabeça de criança, de cachorro e de gato, de tudo que aparece. Deitam logo fogo à barraca e arrasam a mandioca e o canavial. Não podem ver um civilizado... (CASTRO, 1979, p. 88).

Ao ser indagado por Alberto a respeito do motivo dessa ferocidade dos índios em relação aos "civilizados", o cearense dá a seguinte explicação: "porque os homens civilizados tomaram conta da terra deles. Isto aqui, antes de ser dos bolivianos que deixaram o seringal a seu Juca, era dos parintintins" (CASTRO, 1979, p. 88). Com essa explicação, Firmino dá a entender que a ferocidade dos indígenas contra os brancos não é gratuita. É movida pela vingança da invasão de suas terras e da violência dos invasores.

Mas Firmino tem uma ideia fixa em relação aos índios: "Aquilo é bicho que só deixará de ser ruim quando desaparecer. Eu, se encontro algum, mato-o logo! Estar com palavras boas para eles levarem a minha cabeça, não é comigo!" (CASTRO, 1979, p.

88). Assim é que comumente havia enfrentamentos entre índios e seringueiros, como o incidente em que os parintintins mataram o seringueiro Procópio e os outros seringueiros se vingaram, matando o cacique. E, diuturnamente, os seringueiros andavam às voltas com a preocupação de encontrar alguma forma de exterminar aqueles "bichos" (GUEDELHA, 2008).

2.3.6 Cachaça e festas: morfinas na vida áspera do seringueiro

O narrador informa que, logo à chegada do navio ao porto do seringal, "no barranco iam-se acumulando caixotes, sacos e barris, barris, barris, porque **a cachaça era como morfina na vida áspera do seringueiro**" (CASTRO, 1979, p. 78). Como "morfina", a bebida fornecia o anestésico para as dores físicas, psicológicas e morais daquele submundo.

> A cachaça era um dos produtos mais requisitados no barracão do coronel. Até mais que a própria comida, até porque os artigos alimentícios eram extremamente caros, sendo mais fácil adquirir um litro de cachaça do que um quilo de farinha ou de charque (GUEDELHA, 2008, p. 37).

Por isso aquelas criaturas se irmanavam na necessidade mútua da bebida, que lhes acentuava o senso de solidariedade:

> Por um gole da bebida que estrangulava a tristeza nas longínquas solidões, seriam capazes de palmilhar léguas da floresta ou de entregar, por um litro, o produto de muitos dias de labor. Aqueles, porém, que estavam em vésperas de ter saldo e eram mais beneficiados por Juca, dividiam a sua cachaça pelos menos felizes, tanto que ao romper da segunda-feira nenhum deles guardava já dois dedos no fundo da garrafa. Até o novo domingo, todo o resto da semana se volvia em impaciência, semana negra como a água do igapó, dias longos em que a amargura sufocava e a boca exigia o ardor da esquece-sofrimentos. **A embriaguez periódica era a única evasão do espírito, o único facho na longa noite da masmorra verde**" (CASTRO, 1979, p. 112).

A metáfora da longa noite, associada à outra metáfora, a da masmorra verde, parece sintetizar o mundo de privações e sofrimentos que se perpetuava no seringal, tornando a vida do seringueiro uma verdadeira "via dolorosa". Daí a bebida ser encarada como uma válvula de escape: "a chicha e a cachaça começavam por estimular, tornando justificáveis, nos cérebros incandescidos, todas as aberrações; depois amolengavam-nos, apresentando-lhes como facilidade vindoura o impossível e como breves certezas as mais indizíveis esperanças (CASTRO, 1979, p. 119).

Quanto às festas, era o momento em que

> a lembrança da terra natal se fortalecia, pelos ritmos da música nordestina e seus instrumentos, pelas danças, pela brincadeira do boi-bumbá, pelos encontros semanais, que possibilitavam as reminiscências da terra distante, de onde a maioria deles tinham vindo" (GUEDELHA, 2008, p. 37).

As festas traziam também a rara oportunidade àqueles homens de verem de perto as poucas mulheres que havia no seringal. Nesses momentos, "apareciam as poucas mulheres, visão rara nos seringais, o que fazia com que os homens ficassem embriagados de lubricidade. Na dança, davam um pouco do seu contato e do seu calor perturbante" (GUEDELHA, 2008, p. 37). "Dilatavam-se os olhos masculinos, os lábios entumeciam-se, a lascívia ia em onda alta, abrangendo todos os movimentos e emprestando a alguns dos rostos súbita expressão de loucura" (CASTRO, 1979, p. 119).

A libido em alta, misturada com os arroubos incontroláveis da bebida, fazia os homens se afastarem momentaneamente do mundo real, mergulhando em delírios doloridos.

2.3.7 Arrivismo e espoliação

Há um diálogo esclarecedor entre Juca Tristão e um seringueiro, que tinha ido aviar-se no barracão, cena comum aos sábados e domingos no seringal:

> No escritório (...) sentava-se Juca Tristão de caneta em punho, registrando os abastecimentos que os seringueiros lhe pediam e diminuindo sempre os daqueles que tinham dívida grande na casa.
> – Um paneiro de farinha? Não pode ser! Levas só dois litros.
> – Mas que vou eu comer, seu Juca, na semana?
> – Não sei. Deves mais de seiscentos mil réis. Trabalha!
> – Trabalhar mais, eu? A mim nunca seu Alípio ou seu Caetano me apanharam na rede. Bem puxo pela estrada, ela é que não dá (CASTRO, 1979, p. 74).

Como observamos, o seringalista nega o mínimo de alimento que o seringueiro solicita para se manter no trabalho. Mas o coronel tinha as suas simpatias destinadas apenas aos seringueiros que tinham saldo:

> Quando o seringueiro tinha saldo, vendia-lhe tudo quanto ele desejasse; fosse loucura rematada ou objeto inútil, tudo dava mais lucro do que passar-lhe, no futuro, um saque para ser trocado por bom dinheiro na "casa aviadora", em Manaus. Mas se o trabalhador, por curta estada ali, por doença ou preguiça não conseguira não conseguisse solver a dívida inicial, que rebentasse de fome, pescasse ou caçasse, pois não lhe forneceria nada para além do valor da sua produção. "De sem-vergonhas que tinham morrido antes de liquidar o débito ou que fugiram como cães, sem que ninguém os apanhasse, havia largo

> cadastro no seringal a demonstrar quanto eram perigosas as transigências impostas por dó do coração" (CASTRO, 1979, p. 74).

Firmino fala sobre o momento em que o agenciador de Juca Tristão o trouxe do Ceará: "me disse que um homem enriquecia logo que chegava aqui. Eu acreditei naquelas lorotas e, afinal, **ainda não paguei a passagem**. Eles, assim que nós chegamos, não dizem mais coisas bonitas. Vendem tudo muito caro, que é para o seringueiro não arranjar saldo e ficar toda a vida nestas brenhas do diabo" (CASTRO, 1979, p. 90 – negrito meu). Firmino já estava havia seis anos no seringal, e ainda não conseguira sequer pagar a passagem que utilizara para chegar até ali.

Quando Juca Tristão decidiu transferir o Binda do aviamento no escritório para reforçar a fiscalização das estradas de seringa juntamente com Caetano, Alípio e Balbino, precisou de alguém para substituí-lo no escritório, e logo pensou em Alberto para essa função, tendo em vista que era o único seringueiro que tinha estudo, e, portanto, sabia fazer contas. Nessa nova função, Alberto passou a conhecer por dentro como funcionava a sistemática da exploração e do furto, à medida que ia tomando conhecimento dos registros de débito no livro das "contas-correntes". Binda ensinava-lhe que de três em três meses se tirava uma conta para cada freguês (seringueiro), registrando no "Deve" o que ele comprou e no "Haver" a borracha que trouxe: "É preciso copiar tudo neste papel e depois fazer a diminuição, pondo no fim o total que o seringueiro deve ou que tem de saldo" (CASTRO, 1979, p. 142).

Ali na solidão do escritório, Alberto ia descobrindo que

> todo o papel que examinava, todo o livro que folheava, constituía, nesses primeiros dias de contato, papiro revelador de um mundo a historiar. Estavam ali as faturas, vendendo a Juca Tristão, por cinco, o que ele entregava aos seringueiros por quinze e muitas vezes até por vinte. Estavam as notas da borracha, que se comprava ali por dois e se vendia por cinco ou seis na praça de Manaus (CASTRO, 1979, p. 152).

Ele se sentia mal com aquelas informações com que ia tomando contato:

> Sentia uma curiosidade dolorosa ao ler toda essa papelada, confrontando algarismos e inventariando o tempo que cada um trabalhava a mais em proveito do amo. Depois, chamado pela disparidade das situações, quedava-se absorto sobre as cifras da mesada que Juca enviava à mulher – três contos de réis que significavam o preço dos muitos anos que um seringueiro necessitava para o seu resgate. Alberto juntava àquilo as viagens do patrão a Belém, sempre marcadas por grandes quantias recebidas da "casa aviadora", as maiores que se viam em todos os lançamentos verificados – e ficava mais pensativo ainda. Doíam-lhe essas descobertas, esses números e contrastes. Poder absoluto, por herança ou outro conceito estabelecido, em prol dum só todos os demais se sacrificavam (CASTRO, 1979, p. 152).

Notava, nessas observações, que se confirmava tudo quanto se propalava sobre a vida nos seringais desde o Ceará ao Pará, à Bolívia e ao Peru. Em todos os seringais, fosse onde fosse, essa desmedida se repetia perversamente. “Escritos ali, manualmente, ou nas cidades, por artes mecânicas, os papéis ganhavam transparência de vidraça, deixando ver a passagem da récua desgraçada [...]” (CASTRO, 1979, p. 152).

2.3.8 Prisão a céu aberto

Juca Tristão organizava pessoalmente a lista de aviamento dos “brabos”, logo à sua chegada:

> o boião para defumar, a bacia para o látex, o galão, as tigelinhas de folha, todos os utensílios que a extração da borracha exigia – e mais um quilo de pirarucu e uns litros de farinha, pois nos primeiros dias nunca um ‘brabo’ sabe como se caça a paca ou a cotia ou se pesca o tambaqui (CASTRO, 1979, p. 75).

Tudo era anotado meticulosamente no talão destinado ao registro do débito do seringueiro. “Aquele era sempre o ‘talão grande’, ao qual se juntavam posteriormente as despesas da viagem e mais empréstimos que prendiam por muitos anos ao seringal, em trabalho de pagamento, o sertanejo ingênuo” (CASTRO, 1979, p. 75).

Estando ali:

> Alberto tinha a sensação de se encontrar num cárcere, sem pena fixada, sem dia marcado para a abertura da porta. Eram as cifras seu tormento, elos da corrente que ali o prendia ao tempo e o levava a íntimas inquirições: ‘um conto, setecentos e quarenta mil réis... dois anos? cinco anos? Ou toda a vida?” Essa falta de prazo tornava-se obsessiva” (CASTRO, 1979, p. 123).

Alberto, e todos os demais, eram “prisioneiros da selva, com uma vida sempre igual, todos à espera do meio litro de cachaça que Juca Tristão, com ar de esmola, lhes vendia ao domingo” (CASTRO, 1979, p. 124).

A própria selva se encarregava de fornecer o cárcere para os desvalidos. Ela era a masmorra verde, o feitor perpetuamente vigilante, no dizer de Euclides da Cunha (2003), de onde só se podia fugir em direção à morte.

2.3.9 Solidão e saudosismo

Em conversa com Alberto, Firmino conta que a sua mãe morrera no ano anterior. Confessa que chorou como uma criança ao receber a notícia. “Nunca imaginei que um homem chorasse tanto”, diz ele. Nesse momento, relembra o momento de sua partida rumo à Amazônia, em que sua mãe lhe dissera, como despedida: “Meu filho: até ao Dia de Juízo! Nunca mais te vejo!” (CASTRO, 1979, p. 91). Para Firmino, aquilo parecia agora uma profecia que se cumpriu cabalmente.

Firmino relembra também uma namorada, de nome Marília, que deixara no Ceará. Sobre ela, diz a Alberto: “Eu gostava mesmo (...) Não era bonita, mas quando um homem gosta não repara se é bonita, se é feia. Eu vim para o seringal mais por amor dela do que por outra coisa. Pensava arranjar saldo e voltar logo para casa” (CASTRO, 1979, p. 91). Seu ideal era casar-se com Marília. “Mas a moça me esqueceu e, há dois anos, meu irmão me mandou dizer que ela tinha casado com um safado de lá. Fiquei danado e pensei meter-lhe um terçado na barriga quando voltasse. Depois aquilo passou”. E complementa: “A Marília tinha razão... eu nunca mais voltava e se ela me estava esperando, ainda hoje não tinha homem. Eu mesmo não sei se voltarei ou não... mas gostava de voltar. Não fazia mal que eu morresse depois” (CASTRO, 1979, p. 91).

Sonho simples de um homem. Todos os laços afetivos rompidos: mãe, irmãos, namorada, amigos, tudo. Firmino esclarece que a sua situação, que é a situação comum aos retirantes nordestinos: “A todo homem que sai do sertão e demora a arranjar saldo para voltar, sucede a mesma coisa. Se é casado e deixou dois ou três filhos, vai encontrar cinco ou seis e a cabeça dele não pode passar pelas ombreiras da porta... se deixou noiva, pode procurar outra moça, porque aquela já não lhe pertence...” (CASTRO, 1979, p. 92). Como se vê, Firmino, mesmo nessa confissão dolorosa, ainda consegue arrancar um resquício de humor para dar conta da tragédia afetiva dele e dos demais seringueiros. Alberto também se sente só, enclausurado na selva. Relembra os amigos que deixou na Europa, as ruas apinhadas de gente, o afeto de sua mãe distante, e tudo o deixava mergulhado numa intensa nostalgia.

2.3.10 Estilo de vida do caboclo: indolência ou desapego?

O único caboclo (nativo) que residia no seringal Paraíso era o Lourenço. E sua casa era a única barraca situada nas margens do seringal. O narrador reserva um espaço

à parte para marcar a diferença, no estilo de vida, na visão de mundo, entre esse caboclo e os demais habitantes do Paraíso.

Historiando a fundação do Paraíso, o narrador relata que um boliviano de nome D. Santos Mercado foi o fundador do seringal. Chegando ao local pelo Madeira, mandou roçar a mataria para as primeiras instalações e, depois, contratou homens para iniciar a exploração da "mina vegetal". Já nessa época, os pais de Lourenço moravam ali, em uma ilha situada do outro lado do rio. Tempos depois, quando o boliviano já havia vendido as terras a outro proprietário, o pai de Lourenço atravessou o rio e ali foi solicitar abrigo, tendo em vista que a ilha estava se desfazendo pela ação das terras caídas. O proprietário do Paraíso viu que "não havia inconveniente. Pelo contrário, existiam até vantagens: o pirarucu que os caboclos iam permutar em Humaitá, por sal, farinha e cachaça, seria trocado ali, com lucro para o seringal" (CASTRO, 1979, p. 117). Lourenço, depois, ficaria órfão e se casaria com uma das moças moradoras da antiga ilha desaparecida. Ali no Paraíso, "a sua condição de caboclo dava a Lourenço privilégios ímpares em todo o seringal. Dos párias masculinos e válidos só ele não se entregava à extração da goma elástica. Era uma regalia muito antiga, que a sua raça conquistara, não por força ativa, mas por **indolência inata** (CASTRO, 1979, p. 116).

O narrador chama de indolência inata o desapego do caboclo, percebido desde a sua ascendência, considerando-se que seus pais, enquanto moravam na ilha, plantavam apenas tabaco para fabricar charutos e fumá-los, deixando para os rios e lagos a tarefa de prover o alimento de que precisavam, sem aparentes preocupações com nada mais. Quanto ao Lourenço, "o Mundo cifrava-se, para ele, numa barraca, numa mulher e numa canoa; e mereciam-lhe sorrisos de piedade os homens que vinham do Ceará, do Maranhão, mesmo de Pernambuco, desbravar a selva virgem, sofrer todas as vicissitudes, tormentos sem conta, apenas pela ânsia de uns tostões a mais" (CASTRO, 1979, p. 116).

Esses migrantes,

> O caboclo via-os chegar, tão felizes e desprotegidos, como diligentes e cobiçosos; via-os, com indiferença, ocuparem a terra dele, como se tudo aquilo lhes pertencesse e estivesse ali para o seu regalo. Mas o tempo decorria e os que de começo, espalhavam energias, acabavam mostrando depauperamentos; os que haviam trazido expressão de futuros vencedores, arrastavam-se depois como vencidos; e por um que regressava ao ponto de partida, quedavam ali, para sempre, centenas de outros, esfrangalhados, palúdicos, escravizados ou mortos (CASTRO, 1979, p. 116).

Era para esses intrusos invasores, que a selva se revelava antagonista, inimiga: "a selva não perdoava a quem pretendia abrir os seus arcanos e somente esse homem bronzeado, de cabelo liso e negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil" (CASTRO, 1979, p. 116).

O caboclo era simpático e hospitaleiro. "Como quase todos os caboclos, sempre que fazia pesca vultosa, grandes pirarucus ou peixe-boi inacabável, dava festança rija, apagando a tristeza dos desiludidos e adquiridos, na troca dos produtos, uma bugiganga que enlevasse a sua única filha – o seu poema de ternura" (CASTRO, 1979, p. 117). Para a realização das festas, o Lourenço "construíra uma longa alpendrada, cuja terra batida marcava o maior esforço de toda a sua vida. Em redor, velhos caixotes e pequenos toros de madeira serviam de assentos" (CASTRO, 1979, p. 117). Ali, sob a luz mortiça de um farol dependurado no teto, aconteciam as festas ansiosamente esperadas pelos seringueiros por toda a semana. Nos sábados ou domingos à noite, o ambiente ficava repleto de gente vinda de todas as direções, a pé ou pelo rio de canoa. Nesses momentos, a bebida somava-se à festa, como válvulas de escape do sofrimento. "O caboclo ia da direita à esquerda em ofício de hospitalidade, distribuindo chávenas de café e tigelinhas de chincha, extraída de milho fermentado, conforme a arte dos bolivianos; e essas duas bebidas, sobrepostas à cachaça domingueira, tomada durante a caminhada até ali, a todos bem dispunha e dava quente efusão" (CASTRO, 1979, p. 117).

Dada sua simpatia e hospitalidade, o caboclo Lourenço era muito estimado. Talvez por isso o seu assassinato pelo seringueiro Agostinho causou muita comoção no Paraíso. Negara a sua filha, de apenas nove anos, ao cearense, que, contrariado, o matou a terçadadas. Sintomaticamente, até nesse incidente o elemento nativo é aniquilado pelo invasor.

2.4 Dívidas quitadas

A pesquisadora Lucilene Gomes de Lima (2009, p. 116) faz uma interessante observação a respeito da escrita do romance *A selva* por Ferreira de Castro. Para ela, Castro "criou para um romance que se passa em ambiente amazônico um protagonista português. A intenção do autor, portanto, era enfocar o ambiente amazônico pelo prisma

de um imigrante". De fato, é conduzido pelas impressões de Alberto, o imigrante português, que o leitor penetra no mundo do seringal amazônico e vai tomando conhecimento daquele mundo, em tudo desconhecido. Por meio de Alberto, o leitor conhece o Paraíso do centro à margem.

> Abrangendo tanto o centro quanto a margem, a narrativa demonstra o nexo causal entre eles. Não aleatoriamente, Alberto vive antes a experiência do centro e depois a da margem. Quando vem a se instalar na margem, já não é mais possível considerá-lo sem a outra experiência" (LIMA, 2009, p. 141).

Na verdade, antes de conhecer o seringal por dentro, o leitor já conhece o Justo Chermont por dentro, porque viaja com Alberto e os sertanejos desde Belém.

Quando a narrativa vai se encaminhando para o fim, Alberto demonstra ter passado por uma grande transformação. Ele já não é o mesmo. Sua visão de mundo mudou. Passou por um dolorido aprendizado. Lima (2009, p. 117) comenta que, no início, ele

> é um monarquista que como tal defende os privilégios dessa classe, despreza os humildes. Na terceira classe do barco onde vem a se encontrar pelas contingências da sorte a caminho do seringal, não quer se misturar aos nordestinos porque considera a natureza destes inferior. Despreza a democracia e a igualdade humana.

Viajando na terceira classe do Justo Chermont,

> Depara-se com uma realidade que custa a aceitar. O convés úmido e escorregadio exala mau cheiro; os seres humanos que ali se encontram aglomeram-se numa promiscuidade de animais. Ele se põe intranquilo com a situação mas tem esperança de receber tratamento distinto. Sabe-se posto ao nível dos outros pelas contingências mas embasado em seus princípios monarquistas, acredita-se moralmente superior (LIMA, 2009, p. 120).

Mas tudo isso iria mudar irreversivelmente: "após um longo caminho de humilhações, sofrimento e resignação, é que Alberto passa a ver a vida e os seres humanos de modo diferente, abandonando, no final da narrativa, os princípios monarquistas" (LIMA, 2009, p. 117). As teorias que tanto o animaram, inclusive dando motivo para o seu exílio no Brasil, não tinham mais razão de ser:

> Os republicanos... os monárquicos... tudo aquilo lhe soava imprevistamente a oco, longínquo e sem sentido. Arrefecera-lhe a paixão, as suas antigas ideias pareciam-lhe de tempos remotos, **dum outro eu que se perdera e esfumara na lonjura** (CASTRO, 1979, p. 173).

Alberto acabou irmanando-se àquela gente desvalida, e isso o obrigou a abandonar suas teorias políticas, que não abarcavam aquela realidade premente que ele conhecera por dentro, sentindo na própria pele as mazelas de um mundo sem leis. Afeiçoara-se a muitos daqueles homens, especialmente a Firmino, em quem descobrira uma verdadeira e inexplicável amizade. Era "um outro eu" que se revelava em suas reflexões.

O meio exercera notável influência sobre ele. Uma influência transformadora. Por isso, "a pensar nas bravas gentes, Alberto enternecia-se e agora compreendia-as melhor. Já eram outras para ele, assim vestidas com farrapos dramáticos que a Europa ignorava. As imensidades nevadas e as areias do deserto haviam já florido em muitos jardins literários. Desconhecia-se, porém, o drama do Ceará, que a todos ultrapassava". Aqui fala Alberto por meio do discurso indireto livre, mas aqui fala também o seu autor empírico, o escritor Ferreira da Castro, ao indicar metalinguisticamente outros caminhos para a literatura. Caminhos que passam não pelos jardins já sobejamente explorados, mas sim pelos meandros da selva, onde dramas e agonias humanas se desenrolam à espera de luzes que a iluminem e a retirem do silêncio aterrador e do esquecimento.

Quando recebe de Portugal a carta da mãe, dizendo-lhe que já podia voltar à sua terra, porque os revoltosos monárquicos de Monsanto haviam sido anistiados, recebendo também dinheiro enviado pela mãe, Alberto se prepara para deixar o seringal, e sintomaticamente a narrativa se encaminha para o fim. E que fim seria esse?

No pórtico do livro, o autor depõe:

> Eu **devia este livro** a essa majestade verde, soberba e enigmática, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida. E **devia-o**, sobretudo, aos anónimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crónica definitiva, que à extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. **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 Amazónia é uma epopeia 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 heroicos, tiram à selva misteriosa e implacável (CASTRO, 1979, p. 1).

Como se pode perceber, o autor encara a feitura do livro como o pagamento de duas dívidas. Uma para com a selva; outra para com os seringueiros deserdados. Por isso, a arquitetura da obra dá grande relevo à "majestade verde" e também aos

"anônimos desbravadores", ambos perscrutados pelo olhar atento do imigrante europeu. O pagamento dessas dívidas, de forma exemplar, demandaria a destruição daquele submundo do seringal, que maculava tanto a floresta quanto a gente "humildemente heroica" para ali conduzida. E o fogo, com o seu poder purificador, e com todo o seu simbolismo, seria o agente dessa destruição. "O romance termina com um incêndio avassalador, no qual apenas uma pessoa morre: o dono do seringal, o maquiavélico Juca Tristão. E esse incêndio provocado soa como uma concessão do autor a si mesmo, numa espécie de purgação dos males que sentiu na pele enquanto viveu nos seringais amazônicos" (GUEDELHA, 2008, p 38).

Esse final do romance de Castro, no entendimento de Guedelha (2008, p. 38), "repete, em outras circunstâncias, a cena final de *O Ateneu*, do impressionista Raul Pompeia, quando as chamas inclementes puseram fim a um mundo (o Império) para dar vazão ao nascimento de outro (a República). Assim como o Ateneu era uma metonímia do Império (uma miniatura), o Paraíso era também a metonímia do que foi o chamado ciclo da borracha". Após levar o leitor a um mergulho no mundo infernal do Paraíso, Castro faz com que tudo aquilo arda em chamas, disposto a quitar as dívidas convictamente assumidas no Pórtico da obra:

> A fogueira morria a pouco e pouco: as labaredas eram, agora, pétalas duma grande e caprichosa flor, que ia murchando, vagarosamente, ao centro dos escombros. O clarão perdia terreno: já não se via o bananal, apagavam-se, ao longe, os contornos da selva, o rio fundira-se na noite e os troncos cinzentos das três palmeiras começavam a vestir-se de luto. Quando chegasse a manhã, derramando da sua inesgotável cornucópia a luz dos trópicos, haveria ali apenas um montão de cinzas, que o vento, em breve dispersaria... (CASTRO, 1979, p. 220).

Quem ateou fogo no barracão do seringal, atingindo o coração do sistema, foi um negro velho de nome Tiago, alcunhado de Estica, por causa de uma perna coxa. Ele achava o apelido ultrajante e desforrava a golpes de terçado qualquer um que o chamasse pelo apelido. Apenas Juca Tristão podia chamá-lo de Estica sem que descarregasse por parte do negro uma avalanche de cólera e violência. Era uma figura fantasmal no seringal, perambulando diuturnamente por aqueles sítios, e bebendo cachaça, porque "só o álcool acendia ainda a sua vida sugada por todas as vicissitudes, aquele corpo alto, escanzelado e capenga de duende negro [...] vivia isolado numa velha barraca, onde entrava a chuva, o Sol e o vento" (CASTRO, 1979, p. 149). Quando se

embriagava, passava a noite em interminável gritaria, perturbando o sono de toda a margem. Às vezes cantava cantigas nostálgicas aprendidas no seu tempo de escravo.

Tinha sido escravo no Maranhão. “Conhecera os dias de trabalho sem fim, o chicote do feitor, o tronco, o corpo a escorrer sangue. Depois, já com a carta de alforria, viera para ali. O seringal devorara-lhe os últimos dias da mocidade e os anos da plenitude” (CASTRO, 1979, p. 149). Chegara ao seringal nos primeiros anos do ciclo, quando muitos aventureiros fizeram fortuna, mas ele mesmo nunca tivera saldo, porque “a cachaça levava-lhe grande parte do tino e a sua ingenuidade de escravo redimido levava-lhe o resto. Nunca mais saíra dali (...) havia se tornado um farrapo inútil e risível" (CASTRO, 1979, p. 149). Era o “valetudinário” (CASTRO, 1979, p. 143), “despojo humano”, a “cara de espantalho” (CASTRO, 1979, p. 149), o “vulto fantasmal”, o “grande fantoche negro” (CASTRO, 1979, p. 160). Tinha total devoção pelo coronel, servindo-o como uma criança. E Juca Tristão também devotava-lhe muita simpatia. Quando estava estressado, contrariado por algum motivo que fosse, Juca Tristão descarregava sua fúria com tiros de rifle, ora nos jacarés que se encontravam no lago, ora fazendo tiro ao alvo em uma laranja posta sobre a cabeça do negro Tiago, que nunca se habituara ao ritual, mas se submetia com postura infantil.

E por que Tiago ateou fogo no barracão de Juca Tristão? Na verdade, trancar o patrão sozinho no barracão e atear fogo na casa foi o gesto maior de revolta e de indignação de que o negro fora capaz. Um gesto extremado. O motivo? O fato de o patrão mandar açoitar, com requintes de crueldade, cinco seringueiros que tinham fugido em uma canoa, na calada da noite, entre eles Firmino. Os fugitivos foram capturados no meio do rio e foram “**amarrados num tronco, como os negros que eram escravos**, e fechados à chave” (CASTRO, 1979, p. 208). Amarrados, a mando de Juca, foram açoitados à noite com tiras de couro de peixe-boi até sangrar, e deixados oito dias sem comer, sendo torturados.

Tiago, que assistia a tudo aquilo, foi tomado de um sentimento de ódio incontrolável. Vendo os homens sendo espancados e sofrendo todo tipo de maus tratos, vieram à sua mente todos os sofrimentos que enfrentou no seu tempo de escravo. Ficou transtornado com essa lembrança. Quando repentinamente o barracão estava ardendo em chamas, e os moradores dos diversos compartimentos se acotovelavam atônitos, sem entender direito o que estava acontecendo, qual a origem daquele fogo, onde se encontrava o patrão, “por detrás deles surgiu, pernejando lentamente, o negro Tiago. Após o alarme, ninguém mais o vira, ninguém mais pensara nele. O clarão agonizante,

iluminando-lhe de lado o rosto seco e anguloso, tornava-o mais mefistofélico, velho feiticeiro que se animara, caminhando desengonçadamente, amparado pelo seu bordão" (CASTRO, 1979, p. 217). Ele trazia as explicações que ninguém sabia onde encontrar: "Fui eu que deitei fogo ao barracão e fechei as portas para seu Juca não sair (...) Eu gostava muito do patrão. Ele me podia até matar que eu não fugia. Era mesmo amigo dele. Mas seu Juca se desviou... escravizar os seringueiros. Tronco e peixe-boi no lombo, só nas senzalas. E já não há escravatura" (CASTRO, 1979, p. 217).

Ante a estupefação de todos ali, o negro continuava a sua confissão-lamento: "eu é que sei o que é ser escravo! Ainda tenho aqui nas costas, o sinal do chicote do feitor, lá no Maranhão. Branco não sabe o que é liberdade como negro velho. Eu é que sei! (...) Seu Juca era meu amigo; eu lhe queria muito e lhe choro a alma dele; mas não era amigo da liberdade" (CASTRO, 1979, p. 2017). E por fim uma súplica a Guerreiro: "Me mande matar, se quiser, branco. Eu já sou muito velho e não preciso de viver mais..." (CASTRO, 1979, p. 219). Tiago, após incendiar a casa e trancar Juca Tristão dentro, teve a preocupação de sair avisando a todos os outros moradores de que deveriam deixar as casas e vir para fora, por conta do incêndio. Era somente Juca Tistão que ele pretendia matar.

