View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Repositório Aberto da Universidade Aberta

Maria Adelaide Antunes de Brito Coelho

A SELVA
Do romance de Ferreira de Castro
ao filme de Leonel Vieira

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

Maria Adelaide Antunes de Brito Coelho

A SELVA
Do romance de Ferreira de Castro
ao filme de Leonel Vieira

Dissertação orientada pela Profª. Doutora Ana Rita Padeira

MESTRADO EM LITERATURAS LUSÓFONAS COMPARADAS

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

Agradecimentos

Tendo chegado ao fim do presente trabalho, reconhecemos que jamais o teríamos conseguido sem os alicerces que nos sustentaram ao longo dos dois últimos anos. Assim, não poderemos deixar de apresentar os nossos mais sinceros agradecimentos à Profª. Doutora Ana Rita Padeira, nossa orientadora, pela atenção e gentileza com que sempre nos recebeu e pela disponibilidade, ensinamentos, conselhos e correcções com que nos orientou, durante todo o processo de elaboração da presente dissertação.

O reconhecimento estende-se, igualmente, aos professores responsáveis pelos seminários curriculares do Mestrado em Literaturas Lusófonas Comparadas: Paula Coelho, Hanna Batoréo, Dionísio Vila Maior, Rui Teixeira, Rosa Sequeira, Isabel Barros Dias, Glória Bastos, que nos estimularam e ajudaram na ampliação dos nossos horizontes e, por fim, a encontrar o rumo a seguir.

Agradecemos, ainda, ao Director do Museu Ferreira de Castro, em Sintra, Doutor Ricardo António Alves e seus colaboradores, pela simpatia e prontidão com que nos facultaram todos os materiais de que necessitámos.

Manifestamos, de igual modo, a nossa gratidão: à família pelo inestimável apoio; aos amigos por nos ajudarem a persistir e se disponibilizarem a ouvir; aos colegas por nos incentivarem com o seu apoio.

Resumo

O objectivo central do presente trabalho é a análise comparativa do romance *A Selva* de Ferreira de Castro, publicado em 1930 e do filme homónimo de Leonel Vieira, realizado em 2002.

Assim, na primeira parte, «Ferreira de Castro: autor, obra e contexto» procedemos à contextualização histórico-literária da obra e do seu autor. Abordámos, igualmente, a questão da emigração por se tratar de um tema recorrente na obra do ficcionista, e de especial relevância no romance em estudo. Considerámos, ainda, oportuno lembrar a estreita ligação que o escritor manteve com o cinema, uma vez que nos debruçámos sobre a adaptação cinematográfica de uma das suas obras.

Na segunda parte, «*A Selva*, de Leonel Vieira» referimo-nos aos aspectos que precederam a concretização do filme: a produção, a realização e a rodagem. Com a apresentação dos elementos estruturais da linguagem cinematográfica, reunimos as ferramentas que nos permitiram analisar a obra fílmica e estabelecer a comparação com a obra romanesca. Procurámos, ainda, clarificar que adaptar não significa «transcodificar literalmente» uma obra noutra, visto que a uma adaptação subjaz a interpretação, que proporcionará o nascimento de uma nova obra, independente, mesmo que se lhe reconheçam os traços daquela que lhe serviu de modelo.

Na terceira parte, «Diálogo entre romance e filme», ao analisarmos comparativamente o romance e o filme, estabelecemos os pontos de convergência e de divergência que resultaram da adaptação da obra literária. A nossa atenção centrou-se no percurso da personagem Alberto, o protagonista, que, distante da pátria, circundado por um espaço que lhe é adverso, vai consumando a viagem da sua auto-revelação, tendo contribuído para esse fim último todos aqueles que se cruzaram com ele, ao longo da sua estada na Amazónia. Em suma, procurámos dar conta de como estes aspectos são contados no romance e no filme, tendo em consideração a especificidade de cada uma destas linguagens.

Abstract

The main purpose of this work is a comparative analysis of the novel *A Selva* (*The Forest*) by Ferreira de Castro, published in 1930, and the homonym film directed by Leonel Vieira, in 2002.

Part one, «Ferreira de Castro: author, work and context», deals with the historical-literary contextualization of the work and of its author. It approaches similarly the problem of immigration because it is a theme that appears frequently in the fictionist's work, and with special relevance at the novel that we are studying. It was, also, appropriate to remember the close connection that the writer maintained with the movies, since it talks about the cinematographic adaptation of one of his works.

The second part, «*A Selva*, by Leonel Vieira», refers the aspect that preceded the making of the movie: production, directing and shooting. Presenting the structural elements of the cinematographic language, one tried to assemble the tools that allows to analyze the filmic work, and to set a comparison with the romanesque work. Trying, also, to clarify that adaptation does not mean «transcribe literally» one work into another, since to an adaptation underlies an interpretation that will provide the arising of a new work, independent, even though it is possible to recognise the lines of the one that served as a model.

In the third part, «Dialogue between the novel and the film», the intention was to go ahead with the comparative analysis of the novel and the movie, establishing the points of convergence and divergence that outcome from the adaptation of the literary work. The focus is on the course of Alberto, the protagonist: far-away from his homeland, surrounded by a space that is antagonistic to him, he is achieving the trip of his self-revelation, realizing that everyone that cross his path, while he was in Amazonia, made some contributions to this achievement. Summing up, it has been tried to explain how these aspects are narrated in the novel and in the movie, considering the specificity of each one of these languages.

Índice

Introdução 3

I – Ferreira de Castro: autor, texto e contexto 9

1. Um percurso de vida 10

2. *A Selva* e a consagração literária 19

2.1. O romance e a crítica 22

3. A emigração na literatura castriana 27

4. Neo-realista antes da época? 31

5. O romancista e o cinema 39

II – *A Selva*, de Leonel Vieira 42

1. A concretização de um sonho 43

1.1. Percurso do cineasta 45

1.2. Ecos do filme nos periódicos 49

2. Em torno da linguagem cinematográfica 55

3. A questão da adaptação: fidelidade ou traição? 63

III – Diálogo entre romance e filme 69

1. Da literatura ao cinema 70

1.1. Formas diferentes de apresentar a história 71

1.2. O protagonismo da selva amazónica 76

1.3. Acerca das personagens 86

Alberto 90

Dona Yáyá 105

Guerreiro 107

Juca Tristão 109

Balbino/ Velasco 111

Firmino 115
Agostinho 121
Caetano 125
Tiago 127
1.4. O desfecho no romance e no filme 130

Conclusões 135

Bibliografia 141

Introdução

Desde sempre a literatura serviu de fonte de inspiração à cinematografia numa «vampirização»[1], isto é, numa absorção de ideias, constante. O diálogo entre a literatura e as outras formas de arte é, seguramente, uma temática que consideramos do maior interesse, razão pela qual optámos por trabalhar comparativamente uma obra literária e a respectiva adaptação cinematográfica. Falamos, concretamente, do romance *A Selva*, de Ferreira de Castro publicado em 1930 e do filme homónimo, de Leonel Vieira, realizado em 2002.

Numa perspectiva comparatista, pretendemos, não a redução ou elevação de uma obra em detrimento da outra, mas a exploração dos aspectos comuns e das diferenças que existam entre duas formas tão distintas de contar uma história. Como defende Helena Buesco, «[…] comparar dois objectos é sempre transformá-los em três, por via da relação comparativa [..]» (Buesco, H., 2001: 25)[2], fértil é, portanto, o método da comparação, pois une e transforma. No caso concreto das obras referidas, apesar das diferenças no modo de narrar, existe comunhão na essência do enredo, ou seja, a história de um homem em confronto com a selva e grande transformação que sofreu, resultante dessa experiência.

Assim, propomo-nos equacionar as razões que levam às alterações inerentes à adaptação de uma obra literária ao cinema, tendo a consciência de que esta arte tem o seu código específico, comunica através de uma linguagem construída de «imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexão, elipses, convenções, gramática» (Martin, M., 2005:22).

Pretendemos, pois, centralizar o nosso estudo na observação do processo de conversão do romance *A Selva* em filme e na problemática que essa

---

[1] O termo «vampirização» é usado por António Reis ao referir-se à simbiose entre o cinema e literatura (Reis, A., 1994: 38).

[2] Por razões de ordem metodológica e no sentido de tornar mais fluida a leitura, recorreremos, sempre que possível, ao sistema de referenciação: autor, data, página, para a identificação das citações bibliográficas.

transformação implicou. Desejamos, ainda, descobrir as escolhas onde escritor e cineasta se encontram ou, pelo contrário, se afastam.

Apresentadas as linhas gerais que presidirão ao nosso estudo, passaremos à exposição das razões que levaram à nossa preferência pela obra *A Selva* e pelo seu autor. Foi no âmbito do Mestrado de Literatura Lusófonas Comparadas que tivemos a oportunidade de reflectir sobre a obra citada, em duas perspectivas diferentes, que se traduziu numa visão mais alargada do romance e dos ideais estéticos e ideológicos de Ferreira de Castro que acabaram por o colocar na vanguarda do seu tempo. Posteriormente, à medida que descobríamos novos pormenores biobliográficos do escritor (outrora tão reconhecido, e hoje tão esmorecido na memória colectiva), crescia o interesse em enveredar por este caminho de pesquisa. Corroboraram esta intenção a coincidência de também conhecermos a adaptação, relativamente recente, de *A Selva* ao cinema, e o fascínio que sentimos pelo mundo da sétima arte.

O romance *A Selva* foi a obra de consolidação da carreira literária do seu autor. As linhas ideológicas e estéticas que difunde, dissonantes do tom da sua época, acabaram por se transformar na chave do sucesso que a obra veio a alcançar; a adaptação recente ao cinema recupera e revitaliza a memória da obra, visto que poderá abrir outros caminhos de leitura.

A vertente humanista do pensamento de Ferreira de Castro, gerada nas duras experiências por ele vividas, é um dos ingredientes recorrentes na narrativa castriana. Nesta obra em particular, pressentem-se, no protagonista, as marcas das vivências do autor, que tingem de vivacidade e tornam mais credível[3] a história contada. O escritor serve-se da ficção para exorcizar os fantasmas que o perseguiam desde os tempos passados na selva, distinga-se, no entanto a verdade

[3] Embora *A Selva* não seja um romance autobiográfico, muitas dos seus trechos denunciam as marcas da passagem do autor pelo seringal, na Amazónia. O escritor admite que «a ficção se tece sobre um fundo vivido dramaticamente pelo seu autor. Tanto, tanto que algumas noites suspendia bruscamente o trabalho, só por não poder suportar mais o clima que eu próprio criara» (Castro, F., 1986: 21).

vivida pelo autor, da verdade que é transportada para ficção – a verosimilhança[4] – criação literária susceptível de ser admissível.

As particularidades do romance, que temos vindo a expor, justificam a atenção que já mereceu de tantos estudiosos e críticos literários. Assim, conscientes do valioso trabalho já realizado e sem a pretensão de trazer à discussão alguma questão inteiramente nova, pretendemos, todavia, com a proposta que apresentamos, mesmo que de forma singela, manter vivo o debate sobre a obra, e, se possível, «ressemantizá-la», conforme palavras de Luciana Stegnano Picchio, isto é, actualizá-la, enriquecê-la com uma visão «interdisciplinar». Pareceu-nos particularmente aliciante a possibilidade de estabelecer as teias da intertextualidade entre duas obras de registos tão diferentes: o romance e o filme. Desta forma, pretendemos contribuir para a continuidade da leitura, reflexão e enriquecimento do estudo da obra.

Finalizando, acrescentamos que, na escolha do tema, pesou ainda o facto de considerarmos que a presente proposta se enquadra do âmbito do curso acima referido. Primeiramente, pela abordagem comparativa das duas obras e, em segundo lugar, pela própria conjuntura do romance que destaca, pela sua importância, a selva amazónica. Acresce o facto de ter sido escrita por um português, cuja amplitude de espírito vai para além do espaço lusófono, como se pode inferir das palavras do próprio romancista: «Sobrepõe-se sempre no meu espírito uma causa mais forte, uma razão maior, a da Humanidade».[5]

---

[4] A noção de verosimilhança, segundo Aristóteles, está intimamente ligada à concepção da poesia como *mimese*, ou seja, uma imitação de acções. No contexto do estruturalismo, a verosimilhança «tende a ser encarada […] não como relação directa com um mundo empiricamente verificável, mas como um apelo intratextual e outros discursos que lhe servem de caução; ou como cumplicidade retórica». Por outro lado, Genette «mostra como a narrativa verosímil tende a tornar implícitos ou apenas pressupostos os princípios e máximas […] que estruturam o sistema de verosimilhança partilhado e que, nessa medida, reveste o carácter de um *contrato tácito entre a obra e o seu público*, ou se apresenta como *motivação implícita.* O mesmo autor acabaria por argumentar que, afinal, «nada separa os dois tipos de narrativa aparentemente opostos […]» (Gusmão, M., 1995: 712-719).

[5] Ferreira de Castro (1949) – «Pórtico», de *A Selva, in Obras Completas*, Vol. II, Lisboa, Guimarães & Cª. Esta não foi a edição da qual extraímos as citações que serão encontradas ao longo do presente trabalho; optámos pela 35ª edição, de 1986, publicada pela mesma editora [indicação completa na bibliografia].

Da extensa produção do autor, como já referimos anteriormente, seleccionámos o romance *A Selva*, justamente por ter sido aquele mais recentemente foi adaptado ao cinema. No intuito de objectivar a nossa pesquisa, centraremos a nossa atenção nas categorias do Espaço e da Personagem, de suma importância no âmbito da narrativa em geral, e, em particular, no caso que nos propomos analisar. A interacção entre ambas assume particular relevância na obra literária; sabemos que o espaço é um elemento determinante na construção e na configuração da personagem.

Conscientes, desde já, de que no processo de adaptação seria impensável levar a cabo a transposição da obra literária, termo a termo, interessa-nos observar e compreender que escolhas e equivalências de significação foram estabelecidas pelo cineasta e que releitura fez do romance. Na perspectiva de João Nunes, um dos argumentistas, a adaptação de uma obra com estas características foi um desafio, visto que foi preciso ampliar alguns pontos de tensão e focos dramáticos de forma a adquirirem dimensão cinematográfica, pois dadas as características descritivas do romance, foi necessário tomar algumas liberdades e, de alguma forma, redimensionar os conflitos que já lá estavam latentes. De igual modo, no guião, a força das personagens foi acentuada.

Com vista à concretização dos objectivos enunciados, dividimos o nosso trabalho em três capítulos: no primeiro, «Ferreira de Castro: autor, obra e contexto» pretendemos elaborar uma breve leitura crítica do percurso literário do ficcionista, a fim de construir o enquadramento histórico-literário em que se insere. Traçaremos o perfil do romance em estudo, obra de consagração do autor, colocando em evidência os aspectos que merecerão a nossa atenção na análise posterior. Deixaremos, igualmente, o testemunho de que – ontem como hoje – *A Selva* veicula uma mensagem que não se esgota com o passar do tempo. Prosseguiremos com uma breve abordagem do fenómeno da emigração, tema recorrente, na obra e Ferreira de Castro. Por último, consideramos oportuno fazer referência à relação do romancista com o cinema e ao papel que atribuía a esta forma de arte.

O segundo capítulo, «*A Selva,* de Leonel Vieira», num primeiro momento, fará referência aos aspectos que dizem respeito à produção, realização e rodagem do filme. Procederemos ao seu enquadramento, procurando descortinar as razões que levaram à sua produção – setenta e dois anos depois da 1ª edição do romance – os objectivos que se pretendiam alcançar, as condições de produção/ realização e, ainda, as reacções críticas a esta adaptação. Num segundo momento, consideraremos os elementos estruturais da linguagem cinematográfica e abordaremos a questão da adaptação; aspectos que não serão apresentados de forma exaustiva, mas selectiva, tendo em vista a sua aplicação, no estudo da adaptação cinematográfica do romance *A Selva,* que desenvolveremos na terceira parte do presente trabalho.

No último capítulo, «Diálogo entre romance e filme» passaremos à análise comparativa das obras. Verificaremos os pontos de encontro ou de desencontro entre as escolhas do cineasta, relativamente ao modelo literário criado por Ferreira de Castro. Como teremos oportunidade de demonstrar, entre os elementos narrativos espaço e personagem existe uma sintonia perfeita, de tal forma que um vai corroborando o outro e vice-versa. Observaremos ainda os pontos de enriquecimento ou de empobrecimento na adaptação cinematográfica, bem como os aspectos a que o realizador deu ênfase, as elipses que introduziu, e aquilo que, pelo contrário, acrescentou. Procuraremos detectar as razões técnicas, interpretativas ou ideológicas que presidiram a esta adaptação da obra. Desejamos, ainda, ter em atenção a forma como a linguagem cinematográfica mostra e apresenta os acontecimentos e os sentimentos presentes no romance.

Assim, a partir do confronto entre as duas obras, pretendemos com este capítulo, encontrar resposta para as interrogações que se nos colocaram, num primeiro momento de reflexão: em que medida a liberdade do cineasta redimensiona a obra literária, dando-lhe uma outra identidade? Terá o filme sido capaz de contar a história, concebida por Ferreira de Castro? Terá a selva «cinematográfica», enquanto espaço privilegiado, ganho força pelo poder da imagem? Terá a caracterização das personagens saído reforçada no filme? Como

procedeu o cineasta com a representação do mundo interior das mesmas? Terá preservado o espírito da ficção literária, tão bem conseguido graças à intervenção do narrador? Ao transpor o romance para o ecrã, terá o realizador considerado atingidos os objectivos que se propôs alcançar?

I – Ferreira de Castro: autor, texto e contexto

1. Um percurso de vida

Tendo a biografia de Ferreira de Castro conhecido já diversos e importantes estudos, pretendemos com este ponto, traçar o percurso da vida do autor, não de uma forma exaustiva, mas colocando em evidência os acontecimentos que, pela sua relevância, mais claramente se reflectiram nas obras que teremos como referência – *Emigrantes* e *A Selva.*

José Maria Ferreira de Castro nasceu a 24 de Maio de 1898, em Salgueiros, freguesia de Ossela, conselho de Oliveira de Azeméis. Foi o primogénito de quatro filhos de uma família pouco abastada.

Em 1904, com seis anos, iniciou a sua curta vida académica[6]. As precárias condições da família foram agravadas pela morte do pai, em 1906, tinha, então, oito anos. Contudo, o drama familiar não impediu que completasse os seus estudos primários e, com nove anos, terá feito o seu primeiro exame.[7]

O jovem José Maria era um estudante curioso e com gosto pela aprendizagem, mas tímido e introvertido. Apesar deste traço de carácter veio a revelar-se muito precoce no que refere às questões sentimentais. Frequentava ainda a escola primária, quando se enamorou de uma jovem substancialmente mais velha, um dos factores que fortemente contribuiu para a sua partida para o Brasil[8], num desejo incontido de provar a sua virilidade:

> Eu sentia dolorosamente a disparidade que havia entre a minha idade e a de Margarida, mas […] continuava a escrever-lhe cartas arrebatadoras. Essa correspondência tornou-se […] conhecida. Riam-se dela e eu sofria pelo vexame que esse riso constituía para mim (Brasil, J., 1931: 10).

---

[6] Desse primeiro contacto com a escola ficaram registadas as seguintes memórias: «Era Inverno. Ia de chancas, friorento, enroupadito […] Mas lembro-me, da minha entrada na escola. Lá estava, ao fundo, à secretaria instalada sobre um estrado, o senhor Professor Portela. […] com os alunos chilreantes. Alguns conhecia-os cá de fora. Mas tomavam, ali, para a minha timidez, o papel de inimigos» (Brasil, J., 1931: 8).

[7] O autor recorda com orgulho esse episódio: «[…] ficando, de todos os examinandos, apenas eu e o filho do professor a estudar para o segundo. É que os pais dos meus condiscípulos entendiam que estes, para a vida, necessitam apenas de saber fazer quatro operações e ler e escrever uma carta para o Brasil […]» (*ibidem*: 10).

[8] Encontraremos, em *A Selva,* ecos desse momento da vida do escritor, na personagem Firmino, que parte para o seringal, como acabará por confessar, por razões de ordem sentimental.

A relação familiar igualmente distante e pouco afectuosa, alimentava as incompatibilidades e semeava o desejo de partida, em busca, sobretudo, de liberdade:

> Por esse tempo, já a vida familiar me era dolorosa. Minha mãe, seguindo velhas fórmulas de educação, castigava-me amiudamente. Faltava-me a liberdade para determinados gestos e o meu orgulho nascente sofria com isso […] Esse interesse maternal pela minha vida, carinhoso na essência, mas rude na forma, humilhava-me profundamente. Mais do que pela dor física, eu sofria pelo vexame que o castigo representava (Brasil, J., 1931: 12).

Ávido de saber,[9] o jovem Ferreira de Castro lia tudo o que aparecia ao seu alcance, o que, embora não sendo muito, tinha a virtude de alimentar o seu espírito sequioso:

> Os folhetos que se vendiam na feira, que narravam em verso dramas absurdos, passaram a ser para, mim tão fascinadores como os doces, os camarões e os fogos de S. João […] Que pena não ter dinheiro para comprar todos esses livrecos que se vendiam juntamente como o *Borda de Água* e medalhas bentas (*ibidem*: 16).

Como pudemos constatar, a associação de múltiplas circunstâncias fez germinar o desejo de partida, e o Brasil era o destino mais óbvio, tendo em conta a tradição da região,[10] de onde já tinha visto sair muitos conterrâneos em demanda pelo ouro, que lhes proporcionaria um futuro mais risonho.

Assim, no dia sete de Janeiro de 1911, embarcou no vapor inglês Jerôme, rumo a Belém do Pará, tinha, então, doze anos, sete meses e catorze dias.

O Brasil afigurava-se ao jovem José Maria – como o tinha sido já para tantos outros – o sonho, a angústia, o espírito de aventura, mas sobretudo o desejo

---

[9] A sua aspiração a uma vida melhor acabou por, em certo sentido, o incompatibilizar com o seu meio familiar, cultural e social: «A vida familiar asfixiava-me […] Cada vez eu me sentia mais só e sofria mais por não ser igual aos outros. Todos sonhavam com o ouro do Brasil, que constituía ali a suprema fascinação […] O Brasil era a liberdade, a fuga à tutela familiar – e o mistério… Mas era, sobretudo, o gesto másculo, o gesto do homem que eu queria ser aos olhos de Margarida» (Brasil, J., 1931*:* 16).

[10] Ainda sobre este assunto, acrescenta Álvaro Salema: «O Brasil era então […] para muitos portugueses que procuravam evadir-se da estreiteza ou da áspera miséria, o *eldorado* de todos os sonhos possíveis. O êxito de alguns esconde o malogro fundamental da grande maioria, a ilusão de fictícias ou transitórias prosperidades envolve a dor de todos no desenraizamento da terra natal e dos hábitos ancestrais» (Salema, A.., 1974: 19).

de melhores condições de vida. Desse momento de separação da família e da sua aldeia natal ficaram as seguintes recordações:

> Com o fatito novo, chapéu novo, botas novas […] meu grande baú forrado de coiro e o meu pequeno baú de folha […] minha mãe agarrou-se a mim em altos gritos. Eu chorava também. Desprendemo-nos. Limpei as lágrimas e desci. Minha mãe veio para a janela. Também lá estavam as cabeças pequenitas dos meus irmãos […]. Eu agitei, então, um lenço branco. Uma duas vezes. Agitei-o até desaparecer na curva do caminho […] (Brasil, J., 1931: 21).

Acomodado no porão do navio, numa sórdida terceira classe,[11] era um entre muitos outros famintos que tentavam fugir à miséria. Contudo, as rudes vivências da adolescência[12] de Ferreira de Castro não endureceram o seu espírito sensível. Jaime Brasil testemunhou esse facto:

> […] a sua bondade natural levou-o a debruçar-se sobre o abismo das desditas dos seus companheiros, a sentir com eles, e mais do que eles, o comum infortúnio, mercê da sua sensibilidade […] e da sua inteligência precoce (*ibidem*: 24).

Em Belém do Pará se manteve até, um mês mais tarde, partir para o interior da selva amazónica – Seringal Paraíso, na margem do rio Madeira. No cárcere da selva, testemunhou a miséria, o sofrimento e a degradação humana; o clima traiçoeiro, os múltiplos perigos a que diariamente estava exposto geraram a matéria que, anos mais tarde, daria origem à *A Selva* – a sua obra de consagração.[13]

Foi neste meio atroz que, refugiando-se na escrita, Ferreira de Castro se encontra com a sua vocação. *Criminoso por Ambição*[14] foi a sua primeira

---

[11] Em situação idêntica vamos encontrar Alberto, protagonista de *A Selva,* quando faz a viagem de Belém do Pará rumo ao Seringal Paraíso.

[12] Ainda sobre o efeito que as duras experiências tiveram na sua vida, refere Ferreira de Castro, numa entrevista ao periódico *O Diabo*, de Fevereiro de 1940: «Devo porém dizer que toda essa luta, agravada ainda pela minha sensibilidade, me fizeram duas qualidades: poder compreender e sentir o drama dos homens e saber onde deve começar a justiça», p.3.

[13] Jorge Amado, no prefácio da 1ª edição brasileira, acrescenta: «No meio da selva, o menino português viu, viveu e entendeu. Ali, no Seringal Paraíso, nasceu o mestre do romance social, o escritor que fez de sua obra arma de luta dos explorados e oprimidos».

[14] Sobre a obra *Criminoso por Ambição* refere o seu autor, na já citada entrevista: «[…] um trabalho ingénuo, sentimental, absurdo, que podia estar dentro de determinado género, mas que não tinha influência de A ou B».

experiência literária, tinha, então, catorze anos. Publicou-a dois anos mais tarde, quando regressou a Belém do Pará, deixando para trás, definitivamente, o Inferno do seringal, que indelevelmente o marcou:

> A minha vida tem andado cheia deste pesadelo. Esqueço-me de mim, mas não me esqueço da selva. Dominou-me com o seu mistério e com a sua soberania; não a evoco sem um estremecimento de pavor. […] cá a tenho a romper o optimismo com que procuro cobrir, para o menor sofrimento, o pessimismo e a morbidez que ela me deu.[15]

O regresso a Belém do Pará, sem quaisquer ajudas, sem trabalho fixo (os tempos eram difíceis) obrigou-o a viver momentos atribulados. Na luta pelo sustento diário conheceu vários ofícios: tanto trabalhou a bordo de um barco de carreira como, mais tarde, veio a colar cartazes na rua. As dificuldades eram tais que, por não ter dinheiro para pagar o aluguer de um quarto, pernoitava num barracão.

Mais tarde, acabou por travar conhecimento com um compatriota com quem viria a formar o jornal *A Cruzada,* em 1916. Assim, a aspiração de ser jornalista, – pela qual partira do seringal – começava a concretizar-se, mesmo que tivesse sido curta a duração daquele primeiro periódico.

Já em 1917, com um outro compatriota, João Pinto Monteiro, fundou o semanário *Portugal* que tinha como público-alvo a comunidade portuguesa. Aí, fez diversos trabalhos de reportagem que o obrigaram a percorrer o Brasil e lhe granjearam o reconhecimento do público, e, por esta altura, conheceu finalmente, alguma estabilidade financeira.

A par do trabalho jornalístico, publicou *Rugas Sociais*, que, tal como *Criminoso por Ambição,* viria a ser retirada da lista dos seus livros, pelo próprio autor, por, certamente, já não se rever nesses trabalhos, que, no seu entender, denotavam alguma ingenuidade e um certo tom sentimental, como pudemos inferir das palavras do romancista anteriormente citadas.

---

[15] Ferreira de Castro (1949) – «Pórtico», de *A Selva, in Obras Completas*, Vol. II, Lisboa, Guimarães & Cª.

Em 1919, finda a primeira Grande Guerra, voltou à Pátria e, tal como Manuel da Bouça, também o Brasil não o tinha transformado num homem rico: "Enriqueceu-se apenas com a única riqueza verdadeira que é a da cultura, a da vida interior vivida na meditação e no estudo, a da vida pública vivida com dignidade" (Brasil, J., 1961: 16). Ainda sobre a relação de Ferreira de Castro com o Brasil e a importância desta experiência na sua vida, acrescenta o mesmo estudioso:

> O rapazito de Ossela ficou a dever muito ao Brasil: deve-lhe a sua glória; mas o Brasil também deve muito a Ferreira de Castro: deve-lhe o seu novo descobrimento e o vibrante apelo a favor das condições de vida dos seus trabalhadores. A selva brasileira foi revelada à Europa graças a esse emigrante então anónimo e obscuro; mas o imigrante, enclausurado na penitenciária da selva, ao arrancar do peito os acentos patéticos da sua solidariedade com os seringueiros cearenses e maranhenses, guardou para si, como norma de vida, toda a doçura, toda a delicadeza, toda a bondade do Brasil (*ibidem*).

Já em Lisboa, depois de uma rápida passagem pela sua aldeia, e extintas as saudades – mais uma vez encontramos uma profunda identificação com o percurso do protagonista de *Emigrantes* – teve de reiniciar a sua vida da estaca zero. Do trabalho realizado no Brasil, ficara apenas a experiência, o eco das suas publicações não tinha chegado ao meio literário português, para o qual continuava um desconhecido. Ainda assim, insistiu em continuar na área jornalística, onde acabaria, mais uma vez, por alcançar o reconhecimento.

A sua a primeira obra publicada em Portugal, *Mas…*, foi uma edição, de 1921, a expensas do próprio autor.[16] No ano seguinte, funda *A Hora* «revista de arte e questões sociais»; colabora com a revista ABC e publica *Carne Faminta*, que viria, devido à ousadia do tema, a provocar um certo escândalo.

Paulatinamente, Ferreira de Castro foi construindo a sua carreira jornalística, sendo em 1925 admitido como sócio do Sindicato dos Profissionais de Imprensa de Lisboa, chegando em 1926, por eleição, à presidência do mesmo.

---

[16] Sobre este assunto, na mencionada entrevista ao semanário *O Diabo,* declarou Ferreira de Castro: «[…] o *Mas*... […] publiquei-o por minha conta, com enorme sacrifício. Como podia reservar para a tipografia só uma pequena parte do pouco que eu ganhava, o livro demorou dois anos a imprimir-se!».

Em Outubro de 1927, conheceu Diana de Liz, pseudónimo de Maria Eugénia Haas da Costa Ramos, mulher de reconhecida cultura, jornalista e escritora, que viria a ser sua companheira.

Com *Emigrantes*, publicado em 1928, começou uma nova etapa na carreira literária do romancista, marcada pela denúncia das condições precárias em que viviam os trabalhadores rurais, que se sujeitavam a deixar a pátria e a enfrentar situações igualmente cruéis e indignas, em terras distantes. Desta forma, com já foi anteriormente referido, o autor inicia-se no romance social. Sobre esta obra Jaime Brasil tece as seguintes considerações:

> Desartificioso, humano, vivido, sincero, sem evocar os aspectos mais sombrios e trágicos que o tema permitia, naturalista e populista, sem que o autor o pretendesse filiar em qualquer época. Um típico representante do campesinato português, Manuel da Bouça, luta arduamente no Brasil pela conquista da sua independência, logrando apenas salvar-se da miséria por um triz, a acaba por vir encontrar milionário, na sua terra, o homem que o explorara sem dó nem piedade, a ele e a outros emigrantes. O autor viveu, em parte, as situações que descreve e conheceu os tipos que retrata. Assim, essa obra de ficção é feita de retalhos auto-biográficos e de reportagem directa (Brasil, J., 1931: 30).

Este volume, como refere também Adalberto de Souza foi decisivo para a carreira do escritor e teve entre outros méritos o de denunciar as desumanidades da emigração.[17]

A consagração, porém, chegou dois anos mais tarde com a publicação de *A Selva* que, segundo as palavras de Jaime Brasil «é uma epopeia do sertão amazónico, é um livro único na literatura de todo o mundo» (Brasil, J., 1931: 31). Tal como já se sentira em *Emigrantes*, também este romance conta com a mais valia das vivências que, passadas pelo crivo da memória, são depois de muita maturação, conduzidas até à luz, através da escrita. Sobre a reacção ao lançamento da obra refere Jaime Brasil:

---

[17] Ainda sobre esta questão, acrescenta Álvaro Salema: «Com *Emigrante*s surgiu em Portugal, essencialmente sem antecedentes, uma expressão precursora do romance moderno de inspiração populista e de sugestão ético-social que viria a tomar forma mundialmente representativa em escritores de poderosa expressão […] e em que se renovava, com idêntica força de universalidade no seu poder de comunicação de massa, a lição perenemente fecunda de Zola e de Gorki» (Salema, A., 1974: 12).

> Nunca a estreia dum romancista tivera em Portugal tão unânime aplauso como a do autor de Emigrantes. Desde o conservador *Diário de Notícias* ao quotidiano sindicalista *A Batalha*, todos os jornais saudaram esse livro como uma bela obra de arte profundamente humana (Brasil, J., 1961: 23).

Contudo, um duro golpe turvou completamente este momento de glória, um mês depois da publicação de *A Selva* morreu Diana de Liz.[18] *Eternidade*, publicada em 1933, vem confirmar que, para o autor de *Emigrantes*, a escrita tinha um poder libertador. Nesta obra, com a qual encerra o ciclo memorialista, o romancista vai reflectir sobre os «absurdos da existência» e, novamente, transportar para a escrita o seu drama íntimo.

Ferreira de Castro dedicou-se intensamente ao jornalismo, enquanto paralelamente crescia como romancista, porém em 1934, desgastado pela pressão da censura exercida sobre o trabalho jornalístico, abandonou a sua colaboração na imprensa portuguesa. No mesmo ano publicou *Terra Fria.*

A partir de 1935 a sua produção literária passou também a reflectir as múltiplas viagens que entretanto foi realizando, quer a título particular, quer na função de jornalista, como é o caso da colaboração com o jornal carioca *A Noite*, ao serviço do qual visitou a Escandinávia e a Checoslováquia.

De volta ao romance, em 1940, publicou *A Tempestade. A Lã e a Neve* publicada em 1947, foi reconhecida como a obra que mais traços da estética neo-realista evidencia.[19]

No ano de 1958, Ferreira de Castro foi convidado a propor-se como candidato do povo à Presidência da República, porém, declinou o convite,

---

[18] Durante dois anos Ferreira de Castro foi, como recorda Jaime Brasil, «um corpo sem alma» (Brasil, J. 1961: 38).

[19] Sobre esta obra escreveu Mário Dionísio: «*A Lã e a Neve* é um romance dos tecidos e daqueles que os fabricam, a história da lã desde a criação da ovelha à exportação […] é a história do nascimento à morte daqueles que o fabricam e não têm cobertores para a cama no impiedoso Inverno da serra. É um quadro pungente […] um belo livro em que a arte aceita […] em cheio, o seu nobre predicado de ser útil.» i*n Vértice*, Vol. IV, nº 49, pp. 304-307. Ferreira de Castro publicou ainda em 1950 *A Curva da Estrada*, uma obra que lança uma linha de esperança num futuro de justiça, sentimento recorrentemente expresso pelo autor; em 1954 é editada *A Missão,* que evidencia o forte espírito Humanista do autor, tanto no sentido particular como universal.

segundo afirma Álvaro Salema, por não se considerar habilitado das qualidades políticas para tal missão.

Quarenta anos depois, em 1959, o autor de *A Selva* voltou ao Brasil, a convite da União Brasileira de Escritores e foi recebido com múltiplas homenagens, tendo-se tornado cidadão honorário do Rio de Janeiro.

Desempenhou, até 1964, a função de Presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, para a qual fora eleito dois anos antes.

A Academia de Belas Artes de Paris agraciou Ferreira de Castro com o Prémio Catenacci, em 1967, pela obra *As Maravilhas Artísticas do Mundo*.

O cinquentenário da actividade literária do romancista, decorria o ano de 1966, foi assinalado com vários eventos comemorativos: uma exposição bibliográfica e iconográfica, edições especiais ilustradas e a edição de um volume colectivo *Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro*. Numa praça de Oliveira de Azeméis foi ainda inaugurado um monumento à sua obra.

O Instinto Supremo, publicado em 1968, foi reconhecido como o romance de despedida à Amazónia, no qual estão patentes os ideais anti-racistas e as preocupações com o ambiente, bem patenteado na sua ficção.

No ano seguinte, a União Brasileira de Escritores apresentou a candidatura conjunta de Ferreira de Castro e Jorge Amado ao prémio Nobel da Literatura. Já, em 1970, o autor de *A Selva* foi, novamente, agraciado com o Grande Prémio Águia de Ouro, do Festival do Livro de Nice.

Decorria o ano de 1971, quando Ferreira de Castro empreendeu nova viagem ao Brasil, onde voltou a ser largamente homenageado. No mesmo ano, recebeu da Academia do Mundo Latino o Prémio da Latinidade, conjuntamente com Jorge Amado e Eugénio Montale.

Em 1973 o autor fez doação de parte significativa do seu espólio ao povo de Sintra, tendo justificado a sua dádiva com as seguintes palavras:

> Ao despojar-me das minhas coisas parece-me estar no começo de uma vida nova, sem

> escamas! …Fiz esta doação porque amo profundamente aquela vila, pela imensa poesia da natureza sintrense, onde tanto meditei e sonhei, e pelo seu povo tão meu amigo. Fi-lo porque foi em Sintra que escrevi, durante cerca de trinta anos a maior parte da obra que realizei nesse longo período, o mais fecundo da minha vida. Decidi fazer a doação ao concelho de Sintra e não à Câmara Municipal por isso não implicar nenhuma transigência ideológica, uma vez que eu mantenho inflexivelmente as minhas ideias de sempre. Mas é justo dizer que a Câmara compreendeu bem essa minha atitude.[20]

O 25 de Abril de 1974 foi acolhido por Ferreira de Castro com grande emoção, tendo chegado a participar efusivamente na primeira celebração do Dia do Trabalhador. Porém, a 5 de Junho do mesmo ano, foi acometido de um acidente vascular cerebral que o vitimou a 29 do mesmo mês. Por desígnio do escritor os seus restos mortais foram inumados numa das encostas do Castelo dos Mouros, em Sintra.

A carreira de Ferreira de Castro, segundo Óscar Lopes, foi exemplar a dois títulos. Primeiramente, por a sua obra de ficção estar focada sobre os problemas da maioria do povo português e, finalmente, devido «[…] à sua própria descoberta como assunto, atingindo a dignidade de uma auto-repesentação que, […] pelas traduções numerosas, já não interessa apenas aos Portugueses».[21]

Concluímos o breve percurso biográfico do autor de *A Selva,* com o retrato traçado por Fernando Jasmins Pereira, no qual se evidenciam, por um lado, a determinação e força combativa com que o romancista usa a palavra, denunciando a miséria social e proclamando a esperança num futuro mais justo, e, por outro, um homem inconformado com a finidade inerente à condição humana:

> Ferreira de Castro é sobretudo, um romancista da miséria e da desorientação. É uma consciência que se ergue contra a desprotecção, o aniquilamento a que nesta nossa sociedade são votados os pobres, desejando ardentemente um mundo justo em que tal não aconteça; é um coração que põe a esperança no amanhã como lema da sua obra; é um espírito que raciocina ser determinado processo o verdadeiramente condutivo a essa sociedade ambicionada; é uma mentalidade formada em determinados quadros, incapacitada para compreender alguns aspectos da vida; é um homem que vive na angústia da morte, sem nada ver para além dela senão a hipótese de, num futuro mais ou menos longínquo, o homem matar a morte e viver perenemente feliz sobre a terra […] (Pereira, F., 1956: 22).

---

[20] *In Diário Popular,* de 3 de Abril de 1973.

[21] Óscar Lopes – «Homenagem a Ferreira de Castro», *in* AA.VV. (1966) – *Cinquentenário da vida literária de Ferreira de Castro*, Lisboa, Jornal do Comércio, p. 256.

2. *A Selva* e a consagração literária

Como já mencionámos anteriormente, embora se tenha iniciado nas letras em 1916, foi em 1930 com o romance *A Selva*, que Ferreira de Castro se consagrou como escritor. É uma obra reveladora de uma extraordinária sensibilidade e humanismo e, embora não seja narrada na primeira pessoa, reflecte inteiramente a experiência vivida pelo autor, no interior da selva amazónica, quando era ainda muito jovem. O conhecimento da violência daquela realidade levou o autor a transpor para as suas obras – particularmente notório na obra em estudo – a cor e a dor do sofrimento humano, sobretudo dos mais pobres, o que lhe mereceu o título de percursor do neo-realismo, assunto que desenvolveremos num momento mais adiante no nosso trabalho.

A Selva é repetidamente considerado um romance de espaço, justamente por o espaço, a selva, desempenhar um papel fulcral e determinante em todo o decorrer da narrativa. A obra centra-se na história de um jovem, Alberto, que, entaipado pelas circunstâncias, se vê obrigado a empreender a viagem da sua vida – um percurso no espaço, mas, mais do que isso, uma caminhada ao interior de si próprio. O contacto com a Amazónia, uma nova realidade, natural e humana, gerará no protagonista a génese de um novo homem.

O espaço, admirável mas temível, mais do que um pano de fundo, chega a atingir a proporção de «personagem», pela forma como determina e condiciona a vida das personagens. A força das suas dimensões e configuração estrutural leva-nos a caracterizar a obra como um romance de espaço.[22] Tem uma vitalidade, uma força e um querer capazes de condicionar física, psicológica e intelectualmente

[22] Sobre este assunto refere Carlos Reis: «O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se […] na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das possibilidades, tornada efectiva, naquele género narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural» (Reis, C., 2002: 135).

aqueles que ousam cruzar as suas fronteiras. Ao longo da obra, assistimos à luta sem tréguas que o homem trava com o espaço natural, selvático e indomável[23].

Alberto chega ao Seringal Paraíso – espaço em tudo contrário ao que é evocado pela designação toponímica – na margem do rio Madeira, imbuído de ideais monárquicos convicto dos seus valores e transbordante de preconceitos. Contudo, paulatinamente, vai alterando a sua cosmovisão, ao ver e sofrer na pele, o embate da crueldade e da dureza da vida naquele lugar. O encontro com o sofrimento do outro desperta no protagonista ideais de justiça, desconhecidos até então. Afinal, ele próprio, tal como os seus companheiros, não passava de uma pequena peça de uma engrenagem, que, naquele meio, comandava a vida de cada um. Com preocupações desta índole, o autor antecipa as linhas, mesmo que tenuemente, que viriam a dar corpo à estética neo-realista, como, mais adiante, comprovaremos.

Com o passar do tempo no seringal, Alberto vai perdendo os sentimentos de superioridade que vão sendo substituídos pelos de solidariedade «[…] a pensar nas bravas gentes, Alberto enternecia-se e agora compreendia-as melhor. Já eram outras para ele, assim vestidas de farrapos […]» (Castro, F., 1986: 162).

As contingências das vivências naquele grupo e naquele lugar tiveram, sobre o protagonista, um efeito humanizador, embora encontremos outros exemplos, cujo resultado é diametralmente oposto, como é o caso de Agostinho, um seringueiro que assassina o caboclo Lourenço, por este não lhe conceder a mão da sua filha, uma menina nove anos: «Agostinho abrira-lhe a cabeça a golpes de terçado e decerto o apanhara à traição […]» (*ibidem*: 167).

A par da história de Alberto, o autor dá a conhecer os que com ele lutam, ou melhor, os que com o seu exemplo, o ensinam a lutar, naquele lugar inóspito. Homens simples, que um dia chegaram ao seringal carregando sonhos e ambições, em busca de um futuro melhor. Um risco vão, pois do que haviam almejado,

[23] Cumpre-nos recordar que o espaço de *A Selva* adquire uma «contextura ideológica» (aplicando a terminologia de Carlos Reis), isto é, o espaço físico remete, «para a opressão que no romance se denuncia, como aspecto particular de uma universo de uma exploração desumana e brutal» (Reis, C., 2002: 139).

alcançaram, apenas, dor, sofrimento e exploração. Homens tornados criaturas, absorvidos pela engrenagem que é alimentada da sua força braçal e que os escraviza. Sem alternativa, só lhes resta permanecer, até que a Mãe Natureza o permita:

> […] *A Selva* é, precisamente, o eco vivido da experiência inquieta e miserável daqueles que são explorados pelo seu semelhante, eternas vítimas das circunstâncias ou da ambição. Porque, se é certo haver quem ame a vida aventurosa e cheia de incertezas – também não é menos verdade que muitos vão para ela forçados pela miséria, pela ignorância ou pela estupidez! […] Em resumo, […] o romance é a história duma alma, evocada num cenário de maravilha.[24]

Em *A Selva*, reconhecemos ainda, um pendor fortemente descritivo, revelando Ferreira de Castro um grande poder de pintar com as palavras, tanto na forma como exprime a realidade, como no que concerne à beleza da floresta virgem, como em relação aos sentimentos profundos e, por vezes, extremos dos homens que nela sobrevivem. Jaime Brasil caracteriza, desta forma, a descrição castriana:

> O cenário grandioso é descrito em páginas de assombro. A vida desordenada da floresta virgem, como uma neoplastia vegetal, parece esmagar e absorver o homem, seu simples parasita. Nessa obra, a selva não é um simples motivo literário, refúgio de paixões românticas, cenário de documentários de exotismo, reserva para caçadores de feras e homens. É uma realidade viva, monstro de milhões de cabeças, cujos cipós, como os tentáculos do polvo, vão envolver e estrangular o mundo. Há na obra como que um grande clamor contra a injustiça e a favor do ser humano: ou o homem se liberta da sua escravidão ou a selva sufocará o homem com o abraço da sua vegetação desordenada e os miasmas dos seus pântanos (Brasil, J., 1961: 28).

Assim, em *A Selva*, encontramos a demanda do homem consigo próprio, nas lutas externas e internas, e o reconhecimento de que a possibilidade de «cair» é inerente à condição humana, seja qual for o seu estatuto social, cultural ou ideológico, como se depreende das palavras do protagonista, no final da sua jornada:

---

[24] Mário Gonçalves Viana – *«A Selva* uma obra-prima*», in* Brasil, Jaime (1931) – *Ferreira de Castro e a sua Obra,* Porto, Livraria Civilização, p.44.

> 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 escravizam, 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 (Castro, F., 1986: 205).

2.1. O romance e a crítica

Retomando o que já anteriormente referimos, *A Selva* chamou sobre si inúmeros olhares que, antes da sua publicação, ainda hesitavam em dar o devido crédito ao seu autor. Décadas depois da sua edição, em 1973, a Unesco anunciou que *A Selva* estava entre os dez romances mais lidos de todo o mundo. Fenómeno que estará, certamente, relacionado com o elevado número de traduções que suscitou.[25]

Perante este cenário de popularidade coloca-se-nos uma questão: O que terá motivado a tradução de uma obra portuguesa em tão larga escala? Partilhamos a opinião de R. Cansinos Assens que coloca a tónica na matéria narrada «*La Selva*, […] es um paseo maravilloso por la intimidad misteriosa de la selva y los corazones no menos misteriosos de sus humanos habitantes […]»[26]. A exuberância da Natureza revela-se um assunto por si só, suficientemente

[25] A primeira tradução em língua espanhola surgiu em 1931, seguiu-se-lhe a alemã, de Richard Bremann em 1934 e só em 1938 surgiu a tradução francesa, autoria de Blaise Cendrars, que descortinou em Ferreira de Castro um autor que «[…] sabe evocar como ninguém as belezas e os horrores da Amazónia, descrevendo a natureza tropical, percebendo as extravagâncias que produz esse clima de água e fogo; mas que também fala dos homens que habitam aquela terra, que vivem, lutam, sofrem nas clareiras da floresta virgem». Nota Preliminar à edição brasileira, da *Obras Completas de Ferreira de Castro,* de 1958. Para além do inglês e do italiano, *A Selva* encontra-se, ainda, traduzida em: búlgaro, checo, croata, norueguês, romeno e sueco. Ainda sobre esta questão referiu Jorge Amado, no prefácio à edição brasileira de 1972: «Muito tem-se escrito, não só no Brasil e em Portugal, mas no mundo inteiro, sobre a importância de *A Selva*; o sucesso das traduções nas línguas mais diversas é o melhor elogio e a mais justa apreciação crítica do romance do menino português fazendo-se homem em meio à floresta e ao rio, no princípio do mundo, numa aventura pungente e poderosa».

[26] R.Cansinos Assens – «És um paseo maravilloso», *in* Brasil, Jaime (1931), *op. cit.*, p.45.

interessante e motivador, mas não o único. Compreende-se que Humberto de Campos[27] tenha considerado *A Selva* «o romance amazónico», justificando:

> […] li *A Selva*, romance amazónico do escritor português [..] e […] chegado ao fim do livro, posso exclamar: A amazónia está aqui![28]

Opinião idêntica manifesta Richard Bremann, no prefácio da primeira edição em língua alemã, da qual foi o tradutor, ao afirmar que:

> […] neste romance, Ferreira de Castro não descreve somente o inferno dos pesquisadores da borracha de uma floresta virgem, em toda a sua trágica beleza […] a selva do Amazonas foi vista, pela primeira vez, por um homem que não viajou, mas que viveu dentro dela própria […].

Assim, a narrativa da beleza da selva amazónica é acrescida da vivência do próprio autor que a transmite. Jaime Brasil vai mais longe ao comparar a feitura deste livro a algo que saiu das entranhas do escritor:

> Ferreira de Castro trazia *A Selva* no ventre quando regressou do Brasil. A selva possuíra-o, enfeitiçara-o. Os pavores e as angústias do adolescente habitavam o homem como demónios atormentadores. Só o Verbo que é luz e vida, os poderia afugentar. Esse Verbo só encarnou quinze anos depois. Foi uma gestação de gigante. Ferreira de Castro sofria muito ao recordar as dores vividas.[29]

Por ocasião da publicação do livro no Brasil, depois de ter sido traduzido em cinco línguas, Huáscar de Figueiredo, escritor amazonense, dedicou-lhe as seguintes palavras:

> Pelas suas qualidades, ainda se não escreveu romance sobre as coisas do Amazonas com a precisão, a clareza, elegância, riqueza de detalhes, simpatia e realidade, como êsse, que foi a vida estuante, iluminada e inquieta, do ilustre escritor português […] para escrevê-lo

---

[27] Autor da primeira crítica brasileira.

[28] Humberto de Campos – «O Revelador da Amazónia», *in* Brasil, Jaime (1931), *op.cit.,* p.64.

[29] Ainda sobre este assunto acrescenta Luciana Stegagno Picchio: «[…] Durante quinze anos o assunto, o núcleo autobiográfico da sua memória, enquanto ele ia *fazendo a mão* em prosas jornalísticas, ensaios literários e sociológicos, em ficções, contos e romances que nos títulos truculentos só denunciavam a matriz novelística de cunho realístico do século XIX […] era como se o ficcionista empurrasse para dentro a matéria viva da experiência central da sua vida: medo de reabrir, com a pena […]», *in Vária Escrita*, Nº 3, pp. 87-88.

teria sido necessário o contacto directo com a natureza para o produzir, nenhuma das suas cenas sendo possível sem o auxílio prestimoso da memória […][30]

A singularidade da pintura que Ferreira de Castro fez da Amazónia tem, segundo Huáscar de Figueiredo, uma única justificação:

> Decorre então a parte mais interessante do romance, isto é, a crónica da nossa vida [...] não há detalhe que lhe tenha escapado […] mas esse livro não tem exageros. Foi sentido com profunda ternura humana, foi vivido com o coração e com a alma. Por isso mesmo. É amargamente verdadeiro, sem que se lhe encontre entre as páginas nenhum intuito de deprimir a terra, ou de a malsinar.[31]

Jorge Amado, no prefácio[32] da edição brasileira de 1972, corroborou este pensamento ao afirmar que:

> Hoje a Amazónia está nas primeiras páginas dos jornais, nos vídeos de televisão, nas ondas dos rádios. Mas é no romance de Ferreira de Castro, feito com carne e sangue de gente vivida, amassado no seringal, que os leitores encontram a verdadeira face da Amazónia e só ali podem tocar a realidade mais profunda das terras do grande rio e da luta travada pelo brasileiro, para tornar essa região chão de homens e de vidas. Porque no romance encontram a vida recriada, palpitante, porque essa verdade lhes é trazida por alguém que a viveu em toda sua dramaticidade e, sendo tocado pelo dom da criação, transformou em obra imortal de literatura a experiência terrível do menino português. Imortal exactamente por fiel e solidária com a realidade, por ser ao mesmo tempo um grito, um clamor – tão belo e poderoso que se faz ouvir no universo inteiro.

Igualmente, Cruz Malpique atribuiu à vivência da selva, na primeira pessoa, a originalidade do romance de Ferreira de Castro:

> *A Selva* é o romance dos seringueiros da Amazónia, sacrificados à ganância de espertalhões que os sugaram até ao sabugo, sem sombra de respeito pela dignidade daqueles a quem vampirizam […] Ferreira de Castro não escreveu este livro de cor. […] escreviveu-o. […] No escreviver, é o fundo que domina a forma, que a coloca ao seu

---

[30] Huáscar de Figueiredo – «Nota Preliminar», *in* Castro, Ferreira de (1958) – *Obra Completa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, p. 66.

[31] *Ibidem.*

[32] Ferreira de Castro, por sua vez, prefaciou a 1ª edição de *Gabriela Cravo e Canela*, na qual se referiu ao seu autor com as seguintes palavras: «O êxito da obra de Jorge Amado no Mundo criou uma viva curiosidade pela literatura brasileira e descerrou as portas de vários países a outros escritores da grande nação sul-americana. O próprio interesse que existe hoje, na Europa e na América, pelo génio de Machado de Assis, […] só começou verdadeiramente depois de se terem difundido por toda a parte os romances do autor de *Cacau*».

serviço. Num caso, escreve-se com tinta. Noutro, com sangue, com todo o corpo, com todo o espírito[33].

Blaise Cendrars considera que o sucesso da obra se deve à profunda humanidade do autor, que transparece nas páginas do seu romance, imprimindo veracidade resultante tanto da autenticidade dos pormenores da rotina dos seringueiros, como da fidelidade escrupulosa na reprodução da sua linguagem.

Já para Urbano Tavares Rodrigues, o valor de A *Selva* estará no seu vasto universo temático, extraordinariamente apelativo:

> *A Selva* é o livro excepcional, que se escreve uma só vez na existência de um romancista: a narrativa matricial, cântico, alegria, tragédia, diário de suplícios e deslumbramentos. Homens escravizados, que arrojam fora as grilhetas, ou seja, as dívidas que os prendem ao seringal. E o incêndio vingador. E a floresta virgem, húmida, envolvente, mortífera, sepulcro de aventuras e ambições. A modificação de Alberto, que ali deixa ficar convicções sem sentido e intui uma nova ideologia, a da solidariedade universal.[34]

Por ocasião do cinquentenário da actividade literária de Ferreira de Castro, como ponto preambular ao seu ensaio, Giuseppe Carlo Rossi coloca uma pertinente questão, procurando indagar se as obras do romancista ao serem relidas, hoje, mantêm o poder atractivo que tinham, então, nos longínquos anos de 1928 e 1930:

> […] permite uma resposta positiva à pergunta acima formulada, isto é, se aquela obra continua ainda válida; já que, se a sua validade se pode ainda objectivamente afirmar e sustentar, além do amadurecimento crítico por que passaram, em sucessão frenética, sobretudo nos últimos anos, tanto os escritores como os leitores, […] isto quer dizer que aqueles dois romances souberam, não somente interpretar um problema central da vida do tempo, simbolizada pelo autor, mas também apresentá-lo com a eficácia para que tal problema se destacasse das circunstâncias de tempo e de espaço e assumisse aspecto de duradoura realidade poética, independentemente das contingências vividas pelos homens […].[35]

---

[33] Cruz Malpique – «O problema sentimental da emigração no romancista português Ferreira de Castro e na poetisa galega Rosalía de Castro», *in* Neves, Adelino Vieira (1976) – *In Memoriam de Ferreira de Castro*, Cascais, Arquivo Bio-bibliográfico de Escritores e Homens de Letras, p. 169.
[34] *in Vária Escrita* , Nº 3, pp. 87-88.
[35] Giuseppe Carlo Rossi – «Ao reler *Emigrantes* e *A Selva*», *in* AA.VV. *(*1966) – *Cinquenta anos da vida literária de Ferreira de Castro*, Lisboa, Jornal do Comércio, p.112.

Face ao exposto, poderemos concluir que as poeiras do tempo não esgotaram as potencialidades da obra, factor que se deve tanto à riqueza temática que encerra como ao timbre sensível e humanista deixado pelo seu autor. E, como observa Luciana Stegagno Picchio, *A Selva* é «um livro que uma releitura de hoje ressemantiza em todas as suas potencialidades, mesmo naquelas que não poderiam ser vistas pelos contemporâneos».[36]

[36] *in Vária Escrita*, Nº 3, p.30.

3. A emigração na literatura castriana

A questão da emigração é um dos temas recorrentes da obra de Ferreira de Castro, mais intensamente explorado em *Emigrantes*[37] e *A Selva,* onde se pressente a experiência do autor, que sentiu na pele as agruras da vida errante de um emigrante.

Emigrantes apresenta o drama dos que saem da sua terra natal, onde a miséria persistente acaba por os impulsionar a buscar, noutras paragens, mesmo que longínquas, forma de incrementar a sua vida ou até fazer fortuna. Uma história que, apesar das suas particularidades portuguesas, tem uma abrangência universal:

> O oiro do Brasil fazia parte da tradição e tinha o prestígio duma lenda entre os espíritos rudes e simples. Viam-no reflorir nas igrejas, nos palacetes, nas escolas, nas pontes e nas estradas novas que os homens enriquecidos na outra margem do Atlântico mandavam executar. Viam-no erguer-se refulgente, ofuscante, em moedas do tamanho do sol ao fundir-se na linha do horizonte […]. E nenhuma esperança de grande prosperidade havia que não fosse cimentada com esses oiro que lá longe brotava […] (Castro, F., 2001: 28)

Como observa Cruz Malpique, o fenómeno da emigração é tão antigo quanto a necessidade de pão, e quando na pátria não é possível o suprimento das necessidades básicas, nasce o desejo de o buscar noutras paragens:

> Como homem infortunado na sua terra quer, realmente, arranjar remédio para o seu infortúnio, não tem sombra de dificuldade em acreditar nas fagueiras informações que lhe prestam sobre um possível eldorado.[38]

As motivações dos que partem não se prendem apenas com o suprimento das necessidades mais primárias, embora essa seja a razão principal. Contudo, há, também, os que são movidos pelo espírito de aventura, outros, ainda, são apenas

---

[37] Acrescentámos, ainda, o romance *Emigrantes*, à Bibliografia Activa por, tal como no romance *A Selva*, ser abordada a questão da emigração, uma temática recorrente na narrativa castriana.

[38] Cruz Malpique – «O problema sentimental da Emigração no romancista português Ferreira de Castro e na poetisa galega Rosalía de Castro», *in* Neves, Adelino Ferreira (1976) – *In Memoriam de Ferreira de Castro*, Cascais, Arquivo Bio-bibliográfico de Escritores e Homens de Letras de Portugal, p. 176.

vítimas da credulidade excessiva, acabando por cair nas malhas dos «engajadores» e exploradores que prometiam o lucro fácil e rápido. Lembremos que o grosso da emigração era constituída por indivíduos de condição humilde e pouco escolarizados ou mesmo analfabetos.

O Brasil – destino de sonho – durante anos encheu de esperança muitos camponeses[39], sobretudo do Norte, no caso português:

> Palavra mágica, o Brasil exercia ali perene sortilégio e só a evocação era motivo de visões esplendorosas, de opulências deslumbrantes e vidas liberadas. Sujeitos ao ganha-pão diário, sofrendo existência mesquinha, os lugarejos sonhavam redimir-se, desde as veigas em flor ao dorso das serranias, pelo oiro conquistado no país distante (CASTRO, F., 2001: 28).

O predomínio da pequena exploração agrícola, cujo rendimento mal chegava para a subsistência e para o arrendamento das terras, acabam por impelir os mais jovens a abandonar as aldeias e a procurar nas cidades ou até no longínquo Brasil, um futuro melhor. Joel Serrão, no seu estudo *A Emigração Portuguesa para o Brasil* retrata claramente a situação que se vivia, no segundo quartel do século XIX:

> No seio de uma família rural minhota proprietária ou arrendatária de uma pequena parcela de terra, parte dos filhos machos não cabem nos acanhados limites da exploração familiar. Deitando contas à vida, os pais vendem ou hipotecam alguns […] bens para pagar as viagens e mandam para o Brasil os filhos […]. Partem ou antes dos catorze anos […] ou entre os vinte e os trinta anos. Esta emigração masculina e jovem vai recomendada a parentes […] dedicando-se, predominantemente ao "negócio" […].

O fim da escravatura no Brasil veio introduzir novos moldes e exigir novas soluções para a necessidade de mão-de-obra, que resultaram em novas realidades de engajamento de emigrantes por emissários dos proprietários brasileiros. Este factor combinado com a precária situação de vida de muitas famílias, em Portugal, explica a partida de um tão elevado número de emigrantes para as terras brasileiras.

---

[39] Em «A emigração, fenómeno histórico estrutural», Joel Serrão refere que: «O grosso da emigração do primeiro quartel do nosso século seria constituído, em primeiro lugar, por indivíduos ligados às tarefas agrícolas» (Serrão, J., 1977b: 82).

Ferreira de Castro, que, como sublinha Cruz Malpique, «[…] em carne e osso e alma, viveu a situação de emigrante de terceira classe […]" apresenta, nos romances anteriormente referidos, uma descrição muito apelativa graças aos inúmeros pormenores, só possível por a sua obra ser "indissociável da sua própria vida» (Salema, A., 1974: 16).

No romance *A Selva* é ainda enfatizado o drama da imigração nordestina – para fugir ao flagelo da seca, os homens do sertão, acabam por se deixar encarcerar na selva. Nos dias em que as chuvas impediam o trabalho no seringal, é com alguma comoção que Alberto, o protagonista, ouve os relatos dos cearenses, recordando episódios do seu passado e as agruras que os tinham levado até ali:

> Dava-se, então, o êxodo, mais trágico e numeroso do que o dos antigos hebreus nos domínios da cristandade. Iam caravanas sem fim ao longo da terra em fogo. O sertão ficava abandonado, com suas planuras ígneas e lombas a arderem também. Quem entrasse nele, a trote largo de cavalo, só encontraria destroços, restos das vidas que se foram, esqueletos mirrados, e, para além, na linha sangrenta do poente, lá ao fim da terra esburgada, a ameaça de não volver. Partiam muitos, quando soava o rebate para a fuga, mas muito poucos chegavam à beira do mar redentor (Castro, F., 1986: 163).[40]

Os que conseguiam atingir a selva, rapidamente se davam conta de que apenas haviam trocado: «[…] a terra que matava por falta de água, pela terra que matava por ter água em excesso» (*ibidem*: 164). As facilidades anunciadas nada tinham em comum com a realidade do seringal:

> Quando seu Alípio foi ao Ceará buscar pessoal, 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 já 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 (*ibidem*: 116).

---

[40] Esta temática viria igualmente a ser abordada por Graciliano Ramos em *Vidas Secas,* publicado em 1938. Nesta obra encontramos o relato pungente da viagem de uma família, constituída por um casal e dois filhos, em busca de um lugar com água. A história desta gente habituada a migrar sem rumo, provoca no leitor um misto de impotência e compaixão. Aspecto interessante é a falta de comunicação entre os elementos da família, esse défice de conversação está intimamente ligado à condição de esmagamento a que a agressividade do clima os votou. Como se a seca tivesse um efeito extintor das palavras. A miséria física com uma repercussão a nível intelectual — a seca transformando os homens em bichos esfomeados e sedentos. Processo idêntico sofrem os seringueiros, prisioneiros de uma natureza agreste e de uma exploração que não lhes deixa qualquer alternativa; uma problemática, igualmente, presente tanto no romance de Ferreira de Castro, como no filme de Leonel Vieira.

Contudo, apesar de todas as agruras vividas na terra natal existe no espírito da maioria dos emigrantes, que nos são apresentados por Ferreira de Castro, um desejo comum que é o de regressar: «Se morrer, morri. Se não morrer…o que eu quero é voltar para o Ceará. Sempre que penso na minha terra, sinto uma coisa, aqui, na garganta…» (*Ibidem*: 117). Todavia, muitos não chegam a concretizá-lo, devido à frustração de não terem alcançado, no lugar das promessas, a realização material que, de uma forma ou de outra, ansiavam. Outros, como Manuel da Bouça, regressavam, mas ocultavam o fracasso que o Brasil representava nas suas vidas: «[…] desejava ocultar em Lisboa a sua miséria e que nunca mais se lembrassem dele, que o esquecessem para sempre» (Castro, F., 2001: 254).

Concluindo, a emigração, segundo Ferreira de Castro, mostra o percurso daqueles que conhecendo as misérias pátrias, abalaram em demanda por um futuro menos sombrio. Contudo, tanto na experiência pessoal do romancista como na das personagens que criou, o Brasil não confirmou a fama de *eldorado* que enchia de esperanças e de coragem aqueles que partiam. Este é um dos aspectos, como desenvolveremos mais adiante, que tanto o romance como o filme vão sublinhar.