Introduzindo a personagem Tiago na narrativa, Ferreira de Castro operou a fusão entre dois sistemas de escravidão, o sistema primeiro e o sistema segundo. O sistema primeiro diz respeito à escravidão negreira, historicamente situada, representada por Tiago; o sistema segundo está representado pelos sertanejos convertidos em seringueiros. A presença do negro Tiago ali no seringal tinha um peso de uma simbologia: não deixar esquecer que o regime escravocrata já havia há muito sido abolido oficialmente do país. Mas o sistema de exploração dos seringueiros pelo patrão repetia a escravidão, agora em nível extraoficial, assentada em outras bases, porque simulava um aspecto de legalidade. Apesar de sua vida inútil ao olhar de todos, Tiago prezava a liberdade como um valor absoluto, mesmo que inconscientemente. E ao ver esse valor sendo ultrajado, seu cérebro incandesceu-se sob o peso das torturas que lhe pesaram no corpo e na alma pelos prodígios da memória. "Já não há escravatura" era a sentença que norteava o seu parco raciocínio. E a escravatura estava se desdobrando diante dos seus olhos cansados e sofridos. Isso foi o fim.

2.5 As luzes da metáfora iluminando a selva

Neste tópico, realizo o mapeamento das principais metáforas elaboradas por Ferreira de Castro para representar a Amazônia e os seringais da região, assim como tópicos ligados a esses temas. O tópico se justifica porque a metáfora é uma das estratégias fundamentais da linguagem e da criação literária. Utilizo principalmente a teoria conceptual da metáfora, de George Lakoff e Mark Johnson, que tomei como base teórica do estudo. Ferreira de Castro é pródigo no emprego de metáforas em *A Selva*, e para mapeá-las foi necessário fazer um recorte para focalizar as mais representativas na obra. Antes de proceder à análise das metáforas, explicito as linhas básicas da teoria da metáfora conceptual, para, em seguida, aplicar esse pressuposto teórico nas análises.

2.5.1 Metáforas de *A Selva*: abordagem clássica

Desde que Aristóteles lançou as bases para o entendimento da metáfora e para as reflexões sobre ela, já transcorreram aproximadamente dois mil e quinhentos anos, e ela continua sendo objeto de estudo nos mais variados campos do conhecimento (SARDINHA, 2007). A concepção de metáfora estabelecida por Aristóteles tem sendo a linha fundamental de pensamento sobre o fenômeno metafórico no Ocidente, identificada pelos estudiosos mais recentes como abordagem clássica ou tradicional da metáfora, que vê a metáfora como resultado da atitude de expressar uma coisa em termos de outra, conforme ensina o filósofo na *Arte poética*.

Ao conceito de metáfora estabelecido por Aristóteles,

> subjaz a concepção da metáfora como um movimento de transposição que acarreta um desvio em relação ao uso comum e corrente e, simultaneamente, projeta um empréstimo de outro nome, que passa a ter o seu significado associado ao primeiro. Consequentemente, a metáfora se instaura como substituição de uma palavra própria por outra em sentido figurado. (GUEDELHA, 2013, p. 101).

É o que se percebe na metáfora (1) de *A selva*, quando o narrador fala sobre os seringalistas da Amazônia: "[...] pobretões sem eira nem beira se transformaram, de um instante para outro, em donos de casas aviadoras, tão poderosas que sustentavam no **dédalo fluvial** grandes frotas de gaiolas" (CASTRO, 1979, p. 32).

Observemos a metáfora do "Dédalo fluvial", nesse texto, que se refere ao emaranhado dos rios da Amazônia. Nessa metáfora, o sentido de "dédalo" foi

transferido para o de “emaranhado”, gerando uma associação entre a realidade da região e a realidade da mitologia grega. Por essa associação, o narrador conduz o leitor da mitologia em direção à Amazônia e seus rios, ou vice-versa, fazendo-o perceber o traçado dos rios à semelhança do labirinto de Creta.

Entre os vários estudiosos que se dedicaram ao estudo da metáfora clássica, consta o nome de Edward Lopes (1986), o qual ressalta o fato de que num enunciado metafórico cruzam-se dois tipos de linguagem: a linguagem própria (do uso ordinário, utilitário) e a linguagem trópica (dos usos transpostos, desviados). Para Lopes (1986, p. 14), a linguagem tópica ou figurada

> surge sempre que o enunciador experimenta a necessidade de chamar a atenção do ouvinte de modo especial para a sua mensagem, o que o leva a marcá-la de modo também especial, por meio de realizações que a apartam da banalidade do discurso utilitário; para impressionar o ouvinte e conseguir seus efeitos, é preciso afastar-se dos modos de dizer comuns, “dar ao estilo um aspecto estrangeiro, pois o que vem de longe suscita admiração”, no dizer de Aristóteles.

Como se vê, Lopes assinala os caracteres fundamentais da visão tradicional a respeito da metáfora: ela busca “chamar a atenção” do interlocutor, apresenta uma forma “especial” de linguagem, desvia-se da “banalidade do discurso utilitário, tem a prerrogativa de “impressionar” e produzir os “efeitos desejados pelo locutor”, além de conferir ao discurso o admirável e fascinante “ar estrangeiro”. Guedelha (2013) apontou esses caracteres em textos amazônicos de Euclides da Cunha, e podemos apontá-los igualmente no texto de *A selva*.

A metáfora do “dédalo fluvial” contém todos esses caracteres:

a) Chama a atenção do leitor para a construção inusual, inesperada;
b) Apresenta uma forma especial de linguagem, diferente da linguagem ordinária;
c) Desvia-se da banalidade da língua comum;
d) Impressiona o leitor pela sua força expressiva;
e) Contém o “ar estrangeiro” de Aristóteles, por fazer o leitor “viajar” pela mitologia.

No que concerne à dicotomia da linguagem própria com a linguagem trópica, apontada por Lopes, ela está ligada à dicotomia da significação primeira (literal) x significação segunda (figurada). A oposição entre o que é literal e o que é figurado está

na base do pensamento de Aristóteles sobre a metáfora, porque ele vê a metáfora como um ser que habita o universo figurativo.

> A definição de metáfora como recurso *figurativo* em si já diz que metáfora, nessa visão, é um recurso para ornamentar, embelezar a linguagem. Ela é geralmente estudada em literatura como uma técnica de poetas para expressar sentimentos e também como um traço particular que ajuda a definir o estilo de um escritor; até por isso, às vezes as figuras são chamadas de figuras de estilo (SARDINHA, 2007, p. 23).

O desvio operado pelo enunciador da metáfora obriga o leitor, como assinala Lopes (1986), a pensar em termos comparativos entre o conteúdo posto (trópico, figurado) e conteúdo pressuposto (próprio, literal).

É possível exemplificar esse arrazoado por meio da metáfora a seguir de *A Selva*, em que o narrador descreve o cais de Belém, onde havia velhos barcos abandonados:

"Ao seu lado, os pontões, velhos barcos a quem haviam extraído **o coração mecânico,** que o tempo fatigara irremediavelmente, estavam paralisados para sempre" (CASTRO, 1979, p. 34).

- O sentido figurado de "coração" é resultado do desvio de uma expressão que, comumente, é utilizada para dar nome a um órgão do corpo humano, usado agora para designar o motor que foi retirado do barco;

- A significação primeira, literal, de "coração" foi suplantada pela sua significação segunda, figurada, criada pelo escritor para ornamentar o seu discurso;

- Ao ler essa metáfora, o leitor contrapõe, em sua mente, o conteúdo posto, de "coração mecânico", com o conteúdo pressuposto, referente ao sentido literal da expressão;

- Evidentemente, além de ornamentar o discurso do escritor, essa metáfora é reveladora, instauradora de sentido, portanto produtora de conhecimento. A associação do motor do barco a um órgão fundamental para o funcionamento do corpo, revela a importância desse motor para que o barco realmente funcione, tenha vida.

Lopes (1986), tratando da metáfora clássica, avança em suas considerações explicitando que, em um proferimento metafórico, o desvio realizado se dá por meio de uma sequência de modificações em três níveis: a subtração do suporte (o que o leitor espera que apareça), a adição do aporte (informação nova, inesperada) e, finalmente, a comutação do suporte pelo aporte.

Encontramos esse procedimento na metáfora a seguir, de *A Selva*, em que o narrador se refere aos sertanejos embarcados no Nordeste em viagem rumo ao seringal:

"Se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele **curral flutuante**" (CASTRO, 1979, p. 41).

Na metáfora do "curral flutuante" para se referir aos barcos que conduziam os párias, temos o processo apresentado por Lopes:

A) Subtração do suporte: "barco com sertanejos";

B) Adição do aporte, inesperado: "curral flutuante";

C) Comutação do suporte pelo aporte: "barco com sertanejos" é comutado por "curral flutuante".

Completado o processo, tem-se a metáfora, que nesse caso foi utilizada para dar conta da realidade cruel dos sertanejos agenciados para os seringais: eram jogados nas embarcações como animais em bandos, sofrendo durante a viagem todo tipo de maus tratos.

No entendimento de Sardinha (2007, p. 21), a metáfora "foi sendo desmembrada e refinada em muitas 'figuras de linguagem'" ao longo do tempo. Esse é também o pensamento de Vianu (1971). Isso significa que, excetuada a metonímia, as demais figuras de pensamento são, de alguma forma, variações da metáfora, a qual é, na realidade,

> o carro-chefe que arrasta regular número de outras "figuras" que lhe são assemelhadas ou vizinhas. É ponto quase pacífico que as "figuras" são, na essência, duas apenas: metáfora e metonímia; alguns acrescentam ainda a sinédoque, variedade especial da associação por contiguidade. Destaca-se também o símile por sua estrutura peculiar [...] O fato é que, à parte ligeiras e perfeitamente compreensíveis discordâncias, é a metáfora a mais produtiva, a mais estudada, a mais utilizada pelos escritores de todas as épocas, nacionalidades e "escolas literárias" (CASTRO, 1978, p. 4).

Em diálogo com Vianu (1978), Castro (1978), Sardinha (2007) e Guedelha (2013), destaco, no quadro que elaborei a seguir, algumas figuras de linguagem de *A selva* para exemplificar essa variação da metáfora:

Metáfora comparativa ou comparação	"A mocinha já tem muitos focinhos atrás dos passos dela como tamanduá-bandeira cheirando os formigueiros" (CASTRO, 1979, p. 119).
COMENTÁRIO: O seringueiro Firmino fala ao protagonista Alberto sobre a escassez de mulheres nos seringais. Em decorrência disso, ocorrem muitas distorções sexuais, como, no caso, a pedofilia. A "mocinha" referida é a filha do caboclo Lourenço, que tem apenas nove	

anos de idade e já é desejada irrefreavelmente por seringueiros em estado de alta lubricidade.	
Metáfora personificadora ou personificação	"De nítido ficava apenas o drama obscuro do seringueiro, na selva cúmplice e silente" (CASTRO, 1979, p. 33).
COMENTÁRIO: A selva é personificada em toda a narrativa. Assume o status de antagonista, servindo de prisão a céu aberto para o seringueiro.	
Metáfora irônica ou ironia	"Vinham atraídas pelo fanal doirado, mulheres de todas as esquinas do Planeta, tornando-se Belém e Manaus édens do meretrício cosmopolita" (CASTRO, 1979, p. 32).
COMENTÁRIO: A expressão "éden", que traduz a ideia de santidade, inocência e pureza, ligada aos meretrícios das capitais é uma evidente ironia do narrador.	
Metáfora gradativa ou gradação	"Era a confusão, era a loucura, um esbracejar de náufragos que não se afaziam à ideia de viver sem a antiga opulência" (CASTRO, 1979, p. 33).
COMENTÁRIO: Há aí uma gradação crescente para dar a ideia do contínuo declínio da economia mantida pela borracha.	
Metáfora antitética ou antítese	"Era a troca da terra que matava por falta de água, pela terra que matava por ter água em excesso" (CASTRO, 1979, p. 126).
COMENTÁRIO: Descreve a migração nordestina para a Amazônia.	
Metáfora paradoxal ou paradoxo	"A mudez ia gritando todas as palavras do drama que eles tentavam subjugar" (CASTRO, 1979, p. 140).
COMENTÁRIO: O isolamento e a extrema solidão dos seringueiros no interior da selva. Um ambiente vazio de palavras, em que apenas o pensamento parecia gritar em desespero.	
Metáfora sinestésica ou sinestesia	"Viam-se numerosas pimenteiras com o vermelho quente dos seus frutos". (CASTRO, 1979, p. 142).
COMENTÁRIO: Há uma mistura de sensações no pensamento de Alberto ao ver as pimenteiras: o olhar e o tato.	
Metáfora hiperbólica ou hipérbole	"Ficou crivadinho de frechas que nem um paliteiro" (CASTRO, 1979, p. 181).
COMENTÁRIO: Um seringueiro contando aos outros como um dos companheiros foi assassinado a flechadas por índios. Há um evidente exagero na expressão "que nem um paliteiro".	

Quadro 1 – figuras variantes da metáfora.
Fonte: Própria.

2.5.2 Metáforas de A *Selva*: abordagem conceptual

Em 1980, George Lakoff e Mark Johnson publicaram o livro *Metaphors we live by*, o qual foi traduzido para o português em 2002, com o título de *Metáforas da vida cotidiana*. Esse livro contém as bases da teoria conceptual da metáfora. O ponto de partida dos autores é o fato de que, segundo eles, a metáfora não é uma questão apenas de linguagem, mas é também, e fundamentalmente, uma questão de pensamento e de ação. Guedelha (2013), discorrendo sobre essa teoria, explicita que

> Para a teoria da metáfora conceptual, a metáfora é um fenômeno onipresente e necessário na vida cotidiana, a fim de que os conceitos mais abstratos ou aqueles não claramente percebidos possam ser compreendidos com maior clareza. O ingresso da metáfora no nosso sistema conceptual é forjado por essa necessidade. A percepção metafórica, então, vai permear nossas ações, nossos conceitos e nossa fala. Ela permite que um determinado domínio da experiência seja entendido em termos de outro domínio.

É por essa razão que, ao conceituar metáfora, os autores afastam-se um pouco de Aristóteles. Para eles, "a essência da metáfora é compreender e experenciar uma coisa em termos de outra" (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 47-48). Enquanto Aristóteles via a metáfora como uma questão apenas de linguagem, recurso de estilo, eles a veem como uma questão de pensamento e de ação, de cognição. Dessa forma, deslocam a metáfora da linguagem para o pensamento. A esse respeito, Ferrari (2011, p. 92) mostra que

> A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato. Em exemplos como "ele tem alta reputação na empresa"; "ele despontou como o ator revelação este ano"; "João tem um cargo relativamente baixo", o domínio-fonte é a dimensão vertical do espaço físico, e o domínio-alvo é o *status* social.

Guedelha (2013) complementa:

> A metáfora movimenta os conceitos do domínio fonte em direção ao domínio alvo. O repertório de conhecimentos, informações, concepções que temos relativamente ao domínio-fonte é deslocado para o domínio-alvo. Por uma necessidade terminológica e metodológica, os mapeamentos metafóricos são representados pela estrutura DOMÍNO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE (sempre em maiúsculas).

Quando dizemos, por exemplo, que TEMPO É DINHEIRO, temos o domínio-alvo do tempo, que queremos experenciar e conceptualizar, e o domínio-fonte do dinheiro, que é mais concreto em nossas experiências. Por isso concebemos o tempo em

termos de dinheiro. O que sabemos sobre dinheiro é transferido para o tempo, e assim podemos entender melhor o sentido do tempo, no caso algo que é valioso mas finito, por isso tem que ser poupado e administrado com cuidado.

Lakoff e Johnson estabelecem a diferença entre metáfora e expressão metafórica. O lócus da metáfora é o pensamento, enquanto o lócus da expressão metafórica é a linguagem. A expressão metafórica apenas atualiza, na linguagem, a metáfora que está assentada no pensamento. Dessa forma, a metáfora TEMPO É DINHEIRO é atualizada por expressões como: economizar tempo, gastar tempo, investir tempo, poupar tempo, etc.

Vejamos o fragmento a seguir, em que o narrador fala sobre a situação do Estado do Amazonas com a decadência do ciclo da borracha:

"O governo do Amazonas resolvera-se, enfim, a oferecer **o cadáver do gigante** ao paciente braço nipônico" (CASTRO, 1979, p. 189).

Como se vê, a expressão metafórica "cadáver" traz à tona a metáfora O ESTADO É UM SER VIVO. Os japoneses, gênios da agricultura, foram chamados para socorrer o gigante ferido de morte.

No fragmento seguinte também encontramos uma metáfora:

"Lá fora, os desembarcados encolhiam-se, sempre humildes e submissos, entre os velhos seringueiros que surgiam, naquele primeiro contacto, não como homens nascidos na mesma terra e **trilhando a mesma via dolorosa**, mas como inimigos a quem nada comovia" (CASTRO, 1979, p. 70).

Narra-se aqui um dos muitos momentos de chegada de novos sertanejos ao seringal, os chamados "brabos". O narrador lança mão da expressão metafórica "via dolorosa", que diz respeito primariamente ao trajeto seguido por Cristo até o local de sua crucificação, no monte Calvário. Ao apresentar os seringueiros trilhando a via dolorosa, o narrador associa-os a uma narrativa de sofrimento extremo, semelhante à do crucificado, que os levará inevitavelmente à morte.

Com base na teoria conceptual da metáfora, mapeei as seguintes metáforas no romance de Ferreira de Castro:

Metáfora	"Ninguém se dava por conformado dentro dos **estreitos aros** da nova verdade" (CASTRO, 1979, p. 33).
Comentário: Refere-se ao declínio da economia gomífera pós período de fausto, quando toda a Amazônia começou a enfrentar uma pesada crise. O domínio-alvo é a economia; o	

domínio-fonte são os metais.	
Metáfora	"O Justo Chermont, **flechado por acenos e adeuses** dos que ficavam, foi-se distanciando na indiferença da noite tropical" (CASTRO, 1979, p. 40).
Comentário: Justo Chermont é o nome de um dos navios que faziam linha para os seringais do Rio Madeira. A expressão metafórica "flechado" aproveita um tópico da cultura regional indígena, a flecha, para materializar os gestos de despedida no cais. O domínio-alvo é o dos gestos; o domínio-fonte é o das armas indígenas.	
Metáfora	"No teto sobrepunham-se vastos ramos de palmeira, de **folhas penteadas a um só lado,** para que em dias de chuva a água escorresse até o beiral" (CASTRO, 1979, p. 82).
Comentário: Descreve a cobertura, à guisa de "telhado", do tapiri dos seringueiros. A expressão metafórica "penteadas" para se referir às palhas que cobriam as casas, indica que essa cobertura assemelha-se a um cabelo penteado para um só lado. O domínio-alvo é a cobertura de casas; o domínio-fonte é o da estética.	
Metáfora	"Já no **reinado de Juca Tristão**, Lourenço ficou órfão e casado com uma das cunhantãs que outrora viviam na ilha desaparecida" (CASTRO, 1979, p. 117).
Comentário: Juca Tristão é o seringalista proprietário do Seringal Paraíso. A expressão metafórica "reinado" associada a ele atualiza a concepção de que os donos de seringais exerciam poder absoluto na selva. O domínio-alvo é o da autoridade; o domínio-fonte é o da política.	
Metáfora	"**Gostavam de saborear o veneno até a última gota**" (CASTRO, 1979, p. 119).
Comentário: Refere-se à cachaça, que para os seringueiros era uma forma de anestésico em sua vida de penúria extrema. Beber era a única forma de tornar suportável a vida, mesmo que por poucos instantes. Mas a metáfora da cachaça como "veneno" deixa claro que a bebida também os conduzia mais rapidamente à fatalidade da morte. O domínio-alvo é o da bebida; o domínio-fonte é o da toxicologia.	
Metáfora	"Era a desolação e era a pobreza que **a grande toalha impura** trazia em suas dobras" (CASTRO, 1979, p. 122).
Comentário: As enchentes são descritas como veículos de desolação e tristeza. A "grande toalha impura" refere-se às águas do rio invasoras, que em época de cheia avançam sobre as ruas e sobre as casas, provocando pavor aos moradores ante a sujeira e os animais peçonhentos que as águas vão conduzindo. O domínio-alvo é o da enchente; o domínio-fonte é o dos utensílios.	
Metáfora	"**A ilusão, de tanto esticada, acabou por partir-se**" (CASTRO, 1979, p. 189).
Comentário: Esta metáfora é interessante, porque assemelha a ilusão do fausto à própria borracha que motivou essa ilusão. Ela tinha elasticidade como a borracha, mas era quebradiça como a borracha também o era. A ilusão de eternidade do látex, que incendiou a mente de muita gente nos seringais e nas cidades sensação como Belém e Manaus, chegou ao fim com o fim do próprio ciclo. O domínio-alvo é o da fantasia; o domínio-fonte é o da elasticidade.	

Metáfora	"As labaredas eram, agora, **pétalas duma grande e caprichosa flor**, que ia murchando, vagarosamente... os troncos cinzentos das três palmeiras começavam a **vestir-se de luto"** (CASTRO, 1979, p. 220).
Comentário: Duas metáforas visuais para darem conta do incêndio que tomou conta do barracão do seringal no final do romance. O domínio-alvo é o fogo; o domínio-fonte é o reino vegetal.	

Quadro 2 – Mapeamento de metáforas
Fonte: Própria

2.5.3 Múltiplos olhares sobre a metáfora em *A selva*

Neste item, algumas ideias sobre a metáfora, apresentadas por diferentes estudiosos, semelhantemente ao que fez Guedelha (2013) em sua tese de doutorado.

A) Guedelha (2013, p. 168) comenta que

> a metáfora tem a propriedade de síntese ou condensação semântica, por apresentar dois conceitos numa só fórmula da língua (as expressões metafóricas), sendo por isso um recurso inestimável e constante de criação e recriação dentro da língua. Consequentemente, as metáforas dão mais expressividade à fala e à escrita, e também permitem transmitir uma grande quantidade de informação, sendo um meio econômico. De modo simples expressam um rico conteúdo de ideias que não poderia ser bem expresso sem elas.

É o que se pode observar na metáfora do **"dédalo fluvial"** da Amazônia (CASTRO, 1979, p. 32). Ao elaborá-la, Ferreira de Castro faz com que o leitor pense simultaneamente em duas realidades bem distintas: os rios da Amazônia e o labirinto de Creta (mitologia grega), isto é, em apenas uma fórmula da língua temos duas direções de sentido, duas referências semânticas.

B) Lakoff & Johnson (2002, p. 266) mostram que,

> para iluminar determinadas propriedades, é necessário atenuar ou esconder outras. Ao focalizarmos um conjunto de propriedades, desviamos nossa atenção das outras. Cada descrição irá iluminar, atenuar ou esconder. Toda afirmação verdadeira necessariamente exclui o que é atenuado ou escondido pelas categorias usadas nela"

Isso significa que a metáfora sempre propicia pôr em evidência algum aspecto do objeto focalizado, mas ao evidenciá-lo certamente irá deixar outro(s) aspecto(s) em uma zona de sombra. Ao escrever que "o Justo Chermont, **flechado por acenos e**

adeuses dos que ficavam, foi-se distanciando na indiferença da noite tropical" (CASTRO, 1979, p. 40), o autor realça a atitude dos que ficavam, mas ao mesmo tempo silencia em relação aos que partiam naquele barco.

C) Sardinha (2007, p. 13) salienta que "as metáforas são recursos retóricos poderosos e são conscientemente usadas por políticos, advogados, jornalistas, escritores e poetas, entre outros, para dar mais 'cor' e 'força' a sua fala e escrita". Ferreira de Castro parece fazer isso quando descreve a filha do caboclo Lourenço, habitante do seringal Paraíso, a qual ainda era criança mas era cobiçada por um sem número de seringueiros abrasados. Assim a descreve, por meio do olhar de Alberto: "**Era dez réis de gente**, corpito por desabrochar, braços franzinos, aos quais se ofereceria uma boneca – e só um cérebro desvairado pensaria em que ela tinha também um sexo" (CASTRO, 1979, p. 129). A metáfora que inicia o período, "era dez réis de gente", dá uma inegável força expressiva à descrição da menina no contexto da narração.

D) Marcuschi (2014, p. 59) entende que "a metáfora não se esgota nos limites da linguagem nem no âmbito das relações lógicas. Ela é, em certo sentido, a dimensão mais radical da linguagem, uma vez que é a convivência direta da linguagem com o mundo e não uma convivência com o mundo pela razão" quando lemos em *A selva* que "**a luz do farol ia mordendo os troncos**, engolfando-se nos desvãos e criando inesperadas abóbadas" (CASTRO, 1979, p. 121), na narração dos seringueiros caminhando pela noite da selva, tomamos contato com uma expressão que não pode ser balizada pela lógica. Olhada pelo ângulo da lógica externa, a metáfora sempre será um contrassenso. A sua lógica é interna.

E) Pontes (1990, p. 37) se refere às metáforas orientacionais, que são assim chamadas "porque estão ligadas à orientação espacial" que definimos a partir da posição do nosso corpo no mundo. Daí atribuirmos significados ligados à verticalidade do tipo BOM É PARA CIMA / RUIM É PARA BAIXO. Em A selva essa metáfora orientacional se repete o tempo todo por meio de palavras que verbalizam a "descida" x a "subida" do preço da borracha: "a borracha **cada vez desce mais.** Vão arrebentar muitas casas por aí..." (CASTRO, 1979, p. 29). "A borracha entrara **em declive, descendo cada vez mais**" (CASTRO, 1979, p. 29). Tanto seringalistas quanto seringueiros estão sempre perguntando a quem vem da cidade a respeito do preço da borracha. Há uma ânsia para que o preço suba, mas ele cai cada vez mais. Daí a constância de palavras como "decadência", "declínio", "depressão".

F) Pontes (1990, p. 37) fala também sobre a metáfora ontológica, que consiste na transformação de conceitos abstratos em entidades – seres ou coisas. “Uma espécie de metáfora ontológica é a personificação”. Isso porque, de uma forma geral, temos dificuldades de compreender conceitos abstratos, por isso passamos a tratá-los como seres ou coisas. Em *A selva* encontramos muitas metáforas ontológicas, como esta: “saído do **Laguinho mal o dia abrira o olho**, atravessara rapidamente Popunhas e Janaíra...” (CASTRO, 1979, p. 107). O amanhecer foi retratado como se o dia fosse um ser, dessa forma a ideia de amanhecer é compreendida com maior facilidade.

2.5.4 Metáfora x metonímia

Como já dito anteriormente, os estudos mais recentes separam a metáfora e a metonímia por entenderem que se trata de mecanismos cognitivos diferentes. Castro (1978, p. 27) dá o seguinte esclarecimento:

> na metonímia, o processo se desenvolve num só campo sêmico, ou seja, os dois termos que entram em relação pertencem ao mesmo campo, um substituindo o outro na expressão. A associação se estabelece pela contiguidade entre esses dois termos, fazendo substituir a “etiqueta linguística” desse campo pela etiqueta de um dos seus semas. Já na metáfora a associação se faz entre semas de dois campos sêmicos distintos, estabelecendo a assimilação entre os dois conceitos assim unificados sob mesmo critério. Quanto mais afastados estão os campos, mais surpreendente será o efeito produzido pela metáfora.

Exemplifiquemos essa diferença com o Quadro 3 a seguir:

Fragmento de *A Selva*	Metáfora ou Metonímia
“Todos os cais de Belém a Manaus falavam desses dramas anônimos...” (CASTRO, 1979, p. 32).	Metonímia
Comentário: Metonímia do lugar pelos habitantes. Mas há também a metáfora dos “dramas”, que tem as artes cênicas como fonte.	
“O Justo Chermont vivia as suas últimas horas de prisioneiro do cais” (CASTRO, 1979, p. 37).	Metáfora
Comentário: Metáfora personificadora, em o alvo do barco é retratado pela fonte “pessoa”.	
“Lá em cima, ao guichet, a cabeça que o atendeu pôs em dúvida o deferimento” (CASTRO, 1979, p. 58).	Metonímia
Comentário: Metonímia da parte pelo todo, em que a cabeça representa o atendente.	
“O sangue escorrente era, na prata luzidia, fio líquido de rubis, ardendo sob o luar” (CASTRO, 1979, p. 105)	Metáfora

Comentário: Metáfora em que o alvo do sangue dos peixes se faz representar pelo fonte do reino mineral. Há também uma sinestesia no "ardor" que é sentido com o olhar.	
"Cá fora esperavam-no perscrutantes, os olhos embranquecidos de Firmino" (CASTRO, 1979, p. 138).	Metonímia
Comentário: Metonímia da parte pelo todo, em que os olhos representam a pessoa.	
"Como sempre, Dona Yáyá veio para o cérebro do faminto de amor" (CASTRO, 1979, p. 32).	Metáfora
Comentário: Metáfora em que o alvo da luxúria se faz representar pela fonte da fome.	

Quadro 3 – Metáfora e metonímia.
Fonte: Própria.

Temos metáforas em (15), (17) e (19), porque nesses casos há a fusão de campos sêmicos distintos: embarcação e pessoa em (15), sangue de peixe e mineral em (17), luxúria e fome em (19).

Temos metonímias em (14), (16) e (18), porque temos a substituição de um elemento de um campo sêmico por outro elemento desse mesmo campo: o lugar substitui os habitantes em (14), a parte (cabeça) substitui o todo (pessoa) em (16), novamente a parte (olhos) substitui o todo (pessoa) em (18).

As demais figuras de linguagem operam um processo psicoassociativo semelhante ao da metáfora. A metáfora apresenta um conceito ao estruturar um termo *X* em termo de um outro termo *Y,* apresentando a estrutura: *X SER Y*, sendo que X, ao ser introduzido em termo de Y, pode ser compreendido mais facilmente. Segundo Silva (2009, p. 106), "o conteúdo e o sentido de *Y* já estão na cultura, na memória social, de modo que *Y* tem o papel de dar sentido à experiência que *X* mostra".

O leitor atento, ao avançar pelas páginas de *A selva*, certamente logo percebe que ali Ferreira de Castro se mostra um metaforista, considerando-se metaforista aquele que se esmera em produzir grande quantidade de metáforas em seus textos. Em seu romance, as metáforas estão por toda parte. Essas metáforas criam no texto variados climas ao longo do livro: algumas metáforas são líricas e fazem com que o texto se transforme em prosa poética; algumas apresentam feição neonaturalista, o que reforça o determinismo presente na obra, com a selva dominando tudo e o meio moldando o homem e preservando os mais fortes; outras metáforas têm um caráter fantástico, o que contribui para que o leitor esteja sempre se envolvendo em surpresas verbais. Essa variação de climas metafóricos revela o potencial criativo do autor.

Castro utiliza metáforas ontológicas (personificadoras) para descrever a selva em sua condição de personagem altamente influente no enredo. Cria metáforas orientacionais imprimir no texto as marcas da decadência do ciclo da borracha, já que a história do romance se passa justamente no momento de depressão econômica, anunciando o fim daquele castelo de cartas, que era o mundo dos seringais. Muitas das metáforas do livro geram no leitor o desconforto do "estranhamento", porém é esse desconforto que tira o leitor do seu comodismo e o leva a fazer o seu trabalho de dar significado à obra. E a obra que não incomoda, acomoda. Como foi possível demonstrar, tanto a abordagem clássica aristotélica quanto teoria lakoffiana são aplicáveis à obra no tratamento das metáforas.