4. Neo-realista antes da época?

Com o presente capítulo, não aprofundaremos as questões que se prendem com toda a problemática do Neo-realismo em Portugal, uma vez que esse não é o cerne do nosso trabalho; pretendemos, apenas, contextualizar literariamente Ferreira de Castro e mostrar como a sua obra foi acolhida e de que forma veio a influenciar a geração que se lhe seguiu, sendo impossível, no entanto, não remeter para os pressupostos do próprio Neo-realismo.

A Batalha (1919-26) – jornal operário – foi um dos periódicos que agregou à sua volta um grupo de escritores, entre os quais Ferreira de Castro, sintonizados com ideais de esquerda, que acabaram por exercer uma forte influência na consciencialização ideológica de um determinado sector da intelectualidade portuguesa e, que, de alguma forma, veio a preparar o caminho para o Neo-Realismo.

Contudo, como afirma Alexandre Torres, na sua obra *O Movimento Neo-realista em Portugal na primeira fase*, a ideologia dos referidos escritores ainda estava marcada pelo Socialismo Utópico, preconizado pela *geração de 70*, que não almejava a queda do Capitalismo, apenas desejava que algumas das suas arestas fossem limadas. A revolução activa não fazia parte do seu programa, confiavam que o mundo das injustiças acabaria por ruir, por si mesmo. Um socialismo resumido a «abstenção», que vive expectante pelo desmoronar do «velho mundo».

Ainda segundo o citado autor, mesmo a obra *Emigrantes,* de Ferreira de Castro, embora tenha assinalado uma nova fase do realismo social, ainda demonstra, resquícios dessa herança, pois o protagonista, Manuel da Bouça, um homem simples, sem qualquer consciência social e muito menos política, parte

para o Brasil com o único propósito de enriquecer, a fim de se tornar proprietário, em suma, transformar-se num capitalista[41].

O movimento da «Presença»[42] (1927) começou por exercer uma acção eficaz contra o academismo que lhe antecedera. Abriu as portas para as novidades de então – Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann – reivindicando uma literatura livre. Contudo, com o passar do tempo, os mestres da revista acabaram por cair na apologia do tipo único de liberdade, o que veio a gerar dissidência e cisão entre alguns dos presencistas, que já começavam a sintonizar-se com outras linhas estéticas e ideológicas.

O Neo-realismo[43] – movimento reactivo de confrontação com o grupo da Presença – inspirado nos ideias marxista-leninistas, caracterizava-se pela acção e tinha como objectivo a libertação e igualdade concretas do homem. Este grupo literário desenvolve-se entre os finais dos anos 30 e os finais dos anos 50 do século XX, época de domínio salazarista. Contam-se entre os principais escritores neo-realistas: Alves Redol, Afonso Ribeiro, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, Mário Braga, Mário Dionísio. Na divulgação do ideário neo-realista destacaram-se, as publicações entre outras, como: *Seara Nova, Sol Nascente, Pensamento, Síntese, O Diabo, Vértice*.

Das enunciadas publicações destacamos *O Diabo*, «Semanário de crítica literária e artística», fundado em 1934 – dirigido por Ferreira de Castro em 1935 – que tinha um campo de abrangência muito vasto, ia da actualidade política à

---

[41] Ainda sobre esta matéria, no artigo «O escritor e Manuel da Bouça», refere Roberto Nobre «Muito intencionalmente, o escasso nível do camponês era apresentado […] como um problema social e não apenas como um displicente motivo de estilo e pitoresco. A literatura era um meio de revelar o tema e não um fim em si própria. Não vinha fazer literatura regionalista, mas o oposto do que esta se propunha», *in* AA.VV. (1966) – *Cinquenta anos da vida literária de Ferreira de Castro,* Lisboa, *Jornal do Comércio*, p.292.

[42] Tratou-se de um movimento congregado à volta da revista *Presença*, e, como refere Jaime Brasil, «[…] alheio à política, apenas de pura renovação estética […]».

[43] Termo sugerido primeiramente por Joaquim Namorado num artigo *d'O Diabo* de 1938. Não constitui uma definição pacífica, Mário Dionísio insistiu na demarcação da distância entre Realismo e Neo-realismo. Posteriormente, surgiram outras tentativas de designação: Realismo Sociológico, Realismo Humanista, Novo Humanismo. Ainda sobre o movimento neo-realista português, cumpre-nos recordar o estudo de Carlos Reis (1983) – *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra, Almedina.

crítica literária e cinematográfica (tanto nacional como brasileira). Procurava ser um órgão vivo, activo na informação e crítica, como se pode inferir das palavras de Artur Inez:[44]

> Torna-se urgente a criação de um espírito crítico seguro e límpido, honesto e desempoeirado de que todos temos andado arredios. Possuímos ideias e queremos expô-las. Novos e independentes como somos, sem responsabilidades nas imbecilidades passadas e presentes, desejamos caminhar orgulhosamente para o futuro, com a consciência de que existimos e também pesamos na balança (*Apud* Reis, C., 1981: 37).

Ao contrário do que pode sugerir, o Neo-realismo não foi uma extensão do Realismo literário. Embora existisse entre ambos o ponto ético comum: a ligação da literatura à sociedade, distanciam-se, porém, na linha ideológica que lhes estava subjacente e na subsequente atitude face ao mundo circundante.

Na perspectiva neo-realista, a literatura exerce um papel activo e interventivo visto que: «[…] romance, poesia ou ensaio deveriam converter-se em instrumento de compreensão transformadora do mundo» (Torres, A., 1977: 33). É real o compromisso do escritor com a sociedade, e a sua obra é um instrumento transformador, na medida em que pode contribuir para a formação da consciência social.

Já os presencistas não atribuíam à literatura qualquer papel de intervenção social, antes pelo contrário, as criações literárias revelavam uma total despreocupação relativamente aos problemas da sociedade.

O Neo-realismo não preconiza um estilo característico nem se restringe a um conjunto limitado de temas (embora reconheçamos que existem alguns que surgem recorrentemente), como defendem os teóricos do movimento a marca diferencial está na forma como as temáticas são abordadas:

> É completamente falso que um operário, uma criada de servir, um pescador sejam preferidos pelo Neo-realismo como personagens […] Todos os dias aparece um autor intitulando-se Neo-realista porque publicou um romance sobre varinas ou criadas de servir […][45]

---

[44] Artur Inez desempenhava, na época, o cargo de director do periódico.
[45] Mário Dionísio, *in Vértice,* n º49.

As obras de feição neo-realista acabaram por, de certa forma, preceder a teorização, que se processou de forma mais lenta. Alves Redol (*Gaibéus*, 1939) é considerado um dos primeiros escritores do movimento. Só na década de 40 o Neo-Realismo é assumido como «movimento literário individualizado». Num artigo publicado, na página literária d'*O Primeiro de Janeiro*, de 1945, Mário Dionísio – apontado como um dos teóricos desta escola literária – esclarece que para o neo-realista a observação é actuante; a sua preocupação não é copiar a Natureza, mas, sim, transformá-la, porque o Neo-realismo não compreende o homem desligado da vida social.

Depois de traçado o pano de fundo, literário e social, no qual se movimentou Ferreira de Castro, encaminhamo-nos para a inserção da sua obra nesse contexto. Atribuir uma chancela à sua produção literária não nos parece tarefa fácil, porque a sua criação não se fixou num modelo específico, foi crescendo com o autor, e «as classificações sendo uma necessidade de espírito, amputam […] a realidade», [46] como sublinha Alexandre Cabral. Assim, uma classificação pode ser, por vezes, um espartilho difícil de colocar.

No caso concreto do autor em estudo, não encontrámos unanimidade relativamente à classificação que lhe foi atribuída. Alexandre Cabral e Roberto Nobre[47], entre outros, reconheceram Ferreira de Castro como neo-realista, o introdutor do novo Humanismo. Já, Mário Dionísio e Álvaro Salema – teóricos neo-realistas – não identificam na obra de Castro os princípios fundamentais do movimento.

Ferreira de Castro, por seu lado, acompanhou de perto o despontar dos neo-realistas. Já em 1940, numa entrevista, manifestou o apreço pelas novas ideias e pelas promessas que antecipavam:

---

[46] Alexandre Cabral – «Breves comentários à sua obra», *in Vértice*, Vol.17, Nº 165, p. 292.

[47] Igualmente, Jaime Brasil em *Os Novos Escritores e o movimento chamado "NEO-REALISMO", de 1945,* atribui a Ferreira de Castro o papel de precursor "dessa jovem literatura […] foi o primeiro que em língua portuguesa, tratou dos problemas sociais. Fez reportagem do drama dos que trabalham e escreveu o entrecho do documentário humano", p. 10.

> Portugal tem actualmente, uma nova geração brilhantíssima, inquieta de cultura e de ver todos os problemas de frente. Penso que dentro de muito poucos anos essa geração ter-nos-á dado […] obras notáveis e notáveis são já algumas das que têm aparecido nos últimos tempos (Alves, R., 2002: 102).

Na perspectiva de Alexandre Cabral, da obra literária do romancista de *A Selva* emerge uma mensagem de solidariedade e adesão fraterna aos problemas do Homem, motivos suficientes para ser considerada neo-realista: «[…] escritor que conquistou a celebridade e de uma obra impregnada dos fundamentos ao topo do fertilizante tónus do Novo Humanismo».[48]Roberto Nobre, comungando da mesma opinião, reconhece que em *Emigrantes:*

> Naquele primeiro romance, estava o emigrante português, como paradigma do emigrante humilde de todo o mundo. Era o Neo-Realismo, embora então ainda assim não estivesse crismado. […] Coube a Ferreira de Castro o papel de pioneiro, aquela gloriosa oportunidade do escritor que chegou na época porque soube antevê-la e corresponder fecundamente a ela.[49]

O mesmo pensamento, apesar da distância temporal, manifesta David Mourão-Ferreira ao reconhecer o pioneirismo e a importância do autor de *A Selva*, no contexto literário português*:*

> Foi necessário o aparecimento do neo-realismo para que enfim se descobrisse a relevância do seu papel precursor. O sopro de inquietação social que por toda a parte singularizou os anos 30 […] foi Ferreira de Castro que melhor o soube captar, protagonizar e difundir no momento e lugar certos.[50]

Semelhantemente, Urbano Tavares Rodrigues atribuiu a Ferreira de Castro um papel de desbravador do terreno que os neo-realistas acabariam por «cultivar com espírito programático» a partir do final da década de 30.

De igual modo, Luciana Picchio considerou *A Selva,* de Ferreira de Castro, um «romance piloto», quer pela temática, quer pela estilística. No que refere aos temas: sob um pano de fundo que é o universo exótico, inter-relacionam-se gentes de várias origens, vivendo problemáticas tocantes. A exploração do homem

---

[48] *Ibidem.*
[49] *In O Comércio do Porto*, de 26 de Julho de 1966.
[50] *In Jornal de Letras e Ideias*, nº 182, de 28 de Dezembro de 1985.

(sentido mais universal) e o sacrifício inerente à vida do seringueiro (sentido mais individual) são tópicos indiciadores de uma consciência de classe. No que concerne à inovação linguística A *Selva «*marca expressionisticamente a língua do outro», com os brasileirismos, os caipirismos dos companheiros do protagonista.[51]

Na vertente oposta, encontra-se Mário Dionísio que afirma que o autor de *A Lã e a Neve*:

> […] não é neo-realista, o seu conceito do mundo e da vida e, consequentemente do romance não é o mesmo que informa, indispensavelmente, a visão do mundo, da vida, do romance de um neo-realista. Todos os que supõem Neo-Realismo um mero e pretensioso sinónimo de literatura social, esquecendo o ponto de vista filosófico que, na base de tudo […] Mas nem por isso qualquer romance com acentuadas preocupações sociais por mais inconformadas e até actuante, passará a ser um romance neo-realista […].[52]

Assim, contrariamente ao que defendem Alexandre Cabral e Roberto Nobre, Mário Dionísio sublinha que a temática reveladora de preocupação com as condições sociais não basta para que a obra seja inserida no seio neo-realista, deverá, igualmente, estar imbuída de uma determinada carga ideológica, pedra angular desta escola literária. Contudo, ainda no mesmo artigo, o referido autor acrescenta:

> De qualquer modo *A Lã e a Neve*, até pelo número de problemas e discordâncias que suscita […] é um dos livros mais apaixonantes de Ferreira de Castro. Nunca o autor se abeirou tanto do povo do seu país. E, por mais discutível que para mim permaneça o ângulo por que tal aproximação se realizou, o caso é que se trata dum romance ousado, sincero, invulgar, que confirma mais uma vez as profundas qualidades literárias e humanas […] do seu autor […].[53]

Ainda na mesma linha de pensamento, Álvaro Salema atribui a Ferreira de Castro o papel de iniciador do «romance realista social» em Portugal:

> Num tempo de lutas cumpria à criação literária dar expressão às ansiedades colectivas. Essa missão só veio a ser assumida geracionalmente desde o início de 40 pelos neo-realistas. Mas, antecipando-se-lhes, Ferreira de Castro trouxe para a nossa Literatura […] a mensagem populista essencial (*Apud* Alves, R., 2002: 83).

---

[51] Cf. Luciana Stegagno Picchio, *in Vária Escrita*, Nº 3, p. 28.
[52] Cf. Mário Dionísio, *in Vértice,* nº 49, pp.304-307.
[53] *Ibidem.*

Este estudioso atribui o sucesso do autor junto dos leitores à sensibilidade, «esperança humanista no resgate da miséria e da opressão» que emana das suas obras.

Mais recentemente, Ricardo Alves, no seu trabalho *Anarquismo e Neo-realismo – Ferreira de Castro nas encruzilhadas do século,* publicado em 2002*,* sublinha que a obra de Ferreira de Castro desempenhou, no contexto literário, um papel que vai muito para além do mero pioneirismo:

> Será pertinente reavaliar o pioneirismo de Ferreira de Castro não apenas como precursor, mas introdutor dum realismo específico, duma narrativa ideologicamente revolucionária inspirada, porém noutros pressupostos éticos e políticos (*idem*: 108).

Como já referimos anteriormente, o Neo-realismo, funde-se ideologicamente com o marxismo-leninismo, linha ideológica não perfilhada por Ferreira de Castro, razão pela qual, como defende Ricardo Alves, à sua obra – mesmo que respeitada e apreciada pelos neo-realistas – não é reconhecido o pendor neo-realista:

> Visto de dentro das fileiras cerradas do neo-realismo […] ele só poderia ser um precursor […]. Aceitar Ferreira de Castro como escritor neo-realista implicava dar-lhe uma primazia que a vulgar luta ideológica não estava preparada para conceder (*idem*: 107).

Na perspectiva de Ricardo Alves, esta questão não passa de um detalhe de ordem académica, pois, o que não falta ao romance castriano é, precisamente, ideologia: «[…] se há uma linha de força dominante na obra de Ferreira de Castro ela radica-se na ideologia que lhe subjaz […] fundamentos doutrinários que não passam pelo marxismo […]» (*ibidem*: 81).

Ferreira de Castro advogava uma prática revolucionária mais idealista, provavelmente herança, mesmo que ligeira, dos seus antecessores. Contudo, a obra não fica indiferente ao meio no qual se insere e, por isso, denuncia, claramente, o ensejo de mudança, de construção de uma nova sociedade, esta semente de contestação presente nos seus livros, acabou por encontrar terreno fértil na «nova geração».

Pelo que ficou exposto, podemos concluir que, sem qualquer sombra de dúvida, Ferreira de Castro marcou o seu tempo, ao transportar para a Literatura as demandas do homem simples, na dura luta que trava quotidianamente com o meio adverso ou com o Outro, que o escraviza. As problemáticas tanto se centram na particularidade, o sacrifício do seringueiro, como atingem a universalidade, a denúncia da exploração do homem. A inconformidade com a injustiça é uma constante da sua obra. O romancista revelou um conhecimento, por experiência própria, do mundo real, colocou o dedo na chaga e solidarizou-se com os que não tinham voz, revelando, assim, a sua profunda sensibilidade, a sua sede de justiça, e a esperança de que, expurgados os males, uma nova sociedade, mais justa, pudesse, finalmente, nascer.

O autor de *Emigrantes* foi, por isso, um escritor de vanguarda, pela consciência social que emana das suas obras, razão pela qual foi considerado pioneiro, precursor, desbravador dos caminhos do Neo-realismo. Como verificámos, anteriormente, esta designação poderá, na opinião de alguns estudiosos de Ferreira de Castro, ser redutora, pelo que, alternativamente, tenham proposto a denominação – introdutor do realismo específico (social), uma prosa revolucionária, porém marcada por pressupostos diferentes daqueles que inspiravam os neo-realistas.

5. O romancista e o cinema

A relação de Ferreira de Castro com o cinema reporta-se ao começo da sua carreira jornalística – coincidindo com a época do *cine-roman*[54] – como recorda Roberto Nobre, em *Singularidades do Cinema Português*, o romancista «[…] foi dos que inicialmente, em Portugal escreveram sobre cinema, nos seus significados social e de obra de arte ». Assim, o conhecimento do escritor sobre esta matéria não resulta apenas do seu papel de espectador interessado, mas também da sua intervenção activa, pois em 1931, dirigiu um curto documentário com vista a promover o concurso «Estátuas de Portugal» – estreado no cinema Condes –, do qual foi igualmente o argumentista. Integrou, ainda, com António Ferro, J. Castello Lopes e Leitão de Barros o Conselho para a fundação da Tobis Portuguesa.

Ferreira de Castro conferia ao cinema um papel interventivo tanto social como culturalmente, por essa razão, via com um olhar muito crítico as produções cinematográficas que se desenvolviam na sua época que, no seu entender, em nada contribuíam para o enriquecimento do público. É essa visão que, sem rodeios, veicula na entrevista ao semanário *O Diabo*:

> Eu frequento muito o cinema, embora a maior parte das vezes saia no meio dos filmes. O cinema é uma arte com imensas possibilidades e que nos dá, de quando em quando, obras admiráveis. Infelizmente, está nas mãos de comerciantes e de industriais, que pensam o pior possível do público e que lhe fornecem, salvo raras excepções, filmes idiotas, por suporem que é disso que a maioria dos espectadores gosta. Devido a isso, eu vou ao cinema quase sempre pelos documentários e não pelo que se chama o «filme de fundo». E, contudo, depois da literatura, o cinema é, talvez, a arte que mais pode contribuir para o esclarecimento dos problemas colectivos e da personalidade humana.

---

[54] Conforme é referido por Roberto Nobre, era moda a publicação, em folhetins, dos filmes: «O jornalista ia, previamente, ver as películas em sessões privadas, tomava apontamentos e escrevia o correspondente folhetim». Liliana Dias Carvalho, na comunicação que proferiu por ocasião do 75º aniversário da publicação de *A Selva*, refere que o facto de Ferreira de Castro ter sido um desses argumentistas, terá influenciado o seu percurso enquanto escritor, visto que «é possível encontrar, a par de uma estrutura perfeitamente montada pelo autor, também uma estrutura imagética onde podemos encontrar um olhar cinematográfico do romancista. […] Esta afirmação ganha algum relevo se pensarmos que na altura em que Castro escrevia […] *A Selva* tinha também a seu cargo a escrita dos *cine-romans* e era, com Roberto Nobre, um espectador acérrimo de cinema».

No que diz respeito à adaptação dos romances, embora jazesse no seu íntimo o secreto desejo de os ver passados ao ecrã, todavia decorreram algumas décadas até que o mesmo se substantivasse. Em 1933, uma empresa norte-americana contactou Ferreira de Castro no sentido de dialogar sobre as condições de adaptação do romance *A Selva*, mas razões alheias à vontade das duas partes impediram que o projecto fosse concretizado.

Uma década depois, outras tentativas se delinearam, mas com fim idêntico às anteriores. Mais tarde, nova empresa norte-americana mostrou interesse na adaptação da obra ao cinema, mas, uma vez que pretendia absoluta liberdade de adaptação, não obteve a concordância de Ferreira de Castro. Roberto Nobre conclui que: «Em toda a sequência de filmes propostos e não realizados se pode verificar que o escritor tem sido, com a sua legítima intransigência, o principal culpado da sua não efectivação, por um mui digno pecado de deontologia intelectual».

Porém, em 1972, com Márcio de Souza, realizador brasileiro, finalmente, surge a primeira adaptação[55] ao cinema da obra *A Selva*, rodada na Amazónia. Não chegou a entrar no circuito comercial, em Portugal, embora tivesse sido apresentada no Palácio Foz, em 1973. Ferreira de Castro teve oportunidade de assistir à fita e teceu, posteriormente, as seguintes considerações:

> Penso que o filme tem algumas imagens muito bonitas, mas que as restrições que a crítica lhe pôs, são justas. Lamento os produtores, todas as pessoas que tenham, porventura, errado e lamento-me a mim próprio pelo facto do filme não ter sido o que se esperava. [...] Certamente o filme foi feito com boa vontade. E sei que queriam fazer um bom

[55] O filme de Márcio de Souza, que tivemos oportunidade de visionar no Museu Ferreira de Castro, em Sintra, tratou-se de uma «adaptação propriamente dita» (Comparato, D., 1994: 235), isto é, o mais possível fiel à obra literária, respeitando os acontecimentos e a ordem cronológica em que são narrados. Como referiu Liliana Dias Carvalho, no Congresso Internacional dos 75 anos de *A Selva*, de Ferreira de Castro, ao comparar a adaptação de Márcio de Souza com a de Leonel Vieira: «Se na primeira adaptação de *A Selva* [...] é preponderante um olhar etnográfico do realizador, na segunda o olhar do realizador português procura dar-nos a ver toda a memória de uma paisagem afectiva que soube interpretar do universo de Castro. Uma outra, a da experiência estética vivida pelo realizador aquando das suas deslocações à amazónia para desenhar o filme, procurando fragmentos que transmitissem uma imagem de permanência entre o tempo e a paisagem descritos no romance».

> filme. Não o conseguiram, desta vez. Hão-de consegui-lo, de outra vez. São rapazes novos[56].

Consciente das dificuldades inerentes à adaptação de um romance ao cinema, ainda na mesma entrevista, Ferreira de Castro acrescenta:

> […] penso que a maioria dos bons filmes que tenho visto é extraída de romances; embora alterando muitas coisas, como é perfeitamente normal, porque se trata de outra arte. O romance, a meu ver, tem a vantagem de fornecer ao adaptador uma série de dados psicológicos e de situações que ele pode enriquecer com outras da sua lavra.

Finalmente, em 2002, surgiu a adaptação de Leonel Vieira (sobre a qual incidirá no debruçaremos mais adiante) que, na opinião de José de Matos-Cruz, é «a melhor homenagem prestada às velhas ambições de Ferreira de Castro».[57]

---

[56] Rui Pedro – «As restrições que a crítica pôs ao filme são justas», *in* Neves, Adelino Vieira (1976), *op.cit*., pp.123-124.
[57] José de Matos-Cruz – «De regresso à selva», *in Primeiras Imagens*, nº3, Dezembro de 2002.

II – *A Selva,* de Leonel Vieira

1. A concretização de um sonho

A produção cinematográfica de *A Selva* foi considerada uma das mais caras do cinema português. Paulo Trancoso, produtor do filme, reconhece que este empreendimento foi «um projecto difícil de concretizar financeiramente»[58] – um desafio de 800 mil contos – e, por isso mesmo, permaneceu em estado de latência durante cerca de 10 anos.

O sonho de uma tal adaptação nasceu quando foi apresentada a Paulo Trancoso «uma excelente edição do romance de Ferreira de Castro ilustrada por Portinari».[59] Contudo, uma obra desta envergadura só poderia ser concretizada com forte apoio financeiro, pelo qual ainda foi preciso aguardar. Apesar dessa contrariedade, o produtor já se «encontrava fascinado pela ideia», por ser um ecologista com paixão pela Amazónia e por reconhecer o interesse temático do romance.

O projecto permaneceu «estacionado numa pilha» até perto do ano 2000 e, com a aproximação do V centenário da descoberta do Brasil, voltou a ser equacionada a possibilidade da sua concretização, uma vez que a comemoração da efeméride poderia proporcionar «os apoios especiais» indispensáveis à produção. Essa aspiração foi alcançada, porém, não totalmente, pelo que o projecto veio a ser co-produzido em parceria com o Brasil e a Espanha.

A filmagem integral na Amazónia avultou muitíssimo as despesas de produção, mas era, no parecer de Paulo Trancoso, incontornável: «A selva é um dos actores principais […] e é diferente trabalhar a 40 graus, com tempestades, geradores eléctricos a rebentar, tudo isso. Depois trazer a equipa toda para fazer interiores, acabava por não ser mais barato».[60] Note-se que a atenção dedicada ao cenário natural é bem comprovativa da importância que o espaço tem na narrativa romanesca.

---

[58] Cf. Entrevista ao *Diário de Notícias*, de 1 de Novembro de 2002, p.39.
[59] Paulo Trancoso referia-se à edição comemorativa do 25º aniversário de *A Selva*.
[60] Cf. Entrevista ao *Diário de Notícias,* de 1 de Novembro de 2002, p.39.

A construção do cenário real é apenas uma das áreas que demonstram o empenho e a dedicação da equipa de produção de *A Selva,* refere Camila Marques.[61] O minucioso trabalho cenográfico – a reconstituição, mais fiel que foi possível de todo o ambiente do *Seringal Paraíso* –, exigiu um longo trabalho anterior às filmagens. Foram necessários dois anos de pré-produção para dois meses de rodagem.

Posteriormente às filmagens, o cenário transformou-se num Parque Ecológico, que inclui o Museu do Seringueiro. O local, muito visitado por excursões de alunos e turistas, expõe trajes e objectos usados pelas personagens, além de outros documentos que evocam a época da extracção da borracha, e dos seringueiros, no início do século XX.

A Selva, como já referimos, estreou em Portugal a 2 de Novembro de 2002, e foi um dos filmes portugueses que o público português prestigiou. Segundo os números do ICAM mais de 76.000 de espectadores assistiram à sua exibição.

O filme só estreou em Espanha em 2004 e no Brasil em 2005, segundo o produtor, isso implicou mais um esforço e investimento na promoção junto dos meios de comunicação, particularmente no Brasil, onde foram distribuídas 60 cópias, na expectativa de serem exibidas em cerca de 200 salas.[62]

Em 2003, o filme de Leonel Vieira foi premiado com o Globo de Ouro de melhor Filme, num evento realizado pelo canal televisivo SIC, e indicado para o Kikito de Ouro para melhor filme latino, no festival de Gramado. Em 2004 foi nomeado para um Goya (considerado o óscar espanhol), na categoria de melhor som (a banda sonora, da responsabilidade da compositora Eva Gancedo, foi gravada pela Orquestra de Praga).

---

[61] Jornalista de *A Folha on-line*.

[62] Contactada via correio electrónico a produtora Costa do Castelo, gentilmente, informou-nos que o número de espectadores que assistiu ao filme, tanto no Brasil como em Espanha foi de «poucos milhares em cada país, muito pouco significativa, portanto».

1.1. Percurso do cineasta

Leonel Vieira, nascido em 1969 em Miranda do Douro, faz parte da nova geração de cineastas portugueses empenhado em fazer cinema comercial de qualidade. Começou por estudar design, História da Arte e Técnicas de Pintura na Escola de Artes Árvore, no Porto, mas sentindo o chamamento da Sétima Arte, acabou por ingressar no Curso de Cinema da Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI, em Madrid, que concluiu em 1992.

O cineasta apresentou ao público, o seu primeiro filme, *A Sombra dos Abutres*, em 1998, cujo argumento foi rodado na sua terra natal, Trás-os-Montes. A fita foi reconhecida pela crítica, que conotou o seu autor como um realizador de «largas vistas cinematográficas». Entre outros atributos do filme, foram realçadas a dinâmica narrativa e a construção das personagens. Em 1998, foi premiado com o Golfinho de prata, no Festival de Cinema de Tróia. Esta obra foi, ainda, apresentada, no 27º Festival de Cinema de Gramado, em 1999, tendo sido agraciada com os prémios de: melhor filme, melhor actor (Diogo Infante) e melhor fotografia (Acácio de Almeida).

Em 2002, Leonel Vieira realizou *A Selva*, uma adaptação do romance homónimo de Ferreira de Castro, que será o objecto de estudo do presente trabalho.

Julgamento, a mais recente fita de Leonel Vieira[63], foi estreada em Outubro do presente ano. É um filme que se centra na experiência um grupo de amigos, que tendo sido torturados pela PIDE, vivem perseguidos pelas sombras do passado e profundamente marcados pelas sequelas que essa vivência deixou na

[63] São ainda do cineasta os seguintes filmes: *Zona J,* realizada em 1998 – uma abordagem da temática do racismo, num bairro periférico de Lisboa – granjeou uma surpreendente resposta de bilheteira. Em 2001 levou à cena o filme *A Bomba,* uma comédia, cujo «[…] elenco é bom e o realizador também. Mas o argumento é tão pouco carpinteirado que *A Bomba* se esfarela ante os nossos olhos […]», assim o caracterizou Jorge Leitão de Barros. Em 2005 apresentou *Um tiro no escuro* – um policial cuja acção se divide entre o Rio de Janeiro e Lisboa. O cineasta tem ainda desenvolvido projectos para televisão, entre os quais se destacam: Ballet *Rose* e o telefilme *Mustang*.

sua memória. Este filme foi acolhido com expectativa e considerado, por alguns críticos, como o melhor filme do cineasta, desde *A Sombra dos Abutres*.

A Arte de Roubar, projecto cinematográfico no qual, presentemente, o realizar focaliza a sua atenção, é uma co-produção luso-espanhola, que o cineasta define como «um *thriller* em tom de comédia» e um projecto muito ambicioso que implica um grande investimento, sendo considerada a sua realização de maior orçamento desde *A Selva*.

Os filmes de Leonel Vieira «de um cinema estilizado e escorreito»,[64] «distanciam-se do hermetismo que caracterizou a cinematografia lusitana nos últimos trinta anos, o que se reflectia numa péssima relação do cinema português com o seu público».[65] O cineasta acalenta o sonho de que o cinema português deixe de ser um cinema de elites e se transforme num cinema para as massas. Para isso, está disposto «[…] a empenhar a sua carreira de realizador tentando a cada filme que faz dar um passo nessa direcção».[66] Leonel Vieira assume, ainda, que, com os seus filmes, tem o propósito de alcançar o grande público: «Tenho uma enorme preocupação de fazer filmes que tentem identificar-se com um grande grupo de gente, senão isto é um absurdo».

No que concerne à adaptação cinematográfica de *A Selva*, de Ferreira de Castro, o cineasta, confessa não ter tido «os meios ideais para nada, mas os suficientes para fazer tudo».[67] Considera, ainda, que este trabalho foi «gratificante porque achei que estava muito mais preparado que nos outros para aproveitar esses meios, para utilizar numa forma narrativa de filmar, na transmissão de uma ideia».[68]

---

[64] *In* cinephilus.blogspot.com.
[65] Ana Esteves, *in A Tarde on-line, de* 2 de Junho de 2005.
[66] *In* cinephilus.blogspot.com.
[67] Cf. Entrevista ao *Independente*, de 15 de Novembro de 2002, pp.53-54.
[68] *Ibidem*.

O projecto de adaptação cinematográfica do romance surgiu após a leitura de algumas passagens da obra. Daí a «levá-la ao cinema foi a concretização de uma ideia antiga»[69] que uma nova verba tornou possível.

A partir de 1998, o cineasta iniciou as pesquisas no próprio local, procurando no terreno a localização para os cenários, que melhor representassem «o espírito do filme». Desde o início do projecto que o realizador se propôs «adaptar *A Selva* de uma forma sedutora, pela alma e não pelo ritmo trepidante».[70] Apesar das diferenças entre o discurso romanesco e o discurso fílmico, conforme veremos, e das exigências inerentes à adaptação de uma obra literária ao cinema, Leonel Vieira procurou manter «a espinha dorsal» do romance que, a seu ver, «está no confronto humano com a selva, na transformação face à natureza, esmagadora, numa experiência tão básica, tão física, tão carnal que transforma completamente um homem […]». O cineasta reconhece actualidade temática na obra, escrita há mais de setenta anos, contudo encerra «um lado universal, comum a todos os imigrantes e muito actual».[71]

As origens do cineasta, enraizadas numa zona geográfica onde ainda são visíveis os efeitos da emigração para o Brasil, produziram um conhecimento experiencial, que de alguma forma aproximou afectivamente «o criador» da obra criada.