3 *A SELVA* NOS MEANDROS DA LITERATURA COMPARADA

Este capítulo reflete a respeito da Literatura Comparada, que vem sendo definida como um dos ramos dos estudos literários, principalmente a partir das primeiras décadas do século XX. Apresento a concepção inicial da disciplina, ligada às relações literárias internacionais. Em seguida, apresento a mudança de paradigma que ampliou a disciplina para o estudo das relações entre a literatura e os diversos campos das ciências humanas, principalmente as artes. Na sequência, explico o paradigma da transtextualidade proposto por Gerard Genette e do pensamento complexo de Edgar Morin, que estão na base dos estudos atuais de literatura comparada. Por fim, desenvolvo considerações em torno da adaptação fílmica de obras literárias, aplicando-as aos filmes homônimos de Márcio Souza e Leonel Vieira. Para a análise, apresento também os preconceitos em torno da adaptação, discutidos por Robert Stam. Proponho a metáfora da "simbiose" para falar sobre as adaptações da literatura para o cinema, especialmente no caso de *A selva*, utilizando a Biologia como fonte da metáfora. E procuro mostrar que, nas relações entre esses dois "organismos" que são romance e filme, o cinema se serve da literatura ao mesmo tempo em que a literatura também se serve do cinema.

3.1 "Primeiro palanque do pensamento humano"

Hutcheson Posnett (POSNETT, 1886 in: COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 73) explicita que "o método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento, e, em outro, a glória peculiar do nosso século XIX", e entende que a comparação rudimentar do tipo "A é B" ou "A não é B" constitui, por assim dizer, o primeiro palanque do pensamento humano". Isso porque a comparação com o consequente estabelecimento de diferenças está na base de tudo, das formulações científicas às aventuras da imaginação. A construção e a comunicação do conhecimento se dão por meio de proposições que afirmam ou negam comparações.

Schneider e Schimitt (1998, p. 1) lembram que, no âmbito dos estudos em ciências sociais,

> é lançando mão de um tipo de raciocínio comparativo que podemos descobrir irregularidades, perceber deslocamentos e transformações, construir modelos e tipologias, identificando continuidades e descontinuidades, semelhanças e

> diferenças, e explicitando as determinações mais gerais que regem os fenômenos sociais.

É assim que funciona a comparação, quando transposta das meras associações psíquicas do cotidiano para o universo do pensamento científico. E no caso das ciências sociais, em que não se tem como aplicar o método experimental utilizado nas ciências naturais, em que os fenômenos estudados podem ser reproduzidos em laboratório, "a comparação se torna um requisito fundamental em termos de objetividade científica. É ela que nos permite romper com a singularidade dos eventos, formulando leis capazes de explicar o social". Consequentemente, "a comparação aparece como sendo inerente a qualquer pesquisa no campo das ciências sociais, esteja ela direcionada para a compreensão de um evento singular ou voltada para o estudo de uma série de casos previamente escolhidos" (SCHNEIDER e SCHIMITT, 1998, p. 1).

Utilizado inicialmente com mais vigor nas ciências sociais, o método comparativo migrou para os mais diversos campos do conhecimento, entre eles a literatura. A pesquisadora da literatura comparada Tania Carvalhal (2006, p. 6), explica que a comparação é:

> um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Mas a comparação é um meio, e não um fim em si mesmo, como alerta Carvalhal (2006, p. 7):

> a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Carvalhal salienta que a expressão "literatura comparada", embora usada no singular, tem um sentido plural, porque engloba estudos muitos diversificados, o que torna difícil uma definição mais categórica de seu campo de atuação. Ela chega, inclusive, a utilizar a metáfora da torre de babel para ilustrar a situação, ou seja, a "babel do comparativismo".

3.2 A concepção inicial da Literatura Comparada

Para se fazer um levantamento histórico e teórico da literatura comparada, é imprescindível que se recorra a Sandra Nitrini (2015), tendo em vista a sua vasta produção de pesquisa nessa área. A pesquisadora assegura que a história da literatura comparada se confunde, de certa forma, com a história da própria literatura. A "pré-história" do comparativismo, segundo ela, está nas literaturas grega e romana, pois "bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparatismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica" (NITRINI, 2015, p. 19). Salienta a autora que essa tendência se manteve até o século XIX, quando, no contexto europeu, estabeleceu-se uma disciplina acadêmica e passou-se a organizar os estudos de forma relativamente sistemática: "ao que tudo indica, a expressão 'literatura comparada' derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese" (NITRINI, 2015, p. 20).

Um fator relevante apontado por Nitrini (2015, p. 20) para o nascimento de uma disciplina acadêmica voltada para o comparativismo literário foi o cosmopolitismo do século XIX, que "incentivou viagens e encontros entre grandes pensadores e intelectuais da época, como Mme. De Staël, Goethe e Sainte-Beuve, entusiastas da necessidade de um contato frequente com as literaturas estrangeiras". E foi nesse ambiente de cosmopolitismo que "Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles iniciaram, respectivamente, em 1828, 1830 e 1835, o ensino da literatura comparada nas universidades francesas". De sua matriz francesa, a literatura comparada se expandiu no século XX para outros países, como Alemanha, Inglaterra, Itália, Portugal e Estados Unidos, chegando também ao Brasil. É nas primeiras décadas do século XX que a literatura comparada é introduzida como disciplina em grandes universidades europeias e norte-americanas, e passa a ser tratada como um campo de pesquisa (CARVALHAL, 2006).

Chasles teria sido o primeiro a tentar definir o que viria a ser a literatura comparada, em sua aula inaugural da disciplina:

> Deixe-nos avaliar a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual povos transformam-se mutuamente, o que cada um deles deu e o que cada um deles recebeu; deixe-nos avaliar também o efeito deste perpétuo intercâmbio entre nacionalidades individuais: como, por exemplo, o espírito

> bem afastado do norte permitiu-se finalmente se penetrado pelo espírito do sul; o que era a magnética atração da França pela Inglaterra e da Inglaterra pela França; como cada divisão da Europa dominou em alguma época seus estados irmãos e em outros tempos foi submetida por eles; o que tem sido a influência da Alemanha teológica, da Itália artística, da França vigorosa, da Espanha católica, da Inglaterra protestante; como as nuanças ricas do sul misturaram-se com a profunda análise de Shakespeare; como o espírito romano e italiano embelezou e adornou o credo católico de Milton; e, finalmente, a atração, as simpatias, a vibração constante de todos esses pensamentos vividos, amados, exaltados, melancólicos e reflexivos – alguns espontaneamente e outros por causa de estudo – todos submetendo-se a influências que receberam como presente e todos, por sua vez, emitindo novas imprevistas influências para o futuro (CHASLES, *apud* NITRINI, 2015, p. 20).

Algumas palavras e expressões que aparecem nesse texto inaugural já apontam os caracteres que iriam formatar a disciplina, como "influência" (repetida cinco vezes no texto) e "perpétuo intercâmbio entre nacionalidades individuais". No que diz respeito à questão da "influência", Nitrini (2015, p. 21) mostra que ela "ocupará um importante lugar na literatura comparada como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas, sobretudo na primeira metade do século XX", mas "será alvo de profundas críticas a partir dos anos 50".

Roberto Acízelo de Souza também desenvolve considerações em torno da natureza da Literatura Comparada, e apresenta três concepções históricas estabelecidas em torno da disciplina, segundo ele bem distintas entre si: a primeira concepção diz respeito ao projeto inicial da disciplina, formulado em meados do século XIX, que definiu essa disciplina como "um ramo da história literária", ou em termos mais específicos como "história das relações literárias internacionais". Na sua concepção inicial, a Literatura Comparada "teria sido um natural desdobramento do historicismo nacionalista, na suposição de que, para ressaltar o caráter nacional de certa tradição literária, o meio mais imediato e eficaz seria contrastá-la com outra literatura nacional" (SOUZA, 2014, p. 28).

A segunda concepção apontada por Roberto Acízelo de Souza, que tinha o propósito de se contrapor à primeira, foi formulada por René Wellek (1963), quando escreveu um texto que ficou muito conhecido para a posteridade, com o título "A crise da literatura comparada", no qual desenvolve considerações a respeito do seu modo de ver a situação do comparativismo em meados do século XX. Para ele, até aquele momento a disciplina ainda não tinha sido capaz de definir o seu objeto de estudo, e nem uma metodologia específica. Entendia que a disciplina estava envolvida em um mecanicismo condenável e em um artificialismo no que dizia respeito aos temas,

metodologias, fontes e influências. Em contrapartida, apresenta a seguinte proposta: "a erudição literária não fará nenhum progresso, metodologicamente, a menos que determine estudar a literatura como um assunto distinto de outras atividades e produções do homem. Em consequência devemos encarar o problema da 'literariedade', e o ponto central do debate da estética, a natureza da arte e da literatura" (WELLEK, 1963, *apud* SOUZA, 2014, p. 28).

A terceira concepção, nascida por volta de 1980, com a intenção também de revisão de conceitos, métodos, finalidades e procedimentos dos estudos comparados, pode ser definida por meio da seguinte síntese programática de Charles Bernheimer:

> A literatura comparada deveria estar ativamente engajada no estudo comparativo da formação do cânone, bem como na reconcepção dele. Também deveria dar atenção ao papel de leituras não canônicas de textos canônicos, empreendidas a partir de diversas perspectivas contestadoras, marginais ou subalternas. O esforço para produzir tais leituras, a que se atribuiu recentemente proeminência na teoria feminista e pós-colonial, por exemplo, complementa a investigação criticado processo de formação do cânone – como os valores literários são criados e conservados numa determinada cultura –, e revitaliza a tentativa de expandir cânones (BERNHEIMER, 1993, apud SOUZA, 2014, p. 29).

Após apresentar essas três concepções na linha do tempo, Roberto Acízelo discorre sobre o caráter problemático da literatura comparada e a hesitação identitária da disciplina, porque, como se vê,

> na sua origem, julgava-se parte da história literária, uma vez que se propunha a estudar a relação entre distintas tradições literárias nacionais; depois, tende a diluir-se na teoria da literatura, ao se dispor a assimilar o conceito básico desta, a literariedade; por fim, reorientando seus interesses para a ideia de cânone, aproxima-se dos estudos culturais, pretendendo mesmo deixar absorver-se por estes (SOUZA, 2014, p. 29).

Essa hesitação identitária se dá justamente por conta da natureza oscilante da literatura comparada. Algo que a pesquisadora Eneida Maria de Souza (1993) chama de "espaço nômade do saber". Isso explica o fato de a disciplina ter extrema dificuldade em estabelecer o seu objeto de estudo. Sandra Nitrini (2015, p. 19) sublinhou essa questão, ao afirmar que "uma das tarefas mais difíceis é delimitar o campo da disciplina literatura comparada, pois seus conteúdos e objetivos mudam constantemente, de acordo com o espaço e o tempo". Trata-se de um campo cujo objeto é, por demais, escorregadio.

3.3 A mudança de paradigma

Tania Franco Carvalhal esclarece que a literatura comparada, no seu início, no século XIX, "punha em relação duas literaturas diferentes ou perseguia a migração de um elemento literário de um campo literário a outro, atravessando as fronteiras nacionais", mas atualmente "é possível dizer que a sua atuação se ampliou largamente. Essa ampliação, que corresponde à mudança de paradigmas e que provocou diversas alterações metodológicas na disciplina, constitui a própria história do comparativismo literário" (CARVALHAL, 1991, p. 9).

Essa mudança de paradigma, explica Tania Carvalhal (1991, p. 9), não se deu de forma repentina. Aos poucos, "a literatura comparada deixa de exercer essa 'função internacionalista' para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas". A pesquisadora destaca que, assim como não se podia falar em comparativismo no século XVIII porque ainda não tinha se estabelecido de forma precisa o conceito de nação e dos limites definitivos dos países, de modo semelhante a partir do século XX houve a necessidade de se ampliar a concepção de Literatura Comparada em direção ao conjunto das Ciências Humanas. Por isso, esse século assiste a uma grande ênfase da natureza interdisciplinar dos estudos comparados.

Historiando a referida mudança de paradigma, Tania Carvalhal procura mostrar que a ideia de interdisciplinaridade já estava presente em muitos dos textos fundadores da disciplina. E enumera, como exemplos interessantes, Van Tieghem, Calvin Brown e Henry Remak, os quais, no seu entendimento, lançam as bases das relações intersemióticas do comparativismo.

Sobre Van Tieghem, Carvalhal lembra que ele, em 1931, assinalou os diferentes domínios da literatura comparada, apontando diferentes fronteiras que deveriam ser ultrapassadas rumo à ampliação dos domínios comparativistas. Carvalhal entende que "Van Tieghem não podia prever para onde se encaminhariam os estudos futuros, em terrenos ainda inexistentes, mas ele intuía sua expansão e a expressa de forma quase metafórica ao falar de 'províncias novas'" do conhecimento (CARVALHAL, 1991, p. 10). Em relação a Calvin Brown, destaca-se a sua definição de Literatura Comparada, explicitando que ela comporta "o estudo da literatura além das fronteiras linguísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão" (BROWN, 1970, *apud* CARVALHAL, 1991, p. 12). Remak, um ano

depois de Brown, tomou essa definição para ampliá-la, ampliando também o escopo do comparativismo. Para ele,

> a Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, religiões, etc. de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1971, *apud* CARVALHAL, 1991, p. 12).

Como se vê, Carvalhal aponta em autores fundamentais do comparativismo um processo de ampliação gradual da área, principalmente no que tange às comparações entre diferentes artes. Em suas considerações, a autora defende a ideia de que essa progressiva ampliação dos domínios da literatura comparada acarreta "uma duplicação (ou multiplicação) de competências. O comparativista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia" (CARVALHAL, 1991, p. 12). Segundo ela, essa dupla, ou múltipla competência apresenta vantagens e desvantagens. Entre as desvantagens, está a "dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área"; e entre as vantagens, o "enriquecimento metodológico, dos contrastes e analogias que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras muito mais ricas e esclarecedoras" (CARVALHAL, 1991, p. 12).

Encerrando suas considerações a esse respeito, a autora entende que o comparativismo, visto por esse ângulo, "é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-se com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não" (CARVALHAL, 1991, p. 12).

3.4 O paradigma da transtextualidade e o pensamento complexo

Sandra Nitrini (2015, p. 23) comenta que delimitar o campo da literatura comparada é uma tarefa das mais difíceis, por ser este um campo altamente maleável, mutante, e pelo fato de seu objeto ser também muito fluido: "o debate sobre a especificidade do objeto e método da literatura comparada atravessa o século XX, sem

que se chegue a um desfecho consensual", diz a pesquisadora. Mas ela assinala em seguida que "não existe uma única teoria literária comparatista". A literatura comparada é poliforma por natureza, e por isso ela

> acena para um cruzamento de metodologias e de sua negação, mas nem por isso deixa de ocupar um espaço próprio dentro dos estudos literários, seja como objeto de discussão, seja como perspectiva de aproximação da literatura como tal e de sua relação com outras artes e com outros domínios do saber" (NITRINI, 2015, p. 123).

Essa reflexão, Nitrini faz depois de realizar um passeio pela história da literatura comparada, à semelhança de Carvalhal, passando por Van Tieghem, Calvin Brown e Henry Remak, entre outros. E procura mostrar que, a partir da segunda metade do século XX, o processo de renovação da literatura comparada passou a revisitar a teoria da intertextualidade, "recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de 'fonte' e 'influência', que estão na raiz do comparativismo" (NITRINI, 2015, p. 158). A referida teoria da intertextualidade foi proposta por Julia Kristeva, a partir das proposições teóricas de Mikhail Bakhtin, sobre o dialogismo, no livro *Problemas da poética de Dostoievski*. Ela chega à conclusão de que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...) A linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla" (KRISTEVA, 1966, *apud* NITRINI, 2015, p. 161).

Além do cruzamento de textos, a intertextualidade se abre para o cruzamento de diferentes sistemas sígnicos, como se observa:

> O termo *intertextualidade* designa a transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de 'crítica das fontes' de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo (KRISTEVA, *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 17).

Leila Perrone-Moisés (1978, p. 59) comenta que,

> em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de "citações", personagens e situações.

A constatação dessa realidade levou a autora a afirmar que "qualquer obra verbal leva-nos a encarar a linguagem como um campo de trocas incontroláveis e imprevisíveis" (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

O princípio da intertextualidade pressupõe que todo texto nasce a partir de outros textos anteriores. A escrita de um texto demanda a absorção e a transformação de um sem-número de outros textos. Decorre desse fato a certeza de que a literatura promove, em sua essência, um grande e incessante diálogo entre obras. "Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhe novas entonações" (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Robert Stam, discorrendo sobre a intertextualidade, aponta que os estudos mais atuais preferem adotar um outro paradigma que se situa além dos preconceitos primordiais, que é o paradigma da transtextualidade, proposto por Gerard Genette a partir dos postulados de Julia Kristeva. A transtextualidade, que inclui a intertextualidade, representa tudo que põe um texto em relação manifesta ou implícita com outros textos. A proposição de Genette sobre transtextualidade, ainda mais ampla que o conceito de intertextualidade, abrange diferentes categorias, como demonstra a tipologia que segue, que exemplifico com o caso do romance *A selva* e suas adaptações para o cinema:

a) *Intertextualidade*: definida como:

> o 'efeito de copresença de dois textos' [...] A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos (STAM, 2006, p. 29).

No caso do romance *A Selva*, está implícita uma retomada do romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, no ponto em que o seringal é destruído por um incêndio, cena semelhante à que acontece no romance impressionista. Em uma simbologia análoga, o fogo põe fim ao mundo de perversidades do Ateneu; e é o fogo também que põe fim ao submundo do seringal. Nos dois casos, o incêndio ressoa como uma vingança do autor contra o mundo esfacelado que descreveu. Simbolicamente, em *O Ateneu*, Raul Pompéia põe fogo no império; e em *A selva*, Ferreira de Castro transforma o mundo dos seringais em cinzas;

b) *Paratextualidade*: tem a ver com

> a relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu 'paratexto' – títulos, prefácios, pósfacios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até as sobrecapas e autógrafos, em suma, todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele (STAM, 2006, p. 30).

Quanto à paratextualidade, estão bem presentes no romance os paratextos, como o "Pórtico", em que o autor explica a razão de ser do livro; uma "pequena história" do livro, em que o autor relata como o livro foi pensado e construído; as epígrafes de outros escritores que escreveram sobre a Amazônia, como Tavares Bastos e Euclides da Cunha. Essas epígrafes têm um teor parafrásico, porque são discursos que se juntam ao do autor do romance para formar um coro;

c) *Metatextualidade*: "É a crítica por excelência, quando um texto fala de outro sem precisar citá-lo, mas invoca significados que dependem dos sentidos desse outro. O metatexto é aquele que existe para falar de outro" (STAM, 2006, p. 32). No que concerne à metatextualidade, o romance apresenta, por meio do discurso indireto livre do protagonista, Alberto, uma crítica ao regime monárquico. A monarquia é apresentada por um ângulo absolutamente negativo por essa personagem ex-monarquista. Mas o sistema republicano também é tratado de forma negativa no pensamento dessa mesma personagem, que não consegue tê-lo como opção. A exploração predatória do látex também está na pauta crítica do autor;

d) *Arquitextualidade*: "Indica, em caráter taxionômico, a qualidade do texto, impondo-lhe determinadas bordas, como, por exemplo, o gênero – romance, poesia, documentário, etc." (STAM, 2006, p. 32). No que tange à arquitextualidade, o livro é classificado na ficha catalográfica, de forma precisa, como "romance". Essa tipologia já se apresenta como uma sinalização de leitura, afinal não se lê um romance da mesma forma como se lê um documentário. A taxionomia já aponta os rumos interpretativos da obra.

e) *Hipertextualidade*: na relação de hipertextualidade, temos o "hipotexto", que é um texto anterior, e "hipertexto", que "transforma, modifica, elabora ou estende" o hipotexto. "Na literatura, os hipotextos de *Eneida* incluem *A Odisseia* e *A Ilíada*, enquanto os hipotextos de *Ulysses*, de Joyce, incluem *A Odisseia* e *Hamlet*. Portanto, a *Eneida* e *Ulysses* são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A *Odisseia"* (STAM, 2006, p. 33). Em relação à hipertextualidade, o romance é um hipotexto de dois

hipertextos homônimos: o filme *A Selva*, de Márcio Souza; e o filme *A Selva*, de Leonel Vieira. São seus hipertextos.

Pode-se perceber, por meio desse escalonamento feito por Robert Stam, que entre a transtextualidade e a intertextualidade há uma relação de hiperonímia, ou seja, um fechamento do maior para o menor: a intertextualidade sempre está contida na transtextualidade, que lhe serve de guarda-chuva.

Eduardo Coutinho (2011, p. 7) vai em direção ao paradigma da transtextualidade, ao se referir ao mecanismo da transversalidade, como sendo imprescindível nos estudos comparados. No seu entendimento, a literatura comparada abarca,

> desde a sua constituição como disciplina acadêmica, a noção de transversalidade, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas, seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento. Tal transversalidade, ao assegurar à disciplina um caráter de amplitude, confere-lhe ao mesmo tempo um sentido de inadequação à compartimentação do saber que dominou as instituições do ensino no Ocidente a partir do Iluminismo, e projeta a Literatura Comparada em um terreno muito mais amplo, cujas fronteiras frequentemente se esgarçam, tornando difícil qualquer delimitação. Os estudos comparatistas abarcam, assim, desde o início não só a literatura de duas ou mais nações ou produzidas em sistemas linguísticos distintos, como também as relações entre a literatura e as demais formas de manifestação estética ou as relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, em especial aquelas que fazem parte das chamadas Ciências Humanas.

No texto aparecem duas expressões que caminham em direções opostas: a "transversalidade" e a "compartimentação do saber". É na contramão da compartimentalização do conhecimento que os estudos comparados caminham na atualidade, pelo que se percebe. E abarcam os estudos culturais, os estudos feministas, o pós-colonialismo, entre outras abordagens.

Um dos teóricos atuais que muito tem lutado contra a fossilização do conhecimento e sua compartimentalização é Edgar Morin (2008). Suas reflexões sobre o pensamento complexo apontam para a superação do padrão de pensamento cartesiano, que tem se pautado historicamente pela fragmentação do conhecimento, desprezando as relações que existem entre as diferentes áreas e sem perceber que essas relações são fundamentais para que se tenha uma visão holística, ou seja, do todo. Muitas vezes, as partes são supervalorizadas em detrimento do todo. O pensamento cartesiano, explica Morin, põe em pauta a classificação e a hierarquização, resultantes de um paradigma de poder, controle e dominação. A esse paradigma, o teórico contrapõe o paradigma da cooperação, cujo foco são exatamente as relações, os diálogos e interações entre os

diferentes campos. A essa nova forma de ver as ciências e o conhecimento, Morin dá o nome de "paradigma da complexidade". E define: "Complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo" (MORIN, 2008, p. 20).

O pensamento complexo, tal como defendido por Morin (2008), tem a prerrogativa de unir conceitos divergentes, administrar conceitos contraditórios e lidar com as ambiguidades e imprecisões, tendo em mente que nem todas as coisas são antagônicas, mas sim complementares. Portanto, sua luta é pela reconstrução da integridade do conhecimento, definindo "integridade" como "inteireza", aquilo que se mostra inteiro, sem fragmentações ou amputações. A fragmentação, segundo ele, gera fatalmente a simplificação e a redução do saber. "Pascal já havia dito que todas as coisas estavam ligadas umas às outras, que era impossível conhecer as partes. Para ele, o conhecimento era um vaivém permanente de todas as partes, que escapava à alternativa estúpida que opõe os conhecimentos particulares não religados entre si ao conhecimento global, oco e vago" (MORIN, 2008, p. 66).

É nesse sentido que Morin adota o paradigma da complexidade. Complexo, já vimos, significa aquilo que é tecido junto. Logo, o pensamento complexo promove o entrelaçamento dos saberes, na contramão do engavetamento desses saberes, cada um na sua gaveta, isolado de tudo, como o pensamento clássico e a educação tradicional nos ensinaram a ver a ciência. Assim sendo, o pensamento complexo nos direciona, como pesquisadores, para a transdisciplinaridade e para a transtextualidade.

As leituras e esforços de pesquisa necessários para a elaboração deste capítulo pareceram-nos bastante esclarecedores, no sentido de saber que o objeto de estudo da Literatura Comparada vem se ampliando significativamente a partir das primeiras décadas do século XX, e que se trata de um campo que cada vez mais vem conquistando simpatizantes dos mais diferentes matizes.

É muito gratificante e produtivo saber que a literatura comparada, hoje, tem uma natureza transdisciplinar por excelência, porque dessa forma ela atende a um dos tópicos fundamentais da pós-modernidade, que é o investimento nos diálogos e nas interações, superando as noções tradicionais dos saberes como "guetos" ou "ilhas" isoladas das diferentes áreas. Os paradigmas da transdiciplinaridade e do pensamento complexo que caracterizam esse campo de estudos literários muito contribuem para o

exercício da transtextualidade que buscamos como pesquisadores sintonizados com o mundo tal como ele é hoje.

E é sob esse imenso guarda-chuva da literatura comparada que se abrigam, entre outros, os estudos interartes, intersemióticos, em que a literatura é posta em conexão direta com outras expressões artísticas, como o cinema, o teatro, a música, a teledramaturgia, etc. Nesse sentido, além de ser uma área de estudos em franca expansão, a literatura comparada é também um campo aberto, possibilitando inesgotáveis filões para a exploração de pesquisadores atentos e dedicados.

3.5 Adaptação: os preconceitos primordiais

Um dos filões citados no tópico anterior é a adaptação, de largo uso no mundo das artes. A adaptação de textos literários para o cinema, por exemplo, é um exercício muito produtivo. Robert Stam, em um dos seus estudos sobre a adaptação da literatura para o cinema, tece considerações em torno do estigma que, de uma forma geral, paira sobre as adaptações de romances para o cinema, no sentido de que elas "prestam um desserviço à literatura" (STAM, 2006, p. 19), por deformarem as obras que lhe serviram de motivação. Stam (2006, p. 20) lembra que, "com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema. Uma parte excessiva do discurso (...) tem focado a questão um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações", um discurso que insere as adaptações num contexto de lamentação das "perdas" a que um romance é submetido em sua transição para a realidade fílmica. E nesse discurso, quase sempre os "ganhos" reais são ignorados. Daí o fato de Stam ver esse discurso como preconceituoso.

As raízes desse preconceito em relação às adaptações fílmicas de romances, no entendimento de Stam (2006, p. 20), podem ser parcialmente entendidas por meio do fato de que "muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas". Além disso, o senso de inferioridade da adaptação em relação à obra literária que a gerou apoia-se, segundo ele, numa "constelação de preconceitos primordiais", listados a seguir:

a) *Pressuposto de antiguidade*: diz respeito à concepção de que quanto mais antiga for uma arte, melhor ela será. Então, o romance seria sempre melhor que o filme feito a partir dele. E a literatura, pelo estatuto da antiguidade, seria superior ao cinema;

b) *Pensamento dicotômico*: está ligado à ideia de que aquilo que se ganha com a adaptação para o cinema representa algum tipo de perda para a literatura;

c) *Iconofobia*: tem a ver com uma certa aversão que as pessoas têm às artes de natureza visual, frente à pretensa superioridade das artes verbais, enraizada nas matrizes religiosas ou na teoria platônica em relação às aparências dos fenômenos;

d) *Logofilia*: relaciona-se com deificação da palavra e a sacralização do livro, que apresenta uma aura quase religiosa em torno de si;

e) *Anticorporalidade*: o leitor-espectador fica descontente com a excessiva "corporalidade" dos filmes, "com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso" (STAM, 2006, p. 21);

f) *Noção de parasitismo*: as adaptações são encaradas como duplamente inferiores: é inferior ao romance porque é uma "cópia" dele; e é inferior filme porque não é um filme "puro". Nesse sentido, a adaptação age como parasita tanto da literatura quanto do cinema.

Em cada um desses preconceitos, assim como no conjunto de todos eles, sobressai a ideia de superioridade da obra literária sobre a adaptação dela derivada. E essa imaginada superioridade deriva de algo maior, que é a imaginada superioridade da literatura sobre o cinema. Geralmente isso ocorre porque o leitor, quando convertido em espectador, espera ver na adaptação uma ansiada fidelidade à obra de origem, talvez por não saber que "essa relação não supõe nem a hierarquização entre as artes, nem a análise da fidelidade, pois toma o hipertexto como resultado do processo de concretização do hipotexto" (DOMINGOS e HOHLFELDT, 2013, p. 34).

A concepção de que na adaptação fílmica não se deve buscar hierarquização nem fidelidade a partir da obra literária parece ser oposta à concepção já enraizada no senso comum – e até mesmo presente em alguns estudiosos da questão – de que a adaptação deve espelhar da melhor maneira possível a obra que lhe serviu de inspiração. O conjunto de preconceitos apresentados leva o leitor-espectador, às vezes até mesmo de forma inconsciente, a declarar, após ver um filme adaptado, que "o livro era melhor". E ele só pode verbalizar essa ideia porque foi ver o filme com a intenção de avaliá-lo à luz do livro que leu: o filme será melhor ou pior? E como ele não se desapegou do papel de leitor para assumir o de espectador, ele é, na verdade, um leitor vendo um filme, esperando que ele seja um livro na tela. Nessa configuração, o filme fatalmente será "pior", porque a hierarquia e a exigência de fidelidade estão controlando a apreciação

do filme, que na verdade não chega a ser apreciado adequadamente. Busca-se a comparação entre maior fidelidade ou menor fidelidade à obra literária. O leitor não vê com bons olhos que sejam alterados os textos que leu. Atribui a esses textos um teor quase sagrado. E chega a ter ciúme deles.

No entendimento de Hattnher (2010, p. 148), não é difícil derrubar a noção de fidelidade como parâmetro para se analisar uma adaptação:

> O próprio fato de estarmos falando de dois meios com características diferentes (ainda que apresentando relevantes denominadores comuns, como narratividade, por exemplo) mostra-nos a impossibilidade de fidelidade no processo de adaptação. É, no mínimo, curiosa a frase "tal filme é razoavelmente fiel ao livro". Ora, "fidelidade" é um conceito totalizante (e totalitário): não se pode falar em texto "razoavelmente fiel" da mesma maneira que não podemos dizer que uma mulher encontra-se "razoavelmente grávida.

É necessário, portanto, que a adaptação seja encarada como uma obra autônoma, com suas características peculiares, e não como um "puxadinho" ou um apêndice de outra obra. E que não deve "fidelidade" a nada nem ninguém. "Assim, um filme 'adaptado' de um romance, por exemplo, é sempre a expressão de uma das múltiplas leituras possíveis para esse romance. À primeira vista, isso pode soar como grande obviedade. No entanto, essa perspectiva ainda não parece estar suficientemente disseminada entre o grande público" (HATTNHER, 2010, p. 149).