Sobre o processo de adaptação do romance, Leonel Vieira refere que «*A Selva* é muito impressionista»,[72] o seu autor «escreve pintando».[73] O cineasta procurou ser fiel à ficção de Ferreira de Castro, mas como, na sua perspectiva, «a obra quase não tem conflitos, o que fizemos foi ampliar, dramatizar as cenas».[74]

---

[69] Quando aos vinte anos leu o livro, recorda que já na altura pensou. " […] há-de dar um óptimo filme", *in* Entrevista à revista *Premiere,* de Outubro de 2002.
[70] Cf. Entrevista ao *Diário de Notícias*, de 13 de Novembro de 2000.
[71] *Ibidem*.
[72] Cf. Reportagem de Carlos Câmara Leme «Ferreira de Castro rodado na Amazónia», in *Público*, de 12 de Junho de 2001, p.2.
[73] Cf. Entrevista ao *Público*, de 12 de Dezembro de 2001, p.4.
[74] Como exemplo dessa ampliação, consideremos as cenas que vão aproximando Alberto (Diogo Morgado) de D. Yáyá (Maitê Proença), que culminam no adultério. Estas escolhas tiveram a concordância da realização e da produção.

Todavia, primeiramente foi necessário «perceber aquela mata, aquela densidade».[75] O realizador reconhece que «quem cresce no campo e sabe olhá-lo, tem-no algures consigo», as suas origens capacitaram-no para «o entendimento de situações e paisagens rurais como a selva pede».[76] Note-se, mais uma vez, que a preocupação em conhecer e compreender a selva, como pré-requisito ao trabalho cinematográfico, corroboram o reconhecimento da importância que a categoria do espaço tem na narrativa romanesca.

Igualmente fascinado pelo universo da obra, João Nunes, um dos argumentistas, sublinha que o processo de adaptação cinematográfica exigiu algumas transformações:

> O argumento de *A Selva* segue, em linhas gerais, o romance de Ferreira de Castro. Mas o próprio escritor alerta, num prefácio ao livro, que na sua história há pouco enredo e muitas descrições. Assim, para transformar o romance num filme, tivemos de tomar algumas liberdades e, de uma forma geral, ampliar todos os conflitos que existem latentes. O clímax de ambas as obras, contudo, é muito semelhante: um grande incêndio que consome parte da casa do seringal Paraíso[77].

No período de preparação para as filmagens, o cineasta viajou por diversas vezes para o Brasil, com o intuito de recolher o máximo de informação útil à construção do guião: «[…] vi tudo, sobrevoei tudo. […] Num ano e meio, passando por diferentes fases aqui, pude saber como era a Amazónia e o que não se encaixava no argumento».[78]

No respeitante à construção dos cenários, houve a maior preocupação em manter o rigor da época, como já referimos, e, uma vez que já não existem seringais, foi necessário recriar todo o ambiente de raiz. Para a concretização desse propósito, a equipa pôde contar com a assessoria de um antigo seringueiro e até de um índio.

---

[75] *Ibidem*.
[76] *Ibidem*.
[77] Cf. Reportagem de João Nunes "Diário de Bordo — Rodagem de A Selva", in *Premiere*, de Setembro de 2001, pp.31-34.
[78] Cf. Reportagem de Isa de Salles Freaza "A Alma de *A Selva*", in *Expresso,* de 4 de Agosto de 2001, p.72.

Os principais obstáculos enfrentados, tanto pelos actores como pela equipa técnica, resultaram das condições climatéricas da Amazónia, que, logo à partida, condicionaram o tempo das filmagens, limitando-o ao período entre Maio e Agosto, época em que habitualmente não chove. «Quem manda aqui é a floresta»[79] refere, no já citado artigo, José António Loureiro – director de Fotografia – e acrescenta que: «A primeira semana de rodagem foi de enlouquecer, por causa dos temporais […] com toda a gente a escorregar na lama, a esquivar-se de árvores, cobras, lagartos […]». No decorrer da rodagem, outra das dificuldades que tiveram de enfrentar foi a humidade do local e o seu efeito sobre os equipamentos.

Houve ainda a necessidade, de recorrer aos efeitos especiais, quando a natureza não se compaginou com a planificação da equipa de realização, sobre assunto João Nunes explica:

> Mesmo num filme de época como este, os efeitos especiais revelam-se indispensáveis. Seja para possibilitar o incêndio da casa grande, para eliminar edifícios indesejáveis no porto de Manaus, para simular tempo chuvoso quando o Sol brilha no céu ou, como é o caso, para permitir que os protagonistas cacem um jacaré sem incorrer na fúria dos defensores da Natureza[80]

1.2. Ecos do filme nos periódicos

No que tange à reacção da crítica, Paulo Trancoso, o produtor, considerou que foi positiva e elogiosa quanto à produção em si, e, no que diz respeito à realização, houve apenas algumas reacções menos favoráveis que se prenderam com a atribuição do papel principal ao actor Diogo Morgado.

Na realidade, a maior parte das avaliações críticas, a que tivemos acesso, concordam em que o papel do protagonista não foi bem atribuído. Outro ponto de

---

[79] *Ibidem.*

[80] Cf. Reportagem de João Nunes «Diário de Bordo — Rodagem de A Selva», *in Premiere*, de Setembro de 2001, pp.31-34.

discórdia é o facto de a selva do filme não ter tido o protagonismo que lhe era devido – sendo ela o elemento central e aglutinador –, pois não se tratava de mero cenário:

> O título é equívoco. E o título é *A Selva* – a, não esta ou aquela. Tão pouco a do romance homónimo de Ferreira de Castro […] que o filme adapta. E não, porque um livro é um livro, um filme é um filme, cada um vale por si. E neste caso, o do filme de Leonel Vieira, se o título é *A Selva* era suposto que, antes do mais, ela fosse a protagonista. Limita-se a ser cenário à frente do qual decorre uma história, mais ou menos a do livro, e dentro desta algo […] telenovelesco, tudo servido aliás por um intérprete principal que como actor de cinema deixa muito a desejar […] O que isto significa é que Leonel Vieira não logrou o essencial: dar a ver a exuberância, a voragem, o frémito de uma selva […], o realizador português quis apenas servir-se dela (e por tabela do romance donde parte) para se impor com um filme acima de qualquer suspeita, de êxito garantido à partida […] é uma coisa escorreita, sem o menor frémito ou fulgor, porém; não podendo o realizador ser acusado de pecado maior, salvo o de não haver no seu filme um só plano que se recorde, quanto mais que nos faça estremecer […].[81]

Relativamente ao guião, foi apontado pela falta de criatividade na ordenação das sequências:

> El film se rodó en Amazonas y, […] su presupuesto ha sido altísimo. No puede decirse lo mismo de los resultados artísticos y comerciales, que han sido en ambos terrenos casi desastrosos. Empezando por um guión plagado de tópicos, com una concatenación de las secuencias siempre previsible y nada estimulante, com escenas que se desarrollan com pasmosa lentitud y una falta de tension y progresión que aburre a las ovejas. Cuesta creer que los personajes de un novelista apreciado, como Ferreira de Castro, sean de una pieza y carezcan por completo de matices. Al menos, así los presenta el film.[82]

A alta expectativa, gerada à volta da produção do filme, teve o seu lado positivo: «*A Selva* baseado na obra de Ferreira de Castro, um filme à grande e à portuguesa com tudo para ser um sucesso, dentro e fora de portas».[83] Mas, pelo contrário, houve muitos espectadores e críticos que, justamente porque a expectativa era enorme, se sentiram defraudados perante a obra acabada:

> O filme *A Selva,* a maior produção de sempre do cinema português, tem muitas histórias a precedê-lo, que vão de enorme investimento monetário do produtor à substituição do protagonista (Diogo Infante deu lugar a Diogo Morgado), passando pelas dificuldades naturais a dois meses de rodagem na Amazónia. Sabe-se que as dificuldades de produção

[81] Cf. Rodrigues da Silva, *in Jornal de Letras e Ideias*, nº 838 de 13 de Novembro de 2002, p. 30.
[82] *In Cine para Leer* (2003), pp.288-289.
[83] Cf. Entrevista ao jornal, *Independente*, de 15 de Novembro de 2002.

podem destruir um filme, mas […] o grande problema *de A Selva* é o seu ar excessivamente arrumado, corporizado num Diogo Morgado incapaz de parecer feio, de largar a sua pele de modelo de alta costura, com a barba aparada, a camisa impoluta e o gel no cabelo, mesmo estando há vários meses enfiado num seringal […] como o próprio nome do filme indica – e o romance original de Ferreira de Castro confirma – o eixo central de *A Selva* não são as desventuras morais e amorosas de jovem Alberto […], mas a própria selva, em si, a brutalidade da Amazónia, a agressividade da natureza no estado mais puro[84].

O mesmo autor reconhece a competência do realizador, mas encontra na obra aspectos decepcionantes:

E isso não se sente, Leonel Vieira filma com competência e a desenvoltura de quem acredita na indústria do cinema, mas não traz a selva para dentro do ecrã […] podia ao menos justificar a ida para a Amazónia.
[…] *A Selva* não sendo um mau filme, é uma obra decepcionante e domesticada. Ao falhar na *mise en scène* e na inexperiência do protagonista, podia exibir um argumento consistente, mas até aí a narrativa surge estilhaçada pelo excesso de enredos paralelos e pela falta de diálogos. […] A Selva é uma oportunidade perdida porque não consegue estar à altura da sua ambição.[85]

Além das observações já anteriormente referidas, Jorge Leitão Ramos, destaca a qualidade do trabalho do Director de Fotografia, José António Loureiro:

Como projecto de filme, pelas suas naturais dificuldades de produção (desde logo a necessidade de ir filmar para a Amazónia seria de fazer desistir qualquer um, até porque as condições de financiamento de cinema em Portugal não comportam aventuras de tal dimensão. Seria de bom senso nem ter corrido o risco. Mas o bom senso tem pouco a ver com estas coisas do cinema. José António Loureiro recolheu as imagens com a sensibilidade à luz e à cor que confirma um director de fotografia de talento.

No que concerne ao elenco de actores, nomeadamente, o protagonista interpretado por Diogo Morgado e a actriz com a qual contracena, Maitê Proença, o mesmo autor corrobora a opinião dominante, a falta de desenvoltura do jovem actor, no papel de Alberto, poderá ter comprometido a construção da personagem fílmica. Admite, porém, que, a inexperiência do actor poderá, de certa forma, ter um aspecto positivo:

---

[84] Cf. João Miguel Tavares, *in Diário de Notícias*, de 1 de Novembro de 2002, 39.
[85] *Ibidem.*

> O elenco maioritariamente brasileiro oferece uma solidez de registo que suporta mesmo algumas debilidades de argumento. No cômputo geral […] *A Selva* nem parece um filme português. […] Escolhido para protagonista, o jovem actor de televisão Diogo Morgado prova que é preciso algo mais para ser actor de cinema que boa figura e desenvoltura. Algo que ele (ainda) não tem. O seu Alberto é de uma fragilidade irremível, corpo que se move sem esqueleto, como se não pertencesse ali. […] corpo-cabide, corpo adimensional […]. E, todavia, essa desadequação, o desajuste […], acabam por cair bem com a personagem, também ele alguém que não pertence ao universo social do filme. Ou seja, os defeitos do actor conseguem encontrar uma capa protectora que os torna menos graves. Mas não elididos pense-se na cena de amor com Maitê Proença e veja-se a distância entre alguém que representa com todos os recursos (olhos, gestos, movimentos de corpo, voz) e alguém que simplesmente se move sem ferramentas expressivas em acção[86].

A reacção da crítica brasileira irmana com a crítica portuguesa nos aspectos essenciais, como podemos inferir das palavras da jornalista Ana Esteves que censura, ainda, o tom exagerado, caricatural como aquele período da história do Brasil é caracterizado, reconhecendo:

> O cineasta português Leonel Vieira dirige o drama de época *A Selva*, que estreia comercialmente essa semana no Brasil. Num momento em que se acredita que alguns preconceitos ou estigmas em relação a diversos períodos da história do Brasil já não existem mais, surge um filme como *A Selva* do cineasta português Leonel Vieira, para mostrar que o equívoco ainda persiste. Ambientado na selva amazónica, o filme apela para uma trama melodramática alimentada por elementos caricaturais da história do país. O resultado é um longo muito bem produzido, mas que simplesmente não tem razão de ser. […] A narração é uma espécie de diário e funciona enquanto recurso narrativo, mas é impossível não observar como o seu uso já é desgastado[87].

---

[86] Jorge Leitão Ramos, *in Expresso*, de 1 de Novembro de 2002. O jornalista critica ainda o filme pela sua a dispersão: «*A Selva* começa com um sopro de grande saga — Era uma vez na Amazónia —, mistura elementos de "western" e pormenores de neo-realismo, dobra-se em história individual, tinta-se de tragédia social ou de libelo pela liberdade termina num mosaico de destinos quebrados, onde todos e cada um dos personagens se quedam numa encruzilhada sem devir, sem conclusão. O mundo não recompõe a desordem com a recomposição de uma ordem apaziguadora — nisso sendo um filme europeu por inteiro».

[87] Cf. Ana Esteves, *in A Tarde Online*, de 28 de Maio de 2006. Como aspecto positivo, a jornalista exalta o elemento visual: «O filme é belíssimo. A filmagem na atordoada região da selva amazónica não foi empecilho para um excelente trabalho de fotografia, que exibiu as mais belas cores do local, explorando elementos como a vasta vegetação e os ambientes lá construídos […] Apesar de primorosa, a fotografia não contribui em nada para fazer com que a narrativa do filme funcione, mas penas para construir uma perfeita caricatura do que é o Brasil que se quer mostrar; a representação, dos actores brasileiros, foi outro dos aspectos elogiáveis: "Personagens banais, mas com grandes actuações. O elenco de *A Selva* contou com alguns nomes já consagrados do audiovisual brasileiro […]. O destaque está na excelente actuação de Chico Diaz, que dá ao seu personagem Firmino, um dos trabalhadores da região, um carácter honesto e comedido, numa actuação brilhante. O conjunto de actuações no filme é talvez seu único ponto de qualidade, com excepção do actor português, Diogo Morgado, que parece ainda não ter aprendido muito bem o ofício».

Outro dos aspectos considerados menos positivos, pela mesma jornalista, é a exagerada presença da banda sonora, ao longo do filme, tornando-se um factor de dispersão, opinião com a qual, em certa medida, concordamos:

> Aliado a isso está a trilha sonora, um problema à parte que merece atenção especial. As músicas percorrem todas as cenas, impedindo que o filme tenha alguns momentos de silêncio, o que ajudaria a melhorar o desenrolar da trama. O fato de uma mesma música insistir em tantos momentos da narrativa afasta o público da história, incomoda (*ibidem*).

No que refere aos acontecimentos novos acrescentados ao enredo do romance, nomeadamente, o envolvimento amoroso do protagonista com Dona Yáyá, a mesma periodista acrescenta:

> […] Há ainda a história de amor, completamente desnecessária. Se o filme quer relatar um processo de mudança interna em Alberto, seu envolvimento com Yáyá infelizmente não serve a esse propósito, estando lá apenas para não deixar passar o elemento amoroso, tão indispensável em filmes que primam pelo melodrama e sentimentalismo excessivo.
> Maitê Proença é, aqui, mal aproveitada e a sua actuação é nada mais que um enfeite para o filme, sem qualquer importância.

Na perspectiva de outra crítica de cinema, a tónica menos positiva do filme reside na dramaturgia que não é suficiente para sustentar a trama:

> Colocando grande ênfase na hostilidade da natureza e na violência dos índios contra os brancos que invadiram sua terra naquele momento, o filme embarca num grande maniqueísmo. A dramaturgia precária não sustenta a trama, que fica parecendo uma novela malfeita.[88]

Paulo Portugal, na revista de cinema *Primeiras Imagens,* admite que um projecto tão ambicioso como este, requer condições que as exigências de uma economia narrativa não podem garantir, o retirar espaço ao desenvolvimento das personagens, nomeadamente a Alberto (Diogo Morgado), o protagonista, acaba por incorrer num enfraquecimento do laço entre o espectador e a trama da história. Embora reconheça o desempenho de Diogo Morgado, ainda assim, constata que

[88] Neusa Barbosa, *in Cineweb Reuters*, de São Paulo, de 2 de Junho de 2005.

«[…] o filme fica um pouco aquém do que poderia realmente ser […] destaque para os belos cenários, em particular para toda a estrutura do seringal […]».[89]

Finalmente, do ponto de vista de Alcides Murtinheira, o filme de Leonel Vieira tem a virtude de ter, como ponto de partida, o romance de Ferreira de Castro e a produção de Paulo Trancoso, e poderia ter a glória de reconciliar os portugueses como o seu cinema, contudo os pormenores estruturais, a representação pouco expressiva, acabam por o impedir de brilhar:

> […] "A Selva" nasce do famoso romance de Ferreira de Castro […] levado agora ao grande ecrã pela Costa do Castelo Filmes e pela mão de Paulo Trancoso. Este drama de 100 minutos tem, a meu ver, um papel decisivo no que respeita a ajudar os espectadores portugueses a reconciliarem-se com o seu cinema. Mais que não seja graças à intensa campanha de marketing de que o filme foi alvo. Para chegar às salas foram precisos dois anos de pré-produção e dois meses de rodagem na Amazónia. Mas se o filme se reduzisse apenas a estes pontos, eu lhe daria nota máxima. O problema é que a organização narrativa de "A Selva" é extremamente pobre, onde as personagens são reduzidas (infelizmente) a meros objectos, insignificantes face à grandeza do local. Toda a acção decorre a uma ritmo fulminante, sendo as personagens reduzidas a uma bonita colecção de estereótipos sem qualquer espessura dramática.[90]

[89] Cf. Paulo Portugal, *in Primeiras Imagens*, de Novembro de 2002.
[90] *In* **www.1.uni-hamburg.d**

2. Em torno da linguagem cinematográfica

Com o presente capítulo, pretendemos conhecer e compreender melhor o cinema, tanto na sua vertente cinematográfica, como na sua vertente artística. Sendo o cinema uma forma de expressão com um código específico, referiremos os aspectos singulares da sua linguagem – construída de imagens – com um peculiar funcionamento. Daremos preferência aos elementos que consideramos essenciais à análise que desenvolveremos mais adiante.

Rudolf Arnheim refere-se ao nascimento do cinema, em Arte *do Cinema*, como sendo fruto do desejo de «registar mecanicamente acontecimentos reais». Efectivamente, quando dava os seus primeiros passos, o cinema provocou uma enorme sensação ao transpor para a tela a representação da vida quotidiana, pois a semelhança com o real era fortemente sugestiva. Como explica Arnheim «os espectadores sentiam grande emoção ao verem uma locomotiva aproximar-se a toda a velocidade […]» (Arnheim, R., 1989: 36). Nesta fase, o papel da câmara, colocada num ponto fixo, resumia-se a «captar e registar a realidade», ainda estava por despertar a vertente artística do cinema.

Já na perspectiva de Marcel Martin, o cinema é «uma arte desde o princípio», defendendo que «existe arte desde que exista criação original» (Martin, M., 2005: 22). A vertente artística do cinema, explica, por sua vez, Arnheim, só desabrochou «quando os produtores de filmes começaram a explorar […] as possibilidades técnicas do cinema» (Arnheim, R., 1989: 36). É o começo de uma nova era do cinema, que se afasta da representação mecânica da realidade, para se aproximar da sugestão, produzida pelos efeitos técnicos. Contudo, defende, o citado autor, a criação da «obra de arte» resulta da forma peculiar como o produtor usa «as particularidades dos meios». Ainda sobre esta questão, acrescenta Marcel Martin:

> […] a emancipação da câmara teve uma importância extrema na história do cinema. O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular, estavam inventadas,

> por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica (Martin, M. 2005:37).

A câmara está entre as particularidades dos meios, a que Arnheim se referia. Como já mencionámos, foi, durante algum tempo, subaproveitado o seu potencial, só pouco a pouco, foi sendo aplicada a filmagem em perspectiva. A técnica passa a ser utilizada com fins específicos e, consequentemente, permite ao espectador a possibilidade de observar as situações de uma forma inesperada – provocando um certo efeito de surpresa. É o cinema tentando conduzir o espectador para além daquilo que é trivial, o espectador «vê como nova, uma coisa que lhe é habitual» (Arnheim, R., 1989: 43).

Desta forma, a tónica criativa deixa de estar centralizada no tema para se alargar à técnica, que passa a ser posta em prática com a finalidade de alcançar os «efeitos desejados». A escolha do «ângulo especial» é pois determinante para a obtenção dos resultados pretendidos. Assim, adianta Marcel Martin, «[…] o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias […]» (Martin, M. 2005: 22) , constituído por signos e estilo próprios: «imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática […]» (*ibidem*). A mestria no tecer desta linguagem peculiar fará do filme uma obra de arte e do realizador um artista, pois, como refere Rudolf Arnheim «O artista que transforma a necessidade em virtude, ao filmar os planos de um ângulo definido, compõe os objectos como deseja, coloca em primeiro plano aquilo que lhe parece ser importante, oculta outras coisas, sugere afinidades» (Arnheim, R., 1986: 46).

André Bazin[91] vai ainda mais longe colocando o realizador num plano de paridade com o dramaturgo, por usar o cinema como uma linguagem:

> […] no tempo do mudo a montagem evocava o que o realizador queria dizer, em 1938 a planificação descrevia e finalmente hoje pode dizer-se que o realizador *escreve* directamente em cinema. A imagem – a sua estrutura plástica, a sua organização no tempo – porque apoiada num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para

[91] André Bazin foi um importante estudioso e cinéfilo da primeira metade do século XX.

> reflectir e modificar por dentro a realidade. O cineasta é, já não apenas o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas finalmente igual ao romancista (Bazin, A. 1992:89).

A complexidade da técnica cinematográfica explica o caminho lento e gradual que os realizadores tiveram de percorrer até à eficaz utilização dos processos ou meios técnicos, porém, à medida que os mesmos são magistralmente manobrados «impõem-se por si próprios, mostram-se capazes de fazer mais do que apenas representar o objecto requerido; dão-lhe forma, estilo. Evidenciam características especiais, tornam-no vivo […]» (Arnheim, R., 1986: 52).

Igualmente, Roberto Nobre,[92]estudioso do cinema no contexto português, define o cinema como: «A sétima das artes, essa leviana e retardatária filha da tresloucada Paris *fin de siècle* […]», e, por isso mesmo, um universo muito especial e pluridisciplinar:

> Não apenas um hábil aglutinador de todas as outras artes plásticas e ficcionistas […] tem profundas características peculiares uma filosofia de arte própria. É claro que o cinema não está apenas no encanto das imagens, enquadramentos, ângulos, "travellings", etc. que tendo beleza em si […] constituem antes a sua técnica, pois a sua estética está em servir-se oportunamente desses elementos como meio alusivo, todo feito de subtileza e intenções. Com isso se atinge em cinema uma linguagem, um estilo, tão dúctil e subjectivo como o duma bela prosa ao serviço do romancista.[93]

Como podemos inferir das suas palavras, a particularidade do cinema não está apenas na multiplicidade da sua abrangência; mas constitui-se num tipo de narração, que envolve variados modos de expressão. Por essa razão, como lembra Abílio H. Cardoso, a narrativa fílmica serve-se da narrativa romanesca como modelo:

> O filme narrativo foi ainda buscar ao romance algumas formas de organização da sequência dos acontecimentos que são cruciais para definir as relações entre a diegese e discurso. Foi […] a partir de Griffith que o cinema se libertou de uma cronologia e uma linearidade que condicionavam de forma absoluta a apresentação do tempo e do espaço. Foi também como ele que a organização da história começou a incluir alterações regulares da ordem cronológica dos acontecimentos […], da duração e, […] da frequência (Cardoso, A., 1995: 18).

---

[92] Cf. Roberto Nobre (1964), p.230.
[93] *In Letras – Ciências,* Suplemento do nº 271 do *Litoral,* 1959, Ano I, nº4, pp.3-4.

Um dos elementos fulcrais na construção da narrativa fílmica é a câmara, agente activo, que capta e regista a realidade material e cria a realidade fílmica. Inicialmente, como já foi referido, a câmara permanecia fixa, essa imobilidade equivalia ao ponto de vista do espectador. Com o decorrer do tempo a câmara foi sendo libertada dessa função estática, transformando-se no «aparelho flexível de registo que conhecemos hoje» (Martin, M., 2005: 5). Em resultado de uma nova dinâmica, a câmara passou a exprimir pontos de vista cada vez mais subjectivos, distanciando-se, assim, da objectividade a que inicialmente estava votada.

A imagem é o elemento de base da linguagem cinematográfica e a câmara, graças à sua versatilidade, tem um importante papel na construção da narrativa. A diversidade de planos é uma delas, possibilita a amplificação do alcance da imagem. A escolha dos planos é determinada pela narrativa, isto é, um grande plano, por exemplo, está associado à dimensão psicológica, possibilita uma aproximação mais profunda entre espectador e o espectáculo, como explica o Jean Epstein:

> Entre o espectáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente … É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara (*Apud* Martin, M, 2005: 48).

Assim, o plano médio ou americano, por exemplo, chama a atenção para a personagem, um caminho intermédio entre o plano de conjunto e o grande plano, sugere simultaneamente mobilidade e aproximação. Já, o de conjunto permite a apresentação da personagem no contexto que a envolve. Podendo também, em circunstâncias específicas, assumir um significado psicológico.

Para além dos planos, outro importante factor a considerar é a inclinação da câmara face ao objecto a filmar – os ângulos de filmagem – que pode adquirir um significado psicológico próprio. Por exemplo, o plano picado (filmagem de cima para baixo) dá uma ideia de esmagamento, de pequenez da personagem face ao meio ambiente ou, em termos psicológicos, a outra personagem que o domina.

Contrariamente, a utilização do plano contrapicado, filmado de baixo para cima, transmite uma ideia de grandeza, superioridade, tendendo a enaltecer as personagens, através da dimensão que possam sugerir.

Os diferentes movimentos da câmara (o *travelling,* a panorâmica e a trajectória) são igualmente importantes, porque são essenciais à concretização da dinâmica narrativa que caracteriza a obra fílmica.[94] Podem ter uma função descritiva, ou de intensificação dramática, quando o que se pretende é destacar um elemento preciso, com um papel decisivo na acção.

Tecnicamente, os movimentos da câmara são descritos como o deslocamento físico da câmara, quer através de carris, quer pelo operador. O *travelling* (para frente, para trás, lateral, vertical) consiste na deslocação da câmara, acompanhando o movimento da personagem ou o que quer que se mova, acrescenta à cena uma intensidade provocada pela sensação de movimento. A panorâmica, rotação da câmara sobre o seu eixo (verticalmente ou horizontalmente), tem uma função descritiva (ao mostrar uma paisagem), expressiva (ao sugerir uma impressão ou uma ideia) e dramática (quando procura estabelecer relações especiais). A trajectória resulta da combinação entre a panorâmica e o *travelling*.

Aos processos narrativos já referidos, acrescentamos a profundidade de campo, definida por André Bazin como:

> […] uma aquisição capital da realização: um processo dialéctico na história da linguagem cinematográfica. […] Bem utilizada […] não é apenas uma maneira mais económica, mais simples e ao mesmo tempo mais subtil de valorizar o acontecimento; afecta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, por isso mesmo, modifica o sentido do espectáculo (Bazin, A. 1992: 84).

[94] O texto fílmico, como refere Vítor Aguiar e Silva, «narra uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo» (Silva, V. M. de Aguiar e, 2006: 179). O filme, porém, comporta o texto fílmico (enquanto discurso significante e objecto da linguagem) e o suporte cinematográfico (uma linguagem própria que reúne uma diversidade de códigos: a câmara, a iluminação, o som, os cenários), isto é, a actividade automática de um aparelho capaz de reproduzir a realidade que lhe é apresentada.

Ainda sobre a profundidade de campo, Marcel Martin define-a como «encenação em profundidade», na medida em que se constrói ao longo do eixo de filmagem – longitudinalmente. Reconhece-lhe particular interesse pelo facto de proporcionar uma combinação de planos (grande plano e plano de conjunto) «acrescentando assim a sua acuidade de análise e a sua força de choque psicológico à presença do mundo e à existência das coisas em enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana» (Martin, M., 2005: 208). No desenvolvimento do seu trabalho, o autor acrescenta ainda que:

> A redescoberta das possibilidades expressivas da profundidade de campo e a sua utilização consciente marcam uma etapa importante da evolução do cinema […] ela manifesta, no plano estético, o último esforço do cinema para se afastar do domínio do teatro e caracteriza-se por uma reintrodução do espaço e, portanto, do tempo na encenação (Martin, M. 2005: 218).

No respeitante aos cenários, interiores ou exteriores, reais ou construídos no estúdio, estes revestem-se de grande importância no cinema, uma vez que ajudam a criar um ambiente real e autêntico. Para além da concepção realista, na qual não há outra significação além daquilo que é, existe também a impressionista, cenário está em consonância com o universo interior da personagem, e a expressionista, normalmente artificial, sugerindo uma «impressão plástica convergente com a dominante psicológica da acção» (*idem*: 80).

Ainda sobre a questão da escolha dos cenários, citaremos o exemplo de Stroheim que insistiu em ter cenários naturais[95], quando preparava a filmagem de *Greed* (1924), fundamentando a sua opção, no seguinte:

> Formei-me na escola de D. W. Griffith e tencionava fazer um pouco mais do que o Mestre, no sentido do realismo fílmico. Filmar em verdadeiras cidades e não em praças desenhadas […] em alamedas reais, com eléctricos, autocarros e automóveis reais, andando em reais avenidas ventosas, com poeira e sujidade reais, em casebres ou em castelos e palácios verdadeiros (...). Ia povoar as minhas cenas com homens, mulheres e crianças reais, como os que encontramos todos os dias na vida real (*Apud* Monteiro, P. F., 1996: 5).

[95] Reconhecemos no trabalho de Leonel Vieira – *A Selva* – idêntica preocupação que o levou a escolher criteriosamente os locais de filmagem, em cenário natural, em plena Amazónia, apesar dos condicionalismo e limitações que essa opção poderia impor.

Para além da câmara, o desempenho dos actores é outro dos factores de grande peso que concorrem para a construção de um universo fílmico verosímil. Como é evidenciado por Marcel Martin, entre o actor e câmara estabelece-se uma relação que, quanto mais íntima for, mais convincente se tornará o papel representado por este:

> No cinema, em geral a câmara encarrega-se de acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo ao grande plano e ao ângulo mais adequado: no ecrã os matizes e a interiorização são obrigatórios. Por outro lado, temos também de considerar a *fotogenia,* que não depende do talento do actor, mas que tem uma grande importância no conceito de *estrela,* uma noção que é difícil de analisar (Martin, M. 2005: 91).

A elipse constitui ainda outro dos processos recorrentes na narrativa fílmica, «faz parte do facto artístico cinematográfico», afirma Marcel Martin, «O cineasta […] escolhe os elementos significantes e ordena-os numa obra» (*idem*: 95). Pode ter como finalidade a dissimulação de um momento decisivo da acção, activando o efeito *suspense* ou a intensificação do tom dramático, que pode igualmente resultar da elipse do som e da imagem.

Embora o cinema tenha «nascido» mudo, a introdução do som (nos fenómenos sonoros incluem-se os ruídos, naturais e humanos, e a música), como é sugerido por Marcel Martin, veio aumentar a autenticidade, a credibilidade, provocando uma maior impressão da realidade. Contudo, a sua abrangência vai mais longe:

> […] o som não desempenha sempre o papel de simples complemento da imagem […] a montagem permite os efeitos mais audaciosos, principalmente através da *não coincidência* […] . É possível obter efeitos sonoros com valor simbólico […] (*idem*: 147).

A música, acrescenta o autor, «[…] é um elemento particularmente específico da arte do filme e não é para admirar que ela represente um papel muito importante e por vezes pernicioso». Esse perigo existe quando a música se sobrepõe à imagem, ao invés de a complementar.

Revistos os elementos que constituem a linguagem cinematográfica, prosseguiremos, reflectindo sobre a sua componente ideológica.

Em *O Poder do Cinema,* de Eduardo Geada o cinema é-nos apresentado como um poderoso difusor de ideologia:[96]

> Para os intelectuais de vanguarda, o cinema era importante porque ele correspondia com precisão ao ideal artístico da civilização das máquinas, da velocidade e da luz, previsto pelos projectores do futurismo. Para os revolucionários, o cinema era importante porque reproduzia, ao nível da elaboração artística, a estrutura da fábrica, centro vital do poder proletário.

O autor lembra Lenine como tendo sido o primeiro a reconhecer e a usar o cinema, consciente do seu poder, enquanto arma de propaganda politico-ideologica. Contudo, não foi o único líder a despertar para essa consciência, outros como Stalin, Mussolini, Hitler e, mesmo, Salazar, cada um no seu estilo próprio, usaram as potencialidades desta máquina poderosa, para expandir as suas ideologias. Desta forma, o cinema tornou-se um instrumento ao serviço do regime e da ideologia. No caso concreto de Portugal, na década de 30 foi criado *O Cinema Popular Ambulante*, criação do Secretariado Nacional de Propaganda, chefiado por António Ferro, o homem do cinema em Portugal, que percorria o país exibindo documentários, nos quais se divulgava a mensagem política do Estado Novo. Assim, com toda a eficácia das imagens, a mensagem do regime chegava, onde nunca antes tinha chegado.