Para aquele leitor que, no cinema, lamenta terem mexido no seu texto, Hattnher (2010, p. 153) apresenta uma abordagem, baseada na intertextualidade de Julia Kristeva e de Bakhtin, que provoca uma mudança de atitude: "a indignação implícita na pergunta 'quem mexeu no meu texto?' evolui para a constatação de que o texto, 'mexido', transformou-se em outros, não melhores nem piores, diferentes, ampliando assim a visão que dele tenho. Deixo de ter um texto e passo a ter muitos textos".

3.6 Romance e filme: a "simbiose" como metáfora

Inicio minhas considerações neste tópico recorrendo a uma pergunta feita pelo pesquisador Biagio D'Angelo, que, segundo ele, tem importância vital para os estudos de literatura comparada, apesar de sua aparência de obviedade e repetitividade: "Pode uma determinada forma de expressão, como o cinema, apropriar-se de características específicas de outra linguagem estética, como a literatura, sem perder a essência ontológica que a caracteriza e a estabelece como 'diferença'?" (D'ANGELO, 2013, p.

65). Penso ser necessário insistir nessa pergunta, pelo fato de que em uma análise comparativa entre duas obras artísticas de naturezas distintas, como um romance e um filme, não se pode perder de vista exatamente o fato de serem distintas, sob pensa de se fazer comparações descabidas.

Recolhi da Enciclopédia Escolar Britannica (2016), dois termos que, no campo da Biologia, dão conta da maioria das relações de "con-vivência" entre os seres. São eles o "parasitismo", já citado por Stam (2006) como um dos preconceitos primordiais, e o "mutualismo". Sobre o parasitismo, afirma-se que se trata da associação entre seres vivos baseada numa relação unilateral, na qual um dos seres se beneficia (o parasita) do outro, sem nada lhe oferecer em troca, ocasionando grande prejuízo ao outro (o hospedeiro, que abriga o parasita); já o mutualismo consiste em uma relação reciprocamente vantajosa, em que os diferentes organismos são beneficiados pela associação. Há uma reciprocidade ou uma troca, numa relação bilateral, porque o que se serve do outro também serve ao outro. O mutualismo pode ser obrigatório ou facultativo. O mutualismo obrigatório, chamado de simbiose, ocorre quando as duas espécies não podem viver separadas, porque uma depende da outra para sobreviver; Quanto ao mutualismo facultativo, também conhecido como **protocooperação**, se dá quando as duas espécies são beneficiadas mas podem viver independentemente ou trocar de parceiro, como é o caso das **aves** que se alimentam de **parasitas** na pele do **gado** (BRITANNICA, 2016).

Ao utilizar essa descrição enciclopédica como fonte para construir uma metáfora das relações entre esses dois "organismos" que são o romance e o filme, proponho que se observe, primeiramente que estamos diante de uma via de mão dupla, em que o cinema se serve da literatura ao mesmo tempo em que a literatura também se serve do cinema. Esta primeira observação nos leva a rejeitar os discursos que ocasionalmente apontam um certo parasitismo da arte cinematográfica quando se faz a adaptação de alguma obra literária para filme, como se o cinema estivesse absorvendo nutrientes da literatura, sem, no entanto, lhe devolver nada em troca.

Mas, uma vez aceito que as relações entre as duas artes se dão pela via do mutualismo, temos ainda uma tarefa para dar conta na construção da metáfora: optar entre a simbiose (necessária) e a protocooperação (aleatória). Seriam as relações mútuas entre cinema e literatura de importância vital para as duas artes, ou algo aleatório, de natureza ocasional? Depois de muito refletir sobre a questão, entendo apropriado optar pela metáfora da simbiose, descartando a da protocooperação, embora esta também

possa ter seu valor de verdade em casos específicos. E faço minha opção baseada em D'Angelo (2013, p. 66), o qual explicita que "desde o seu nascimento oficial, em 1895, o cinema compartilha com a literatura uma cumplicidade antiga e antagônica. Autores e diretores revitalizam reciprocamente o sistema da narração, embora com óbvios recursos diferentes". Essa cumplicidade primordial se dá pelo fato de que "o cinema sempre teve, na literatura, a sua musa, não como franco hipotexto, mas certamente pela transformação da palavra ficcional nesse algo outro que ele é, desde sua origem: um trem-máquina de fingir." (DOMINGOS e HOHLFELDT, 2013, p. 33). Isso porque:

> Toda ficção cinematográfica parte da transcendência do texto, um entre textos. Mesmo que a ideia se transforme em cena sem o intermédio da escrita – como é possível em documentários, que se concretizam na mesa de montagem ou nos curtas produzidos para a internet. (...) Ainda assim a palavra será o meio entre o imaginário e sua concretização, porque esta é, ainda, a linguagem da humanização – que não apenas nos simboliza, imita e representa, mas que, principalmente, nos explica (DOMINGOS e HOHLFELDT, 2013, p. 34).

Como se vê, a ficção cinematográfica se alimenta da ficção literária, e costuma utilizá-la como ponto de partida para o seu vir-a-ser. Então, quando falamos de cinema, estamos falando de um "entre textos" que nasceu no texto escrito e derivou para o "texto" visual da imagem, do movimento e do som. Decorre daí que a relação do cinema com a literatura é mesmo uma relação umbilical. E não é uma via de mão única, apenas o cinema servindo-se da literatura. Pelo contrário, é uma via de mão dupla, porque a literatura também se serve do cinema. E isso pode soar estranho para muita gente, que pensa em parasitismo do cinema em relação à literatura.

Para ficarmos no caso do Brasil, temos que as primeiras adaptações de textos literários para o cinema se deu na segunda metade do século XX com os romances românticos *Inocência*, de Visconde de Taunay, *O guarani*, *A viuvinha*, *Iracema* e *Ubirajara*, esses quatro últimos de José de Alencar. E que nos anos de 1960 e 1970, um número expressivo de clássicos da literatura brasileira foram parar nas telas de cinema. Mas Xavier (1978) lembra que o cinema esteve na pauta dos modernistas brasileiros, que muito assimilaram da linguagem cinematográfica para a construção poética e romanesca. O aproveitamento da cinematografia nos ofícios literários está bem definido, por exemplo, na Revista *Klaxon*, que orientava os literatos a aprenderem as lições que o cinema tinha a ensinar no sentido da renovação da linguagem. E inegavelmente não foram poucos os autores modernistas que intentaram capturar, para a literatura, recursos da linguagem cinematográfica, como é o caso de Oswald de Andrade, em *Memórias*

sentimentais de João Miramar e Mário de Andrade em *Macunaíma*, só para citar dois exemplos. Talvez seja por causa desse imbricamento que Epstein (1983, p. 269) assegura que "a literatura está saturada de cinema", ao mesmo tempo em que o cinema é uma arte misteriosa que "muito assimilou da literatura".

3.7 Filme *A Selva*, de Márcio Souza: o livro é melhor?

Propositalmente, faço aqui uma pergunta trivial referentemente ao filme *A selva*, de Márcio Souza: o livro é melhor? Perguntas dessa natureza, pelo que já vimos até aqui, parecem descabidas. E são realmente. Mas não é raro essa pergunta ser feita a alguém que leu um romance e depois assistiu ao filme produzido a partir dele, em muitas situações. Ou então o fato de a pessoa, após ler o livro, ir assistir ao filme já com uma pergunta prévia formulada: o filme será melhor ou pior que o livro?

Feitas essas considerações, passo a aplicá-las ao caso do romance *A Selva* e um dos seus filmes homônimos, escrito e dirigido pelo roteirista amazonense Márcio Souza em 1971. A respeito desse filme, Márcio Souza declarou em conferência em junho de 2005, em Oliveira de Azeméis, Portugal, no Congresso Internacional pelos 75 anos do romance *A Selva*:

> Queria confessar a vocês que fui eu que matei Ferreira de Castro. Vocês pensam que ele morreu de causas naturais, mas, na verdade, não foi. Mas também não foi um crime premeditado. Eu realizei a primeira versão de *A selva*. O filme resultou tão mau, mas tão mau, que Ferreira de Castro a seguir morreu de raiva, alguns dias depois (SOUZA, 2007, p. 415).

Em seguida, na mesma palestra, afirma:

> Estou voltando a dirigir um filme, agora, mas não fiquem preocupados, eu não vou me tornar um *serial killer* de escritores. Eu vou fazer, agora, uma adaptação do Hamlet. O Shakespeare já está morto há 400 anos. Então, não há nenhum perigo. E, depois de passar por esse teste, eu vou fazer um segundo filme, no ano que vem, baseado numa peça minha. Portanto, eu também estou pondo o meu pescoço a prova (SOUZA, 2007, p. 427).

.

Essa fala de Márcio Souza, em que pese o tom de brincadeira, revela um cineasta muito severo consigo mesmo, evidentemente. Se o filme tem os seus senões, isso se deve às condições absolutamente incipientes da produção de cinema local, e até nacional à época, e à falta de dinheiro suficiente para a realização de um trabalho mais acurado, uma vez que não havia financiamento público, as condições materiais eram precaríssimas e, ainda por cima, a ditadura militar emperrava os trabalhos, chegando

inclusive a cortar dezoito minutos do filme. É o próprio Márcio Souza quem enumera essas limitações técnicas, de logística e de liberdade, entre outras, em sua conferência, como tendo influência direta no resultado final do trabalho.

Essa severidade com que o cineasta olha para o seu filme, chegando a sugerir que se envergonha de sua qualidade, deriva do fato de que o avalia a partir do pressuposto da "fidelidade" à obra literária: o romance é bom, mas o filme é ruim. Temos aqui um cineasta preocupado com a avaliação feita pelo escritor sobre sua adaptação, e a reação não poderia ser pior, já que este "morreu de desgosto"!

Souza apresenta, embutida em seu discurso, uma boa parte dos preconceitos primordiais apontados por Stam (2006), principalmente os que seguem:

- Pressuposto de antiguidade: porque o romance veio primeiro, merece respeito;

- Pensamento dicotômico: porque o romance e seu autor saíram maculados com a qualidade ruim do filme;

- Logofilia: porque o livro é algo quase sagrado perante o público;

- Parasitismo: porque o filme nada deu ao romance, apesar de muito ter recebido dele.

Logo após o a conclusão do filme, Márcio Souza o apresentou a Ferreira de Castro para que este opinasse. O resultado foi uma espécie de "consolação" do romancista:

> O próprio Ferreira de Castro, na sua enorme, imensa generosidade, pela qual ele era famoso, também, me disse: – Realmente, o filme não saiu como nós esperávamos, não é Márcio? – É sim senhor. E disse mais: – Você é jovem e você vai superar isso. Você ainda vai fazer grandes coisas. (...) Essa generosidade, hoje, é muito difícil de se encontrar (SOUZA, 2007, p. 427).

Como se vê, o romancista não aprovou o resultado do filme, apesar de ter conhecimento prévio do roteiro. Temos o caso de um jovem cineasta embevecido com a avaliação do experiente e consagrado escritor, uma autoridade e um ídolo, apesar de essa avaliação ser negativa. Certamente essa avaliação negativa pesou fundo nas autoavaliações seguintes que Márcio Souza daí para a frente. De fato, é comum que quando o amazonense fala sobre o seu filme em palestras, entrevistas e artigos, faz questão de sublinhar, com forte humor sarcástico, que ele é muito ruim. E muita gente segue multiplicando essa ladainha de que o filme não presta, pelo fato de que o autor disse que não presta. E fazem um julgamento em que condenam o filme sem nem mesmo tê-lo visto.

Mas há um outro tópico que Márcio Souza sublinha em sua fala: a importância do seu trabalho na elaboração do filme para um melhor conhecimento da região.

> Através do filme, eu me dei conta, isso já na sala de montagem, que era um filme feito por um estrangeiro. O fato de eu ser nativo não queria dizer nada. Você pode nascer, crescer e morrer em Manaus, e não saber o que é a Amazônia. Manaus é uma cidade que nasceu de um forte português. Portanto, é uma cidade que tem medo da selva. E o forte não existe mais, ele só vive na nossa alma. Nós estamos protegidos lá dentro contra qualquer invasão da Amazônia. Então, nós podemos crescer, vamos ao aeroporto, vamos a Lisboa, vamos a Paris, para São Paulo, e não sabemos realmente o que é a região (SOUZA, 2007, p. 424).

Segundo ele, esse desconhecimento da região se reflete no filme:

> Eu fiquei muito envergonhado a olhar aquelas imagens e ver que podia ter sido realizado por um diretor finlandês, por um chinês, por um japonês. De fato, não faria nenhuma diferença. E, durante essa montagem, me decidi regressar para a Amazônia, e me debruçar, e responder à pergunta do que é ser amazonense" (SOUZA, 2007, p. 424).

E, de fato, ele retornou para o Amazonas:

> A selva, então, significou uma mudança muito grande na minha vida. Eu passei, então, a me dedicar, a me debruçar, sobre a minha região. (...) Eu descobri, pesquisando, o processo da formação cultural e histórica da minha região e dessa parte do Brasil. (...) Serei sempre muito grato a Ferreira de Castro, por ter-me revelado o Amazonas, em primeiro lugar aos dezesseis anos, quando li *A selva*, e, depois, por ter me dado a oportunidade de levantar a pergunta: o que é ser amazonense? (SOUZA, 2007, p. 426-427).

Márcio Souza verbaliza algo sintomático: o próprio amazônida não conhece a Amazônia. Ainda hoje, quando se fala em ciclo da borracha, o imaginário das pessoas fica restrito ao lado luminoso do fausto e do luxo que a economia gomífera proporcionou para as elites locais e estrangeiras. Ou seja, o decantado "período áureo". Pensa-se nas cidades fantásticas de Belém e Manaus, miniaturas de Paris no meio da selva, cidades sensação, capazes de fazer frente a qualquer cidade europeia da época. Mas muita gente ignorava por completo, e muitos continuam ignorando até hoje, o lado sombrio dos seringais, aquele submundo de estupidez na selva, em que se reeditava, em novas bases, o sistema escravagista. E o filme teve o pioneirismo de jogar as luzes do cinema sobre essa escuridão. E o primeiro a ser iluminado foi o seu próprio produtor.

Após as considerações feitas a respeito do conjunto de preconceitos primordiais sobre a adaptação fílmica de obras literárias e também sobre o paradigma da transtextualidade, creio ser possível responder com segurança à pergunta feita no título

deste tópico: o filme de Márcio Souza não é melhor nem pior que o romance de Ferreira de Castro. E o inverso também é verdadeiro: o romance de Ferreira de Castro não é melhor nem pior que o filme de Márcio Souza. Ambos são diferentes, apenas isso.

Quando adotamos o parâmetro da transtextualidade estamos rejeitando por completo todos os "preconceitos primordiais", porque detonamos qualquer concepção de "fidelidade" ou "hierarquia". Não avaliamos o filme pelo livro, mas sim o filme por ele mesmo. Tanto o romancista quanto o cineasta, quanto emitem juízos de valor sobre o filme usando o livro como régua, estão reverberando, consciente ou inconscientemente, os preconceitos primordiais e ao mesmo tempo ignorando o paradigma da transtextualidade. Pelo paradigma da transtextualidade, podemos, de alguma forma, redimir o filme da avaliação ultrassevera feita pelo seu produtor.

E se quisermos utilizar uma metáfora do campo biológico para dar conta das relações do cinema com a literatura, não faz sentido falarmos em parasitismo em qualquer análise comparativa, e sim em mutualismo. E para além do mutualismo, falar em simbiose, a metáfora que proponho. No caso de *A selva*, o romance não teve qualquer perda que seja com o filme, mas teve ganhos. E os ganhos foram simultâneos. O filme amplia a visão que se tem do romance e passa a constituir, juntamente com ele, o patrimônio cultural imaterial da Amazônia, numa saudável relação de texto e intertexto ou de hipotexto e hipertexto. Se o filme tem os seus senões, eles devem ser analisados à luz da época e do contexto de sua produção, e não em confronto com o cinema de hoje. E também não pode ser julgado com base na fidelidade ao romance ou à vontade do romancista. Se fizermos esse exercício, veremos que o filme tem o seu valor, conquistou um lugar que é somente seu, ainda mais por conter a marca do pioneirismo, quando se trata de um nativo levando flagrantes da Amazônia para o cinema.

3.8 Filme *A Selva*, de Leonel Vieira – por que não é fiel ao livro?

Complementando os "preconceitos primordiais" identificados por Stam (2006) de que tratamos no tópico anterior, Coelho (2007, p. 66), ao elaborar uma análise sobre a adaptação de romances para o cinema, explica que é importante se pensar

> no papel do receptor: leitor e espectador. Enquanto leitor, sua imaginação é estimulada através da leitura – tornando-se cada leitor um coprodutor.

> Enquanto espectador no cinema, é confrontado com a imediata representação visual – sem recorrer ao universo imaginativo.

A pesquisadora entende também que essa peculiaridade do cinema costuma gerar "alguns desapontamentos, quando o espectador ao visionar o filme, confronta-o com as imagens mentais, produzidas ao longo da leitura, e vê goradas as suas expectativas, em suma, não reconhece, naquele filme, o livro que leu". É o caso de "leitores" vendo um filme, querendo ver na tela o seu livro tão acariciado.

Recorrendo a Doc Comparato, Coelho (2007, p. 67) explica que "as adaptações da literatura ao cinema podem variar da extrema fidelidade à absoluta traição". E expõe os cinco graus de adaptação propostos por Comparato, como segue:

A) **Adaptação a mais fiel possível**, que apresenta preocupação em ser fiel ao máximo à obra adaptada, seja no plano estrutural seja no plano do conteúdo;

B) **Adaptação baseada na obra**, que "embora mantenha o espírito essencial da história, introduz algumas variantes (novas situações, personagens) (COELHO, 2007, p. 68);

C) **Adaptação inspirada na obra**, que "seleciona um aspecto particular da narrativa original e desenvolve-o numa nova estrutura; (COELHO, 2007, p. 68);

D) **Adaptação de 'recriação' da obra**, em que "o argumentista trabalha livremente com a obra original, podendo mudar personagens ou deslocar a história para outro tempo ou espaço" (COELHO, 2007, p. 68);

D) **Adaptação livre**, em que se cria uma nova estrutura para o conjunto, centralizando a atenção em um dos aspectos dramáticos da trama.

Após apresentar esse escalonamento, Coelho (2007) aponta que a adaptação fílmica feita por Leonel Vieira para o romance de Ferreira de Castro enquadra-se no item B), ou seja, adaptação baseada na obra, pelas mudanças que insere no enredo. Concordo com ela, e acrescento que a adaptação feita por Márcio Souza enquadra-se no item A), que diz respeito à adaptação a mais fiel possível.

Não adianta que se queira ter o filme "como uma mera ilustração de um romance. Com a adaptação não se estabelece uma relação de subserviência do segundo em relação ao primeiro, nem o romance se torna subordinado ao filme. São antes de mais duas formas artísticas que se expressam usando vias diferentes" (COELHO, 2007, p. 68). Qualquer pessoa que pense diferentemente disso, ao assistir a uma adaptação fílmica estará sempre em um terreno pantanoso, sujeito ao risco do desapontamento e da consequente lamentação.

4 *A SELVA* – MÚLTIPLOS OLHARES

Este capítulo dedica-se aos hipertextos do romance de Ferreira de Castro, ou seja as duas adaptações fílmicas da obra. Primeiramente exploro o olhar do amazonense Márcio Souza e, em seguida, o olhar do português Leonel Vieira.

4.1 Primeiro hipertexto de *A Selva* – o filme do amazonense Márcio Souza

No Congresso Internacional dos 75 anos de *A Selva*, em Portugal, realizado em julho de 2005, Márcio Souza apresenta detalhes sobre o filme *A Selva* dirigido por ele. Esclarece que o produtor do filme foi o historiador amazonense Luiz Miranda Correia, aparentado do escritor Ferreira de Castro, que convencera o romancista a vender os direitos autorais para a adaptação fílmica. O diretor seria o cineasta Carlos Diegues, que era uma referência do âmbito do Cinema Novo. O contrato chegou a ser fechado com esse cineasta, mas ele acabou desistindo do projeto, porque havia sido chamado para fazer um outro filme pela Embrafilme. Foi então que Correia fez o convite a Márcio Souza para assumir a direção da adaptação de *A Selva*. Segundo Souza (2007, p. 420-421),

> O filme foi rodado inteiramente na cidade de Manaus e nos arredores da cidade, inclusive reconstruindo o barracão central do seringal, para depois atear fogo. O elenco é todo de actores locais, excepto o Rui, e o acabamento do filme foi feito em São Paulo, a parte da montagem e a parte da sonorização, no Rio de Janeiro, até a finalização, e depois chegaram as primeiras cópias do filme.

O "Rui" citado por Márcio Souza é o ator português Rui Gomes, que faz o papel do protagonista Alberto. Com exceção dele, os demais atores e atrizes são da região, inclusive o poeta Farias de Carvalho, que faz o papel do seringalista Juca Tristão.

Continuando o seu depoimento, Souza (2007, p. 421) faz uma referência à pressão da censura do regime militar sobre a produção: "Para o lançamento do filme no Brasil, tivemos graves problemas com a censura. A censura cortou dezoito minutos do filme, na época do lançamento". E os realizadores ainda tiveram dificuldades com a exibição do filme, por conta da escassez de locais para a divulgação nas principais cidades do país.

A realização do filme:

> foi uma co-produção amazonense-paulista com a produtora Luiz Miranda Correia, a LM Produções Cinematográficas, que depois de *A selva*, e para comercializar, se transfere para o Rio de janeiro, onde funciona por vinte anos, e a produtora Servicine, onde eu trabalhava, era roteirista exclusivo deles, que

> trabalhou na produção investindo recursos. A equipe de técnicos, que trabalhou na produção, era a equipe que pertencia à Servicine, bem como os equipamentos todos que foram utilizados (SOUZA, 2007, p. 421).

Outro dado importante sobre a produção do filme, segundo Souza, foi o fato de ter sido bancada inteiramente com recursos da iniciativa privada. Não houve aporte financeiro de origem pública e também não houve interesse do governo local em apoiar a iniciativa. Quanto ao desinteresse do poder público quanto à realização do filme, Souza (2007, p. 421) destaca os seguintes motivos:

> Primeiro, porque se tratava de um romancista subversivo, que era Ferreira de Castro – um subversivo que tinha denunciado coisas que não se devia denunciar na nossa região – dirigido por um director que já tinha sido preso três vezes, combatendo a ditadura, que era eu, e um productor também que, embora não tivesse uma ficha a esse respeito, mas não devia ser coisa boa por se envolver com essas figuras.

Curiosamente, as cenas rodadas nas ruas de Manaus, que estavam planejadas para serem realizadas em quatro finais de semana, tiveram que ser feitas em um único final de semana, pois foi o tempo permitido pelo Estado para tal atividade. Além desse detalhe importante, Souza comenta ainda sobre outras limitações tanto técnicas quanto logísticas sobre a produção de um filme na Amazônia no início da década de 1970. Essas limitações, segundo ele, certamente influenciaram no resultado final do filme.

O filme inicia-se com imagens em preto e branco, com o seguinte texto de abertura:

> Entre 1890 e 1920 aconteceu na Amazônia a corrida da borracha. Do mundo inteiro e, especialmente do nordeste brasileiro, milhares de imigrantes vinham participar desta aventura. Homens corridos pela miséria do sertão que viriam morrer na Amazônia em busca de um eldorado inexistente.

O texto branco sobre fundo preto aparece entremeado de cenas de multidões alvoroçadas, atraídas pelo fascínio da região, embarcando em navios no Nordeste e aportando em Manaus. Logo após o texto, na apresentação dos créditos, o espectador depara com uma sequência de 20 telas de Cândido Portinari que expressam a miséria absoluta do sertão nordestino, com as desconcertantes imagens de fome, sofrimento, morte e as lágrimas prementes, sobre um fundo musical de Rogério Duprat. É bastante sintomático o fato de as cenas de abertura do filme não dizerem respeito à Amazônia, de

forma direta. As primeiras referências são à seca e à miséria do sertão. Dessa forma, Márcio Souza conecta a sua obra diretamente ao sertão nordestino, pondo em primeiro plano o imbricamento dessa região com a Amazônia.

Nas primeiras imagens coloridas, o cenário é Belém do Pará. A câmera passa em reconhecimento, em plano único, os rostos dos nordestinos agenciados para o seringal. São olhares perdidos no horizonte, como quem olha para o nada, enquanto o capataz do seringal, senhor Balbino, conversa com o Macedo, português proprietário da hospedaria em que se encontram hospedados, de nome "Flor da Amazônia", anunciado numa placa de madeira. Balbino reclama a Macedo da fuga de três homens durante a viagem, o que lhe acarretara grande prejuízo.

Macedo entra no quarto do sobrinho Alberto, onde este se encontra deitado, para lhe falar. Reclama da queda do preço da borracha e fala das dificuldades do momento como ensejo para entrar no assunto que o levou até o quarto do sobrinho. Então propõe que Alberto siga com Balbino em substituição a um dos fugitivos, assumindo as dívidas deste. Quando toma conhecimento de que o referido seringal fica no Rio Madeira, Alberto fica assustado, pois tem notícias de febres mortais para aquelas bandas, assim como em todos os seringais. O tio minimiza o fato das febres e informa que o local para onde o sobrinho irá se chama Paraíso.

A cena seguinte é do Navio Justo Chermont. Despedidas no porto de Belém. Adeuses da primeira classe. Alberto na terceira, em meio ao emaranhado de redes dos nordestinos, sentindo-se deslocado ali. Em tudo destoa daquela gente. A cor de sua pele, sua roupa, seu porte. O navio aos poucos desaparece na escuridão. Sertanejos conversam sobre sonhos de ficar ricos, fazer fortuna na Amazônia.

Ao amanhecer, contempla-se a grandiosidade do rio Amazonas. Após ele, o rio Negro, não menos grandioso. Ao se aproximarem de Manaus, um dos sertanejos se aproxima de Alberto e pede que o ajude no desembarque e no passeio pela cidade, porque não a conhece. Alberto assente. Mas logo em seguida Balbino surge ordenando que todos estão proibidos de desembarcar na cidade. Alberto desobedece as ordens e desembarca. Circula pelas ruas da capital amazonense, observando o movimento das pessoas, o aspecto visual da cidade. Encontra a firma J. B. de Aragão. Uma casa muito luxuosa. Apresenta-se ao comendador, dono da firma, como monárquico, exilado. Pede emprego ao comendador, que o recebe friamente e lhe nega o emprego, alegando a crise da borracha. Dá-lhe uns trocados. Ele rejeita, afirmando que foi ali em busca de

emprego e não de esmola. Volta a olhar as ruas de Manaus, desolado. Pouco tempo depois volta para o navio.

A viagem segue até a chegada ao Paraíso, onde são recebidos por Juca Tristão. Os homens são divididos pelas estradas de seringa, cada um acompanhado de um seringueiro "manso", ou seja, veterano, que lhe ensinará os trabalhos de extração. Alberto fica com Firmino, na estrada de Todos os Santos. Firmino fala sobre os índios parintintins para Alberto, explicando que eles aparecem no seringal de vez em quando para cortar as cabeças das pessoas para utilizar em seus rituais. Chegam ao tapiri, nome dado na região à rústica tapera de palha, e Alberto conhece o terceiro morador da casa, que é Agostinho. Firmino explica que estava ali havia mais de seis anos, e já não tinha mais esperança de obter saldo e voltar para o Ceará.

O filme apresenta cenas de defumação da borracha. Balbino sai para fiscalizar o trabalho dos seringueiros. Agostinho extasia-se ao ver a égua do capataz amarrada próximo ao tapiri. Dentro de pouco tempo, ele já está copulando com a égua às vistas de Balbino e Firmino, que fazem gracejos daquela cena. Notando a estranheza de Alberto em relação ao que o amigo fazia, Firmino defende Agostinho, argumentando que, por não haver mulher no seringal, cabe o homem buscar suas alternativas para o sexo, e insinua que Alberto também iria "pegar égua" um dia, quando a necessidade lhe amotesse.

O espectador toma conhecimento de alguns flagrantes de ajustes de conta no balcão do seringal, onde os seringueiros são explorados e maltratados. Endividados, não conseguem sequer obter a comida de que necessitam. E saem da "negociação" com o cruel patrão sempre frustrados, tendo em vista que o valor da sua produção nunca supera o valor das dívidas.

Um dos poucos momentos de expansão do espírito, para a maioria dos seringueiros, é a festa na casa do caboclo Lourenço, em que, ao som do forró, eles dançam e se alegram. Enquanto outros seringueiros se divertem na festa, Agostinho "fareja" a filha de Lourenço, ainda uma criança, pela qual estava apaixonado. Na cena seguinte, Agostinho mata Lourenço pelas costas com uma terçadada, porque este lhe nega a filha em casamento. Em seguida desaparece na mata. Ele não aparece mais no filme.

Juca Tristão, o coronel, precisa de alguém para substituir Binda, responsável pela contabilidade do seringal, que deseja se tornar fiscal das estradas. O seringalista pensa em Alberto para substituí-lo. Na sua nova função, Alberto passa a fazer as

refeições na casa do patrão, acompanhado pelo senhor Guerreiro, o guarda-livros, e a esposa deste, Dona Yayá. Nessas ocasiões, Alberto e Dona Yayá trocam olhares, instaurando um certo clima de sedução. Como o coronel viaja para Manaus, durante sua ausência as refeições são transferidas para a casa de Guerreiro, e o clima de sedução aumenta ainda mais. Alberto se oferece para ajudar a mulher de Guerreiro no cultivo de uma horta, e ali a proximidade entre os dois aumenta mais o erotismo apenas insinuado. Pouco tempo depois Alberto, em total estado de lubricidade, fica espreitando, à noite, no momento em que a mulher do patrão toma banho no banheiro de paredes de madeira.

Um dos pontos altos do filme é a festa de bumba-meu-boi, com o boi "Pena de ouro", em cena de aproximadamente quatro minutos. No meio da festa, Firmino comunica a Alberto que vai fugir, e pede que o ajude, arranjando-lhe uma lima para serrar a corrente que prende as canoas no porto. Os seringueiros serram a lima da canoa e fogem. Os índios matam Firmino.

Alberto recebe carta da mãe, anunciando-lhe que foi anistiado. A mãe também envia-lhe dinheiro. Com o desejo de partir de volta para Portugal, Alberto procura Juca Tristão para negociar, mas este perdoa-lhe a dívida. Ao fim da conversa com o patrão, Alberto dá o seguinte depoimento: "Eu era monárquico, Hoje estou diferente. Ainda quero justiça, mas estou diferente. Queria que os homens vivessem sem exploração. É um sonho, mas ainda há tempo de chegar lá".

Os fugitivos são capturados, acorrentados e açoitados. Cobrindo a cena, a voz de Alberto: "Eu era pela monarquia, contra a república. Hoje tanto faz uma como a outra. Não trazem igualdade. Enquanto os homens forem explorados, a humanidade continuará a sofrer. Até quando vamos ser obrigados a falar nesse problema? Aprendi muito. Mudei muito. Tinha que mudar". Em seguida, os gritos de agonia dos açoitados ecoam sobre o fundo sonoro dos pássaros e de música de efeito. Tiago, o negro ex-escravo que vivia no seringal, tenta proteger os homens dos açoites, colocando seu corpo no meio para receber as chicotadas, e tentando segurar a mão de Juca Tristão quando este chicoteia os homens.