[96] Actualmente, num caminho diametralmente aposto, alguns realizadores como Michael Moore – com *Fahrenheit 9/11* (2004) e *Bowling for Columbine* (2002) – ou Nanni Moretti – *Il Caimano* (2007) – têm utilizado o cinema exactamente como uma máquina do anti-poder, denunciando, alertando, despertando as consciências para questões de ordem política, social e ecológica, provando que o cinema continua a ter um forte pendor ideológico.

3. A questão da adaptação: fidelidade ou traição?

O presente capítulo, como é imediatamente sugerido pelo título, dedicar-se-á a um breve apontamento sobre a problemática da adaptação. Desde a sua génese, o Cinema tem mantido com a Literatura – fonte de inspiração – uma íntima relação, de que é testemunho a quase totalidade da produção cinematográfica mundial. Interessa-nos, neste ponto, observar quais são, efectivamente, essas linhas de intimidade entre duas artes tão distintas e descortinar como se tecem esses laços, no intuito de nos munirmos dos devidos instrumentos necessários à análise que pretendemos construir, na última parte do presente trabalho.

As adaptações têm-se concretizado principalmente no sentido da narrativa literária para o filme, porém, o sentido inverso, ou seja, do filme para a literatura não sendo um fenómeno recente, é cada vez mais frequente.[97]

A afinidade entre estas duas formas de arte, apesar das diferenças no discurso, reside no facto de ambas terem em comum a existência de uma história[98] – uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens, num determinado espaço e num determinado tempo –, embora se sirvam de linguagens

[97] Ainda obre este assunto observa Vítor Aguiar e Silva: «[…] relevantes […] são as influências que a técnica e a gramática do texto fílmico têm exercido no texto narrativo literário. No cinema dos anos trinta e quarenta […] a câmara cinematográfica ensinou o escritor de textos narrativos a converter a focalização em estrita objectividade visual. Tal como a câmara cinematográfica recolhe e fixa, sem comentários e interpretações, os objectos, as coisas, a exterioridade, os movimentos e os actos das personagens […] constrói uma narrativa como que *não-narrada,* uma narrativa como que entretecida e ordenada pela visão neutral de uma câmara de filmar (*camera eye style.*)» (Silva, V. M. de Aguiar e, 1990: 179).

[98] Segundo Carlos Reis, existe uma grande afinidade entre as propostas de distinção entre discurso e história, apresentadas por Todorov, Genette, e S. Chatman. «[…] todas elas isolam, na estrutura do texto narrativo, um plano de conteúdo, e um plano da expressão. O primeiro compreende a sequência de acções, as relações entre personagens, a localização dos eventos num determinado contexto espacial; o segundo é o discurso narrativo propriamente dito, susceptível de ser manifestado através de substâncias diversas (linguagem verbal, imagens, gestos, etc.)» (Reis, C., 2002: 195).

diferentes, todavia partilham «conteúdos diegéticos de natureza idêntica».[99] A relação entre ambas torna-se mais profunda, afirma Abílio H. Cardoso, quando um filme tem na sua origem uma obra literária, a ponto de podermos afirmar que, por exemplo, *Morte em Veneza* de Luchino Visconti, é simultaneamente Thomas Mann e cinema, ou que, diríamos nós, *A Selva,* de Leonel Vieira é, simultaneamente, Ferreira de Castro e cinema. O autor realça ainda os seguintes pontos de convergência entre estes dois tipos de narrativa:

> Além de história, o filme como o romance torna-se discurso, ou seja, compreende uma instância enunciativa, origem e condutora da narração que faz comentários sobre o mundo representado e inscreve as suas marcas na diegese. Deste modo, a narração fílmica constrói-se como um jogo de informações produzidas não só pelas palavras gestos e acções das personagens, mas sobretudo, pelas constantes mudanças a que é sujeito o ponto de vista produzido pela câmara, umas vezes identificada com o olhar de uma personagem, outras mostrando o que aparentemente ninguém vê a não ser o espectador, mas, em qualquer caso, orientando sempre o olhar e o saber deste (Cardoso, A. 1995: 16).

A transposição da linguagem estética literária para a linguagem estética do cinema comporta os seus riscos, como já referimos, trata-se de duas artes distintas, apesar dos seus pontos de convergência. Deverá, no entanto, ser tida em conta a adaptabilidade ou não da obra literária, como observa Roberto Nobre: «Há romances que, desde logo, parecem redigidos para *screen-play*, como há filmes todos eles de construção e narração literárias e que resultam bem» (Nobre, R. s/d: 190).

Ainda segundo o mesmo autor, outro entrave à adaptação poderá ser o próprio romancista, pois:

> Não vê, não consegue ver, que o concebido para ser comunicado pela prosa, pelo seu estilo de narrador, raramente poderá obter a mesma sugestão, o mesmo nível de arte, se for filmado com medíocre fidelidade por um realizador submisso que, embora dispondo de outra linguagem de arte poderosa, não se dispõe a aproveitá-la em todas as suas possibilidades estéticas, só para seguir os processos de narração, que apenas convêm, quando usados literariamente (*ibidem*: 194).

---

[99] Cf. Abílio Hernandez Cardoso «Da narrativa literária à narrativa fílmica», *in* Reis, Carlos [coord.] *Leituras d'Os Maias*, Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário da publicação d*'Os Maias* (1888-1988), Coimbra, Livraria Minerva, pp.124.

Lembremos o caso concreto da adaptação do romance *Cântico Final*, de Vergílio Ferreira. Perante a proposta de ver o seu livro adaptado ao cinema o escritor testemunha que colocou apenas uma condição «manter-se o espírito do livro» (Ferreira, V., 1987: 202). Aparentemente simples, contudo, uma exigência que pressupunha o acautelamento de várias ramificações, «porque tudo numa obra significa e converge» (*ibidem*). Manuel Guimarães, realizador, responsável por este projecto, deparou-se com a impossibilidade de uma adaptação total do romance, pelo que foi necessário proceder a uma escolha, que implicaria uma certa marginalização temática. Como refere o autor de *Aparição*, «a transposição de um livro a um filme […] põe o problema de uma ruptura», e acrescenta:

> […] esse problema num filme determina-se radicalmente no caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível […] entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção. Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura. Assim e flagrantemente é logo a personagem que se transfigura de um ao outro. Porque no livro ela é o domínio de uma presença; no filme do domínio de uma individualidade (*idem*: 203).

Vergílio Ferreira avalia positivamente a experiência de ver um dos seus romances adaptados ao cinema:

> […] do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei - como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura. E se tal intenção melhorou ou piorou para a sua perdurabilidade na emoção do espectador, não me cabe a mim sabê-lo. De mim sei apenas que me revi a escrevê-lo à medida que o ia vendo, para lá das alterações da ordem em que o escrevi. (*idem*: 205).

Sabemos que uma adaptação, como observa Jeanne-Marie Clerc, não pressupõe a transposição termo a termo do texto original. O cineasta, encontra-se livre para encontrar as equivalências para o sentido geral da obra – esquecendo as particularidades do romance que lhe serviu de ponto de partida – em detrimento da preocupação com a fidelidade literária. É necessário, repensar a obra num plano diferente: «Plan de la lumière et du silence, plan des symboles compréhensibles par tous» (Clerc, J., 2004: 19).

Do ponto de vista de Abílio H. Cardoso, a problemática da fidelidade ou da traição, na adaptação da obra literária ao cinema, é uma falsa questão:

> Porque triunfaram Visconti e Oliveira onde tantos outros fracassaram? Por se terem apagado, em deliberado acto de fidelidade, perante o texto de origem, aceitando o estatuto de fiéis ilustradores e divulgadores de uma obra literária? Ou pelo contrário, porque os seus filmes se afirmam como exemplos marcantes de uma passagem de uma linguagem para outra […].[100]

O autor conclui que a questão central está em saber – no caso da adaptação de uma obra literária ao cinema – se é possível «[…] significar visualmente um conjunto de significados verbais […]», conclusão que vai ao encontro das palavras de Roberto Nobre, a que já fizemos referência.

Para além da questão da maior ou menor potencialidade de adaptação de uma obra literária, será igualmente interessante pensar no papel do receptor: leitor e espectador. Enquanto leitor, a sua imaginação é estimulada através da leitura – tornando-se cada leitor num co-produtor. Enquanto espectador de cinema, é confrontado com a imediata representação visual – sem recorrer ao universo imaginativo. Esta singularidade do cinema produz, por vezes, 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.[101]Este desencontro deve-se, em parte, ao facto de, apesar de tanto o romance como o filme contarem uma história, os processos narrativos serem distintos, como esclarece Marcel Martin:

> […] o cinema dispõe de uma linguagem extremamente complexa e variada, capaz de transcrever com maleabilidade e precisão não somente os acontecimentos, mas também os sentimentos e as ideias. […] a expressão do conteúdo mental coloca problemas muito delicados. Enquanto o escritor pode consagrar dezenas de páginas à análise verbal mais íntima e mais minuciosa de um instante da vida física de um indivíduo, o cinema, […] constrangido a descrever do exterior os efeitos objectivos dos comportamentos

---

[100] Cf. Abílio Hernandez Cardoso «Da narrativa literária à narrativa fílmica», *in* Reis, Carlos [coord.] *Leituras d'Os Maias*, Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário da publicação d*'Os Maias* (1888-1988), Coimbra, Livraria Minerva, pp.125.

[101] Ainda sobre esta questão ver José Luís Sánchez Noriega (2000) – *De la Literatura al cine,* Barcelona, Paidós.

> subjectivos, deve esforçar-se por mostrar ou sugerir, mais ou menos directa ou simbolicamente, os conteúdos mentais secretos, as atitudes psicológicas mais subtis (Martin, M., 2005: 289).

O filme, como temos vindo a demonstrar, ao apropriar-se de um texto prévio, interage com ele, todavia, isso não implica que haja uma subordinação ao texto original ou *vice-versa*. Assim, adaptar:

> […] não é simplesmente traduzir, […] implica um re-criar, um transfigurar, segundo uma apropriação de sentidos específica. Trata-se de um processo que origina um novo objecto artístico […] onde a intimidade de relação com o texto de partida é estrutural e significantemente visível e actuante, mas nunca necessariamente comprometedora da autonomia da obra.[102]

Desta forma, a adaptação potencia a vida da obra literária, na medida em que se concretiza multiplamente, e isto é ainda mais evidente no caso real das obras literárias, que foram reproduzidas no grande ecrã. Ainda sobre as convergências existentes entre os comportamentos narrativos do romance e do filme sublinha Abílio H.Cardoso:

> […] são sobretudo as diferenças que acabam por proporcionar ao romance a descoberta de novos modos de construir o universo narrativo. As influências do filme sobre a narrativa literária não representam portanto a simples devolução à literatura de estruturas que esta já havia produzido, mas sim, como nos casos da montagem e da organização do ponto de vista, a manifestação de uma interacção profundamente dialógica a que a literatura, em especial o romance modernista, se mostrou particularmente receptiva (Cardoso, A. 1995: 19).

Doc Comparato designa por transubstanciação o processo de recriação, a que é submetida uma obra literária ao ser convertida em filme. Acrescenta que, embora uma adaptação implique algumas limitações, ainda assim, estas podem ser positivas e, chegar mesmo, a suplantar o original.

Como já verificámos, as adaptações da literatura ao cinema podem variar da extrema fidelidade à absoluta traição. Assim, Comparato propõe cinco graus de adaptação: a «adaptação» que apresenta a obra o mais fielmente possível, sem

---

[102] Cf. Maria do Rosário Lupi Belo, Ana Rita Padeira (2006) – *Narrativa e Arte*, CD-ROM, Lisboa, Universidade Aberta.

alterações do ponto de vista estrutural ou de conteúdo; a que se «baseia na obra», ou seja, embora mantenha o espírito essencial da história, introduz algumas variantes (novas situações, personagens); a que se «inspira na obra», selecciona um aspecto particular da narrativa original e desenvolve-o numa nova estrutura; a «recriação» o argumentista trabalha livremente com a obra original, podendo mudar personagens ou deslocar a história para outro tempo ou espaço; a «adaptação livre», muito próxima da que foi primeiramente definida, distingue-as o facto de a atenção se centralizar num dos aspectos dramáticos da obra, sendo crianda uma nova estrutura para o conjunto.

Assim, podemos concluir que, hoje, como no passado, a literatura continua a servir de fonte de inspiração à sétima arte, quer por se considerar mais garantido o sucesso de um filme que se baseia numa obra de renome, quer seja por qualquer outro motivo de ordem cultural, histórica ou económica.

Como procurámos clarificar, adaptar não significa «transcodificar literalmente» uma obra noutra; a uma adaptação subjaz a interpretação, que dará origem a uma nova obra, independente da primeira, mesmo que se lhe reconheçam os traços identificadores daquela que lhe serviu de modelo. É o que procuraremos demonstrar na análise que a seguir empreendemos.

Assim, o filme não se afigura 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 do filme. São antes de mais duas formas artísticas que se expressam usando vias diferentes.

As reacções de desapontamento do público em relação às adaptações advêm, por vezes, do facto de o espectador ir ao cinema procurando as imagens que havia construído, no processo de leitura do livro, o que nem sempre ocorre, pois o filme, em si, é fruto da criação resultante da imagem mental que um outro criou, através da apropriação subjectiva da obra literária que, por inerência, é plurissignificativa.

III – Diálogo entre romance e filme

1. Da literatura ao cinema

A passagem de um romance ao ecrã, além do que já foi referido, resulta, também, obviamente, da combinação peculiar e a vários níveis, operada pelo realizador, em função do seu sentido estético e do orçamento de que dispõe. A motivação do cineasta, ao seleccionar a obra que vai adaptar, determina o tipo de adaptação, de montagem e até do elenco de actores a escolher.

Conscientes de que a adaptabilidade não pressupõe, como já afirmámos, uma transposição termo a termo da obra literária, a sua fonte de inspiração, vamos procurar descortinar, na análise que se segue, de que forma Leonel Vieira, com o seu filme *A Selva*, recria e potencia a obra de Ferreira de Castro. Sendo que, muito curiosamente, tanto o filme projectou o seu realizador, como o romance consagrou o seu autor.

Doc Comparato, aqui já referido de passagem, distingue vários graus de adaptação, conforme o seu maior ou menor «aproveitamento dos conteúdos da obra original» assim, segundo esta padronização, consideramos que a obra de Leonel Vieira se enquadrará no grupo dos filmes «baseados em», isto é, que procuram manter íntegro o espírito da obra, bem como a história contada, mesmo que algumas alterações pontuais sejam introduzidas pelo cineasta.

Assim, a terceira parte do presente trabalho, conforme definido na Introdução, ocupar-se-á da verificação dos pontos de encontro ou de desencontro entre as escolhas do cineasta e as do romancista, relativamente ao modelo literário, identificando se é ou não seguida a ordem cronológica, se há introdução ou corte de alguns acontecimentos, se há alteração de alguns dados ou do valor de alguns episódios. Propomo-nos observar em que medida a adaptação cinematográfica resulta num enriquecimento ou não, relativamente à obra literária que lhe serviu de modelo. Atentaremos, particularmente, na forma como a linguagem cinematográfica enuncia os acontecimentos e os sentimentos presentes no romance. No sentido de delimitar o âmbito do nosso trabalho focalizaremos a atenção nas categorias, por nós já referidas, da personagem e do espaço e na

íntima relação, que se estabelece entre ambas, enquanto elementos fundamentais de qualquer narrativa. Embora a análise se circunscreva aos elementos narrativos enunciados, consideraremos, igualmente, o momento inicial e final de cada uma das narrativas por evidenciarem tão claramente a especificidade dos códigos de linguagem inerentes a cada uma das obras.

1.1. Formas diferentes de apresentar a história

Ao contrário do romance, o filme tem uma abertura 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.

O filme abre com um plano de pormenor dos veios da seringueira, esta imagem, muito expressiva, representa, em *sinédoque*, a própria selva e tudo aquilo que ela simboliza. Sendo a seiva que escorre desses veios, por sua vez, como uma metáfora da vida, a vida da árvore, mas, igualmente, a vida de todos aqueles que se expõem nas entranhas da selva. O referido plano é acompanhado da legenda: «Amazónia Brasil 1912», que, em economia de tempo narrativo, situa os acontecimentos no tempo e no espaço, contextualizando-os.

As sequências seguintes, constituídas por planos curtos, alternando entre o plano de pormenor e o de conjunto, atribuem às cenas representadas o dinamismo, anteriormente referido, que tem o efeito imediato e intencional de prender a atenção do espectador.

Seguidamente, o plano picado do seringueiro, que recolhe o látex da majestosa árvore, tem um efeito completamente redutor, o homem é esmagado

face àquele universo verde que o circunda. Este ângulo evidencia a condição precária do seringueiro, espiado constantemente por diversos perigos, que não tardam em se anunciar, nomeadamente, a onça, emoldurada pelo verde do arvoredo, e os índios, 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.

O seringueiro volta a ser a figura central na sequência que se segue, sendo enquadrado primeiramente, num plano de conjunto, seguido, de um plano aproximado. Com este movimento, do geral para o particular, procede-se, no filme, à caracterização daquele homem de aspecto rude. O ligeiro abrandamento da câmara permite uma percepção mais detalhada da personagem, colocando em evidência a cruz que o trabalhador transporta ao peito. Neste plano, há uma clara intenção de se passar da descrição física para o universo interior, nomeadamente, das crenças, da fé, das superstições. Desta forma subtil, o cineasta, introduz o lado místico e religioso do seringuerio, 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.

No decorrer da acção, o clima de *suspense* adensa-se à medida que o perigo se torna mais próximo. Para tal concorrem a rápida sucessão de planos curtos: ora o rosto do seringueiro, cada vez mais assustado, ora os perigos que o espreitam – a onça e os índios (visionam-se, a maior parte das vezes, apenas fragmentos: pés, cabeça, arma, em plano de pormenor). Na sequência seguinte, é visionada uma cabana; a mudança de cenário rápida permite o alargamento do espaço da acção. Desse local, a câmara elege a figura de um pequeno macaco que está preso, e que demonstra sinais de inquietação, reforçando-se, assim, a sugestão do perigo iminente. A acção volta a centrar-se no seringueiro que, ciente de uma situação de perigo, empreende a fuga. Este momento é de novo cortado por um plano de regresso à cabana, desta feita mais demorado, mais descritivo do espaço circundante, para, novamente, a atenção se fixar no animal que se agita.

Analogicamente, homem e macaco encontram-se irremediavelmente perdidos porque algo os impede de fugir.

O *travelling* lateral permite o acompanhamento da corrida e da queda do seringueiro. De novo, o ângulo picado enfatiza a vulnerabilidade do homem, prestes a ser capturado pelos índios. No extremo da luta, quando já não parece haver retorno, numa postura serena, como quem se entrega resignadamente ao destino, o homem leva a cruz aos lábios, antes do gesto derradeiro do seu algoz. Estas imagens lembram, ainda, o sacrifício da vida dos seringueiros.

Ao espectador é elidido o acto cru do decepar da cabeça do seringueiro, que é apenas sugerido, mas igualmente forte, com o *raccord*[103] para o plano do corte da abóbora, executado por Estica, o ex-escravo, que, de olhar vago, acompanha o decorrer dos acontecimentos.

Nas sequências seguintes, já no Seringal Paraíso, Firmino, outro dos seringueiros, apresentando-se diante da casa do patrão, Juca Tristão, reclama maiores condições de segurança. Transporta consigo a cruz, o símbolo que identifica o seringueiro defunto, destacada num plano de pormenor, particularmente expressivo, temos de novo a sinédoque, designadamente, o adereço, representando o homem, já sem vida e completando-se, assim, a caracterização de Feliciano, o seringueiro morto pelos índios.

No romance, as circunstâncias do nefasto acontecimento são relatados por Firmino a Alberto, numa fase mais adiantada da narrativa. Transpostos para o início do filme, os acontecimentos vividos na primeira pessoa, tornam-se mais emocionantes e podem provocar no espectador um efeito galvanizador e de forte empatia.

Juca Tristão, representando o outro lado do poder na selva, remata as interpelações de Firmino com um sintético: «Isto aqui é a selva». Esta exclamação, produz o efeito de um jogo de palavras, devido o valor polissémico do termo selva, que nesta acepção, adquire o sentido de perigo, risco, outro

---

[103] *O raccord* é uma das funções expressivas da montagem, pretende garantir a continuidade da narrativa, através de uma ligação credível na passagem de um plano para o outro.

mundo, outras regras. Assim, termina o momento preambular do filme. A narração prossegue com as sequências seguintes, nas quais se descreve mais amplamente o espaço. Sobre elas nos alongaremos adiante.

Podemos acentuar que o clima de expectativa e *suspense*, criado nas primeiras imagens do filme, resulta da combinação de planos variados (tanto no ritmo, como na duração) e de ângulos de filmagem expressivos, com os quais a instância narrativa se propõe narrar a epopeia do homem, reduzido a uma condição precária, num ambiente luxuriante, mas cheio de armadilhas.

No que concerne à componente sonora do filme, tal como já anteriormente referimos, tem a função de aumentar a autenticidade e criar a impressão de realidade, assim acontece, quando, nesta primeira parte, se ouve o fundo sonoro dos ruídos que recriam o ambiente da selva, por exemplo, o canto ou piar dos pássaros ou o rumor das folhagens, sendo pisadas ou agitadas, pelos índios e pelo seringueiro enquanto foge. Para além da sonoridade característica do ambiente, podemos ainda escutar a música de Eva Gancedo, ao longo de todo o filme. No caso concreto da sequência de abertura, o fundo musical não se sobrepõe nem à imagem nem à natureza, contribuindo, pelo tom grave, para adensar o clima de tensão, de perigo e de mistério.

A primeira parte do filme, inteiramente narrada segundo os códigos de uma linguagem cinematográfica, inclui-se no conjunto de elementos novos, resultantes do processo de adaptação, mas sem correspondência no romance. Na obra literária, onde não se sentem os constrangimentos do tempo que demora contar uma história, os acontecimentos vão sendo desvendados sem pressa. Assim, a acção situa-se em Belém do Pará, na estalagem Flor da Amazónia, à qual Balbino acaba de chegar, regressando de mais uma angariação de trabalhadores para o Seringal Paraíso. Neste ponto, a instância narrativa apresenta o protagonista, iniciando o processo de caracterização que será construída progressivamente. Como elemento caracterizador, são assinaladas as circunstâncias que determinaram a saída do jovem Alberto de Belém do Pará e o empurraram para a selva. Face à precária situação em que vivia, desempregado e

sustentado pelo tio, não teve outra alternativa senão sujeitar-se à condição de «angariado» e partir, com Balbino, rumo ao seringal.

A introdução do romance é canonicamente descritiva, quer do espaço quer das personagens, caracterizadas física e psicologicamente, ora directa, ora indirectamente; a descrição é, apenas, interrompida pelos diálogos em cena que constituem breves momentos de narração. Assim, a um ritmo lento, vão-se apresentando e construindo as figuras e tecendo as linhas do enredo.

Na sequência de abertura do filme, reconhecemos ainda um certo pendor místico, que não tem paralelo no romance, podendo fundar-se a explicação desse facto na anti-religiosidade militante de Ferreira de Castro:

> Eu amei sempre o espírito, mas o espírito-livre e por isso fui ateu. […]. Todas as religiões são grilhetas morais, todos os deuses são carcereiros do espírito — e por isso, eu, que fui um homem livre, não tive religiões nem deuses (*Apud* Domingues, M. F., 2005: 123).[104]

Assim, podemos concluir que a dimensão mística presente no filme é uma substantiva presença da liberdade do cineasta, ao construir o seu próprio projecto. Desta forma, amplia-se o retrato das personagens e redimensiona-se a obra ao introduzir novas linhas de pensamento.

[104] Ainda sobre este assunto, Maria de Fátima Domingos sublinha que, embora estas convicções, não estejam particularmente evidentes nas obras de ficção, os artigos publicados na imprensa periódica deixam bem clara a sua atitude anti-religiosa e ateísta. Apesar das personagens dos romances, acrescenta a autora, pertencerem aos grupos mais desfavorecidos da sociedade da sua época – camponeses, emigrantes pobres, desprovidos de consciência de classe e despolitizados e extremamente religiosos – a ausência de religiosidade na sua caracterização é um indício do ateísmo do seu criador. As convicções anti-religiosas de Ferreira de Castro estão intimamente relacionadas com o seu pensamento humanista – o homem assume o papel da divindade – que coloca nas mãos do homem a capacidade de resolução dos seus próprios problemas sociais e económicos, não devendo, por isso, refugiar-se numa entidade transcendente. É sua forte convicção de que o homem é o único agente activo na construção da sua própria felicidade (Domingos, M.F., 2005: 120-140).

1.2. O protagonismo da selva amazónica

O Espaço natural onde se desenrola a acção é a Amazónia, designação atribuída pelos geógrafos à região sul-americana formada pela bacia do rio Amazonas – o mais caudaloso e um dos mais longos – que nasce na Cordilheira dos Andes e desagua no estado brasileiro do Pará. Esta colossal mancha hidrográfica possui um substancial número de afluentes, de entre os quais o rio Madeira, na margem do qual se situa o Seringal Paraíso, onde decorre a acção central da obra em estudo.

Do ponto de vista narratológico, o espaço é a categoria da narrativa que, por excelência, mais imediatamente favorece a articulação com as restantes categorias. Integra, «os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens» (Reis, C.; Lopes, A. C., 2002: 135). É, precisamente, esta interacção entre as categorias do espaço e da personagem (em especial, o protagonista) que nos propomos observar no romance *A Selva*, de Ferreira de Castro e no filme homónimo, de Leonel Vieira.

No romance, em geral, e na obra em estudo, em particular, a descrição é o modo de expressão privilegiado através do qual é veiculada a informação, quer relativamente ao espaço, quer no respeitante à relação da personagem com o meio que a rodeia. Assim, a descrição pode ser usada pelo narrador para produzir o «efeito de real» (*apud* Silva, V.M. de Aguiar e, 2006: 740), ou seja, para transmitir informação. Concretamente no romance de Ferreira de Castro, o narrador assume a responsabilidade da descrição, pintando de forma impressionista a selva amazónica e as reacções que se vão plantando no espírito do protagonista, à medida que se move naquele universo natural.

Na decorrência do que temos vindo a expor, a descrição, impõe uma pausa na evolução da acção diegética, porém não deixa de manter «uma interacção contínua com os elementos diegéticos» (Silva, V.M. de Aguiar e, 2006: 742).

O espaço físico, como já enunciámos, assume uma importância vital em *A Selva* – um protagonismo explícito desde o título – o ambiente natural, poderoso e

envolvente, tem o poder de influenciar o desenvolvimento físico, intelectual e social das personagens que nele se movem, razão pela qual a obra é reconhecida como um romance de espaço.[105] A comprovada relevância que assume na obra foi uma das razões que nos levou a debruçar sobre este importante elemento narrativo, neste contexto.

Assim, o leitor, nos meandros da obra literária, visualiza o conflito entre a natureza amazónica e o homem que ousa penetrar os seus domínios. A Amazónia não fica reduzida à condição vegetal, exibe, igualmente, uma dimensão animizada, reflecte sentimentos, e contornos de personagem, que provoca aguerridamente aqueles que nela se embrenham, seja voluntária ou involuntariamente, como é o caso do protagonista, Alberto.

Não podemos ignorar o pendor fortemente simbólico associado à floresta, como um santuário em estado natural, assim a consideravam os celtas; ainda, segundo outros pontos de vista, a floresta é considerada uma linha que, pela verticalidade dos elementos que a compõem, estabelece uma espécie de ligação entre o céu e a terra, tornando-se por isso, detentora de poder. Parece-nos esta segunda perspectiva a que melhor se coaduna com as observações de António Cândido Franco sobre o valor simbólico da selva, na obra de Ferreira de Castro:

> A árvore constitui o verdadeiro eixo que anima a selva, o seu significado está associado a um ciclo ascensional, à circulação interna da sua seiva. Em função disso a árvore torna-se um símbolo ou uma imagem de esperança não só do mundo vegetal, mas do próprio mundo humano. A árvore é a imagem de mitos sociais que se procuram rever no ciclo ascensional da seiva. A ascensão da seiva lembraria não só o processo duma evolução interior do homem, como até qualquer processo social de evolução exterior. A árvore em virtude de seu dinamismo, da sua expansão e da sua renovação, poderia ser tomada como imagem das intenções mais profundas de Ferreira de Castro (Franco, A.C., 1988: 104-105).

A selva que chega ao leitor, embora conduzida pelo narrador, é filtrada pelo olhar do português, um olhar despreparado para um universo tão plural e tão

[105] Na perspectiva de Vítor Manuel de Aguiar e Silva a designação de romance de espaço é atribuída ao romance que se caracteriza pela «primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais se integra a intriga […] o meio descrito pode ainda ser geográfico ou telúrico, como sucede na *Selva* de Ferreira de Castro […]» (Silva, V. M. de Aguiar e, 2006: 685).

exuberante de vitalidade. Com efeito, é Alberto que, ao confrontar-se com o espaço, o vai conotando diferentemente, consoante a hora do dia, ou a época do ano, ora um deleite para a vista, ora uma angústia para o coração, ora um tormento para o espírito. As primeiras impressões foram de profunda exaltação diante de um universo pleno de cor, de forma, de textura, de jogos de luz e sombra e de som. Um verdadeiro desafio para todos os seus sentidos.

Já no decorrer da viagem, de Belém do Pará ao seringal Paraíso, observando as margens do rio Madeira, Alberto começa a tomar consciência da grandeza do espaço, algo misterioso, que «como uma espessa cortina» não permitia que o seu olhar penetrasse para além da margem:

> Sempre, sempre nas pupilas de Alberto, aquela grandeza inabalável. O "Justo Chermont" seguia entre as duas margens […] dessa vegetação que se entrelaçava, dir-se-ia com frenesi, numa ciclópica muralha de troncos, ramos, e folhas, Eram miríades de variedades, roubando-se mutuamente o carácter confundindo-se, fraternizando em abracadabrante luxúria vegetal […] as plantas rasteiras, os arbustos, os "tajás" e os cipós, tudo ocultavam, tudo fechavam, inexoravelmente (p.51).

Além da variedade da natureza, também as dimensões invulgares – inusitadas para o seu olhar europeu –, prendiam a atenção de Alberto como se de um espectáculo se tratasse: «Os ramos das gigantescas árvores de onde se levantavam de repente asas assustadoras, roçavam os camarotes de primeira classe […]» (p.54).

Contudo, só ao chegar ao seringal é que o protagonista tomou consciência de que ainda vira muito pouco: «Até esse instante […] vira apenas as suas linhas marginais; surgia, agora o coração» (p.97). O termo coração adquire, neste contexto, um duplo sentido particularmente expressivo, a ideia de percurso no interior da floresta, assumindo, desde logo, o seu pulsar, a sua vitalidade:

> Surgia com um aglomerado exuberante, arbitrário e louco de troncos e hastes, ramaria pegada e multiforme, por onde serpenteava, em curvas imprevistas, em balanços largos […] um mundo de lianas e parasitas verdes, que faziam de alguns trechos uma rede intransponível (*ibidem).*

O português depara-se com uma selva que se entrelaça com o premeditado propósito de não ser esventrada, nem à luz é concedida livre entrada:

> A luz descia muito dificilmente e vinha esfarrapando-se entre folhas, galhos e palmas, morrer na densa multidão de arbustos cujo verde intenso e fresco nunca esmorecia com os ardores do estio *(ibidem*).

Constata, de igual modo, que o pulsar íntimo da selva a impede de esmorecer, uma vez que accionava os seus mecanismos naturais de revitalização e regeneração:

> Primeiro a folhagem seca dos gigantes, que cobria o chão, putrefazendo-se em irmandades com troncos mortos e esfarelados, dos quais já brotavam, vitoriosos para a vida, folhitas petulantes com orelha de coelho (*ibidem).*

A paisagem torna-se um constante estímulo para a visão e para o olfacto, tendo permanentemente, como pano de fundo – o som da natureza:

> E por toda a parte o silêncio. Um silêncio sinfónico, feito de milhões de gorjeios longínquos, que se casavam ao murmúrio da folhagem tão suave que parecia estar a selva em êxtase (p.98).

Um cenário quase dantesco é facultado ao leitor com a descrição do rápido obscurecimento que despertava em Alberto ainda mais os sentidos e ampliava os seus receios:

> A selva amazónica escurecia rapidamente. O entrançado inferior diluía-se, perdia contornos e volume na negridão que sobrevinha. Os recantos onde residia eterna sombra ampliavam-se, envolvendo e trazendo os caules grossos e centuários (p.100).