Na última cena do filme, todos estão dormindo no seringal. Tiago fecha a porta o quarto de Juca e sai gritando que está pegando fogo no barracão. Todos correm apavorados, tentando apagar o incêndio. Enquanto estão todos atônitos com a situação, sabendo que o patrão ficou preso nos escombros, o negro Tiago confessa que foi ele quem ateou fogo no barracão e trancou o patrão, para que este morresse, porque não era amigo da liberdade e estava escravizando os homens, quando a escravatura não existia

mais. O filme se encerra com Tiago repetindo, por cinco vezes, o mote "homem é livre", e continua repetindo em off até entrarem os créditos finais do filme.

4.2 Segundo hipertexto de *A Selva* – o filme do português Leonel Vieira

O filme *A Selva,* realizado pelo português Leonel Vieira no ano de 2002, é um longa-metragem filmado em uma cidade cenográfica montada na selva amazônica, numa localização situada a 50 quilômetros do porto de Manaus, a aproximadamente trinta minutos de viagem de lancha. Trata-se do Seringal Paraíso ou Vila Paraíso, que após o filme foi transformado em museu administrado pela Secretaria de Cultura do Amazonas. Ali é possível ao público, que costumeiramente faz excursões, visualizar os trajes usados pelas personagens, os ambientes, objetos e documentos que narram a história da extração de borracha e dos seringais nas primeiras décadas do século XX. O projeto do filme contou com o apoio financeiro da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Amazonas. Dos dez milhões de reais investidos no filme, o governo financiou seiscentos mil. Mas a produção é considerada luso-hispânico-brasileira. O produtor Bob Costa, em entrevista a Camila Marques, da Folha on line, destaca que a trilha sonora foi inteiramente gravada pela Orquestra de Praga, numa produção feita especialmente para o filme. Camila Marques traz ainda algumas outras informações sobre a produção do filme, como o total de dezenove atores brasileiros integrantes do elenco, entre eles Maitê Proença, Gracindo Júnior, Cláudio Marzo e João Acaiabe.

O diretor de produção do filme, Óscar Cruz (2007), fornece alguns dados esclarecedores a respeito do filme e sua produção. Relata, por exemplo, a dificuldade que a equipe teve para arranjar o local adequado para realizar as filmagens. Andaram de lancha por quinze dias à procura de um lugar, até que encontraram um espaço próximo à comunidade do Livramento, no Rio Negro. Depois de resolverem, com a intermediação da Secretaria de Cultura do Amazonas, os imbróglios de um senhor que se apresentou como "dono" do terreno, que na verdade era do Estado, os trabalhos se iniciaram para a construção da cidade cenográfica, que seria o seringal Vila Paraíso. O passo seguinte foi a aquisição de um barco que pudesse representar o período do ciclo da borracha, como Justo Chermont:

> Quando vi aquele barco todo ferrugento, num canal, não estava fundeado, nem estava afogado; estava meio dentro de água. Entrámos lá dentro e verificamos que era de mil oitocentos e quarenta e qualquer coisa. Uma joia que, como aquele, existem só, talvez, 3 ou 4 no mundo. Fizemos o levantamento para

> descobrirmos o proprietário. Reparámo-lo e restaurámo-lo (CRUZ, 2007, p. 446).

Os produtores do filme costumam apontar uma série de intempéries ligadas à realização dos trabalhos de filmagem, sublinhando as dificuldades de se trabalhar no meio da selva, enfrentando altas temperaturas e umidade também elevada, que danificava os equipamentos, além dos evidentes problemas de logística, numa área em que tudo tem que ser transportado de barco. Por isso, foram despendidos dois anos de preparação prévia, em termos de pré-produção, para que as filmagens pudessem ser realizadas.

Coelho (2007, p. 47) entende que, "apesar das diferenças entre o discurso romanesco e o discurso fílmico (...) e das exigências inerentes à adaptação de uma obra literária ao cinema, Leonel Vieira procurou manter 'a espinha dorsal' do romance", no sentido de que expressa o antagonismo entre o homem e a selva, sendo esta a dominadora do homem, que o esmaga e transforma. E também no sentido de que o drama dos sertanejos imigrantes tem um caráter universalizante, uma vez que os dramas de todos os imigrantes, de qualquer parte do planeta, em sua agonia de exilado, ainda que em regiões diferentes de seu próprio país.

Pode-se perceber, na trama do filme, algumas narrativas paralelas, como por exemplo o romance entre Alberto (representado pelo ator português Diogo Morgado) e a senhora Dona Yayá, esposa do guarda-livros do seringal (representada pela atriz Maitê Proença), e a sina dos seringueiros, entre os quais se destaca o cearense Firmino (representado por Chico Diaz). Cabe realce para a denúncia da exploração do trabalho dos seringueiros, em regime de semiescravidão. O ator João Acaiabe encarna o negro Tiago, personagem maranhense, ex-escravo, que será responsável por atear fogo no seringal.

Marques (2005, s/p) destaca que "a grandiosidade da floresta transparece, essencialmente, pelos olhos de Alberto. Primeiro, assustado, ao deparar com enormes cachoeiras, animais e a penúria em que vivem os seringueiros, constantemente ameaçados por índios, onças e o trabalho pesado". Mas aos poucos, adentrando naquele mundo, aprende a conviver com ele, e vai se amoldando ao meio. Mas são sempre os olhos de Alberto que desvelam o mundo do seringal e da Amazônia:

> Longas tomadas mostram Alberto e Firmino andando pela selva, fazendo cortes na casca das seringueiras e colhendo com uma caneca a seiva (látex) que escorre dos cortes. O látex é depois enrolado em torno de um bastão com a

> ajuda do calor de uma fogueira de lenha ("defumação"), obtendo-se "bolas" de borracha --as maiores chegavam a pesar 40 quilos. O processo que sustentou a economia de Manaus como a principal do país até 1930 é apresentado em detalhes ao espectador (MARQUES, 2005, s/p).

E na sequência:

> Depois de assustados, os olhos aparecem revoltados, principalmente com o tratamento dado a ele e seus colegas de trabalho – os salários não são pagos devidamente, e os seringueiros ficam presos ao seu senhor como escravos, impedidos de deixar o local. O tema da escravidão, aliás, é o mote de uma das cenas mais fortes e bonitas do filme (MARQUES, 2005, s/p).

Por fim, "os olhos de Alberto ficam encantados com a beleza de Dona Yayá, casada com o dono do armazém do Seringal Paraíso e uma das poucas mulheres que habitam o lugar. O romance proibido, apesar de usado como chamariz para o público, aparece pouco e perde importância frente às outras relações humanas que o filme traz" (MARQUES, 2005, s/p).

4.3 Três que se transformam e quatro – olhar comparativo da pesquisadora

Neste tópico construo um quadro comparativo entre o romance e os dois filmes, com as artes de capa, sinopses dos filmes, cenas de abertura, narradores e estratégias narrativas, o protagonista e demais personagens mais marcantes, entre outros fatos ou imagens.

4.3.1 Arte de capa

A arte de capa se apresenta como um dos primeiros condutores de leitura de uma obra, seja da Literatura seja do Cinema. Na verdade, a arte de capa já apresenta uma primeira leitura da obra, ofertada por um leitor especial, o capista, aos demais leitores. A capa e o título são as primeiras pistas interpretativas de que o leitor dispõe, antes mesmo de adentrar na obra e consumir o seu conteúdo. Conceituando "capa", Carvalho (2008, p. 17), explica que ela possui um plano único que envolve o miolo do livro, "sendo composta por três faces: a capa ou painel frontal, a lombada e a contracapa. Apesar de o termo designar estas três partes, fisicamente ligadas entre si, é também usado para falar apenas do painel frontal, o mais visível e importante dos três". Carvalho (2008) insinua que, em sua leitura, o capista intenta seduzir os leitores,

insinuando o espírito do livro e envolvendo esses leitores em uma sensação de mistério, mediada pela arte, que este só poderá desvendar por meio da leitura. E quando lemos criticamente uma capa, verificamos a presença de fotografias ou ilustrações, o que essas imagens representam, como elas estão conectadas com o conteúdo da obra, qual o significado do jogo de cores, como o título está distribuído em meio a essas imagens, assim como o nome do autor, entre outras questões que se mostrem relevantes em cada análise.

Quando pensamos em arte de capa, é forçoso pensarmos também em produção e interpretação de imagens. No que diz respeito à imagem, Joly (2012, p. 43) acentua que "o trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a 'naturalidade' aparente das mensagens visuais implica". O leitor de uma obra torna-se previamente um leitor das imagens visuais que constituem os desenhos da capa. Esses desenhos, em geral, aparecem associados à palavra, porque ali se encontram o título da obra e o nome do autor. Joly (2012) enfatiza essa questão. Retomando uma citação de Godard, ela utiliza uma metáfora interessante para falar sobre o entrelaçamento entre a palavra e a imagem: palavra e imagem são como mesa e cadeira. Caso alguém queira sentar-se à mesa, precisará tanto da mesa quanto da cadeira. Somente com as duas poderá realizar o ato desejado. A metáfora ilustra o fato de que, em relação às imagens e as palavras, ambas "se completam, uma precisa da outra para funcionar, para serem eficazes" (JOLY, 2012, p. 115). Nesse sentido, Joly ressalta o princípio da complementaridade entre imagem e linguagem, uma leitura que se situa além da mera interação entre elas. Uma se alimenta da outra, numa simbiose infinita. Essas reflexões me nortearam na leitura das capas do romance e dos filmes.

4.3.1.1 Capas do romance de Ferreira de Castro.

No caso do romance de Ferreira de Castro, o difícil foi tentar reunir as capas de uma obra que conta com mais de 40 edições no Brasil e no exterior, cada edição com uma capa específica. Diante dessa tarefa inglória, vi-me obrigada a operar uma seleção de capas, por amostragem. Os critérios que utilizei foram os que seguem: selecionei apenas capas elaboradas em edições portuguesas e brasileiras; recortei cinco capas de edições luso-brasileiras como universo de amostra, para a análise. Essas capas situam-se numa gradação que parte da ausência humana na paisagem para a expressão dolorida do sofrimento do homem no interior da selva. São as que seguem:

A capa 1 foi selecionada por ser a da primeira edição do romance, de 1930[2]. Como se observa, a capa apresenta uma paisagem vazia de presença humana. O desenho das árvores revela uma natureza sem simetria, e por isso a paisagem evoca um certo ar de exotismo e estranhamento. A mata se apresenta fechada, as cores são um tanto abafadas, e mesmo os caracteres que constituem o título do livro e a categoria "romance" denotam mistério. Apenas os caracteres do nome do autor, encimando as imagens, parece destoar do clima exótico: o autor é um europeu, portanto avesso ao mundo que descreve.

Reproduzimos a seguir o cartaz promocional dessa primeira edição do romance[3]:

[2] Essa capa consta nas Actas do Congresso Internacional 75 anos de A Selva, do Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2005.
[3] Cartaz promocional publicado pela Livraria Civilização Brasileira em 1930. Consta nas Actas do Congresso Internacional 75 anos de A Selva, do Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2005.

O cartaz, publicado no calor da hora do lançamento do livro, enfatiza ainda mais o tom de mistério e estranheza da obra. A selva também ganha realce, juntamente com o exotismo dos costumes e da paisagem. Mas, assim como na capa, não há uma nota sequer sobre o drama dos seringueiros, que permeia o romance. O cartaz, em certo sentido, também se apresenta vazio de homens, e o geografismo infernista ganha vulto.

A capa 2 é da terceira edição. Em certo sentido, parece repetir o mote da primeira, no sentido de que o paisagismo infernista está em primeiro plano, não havendo a presença humana na paisagem. No entanto, a imagem já avança um pouco na gradação, pois a árvore centralizada na capa lembra vagamente um corpo humano. Ao mesmo tempo em que as imagens sugerem mistério, parecem transmitir também um estado de agonia: tudo é agonizante na natureza, tal como se apresenta. E a selva domina tudo.

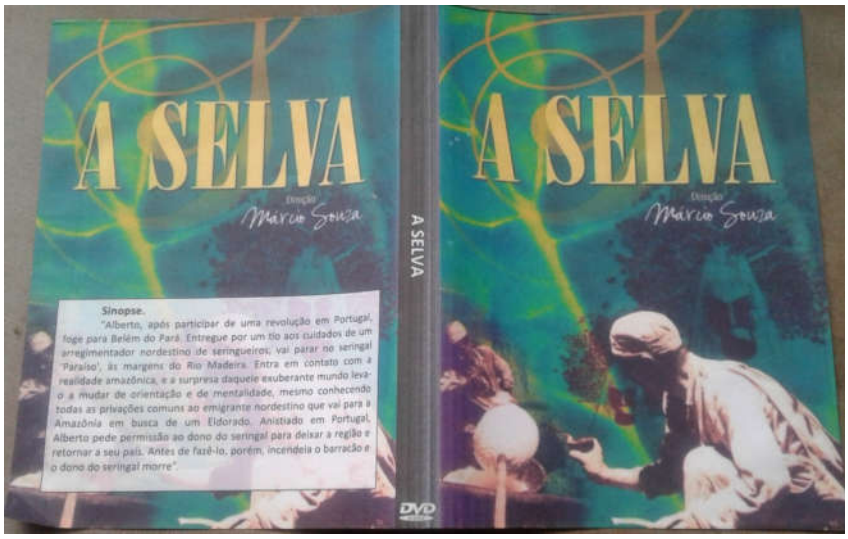
A capa 3 já apresenta uma mata menos densa, e a presença humana se insinua pelas marcas do extrativismo nas duas árvores que aparecem em primeiro plano. Os nomes do autor e da obra ocupam um espaço bem maior que nas capas anteriores.

A capa 4 contém uma selva ainda menos densa que a capa 3, e os homens estão em primeiro plano. São dois seringueiros, andando em observação às seringueiras, abundantes na paisagem desenhada.

Na capa 5, a selva desaparece por completo do alcance do olhar, embora esteja representada pelo verde que se espraia por toda a capa. O que resta é apenas uma seringueira, à qual o homem aparece enlaçado por uma serpente descomunal. Nessa capa, a fauna e a flora se juntam para forjar a agonia do seringueiro, que se vê irreversivelmente dominado pelo ambiente infernista.

Enfim, observa-se uma gradação da capa 1 à capa 5. A selva, que preenche toda a cena de ausência humana, vai aos poucos se tornando menos densa e a presença humana vai se configurando, com o homem assumindo o primeiro plano. O tom de escuridão também vai cedendo um pouco para a presença da luz. No entanto, o infernismo se mantém da primeira à última capa. Há sempre uma complementaridade entre palavra e imagem.

4.3.1.2 Capas dos filmes de Márcio Souza e Leonel Vieira.



Capa do filme de Souza.

Capa do filme de Vieira.

A capa do filme dirigido por Márcio Souza contém uma maior estilização das imagens do que o que se percebe na capa do filme de Leonel Vieira. Em primeiro plano, vemos os seringueiros em trabalhos de defumação da borracha. São dois seringueiros

em um trabalho solidário, em suas angústias repartidas. Ainda em primeiro plano, o amarelo sobre o verde, sendo esta última cor o pano de fundo, que remonta à floresta. O título, em amarelo, surge de uma árvore estilizada, que seria a própria seringueira. Ao fundo há uma seringueira também estilizada, misteriosa, quase personificada, assemelhando-se a um ser misterioso, descabelado, e suas folhagens aproximam-se de um dos seringueiros, tocando-o. A ambientação noturna amplia a sensação de mistério e de trabalho diuturno, sem trégua. O luar ilumina os seringueiros, que juntamente com a borracha aparecem em tons prateados. O nome do diretor, também em branco, parece iluminado pelo luar. Tudo na paisagem é anônimo. O único nome a constar na imagem é externo à cena: o nome da obra e do diretor, Márcio Souza. A mesma imagem da frente repete-se na parte de trás da capa, e não há qualquer tipo de informação técnica ou vinculação comercial com nenhum patrocinador.

A capa do filme de Leonel Vieira, por sua vez, é menos estilizada. Em primeiro plano não estão os seringueiros, mas um casal, personagens identificados com os nomes dos atores Maitê Proença e Diogo Morgado. O olhar das personagens sugere desejo, como se estivessem olhando um para o outro, cortados de cenas diferentes do filme. Ilustrando a imagem dos atores, vê-se a legenda: "Só há um LUGAR mais PERIGOSO que o coração da SELVA, o CORAÇÃO de uma MULHER" (sic). Essa legenda induz o leitor a pensar em uma narrativa amorosa como fato principal do filme. No fundo, ao meio, a floresta cortada pelo rio sugere um ambiente misterioso e sombrio. Em cima e embaixo, também ao fundo, a selva fechada se constitui como dominadora. Em segundo plano, tem-se a imagem de seis personagens, também identificadas pelos nomes dos atores. Não há como deduzir que algum deles seja seringueiro, mas é possível perceber uma diferenciação entre eles, no sentido de que há empregados e patrões. As figuras humanas e o nome da obra se dão na cor amarela sobre o verde da selva. Há um excesso de textos indicando prêmios recebidos pelo filme, etc. que dão a impressão de poluição visual. No verso da capa, novamente com excesso de textos com informações técnicas, aparecem três fotografias anônimas representando seringueiros, um casal abraçado e um seringalista, e também a vinculação comercial do filme, remetendo à logomarca do patrocinador.

Comparando as duas capas, podemos apontar as seguintes notas convergentes: a presença da floresta, como pano de fundo da narrativa, sendo esta mais estilizada na capa de Souza que na capa de Vieira. E também a sensação de mistério que a imagem da selva traduz nas duas capas. Há ainda a coincidência na ênfase do amarelo sobre o

verde, com vistas a acentuar o tom de mistério. Além disso, é digno de nota o fato de que não há em nenhuma das duas capas uma referência sequer à obra que inspirou os filmes, ou seja, o romance de Ferreira de Castro. As notas divergentes, por outro lado, são mais evidentes, como passo a enumerar:

CAPA DO FILME DE SOUZA	CAPA DO FILME DE VIEIRA
Anuncia a lide dos seringueiros no trato com a defumação do látex como mote da obra.	"Promete" uma narrativa amorosa como mote da obra.
Não há informações técnicas.	Há informações técnicas – como créditos, duração, formato de tela, legendas, classificação indicativa, etc.
A imagem do anverso da capa repete-se no verso, não havendo qualquer acréscimo de informação além da sinopse, que se encontra mal posicionada, prejudicando a visualização da imagem.	O verso da capa complementa o anverso, permitindo ao leitor um maior esclarecimento sobre o filme.
Não são apresentados os atores do filme.	Os atores principais são identificados por fotografia e por nomes.
Não se apresenta nenhuma indicação de patrocinadores e produtora.	Os patrocinadores, apoiadores e produtora são realçados.

Quadro 4 – pontos divergentes entre as duas capas.
Fonte: própria.

A capa de uma obra veicula sempre um paratexto, elemento que o leitor lê antes mesmo de adentrar na obra. O conceito de paratexto foi estabelecido por Gérard Genette. Para ele, os elementos que configuram os paratextos são:

> Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende (GENETTE, 1982, *apud* ARAÚJO, 2010, p. 2)

O pesquisador Rodrigo Araújo, comentando a perspectiva de Genette, afirma que "se o texto propriamente dito é da responsabilidade exclusiva do seu autor, o mesmo não se passa com o paratexto que depende, também, em alguns casos, unicamente do editor" (ARAÚJO, 2010, p. 3).

Araújo (2010, p. 2) comenta ainda que os paratextos, como é o caso da capa e sua ilustração,

> retomam o texto como força discursiva. Daí serem elementos limítrofes, e, por isso mesmo, não deveriam ser lidos na sua marginalidade, mas, pelo contrário,

> como verdadeiros atos de linguagem. Eles, de certa forma, ajudam a obra, mesmo antes de ser livro, como se o texto ficasse preso nas suas próprias franjas e se Estivesse tornado tal, pelo simples fato delas existirem, conferindo-lhe, nesse caso, existência.

Foi levando em consideração esse conceito que julguei oportuno elaborar uma análise comparativa entre as diferentes capas do livro e dos filmes. Como orienta Rodrigo Araújo, elas não devem ser lidas como elementos marginais, já que são atos de linguagem e se encontram no fluxo de significação da obra como um todo. O nome do autor ao lado do título da obra também é um paratexto e aponta direções de leitura. Márcio Souza, por exemplo, é uma referência literária da Amazônia, como pesquisador e como ficcionista. Não há como negar que o seu nome atrai a leitura. Um outro exemplo de paratexto na capa do filme de Vieira é a lista de premiações que a obra já recebeu, todas de grande importância. Para o leitor, essas referências podem ser entendidas como expressão da boa qualidade da obra. Entre os paratextos encontram-se as sinopses, que analisamos no tópico que segue.

4.3.2 Sinopses

A sinopse traz condensada a leitura dos próprios realizadores sobre a obra que disponibilizam ao público. No caso do romance, não há sinopse, mas o Pórtico, em que o autor explicita a sua motivação na escritura da obra.

Pórtico do romance de Castro	"Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazónica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida. E devia-o, sobretudo, aos anónimos desbravadores, que viriam a ser os meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crónica definitiva, que à extracção da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há-de registar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça. A luta de cearenses e de maranhenses nas florestas da Amazónia é uma 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."
Sinopse do filme de Souza	"Alberto, após participar de uma revolução em Portugal, foge para Belém do Pará. Entregue por um tio aos cuidados de um arregimentador nordestino de seringueiros, vai parar no seringal "Paraíso", às margens do Rio Madeira. Entra em contato com a realidade amazônica, e a surpresa daquele exuberante mundo leva-o a mudar de orientação e de mentalidade, mesmo conhecendo todas as privações comuns ao emigrante nordestino que vai para a Amazônia em busca de um eldorado. Anistiado em Portugal, Alberto pede permissão ao dono do seringal

	para deixar a região e retornar a seu país. Antes de fazê-lo, porém, incendeia o barracão e o dono do seringal morre.”
Sinopse do filme de Vieira	“Alberto é um jovem monárquico português que, em 1912, se encontra exilado em Belém do Pará, Brasil. Através de seu tio é contratado por um capataz para trabalhar no seringal de Juca Tristão, em pleno coração da selva amazônica. Após uma longa viagem pelo rio Amazonas, aporta no seringal Paraíso, e vai trabalhar na extração da borracha, sob a proteção do cearense Firmino, depois de um difícil período no coração da selva, Alberto é colocado no armazém do seringal e aí passa a conviver com Juca Tristão – o patrão, Velasco e Caetano, os seus capatazes, Guerreiro – o gerente, e sua bela mulher D. Yayá, além de um velho e misterioso negro, antigo escravo, chamado Tiago. Em pouco tempo, apaixona-se por Dona Yayá, envolvendo-se com ela em um romance inesperado.”

Quadro 5 – Sinopse e Pórtico de A Selva
Fonte: Própria

O Pórtico escrito por Ferreira de Castro não é uma sinopse da obra. Não apresenta uma síntese da narrativa. O que se tem é a explicitação das motivações que levaram o autor a pensar na gênese da obra e, consequentemente, na sua execução. Para dar conta do projeto de explicitar, Castro elabora algumas metáforas que pretendo destacar: a primeira é a **metáfora da dívida.** Afirma que, antes da escrita do livro, se sentia um devedor, e que trazer o livro a público correspondeu à quitação dessa dívida. Como desdobramento dessa metáfora inicial, temos duas outras metáforas: **da majestade verde** e **dos deserdados**. Essas duas metáforas respondem pela transitividade do verbo “dever”. Dever o quê? A quem? O que ele devia era o livro. E o devia à Amazônia e aos migrantes sertanejos, como expressam as duas metáforas.

A “majestade verde, soberba e enigmática” é uma metáfora personificadora para a selva amazônica, que abrigou o autor durante parte de sua adolescência, dos doze aos catorze anos, e lhe forneceu matéria para a feitura do livro. Já os deserdados são os “anónimos desbravadores” da Amazônia, “gente sem crónica definitiva, que à extracção da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência”. Eles são os deserdados em “tremenda caminhada através dos séculos, em busca de pão e de justiça”. O livro entregue ao público seria, no entendimento do autor, um pequeno mas importante capítulo do grande livro da história dessa saga.

Desdobrando ainda mais a metáfora dos deserdados, Castro propõe a **metáfora da epopeia**, mostrando que

> a luta de cearenses e de maranhenses nas florestas da Amazónia é uma 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, 1979, Pórtico).

Trata-se de uma epopeia às avessas, já que os heróis são "humildemente heroicos", e não seres especiais favorecidos dos deuses, capazes de grandes proezas. E é no espaço enigmático e descomunal da selva amazônica que eles têm que dar curso a suas existências de sofrimento contínuo e irreversível.

Quanto à sinopse do filme de Souza, o texto apresenta o protagonista Alberto como fio condutor da narrativa, sem nominar nenhuma das outras personagens. É a movimentação de Alberto no espaço – Portugal, Belém, Rio Madeira, Portugal – que dá sentido ao tecido narrativo da sinopse. Ligeiras referências são feitas ao agenciamento de nordestinos para o seringal às margens do Madeira e à vida de privação desses emigrantes, à exuberância do mundo amazônico e à mudança de mentalidade que se opera em Alberto ao mergulhar no mundo do seringal. Destaca-se também o fato de Alberto incendiar o barracão do dono do seringal antes de retornar à sua terra natal, Portugal, após ser anistiado. Essa informação sobre a ação de Alberto de incendiar o barracão é completamente incoerente, uma vez que no filme, assim como no romance, o responsável pelo incêndio é a personagem Tiago, um ex-escravo que morava no seringal. Aqui parece ter havido um descuido por parte de quem elaborou a sinopse.

À semelhança do que acontece com o filme de Souza, a sinopse de Vieira também toma Alberto como fio condutor. Mas quanto ao movimento do protagonista no espaço, não há referência ao seu retorno para Portugal. A indicação do ano de 1912 também é uma diferença em relação à sinopse do filme de Souza. Diz respeito ao ano em que Alberto chegou à Amazônia. Ao sintetizar a narrativa, o autor cita diversas personagens, como Firmino, Juca Tristão, Velasco, Caetano, Guerreiro, D. Yayá e Tiago, aludindo à participação de cada um na trama. Sintomaticamente, o texto se fecha com a referência à paixão e ao "romance inesperado" entre Alberto e Dona Yayá, esposa do guarda-livros. Esse fechamento parece dar ao texto um certo ar de suspense, no sentido de aumentar o interesse do leitor em assistir ao filme.

4.3.3 Cenas de abertura

A) Romance de Castro: na abertura do romance, no capítulo 1, o leitor toma contato imediato com uma personagem e um espaço determinado. A personagem é o senhor Balbino, agenciador do seringal Paraíso. O espaço é a imunda hospedaria Flor da

Amazônia, em Belém. Balbino chega à hospedaria irado, reclamando que na viagem do Ceará até ali três sertanejos haviam fugido, causando-lhe um grande prejuízo. Logo em seguida, entabula conversa com o senhor Macedo, o dono da hospedaria, a respeito da questão. Após a conversa, Macedo se lembra de Alberto, um sobrinho que, vindo de Portugal, vivia à custa do tio, que vê naquela situação uma grande oportunidade de se livrar do estorvo que o sobrinho representava. Negocia com Balbino para que Alberto seja levado para o seringal no lugar de um dos fugitivos, assumindo as dívidas deixadas por este. Alberto reluta em aceitar, por medo das febres e da própria selva, mas o tio insiste tanto, apresentando argumentos variados, que ele acaba aceitando, embora contrariado, e parte rumo ao seringal Paraíso inserido no meio dos sertanejos. O narrador alterna o relato com reflexões sobre a desvalorização da borracha, um período de franca decadência, e também sobre a enormidade da selva, que aparece personificada como antagonista dos homens invasores.

B) Filme de Souza: a abertura do filme se dá em preto e branco com a seguinte legenda, com letras brancas sob fundo preto: "Entre 1890 e 1914 aconteceu na amazônia (sic) a corrida da borracha". Em seguida, surge um grande navio lotado de passageiros, sendo saudado por pessoas que se encontram apinhadas no porto da cidade. A seguir, dá-se continuidade à legenda: "do mundo inteiro e, especialmente do nordeste brasileiro, milhares de imigrantes vinham participar desta aventura". O barco aparece atracando no rústico porto de uma comunidade à margem do rio. A legenda continua: "homens corridos pela miséria do sertão que viriam morrer na amazônia em busca de um eldorado inexistente". O desembarque agora é em uma das capitais amazônicas, com pessoas ilustres, bem vestidas, descendo pelas escadas e cruzando no porto com pessoas simples do povo. Sobre a imagem, a inscrição "Servicine apresenta A Selva", seguida da apresentação do *casting*. Há uma sequência de 20 telas de Candido Portinari que retratam a miséria dos retirantes do sertão nordestino em decorrência das secas. O fundo musical de Rogério Duprat transcorre até o final dos créditos iniciais do filme, estes sempre em preto e branco. Após isso, iniciam-se as tomadas em cores, que se manterão até o final do filme. Na primeira tomada colorida, a câmera focaliza um a um os seringueiros sentados no chão da hospedaria, com o olhar de desesperança fixos no horizonte, expressão de profunda tristeza. No balcão ao lado, Balbino conversa com Macedo, o proprietário, reclamando da fuga de três sertanejos e lamentando o prejuízo representado por essa fuga. Novamente a câmera passa em revista os sertanejos, e Balbino, andando de um lado para outro na frente deles, ameaça os que tentarem fugir.

No plano seguinte, Macedo já aparece entrando no quarto em que Alberto se encontra dormindo. Sentado ao lado da cama, Macedo "convence" Alberto a partir para o seringal Paraíso, sob o comando de Balbino.

C) Filme de Vieira: a abertura do filme – após os créditos em letras brancas sobre fundo preto, com fundo musical de Eva Gancedo – se dá com a cena de um seringueiro sangrando a árvore, e a indicação espaço-temporal "Amazônia – Brasil 1912". O tom de mistério e perigo que cerca o ambiente é realçado com a imagem de uma onça que cruza a tela e depois fica circundando a cena, bem próxima do seringueiro que ali está trabalhando. A partir daí, em plano picado, cria-se um suspense com a alternância entre a imagem do seringueiro e a de um grupo de índios que vão cautelosamente se aproximando dele, de flechas e terçado em punho. Quanto aos índios, Coelho (2007, p. 72) destaca que eles são "normalmente descritos com movimentos verticais, de baixo para cima, sublinhando, desta forma, a sua íntima ligação à terra e a todo aquele ambiente, no qual se escondem e com o qual se fundem".