Na primeira manhã de trabalho no seringal, já no coração da selva, Alberto confirmava: «A selva dominava tudo», não apenas por uma questão de disseminação no espaço, mas também por uma questão de poder, contra o qual o homem não poderia insurgir-se: «E o homem simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo» (p.108).

Do estado de encantamento, Alberto vai também tomando consciência, do lado bestial da selva:

> De quando em quando […] subia pelas narinas, perturbando o olfacto, um cheiro forte a húmus em combustão […]. Dir-se-ia que a selva tinha, como que monstros fabulosos, monstros ameaçadores que espiavam de todos os lados (p.108).

Todavia, a riqueza é tal que, mesmo que seja só por instantes, volta a deslumbrar-se com algum pormenor ainda não observado: «A selva era agora um jogo fantástico e espectaculoso de sombras e claridades. O Sol onde encontrava um furo, derramava-se em cataratas por entre o arvoredo […]» (p.113). A natureza, porém, albergava, igualmente, perigos fatais:

> O Igapó […] quieto, miasmático e pavoroso. Era [..] uma língua de água que se estendia por entre os troncos […]. Mais além, sob o sortilégio da luz, essa água apodrecida ora se apresentava negra, ora dum esverdeado limoso […]. No seu fúnebre silêncio alimentava enxames de mosquitos, que tornavam penosa a vida do homem, e ia cozendo ramos, folhas mortas […]. Dessa mórbida e lenta infusão lhe provinham as cores letais (p.129).

Aos insectos letais, aliavam-se as cobras, que, camufladas na floresta, desferiam os seus golpes, eliminando os mais desavisados:

> A sucuriju emergia, à socapa põe entre as folhas da canarana, nas margens dos rios, e dum só golpe se lançava […]. Como essa rainha das águas, as cobras terrestres, embora de muito menor corpulência, eram mestras em lembrar pesadelos a quem as entrevia (p.190).

A estes perigos acrescentavam-se, ainda, as flechas traiçoeiras dos índios – parintintin – que desde sempre haviam povoado aquela região e eram uma fonte de preocupação para os seringueiros: «Eles levam sempre a cabeça dos civilizados. É para espetar num pau e dançar à volta dela. Fazem uma festa para provar que ganhavam e que são valentes» (p.110).

A época das chuvas, provocando nova metamorfose na natureza, revelava o seu lado mais feroz:

> [..] um uivo forte, perene e agoirento […]. A brenha uivava, ramalhava, contorcia-se sob o vendaval que conduzia para longe a sua música épica e desesperada. Toda a terra se

> arrepiava. Voavam milhões de folhas desprendidas e não havia na maranha um só ramo que não se agitasse. Estreitavam-se e tremiam as copas exuberantes […] (p.174).

Porém, «com o dilúvio anual» vinha também a exuberante beleza das orquídeas, que enfeitiçavam Alberto: «[…] apanhou a flor. E a mata estava cheiinha delas! Eram orquídeas preciosas, de recorte singular e surpreendentes cores, cactáleas de pétalas tersas de lírio […]» (p.170). O português, preso num mundo onde era escassa a presença feminina, deixa-se contaminar pela sugestão inebriante que as flores iam plantando no seu espírito e desvenda o lado sensual e feminino da selva: «[…] tinham algo de sexo virgem e fascinavam como uma ilusão» (*ibidem*).

A bonança, que sucedia à tempestade, repunha a ordem e o equilíbrio dos elementos:

> Agora, a selva não fabricava terror, não tinha expectativa, não se encontrava em suspensão; desvanecera-se, por momentos o seu mistério e não se interceptavam já estranhos conciliábulos. Era um monstro que estava ali, pesado, inofensivo, a bramir um sofrimento que não despertava piedade (p.176).

Verificamos que no romance, a descrição da selva tem por base as impressões que a contemplação da natureza vai produzindo no espírito do protagonista. Como já havíamos referido, os momentos de descrição correspondem a pausas na narrativa, um pretexto para dar a conhecer o espaço, no qual se desenrola a acção e se movimentam as personagens. Assim, uma forte e íntima ligação se estabelece, desde os primeiros momentos, entre a personagem e o meio circundante que, ora deslumbra, ora aprisiona, ora atemoriza.

No que diz respeito ao tratamento do espaço na adaptação cinematográfica, seleccionámos as sequências que, pela sua aproximação ou distanciamento do romance, nos parecem mais significativas.

Assim, no momento de abertura, a selva amazónica é-nos apresentada em planos curtos, rápidos, alternando com os planos das personagens. Sobressai deste momento da narração filmica a exuberância do verde, brilhante e cerrado.

Particularmente expressivo nos planos da onça e dos índios que são envolvidos, isto é, acobertados pela selva, que camufla os perigos que esconde.

A natureza surge como um pano de fundo, que permite, mesmo assim, transmitir a pequenez do homem face ao meio que o envolve. Essa percepção é configurada quer pelos enquadramentos, quer pelos movimentos e ângulos de filmagem, tanto dos homens (por exemplo o *travelling* da fuga de Feliciano), como do elemento vegetal, nomeadamente das seringueiras.

A deixa de Juca Tristão: «Isto aqui é a selva», aqui já referida, faz o *raccord* com a longa panorâmica aérea – rio e floresta – que transmite uma visão da selva, de um ponto de vista que lhe é exterior, delineando os seus contornos, sem a penetrar. É, sem sombra de dúvidas, uma sequência de belas imagens do rio espelhado, emparedado pelas frondosas margens. Desta forma, se descreve a selva na sua beleza, imponência e vastidão; no romance, não é possível transmitir essa dimensão, porque o narrador descreve aquilo que está ao alcance da visão de Alberto, e este não sobrevoa a selva.

Realçamos ainda, pelo contraste com o romance, a sequência da viagem de Belém do Pará até Todos-os-Santos. A acção passa-se no barco «Justo Chermont», que navega no rio Madeira. Num plano de conjunto, seguimos a navegação do barco num ponto largo do rio, o que permite ao espectador uma percepção da sua largueza. Mais adiante, pelo contrário, o barco surge de um ponto mais estreito, dando a impressão de estar próximo das margens. Neste aspecto particular, existe proximidade com a narrativa romanesca, ao fazer referência à irregularidades do rio, ora vasto, ora sinuoso e mais apertado. A sugestão de progressão da viagem é transmitida através da fusão dos planos, que simultaneamente causam a ilusão de avanço no espaço, floresta a dentro, e da passagem do tempo.

As diferenças mais marcantes, residem no facto de a adaptação cinematográfica, condensar a viagem, não permitindo o acompanhamento da relação que, no romance, o protagonista, lentamente, vai estabelecendo com o espaço, num processo privilegiado pela descrição. Ora, a linguagem

cinematográfica não se coaduna com os momentos de pausa imprimidos pela descrição, na narrativa romanesca, simplesmente porque não é possível gastar filme com cenas em que nada ou pouco acontece. Assim, apenas no final da viagem, próximo do Seringal Paraíso, se percebe uma breve tentativa de aproximar Alberto da paisagem. O português, enquadrado num grande plano, mira o casario, que pela navegação se vai tornando cada vez mais próximo. Contudo, sem o impacto que encontramos no romance, no qual o espaço é absorvido, através das suas reflexões e diálogos interiores, no decorrer da longa viagem.

Depois da chegada ao seringal Paraíso, na sequência da caminhada de Alberto e Firmino até Todos-os-Santos, verificamos, igualmente, a condensação do tempo narrativo, sem porém se deixar de exaltar a a natureza pela sua variedade e grandeza; os planos são corroborados pela sinfonia natural: pássaros e águas correntes. A impressão de avanço no espaço é criada, de novo, através da fusão das imagens, que vai catapultando, rapidamente, as personagens para outros espaços, como a «cachoeira» e o rio, que, pela dificuldade que impõem – acesso difícil, tanto chegar ao rio como atravessá-lo – dão mais dinamismo à acção. Os enquadramentos apresentados evidenciam, por um lado, a beleza e, por outro, a dificuldade imposta pelo espaço. Dificuldade essa que vai pôr à prova a agilidade de Alberto, contribuindo, desta forma, para a configuração do retrato do protagonista.

Na nossa perspectiva, a música de fundo que acompanha este momento do filme, sobrepõe-se demasiado aos sons da natureza, retirando o enriquecimento que pela sua naturalidade e verosimilhança poderiam emprestar à cena.

Seguidamente, já no final da caminhada dos dois homens, observamos o enquadramento que é dado à cabana, como se estivesse encaixada no arvoredo, não como um elemento estranho, mas como se fizesse parte da natureza. Neste momento narrativo, os sons da natureza são claros e distintos, tornando mais autêntica a ambiência da selva.

Voltamos a percepcionar a selva, na sua amplitude, no momento da lição de corte de seringa, ministrada por Firmino a Alberto. A cortina verde permanece

como um pano de fundo, contrariamente ao que se verifica, no romance. Pois, nessa primeira incursão na intimidade da selva, segundo o romance, os sentidos de Alberto estão hiper-despertos, e, em função disso, a sua mente não pára de congeminar sobre aquele ambiente que o fascina e inquieta. Já, no filme, a personagem permanece quase alheada, salvo por um breve momento que antecede a chegada ao lugar onde Feliciano foi morto. Enquanto Firmino relata o ocorrido, é alternadamente apresentado um plano da majestosa seringueira, com o arvoredo como fundo. Este plano funde-se, na panorâmica aérea que se segue – uma passagem do particular para o geral – encontramos nesta sequência uma certa equivalência da carga simbólica atribuída à selva, e à qual já nos referimos anteriormente.

Voltamos a observar a natureza de uma forma mais abrangente, no momento da fuga de Agostinho, após ter cometido o homicídio de Lourenço, o caboclo. O elemento natural cumpre, nesta situação, uma dupla função: acoberta o criminoso, mas também lhe dificulta o avanço, pelos seus múltiplos obstáculos. Os planos de arvoredo são alternados com os planos, ora do fugitivo, ora dos seus perseguidores, irrompendo da espessa mata verde. Da sequência da fuga e perseguição, sobressai, de novo, o lado labiríntico, emaranhado, da selva, bem como as dificuldades que advêm, dessas características naturais.

Na sequência seguinte, introduzida com um plano de conjunto do rio, emoldurado pelas margens, são visionadas as canoas, vindas do longe, em profundidade de campo, que se aproximam lentamente. As imagens fundem-se encurtando o tempo narrativo. Numa faixa da margem mais saliente, os seringueiros aportam e procedem ao sepultamento de Agostinho. É uma sequência de grande beleza e harmonia pelo seu todo: o enquadramento do plano, o ângulo de filmagem e o som (ouvem-se sons da natureza e música de fundo, de tom grave, que é acompanhada por um coral de vozes; o tom é de lamento, como a ocasião obriga).

A época das cheias, que no romance é objecto de larga descrição, é, na fita, introduzida por uma panorâmica do rio e do céu carregado, corroborada pela

sonoridade das águas, acompanhado por um som melancólico da gaita de beiços. Deste conjunto de elementos se adivinha a aproximação das inundações; segue-se um plano da cabana, onde Alberto já se encontra a observar a intensa chuva que cai. Rapidamente, de um plano para o outro, passa-se da ameaça da chuva, ao dilúvio. A imagem que se segue, mostra Alberto e Firmino, em grande plano, que seguem de canoa o curso do rio transbordante. Reconhecemos alguma similaridade entre estes enquadramentos cinematográficos e o momento em que, no romance, Alberto e Firmino vão de canoa caçar, igualmente na época das cheias, e se deparam com o manto de orquídeas, que deslumbram Alberto. Contudo, novamente verificamos que o grau de envolvimento da personagem com o ambiente natural, uma constante no romance, é muito menor na versão cinematográfica.

Particularmente representativo do lado simbólico da selva é o plano de conjunto do arvoredo perpassado pelos raios solares, que produzem um efeito de cascata de luz. A vaga entrada luminosa, evoca a selva como uma prisão, um cerrado emaranhado de árvores, para aqueles que nela vivem e, de alguma forma, introduz o tema que é abordado nos planos que se seguem: a solidão e o isolamento da vida do seringueiro. O expressivo primeiro plano do rosto fechado e do olhar fixo de Firmino, completamente isolado desde a partida de Alberto, é alternado por planos brevíssimos e rápidos do rio, como o caminho para a liberdade desejada; a sequência indicia a cogitação da fuga que o seringueiro está prestes a concretizar.

Finalmente, na sequência de planos que descrevem a caça à onça, voltamos, tal como tínhamos verificado na perseguição de Agostinho, a visionar o encaminhamento dos homens no sentido do interior da selva, ilustrado por um *travelling* lateral, que atribui maior dinamismo à cena; o ruído do ramalhar das folhas corrobora o efeito de realidade.

1.3. Acerca das personagens

Iniciamos este capítulo, tecendo breves considerações, de âmbito narratológico, sobre a categoria narrativa: a personagem, na sua vertente romanesca e fílmica, reconhecendo porém, que, falar desta última, só faz sentido se também tivermos em conta o suporte humano que lhe dá corpo, ou seja, o actor.

Comecemos por lembrar que, no âmbito da teoria da literatura, têm sido desenvolvidos diversos trabalhos sobre o estudo da personagem, deles resultando a construção de diferentes conceitos deste importante elemento narrativo. Assim, autores formalistas, na linha de Tomachevski, destituíam-na de qualquer importância narrativa: «O herói não é de modo nenhum necessário à fábula. A fábula como sistema de motivos pode inteiramente dispensar o herói e os seus traços característicos» (Todorov. T., 1978:190). Outros, porém, como Philipe Hamon, estudam a personagem do ponto de vista semiológico. Este autor, concretamente, distingue três categorias de personagens: «personagens-referenciais»[106]; as «personagens-embraiadoras»[107]; as «personagens-anáforas»[108]. (Hamon, P., 1979: 96-97). Ainda, na perspectiva estruturalista de Propp, a personagem é definida pelo seu agir, sobrevalorizando-se a acção em detrimento de quem a pratica e de como a pratica (Propp, V., 1983: 59).

Considera-se, presentemente, de forma até consensual, que a personagem, limitada no seu agir pelo círculo de relações que estabelece com as restantes figuras «é o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa […]» (Reis, C.; Lopes, A. C., 2002: 314). Assim, relativamente ao papel que desempenha na estrutura narrativa distinguem-se duas categorias fundamentais: a do protagonista e a das personagens secundárias. Desta

---

[106] Incluem-se na categoria das personagens-referenciais: as personagens históricas, mitológicas, alegóricas ou sociais. Todas elas têm por base um determinado padrão cultural, pelo que «a sua legibilidade depende directamente do grau de participação do leitor nessa cultura», condição essencial para serem reconhecidas (Hamon, P., 1979: 96).

[107] As personagens-embraiadoras denunciam, no texto as marcas, da presença do autor, do leitor ou de outra qualquer instância da narrativa (Hamon, P., 1979: 97).

[108] As personagens-anáforas são «dotadas de memória» e nessa qualidade «semeiam ou interpretam indícios», como por exemplo, o sonho premonitório ou o *flash back* (*ibidem*).

forma, é reconhecido como protagonista a figura central em torno da qual se constrói o relato, pois representa «[…] o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens» (Silva, V. M. de Aguiar e, 2006: 699). Porém, o conceito de herói, acrescenta o citado autor, «está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada sociedade» (*idem*: 700). No respeitante à personagem secundária, como refere a mesma fonte, a sua importância pode ser «funcional e variável», tanto se pode contrapor ao protagonista, como pode ter uma presença episódica ou mesmo acessória (sendo neste caso mero figurante).

O romance do início do século XX, como é o caso de *A Selva*, ainda mantém a característica «clássica» de apresentar previamente a personagem, traçando o seu retrato, constituído pelo delinear, de forma mais ou menos pormenorizada, das características físicas (fisionomia e indumentária) e psicológicas (temperamento, carácter, ideologia, estilo de vida). No que refere ao protagonista, o retrato começa a ser traçado desde as primeiras páginas do romance, iniciando-se assim, o processo de construção e de configuração do mesmo que evoluirá com o progredir da acção e dependerá, igualmente, das interacções que se vão estabelecendo com as restantes figuras e com o meio em que se insere, aspecto particularmente importante na obra em estudo, como teremos oportunidade de demonstrar.

Outro elemento caracterizador, digno de nota, é a onomástica. O facto de a personagem ser identificada com o nome próprio ou, pelo contrário, com uma alcunha «funciona como um indício, como se a relação entre significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente» (*idem*: 705). Em *A Selva*, concretamente, as personagens são designadas pelo nome próprio, à excepção do negro Tiago, a quem foi dada também a alcunha de Estica com fortes conotações semânticas de carácter pejorativo. Sobre esta questão nos alongaremos quando traçarmos o perfil da referida figura.

Reconhecem-se, ainda, na configuração da personagem, as modalidades de caracterização directa e indirecta. Sendo a primeira «eminentemente estática dos atributos da personagem» e a segunda «[…] um processo marcadamente dinâmico: é uma forma muito mais dispersa, a partir dos discursos da personagem, dos seus actos e reacções perante os outros que se vai inferindo um conjunto de características significativas do ponto de vista psicológico, ideológico, cultural e social […]» (Reis, C.; Lopes, A. C., 2002: 52).

Ao tecer estas considerações prévias, procurámos apresentar as linhas que subjazem à análise individual de cada uma das personagens. Privilegiamos as figuras que mais directamente se relacionam com o protagonista, quer no romance, quer no filme, e que, de alguma forma, são modeladas pelo meio no qual se inserem. Assim, procuraremos descortinar de que forma se tornaram co-agentes na transformação do protagonista, analisando o retrato físico e psicológico de cada uma dessas figura – directa ou indirectamente construído – e atentando nas contingências impostas pelo espaço, categoria que corrobora a caracterização da personagem.

Lembremos, ainda que, o narrador, graças ao seu estatuto heterodiegético[109], tem, igualmente, uma importância vital na construção do retrato psicológico das personagens, em geral e, em particular, do protagonista, uma vez que, vai desvendando a sua dimensão interior, que se reveste de suma importância na progressiva configuração desta personagem.

Iniciamos a análise com Alberto, o protagonista. Metodologicamente, optámos por partir da análise da personagem romanesca para a personagem fílmica. Tanto na análise de uma como de outra, consideramos pertinente reflectir sobre a forma como ela nos é apresentada, a primeira vez, procurando, desde logo, estabelecer a relação entre o tratamento que é lhe é dado na apresentação e a sua relevância na estrutura global narrativa. De seguida, evidenciamos, então, as

[109] O narrador heterodiegético «relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra […] como personagem o universo diegético em questão» (Reis, C., 2002: 262-263).

peculiaridades de cada uma (personagem romanesca e personagem fílmica) e assinalamos os aspectos em que convergem, considerando, porém, os diferentes códigos de linguagem que lhes estão subjacentes.

Ainda, relativamente ao protagonista, optámos por seguir demoradamente a viagem fluvial que faz até ao seringal Paraíso, por a consideramos uma referência para a construção e configuração desta personagem, uma vez que é durante esses quinze dias de viagem que se dá o primeiro contacto entre Alberto, o meio circundante e os outros que com ele se vão cruzando, ambos estranhos aos olhos do português. À medida que expõe os seus sentimentos e emoções resultantes da teia de relações que vai estabelecendo – sublinhamos a intervenção da instância narrativa no desvendar da dimensão interior do protagonista – revela o seu temperamento, o seu carácter e a sua ideologia, enquanto, isso, dá a conhecer os outros e o meio envolvente. Note-se, ainda, que, é durante essa navegação, no rio Madeira, que principia a viagem interior do protagonista, que, culminará, no final da história, com a constatação de que se transformou num ser humano melhor.

A extensão que a narrativa concede a Alberto, mercê do seu estatuto de protagonista, obrigou-nos a, de alguma forma, alargar as considerações que sobre ela fomos tecendo, do que resultou uma certa discrepância entre a dimensão da análise desta, comparativamente à de outras de importância menor.

Retomando, ainda, a questão do actor, a que aludimos no início deste ponto do presente trabalho, lembramos que ele é o suporte humano que dá corpo à figura que interpreta. A maneira de representar assume uma extrema importância na configuração da personagem fílmica. Assim, no cinema cabe, por exemplo, à câmara acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo, para isso, ao grande plano e aos ângulos de filmagem, mais adequados ao momento narrativo que está em jogo. De referir que a linguagem corporal, a voz e a indumentária constituem mecanismos poderosos de construção e de caracterização da personagem, na narrativa cinematográfica. Acrescente-se, ainda, o enquadramento, que lhe é dado, o tipo de planos que apresentam a figura, a posição que ocupa no cenário, o

ângulo de filmagem, como elementos que simultaneamente corroboram determinada configuração da personagem.

Concordamos com Marcel Martin, quando defende que o fascínio do cinema reside, em grande parte, na possibilidade do espectador se identificar com as personagens através dos actores. Porém, realça que o que faz o prestígio do actor é a capacidade de «impor a sua personalidade às suas personagens, continuando a ser ele próprio nas mais diversas personificações» (Martin, M., 2005: 92).

Alberto

No romance prevalece a perspectiva omnisciente[110] da instância narrativa, veiculada por um narrador heterodiegético, que não fazendo parte do universo diegético, manifesta um conhecimento seguro de tudo o que nele vem a acontecer. Assim sendo, o narrador vai difundindo a imagem da selva e do «outro», segundo a visão subjectiva de Alberto, tendo, subjacente, o filtro da origem, educação, cultura e ideologia deste.

Protagonista do romance, Alberto era um jovem de vinte e seis anos «alto magro, cabelo negro e olhos amortecidos, denunciando vida indolente» (p.32).[111]As circunstâncias em que pela primeira vez é referido na obra não são particularmente abonatórias: por não pretender tolerar mais a situação do seu sobrinho, encontramos o tio Macedo muito empenhado em o encaminhar para o

[110] A focalização omnisciente coloca o narrador «numa posição de transcendência em relação ao universo diegético, o narrador comporta-se com entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam […]» (Reis, C. 2002: 174).

[111] No intuito de não sobrecarregar o texto com indicação bibliográfica das citações, indicaremos no corpo do texto apenas o número da página, da qual foi recolhida a citação, sempre que nos referirmos à obra de Ferreira de Castro, *A Selva*.

trabalho no seringal: «Se não aparecia outro emprego […] ele não podia estar ali a sustentá-lo toda a vida!» (p.31).

Ora Alberto, por motivos de ordem política, vira-se obrigado a recorrer ao exílio, razão pela qual se encontrava no Brasil, na casa do irmão de sua mãe. A queda do negócio da borracha, acaba por catapultá-lo para o desemprego e, na perspectiva do tio Macedo, ele não estava a empenhar-se o suficiente para reverter aquela situação.

Apesar do terror das febres, resignou-se e «agora, ao sentir a humilhação do seu estado em casa do parente, o amor-próprio impelia-o» (p.37), embora não o atraíssem «os rios de lendárias fortunas onde os homens se enclausuravam do Mundo, numa confrangida labuta para a conquista do oiro negro». (p.34) O orgulho ferido acabaria por ser a mola impulsionadora daquela cruzada pela Amazónia. À sua condição de dependência financeira, a sugestão do tio Macedo, soou como o tiro de partida para uma corrida, que, mesmo que não quisesse, tinha de correr.

Monárquico[112] convicto, o português via o mundo sob um prisma rígido, aparentemente inabalável, porém, vai fazendo um percurso evolutivo, e à medida que é confrontado com as desumanas condições em que vivem os trabalhadores do seringal, vai-se despindo dos seus preconceitos e edificando um homem novo. Na decorrência destas constatações, poderemos afirmar que estamos perante uma personagem redonda.[113]

Seguiremos com algum pormenor os passos de Alberto desde Belém do Pará até ao Seringal Paraíso, por reconhecermos que nessa viagem é encetado o

---

[112] Reconhecemos uma certa sintonia entre as convicções políticas da personagem e o nome que lhe foi atribuído – Alberto – «de origem germânica Adalberth, formado de adal (nobre) e berth (célebre)» (Belo, A., 2007: 24).

[113] A personagem redonda, como explica Carlos Reis, é «uma espécie de entidade que quase sempre beneficia do relevo que a sua peculiaridade justifica: sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, […] é ao mesmo tempo submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não definitiva. A condição de imprevisibilidade própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões, constituem os principais factores determinantes da sua configuração […]» (Reis, C., 2002: 323).

processo de tomada de consciência que seria o alicerce da profunda transformação do protagonista.

O tema da viagem na literatura reveste-se, normalmente, de um valor simbólico – aventura, procura de um tesouro, procura de conhecimento concreto ou espiritual. Para Alberto, a viagem funciona como uma revelação e interrogação implícita da alteridade, onde o Eu – o protagonista – condicionado e instigado pelo espaço, vai tomando conhecimento e consciência do Outro – todos os que com ele se vão cruzando – por vezes, tão próximos fisicamente, contudo, tão distantes psicologicamente e ideologicamente. Assim, a viagem, no espaço geográfico da Amazónia, assume a dimensão da uma viagem do indivíduo dentro de si mesmo, cujo percurso acaba por ser o da auto-transformação, e que tem como fim último o auto-conhecimento.

Por esta razão, Maria da Graça Martins defende que é possível classificar a obra como um romance de formação, completando a de romance de espaço, aqui já referida, já que, na narrativa, se assiste ao desenvolvimento e aprendizagem humana e social de uma personagem, cuja análise psicológica é aprofundada no contexto das suas relações consigo próprio, com o meio e com o outro, até então desconhecidos (Martins, M.G., 1990: 73).

No caso concreto de Alberto, a passagem pela Amazónia foi, com certeza, a aventura da sua vida, apesar de não ter sido uma escolha voluntária, apenas o condescender, sem alternativa, ao conselho do tio, como já referimos, que para o entusiasmar lhe acenou com: «— olha que eu tenho visto muito homem embarcar nas tuas condições e voltar […] podre de rico». A hipotética realização material não estimulava Alberto e tão pouco diminuía a sua ansiedade perante o que estava por enfrentar: «[…] sem futuro definido, entregue apenas ao arbítrio das circunstâncias, talvez não conseguisse mesmo regressar» (p.48).

Ainda, na perspectiva de Jung,[114]a viagem indica também uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes, o que, de facto, acaba por acontecer com o protagonista de *A Selva*. Embora a iniciativa de ir ao encontro do novo horizonte não tenha partido do próprio contudo, no final, Alberto acaba por ser surpreendido com a descoberta da sua mudança interior.

«Justo Chermont» – o meio de transporte que o leva até ao Seringal Paraíso – tem, para além da função prática e óbvia, um carácter simbólico, pois, deslizando sobre as águas (rio, símbolo de corrente de vida, que pode, ainda, significar renovação), vai transportando o protagonista ao interior da selva, numa metonímia à sua própria interioridade.

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 Alberto. A estratificação social já estava claramente definida:

> O convés superior reservado aos passageiros de primeira classe, apenas ao centro se fechava por uma curta fila de camarotes; a popa abria-se dum lado para o outro e jantar ali, na longa mesa onde branqueava a toalha e rebrilhavam cristais […] ou adormecer embalado muna rede […] devia ser regalo de truz […] (p.43).

Tais acomodações correspondiam aos proprietários dos seringais, aos funcionários públicos ou até aos ricos bolivianos. Para a maioria dos passageiros, futuros seringueiros, as condições da viagem eram bem diferentes. Só pela força conquistavam uma nesga mais aprazível, naquele lugar imundo: «O convés, ao contrário do de cima, era húmido, sujo escorregadio. Dir-se-ia que visco fluido e repulsivo se exalava de toda a parte, e estendendo-se sobre a pele, furando até aos poros» (p.44).

---

[114] Cf. Jean Chevalier e Alain Gherbrant (1994) – *Dicionário dos Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, p.952.

A primeira reacção de Alberto ao ver as instalações onde iria viajar, é bem reveladora do que ia no seu interior: «A sua epiderme contraía-se sob a força do asco que o convés imundo lhe causava» (p.48). Aquele primeiro choque marca a distância entre ele e os outros: «Sentia-se inadaptado, estranho ali quase inimigo das vidas que o cercavam, aparentemente alheios a tudo» (*ibidem*). Estes sentimentos fundamentavam-se no desconhecimento, na despreparação e na falta de vontade de empreender aquela peregrinação. À medida que Alberto vai reagindo às circunstâncias, indirectamente, vai sendo traçado o seu retrato psicológico; a forma como olha os outros denuncia o seu carácter e as suas convicções.

Acrescente-se ainda que as condições culturais, sociais e emocionais subjacentes à viagem vão determinar a forma como Alberto vê tudo à sua volta, particularmente as pessoas, e o retrato que vai traçando delas: «[…] magoava-o a facilidade com que os outros recrutados dormiam tranquilamente – um sono que era, para o egoísmo dele, quase uma afronta» (p.48).

Inquieto e contrafeito por não se encontrar, no piso superior, não conseguia entender a acomodação dos outros, a capacidade de adaptação que manifestavam a um espaço, afinal, tão desumano:

> […] possuem alma essas gentes rudes e inexpressivas que atravancam o Mundo com a sua ignorância, que tiraram à vida colectiva a beleza […] Se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele curral flutuante (p.49).

É evidente que Alberto olhava aquelas pessoas de um patamar muito superior, aqueles eram a «malta», uma amálgama de gente, que não conhecendo mais nada, habituada ao desconforto da vida, se ocupava, exclusivamente, e, sem reclamar, com o imperativo da sobrevivência. O sentimento de superioridade e repugnância que tanto o espaço, como as pessoas lhe provocavam, levou-o a evitar o momento da refeição, que, paradoxalmente, para os outros, se tornou motivo de festa:

> […] surgira no convés um caldeirão fumegante […] os cearenses moveram-se e, com rosto alegre e ditos jocosos, iam recebendo o seu almoço, aquelas duas gadanhas de carne seca e feijão preto que o copeiro distribuía […] (*ibidem*).

O orgulho, revestido do asco, maior do que a fome, levaram-no a recusar a comida. Continuava a sentir uma enorme dificuldade em tolerar o espaço e a partilha do mesmo, com todos aqueles desconhecidos que, do seu ponto de vista, eram seres inferiores:

> Continuava a importuná-lo a promiscuidade em que a vida se realizava ali, a igualdade em que todos se fundiam, como se cada um não tivesse o seu temperamento, as suas predilecções, a autonomia que ele desejava para si (*ibidem*).

Apesar de se conservar afastado dos restantes passageiros, a sua discrição não passou despercebida aos demais:

> Vendo-o assim tão quieto e solitário um dos cearenses, tomando-o por inexperiente ou acanhado acercou-se e ofereceu-lhe um prato cheio.
> — Muito obrigado. Não tenho vontade de comer (p.54).

A solidariedade genuína, que havia inspirado o cearense, foi morta pela frieza com que o português o recebeu: «Vexado pela recusa e avareza das palavras e já arrependido da sua fraternidade, morreu-lhe o sorriso que trazia nos lábios […]» (*ibidem).*

Entretendo olhar e estômago, Alberto vira a sua atenção para o exterior e observa os caboclos que faziam da passagem de «Justo Chermont» um motivo de verdadeira festa: «Quando "Justo Chermont", passava a família inteira vinha especar-se no cimo do barraco, a admirar o fugitivo sintoma da civilização» (p.56).

E nesta contemplação se manteve até se fatigar, cogitando como seria bom poder estar no piso superior, partilhar do espaço e da refeição com aqueles com quem, na sua perspectiva, teria mais afinidades. Ali, no convés, nada havia capaz de lhe proporcionar qualquer prazer: «[…] entre aquela gente promíscua e sórdida, amoldável de todas as circunstâncias o almoço ou o jantar, por muito

bons que fossem, não lhe dariam prazer» (p.57). Não se tratava, então, de uma questão de ementa, mas de companheiros de mesa, mais importantes, aos seus olhos, do que as iguarias em si mesmas. E aqueles com quem partilhava o espaço, decididamente, não serviam, por enquanto, para seus comensais.

O desprezo e a indiferença que dispensava aos outros foram-lhe devolvidos, não pelos atingidos, mas por Balbino, o capataz, responsável pela angariação e transporte dos homens até ao seringal. Alberto procurava ser visto, mas: «Balbino passou hirto, todo austero e silencioso, afastando os olhos quando encontrou involuntariamente os do faminto» (p.58). Ao protagonista apenas restava roer a humilhação, beber as lágrimas, e quando à noite, consumido pela fome, pelo cansaço e, sobretudo, pela desesperança: «[…] foi também estender o seu mísero prato de folha à colherança que o copeiro manejava» (*ibidem*).