Aos poucos os índios se aproximam e o embate se torna inevitável. Ao perceber a presença deles, o seringueiro beija o crucifixo que traz ao pescoço, e logo em seguida várias flechas cravam-se na árvore, muito próximas à sua cabeça. Desesperado, ele pega a espingarda que deixara encostada em uma árvore ao lado, e atira. A câmera corta para o tapiri, onde os seus companheiros se encontram, e ouvem o tiro desferido. Eles pegam suas armas e ficam de prontidão para combater um iminente ataque. Quando a câmera retorna ao seringueiro ameaçado, os índios o perseguem, e sua munição acaba rapidamente. Quando este se vê cercado pelos índios, caído ao chão, só lhe resta beijar o crucifixo, em desespero, mas resignado ante sua sina irremediável. Com a presença do crucifixo, "o cineasta introduz o lado místico e religioso do seringueiro, sublinhando que, diante da força e dos mistérios da imensidão da selva, o homem simples reconhece a sua pequenez e fortalece-se nas suas crenças" (COELHO, 2007, p. 72).

Um dos índios ergue o terçado para decepar-lhe a cabeça. A cena reveste-se de uma crueza assustadora, mas há uma elipse de cena como atenuante: na imagem seguinte, o movimento de descida do terçado se dá em outro plano, ou seja, o negro Tiago cortando uma abóbora, próximo ao barracão do seringal. Transportados para essa cena, vemos Firmino chegar furioso, trazendo na mão o crucifixo do amigo assassinado, para reclamar do coronel a falta de segurança de que os seringueiros são vítimas nas estradas de seringa. Tiago a tudo observa, entornando na boca uma garrafa de cachaça. É o primeiro momento do filme em que se observa a antítese coronel x seringueiro: este,

maltrapilho e revoltado; aquele, vestido de branco e bem alinhado. Ante o protesto veemente do empregado, afirmando que trabalham como escravos e só recebem miséria e morte de volta, o patrão retruca, dando pouca importância ao fato da morte de mais um seringueiro. Eis o que ele fala: "Cuidado, Firmino. Homem nenhum fala comigo desse jeito. Feliciano morreu, que descanse em paz, mas outros virão para o lugar dele. A regra aqui é essa, e é assim que nós temos que viver. Isso aqui é a Amazônia, cabra. Isso aqui é a selva". Essa fala de Juca Tristão encaminha a abertura para o seu final, aparecendo logo em seguida o título do filme, em amarelo bem no centro da tela, sobre imagens de exuberância do rio e da floresta. Sobre essas imagens apresenta-se o *casting*.

Na análise de Coelho (2007, p. 71), a abertura do filme é

> Muito apelativa, forte e dinâmica, com alguns laivos poéticos. Passa em revista sumária, mas cheia de ritmo, os pontos vitais que se desenvolverão com o fluir do filme. Desta forma, pretende-se cativar o espectador para o todo da obra, logo desde os primeiros instantes. Contudo, este modelo poderá, igualmente, correr o risco de mais facilmente gorar as expectativas dos espectadores, se o desenrolar da fita não estiver à altura dos prometedores momentos iniciais.

Após a abertura, por umas vielas de Belém do Pará, o agenciador Velasco segue montado em um cavalo, seguido por um grupo de sertanejos agenciados. Chegam à pensão Flor da Amazônia. Alberto, bem vestido, assiste da janela à chegada do pessoal. E a partir daí, o pensamento de Alberto, trazido em voz audível para o espectador, passa a ser o fio condutor da narrativa.

Velasco procura o senhor Macedo e reclama para ele do prejuízo que estava tendo com a fuga de três homens. Macedo aproveita a oportunidade e lhe oferece o sobrinho Alberto, para que seja levado no lugar de um dos fugitivos. Chega inclusive a dar dinheiro ao agenciador, para que este não recuse a ideia de levar Alberto. Como ingrediente da narrativa, o autor estabelece entre Alberto e Velasco uma antítese expressa pelo ódio crescente entre ambos, resultante do fato de Alberto não concordar com o fato de o agenciador espancar os sertanejos. Essa antítese vai gerar bons momentos de enfrentamento ao longo do filme.

4.3.4 Narradores

Existem diferentes formas de se contar uma história. A criação do narrador, que é o ente nascido com a missão de contar, resulta das decisões do romancista e do cineasta. No caso de *A Selva*, podemos perceber nitidamente que as vozes narrativas

foram construídas de formas diferentes no romance e nos dois filmes. Elaborei, quanto ao narrador, o seguinte quadro comparativo:

Narrador no romance de Castro	O narrador de Castro é do tipo que se convencionou chamar de onisciente intruso, heterodiegético. Narra em terceira pessoa, mas posiciona-se ao lado dos seringueiros, contra o coronel. Não é um narrador cômico. Pelo contrário, é sisudo e solene. Sua função de narrar é complementada por Firmino e Alberto. Firmino, enquanto didaticamente introduz Alberto no mundo do seringal, vai fornecendo explicações para que o leitor compreenda muitos fatos ali ocorridos. Alberto, em seus pensamentos, também esclarece muitos fatos ao leitor por meio do discurso indireto livre.
Narrador no filme de Souza	A narração de Souza se faz por meio do "olho" da câmera. A nenhuma das personagens é dada a função primordial de narrar, mas a câmera vai conduzindo o espectador para dentro das cenas, tanto em planos abertos quanto em planos picados. Semelhantemente ao que ocorre no romance, Firmino e Alberto acrescentam dados narrativos em seus diálogos. Alberto, em seus pensamentos, dá vazão a algumas nuances narrativas.
Narrador no filme de Vieira	No filme de Vieira, o narrador é Alberto. Seus pensamentos, em flashback, constituem o fio condutor dos fatos narrados. Trata-se de um olhar retrospectivo, sendo que em vários pontos da história sua voz, em off, recobre as cenas que vão se desenrolando. Poderíamos classificar esse narrador como sendo do tipo autodiegético, pois o narrador, além de ser personagem, mostra-se como protagonista, dessa forma narrando-se a si mesmo.

Quadro 6 – Narradores
Fonte: Própria.

4.3.5 Alberto e as demais personagens de destaque

As personagens, de certa forma, dão vida a uma narrativa, porque cabe a elas dar "concretude" aos fatos narrados. São elas que vivem os fatos, interagindo entre si e com o ambiente. Rosenfeld (2011, p. 31) explicita que "em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente 'constitui' a ficção". Isso vale para a narrativa romanesca e igualmente para a narrativa fílmica. E vale igualmente para qualquer obra ficcional, porque

> a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e

> livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 2011, p. 48).

Candido (2011, p. 53), discorrendo sobre as personagens do romance, ressalta que, quando pensamos em enredo, automaticamente pensamos também em personagens, pois narrativa e personagem possuem uma relação praticamente indissolúvel: "o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo; enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele e os valores que o animam". Em outras palavras, são as personagens que, vivendo o enredo, dão existência ao próprio enredo, que na verdade não existiria sem elas. Por isso, "não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor" (CANDIDO, 2011, p. 54).

Transpondo as considerações sobre a personagem da narrativa literária para a narrativa fílmica, Gomes (2011, p. 110) lembra que, enquanto a personagem de romance é feita exclusivamente de palavras escritas, "nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores". De qualquer forma, as personagens de um filme, sempre representadas visualmente por atores, não devem ser entendidas como a transposição das personagens de um livro para a tela. O Cinema é uma outra arte, diferente da Literatura, embora haja entre as duas formas de arte uma inegável relação de simbiose.

É a partir dessa noção da importância vital da personagem em qualquer narrativa, que julguei oportuno apresentar este tópico, no qual proponho um olhar comparativo sobre as personagens mais marcantes de *A Selva*, tanto no romance quanto nos filmes. E inicio minhas considerações dando o destaque necessário ao protagonista, Alberto.

Já vimos, em outras partes desta Dissertação, a trajetória de Alberto tanto no romance quanto nos filmes. O que proponho neste tópico é cruzarmos as caracterizações da personagem expressas nas três obras. Estabeleço, aqui, um diálogo com a pesquisadora Coelho (2007), que já realizou um estudo comparativo entre o romance de Castro e o filme de Vieira. Focalizo o protagonista em relação aos espaços em que se movimenta na viagem: em Belém e no navio Justo Chermont até sua chegada ao Paraíso, passando por Manaus. Também discorro sobre as demais personagens de relevo na narrativa, a partir de suas relações com o protagonista.

4.3.5.1 Alberto em Belém

A primeira descrição de Alberto, no primeiro capítulo do romance, o apresenta como "um jovem alto e magro, cabelo negro e olhos amortecidos, denunciando vida indolente. A calça dançava-lhe na cintura e os ossos adquiriam forte relevo no tronco seco e nu" (CASTRO, 1979, p. 29). É assim que o leitor toma o primeiro contato com o protagonista castriano. A descrição confirma a situação de desempregado de longa data daquele jovem que vivia à custa do tio em Belém do Pará, na condição de exilado político. Tinha ele a idade de 26 anos. O tio, para se livrar do estorvo que o sobrinho representava, propõe que ela vá para o seringal Paraíso, acompanhando o agenciador Balbino, no lugar de um dos nordestinos que haviam fugido na viagem do sertão até ali. Alberto fica aterrorizado ante a possibilidade de seguir para o rio Madeira, o território das febres e dos perigos de toda ordem. Mas se vê obrigado a seguir aquele destino.

No filme de Souza, o primeiro registro de Alberto se dá da seguinte forma: Macedo entra no quarto de Alberto e vemos este deitado em uma cama de solteiro metálica, vestido de calça comprida folgada e com o zipper aberto, sem camisa. O quarto é bastante acanhado. Ao lado da cama, algumas roupas penduradas na parede. Macedo fala-lhe sobre a fugas dos homens de Balbino e lhe apresenta "uma ideia", tentando emprestar amabilidade à voz, como um tio amoroso que só quer ajudar o sobrinho, quando na verdade quer se ver livre dele. Alberto recebe a proposta com um ar estupefato, com medo das febres dos seringais, mas o tio trata de contra-argumentar, deixando-o sem alternativas. Na cena seguinte, Alberto já se encontra na recepção da pensão do tio, com terno azul-marinho completo e camisa branca. Macedo dá continuidade à conversa, informando que Alberto terá que pagar toda a despesa do homem que fugiu, e a quem ele irá substituir. Se tiver sorte, voltará rico, diz-lhe Macedo. E acrescenta: "Partes amanhã à noite". O tempo é elidido, e imediatamente se ouve o apito do navio em sinal de partida. Já é noite. Alberto se encontra na terceira classe do navio, de terno completo, tendo atrás de si um emaranhado de redes nas quais estão deitados os sertanejos. Macedo dá-lhes alguns conselhos a mais, repete que poderá voltar rico. Na tomada seguinte, da primeira classe ouvem-se as algazarras de despedida. As pessoas acenam para o cais. Quando o barco começa a se afastar do cais, a câmera apresenta uma antítese expressiva entre a primeira e a terceira classe: em cima, muita agitação e festa; embaixo, avulta Alberto com sua roupa reluzente no meio da

escuridão reinante. A sua expressão é de solidão e abandono. Nas redes ao redor, os sertanejos parecem dormir ou serem indiferentes ao que acontece ao redor. No meio da escuridão, o barco iluminado vai se afastando gradativamente, até se tornar um pequeno ponto de luz na noite.

No filme de Vieira, a primeira aparição de Alberto se dá no momento em que o agenciador Velasco chega à pensão Flor da Amazônia. Alberto se encontra em uma janela do primeiro andar da pensão. Bem vestido, de roupa social, camisa de mangas compridas com suspensório e roupa bem alinhada, ele se apresenta como uma boa figura. Quem o "anuncia" ao espectador é o próprio Velasco, que, ao olhar para a janela, dá de cara com ele, e demonstra um certo ar de desdém com o português. Acompanhando o olhar do agenciador, alguns sertanejos também o observam muito rapidamente a abaixam o olhar, numa demonstração de humildade. Enquanto os recém-chegados vão se arrumando na pensão, os pensamentos de Alberto se tornam audíveis ao espectador, nos seguintes termos:

> Embora não pareça, a selva tem tantos rostos quanto os homens que a invadem em busca da borracha, o ouro negro como tantas vezes ouvi chamar. Algumas tribos de índios da Amazônia acreditam que a selva não perdoa. Que a selva se vinga sempre de quem lhe faz algum mal. Pela parte que me toca, espero algum dia receber o seu perdão. [4]

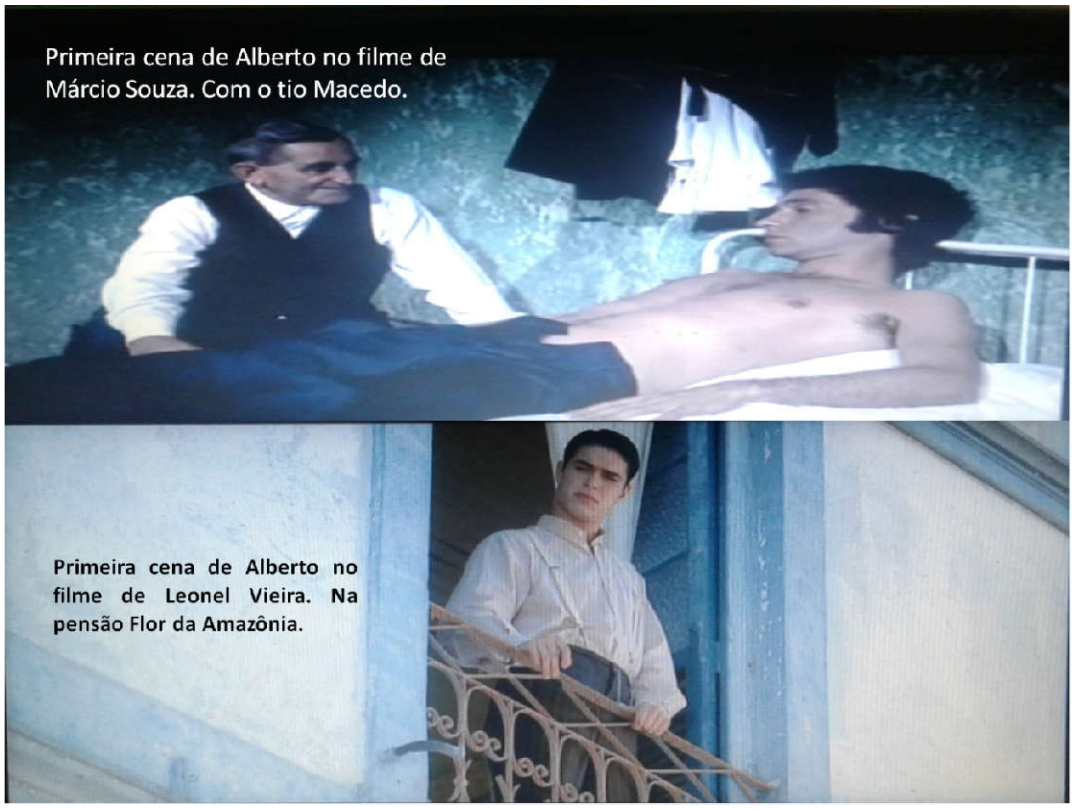
Em outra tomada, Macedo fala com Velasco sobre a ida do sobrinho no lugar de um dos homens fugidos, mas Alberto não aparece em nenhuma conversa com o tio. Sua nova aparição se dá na estrebaria, no momento em que Velasco açoita um sertanejo que tentara fugir. Coelho (2007, p. 102) assim comenta o fato:

> Alberto, captado num plano americano, possivelmente atraído pelos lamentos de um homem que está a ser agredido, surge no fundo da cavalariça, visivelmente chocado, o protagonista sai e, gesto contínuo, rompe no espaço um cavalo desenfreado. O efeito surpresa leva Velasco, o algoz do pobre homem, a suspender a agressão e olhando em volta procura um culpado, no olhar de cada um dos presentes. Vai encontrá-lo no rosto de Alberto com o triunfo estampado na face, que um plano de pormenor capta (...) Este episódio abre as hostilidades com Velasco e antecipa, relativamente ao romance, a configuração ideológica de Alberto que, desde o começo, se posiciona do lado dos seringueiros, ou melhor, do lado da justiça.

Depois disso, Alberto somente aparece já em viagem no Justo Chermont. Em off, sua voz retrospectiva explica: "Após a revolta falhada de Monsanto, não poderia

[4] Fala de Alberto no filme A Selva, de Leonel Vieira.

imaginar que ia me encontrar ali, no meio daqueles pobres diabos, apenas alguns dias depois"[5].



4.3.5.2 Alberto no navio/barco Justo Chermont

Focalizo a partir daqui a viagem de Alberto no navio (ou barco) de Belém até o seringal Paraíso, passando por Manaus. Para Coelho (2007, p. 93):

> O barco é como um microcosmos representativo do novo mundo que se abre diante dos olhos do português. No seu seio, reina a diversidade – origens geográficas e culturais – mas os seus passageiros estão unidos por um destino comum – o seringal. A sociedade multifacetada , plural – do ponto de vista social e cultural – está configurada naquela embarcação. Assim, esta pode ser vista como uma representação reduzida do Seringal Paraíso, local a que se destina.

Naquele ambiente, como aponta Coelho (2007), aparece bem definida a estratificação social. O romance mostra bem esse escalonamento, ao descrever a separação que havia entre a primeira e a terceira classe. Na primeira, viajavam os ricos e

[5] Fala de Alberto, no filme de Leonel Vieira.

afortunados. Tratava-se de um convés bem saneado, limpo, com alimentação palatável e gente bem arrumada:

> O convés superior, reservado aos passageiros da primeira classe, apenas ao centro se fechava por uma curta fila de camarotes; a popa abria-se dum lado a outro e jantar ali, na longa mesa onde branqueava a toalha e rebrilhavam os cristais de copos e garrafas, ou adormece embalado numa rede, sob a brisa tépida das noites amazonenses, devia ser regalo de truz, inesquecível por muito que se vivesse (...) Já lá se encontravam, ainda de chapéu na cabeça, entre malas e baús, muitos dos ditosos que iam fruir a volúpia daquela instalação: proprietários de seringais, funcionários do Estado e ricos bolivianos de volta à terra nativa (CASTRO, 1979, p. 37).

Já na terceira, que correspondia ao convés inferior, era um ambiente imundo e repulsivo. Tudo ali era nauseante, mas era onde viajava a maioria dos passageiros, os pobres e desafortunados. Alberto é obrigado a viajar na terceira classe, rodeado de sertanejos, futuros seringueiros, a quem ele chamara de "pobres diabos": "o convés, ao contrário do de cima, era úmido, sujo e escorregadio. Dir-se-ia que o visco fluido e repulsivo se exalava de toda a parte, estendendo-se sobre a pele, furando até os poros" (CASTRO, 1979, p. 38).

Tanto o romance quanto os filmes destacam que o choque que teve o português ao primeiro contato com o ambiente da terceira classe tem a ver com o pensamento que ele tinha sobre si mesmo e sobre os outros que ali se encontravam. Sentia nojo do lugar e repugnância da gente maltrapilha, que parecia estar perfeitamente adaptada àquela imundície e àquela condição que repugnava ao menor sentimento de pudor. "À medida que Alberto vai reagindo às circunstâncias, indiretamente, vai sendo traçado o seu retrato psicológico. A forma como olha os outros denuncia o seu caráter e as suas convicções" (COELHO, 2007, p. 94).

> A sua epiderme contraía-se sob a força do asco que o convés imundo lhe causava. Sentia-se inadaptado, estranho ali, quase inimigo das vidas que o cercavam, aparentemente alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo, resignadas, a todas as contingências. Magoava-o a facilidade com que outros recrutados dormiam tranquilamente – um sono que era, para o egoísmo dele, quase uma afronta (CASTRO, 1979, p. 41).

Quando lhe é oferecida a comida, ele rejeita, enojado, esperando ser convidado para comer na primeira classe, por ser ele superior: era branco, era europeu e tinha estudos. Mas a comida da primeira lhe é negada, e ele tem que suportar a sua fome, até que esta o domina por completo e ele se vê obrigado a passar por cima do nojo e comer os restos da panela dos sertanejos.

No filme de Souza, Alberto está sempre de terno durante a viagem. Sua indumentária, semelhante à dos viajantes da primeira classe, em tudo destoa da roupa andrajosa dos sertanejos ao seu redor, ali na terceira. Ele se sente mal ao ouvir as conversas cheias de esperança injustificável dos sertanejos, certos de que voltarão ricos em pouco tempo para a sua terra natal. Ouvindo isso, o português não consegue conter as náuseas e vai vomitar no parapeito do navio. Na tomada seguinte, os sertanejos estão sentados em volta da grande panela para a refeição. Alberto, vendo que não lhe será permitido acesso para almoçar na primeira classe, se vê obrigado a comer a contragosto a mesma comida servida aos retirantes. O navio chega a Manaus, atracando no Roadway, onde os viajantes da terceira são proibidos de desembarcar para ver a cidade. Alberto desobedece às ordens e desembarca. O olhar do protagonista descortina para o espectador algumas ruas do centro da capital amazonense, à medida que ele caminha pela cidade. Quando se dá conta, encontra-se em frente ao escritório de um grande armazém de um notável comerciante local, conhecido como "o Comendador", também português. Alberto dirige-se ao patrício em busca de emprego, mas este não lhe dá muita atenção. Faz pouco caso dele e de sua condição de exilado político e secamente lhe nega emprego. Mas para amenizar a situação, estende-lhe uma nota de cinco dólares, a qual Alberto rejeita orgulhosamente, replicando-lhe que estava ali pedindo emprego e não pedindo esmola. Desolado, Alberto volta para o barco, onde encontra os sertanejos ansiosos por informações sobre a cidade. O navio retoma a viagem, e há rápidas tomadas do rio, das redes entrançadas e dos retirantes, com seus semblantes sombrios. Alberto tenta distrair-se lendo um livro, mas se detém pouco tempo nessa atividade, porque seus pensamentos estão dispersos. Chegam ao Paraíso. O navio fica no meio do rio e os passageiros chegam a terra em canoas, em meio às algazarras de seringueiros espectantes na beira. Em seguida, os brabos são distribuídos nas diversas estradas de seringa. Alberto é alocado na estrada chamada Todos-os-Santos, sob o comando do seringueiro Firmino.

No filme de Vieira, a viagem se dá de forma elíptica. Guiado pela voz retrospectiva de Alberto, o espectador se encarrega de imaginar os flagrantes que ligam as cenas apresentadas. Diz Alberto em seus pensamentos:

> Nesse momento, lembrei-me de alguns dos meus companheiros monárquicos. Imaginei-os almoçando no Hits em Paris, conversando pela noite afora, com um bom conhaque numa mão e um bom charuto na outra. Pela primeira vez senti-me verdadeiramente só no mundo. Saindo de Manaus, deixamos para trás

> os últimos vestígios da civilização e entramos num mundo diferente de tudo que tinha conhecido até aí (Voz de Alberto no filme de Vieira).

Alberto aparece fazendo a barba, e nota pelo espelho que atrás de si tem um passageiro (sertanejo) tentando roubar a sua mala. Avança sobre o ladrão, e os dois começam uma luta corporal deitados no chão, sob o olhar de Velasco, que deixa a briga se desenvolver até o ponto em que o sertanejo, tendo tomado a navalha das mãos de Alberto, está a ponto de cortar-lhe a garganta. Só aí o agenciador intervém, pondo fim à briga. Em seguida, após breves tomadas do rio e da floresta, o Justo Chermont chega ao Paraíso. Antes da atracação, tem uma visão do porto e do casario do seringal. Após a atracação, um movimento intenso de desembarque, e em primeiro plano Velasco põe a mão no ombro de Alberto e lhe diz em tom de deboche e ameaça: "Seja bem-vindo ao seringal Paraíso, que para você vai ser um inferno". A câmera corta para o negro Tiago, que, tendo à mão a sua inseparável garrafa de cachaça, observa todo o movimento. Albert é apresentado a Firmino, que o levará para a estrada de Todos os Santos.

Interior do barco Justo Chermont – filme de Souza.

Barco Justo Chermont – filme de Vieira.

4.3.6 Alberto e as demais personagens de relevo na narrativa

A) Balbino (Velasco): a personagem Balbino aparece no romance de Castro em cinco ocasiões bem específicas: o agenciador que vai ao Nordeste arregimentar sertanejos para o trabalho no seringal é a primeira personagem que surge aos nossos olhos quando iniciamos a leitura do livro. As primeiras frases do livro são a descrição dele, como segue: "Fato branco,engomado, luzidio, do melhor H. J. que teciam as fábricas inglesas, o senhor Balbino, com um chapéu de palha a envolver-lhe em sombra metade do corpo alto e seco, entrou na 'Flor da Amazónia' mais rabioso do que nunca" (CASTRO, 1979, p. 27). A razão de sua ira, ao entrar na hospedagem em Belém, era o fato de ter sido passado para trás pelos sertanejos que haviam fugido. Temia cair em descrédito diante do patrão e ser achincalhado pelos que desejar tomar-lhe o posto de agenciador dos rebanhos humanos do Nordeste. A sua segunda aparição é quando os sertanejos são embarcados no navio, sob o seu comando: "Balbino, feitas as indagações e sempre temeroso de que se lhe escapasse mais algum dos aliciados, surgiu declarando que podiam embarcar. E os seus olhos inquietos envolviam o rebanho, numa contagem rápida e tranquilizadora" (CASTRO, 1979, p. 37).

A terceira aparição da personagem é quando a embarcação se aproxima de Manaus, um momento de muita excitação e alvoroço entre todos os passageiros, pela expectativa do prazer em "encontrar, enfim, uma verdadeira cidade a fulgurar no meio da brenha, uma cidade onde o home impusera à natureza virgem muitas das conquistas do seu espírito" (CASTRO, 1979, p. 53). O desejo e a ansiedade de todos era pelo desembarque em Manaus, para espairecer da viagem na capital amazonense. É aí que Balbino entra em cena: "às dez da noite, lançada a âncora do 'Justo Chermont', Balbino desceu à terceira, e receoso de novas fugas, reuniu o bando inteiro para lhe dizer, rude e autoritariamente, que não autorizava ninguém a desembarcar" (CASTRO, 1979, p. 54). Aí há uma rápida troca de olhares antagônicos entre o agenciador e Alberto, porque este resolvera desacatar a ordem de não desembarcar em Manaus.

Encontramos Balbino pela quarta vez quando a embarcação chega ao Paraíso, e ele apresenta ao coronel Juca Tristão o relatório da viagem e os agenciados para serem distribuídos nas estradas: "Balbino ia contando os homens e dando explicações a Juca Tristão" (CASTRO, 1979, p. 69). E por fim ele reaparece no momento em que faz a visita de inspeção à estrada de Todos os Santos, onde Alberto estava trabalhando. Ao ver as seringueiras maltratadas pelas mãos do aprendiz português, o fiscal provoca o

protagonista à exaustão, tentando a todo custo desestabilizá-lo. Chama os portugueses de "traiçoeiros como surucucu", além de malandros e sem-vergonha. Esse enfrentamento rende boas imagens de beligerância no romance. Coelho (2007, p. 113) assinala que Balbino, no romance, é uma personagem "caracterizada pela arrogância, pelo autoritarismo que esconde o receio de perder o poder já alcançado e, ainda, pela prepotência manifestada, não perdendo uma oportunidade para rebaixar os que estão sob o seu domínio".

No filme de Souza, muito da caracterização dessa personagem se mantém. E se mantém também o estado de beligerância entre ela e o protagonista, nos cinco momentos que encontramos no romance, sem maiores alterações. Em cada aparição dos dois homens, estabelece-se uma troca de olhares e, algumas vezes, palavras carregadas de ódio.

Quanto ao filme de Vieira, a caracterização psicológica da personagem também permanece, só que agora com o nome de Velasco. No entendimento de Coelho (2007, p. 113),

> a alteração do nome não obedeceu a qualquer princípio de ordem estética, mas resultou do facto do filme ser uma co-produção, e, como tal, integrar actores tanto espanhóis quanto brasileiros, para além dos portugueses. Sendo a personagem desempenhada por um espanhol, foi-lhe atribuído um nome condizente com a sua nacionalidade.

Em sua análise, muito bem elaborada, Coelho (2007) destaca que o ator que vive o Velasco, Karra Elejalde, tem uma excelente atuação, no sentido de concretizar o caráter e a psicologia da personagem. Para ela,

> o actor espanhol que desempenha o papel de Velasco, expressiva e dinâmica, é muito convincente, porque se funda não apenas nas palavras, mas complementa-as com o olhar, a expressão corporal e os gestos. O autoritarismo e a prepotência, traços distintivos do carácter da personagem romanesca, no nosso entender, acabam por, graças ao soberbo desempenho do actor, ganhar maior visibilidade no filme.

Alem disso, os produtores do filme trabalharam bem na composição da indumentária para caracterizar a época, embora o romance não dê muitas indicações a esse respeito. Coelho (2007, p. 114) aponta que o filme dá à relação inamistosa entre Alberto e o agenciador uma ênfase que não existe no romance. "No romance, após a primeira inspecção ao seringal, não volta a ser referido outro momento de tensão entre Balbino e Alberto. Pelo contrário, na fita, o conflito estende-se até ao desfecho, culminando com a morte de Velasco pela mão de Alberto".

Essa supervalorização da tensão entre os dois pode ser percebida ainda com maior intensidade nos dois momentos que seguem:

> O primeiro, quando Velasco, do exterior da casa, se apercebe que Alberto toca piano com Dona Yáyá e profundamente transtornado, vai espetando uma faca num tronco de madeira ao qual está encostado – a câmara mostra primeiramente um plano de conjunto da personagem , lentamente aproxima-se até chegar ao grande plano – as imagens fazem-nos adivinhar o sentimento que invade todo o ser de Velasco, cujas evidências estão no seu olhar e nas marcas que a faca vai deixando na madeira. O grande plano, que se fixa por breves instantes, procura exprimir a convulsão do interior da personagem (COELHO, 2007, p. 114).

O segundo momento, ainda mais enfático,

> É aquele momento em que Alberto e Velasco se juntam para a caça à onça. Enquanto sorrateiramente seguem no encalço do animal, Velasco, insidiosamente, vai tendo um discurso de duplo sentido, com fundo acusatório contra Alberto: "sim, sim, sim, a onça é um bicho traiçoeiro, português. Chega sem fazer ruído, sem que nada se dê conta. Ela se ri de nós e mais cedo ou mais tarde caça as nossas mulheres" (COELHO, 2007, p. 114).

A partir daí, Velasco aumenta o seu discurso em tom acusatório sobre os olhares e os encontros furtivos do português com a mulher de Guerreiro, o guarda-livros. Velasco revela despeito, inveja e ciúme de Alberto, que conquistara a atenção daquela mulher casada, coisa que ele, Velasco, jamais conseguira.

Outra sequência de cenas de Velasco que não encontra correspondente no Balbino do romance nem do filme de Souza é a que mostra o capataz interessado pela menina de nove anos, Mariana, filha de Lourenço. Esse fato, segundo Coelho (2007, p. 115), reforça "o lado perverso do carácter do capataz, que, com as prendas, vai comprando pai e filha. Este episódio explora outra vertente das relações promíscuas do poder permitidas pelo estatuto daquela personagem".

B) Firmino: Firmino era um mulato cearense que estava no seringal Paraíso havia seis anos. Encarregado de ensinar a Alberto as técnicas de extração do látex, ele age com prontidão e dedicação. Através de suas explicações para o português, o leitor vai tomando conhecimento as entranhas daquele submundo. Relata que fora parar ali porque acreditara no engodo das promessas que os agenciadores lhe fizeram lá no sertão, de que faria fortuna cortando seringa. Aliado a isso, cita o fato de que o sonho de arranjar dinheiro para se casar também o impulsionara a embarcar para a Amazônia:

> Tinha lá uma cunhatã, a Marília, de quem eu gostava mesmo... Não era bonita, mas quando um homem gosta não repara se é bonita, se é feia. Eu vim para o seringal mais por amor dela do que por outra coisa. Pensava arranjar saldo e voltar logo para casa. Mas a moça me esqueceu e, há dois anos, meu irmão me mandou dizer que ela tinha casado com um safado de lá. Fiquei danado de meter-lhe um terçado na barriga quando voltasse. Depois aquilo passou. A Marília tinha razão... Eu nunca mais voltava e se ela me estava esperando, ainda hoje não tinha homem. A todo homem que sai do sertão e demora a arranjar saldo para voltar, sucede a mesma coisa. Se é casado, e deixou dois ou três filhos, vai encontrar cinco ou seis e a cabeça dele não pode passar pelas ombreiras da porta... Se deixou noiva, pode procurar outra moça, porque aquela já não lhe pertence... (CASTRO, 1979, p. 91-92).

É notável a presença de espírito desse sertanejo exilado. Confessa que agora não tinha mais ilusão. Após seis anos, nunca vira a cor do dinheiro, não havia conseguido

pagar sequer as passagens que usou para chegar ali. Apesar da desilusão, revela que sempre sonha com sua terra natal, que sente uma saudade que muito o incomoda. Mas tem a sensibilidade de entender a atitude da mulher que deixou no Ceará e de perceber que o seu drama é apenas um exemplo de tantos outros sertanejos que partilham das mesmas agonias.

Com seu desvelo, Firmino conquista definitivamente a simpatia e a amizade de Alberto. Por isso, ambos tornam-se confidentes. Principalmente Firmino, que geralmente se encerrava em seu mutismo, passa a abrir-se com o companheiro, falando sobre suas saudades, sua família e suas cismas. É que a presença de Alberto ali de certa forma libertara-o de uma solidão acabrunhadora. Mas chegou o dia em que Alberto teve que se mudar para o escritório do seringal, e a sensação de sozinho no mundo passou a se apossar novamente de Firmino. Uma angústia tal que não conseguia mais suportar. Para piorar a situação, os ataques de índios a outros seringueiros se intensificaram, aumentando o pavor de todos. Foi por conta desse desespero que surgiu a ideia da fuga, que confidenciou a Alberto, após relatar todo o infortúnio, em uma das visitas que fez ao armazém do seringal. Solicitou a solidariedade do amigo, no sentido de arranjar-lhe uma lima para serrar a corrente que prendia as canoas no ancoradouro. "Alberto compreendia-o fraternalmente. Sim, tinha carradas de razão e, no seu lugar, faria a mesma coisa. Se havia que admirar, era a sua longa resistência na brenha solitária" (CASTRO, 1979, p. 186). Dessa forma, Alberto se prontificou em ajudar o amigo:

> Alberto cedeu ao pedido de ajuda, e foi com sentida tristeza que assistiu ao regresso, dias depois, dos homens que, em vão, tinham ousado empreender a fuga. Aos fugitivos estava reservado um tratamento que pretendia ser exemplar e dissuasor de futuras tentativas: o tronco e os açoites com peixe-boi, para além da privação de comida durante oito dias (COELHO, 2007, p. 117).

Foi por causa desses maus tratos aos homens que Tiago, indignado, decidiu pôr fog no barracão e matar queimado o causador de tudo aquilo, o Juca Tristão.

No filme de Souza, a personagem, vivida pelo ator Leon Manichander, segue os traços desenhados no romance, inserindo ligeiras alterações. Sua primeira aparição ocorre no momento em que Alberto está pensativo, observando o movimento do seringal, à espera de ser conduzido ao seu local de trabalho. Firmino se aproxima e se apresenta a ele: "Eu sou Firmino. Vamos trabalhar juntos... Tá achando tudo muito caro? Pra ele é bom, a gente fica devendo". Já nesse primeiro momento, a personagem já inicia o seu discurso didático, para trazer ao espectador as explicações sobre o mundo

desconhecido estabelecido no interior da selva. Iniciam a caminhada, e logo passam em frente à casa de Guerreiro. A mulher dele aparece à janela, e Firmino a identifica como Dona Yáyá, a mulher do guarda-livros. Firmino vai falando sobre os ataques dos índios aos seringueiros, ressaltando a ferocidade dos parintintins. Chegam ao tapiri construído na selva. Depois vêm as sequências em que o seringueiro veterano ensina ao português os tratos com a seringueira. E outra sequência, enquanto defuma o látex, Firmino faz as suas confidências, falando sobre sua vida passada e suas saudades. Diferentemente do romance, após essas tomadas alguns seringueiros entram em cena trazendo um defunto em uma rede e gritam por Juca Tristão. O corpo é de Firmino, que fora assassinado por índios. Alberto, diante da cena, fica desolado e é consolado por guerreiro.

No filme de Vieira, a personagem é vivida pelo ator Chico Diaz, ator brasileiro, cuja interpretação Coelho (2007, p. 118) descreve como excelente: "Dinâmica, fortemente expressiva: olhar, gestos, voz. Tanto os momentos de contenção, como os momentos de explosão da personagem são igualmente autênticos e, por isso mesmo, convincentes". A trajetória de Firmino no filme não sofre muitas variações em relação ao que temos no romance de Castro. Na abertura do filme, o espectador tem o primeiro contato com a personagem, no momento em que ocorre um ataque de índios aos seringueiros:

> Ao ruído de um disparo, Firmino surge à porta da cabana, que se encontra encaixada na floresta. Após a uma rápida distribuição das armas, o seringueiro avança até ficar em primeiro plano, e assim permanece, esperando o inimigo, pronto para defender o território e a vida. Destes planos, sobressai o carácter temerário da personagem (COELHO, 2007, p. 118).

Realmente, por essa primeira aparição, o espectador é levado a inferir que está diante de uma personagem que terá um grande relevo na trama, alguém destemido e com força de comando em situações críticas:

> A demonstração de força continua nas sequências seguintes, quando, irrompendo da orla da selva, apressadamente, se encaminha em direcção à casa de Juca Tristão. De um plano americano passa-se rapidamente para um plano de pormenor da sua mão firmemente fechada, da qual pende o fio com a cruz de Feliciano; o destaque deste aspecto particular imprime dramatismo à cena. Diante da casa, Firmino é filmado de um ângulo picado, com o qual se evidencia a sua condição subalterna, contrariado pelo tom desafiador e inquiridor das suas palavras inflamadas, que a morte do companheiro tinha tornado ainda mais reivindicativas (COELHO, 2007, p. 119).

O confronto de Firmino com o coronel nessas sequências de abertura é importante por anunciar uma grande antítese que vai estruturar a obra: de um lado o

seringueiro sofrido, sujeito a todas as vicissitudes e ao abandono; do outro lado, o patrão insensível, arrivista e desumano. Mas o tom desafiador de Firmino não se manterá no restante da fita, embora a abertura sugira que isso acontecerá. Aquela explosão de revolta parece ser um raro momento de sublimação da personagem.

A partir do momento em que recebe a incumbência de ensinar o serviço para Alberto, Firmino mostra-se um denodado "professor" de extração do látex, além de cuidar do bem-estar daquele que viria a ser seu amigo. O submundo sombrio do seringal vem à luz por meio dos esclarecimentos que Firmino dá a Alberto. Coelho (2007) sublinha os momentos de maior destaque em que se dão as aparições de Firmino no filme de Vieira: no início da caminhada com Alberto rumo estrada de Todos os Santos, quando passam em frente à casa de Guerreiro e o seringueiro percebe a troca de olhares do português com a mulher do guarda-livros. Firmino faz uma observação cortante, ao lembrar que todas as mulheres ali têm dono, e que aquela pertencia ao senhor Guerreiro; na sequência posterior, na continuação da caminhada rumo ao tapiri da estrada, a mala de Alberto cai no rio e é arrastada pela forte correnteza, obrigando Firmino a largar as suas coisas e se jogar no rio, enfrentando os perigos da correnteza, para salvar a mala, o que, no entendimento de Coelho (2007), evidencia o lado solidário e protetor do sertanejo; já no dia seguinte, pela manhã, Firmino aparece em frente ao tapiri fumando e tomando café, ao mesmo tempo em que sorri do jeito atabalhoado de Alberto ao descer a escada improvisada. Ali transparece para o espectador o contraponto entre um seringueiro e um europeu, homem citadino, que dificilmente se adaptará verdadeiramente àquele mundo; depois temos as sequências em que Firmino ensina Alberto a cortar a seringa. "Uma vez mais a interpretação de Chico Diaz é absolutamente convincente, há naturalidade nas palavras e nos gestos, há autenticidade na personagem por ele recriada" (COELHO, 2007, p. 120); cabe destaque também para a sequência em que Firmino se revela conhecedor da "medicina" indígena, fazendo uso de plantas da selva para curar a doença da qual Alberto foi acometido. As febres tão temidas por Alberto chegam até ele após o abatimento sofrido no enterro de Agostinho, seringueiro assassinado pelos capangas de Juca Tristão.

Coelho (2007, p. 120-121) observa que no filme de vieira, à semelhança do que ocorre no romance de Castro, a transformação que se processa na visão de mundo de Alberto e na evolução interior deste, deve-se em grande parte à participação de Firmino, pois "as duas personagens acabam por construir uma forte amizade. Esse percurso é descrito nas reflexões e comentários de Alberto". A maior diferença entre os dois Firminos, o do romance e o do filme, é o destino que cada um dos autores lhe reservou. "No primeiro caso sobrevive, apesar da tortura a que esteve sujeito. No segundo caso, aumentando a carga dramática, a personagem não resiste às torturas e acaba por morrer nos braços do seu amigo Alberto".

C) Juca Tristão: o proprietário do Paraíso recebe, no romance de Castro, um tratamento semelhante ao que acontece aos demais coronéis, donos de outros seringais. Arrivista, o lucro é o que mais lhe interessa. E para salvar o lucro, é capaz das mais desumanas atitudes, explorando à exaustão os seus empregados. Era um homem baixo e com sangue negro, "graças a sucessivos cruzamentos, já insinuando a sua remota existência, o dono do Paraíso, de mãos papudas rerilhando anéis, mal disfarçava, sob o sorriso que lhe abria as faces largas, o olhar duro e enérgico, agora sombreado pelo chapéu" (CASTRO, 1979, p. 69). Todos os detalhes do andamento do seringal eram controlados por ele, que supervisionava e centralizava tudo. "No escritório, era ele que registrava os abastecimentos dos seringueiros, zelando com severidade pelo cumprimento das regras, previamente estipuladas. Não fazia quaisquer concessões"

(COELHO, 2007, p. 109). No balcão do seringal, explorava mais ainda os trabalhadores, vendendo a peso de ouro os utensílios para o trabalho e os itens de gêneros alimentícios, ao passo que subvalorizava acintosamente a produção de borracha dos seringueiros, com a qual estes pagariam suas contas pelos produtos adquiridos no balcão. O resultado era a dívida exorbitante, sempre crescente, dificilmente quitada, por mais que o trabalhador se matasse de trabalhar. Dessa forma, tornava-se escravo do patrão, preso por dívidas insanáveis. Juca Tristão tinha o hábito de conclamar os seringueiros, "quando se iniciava a safra ou se aproximava o seu fim, uma nota das compras que eles tinham feito e da borracha que haviam produzido – tudo somado e depois deduzido, até se totalizar a dívida essa dívida que raramente se fechava" (CASTRO, 2007, p. 110). As suas regras ele mesmo estabelecia:

> Quando o seringueiro tinha "saldo", vendia-lhe tudo quanto ele desejasse, fosse loucura rematada ou objecto inútil, tudo dava mais lucro do que passar-lhe, no futuro, um saque para ser trocado por um bom dinheiro na "casa aviadora", em Manaus. Mas se o trabalhador, por curta estada ali, por doença ou preguiça não conseguira solver a dívida inicial, que rebentasse de fome, pescasse ou caçasse, pois não lhe forneceria nada para além do valor de sua produção (CASTRO, 2007, p. 74).

O procedimento era diferente, quando o seringueiro era recém-chegado:

> Mas com os "brabos", ignorantes do que era e não era indispensável, Juca Tristão procedia de maneira bem diferente. Ele próprio organizava a lista do aviamento: o boião para defumar, a bacia para o látex, o galão, o machadinho, as tigelinhas de folha, todos os utensílios que a extracção da borracha exigia – e mais um quilo de pirarucu e uns litros de farinha, pois nos primeiros dias nunca um "brabo" sabe como se caça a paca e a cotia ou se pesca o tambaqui (CASTRO, 2007, p. 75).

Tudo devidamente anotado no talão, no qual se articulavam os "elos" da escravidão a que o trabalhador era obrigado a se submeter: "Aquele era o 'talão grande', ao qual se juntavam posteriormente as despesas da viagem e mais os empréstimos que prendiam por muitos anos ao seringal, em trabalho de pagamento, o sertanejo ingênuo" (CASTRO, 2007, p. 75). Quando Alberto passou a trabalhar no escritório do seringal, tomou conhecimento maior do arrivismo do patrão, o que lhe causou uma incontida revolta:

> Todo o papel que examinava, todo o livro que folheava, constituía, nesses primeiros dias de contacto, papiro revelador dum mundo por historiar. Estavam ali as facturas, vendendo a Juca Tristão, por cinco, o que ele entregava aos seringueiros por quinze e muitas vezes até por vinte. Estavam as notas da

> borracha, que se comprava ali por dois e se vendia por cinco e seis na praça de Manaus (CASTRO, 2007, p. 152).

Essas revelações eram dolorosas para Alberto, que já se sentia irmanado aos sacrificados seringueiros que ali viviam. E aquela papelada ia lhe revelando mais e mais o caráter cruel do patrão.

> Sentia uma curiosidade dolorosa ao ler toda essa papelada, confrontando algarismos e inventariando o tempo que cada um trabalhava a mais em proveito do amo. Depois, chamado pela disparidade das situações, quedava-se absorto sobre as cifras da mesada que Juca enviava à mulher – três contos de réis que significavam o preço dos muitos anos que um seringueiro necessitava para o seu resgate. Alberto juntava àquilo as viagens do patrão a Belém, sempre marcadas por grandes quantias recebidas da "casa aviadora", as maiores que se viam em todos os lançamentos verificados – e ficava mais pensativo ainda. (CASTRO, 2007, p. 152).

Juca Tristão também gostava de saborear a sua cachaça, e costumeiramente, quando estava bêbado ou contrariado, desforrava-se fazendo exercício de pontaria com o seu rifle, atirando nos jacarés que passavam pelo rio. Essa era, na verdade, a sua "distração vespertina". Mas quando a libação alcoólica estava em pico, ele não se dava por contente com aquele alvo tão grande e fácil que eram os jacarés. Chamava o Estica, apelido pelo qual era conhecido o negro Tiago, e ordenava-lhe que pusesse uma laranja sobre a cabeça, para servir de alvo ao tiro de rifle:

> Nunca se habituara, mas já conhecia o ritual. Deteve-se e pousou a laranja sobre a carapinha branca, de estrada ao meio, aberta por uma bala que lhe levara o couro cabeludo, numa tarde em que Juca Tristão não fora feliz na pontaria. Assim parado, de alvo na cabeça e pernas abertas para diminuir a estatura, era como pim-pam-pum de feira, exposto à irrisão do público. (CASTRO, 2007, p. 150).

Coelho (2007, p. 110) vê com propriedade que nesse ritual o coronel demonstra, mais uma vez, "a sua faceta de prepotente senhor do seringal, ou talvez, expusesse a sua faceta de homem solitário, a quem a dureza da vida na selva entorpecera já o espírito e toldara a visão". Mesmo assim, era adulado por um sem-número de habitantes do seringal, que o bajulavam o tempo todo. Mas também era objeto de crescente ódio por parte de muitos. Os únicos momentos de expansividade que o coronel demonstra é quando o seu filho Juquinha, que vive na cidade, visita o seringal e ali fica por alguns dias. Nesses dias, Juca se revela uma pessoa cheia de afeto e demonstrações de carinho, o seu lado humano, que desaparece prontamente logo que o filho vai-se embora.

No filme de Souza, Juca Tristão é vivido pelo ator Farias de Carvalho. Em linhas gerais, sua caracterização segue as definições do romance de Castro. Recebe os sertanejos trazidos por Balbino na beira do rio, e comando a distribuição dos mesmos por Guerreiro para as diferentes colocações das estradas. Muito do que sabemos de suas atitudes no filme chega até nós por meio das referências de Balbino. Mas as suas aparições coincidem com as aparições no romance. Cuida das finanças do seringal com muita atenção, explora os trabalhadores e os escraviza, mas é perdulário dom a família que mora na cidade. Está sempre reclamando da queda dos preços da borracha e da pouca produção dos seringueiros, achando sempre que eles fazem corpo mole. Mostra o seu lado generoso quando perdoa a dívida de Alberto, porém ao mesmo tempo tortura cruelmente os fugitivos recuperados.

No filme de Vieira, Juca Tristão é interpretado pelo ator Cláudio Marzo. Ele

> surge, logo no fim da sequência de abertura, num plano de conjunto, enquadrado no contexto da sua casa, onde se encontra à varanda com os seus capatazes. A câmara vai se aproximando até chegar a um plano americano, filmado em contrapicado, realçando-se, dessa forma, a sua posição de poder, que é corroborada pelas dogmáticas palavras que dirige a Firmino: "Isto aqui é a selva". Com esta afirmação, deixa bem claro [...] que ali as regras são outras e patenteia a sua arrogância de senhor da selva (COELHO, 2007, p. 110).

Do romance para o filme, não houve maiores alterações. A visita do filho Juquinha ao seringal é elidida, como observa Coelho (2007), não permitindo ao espectador ver o lado paternal e afetivo da personagem, o que não chega a prejudicar a qualidade da construção da personagem.

D) **Dona Yáyá**: Era a esposa do guarda-livros do seringal, o senhor Guerreiro. É descrita pela primeira vez no momento em que Alberto e Firmino estão se dirigindo para a estrada de Todos os Santos, logo após a chegada daquele ao Paraíso:

> Numa das janelas debruçava-se um busto de mulher, os olhos fixos no bananal que se erguia, cercado de jurubebas e embaúbas, na margem oposta do igarapé. Firmino tirou o chapéu e Alberto imitou-o, surpreendido por aquele rosto de beleza outonal e vaga melancolia, ali onde tudo dir-se-ia elementar e inacabado (CASTRO, 1979, p. 76).

A mulher é descrita metonimicamente, referida por meio de partes mais salientes de sua expressão: o busto, os olhos, o rosto. É dá-se destaque à sua beleza extraordinária, incompatível com um lugar tão recôndito. Isso surpreendeu Alberto, que perguntou a Firmino quem era aquela senhora, ao que o outro respondeu ser a mulher do gerente. Ao longo da narrativa, revela-se uma mulher recatada, segundo os padrões da época, discreta, porém ativa nos afazeres cotidianos e muito atenta ao que acontecia ao seu redor. Quando foi transferido para o escritório do seringal, Alberto passou a

sentir verdadeiros ataques de luxúria por aquela mulher exuberante a quem via todos os dias, à hora do almoço, quando ela educadamente ia chamar o marido para a refeição:

> Alberto levantava-se, inclinando-se ante o sorriso educado de Dona Yáyá. Perturbava-o sempre aquela presença, que o obrigava à invenção de mil pretextos para levar os olhos, em carícia febril, até seu corpo outonal. Branca como o marido, Alberto conhecia-lhe já todas as linhas exteriores e via-a mesmo quando ela estava ausente, via-a na negridão da noite, como se nos panejamentos imaginários e lutuosos incidisse forte projector (CASTRO, 1979, p. 153).

Alberto intimamente envergonhava-se dessa obsessão pela mulher do chefe, considerando que este conseguira conquistar a sua amizade, tratando-o com deferência e afeição, em tom quase paternal. Guerreiro era um chefe generoso e educado. Mas o instinto empurrava Alberto para aquela enxurrada de pensamentos libidinosos. Por algum tempo ele se autocensurou e procurou reprimir os seus pensamentos, em respeito e lealdade a Guerreiro, especialmente porque com a viagem de Juca Tristão a Manaus, o gerente o convidou para participar das refeições em sua casa, e não era certo agir de forma traiçoeira com o amigo. "Todo atento ao senhor Guerreiro e ainda viva a gratidão, a mulher era a amiga que o espírito respeitava e carne esquecia" (CASTRO, 1979, p. 162). Mas, sendo *A Selva* um romance de inclinação naturalista, teríamos que assistir a vitória dos instintos sobre a razão na luta interior em que Alberto se debatia:

> Mas, com o hábito, renasceram as tentações. Nos dias seguintes voltaram-lhe as gulas reprimidas e os seus olhos de macho buscavam a fêmea insistentemente. Sob o pretexto das charadas, demorava-se até muito tarde na galeria envidraçada, só para estar mais tempo junto de Dona Yáyá. Em horas de maior calma compreendia que lhe era nociva a longa convivência, mas não lhe podia resistir. De manhã, ao acordar, censurava-se e traçava para o futuro mais austero procedimento; logo, porém, que se sentava à mesa, para o almoço ou para o jantar, os projectos de autodomínio faleciam e ficava-lhe apenas a obsessão. Tinha dias de ternura para o senhor Guerreiro que não eram mais do que desejo de ser absolvido; outras vezes, contra a sua própria vontade, quedava-se a imaginar a forma de lhe roubar a mulher (CASTRO, 1979, p. 162-163).

Quando se deitavam em sua rede, à noite, Alberto ficava imaginando uma forma de ter a mulher para si. Ardia em delírios eróticos. Sua imaginação "galopava" no silêncio da noite. Chegava a pensar na morte de Guerreiro, mas logo corrigia esse pensamento, porque percebia que a mulher realmente estimava o marido, e, caso isso acontecesse, ela voltaria para a família. Alberto temia que a amizade de Dona Yáyá se transformasse em desprezo e ódio. Todavia a libido o dominava. Quando a mulher do gerente ia tomar banhos à noite, e ele ouvia o barulho da água que ela jogava sobre seu

corpo com uma cuia, “adivinhava a mulher nua, os seios em liberdade, a lânguida carne outonal a adquirir súbita tumescência sob a reacção do banho. Sem acender o farol e ainda de chapéu na cabeça, encostou-se à janela, entontecido e expectante” (CASTRO, 1979, p. 165). Alberto, passados esses momentos de invencível luxúria, sentia repugnância de si mesmo, enojado de suas atitudes animalescas, mas não demorava muito e voltava a sentir sede e fome de ter para si a mulher do gerente. Era o determinismo dos instintos sobre ele. Mas o romance não dá qualquer insinuação de que ela correspondesse ao abrasamento do português.

Coelho (2007, p. 106) ressalta que, no romance de Castro, Dona Yáyá não tem uma presença muito visível, mas no fim do romance,

> inesperadamente toma uma atitude de força ao interceder a favor de Tiago, após a confissão deste assumindo a responsabilidade pelo incêndio e pela morte de Juca Tristão. Dona Yáyá evita que o marido tome uma medida drástica [...] gesto que revelou que ela não era apenas uma mulher delicada, mas também uma mulher forte e que sabia compreender os ideais de liberdade evocados pelo antigo escravo.

No filme de Souza, a personagem é representada pela atriz Ana Maria Silva, mulher morena de cabelos longos, diferentemente do romance, no qual a personagem tem “pele branca”. Dessa forma, a imagem da personagem atenua o contraste que o romance estabelece entre a figura da mulher branca e o ambiente. Apesar de sua beleza ser exuberante, a Dona Yáyá da fita de Souza não parece gerar uma antítese com o ambiente, por ser ela muito parecida com o biótipo das demais mulheres amazônidas. Sua primeira aparição se dá quando Guerreiro está providenciando a distribuição nas estradas dos sertanejos recém-chegados. Ela aparece à janela, observando o movimento. Depois reaparece no mesmo local quando Balbino e Alberto estão iniciando a caminhada rumo a Todos os Santos. Firmino diz a Alberto: “esta é a Dona Yáyá, do gerente”, não chegando a dizer que todas as mulheres ali tinham dono, como o faz no filme de Vieira. Depois que Alberto se muda para a sede do seringal, sua proximidade com Dona Yáyá gera uma série de sugestões de sedução pelo olhar. O lugar privilegiado dessa troca de olhares é a mesa, nos momentos de refeição, principalmente com a viagem de Juca Tristão, porque Guerreiro transfere as refeições para sua própria casa e convida Alberto à sua mesa. Mas o momento de maior sugestão de erotismo acontece na horta de Guerreiro. Alberto se dispõe a ajudá-la a cuidar das plantas, e num desses momentos, cruzando um pelo outro no estreito espaço entre os canteiros, os rostos de ambos ficam bem próximos, quase sugerindo um beijo. Depois disso, o que sobressai é

o abrasamento de Alberto, que vai espreitar a mulher tomando banho, e chega a ver de relance os peitos dela ao se enrolar com a toalha. O português fica possuído pelo desejo e se esfrega no chão, rolando sobre as folhas caídas no meio da noite. Em sequências seguintes, na festa de bumba-meu-boi, continuam a trocar olhares, mas sem maiores proximidades. Depois disso a mulher de Guerreiro só aparece no desfecho do filme, quando protege o negro Tiago da ira de Guerreiro, em meio à confusão gerada pelo incêndio do barracão.

No filme de Vieira, a personagem é vivida pela atriz Maitê Proença, que sendo "de uma beleza clássica, contribuiu para tornar ainda mais forte o contraste entre a personagem e o meio em que se insere" (COELHO, 2007, p. 106). A beleza da atriz e sua competente atuação confere à personagem uma presença marcante, feita de sutilezas expressas no olhar e em pequenos gestos. Essas sutilezas traduzem o recato necessário ao perfil de mulher da época. Coelho (2007, p. 106) observa que

> Nas primeiras aparições no ecrã, a personagem surge ora com um bordado, ora com um vaso de flores, enquadrada em planos de conjunto, evidenciando-se, desta forma, a sua feminilidade e evocando-se o seu gosto pelas plantas, que é referido no romance. Na fita, acrescenta-se ainda o apreço pela música e o desejo de aprender piano, que acabará por favorecer o enlace amoroso com Alberto.

Mas esse recato vai sendo as poucos relativizado na fita de Vieira, à medida que a narrativa avança. Coelho (2007) tem razão quando ressalta que foi Dona Yáyá que, sutilmente, sugeriu o nome de Alberto para ser o substituto do Binda no escritório do armazém, fato inexistente no romance. Esse fato foi determinante para que tivesse curso o envolvimento amoroso entre ela e o jovem português. Desde o início da trama, o filme "promete" ao espectador o desenvolvimento de um caso extraconjugal entre a mulher de Guerreiro e Alberto, porque diferentemente do romance, não é apenas Alberto que olha para a mulher do gerente. Ela também olha para Alberto com desejo nos olhos. Há sempre troca de olhares, em que ela parece corresponder ao interesse dele por ela:

> Particularmente elucidativo do lado sensual e apaixonado de Dona Yáyá é o momento em que esta, ao encaminhar-se para o seu banho, e ao passar junto à varanda de Alberto, lhe lançou um olhar, de chamamento silencioso, ao qual o português corresponde, seguindo-a até ao cenário onde acabam por consumar o desejo até ali reprimido. Assim, a personagem fílmica, apesar de manter a presença "ténue", distancia-se da romanesca, uma vez que, desde o início, deixa transparecer o seu interesse e chega premeditar as condições que facilitariam a aproximação de Alberto e que acabariam por os conduzir ao adultério (COELHO, 2007, p. 107).

Esse destaque dado à trama amorosa, conforme já comentamos, é anunciado em dois dos paratextos do filme, ou seja, na capa e na sinopse. De certa forma, há momentos em que a apresentação dessa trama passional em primeiro plano no filme tende a situar num plano secundário a narrativa da agonia dos seringueiros em sua miséria alarmante e em sua luta pela sobrevivência.

E) Lourenço e Agostinho: Lourenço é o único caboclo do romance de Castro, como já mencionei anteriormente. E como já analisei a personagem no romance, conforme se encontra no capítulo 2, utilizo o espaço aqui para estabelecer uma comparação da personagem nos dois filmes, que aparece sempre ligada a uma outra personagem, o Agostinho, um seringueiro que tem obsessão por sexo, chegando ao ponto de copular com a égua do fiscal do seringal. No filme de Souza, observa-se que Lourenço tem uma aparência muito próxima da do caboclo amazonense. Tomamos conhecimento de sua existência, primeiramente, por intermédio de Firmino, quando este fala para Alberto sobre as festas que são realizadas na casa do caboclo e também quando faz referência ao fato de Agostinho andar "embeiçado" pela filha dele, numa

verdadeira obsessão. Depois, as sequências trazem Lourenço, envolvido nos dois fatos descritos por Firmino: as festas em sua casa e a preocupação em proteger a filha do assédio de Agostinho. A cena de forró vem logo em seguida, na casa do caboclo, à noite, com o terreiro iluminado por lampiões. A câmera focaliza alternadamente Agostinho, a menina e Lourenço, numa sugestão de que algo trágico vai acontecer. O seringueiro acompanha a menina com os olhos, insistentemente, demonstrando desassossego. O pai dela, por sua vez, não tira os olhos do seringueiro, em atitude sempre vigilante. O clima de tragédia se completa com os comentários de Firmino para Alberto, de que Agostinho odeia Lourenço porque este negou-lhe a filha em casamento. Em outra sequência posterior, a menina está cortando verduras no quintal de casa, e Agostinho se aproxima. Fica observando-a, com aspecto apalermado. Quando ela percebe a presença dele, retira-se para dentro de casa. Em seguida, Lourenço surge da mata, caminhando apressadamente em direção à casa, quando Agostinho o mata pelas costas com um terçado e em seguida foge, não se tendo mais notícias dele no filme.

No filme de Vieira, a primeira aparição de Lourenço se dá quando Velasco, indo fiscalizar as estradas, passa pela cabana do caboclo, no momento em que Mariana, a filha deste, está enchendo uns potes no terreiro. Velasco dá de presente a ela um colar comprado em Belém e faz elogios sobre a beleza da menina. Lourenço, conivente com o fiscal em seu interesse pela filha, conta-lhe que Agostinho parece um cachorro no cio. Posteriormente, para confirmar o estado de lubricidade do seringueiro, há a cena deste fazendo sexo com a égua de Velasco. Depois, em uma cena noturna, Mariana está deitada na rede, quando Agostinho se aproxima e começa a acariciá-la. Lourenço chega por trás e aponta-lhe a espingarda contra o corpo. Agostinho confessa que deseja se casar com a menina, mas o pai retruca que está guardando-a para o senhor Velasco, que tem posição e dinheiro. O que acontece em seguida é que Agostinho, vendo-se sem saída, por estar acossado pela arma de Lourenço, desfere-lhe um golpe de faca na barriga, ocasionando-lhe morte instantânea. Ato contínuo, os capangas de Juca o perseguem e o matam com requintes de crueldade.