A viagem prosseguia, demorada e lenta, o que impacientava Alberto, ansioso por se libertar daquele lugar; uma e outra vez, buscava na paisagem o entretenimento para o seu espírito, mas os seus olhos: «[…] inexperientes não encontravam referência nessas margens aparentemente sempre iguais» (p.59).

Quando a embarcação desembocava num leito mais vasto, os olhos do jovem procuravam abarcar aquela largueza que contrastava com o aperto que ele transportava no peito, e com a exiguidade e a sujeira dos seus aposentos:

> […] ao panorama magnificente sobrepunha-se no espírito de Alberto, perturbado por essa própria grandeza inédita, que tanto contrastava com a mesquinhez e imundície do convés […] (p.61).

A meio da viagem, já farto daquela prisão flutuante, Alberto enfrenta Balbino, quando este proíbe aos passageiros o desembarque, na cidade de Manaus. Essa atitude determinada granjeou-lhe a admiração dos restantes companheiros de viagem:

> Atrás dele, o grupo desfazia-se e trocava comentários, que lhe chegavam em fragmentos:
> — O carcamano é valente…
> — Valente? Eu aposto em como ele não vai a terra… (p.66).

Concluídos os quinze dias de viagem, a impaciência por chegar ao destino alastrava por todos, indiscriminadamente:

> Alberto, irmanado pelo mesmo nervosismo e já com relações graças ao espalha-brasas do Filipe, confraternizava com muitos deles, agora que se ia libertar do imundo convés (pp. 83-84).

Enquanto o vapor era preparado para a atracagem, Alberto observou o aglomerado humano que se juntava para os receber, e um todo multicolor abriu-se diante dos seus olhos:

> […] a cor dos que estavam em terra, os pretos e os mulatos, as suas camisas de riscado, as calças de brim azul, o largo chapeirão de carnaúba e os pés descalços ou enfiados nuns sapatos estranhos — uns sapatos como Alberto nunca vira […] (p.85).

Já no seringal, Alberto começou por «cortar seringa» como qualquer outro dos seus companheiros de viagem. Foi entregue à supervisão de Firmino, que ficou incumbido de o iniciar nas artes daquele ofício. Desde o primeiro instante, estabelecem-se, entre estas duas personagens, laços que se vão fortalecendo ao longo da história. E, naquele ambiente repleto de novidades, estranhezas e perigos, o protagonista encontrou em Firmino um mestre, um protector e, com o decorrer do tempo, um confidente. Quando, mais tarde, foi chamado a trabalhar no armazém como aviador, como desde o início desejara, foi com muita comoção que se despediu do amigo:

> Firmino ajudou-o depois, na luz turva do amanhecer, a pôr a mala sobre o boi. E, quando tudo ficou pronto, abriu os braços e rompeu a chorar.
> — É para seu bem seu Alberto, mas eu tenho pena de ficar sem você…
> — Também eu, Firmino! — E abraçou-o, confundindo com as dele as suas lágrimas fraternais (185).

Ainda no dia da chegada, Alberto viu uma mulher que despertou a sua curiosidade, mas, sem demora, foi avisado por Firmino de que ela era a esposa do senhor Guerreiro, o guarda-livros, portanto inacessível e inatingível. Porém, a proximidade, que a sua mudança para o armazém proporcionou, fez despertar nele a paixão: «[…] via-a mesmo quando ela estava ausente, via-a na negridão da

noite, como se nos panejamentos imaginários e lutuosos incidisse forte projector» (p.204). Apesar das suas recriminações, os sentimentos avolumavam-se assustadoramente, a sua obstinação levava-o a cogitações que também o deixavam aterrado: «E se o matasse? E se o matasse? Se o matasse… Seria desastre de caça em que ninguém ousaria pôr desconfianças…» (p.219). Guerreiro despertava-lhe uma duplicidade de sentimentos, por um lado, sentia ternura pelo amigo e até gratidão "pelo seu carinho paternal", mas, por outro lado, ele era o único, na sua perspectiva, impedimento à concretização da sua paixão.

Na sua obstinação, Alberto tinha por hábito espreitar Dona Yáyá enquanto ela tomava banho: «Vê-la, vê-la, afagá-la com o olhar, possuí-la com os olhos, já que não lhe era permitido tê-la de outra maneira!». Depois, ao tomar consciência dos actos, voltavam as recriminações, a culpa consumia-lhe as entranhas, tal como a paixão: «Sou um miserável e um porcalhão como os outros» (p.222). Contudo, esta consciência de si, das suas fraquezas e de que a possibilidade de «cair» é inerente à condição humana, independentemente do seu estatuto social, cultural ou ideológico, acabou por contribuir para uma melhor compreensão dos outros e para a edificação do homem mais solidário e mais fraterno em que viria a tornar-se:

> 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 escravizam, 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 (p.205).[115]

Alberto teve ocasião de demonstrar esse novo espírito solidário, quando Firmino lhe pediu ajuda na fuga que estava a empreender. O português dispôs-se a ajudar o companheiro, mesmo correndo todos os riscos, porque «compreendia-o fraternalmente. Sim, tinha carradas de razão e, no seu lugar, ele faria a mesma coisa. Se havia que admirar, era a sua longa resistência na brenha solitária» (p.249).

[115] Note-se que nas palavras proferidas pelo protagonista, encontramos eco do ideário libertário de Ferreira de Castro (Domingos, M.F., 2005: 57-61) a que já aludimos anteriormente.

O protagonista, como já referimos, começou a sentir o pulsar da selva desde os primeiros instantes da viagem no rio Madeira: «[…] nas pupilas […], aquela grandeza inabarcável. […] eram miríades de variedades, roubando-se mutuamente o carácter, confundindo-se, fraternizando em abracadabrante luxúria vegetal» (p.51). Porém, daquele universo «os olhos leigos de Alberto só etiquetavam as palmeiras, de diversas espécies e alturas, que abriam aqui e ali, entre a ramagem da vizinhança, o seu grande leque» (p.52). A exuberância das vistas tornava-o ainda mais sensível à crueza das condições em que se encontrava:

> […] ao panorama magnificente sobrepunha-se no espírito de Alberto, perturbado por essa própria grandeza inédita, que tanto contrastava com a mesquinhez e imundície do convés, a ânsia de chegar ao seu destino (p.61).

Apesar das considerações tecidas durante a viagem, só quando fez o percurso a pé, rumo a Todos-os-Santos, local onde passaria a cortar a seringa, é que sentiu, com todo o seu ser, verdadeiramente a selva. Tal como acontecera antes, espantava-o o que via, bem como o que ouvia:

> E por toda a parte o silêncio. Um silêncio sinfónico, feito de milhões de gorjeios longínquos, que se casavam ao murmúrios suavíssimo da folhagem, tão suave que parecia estar a selva em êxtase (p.98).

Diante deste peculiar concerto, acabou por confessar: «Isto faz medo!». Firmino, contrariamente ao que Alberto desejaria naquele momento, sublinhou: «Agora não é nada. Quando os índios chegavam até aqui, então é que um homem tinha de andar sempre com um olho à frente e outro atrás» (p.99). Esta informação deixou Alberto estupefacto, inquiriu o companheiro sobre o perigo que os índios poderiam representar e Firmino esclareceu:

> Mansos? Ui, minha gente! 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 estada está sem freguês e você vai para ela (*ibidem)*.

Todavia esse não era o único dos perigos que Alberto poderia ter de enfrentar, havia ainda as onças e as cobras, sendo estas últimas as que mais o atemorizavam:

> Os nervos de Alberto crispavam-se com essa sensação de asco, de medo e incompatibilidade existencial que sempre lhe produzia a visão de ofídios. A abundância de serpentes constituía um dos terrores da selva que mais o perturbavam. Existiam tantas, tantas, […] Alberto […] a todas igualmente receava (p.189).

Na época das chuvas, quando era impossível cortar seringa, a selva pesava ainda mais e o português «[…] tinha a sensação de se encontrar num cárcere», refugiava-se na releitura dos seus poucos livros e na escrita das suas emoções «em todo o papel que em branco» que encontrava.[116]

Durante toda a estada na selva, Alberto ansiara o dia em que, finalmente, partiria daquele lugar, e enquanto essa hora não chegava, limitava-se a desejá-la:[117]

> A recordação de Todos-os-Santos, com a constante ameaça daquele perigo, amarfanhava-o ainda, dolorosamente. Ah, quando ele pensasse naquilo em Lisboa, a uma mesa solitária de café, ou subindo sozinho a Avenida da Liberdade, como fazia outrora […] Sim, a selva era bela, majestosa, mesmo deslumbrante. E era rica, havia de ser fantasticamente rica um dia – um dia que vinha ainda longe (p.247).

Quando, finalmente, tomou conhecimento através de uma carta de sua mãe que já nada o impedia de voltar a Portugal, o seu espírito renasceu: «Estava livre! Livre!». Esta reacção compreender-se-á melhor se estivermos conscientes de que, para o protagonista, a selva era como uma prisão que, embora o maravilhasse também o aterrorizava com os seus íntimos mistérios e múltiplos perigos.

Assim, a visão das peculiaridades daquele mundo surge pelo olhar, que como uma objectiva que cativa os instantes, acaba por ser a fonte propulsionadora

---

[116] Identificamos nesta referência alguma analogia com a experiência vivida pelo autor, que tal como o protagonista, enquanto esteve na selva, ocupava os tempos livres com a leitura e com a escrita. Foi lá que escreveu o seu primeiro romance *Criminoso por Ambição*, aos catorze anos.

[117] Podemos, de novo, estabelecer relação entre o desejo expresso pelo protagonista e o sentimento do autor, sempre que se refere aos tempos passados no seringal, assunto a que já fizemos referência anteriormente.

das considerações que o português vai tecendo, à medida que se encontra e desencontra com o meio e com os outros que observa e avalia. A personagem desvenda-se em cada observação, consideração, reflexão e o leitor vai testemunhando a sua mudança interior. Desta forma, progressivamente, vai sendo construída e configurada a personagem.

Lembramos que a revelação de Alberto, a si próprio, durante a viagem – que começou no «Justo Chermont» e culminou em Todos-os-Santos –, não se deu pelo olhar dos outros, mas por muito atentamente os ter olhado e, sobretudo, por constatar que, afinal, tal como os demais, também ele era de uma matéria que, sujeita às contingências do meio, era tão vulnerável como a daqueles que, a princípio, tanto abominara. No início da viagem, completamente inadaptado, mostrava maior indignação pela companhia daquela «malta», do que pelas condições sub-humanas em que todos viajavam. Chegou a considerá-los gente destituída de espiritualidade, que, tal como o convés, lhe inspirava asco.

Porém, a imagem do outro, traçada no começo, vai sendo, corrigida, não porque o outro se tenha tornado mais limpo, mais polido ou mais culto, mas porque o olhar do protagonista mudou. A viagem no espaço que lhe permitiu, sobretudo, conhecer-se a si próprio, levou-o a uma tomada de consciência que o converteria num homem diferente, mais justo:

> Eu, hoje, sou diferente do que fui…Sinto que mudei bastante. Há muitas coisas que eu não dava por elas e agora dou. Penso que têm razão os que querem um mundo mais justo (p.266).

Neste pensamento de Alberto, reconhecemos a presença do autor, a sua visão esperançada, o crédito à transformação, à esperança nos homens e num futuro novo, melhor, habitado pela justiça.

No que diz respeito à adaptação cinematográfica, podemos observar que, se procurou preservar as características essenciais da personagem. Embora a primeira aparição de Alberto na fita, num plano médio, em ângulo contrapicado, à varanda da hospedaria, com um olhar que encerra um misto de curiosidade e

altivez, enquanto observa os seringueiros que acabam de chegar, possa provocar um maior impacto do que no romance, contudo, no desenrolar do filme, não acompanhamos a evolução interior da personagem, a sua peculiaridade, como acontece através da leitura da obra, de natureza fortemente descritiva.

No seguimento da apresentação da personagem, representada pelo actor Diogo Morgado, é introduzida uma situação nova, sem correspondência no romance: Alberto, captado num plano americano,[118] 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, irrompe no espaço um cavalo desenfreado. O efeito surpresa leva Velasco,[119] 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. Esta cena acaba por enfatizar a prepotência e o abuso do poder, que o português irreverentemente tenta subverter; o seu lado desafiador, no romance, surge num ponto mais adiantado da narrativa e num outro contexto. 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.

Desta forma, elide-se o tempo de construção da personagem, não se oferecendo a possibilidade de dar a ver a transformação progressiva que nela ocorre. A mudança interior, edificada momento a momento, que é a essência da personagem, fica diluída no filme, justamente, por alguma dificuldade que o cinema tem em transmitir, os sentimentos, os estados de espírito e as reflexões, mostrando e não descrevendo como acontece com a obra literária e, muito particularmente, no caso do romance de Ferreira de Castro, onde é determinante o espaço dado às introspecções do protagonista.

---

[118] O plano americano apresenta a personagem dos joelhos para cima, transmite uma visão da acção que está a ser desempenhada.

[119] A personagem Velasco foi introduzida na versão cinematográfica substituindo Balbino, o capataz do seringal Paraíso, no romance. As razões que estão subjacentes à alteração serão apresentadas no capítulo reservado à análise das personagens.

Possivelmente, numa tentativa de colmatar as inibições cinematográficas a que aludimos, foram incluídos na fita um conjunto de situações novas, com as quais se pretende dar visibilidade ao protagonista, caracterizando-o pelas suas acções ou intervenções literalmente em cena. Constatamos, porém, que estas substituições, não têm o mesmo valor diegético; a configuração da personagem fica debilitada.

A viagem de Belém do Pará ao Seringal Paraíso, tão marcante, no romance, como procurámos demonstrar, passa, pelo contrário, quase despercebida, no filme. Só quando já estão muito próximo do destino, é que, em grande plano, é filmado o perfil do português, com o olhar focalizado na margem. Encontramos neste enquadramento a síntese das inúmeras vezes, em que, na obra literária, ele se refugiava na paisagem para fugir ao horror que o espaço (físico e social) lhe provocava. Enquanto contemplava as margens, ia navegando no seu mar interior. A síntese corresponde a um processo de economia narrativa, sofrendo, porém, das limitações anteriormente referidas.

Do momento do desembarque, destacamos o enquadramento de Velasco e Alberto, em grande plano, quando, em tom irónico, o capataz lhe diz: «Bem-vindo ao Seringal Paraíso que para si vai ser um inferno», deixando, igualmente, implícito que em tudo contribuiria para que as suas palavras se cumprissem. O grande plano do rosto de Alberto evidenciava o desconforto e a apreensão que invadiam a personagem.

No romance, a narrativa do percurso até Todos-os-Santos é primordialmente marcada pela descrição das reflexões de Alberto provocadas por aquele universo desconhecido que o deslumbrava e atemorizava. Através do visionamento do filme, enquanto espectadores, apropriamo-nos da selva, de uma forma imediata (a linguagem cinematográfica «mostra»), e mais passiva, visto que, assimilamos a proposta apresentada em virtude da apreensão imediata da imagem icónica, sem haver necessidade de construção mental do espaço evocado, como acontece no processo de leitura de qualquer romance. O avanço do tempo e do espaço é sugerido pela fusão sequencial dos planos.

Ainda neste conjunto de sequências, a relativa ausência da componente psicológica é compensada pela enfatização da componente física e concreta, evidente pela introdução de alguns pormenores – a perda da mala, por exemplo – das quais sobressai o esforço físico exigido por aquele percurso, e a dificuldade de Alberto ao longo do caminho, de forma indirecta, fica patente a sua total falta de preparação e o seu desajuste às exigências de um espaço tão adverso. Contudo, devemos salientar que este momento do filme é marcado por imagens de uma grande beleza e enquadramentos felizes.

Na fita, é sobrevalorizada a relação de Alberto com Dona Yáy (interpretada por Maitê Proença) e contrariamente ao que acontece no romance, apercebemo-nos desde os primeiros olhares que trocam, que há um mútuo interesse. O facto de, no filme, Alberto tocar piano e Dona Yáyá mostrar gosto pela música, acabam por ser os elementos que sustentam a aproximação e a paixão correspondida. Curiosamente, no romance, Dona Yáyá apreciava trabalhar a terra, tinha vontade de ter uma horta, desejo que Alberto ajudou a concretizar. Assim, é substituído o elemento que permite a proximidade entre as duas personagens e as consequências que daí advieram. No romance, o português nunca chega a consumar a sua paixão por Dona Yáyá, acabando por se aperceber que ela: «representava […], aos seus olhos, a companheira invulnerável do amigo que carecia de fortes devoções».

Apesar de no filme se chegar à consumação sexual, a abordagem da questão da consumição do desejo consegue ser mais intensa no romance, em primeiro lugar, porque lhe dedica mais tempo narrativo, decorrendo desse facto um maior desenvolvimento; em segundo lugar, em virtude de toda a carga sugestiva que apela à intervenção imaginativa do leitor.

No final da fita, é dado um relevo ao protagonista que não encontramos no romance. No meio de uma refrega, Alberto acaba por matar Velasco, assumindo assim, de certa forma, o estatuto de herói que vence o vilão, uma versão mais cinéfila talvez, mas que não nos parece tão condizente com a visão do mundo, não

dada à violência, preconizada por Ferreira de Castro, e que é transposta para as suas obras.

Enunciados os aspectos que, sobre esta personagem, considerámos mais dignos de nota, concluímos que, na versão cinematográfica e, pelas razões já mencionadas, a configuração da personagem, perde, de uma forma geral, alguma força interior. Parece-nos que se procura compensar essa debilidade com a introdução de novas acontecimentos que permitem demonstrar o poder de reacção da personagem – a luta no barco; o momento em que quando Alberto coloca a laranja na cabeça, como alvo de Juca Tristão; a luta com Velasco – como uma forma de, através das suas acções, dar visualidade ao universo interior do protagonista.

Lembramos ainda que, a crítica, de uma forma geral, atribuiu ao actor, Diogo Morgado, a responsabilidade pela inconsistência da construção da personagem, devido à sua falta de experiência. Poder-se-ia, então, questionar o trabalho da direcção de actores; ainda assim, partilhamos da opinião de Jorge Leitão Ramos que considera que o Alberto de Diogo Morgado se move «como se não pertencesse ali», sendo que «todavia essa desadequação, o desajuste, a exterioridade, acabam por cair bem com a personagem», pois «também ele alguém que não pertence ao universo social do filme», de certa forma «os defeitos do actor conseguem encontrar uma capa protectora que os torna menos graves».[120]

Dona Yáyá

Dona Yáyá é uma das poucas mulheres do Seringal Paraíso, surge pela primeira vez na narrativa como um vulto vislumbrado atrás da janela, em atitude de recolhimento, condizente com os padrões de conduta da época.

[120] *In Expresso*, de 1 de Novembro de 2002.

Era uma senhora de «outonal beleza e vaga melancolia» de «ancas largas», «busto forte» e «pele branca» (p.96). Delicada no trato e atenciosa com todos os que a rodeavam, contrasta com aquele meio agreste e rude. É Guerreiro, o marido, que revela a sua «verdadeira paixão por tudo quanto é planta», e Alberto, ao tomar conhecimento desse seu gosto, de imediato, se prontificou a ajudá-la na plantação de uma horta. Desde o primeiro encontro, Dona Yáyá despertou no jovem uma enorme curiosidade que, com o convívio, viria a transformar-se numa intensa e proibida paixão, que até ao fim se manteve inconfessada.

Dona Yáyá não tem uma presença muito visível, ao longo da narrativa, mantém uma postura discreta, mas atenta, contudo, 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: «A mulher prendeu-se logo a ele, gritando, ampliando a confissão – Deixa-o! Deixa-o! Meu Deus, acudam!» (p.293). 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, a escolha da actriz brasileira,[121] Maitê Proença, de uma beleza clássica, contribuiu para tornar ainda mais forte o contraste entre a personagem e o meio em que se insere. Segundo a actriz, Dona Yáyá é uma personagem feita de pequenas subtilezas, tanto nos gestos como no olhar, trata-se de uma presença «ténue», como convinha a uma mulher da sua época.

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.

---

[121] No comentário do realizador, um dos extras que acompanham o DVD, *A Selva*, Leonel Vieira refere que com a escolha de Maitê Proença, para o papel de Dona Yáyá, pretendia justamente estabelecer um forte contraste com o meio o os seus habitantes.

Contrariamente ao romance, o filme explora a dimensão física, sensual e apaixonada de Dona Yáyá. É ela que, subtilmente, lembra a Juca Tristão que Alberto poderia ser um bom candidato para o trabalho do armazém, uma situação nova introduzida na versão cinematográfica, e que vai abrir o caminho à relação amorosa entre as personagens, insinuada desde o primeiro encontro, no qual fica bem patente o interesse mútuo, pela forma como se observam, discretamente. 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 a premeditar as condições que facilitariam a aproximação de Alberto e que acabariam por os conduzir ao adultério.

No filme, a primeira cena do banho foi particularmente bem conseguida, tanto pela construção do ambiente, como pela naturalidade da interpretação. A nudez, do romance, foi substituída, na fita, pelo banho de camisa que, em virtude da transparência, imprime uma maior carga sensual à cena

Guerreiro

O senhor Guerreiro, como era tratado, desempenhava a função de guarda-livros no escritório de Juca Tristão, o proprietário do Seringal Paraíso. Era um homem na casa dos cinquenta anos, alto de pele branca «rosto levemente solene […] simpático com aqueles cabelos a embranquecerem e sempre metido num dos seus pijamas às riscas […] que o diferenciavam de todos os outros habitantes do seringal, vestidos de mescla ou de brim» (p.203). Tornara-se conhecido pela sua

pontualidade, paciência e prestabilidade; era respeitado tanto pelo patrão como pelos seringueiros: «Tinha voz de pausa bondosa, involuntária prometedora do respeito que fruía, e trabalhava sempre de pé, junto à alta secretária» (*ibidem*). Desta forma, o guarda-livros conquistara a confiança do patrão, que o considerava o seu braço direito.

Guerreiro estabelece com o protagonista uma relação de tom paternal. Com o convívio diário, acabou por lhe incutir o gosto pelo charadismo, que o guarda-livros muito apreciava, visto que «disciplina o cérebro, dá cultura e ajuda a matar o tempo» (p.204). Na realidade, o tempo em excesso poderia ser um grande inimigo de quem se encontrava naquele mundo distante. Assim, o charadismo tinha a função de o libertar da rotina entorpecedora: «O que ia eu fazer aqui sem esta distracção?» (*ibidem*).

Apesar da sua pacatez, acabou por se revelar um homem de sangue-frio, quando se encontrava diante de situações dramáticas: «Somente o senhor Guerreiro encontrou o sangue-frio para auxiliar a erguer o cadáver e pô-lo no caixão» (p.212). Em circunstâncias extremas como, por exemplo, no caso do incêndio, no final da história, voltou a demonstrar grande desenvoltura: «Lá em baixo, o senhor Guerreiro, em atitude enérgica de comandante, que Alberto jamais lhe surpreendera, dava ordens» (p.288). O retrato do guarda-livros, maioritariamente traçado pelo protagonista, vai progredindo, à medida que a relação entre ambos se torna mais íntima.

No filme, a personagem – desempenhada por Gracindo Júnior, actor brasileiro de nomeada – mais apagada do que no romance, tende a diluir-se no conjunto da obra. Guerreiro é caracterizado como um homem acomodado, brando e pouco perspicaz, na perspectiva de Velasco que o considera «[…] um cornudo feliz». Neste caso, praticamente nula a interferência do protagonista na construção do retrato do marido de Dona Yáyá.

Semelhantemente ao romance, no desfecho, o guarda-livros emerge da sombra, por alguns instantes, e tem algum protagonismo, no início das operações contra o incêndio. Contudo, quando Tiago assume a culpa do assassínio de Juca

Tristão, mantém-se impassível, contrariamente ao que vemos no livro, e só reage quando Velasco se dirige a Dona Yáyá de forma pouco respeitosa, no momento em que esta toma a defesa de Estica.

Paradoxalmente, foi ao senhor Guerreiro que Caetano se apresentou, pronto para o servir, depois de morto Velasco. Do mesmo modo, Alberto ao afirmar a Dona Yáyá que «o senhor Guerreiro tratará de tudo», corrobora o gesto de Caetano, considerando que nas mãos do guarda-livros, está o futuro do Seringal Paraíso e das vidas de todos os que nele trabalham.

Juca Tristão

Juca Tristão sobressai, desde a primeira aparição no romance, pela deferência com que é tratado por todos os que o rodeiam. O patrão do seringal era um homem «baixo e com sangue negro […] mãos papudas rebrilhando anéis, mal disfarçava, sob o sorriso que lhe abria as faces largas, o olhar duro e enérgico […] sombreado pelo chapéu» (p.87).

No escritório, era ele que registava os abastecimentos dos seringueiros, zelando com severidade pelo cumprimento das regras, previamente estipuladas; não fazia quaisquer concessões:

> Quando o seringueiro tinha saldo, vendia-lhe tudo quanto ele desejasse; fosse loucura rematada ou objecto inútil […] 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 fornecia nada para além do valor da sua produção (p.94).

Quanto aos trabalhadores inexperientes, ele próprio se encarregava de fazer a lista dos bens a adquirir. Desta forma, começava o processo de endividamento a que estavam sujeitos os seringueiros e de que poucos se livravam e que os obrigava à permanência naquela espécie de cativeiro que era o seringal:

> Com os brabos ignorantes do que era e não era indispensável, Juca Tristão procedia de maneira diferente. Ele próprio organizava a lista do aviamento: O boião para defumar, a bacia para o látex, a 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 (pp.94-95).

A personagem em causa tinha um peculiar passatempo vespertino, sobretudo quando o álcool a tal o impelia, e que consistia em disparar «um exército de pontaria, sobre jacarés que andavam no rio» (p.196). Nos dias «de maior libação de conhaque», tornava-se mais temerário e exigia a participação de Estica «que já conhecia o ritual» e colocava «uma 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» (p.198). Depois de preparado o alvo, «era como pim-pam-pum da feira, exposto à irrisão do público» (*ibidem*). Desta forma, Juca expunha, 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.

Este homem capaz de inspirar ódios, vivia adulado pelos seus servidores, que em cortejo o acompanhavam até ao barco quando se ausentava e o recebiam com festa quando regressava. Contudo, o seu comportamento era outro quando o filho se juntava a ele nas férias «[…] tornava-se bonacheirão, expansivo e generoso, desde que estava ali o filho. Quebrara mesmo a sua antiga rigidez», porém após a partida de Juquinha «[…] retomou a sua máscara severa, o seu mutismo sisudo, que só taramelava à noite, depois do conhaque» (p.260).

No filme, antecipa-se a intervenção da personagem, interpretada pelo actor brasileiro Cláudio Marzo. 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, desta 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, como já referimos, que ali

as regras são outras e patenteia a sua arrogância de senhor da selva. Podemos, então, constatar que, na transposição do livro para o filme, não houve muitas alterações no que diz respeito à configuração da personagem, mantém-se o carácter prepotente, abusivo e explorador que encontramos no romance. Muitos dos planos que lhe estão reservados, são filmados em contrapicado, compaginando significado e significante, ou seja, sintonizando aquilo que é mostrado com aquilo que se pretende contar e que vai para além das imagens. Contudo, o facto de, no filme, se ter elidido o episódio da visita do filho de Juca Tristão ao seringal – tal se compreende por se tratar apenas de um pormenor de importância secundária – inviabilizou a possibilidade de mostrar o seu lado terno e paternal, prevalecendo, então, o seu lado frio e calculista.

No que diz respeito ao destino final da personagem, manteve-se a morte pelo fogo. A introdução dos planos da agonia dos seus últimos momentos, acrescentam um toque trágico, que não encontramos no romance.

Balbino/Velasco

A primeira personagem a ser introduzida no romance é Balbino que se apresenta de «[…] fato branco, engomado, luzidio, do melhor H.J. que teciam as fábricas inglesas […] com chapéu de palha a envolver-lhe em sombra metade do corpo alto e seco» (p.30). Percebe-se pelo empreendimento que tem em mãos, que cumpre uma função importante no Seringal Paraíso, porém, na estrutura narrativa quer do romance quer do filme não desempenha o papel de protagonista.

Angariador de mão de obra para o seringal, e primando pelo cumprimento dos seus deveres, encontra-se, no início da narrativa, na pensão Flor da Amazónia, «[…] mais rabioso do que nunca», devido à fuga de alguns homens. No decorrer da acção, compreendemos que o seu estado de irritação não resulta apenas da perda de trabalhadores e do que o patrão, «que o tinha por esperto e exemplar»,

poderia vir a considerar. Havia uma razão oculta que toldava os seus pensamentos «[…] e o Caetano, que ambicionava aquele passeio por conta do seringal e assistira, roído de inveja, à sua partida? Rir-se-iam dele […]» (p.1). Encontrava-se arreliado porque temia que o incidente da fuga de alguns dos «angariados», viesse a manchar a sua imagem de funcionário modelo, mas, sobretudo, incomodava-o ver-se exposto ao ridículo, particularmente diante daquele que, desde logo, se afigurava como seu rival: Caetano.

Balbino é de novo referido, no momento do embarque dos trabalhadores, no «Justo Chermont»: «feitas as indagações sempre temeroso de que lhe escapasse mais algum dos aliciados […]. E os seus olhos inquietos envolviam o rebanho, numa contagem rápida e tranquilizadora» (p.44).

A interacção que estabelece com o protagonista, que também embarca naquela viagem, é de quase total indiferença, não lhe dispensando nem a atenção, nem as condições que aparentemente tinham sido previamente acordadas com Macedo, tio de Alberto. Esta situação sofre uma alteração, quando o barco chega ao porto de Manaus e o capataz «receoso de novas fugas, reuniu o bando inteiro para lhe dizer, rude e autoritariamente, que não autorizava ninguém a desembarcar» (p.66). Esta medida prepotente, que escondia os receios que já mencionámos, despoletou a rebeldia do protagonista, que acabou por desembarcar. No regresso, enfrentou Balbino que o «fitava longa e friamente» (p.75). Apesar da ausência de confronto directo, neste momento, ficou uma tensão latente que viria a explodir numa ocasião posterior.

Ao chegar ao Seringal Paraíso, depois dar por cumprida a sua missão, Balbino reencontra-se com os seringueiros a quem cumprimenta «com a rasa dum "tu" impregnado de superioridade» (p.88).

Quinze dias depois, Balbino passou por Todos-os-Santos – região onde se encontrava Alberto – para inspeccionar o trabalho dos novos seringueiros, chegou de «expressão cerrada e dura […] fazendo gala do seu domínio» (p.124). Depois de inspeccionadas as seringueiras, regressou com a desaprovação impressa em cada palavra: «Isto não é cortar seringa […]. Esses portugueses e carcamanos,

quando estão lá na cidade e precisam de nós, não têm vergonha nenhuma e fingem de mansos para os trazermos. Depois se tornam malandros e são traiçoeiros como surucucu» (p.127). No fundo desta avaliação, como Firmino observou mais tarde, havia uma espécie de ajuste de contas, que ficara por fazer. Balbino não perdeu a oportunidade para rebaixar o português que o havia enfrentado, e numa exibição de poder, acrescentou: «Mas a mim não há malandro nem sem-vergonha que me ponha o pó no cangote!» (*ibidem)*. Este episódio volta a sugerir e a sublinhar o jogo de medição de forças que havia entre os dois homens.

A personagem é, portanto, 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.

Na versão cinematográfica, esta personagem não sofre muitas alterações, as características psicológicas mais marcantes permanecem. Contudo, foi-lhe atribuído novo nome – Velasco –, embora a sua função estrutural se mantenha a mesma. 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 como brasileiros, para além dos portugueses. Sendo a personagem desempenhada por um espanhol, foi-lhe atribuído um nome condizente com a sua nacionalidade.

Relativamente à caracterização física, há a referir o cuidado em respeitar as indicações presentes no romance e o escrupuloso rigor na recriação do vestuário de época, também na restante indumentária que não é descrita exaustivamente na narrativa.

A interpretação de Karra Elejalde, 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 ainda maior visibilidade no filme.

A configuração da personagem é bem arquitectada desde as primeiras aparições no ecrã em que surge de rosto carregado e porte altivo. O momento da cumplicidade entre Velasco e Macedo, mais alargado que no romance, a instantânea troca de olhares, em primeiro plano, muito elucidativa, intensifica o lado obscuro do carácter de ambas as personagens.

Durante a viagem, no «Justo Chermont», Velasco desce ao porão para inspeccionar o pessoal, e depara-se com uma luta entre Alberto e outro dos passageiros, episódio não constante no romance. A câmara dá um plano americano do capataz que observa, a uma certa distância, a refrega entre os dois homens, enquanto esboça um esgar de prazer. Esta situação acrescenta um lado perverso à construção do retrato psicológico da personagem.