F) Tiago: esta é a primeira descrição de Tiago no romance de Castro: "figura esquelética do negro Tiago, velho de muitos anos, colhendo aqui um trago, outro ali, nas vasilhas daqueles com quem não cortara ainda relações" (CASTRO, 1979, p. 114). Como era coxo, recebia dos outros o apelido de "Estica", o que o deixava muito irado. Apenas Juca Tristão podia chamá-lo pela alcunha ultrajante sem que ficasse furibundo:

> A sua perna coxa, origem do apodo, parecia-lhe desgraça demasiado grande para que os outros ainda se rissem dela. Muitos seringueiros exibiam cicatrizes de golpes de terçado que ele lhes dera, em arremetida desafrontadora. Se estavam longe, a sua boca de sapo, já desdentada e mascando constantemente fibras de tabaco, lançava, com a saliva negra, todas as obscenidades conhecidas [...] Só o álcool acendia ainda a sua vida sugada por todas as vicissitudes, aquele corpo alto, escanzelado e capenga de duende negro (CASTRO, 1979, p. 149).

Bebia muito, e às vezes passava noites e dias cantarolando e gritando coisas sem sentido. Mas havia os momentos em que expressava suas melancolias em canções nostálgicas:

> Às vezes Tiago cantava. Eram canções lentas, arrastadas, fatalistas, que enchiam a noite de melancolia, fazendo esquecer a voz pastosa do bêbado. Canções de escravos, mais toadas do que palavras, por ele aprendidas na infância e trazidas para o Brasil no ventre dos negreiros (CASTRO, 1979, p. 149).

O narrador informa a origem de Tiago: o Maranhão, onde fora escravo:

> Fora na terra maranhense que suportara a escravatura. Conhecera os dias de trabalho sem fim, o chicote do feitor, o tronco, o corpo a escorrer sangue. Depois, já com a carta de alforria, viera para ali [...] O seringal devorara-lhe os últimos dias da mocidade e os anos da plenitude. Vivera a época em que os aventureiros deliravam na conquista fácil da riqueza e ele próprio chegara a vender borracha a dez mil réis por quilo. Mas nunca obtivera saldo. A cachaça levava-lhe grande parte do tino e a sua ingenuidade de escravo redimido levava-lhe o resto. Nunca mais saíra dali. Quando Juca Tristão comprou o seringal já ele havia se tornado um farrapo inútil e risível" (CASTRO, 1979, p. 150).

Confiava em Juca Tristão como uma criança, satisfazendo-lhe todos os caprichos, e isso fez com que caísse na simpatia do patrão. Era um "despojo humano", diz o narrador. "Era como pim-pam-pum de feira, exposto à irrisão do púbico [...] Tinha o rosto alvar sobre a negridão da boca sem dentes e os seus olhos muito brancos, todas as linhas do seu rosto, dir-se-iam pintados em pano que vestisse um fantoche de palha" (CASTRO, 1979, p. 150).

Juca Tristão, por diversão ou desafogo, tinha o costume de fazer pontaria com o seu rifle sobre a cabeça do velho negro, que colocava uma laranja na cabeça para receber o tiro, como na seguinte passagem:

> Juca Tristão juntou os dois calcanhares, meteu o rifle à cara e apontou. Só então Alberto compreendeu. E num impulso se levantou, disposto a intervir. Já era demasiado tarde. O tiro havia soado e a laranja desaparecido de sobre a carapinha branca. Juca Tristão baixava o rifle fumegante, em atitude de triunfo, e o negro mostrava agora, na sua cara de espantalho, a dúvida atroz de quem não sabe ao certo se está vivo ou se está morto... (CASTRO, 1979, p. 150).

A “figura fantasmal”, ou o “grande fantoche negro”, tinha uma dedicação canina para com o patrão. Suportava esse ritual estranho sem reclamar, e era o único que chorava quando o coronel viajava para fora do seringal. Por isso, é possível que cause estranhamento ao leitor o fato de justamente essa personagem matar o patrão no fim do romance, “contudo, um olhar mais atento leva-nos a reconhecer que o autor conferiu a esta personagem, ‘farrapo inútil’, o glorioso papel de remissor dos cativos, em nome do bem maior – a liberdade” (COELHO, 2007, p. 128). Enquanto estão todos atônitos com o incêndio do armazém, ele se aproxima de Guerreiro, o guarda-livros, e faz o seguinte discurso, pontuado de reticências:

> Branco: me mande para a cadeia de Humaitá. Fui eu que deitei fogo ao barracão e fechei as portas para seu Juca não sair... Me mande para a cadeia, branco...Eu também gostava muito do patrão. Ele podia até me matar que eu não fugia. Era mesmo amigo dele. Mas seu Juca se desviou... Estava a escravizar os seringueiros. Tronco de peixe-boi no lombo, só nas senzalas, e já não há escravatura... Eu é que sei o que é ser escravo! Ainda tem aqui nas costas, o sinal do chicote do feitor, lá no Maranhão. Branco não sabe o que é liberdade como negro velho. Eu é que sei! Seu Juca era meu amigo; eu lhe queria muito e lhe choro a alma dele; mas não era amigo da liberdade. Negro é livre! O homem é livre! (CASTRO, 1979, p. 218).

Parece um momento de sublimação para o velho ex-escravo. Repentinamente, ele abandona o seu aspecto de ser inútil e faz um discurso sóbrio em defesa de uma tese sobre a liberdade. Coelho (2007, p. 128) vê nessa transformação inopinada da personagem uma simbologia importante:

> Nas palavras lúcidas e sóbrias de Tiago ‘fantoche negro’ sentimos a raiz do pensamento de Ferreira de Castro, para quem a liberdade era um valor inquestionável. A fé inabalável no homem e no futuro, dava-lhe a convicção de que a partir da liberdade exercida individualmente de forma consciente, seria possível alargá-la a todos os seres humanos.

Para Coelho (2007, p. 129),

> Esta personagem foi dotada de um elevado grau de consciência de si próprio e dos outros, já que, imbuído de espírito de solidariedade, age contra a injustiça [...] O incêndio final, no qual o tirano morre – a purificação do sistema – tem uma dimensão simbólica, o fogo como destruição e purificação, fim de uma realidade que transporta em si o nascimento de uma outra, e com ela um novo conhecimento.

Percebo nesse particular uma certa falta de coerência interna da obra na elaboração da personagem, pela falta de verossimilhança. Aquela vida inútil e

inutilizada pelo álcool e a quase demência dificilmente teria essa presença de espírito e essa lucidez espantosa de que a personagem se reveste no fechamento da narrativa.

No filme de Souza, Tiago (Estica) não tem muita presença nas cenas. Sua primeira aparição se dá no momento em que o Justo Chermont chega ao Paraíso e os brabos são encaminhados para o barracão, tendo Juca Tristão e Balbino à frente. Tiago intromete-se entre os homens, cheio de salamaleques. Percebe-se, de pronto, que se trata de um homem desatinado. Depois, aparece como alvo para as pontarias de Juca Tristão e em seguida sorve uma garrafa de cachaça que pedira a Alberto. Em outra sequência, invade a sala de jantar do senhor Guerreiro, cantarolando uma cantiga estranha e repetitiva. D. Yáyá explica para Alberto, que se encontra à mesa com os donos da casa, que se trata de um ex-escravo vindo do Maranhão. Em outra cena, por ocasião do retorno de Juca Tristão de uma viagem que fizera, aparece carregando sobre a cabeça uma enorme mala do patrão. Por fim, sua imagem ganha força quando fecha a porta do quarto de Juca Tristão e sai correndo para avisar aos demais que o armazém está ardendo em chamas. Após a correria, quando tudo está calcinado, o negro confessa para Guerreiro que foi ele quem ateou fogo no barracão para matar Juca. Faz um discurso contra a escravidão e em favor da liberdade. Guerreiro avança sobre ele, mas é contido por D. Yáyá. No encerramento do filma, a câmera fecha em Tiago, que fica repetindo à exaustão: "o homem é livre".

No filme de Vieira, a imagem forte de Tiago se impõe logo no início da narrativa, portando uma garrafa de cachaça. E no decorrer do filme, quando as cenas acontecem no seringal, ele passa a ser uma presença constante, acompanhado da bebida. As tomadas em que Juca faz tiro ao alvo sobre sua cabeça são muito bem construídas, dando um grande relevo para essa personagem secundária. Quando os fugitivos do seringal são recuperados e torturados, Tiago a tudo observa silenciosamente. Na sequência posterior, já temos o armazém em chamas e Tiago acordando a todos por causa do incêndio. Após a confusão estabelecida, Tiago confessa que foi ele quem provocou o incêndio. Pede para que Guerreiro o mate. Velasco diz que vai satisfazer o seu desejo, mas D. Yáyá impede. Há uma troca de insultos e tiros. Velasco morre.

Comentando a atuação da personagem no filme de Vieira, Coelho (2007, p. 130) nota que apesar da expressividade de sua presença no decorrer de todo o filme, "a omissão de 'O negro é livre! O homem é livre' do discurso final de Estica, reduz a carga ideológica e o sentido universal que Ferreira de Castro pretendia dar à mensagem que colocou na boca da personagem". Contrariamente, no filme de Souza essa carga

ideológica é ampliada, uma vez que o filme se fecha justamente com a personagem, com olhar distante e vago, repetindo à exaustão que "o homem é livre".

4.3.7 Como tudo termina

No romance de Castro, o desfecho foi construído de forma contundente, como já procurei mostrar neste estudo. Em um momento de calmaria após a confusão do incêndio, cada um tenta dar um rumo à sua vida. Enquanto isso, Alberto é acometido por um "delírio" de advocacia. Imagina-se diante de um tribunal, tentando encontrar palavras para acusar Tiago pelo crime de ter matado o único amigo que ele mesmo tinha. Mas não consegue articular as palavras de acusação. E em seu íntimo, decide nunca mais acusar ninguém. Como advogado, apenas defenderia. Eis as palavras do discurso indireto livre em que o narrador apresenta o pensamento de Alberto:

> Não. Não acusaria jamais. A ninguém! A ninguém! Depois do que vira, em si e nos outros, quando o instinto pode mais e acorda mil reacções ignoradas, mil imposições que tiranizam os próprios lúcidos e os desvairam, e os amarrotam, e os igualam aos que trazem alma primitiva, só havia a acusar a origem remota,

> que não fora perfeita na sua criação. Não. A sua voz não poderia abrir-se em grandes tropos acusadores, sem que a sua consciência e as suas dúvidas se elevassem mais alto e a sufocassem e a emudecessem, irremediavelmente. Dedicar-se-ia ao cível, à carreira consular ou à defesa, só à defesa, se a necessidade o obrigasse a debruçar-se sobre o pego insondável dos delitos humanos (CASTRO, 1979, p. 219).

Essas divagações de Alberto, que demonstram a profunda transformação por que passara, são seguidas pela descrição final do ambiente, que constitui as últimas palavras do romance:

> A fogueira morria pouco a pouco: as labaredas eram, agora, pétalas duma grande e caprichosa flor, que ia murchando, vagarosamente, ao centro dos escombros. O clarão perdia terreno: já não se via o bananal, apagavam-se, ao longe, os contornos da selva, o rio fundira-se na noite e os troncos cinzentos das três palmeiras começavam a vestir-se de luto. Quando chegasse a manhã, derramando da sua inesgotável cornucópia a luz dos trópicos, haveria ali apenas um montão de cinzas, que o vento, em breve dispersaria (CASTRO, 1979, p. 220).

Como se vê, o fecho do romance é altamente metafórico, assim como o seu começo. Na verdade, o final faz um contraponto ao início. O livro nos apresenta, primeiramente um Alberto monarquista, de pensamento elitista europeizante, que desmerece os humildes homens vindos do sertão brasileiro. E no seu epílogo, temos um Alberto humanista, solidário e defensor dos deserdados. E o fogo purificador, passado o momento inicial do luto, possibilitaria o nascer de um novo mundo. Assim sendo, a mensagem do autor é de igualdade e esperança, além da liberdade. "A manhã traria a luz, simbolicamente poderemos vê-la como um novo conhecimento, imbuído de valores renovados, e com eles uma outra realidade, reveladora de uma caminho diferente, do qual as cinzas do passado já não poderiam interferir" (COELHO, 2007, p. 132).

No filme de Souza, a opção do fechamento da narrativa recaiu sobre a figura de Tiago, o negro que simboliza a liberdade e a redenção dos homens, cuja imagem toma toda a tela, após o incêndio, e com o olhar perdido no horizonte, repete: o homem é livre! O homem é livre! O homem é livre!...

No filme de Vieira, após a troca de tiros com a consequente morte de Velasco, Alberto corre para o local onde estavam os homens acorrentados. Consegue libertá-los, mas Firmino, um dos homens que libertara, morre em seus braços. Nesse momento, ouve-se a voz off com tomadas abertas do seringal. "A minha estadia prolongou-se por mais algum tempo. até as autoridades esclarecerem as mortes de Juca, Velasco e Firmino no incêndio". Na tomada seguinte, Alberto já se encontra em um barco rumo a Portugal. Sobre a sua imagem de retorno a Portugal, a voz off continua: "Recebi

notícias de casa que tinha sido anistiado, já podia regressar a Portugal. Firmino, Guerreiro, Tiago, até D. Yáyá juntaram-se pouco a pouco aos fantasmas do passado. A selva nunca mais saiu do meu coração". A cena final é o barco, em primeiro plano, navegando sobre o grande rio, até a su imagem congelar-se no centro da tela. Por fim, já na sequência de abertura dos créditos, a voz off de Alberto lendo os seguintes textos de Ferreira de Castro, que se encontram legendados na tela: "...Sobrepõe-se, sempre no meu espírito, uma causa mais forte, uma razão maior, a humanidade"; "... Esqueço-me de mim, mas não me esqueço da selva". Assim, a selva que domina tudo, incluindo aí o portentoso rio, abre e fecha um ciclo ligado à vida de Alberto, e com isso o filme dá relevo ao espaço personificado, ao tópico da justiça e da liberdade, à nova visão humanitária de Alberto e à pregação da esperança, tão cara ao autor do romance que motivou a realização fílmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título *A Selva*, como esta pesquisa procurou mostrar, nomeia três diferentes obras de arte que têm em comum a metaforização da vida de homens escorraçados pela miséria do sertão, que se deslocaram, com passagem sem volta, para a Amazônia, em busca de um eldorado inexistente, uma miragem. Partiam para a morte, mas sem saber disso. Por isso, a metáfora da via dolorosa, tomada de empréstimo à narrativa bíblica do sacrifício de Cristo, é apropriada para dar conta da existência trágica dessas criaturas.

Pioneiro dessa trilogia, tendo em vista que o seu romance viria a ser o hipotexto dos dois filmes homônimos, Ferreira de Castro soube pontuar com precisão a intersecção entre o inferno e o paraíso na Amazônia, no que diz repeito ao submundo dos seringais. O "Paraíso" revela-se na obra como sendo muito mais que um recurso de onomástica: o termo vem do diálogo com outros textos de viajantes pela região, os quais, movidos pelo êxtase e pelo deslumbramento diante de um mundo desconhecido e tão exuberante, imprimiram em seus discursos as "visões do paraíso". Mas ironicamente esse paraíso se apresenta chamuscado pelas cenas infernais que se perpetraram nos seringais, algo repugnante à razão bem assentada. A onomástica do autor, assim, tem um sentido invertido para produzir a amarga ironia.

A vida e a luta dos seringueiros, recriadas pela linguagem da literatura, ganharam uma dimensão maior de tragédia, porque a metáfora, recurso conceitual sobre o qual se constrói a linguagem literária, lança pontes em direção ao desconhecido e o torna visível até mesmo a olhos distantes. Ao escrever essa história, Ferreira de Castro resgatou esses trágicos flagrantes das sombras das matas, iluminando-os com as estonteantes luzes da metáfora. Depois, transpostos para a linguagem do cinema, esses dramas humanos ganharam uma dimensão ainda maior. Márcio Souza, com o seu filme, deu uma estupenda contribuição para a cinematografia no Amazonas – e na Amazônia – onde o cinema historicamente tem sido incipiente. Embora o autor renegue o seu filme, por achar que o mesmo não tem a qualidade e a importância que deveria ter, o produto situa-se muito além da autoavaliação negativa do seu produtor. Tem a caracterizá-lo, além do pioneirismo, a força do aproveitamento de homens e mulheres amazônidas como atores de sua própria região, portanto de sua própria história. E ao que se percebe, um filme em que as preocupações com as verdades da Amazônia encontram-se acima das inquietações mercadológicas. Assiste-se ao filme de Souza como quem viaja pelos

rincões da Amazônia, saturando o olhar com aquelas cenas e aqueles seres, em que natureza e cultura se integram de forma admirável.

A contribuição de Leonel Vieira para se entender o mundo forjado pela borracha também foi de fundamental importância. Ali está expressa, em metáforas eloquentes e desconcertantes, a decadência da borracha e dos homens. Há momentos em que o alto valor da borracha no mercado mundial provoca a reificação dos humanos perdidos na selva, mas a acelerada desvalorização do produto, pouco tempo depois, vai ajudando a desmantelar aquele castelo de cartas sobre o qual a ilusão se eternizava. Mas o castelo, por ser de cartas, viria a ruir inevitavelmente. À parte a ênfase despropositada na narrativa passional-erótica de Alberto e D.Yáyá, como um chamariz ao público (Maitê Proença parece uma decoração de luxo no ambiente do seringal), o filme de Vieira é também assertivo sobre o ciclo da borracha, principalmente pelo seu didatismo, através do qual vai aos poucos tornando o espectador em um "iniciado" nos ofícios do seringal. Quanto a isso, o Firmino do filme é um excelente "professor".

No aspecto geral, as três obras lançam mão das mesmas estratégias narrativas, como por exemplo: as descrições, que inserem o leitor/espectador no ambiente onde as ações ocorrem, permitindo-lhe "visualizar" personagens e espaços; o discurso direto, sempre que necessário, mas sem excessos, para dar uma certa leveza às sequências narrativas. De uma forma geral, os diálogos entre as diversas personagens são esclarecedores; o discurso indireto livre, inclusive voz *off*, por meio do qual Alberto vai atualizando o sentido de sua vida, relembrando o seu passado e mostrando as transformações que percebe em sua visão de mundo; a transferência de Alberto da estrada de Todos os Santos para o escritório do armazém, que é a forma de o protagonista devassar aquele mundo, fechado a todos os outros, onde estão as anotações, as cifras e os enigmas de todas as perversidades de que os seringueiros eram vítimas. A inserção de Alberto nesse ambiente "seleto" tem um didatismo exemplar: Alberto vai conhecendo os pormenores da exploração dos homens e vai traduzindo para o leitor/espectador os números e notas aberrantes.

As cenas de realismo apavorante são comuns nas três obras, como a onipresente cachaça, representando o único anestésico para aqueles sofrimentos alarmantes, única evasão do espírito no círculo sufocante da selva; sempre associada à bebida está a vida inútil de Tiago, o ex-escravo, também onipresente nas cenas do seringal, embora sua imagem seja bem mais contundente no filme de Vieira do que no de Souza. Aquele homem valetudinário, espectro de gente, é como uma metáfora visual resumitiva de

todas as tragédias que se abatem sobre uma pessoa. É o ápice da reificação. Mas simbolicamente é por meio dele, de sua cabeça tresloucada, que vem a purgação daquele mundo de perversidades extremadas, no momento em que ateia fogo no coração do seringal – o armazém de Juca Tristão; Agostinho, em que pese a sua condição de personagem secundária nas três obras, é também uma personagem-síntese: nele está resenhada toda a privação sexual daqueles homens que eram atirados á selva no auge de sua virilidade. No romance e no filme de Souza, ele desaparece depois de assassinar o caboclo Lourenço, e só temos a informação posterior de que fora preso em Humaitá. Já no filme de Vieira, assistimos à sua execução a sangue frio pelos capangas de Juca Tristão, numa chocante cena de violência coletiva.

O romance de Ferreira de Castro dá o mote, glosado pelos dois filmes, da reflexão sobre o ciclo da borracha como um chamariz do mundo inteiro para a Amazônia, mas as três obras fazem um recorte especial, para situar o seu enfoque justamente em um período de franca decadência do ciclo. Essa decadência parece uma ladainha na boca do coronel Juca Tristão, que vive a se lamentar a respeito da irreversível queda dos preços do produto nas casas aviadoras. “A borracha é o passado”, resume peremptoriamente o seringalista no filme de Vieira. Mas há nas três obras movimentos de recuo no tempo para mostrar a euforia do fausto, quando a ilusão a repeito da eternidade do látex alimentava os espíritos.

A oposição margem x centro é uma antítese que estrutura as três obras, sendo que cada uma constrói essa antítese estruturante à sua maneira. É na margem que se dão as festas, os embarques, o luxo, a administração de tudo. Na margem está o coração do seringal, que é o armazém, em cujo balcão acontecem as negociações de troca da borracha pelos alimentos e utensílios de que o seringueiro necessita. Diretamente ligada a essa antítese locativa, há uma segunda que opõe seringueiros e seringalista. Na margem está o coronel; no centro está o seringueiro. Dessa forma, os dois espaços marcam um tipo de relação de dominação. O seringueiro é atirado ao abandono e à solidão das estradas, localizadas no centro, enquanto o coronel e seus auxiliares situam-se na margem, local onde se planejam e executam as perversidades que se eternizarão no centro.

Uma terceira antítese ganha vulto nas obras, esta de natureza espacial e cultural: a que estabelece contraste entre a selva e o resto do mundo. No filme de Vieira, Alberto diz em off: “Saindo de Manaus, deixava para trás os últimos vestígios da civilização”. Ele estava no navio em direção ao seringal. E ao chegar ali iria descobrir que se tratava

de um lugar apartado do mundo civilizado, este situado muito além das "muralhas" verdes da selva. O romance de Ferreira de Castro afirma insistentemente essa dicotomia, e os filmes a recriam. O mundo do seringal era um mundo à parte da civilização, onde o direito e a justiça não chegavam, sendo a lei a palavra e os caprichos dos senhores de terras. Para aqueles seringueiros, alienados de qualquer noção de justiça e direito, cidades como Manaus e Belém não passavam de uma miragem quase fantástica, e as lembranças de sua terra natal, no distante Nordeste, iam aos poucos se amortecendo no cérebro, até perderem seus contornos definitivos.

Há que se destacar que a selva é uma personagem marcante nas três obras. É antagonista do homem, misteriosa e implacável, dominadora. Apesar de sua grandiosidade e exuberância, nada é pontuado sobre sua beleza, nem no livro nem nos filmes. O que se realça é o seu mistério assombroso. Nos filmes, as tomadas dos rios e da selva em si inserem sempre esse tom de assombro, de perigo iminente. A natureza portentosa parece ser sempre um inimigo descomunal a ser enfrentado, impossível de ser vencido. E um inimigo vigilante, quer durante o dia quer nas sombras intensas da noite. Por isso sobressai a metáfora do enclausuramento do homem na selva, uma prisão a céu aberto.

Por fim, nota-se que tanto o autor do romance quanto os produtores dos filmes perfilam-se ao lado dos seringueiros explorados. Identificam-se com esses miseráveis desbravadores da selva, num exercício de empatia. *A selva*, o romance de Ferreira Castro, apresenta-se como a estaca zero da crônica desses deserdados, iniciando, portanto, a construção de uma estrada que leva à compreensão de uma passagem tão importante da história da Amazônia, que foi o propalado ciclo da borracha. Essa estrada, materializada em imagens estéticas e iluminada pelas metáforas, nos conduz a esse mundo sombrio e nos permite ver as cenas de estupidez humana que os holofotes do fausto ocultaram em uma zona de sombra e silenciamento. Posteriormente, Márcio Souza e Leonel Vieira, cada um a seu tempo e com metodologias próprias, por meio do cinema, também fincaram suas estacas nessa estrada. O meu anseio, com a pesquisa que gerou esta Dissertação, é fincar mais uma estaca, entre tantas outras – não de ficção, mas de pesquisa – nessa grandiosa estrada que ainda se encontra em construção. Para fazê-lo, afinei minha bússola com o norte oferecido pela Metáfora Conceptual e pela Literatura Comparada. As três obras analisadas ficaram para a posteridade muito mais do que três estacas fincadas: com o tempo, impuseram-se como três monumentos da cultura amazônica ao longo da estrada.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *De textos e de paratextos*. Revista Palimpsesto, nº 10, vol. 9, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.

_____. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *Poética*. [Trad. Eudoro de Sousa]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

A SELVA. Márcio Souza (dir.). Embrafilme. Brasil, 1972. 1 filme (80 min), son, color, 35mm.

A SELVA. Leonel Vieira (dir.). Paris Filmes. Brasil/Portugal/Espanha, 2002. 1 filme (108 min), son, color, 35mm.

BAZE, Abrahim. *Ferreira de Castro – um imigrante português na Amazônia*. Manaus: Valer, 2005.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia um pouco-antes e além-depois*. Manaus: Edua, 2010.

BRITANNICA Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2016. Web, 2016. Disponível em: <**http://escola.britannica.com.br/article/482620/simbiose**>. Acesso em: 23 de outubro de 2016.

CANDIDO, Antonio. "Literatura Comparada". In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006; 1986.

_____. *Literatura comparada*: a estratégia interdisciplinar. Revista Brasileira de Estudos Comparados, nº 1. Niterói: Abalic, 1991.

CARVALHO, Ana Isabel. *A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo.* 2008. Dissertação (Mestrado em Desing da Imagem) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2008.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Editora Guimarães e Cia., 1955; 1979.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978 (Linguística e Filologia)

CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro. *De cativo a liberto: o processo de constituição sócio-histórica do seringueiro no Amazonas*. Manaus: Valer, 2011.

COELHO, Maria Adelaide de Brito. *A selva*: do romance de Ferreira de Castro ao filme de Leonel Vieira. Universidade Aberta, 2007 (Dissertação de Mestrado).

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada*: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. Revista Brasileira de Estudos Comparados, nº 8. Rio de Janeiro: Abalic, 2006.

_____. Nota à segunda edição. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura comparada, textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura comparada, textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011

CRUZ, Óscar. "A produção de A selva, de Leonel Vieira". In: *Actas do Congresso Internacional 75 anos de A Selva*. Oliveira de Azeméis, Portugal: Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Amazônia – um paraíso perdido*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; EDUA, 2003.

D'ANGELO, Biagio. "Alice, mentiras e videoteipes. O país das maravilhas segundo Jan Svankmajer". In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. [et al.] (org.). *Literatura e cinema, encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto*. Manaus: Valer, 1999.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; HOHLFELDT, Antonio. "Entre dois Atlânticos: um andarilho atravessa o road movie". In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. [et al.] (org.). *Literatura e cinema, encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

EPSTEIN, Jean. "O cinema e as letras modernas". Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

GALVÃO, Valnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

GOMES, Paulo Emilio Salles. "A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Florianópolis: UFSC, 2013 (Tese de Doutorado).

_____. *Flagrantes do paraíso: uma leitura do romance A selva, de Ferreira de Castro*. Revista Novum Millenium. Escola Superior Batista do Amazonas. Vol. VI, Ano 6, Manaus: ESBAM, 2008.

_____. *O abrasamento sexual nos seringais amazônicos, por Alberto Rangel e Ferreira de Castro*. O Guari - Revista Eletrônica de Literatura, agosto de 2013.

_____. *Euclides da Cunha: dois livros como vingança*. Revista Decifrar, Manaus/AM Vol. 02, nº 01, Jul/Dez-2013.

HATTNHER, Alvaro Luiz. *Quem mexeu no meu texto?* Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.16, 2010.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

KRÜGER, Marcos Frederico. *A poesia no Amazonas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982 (Dissertação de Mestrado).

_____. "Grande Amazônia: Veredas". In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde* – cenas e cenários do Amazonas. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

LEÃO, Allison. *Amazonas, natureza e ficção*. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

LETÍZIA, Maria Eva. "Crítica publicada na Revista Castriana em Portugal". In: BAZE, Abrahim. *Ferreira de Castro – um imigrante português na Amazônia*. Manaus: Valer, 2005.

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha*: A Selva, Beiradão e O amante das amazonas. Manaus: Edua, 2009.

LOPES, Edward. *Metáfora*: da retórica à semiótica. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. A propósito da metáfora. In: LIMA, Aldo (org.) *A propósito da metáfora*. Recife: Editora UFPE, 2014.

MARQUES, Camila. In: **http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51044. abril de 2005**. *Consultado em 24 de outubro de 2016.*

MELLO, Ana Maria Lisboa de. [et al.] (org.). *Literatura e cinema, encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 31. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Fatos da literatura amazonense*. 2. ed. Manaus: Edua, 1998.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

MOTA, Lourenço Dantas. *Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora Três, 2003 (A Vida dos Grandes Brasileiros, 11)

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015; 2000.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM. UBI, PT, abril de 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PINTO, Ernesto Renan Freitas. *A viagem das ideias*. Manaus: Valer, 2006.

PONTES, Eunice (org.). *A Metáfora*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

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

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSP, Rodrigo. "O narrador literário e cinematográfico em Manhattan, de Woody Allen". MELLO, Ana Maria Lisboa de. [et al.] (org.). *Literatura e cinema, encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*.Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007. (Lingua[gem], 24)

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. *O uso do método comparativo nas Ciências Sociais*. Cadernos de Sociologia, Porto Alegre, v. 9, p. 49-87, 1998.

SILVA, Sônia Maria Cândido da. *Construções metafóricas conceptuais atualizadas em crônicas dos séculos XIX e XX*. Tese de Doutorado apresentada Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2009.

SOUZA, Márcio. *A primeira versão de A selva no cinema*. In: Actas do Congresso Internacional 75 anos de *A selva*. Ossela, Portugal: Centro de Estudos Ferreira de Castro, 2007.

_____. *A Expressão amazonense*, do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. Manaus: Valer, 2010.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *História da literatura*: trajetória, fundamentos, problemas. São Paulo: É Realizações, 2014.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Revista Ilha do Desterro, UFSC, nº 51, julho-dezembro de 2006.

TEIXEIRA, Carlos Corrêa. *Servidão humana na selva*. O aviamento e o barracão nos seringais da Amazônia. Manaus: Valer; Edua, 2009.

TOCANTINS, Leandro. *Amazônia: natureza, homem, tempo* – uma planificação ecológica. 2. ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *O rio comanda a vida* – uma interpretação da Amazônia. 9. ed. Manaus: Valer; Edições Governo do Estado, 2000.

VIANU, Tudor. *Los problemas de La metáfora*. [trad. De Manuel Serrano Pérez] 2. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1971.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

_____. Modernismo e Cinema. In: *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

http://rascunho.gazetadopovo.com.br/marcio-souza/. *Setembro de 2011. Consultado em 24 de outubro de 2016.*