Parece-nos igualmente sobrevalorizada, no filme, a relação pouco amistosa entre Velasco e Alberto. 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. Dois momentos são particularmente exemplificativos desta tensão: 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 personagem. O segundo momento, mais explícito que o primeiro, 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 tecendo 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». Perante a

dissimulação de Alberto, o capataz subitamente deixa as palavras dúbias: «Não seja tonto, português. Já vi tudo sim, vi os seus olhares à Dona Yáyá as suas palavras doces, vi os seus encontros furtivos». As palavras são trocadas, estando as duas figuras num plano aproximado, corroborando a intensidade do momento, e aqui, já sem véus, as palavras de Velasco denunciam o ciúme e a raiva por Alberto ter conquistado um lugar na intimidade com a mulher de Guerreiro, lugar esse, que ele nunca tinha conseguido alcançar.

Outro aspecto ainda digno de destaque e sem paralelo no romance, é o interesse de Velasco pela pequena Mariana, filha do caboclo Lourenço, reforçando 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.

Firmino

Firmino era um cearense – mulato, alto de estatura e longas pernas, cabelo em caracóis, calças arregaçadas, deixando à vista uma cicatriz na barriga da perna e sapatorros de borracha – que tinha chegado ao seringal havia já seis anos, quando a exploração da borracha ainda estava em alta. Como tantos outros, fora movido pelo sonho de alcançar uma vida melhor, porém, cedo tomou consciência de que a realidade era diferente:

> Quando seu Alípio foi ao Ceará buscar pessoal, me disse que um homem enriquecia logo que chegava aqui. Eu acreditei naquelas lorotas e, afinal ainda não paguei a passagem (p.116).

Uma vez desfeita a ilusão, vivia apenas com um objectivo: libertar-se da dívida contraída e partir para se reencontrar com a terra natal: «Se morrer, morri… se não morrer… o que eu quero é voltar para o Ceará. Sempre que penso

na minha terra, sinto uma coisa, aqui, na garganta» (p.117). Esta personagem é bem exemplificativa do drama vivido pelos emigrantes – tema recorrente na obra de Ferreira de Castro – que ficavam presos ao seringal, reduzidos a uma condição pouco diferente da dos antigos escravos.

Firmino carregava consigo a dor de ter perdido a mãe e de não a ter conseguido ajudar:

> Minha mãe morreu o ano passado. Ih, meu deus, o que eu chorei! Nunca imaginei que um homem chorasse tanto. […] O remorso comia cá dentro, porque nunca mandei um tostão […] Desde que vim para o seringal num vi a cor do dinheiro (p.117).

A personagem não manifesta amargura ou rancor, apesar da condição em que se encontra e do realismo com que a encara: «Aqui não há fortuna…Primeiro que cearense levante a cabeça…ui! E às vezes não levanta nunca…» (*ibidem*). A configuração da figura transparece, em grande medida, da forma como se relaciona com Alberto, evidenciando simplicidade, espírito humilde e afabilidade. O cearense abraçou com um grande sentido de responsabilidade a incumbência de preparar Alberto para o corte de seringa, mostrando ser cuidadoso e protector, ao ponto de oferecer o seu "rifle" ao português, uma vez que a sua inexperiência o deixava mais vulnerável aos perigos, dos quais teria mais dificuldade de se defender: «Me entregaram vivo seu Alberto e vivo há-de ficar enquanto eu puder» (p.138).

Firmino não era atencioso apenas com a preparação de Alberto para o trabalho, conseguia também compreender as suas dificuldades de adaptação àquele mundo novo, se lhe adivinhava algum desalento, tentava, como podia, minimizar o seu desconforto: «À tarde Firmino, propôs a Alberto, mais para distrair o seu mutismo do que por ele próprio, também deprimido, irem os dois caçar na restinga. […] Alberto concordou alvoraçadamente» (p.170).

A um homem já calejado pela selva, como Firmino, os medos e espantos do português provocavam, invariavelmente, um sorriso. No início, o protagonista sentia-se afrontado com aquelas ironias, mas a convivência fê-lo admitir que de

todos os companheiros «simpatizava mais com Firmino» (p.107), e que, afinal, ele era um «bom rapaz… esplêndido rapaz» (p.121). À medida que se construía a confiança mútua os dois homens trocavam confidências, e é nesse contexto que se conhecem as razões de foro mais íntimo que, na realidade, levaram o cearense a trocar o Ceará pela floresta amazónica:

> Tinha lá […] 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 (p.118).[122]

É com naturalidade que Firmino relata esta sua perda, porque, afinal, acrescenta o ainda, é um risco a que se sujeita qualquer homem que deixa a sua casa no Ceará:

> A todo o 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 (p.118).

Com a partida de Alberto de Todos-os-Santos e a morte de Procópio, Firmino ficou mais isolado do que nunca, não conseguindo suportar por muito mais tempo aquele degredo. Assim, procurou a ajuda de Alberto, que nunca o tinha visto de fisionomia tão amargurada: «[…] falou, falou, numa revelação de todo o seu drama e um secreto apelo à solidariedade que precisava» (p.249). Alberto acedeu 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: «traziam um ar sucumbido, humilde e incerto. Vinham em silêncio e pareciam um velho friso de condenados» (p.276). Aos fugitivos estava reservado um tratamento que pretendia ser exemplar e dissuasor de futuras tentativas: o tronco e os acoites com peixe-boi, para além da privação de comida durante oito dias.

---

[122] Curiosamente encontramos neste relato alguma similaridade com a íntima motivação de Ferreira de Castro ao partir para o Brasil, como já foi referido na primeira parte do nosso trabalho.

A desumanidade do tratamento, na época em que alegadamente já não existia escravatura, veio a desencadear, como já referimos anteriormente, a revolta do negro Tiago que, em nome da liberdade, incendiou o barracão. Os homens, porém, acabaram por ser libertos, por ordem de Guerreiro, quando a força do incêndio ameaçava destruir tudo e era necessária mais mão-de-obra para o combater.

No filme, Chico Diaz, actor brasileiro, surpreende com a sua excelente interpretação: 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.

Na essência, a caracterização da personagem mantém-se fiel ao que vemos no romance. Presenciamos, todavia, na fita algumas situações vividas por Firmino que não encontramos no romance, mas que se tornam relevantes na configuração da personagem, colocando em evidência as qualidades, que vemos descritas na obra literária. O que se conta é idêntico o que varia é o discurso. No que respeita à aparência física, verificam-se algumas diferenças quer na estatura quer na tez, não passando, neste caso, de aspectos secundários que não diminuem o que é realmente pertinente, ou seja, a vertente psicológica, a força da personagem.

O cearense tem a primeira aparição na fita, ainda na sequência de abertura, num momento de alguma tensão – o ataque dos índios. 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.

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 tinham tornado ainda mais reivindicativas. Por seu lado, o patrão é visto de um ângulo contrapicado que o coloca em relevo, corroborando a sua condição social.

O diálogo entre os dois homens, em grande plano, ora de um ora de outro, sublinha por um lado, a firmeza e uma certa audácia do seringueiro ao expor as suas exigências e, por outro lado, o poder e a insensibilidade do patrão. Enquanto reclama por melhores condições de segurança, ergue a cruz de Feliciano – o último dos sacrificados – o que nos leva a concluir que não está diante do patrão em nome individual, mas em nome de todos: vivos ou mortos.

Firmino faz nova aparição no ecrã, na altura em que os «brabos», o grupo dos seringueiros novos, chegam ao seringal Paraíso. A versão cinematográfica, narra estes acontecimentos com o corte de alguns pormenores que não alteram o sentido global do momento narrativo. O cearense, encostado ao barracão, filmado num plano americano, observa à distância o movimento no porto. Caetano, um dos capatazes, aproxima-se mas o plano seguinte evidencia um pormenor do calçado de ambos: Caetano de botas limpas e em bom estado, Firmino de botas enlameadas e em mau estado – destacadas, assim, as diferenças de estatuto, mesmo entre os trabalhadores. Já no plano posterior, o capataz entregou Alberto aos cuidados de Firmino recomendando: «Leve ele para Todos-os-Santos e ensine o serviço para ele».

De realçar, ainda, o momento em que o português e o cearense vão passando em frente da casa de Guerreiro e Firmino intercepta o olhar de Alberto para Dona Yáyá; o plano de pormenor da expressão do rosto, deixa adivinhar os pensamentos de cada um, que a advertência de Firmino acaba por confirmar: «Cuidado, essa aí é a mulher do seu Guerreiro». Estas palavras deixam um indício para o que viria a passar-se mais tarde.

Na sequência de planos onde se narra a caminhada dos dois homens até à cabana, as longas descrições do romance são substituídas pela introdução de novas situações, por exemplo, a queda da mala no rio resgatada por Firmino, com

as quais se evidencia o lado protector e solidário da personagem. Assim, procura-se dar correspondência visual às considerações que Alberto vai tecendo sobre o companheiro de viagem, informação essa que, no romance, é transmitida pelo narrador.

Já na manhã seguinte, em grande plano, Firmino de cigarro numa mão e caneca de café na outra, sentado junto à fogueira, observa, com um sorriso irónico o ar desajeitado do português ao descer a escada da cabana. Este plano exprime a forma como o cearense olha o recém-chegado, como se à luz do dia, ali, no centro da floresta, lhe parecesse ainda menos credível a possibilidade daquele homem se tornar um seringueiro. O lado sorridente e irónico, de Firmino tem correspondência com o romance, o momento de o assinalar é que é outro, no filme.

Nas sequências seguintes, em que o cearense ensina Alberto o cortar 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. Deste momento do filme, destacamos, igualmente o ponto em que chegam ao lugar onde Feliciano tinha morrido e Firmino informa Alberto do que se passou ali, tal como acontece na obra literária. Na versão cinematográfica, como já mencionámos, o espectador fica a par destes acontecimentos desde as primeiras sequências narrativas.

Completa a caracterização da personagem, a referência ao conhecimento curativo das plantas – a medicina indígena – que vão ser usadas para acalmar as febres de Alberto. No romance, as febres são referidas como uma das causas de morte. O português ainda que receando-as, não chega a adoecer.

Realçamos ainda, o rigor do actor ao adoptar nos diálogos o regionalismo típico do Ceará, contribuindo, assim, para uma maior autenticidade na construção da personagem.

Na fita, tal como no romance, o percurso de evolução interior de Alberto está intimamente ligado a Firmino que, em boa parte, é o responsável pela mutação do protagonista. As duas personagens acabam por construir uma forte

amizade. Esse percurso é descrito, nas reflexões e comentários de Alberto. No filme, foram introduzidas situações novas com as quais se pretende, como já observámos anteriormente, tornar visível esse sentimento (a doença do protagonista, a despedida são claros exemplos disso). Consideramos que a sequência – de grandes planos – que corrobora o nossa observação, é aquela em que Firmino, ao limpar a arma que pertencera a Feliciano (evocativo de um momento do romance, mas com outras variantes), recorda o quão difícil fora para o companheiro consegui-la, e declara em tom nostálgico que ele era seu amigo. Quando Firmino diz a Alberto: «Agora é sua», referindo-se à arma, e olhando-o demoradamente, está implícita a sua declaração de amizade. Num expressivo grande plano, decorre o diálogo, complementado com os olhares, os pequenos silêncios, reveladores da união e cumplicidade existente entre os dois homens.

A grande diferença entre o Firmino romanesco e o Firmino fílmico 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.

Agostinho

Agostinho era um homem de baixa estatura, de rosto bexiguento e cobreado. Um farto bigode cobria os seus lábios grossos. Era um indivíduo de poucas palavras e de modos rudes, porém aparentava ser um trabalhador cumpridor: «Agostinho envaidecia-se, justamente, de nunca faltar à sua estrada» (p.165).

A presente personagem não desempenha, no desenrolar da história, um papel fulcral, contudo é usado pelo autor para falar de uma questão

particularmente sensível da vida dos seringueiros – a vivência sexual. Como observa Maria da Graça Martins:

> Sentindo-se incompletos ou desapossados de alguma companheira no auge da sua masculinidade e encontrando-se ali desterrados, num ambiente pleno de erotismo, luxuriante e lascivo, os seringueiros desenvolviam ilusões eróticas e cometiam ainda actos de mais absoluta aberração ou mesmo graves crimes (Martins, M.G., 1990: 42).

Agostinho corporaliza o homem consumido pelo desejo sexual que não olha a meios para o satisfazer. Num primeiro momento, é surpreendido por Alberto que enxergou: «[…] atrás do canavial, algo de muito estranho, que o deixou estupefacto. A égua fora levada para ali e junto dela estava Agostinho, trepando num caixote com a roupa descomposta» (p.125). Sucumbindo ao poder devastador do desejo insatisfeito, acabara por exercer a sua sexualidade sobre a égua de Balbino. Alberto, diante da crueza do acto, ficou enojado e indignado com a bestialidade dos homens, e as palavras apaziguadoras e coniventes de Firmino: «Não há mulher… que vai um homem fazer aqui?» (*ibidem*), só agravaram o seu sentimento de repulsa.

Algum tempo depois, ainda movido pela sede do desejo, Agostinho cometeu um crime medonho, contra o caboclo Lourenço que lhe recusou a mão da sua filha, uma menina de nove anos: «Agostinho abrira-lhe a cabeça a golpes de terçado e decerto o apanhara à traição, escondendo-se atrás duma árvore, junto da qual o cadáver fora encontrado». O gesto tresloucado transportou Agostinho para a condição de fugitivo; repudiado pelos seus companheiros, porque a estima que todos nutriam pela vítima, tornava ainda mais hediondo o crime cometido: «[…] habitavam nas margens do lago ou mesmo longe dali; uma velha simpatia que brotava agora em lamentações e ódio ao assassino» (p.167).

Firmino, que o conhecia bem, pressentira a desgraça, chegando mesmo a comentar com Alberto, mas não a conseguira evitar:

> Agostinho […] anda sem juízo por causa duma cunhatã de Lourenço […] A moça não tem mais de nove anos e Agostinho quer casar com ela. […] o caboclo disse que não. […] Agostinho anda de beiço caído e é capaz de fazer uma asneira (p.135).

Mais tarde, soube-se no Seringal Paraíso que um «homem maltrapilho e escanzelado» (p.208) tinha procurado trabalho em Três Casas; apurados os factos sobre o indivíduo, concluiu-se que se tratava do assassino de Lourenço. Agostinho acabaria, por determinação de Juca Tristão, encarcerado na cadeia de Humaitá.

Na versão cinematográfica, a personagem é interpretada pelo actor brasileiro Zé Dumont. A configuração desta figura assenta, preponderantemente, na força comunicativa do olhar, das expressões faciais e corporais e na contenção das palavras. Protagoniza uma das cenas mais cruas do filme, só conseguida, conforme assegurou o realizador, «graças à coragem e talento do actor».

No romance, é apenas sugerido que Agostinho tenha usado a égua de Balbino para satisfazer o seu desejo sexual, e largamente descritas as impressões de Alberto ao presenciá-lo: o choque, o nojo, a repulsa pelo seringueiro. Na fita, a cena adquire uma crueza maior, pelo grau de exposição e pelo tempo de duração. Primeiro, surge num plano secundário, dando a impressão de estarmos a ver através dos olhos de Alberto (câmara subjectiva), seguido de um grande plano do seu rosto, expressando a incredulidade perante o que vira; o acto sexual continua, em profundidade de campo, embora ligeiramente esfumado, voltando a adquirir nitidez, quando o protagonista o observa novamente, como que para se certificar de que não se enganara. Por seu lado, como que pressentindo que é observado, Agostinho, lança um olhar rápido, à sua volta e prossegue com o que estava a fazer. Realçamos a total entrega do actor e a sua naturalidade, apesar do grotesco da cena. É uma sequência muito forte pelo conjunto de emoções que se pretendem transmitir com aquelas imagens.

Tal como no romance, Agostinho assassinou Lourenço, embora no filme, a cena seja totalmente recriada, existe simultaneidade do tempo da história com a tempo da narrativa, enquanto no romance ela é relatada posteriormente aos acontecimentos vividos. Na narrativa fílmica, foram introduzidos algumas pormenores que contextualizam o ocorrido e que acabam por lhe dar um cariz ligeiramente diferente. Agostinho irrompeu da noite, cautelosamente, e encontrou Mariana deitada na rede, o seringueiro, num plano aproximado, em tom de

confidência, falou-lhe da boneca que encomendara para ela – presente que não se coadunava com o tipo de intenções que tinha em relação à menina – Mariana exibiu, num gesto inocente, o colar ofertado por Velasco, mas que indirectamente o confronta com a sua realidade – ele não pode chegar ao nível de Velasco. Ao tocar no fio, o desvelo inicial desapareceu do seu olhar, e foi substituído pela ânsia de concretizar o seu desejo, nem que fosse pela força. O rude homem, picado de ciúme, não controlou por mais tempo o impulso e começou a acariciar o rosto da menina, quando, repentinamente, foi surpreendido por Lourenço, que vinha armado e o confrontou com as suas intenções abusivas. As palavras do caboclo humilhavam Agostinho, recordando-lhe que não estava à altura da sua filha, já anteriormente prometida a Velasco. Enquanto falava ia batendo com a espingarda no ombro do cearense que lhe ia pedindo: «Não faça isso não, seu Lourenço». Agostinho acabou por reagir, puxando da sua faca e desferindo o golpe fatal. No momento seguinte, o seringueiro olhou a faca, tomando plena consciência do gesto tresloucado e fugiu.

Nesta sequência, composta por um conjunto de elementos novos há um pormenor que, no nosso entender, faz alguma diferença: na narrativa literária, Lourenço foi morto pelas costas, e como não houve testemunhas, não se sabe se trocaram algumas palavras. Ficamos com a impressão de que o acto tinha sido premeditado, fria, e cruelmente, uma vingança contra a recusa de Lourenço em autorizar o casamento; na versão cinematográfica, o assassínio surgiu, inesperadamente, não premeditado, uma reacção às investidas do pai que quer proteger a pureza da filha. São, por assim dizer, atenuadas as circunstâncias da culpa, mas intensificado o peso do castigo. Agostinho é ferozmente perseguido pelos homens de Juca Tristão, um episódio bem mais extenso, no filme. A prisão, como destino justo, proposto por Ferreira de Castro, é substituída pela exemplar morte do assassino, que é encontrado pelos companheiros, pendurado numa árvore e esvaindo-se em sangue, depois de lhe terem sido cortados os órgãos genitais. A execução da pena não é visionada, apenas sugerida pelo

enquadramento das botas, destacadas num plano de pormenor, transformadas em goteira de sangue.

Caetano

Caetano era um dos capatazes ao serviço de Juca Tristão. Não há referências à sua aparência física e a caracterização psicológica é delineada, indirectamente, através da sua forma de interagir com os outros.

Desde o início da narrativa, fica claro o clima de rivalidade existente entre o capataz e Balbino, ambos disputavam o reconhecimento e apreço do patrão. Por mais de uma vez, Caetano procura, de forma dissimulada, pôr em causa as decisões de Balbino, tentando denegrir a imagem deste aos olhos de Juca:

> Caetano viu despenhar-se o momento de vazar o despeito que lhe havia causado a escolha de Balbino para ir ao Ceará: — Não compreendo como você trouxe uma peste dessas. Já é sabido que carcamano e marinheiro só são bons para regatão... (p.92).

No intuito de confirmar a sua desconfiança, em relação ao trabalho de Alberto e, consequentemente, à escolha de Balbino, Caetano, por conta própria, inspeccionou as seringueiras cortadas pelo português e o resultado deixou-o rejubilante: «[…] foi-se para a estrada de Alberto […] os defeitos multiplicavam-se, fazendo sorrir Caetano» (p.140). Sem perder tempo, transmitiu ao patrão as últimas ocorrências: «Aquilo é uma desgraça! Se continua assim, os paus não aguentam e daqui a três meses está tudo morto. É cada ferida que até dá raiva» (*ibidem*). A forma escolhida por Caetano para identificar o autor do mau trabalho, transporta, igualmente, a crítica a quem o contratou, isto é, Balbino: «É aquele carcamano que Balbino trouxe do Pará. Não compreendo como Balbino […] se deixou enganar. Eu, no lugar dele, não o trazia» (*ibidem*).

Por seu lado, Balbino não tinha melhor comportamento: «As murmurações de Balbino que Binda lhe revelara, impeliram-no e picavam-no que nem uma serpente esvaziando a fundo o bolsilho venenoso» (*ibidem*).

Assim, Caetano não é uma personagem muito activa no desenrolar da história, tem aparições pontuais, faz parte de uma engrenagem, cumpre uma função, e luta para manter o seu posto. De alguma forma, representa também o lado mesquinho do ser humano – com as suas rivalidades, ciúmes e invejas –, que se opõe ao espírito de solidariedade que, por exemplo, encontramos em Firmino.

Na adaptação cinematográfica, a personagem, interpretada pelo actor brasileiro Roberto Bonfim, tem uma natureza menos competitiva, não deixando tão evidente a rivalidade com o outro capataz, Velasco.

A intervenção desta figura cinge-se, grande parte das vezes, à sua aparição em cena, completando o quadro do qual faz parte A chegada dos «brabos», o dia do regresso de Juca Tristão ao seringal e os jantares à mesa do patrão, são momentos que o comprovam. Contudo, a sua presença não passa desapercebida, mesmo em silêncio, comunica através de um olhar, de um gesto, como é o caso do momento em que observa pela primeira vez Alberto, e se inclina para Guerreiro com um comentário inaudível, mas que deixa transparecer o seu descrédito relativamente ao português.

Quando entrega Alberto aos cuidados de Firmino, o tom com que emite a ordem e a advertência que se lhe segue, acrescentam à sua caracterização a irascibilidade do carácter e definem a forma como gere o poder que lhe é conferido pela sua função. Uma das suas competências, tal como no romance, é a inspecção dos seringais, embora neste caso não tome parte na fiscalização do trabalho de Alberto.

Constatamos que as maiores diferenças entre o Caetano romanesco e o Caetano fílmico verificam-se precisamente no final das narrativas: na fita, toma parte activa na perseguição e captura dos fugitivos, tal como tinha acontecido no caso da fuga de Agostinho. É coadjutor de Velasco, com requintes de crueldade, na aplicação dos castigos: agride verbalmente, esmurra, queima com o cigarro (o

romance não explora, detalhadamente, estes acontecimentos, apenas é referido que os prisioneiros gritaram, durante a noite e foram sovados por Alexandrino com um peixe-boi). Claro que, particularmente neste momento, torna-se muito mais envolvente a visualização do ocorrido, gera no espectador a piedade e a solidariedade para com aqueles que estão a sofrer a injustiça.

Após a sequência final do incêndio, Caetano, surge inesperadamente em defesa de Guerreiro e, depois dessa primeira prova de fidelidade, apresenta-se às suas ordens; acontecimentos que, mais uma vez, não encontramos no romance, mas completam o retrato da personagem fílmica.

Tiago

Tiago, conhecido por Estica, era um ex-escravo que «na terra maranhense suportara a escravatura. Conhecera o dia de trabalho sem fim, o chicote do feitor, o tronco, o corpo a escorrer de sangue» (p.197). Chegara ao seringal já com a carta de alforria e ali consumiu «os últimos dias da mocidade e os anos de plenitude» (*ibidem*). Conheceu a época áurea do sonho do eldorado em que «os aventureiros deliravam na conquista fácil da riqueza e ele próprio chegara a vender borracha [...]». Contudo, não conseguiu libertar-se e a «cachaça levara-lhe grande parte do tino e a sua ingenuidade de escravo redimido levara-lhe o resto» (p.198).

Quando Juca Tristão adquiriu o seringal já Tiago «se havia tornado um farrapo inútil e risível» (*ibidem*). Alto, escanzelado, velho de muitos anos «[…] a sua boca de sapo, já desdentada e mascando tabaco, lançava com a saliva negra, todas as obscenidades conhecidas» (p.197). A sua aparência física inspirava as expressões escarninhas com que os seringueiros o brindavam, provocando-lhe acessos de raiva e violência: «Muitos seringueiros exibiam cicatrizes de golpes de terçado que ele lhes dera, em arremetida desafrontadora» (p.197).

Arrastava-se pelo seringal Paraíso «colhendo aqui um trago, outro ali, nas vasilhas daqueles com quem não cortara ainda relações» (p.198). Quando os excessos de álcool o levavam a exagerar nas obscenidades, era privado de cachaça e esse «era o maior castigo, o mais duro tormento que lhe podiam aplicar», porque, afinal, «só o álcool acendia ainda aquela vida sugada por todas as vicissitudes» (p.197).

Vivia isolado dos demais, numa barraca, «onde entrava a chuva, o sol e o vento». Por vezes, exprimia os seus lamentos cantando: «Eram sempre canções lentas, arrastadas, fatalistas, que enchiam a noite de melancolia […] canções de escravos, mais toada do que palavras, por ele aprendidas na infância e trazidas para o Brasil no ventre dos negreiros» (p.197). Aquela melopeia fundia-se com a selva, que a absorvia, como se já fizesse parte dela.

O negro tinha por Juca Tristão uma dedicação servil e «ao novo amo o negro agradara por se lhe confiar como uma criança, rendia-se-lhe a todos os seus caprichos» (p.198). Quando o patrão se ausentava, Tiago «chorava em humilde silêncio» (p.214) numa «dedicação […] sincera […] as lágrimas corriam em fio, sobre o rosto envelhecido do grande fantoche negro» (*ibidem*).

Desprevenidamente, poderemos considerar paradoxal a atitude que a personagem veio a tomar, no final da narrativa, comparando-a com a estima que tinha pelo patrão, 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.

Assim, inesperadamente, Tiago, sóbrio, alerta os habitantes do Seringal Paraíso para o fogo que tinha deflagrado no barracão e tudo devorava. Tentava, desta forma, evitar que algum mal desnecessário viesse a acontecer, mas «após o alarme ninguém mais vira, nem pensara nele». Contudo, o ex-escravo, irrompendo da noite, estarreceu os presentes ao confessar: «Branco: me mande para a cadeia de Humaitá. Fui eu que deitei fogo ao barracão e fechei os portões para seu Juca não sair». (p.292). Perante as acusações de ingratidão, o negro Tiago justifica: «Eu também gostava do patrão. Ele me podia até matar que eu não fugia. Era

mesmo amigo dele. Mas seu Juca se desviou… Estava a escravizar os seringueiros. Tronco e peixe-boi no lombo, só nas senzalas. E já não há escravatura». (p.293) Ao ser censurado por ter agido sob o efeito do álcool, esclarece: «Não estava bêbedo, não estava, branco. Seu Juca era meu amigo, eu lhe queria muito e lhe choro a alma dele; não era amigo da liberdade» (*ibidem*).

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.[123]

As confissão e a argumentação do ex-escravo, pretendem ser o eco da denúncia da injustiça, da desigualdade, da utilização do trabalho como forma de exploração e escravização do ser humano, do abuso do poder, questões que o autor abordou largamente nos artigos que publicou na imprensa periódica.

Poderemos encontrar alguma ironia neste caso, o homem que a maior parte do tempo estava inconsciente, é que toma em suas mãos a acção fulcral, agindo em consciência, contra os abusos do patrão que se tinha desviado e, isso, ele não poderia suportar mais. Vislumbramos, igualmente, a conotação de esperança, subtilmente, deixada pelo autor: mesmo os aparentemente inconscientes podem despertar para a luta pela liberdade. Esta personagem foi dotada de um elevado grau de consciência de si próprio e dos outros, já que, imbuído do espírito de solidariedade, age contra a injustiça. Ferreira de Castro não apela à violência, antes pelo contrário, o incêndio final, no qual o tirano morre – 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.

[123] Ainda sobre esta questão, refere Maria de Fátima Domingos: «Ferreira de Castro defende a libertação de todos os povos, de todos os homens sem excepção. Para o escritor, a paz entre todos os homens é um caminho a seguir com vista a atingir-se, no futuro, Liberdade» (Domingos, M.F., 2005: 81).

No filme, a personagem surge no fim da sequência de abertura (antecipada, relativamente ao romance), como já referimos, aplicando um forte golpe numa abóbora, que faz o *raccord* com a cena anterior, a morte do seringueiro Feliciano. Na versão cinematográfica, é privilegiada a alcunha – Estica – em detrimento do nome. Esta escolha, por um lado, reitera o lado caricatural da personagem; por outro lado, aumenta o contraste entre a figura e o papel de «justiceiro» que lhe está reservado no final da história.

A sua presença em cena é fugaz, percorre todo desenrolar da narrativa, com pequenas aparições, mas que se revestem de especial interesse. A caracterização física foge um pouco às referências do romance, mas poderemos dizer que foi bem captado e transmitido o espírito da personagem, que, com poucas palavras, sustenta a sua representação em expressões, olhares, pequenos gestos que denunciam o seu carácter e deixam pistas para as ocorrências finais. No seu alheamento alcoólico, vai acompanhando e filtrando todos os acontecimentos, como quem recolhe e avalia as provas e, no final, dá o seu veredicto. Apesar da sua presença expressiva ao longo 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. Assim, fica evidente que romancista e cineasta tinham intencionalidades comunicativas diferentes ao conceber cada uma das obras.

1.4. O desfecho no romance e no filme

A conclusão do romance é pouco previsível e são inesperados os acontecimentos finais. Na forma de um devastador incêndio, chega a punição implacável para quem ultrapassou os limites do respeito pelas liberdades individuais. O fogo, na sua dimensão simbólica, assume o papel de purificador de

um sistema aviltante, que se alimentava da exploração dos homens simples que viviam agrilhoados aos senhores da borracha. Sob pretexto do incêndio, Ferreira de Castro denuncia e eleva a sua maior bandeira – a liberdade, configurada na proclamação de Tiago: «O Negro é livre! O homem é livre!».

Centrando-nos nos acontecimentos finais, encontramos o protagonista, despertado do sono por Tiago que o alertou para a calamidade que assolava o casario. Ainda incrédulo, Alberto observou o exterior: «[…] os olhos esbarram no ígneo espectáculo, amplo e fantástico como nunca existira ali […] as chamas enovelavam-se, distendiam-se, como panejamentos trémulos e dilacerados» (p.288). De novo, detectamos a ambivalência, tal como verificámos relativamente à selva; o fogo é devastador, mas transporta em si algo de encantatório, que não passou despercebido aos olhos sensíveis do português: «Pela janela aberta vinha um fulgor estranho, que terminava em ângulo, cá em baixo, no soalho. Dir-se-ia oiro embaciado, tornando-se pouco a pouco rubescente» (p.287).

A população do seringal congregava todos os esforços no sentido de tentar salvar as casas: «Formada uma corda humana […] havia sempre uma lata de água para enfrentar o inimigo» (p.291). Contudo, a pouco e pouco o ânimo e as forças extinguiam-se, na medida inversamente proporcional ao ímpeto das chamas insaciáveis: «Dona Yáyá, de olhos angustiados, a cabeça desmelenada emergindo da camisão branco com que dormia quando Tiago soltara o alarme, mostrava-se já exausta em cada passo que dava» (p.290).

A intensa azáfama dos que teimavam em não baixar os braços acabou por ser recompensada: «O incêndio, finalmente, deixando grandes tições, fumegantes ainda, mas apagados, negros e escorrendo água» (p.291).

Ainda incrédulas com tudo o que acabavam de viver, as personagens ficaram arrasadas e divididas com a confissão de Tiago. Uns tentavam protegê-lo, outros acusavam-no de ingratidão. Depois de serenados os ânimos, o foco da atenção dirige-se, de novo, para o fogo moribundo: «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» (p.295).

Apesar dos acontecimentos que tingiam de destruição o final da história, parece-nos que a narrativa encerra com uma nota de esperança no futuro; pressente-se o espírito de Ferreira de Castro que acreditava piamente que no devir estava a solução para os males presentes: «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» (p.295). 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 um caminho diferente, no qual as cinzas do passado já não poderiam interferir.

Na versão cinematográfica, as sequências finais, bem como as de abertura, têm um ritmo rápido e conseguem transmitir apelativamente a tensão dos acontecimentos; seguem o romance no essencial, embora não seja respeitada escrupulosamente a ordem cronológica dos mesmos. Os elementos novos que foram adicionados à história, acentuam a intensidade dramática deste momento do filme.

Contudo, como já anteriormente referimos, consideramos que a omissão de um pormenor do discurso de Estica, reduz a amplitude da mensagem da personagem, isto é, no filme Tiago não chega a proclamar: «O Negro é livre! O homem é livre!», apenas se justifica, com o facto de já não existir a escravatura e de Juca Tristão não poder agir daquela forma tão desumana. No nosso entender, com esta omissão perde-se a dimensão mais universal da mensagem da obra de Ferreira de Castro, que é a enfatização do direito de cada indivíduo à liberdade.

No filme, o dinamismo narrativo é evidente na apresentação dos acontecimentos exteriores do combate ao incêndio (a corda humana que vai encaminhando os baldes até ao telhado). A acção frenética do exterior é alternada a sua luta pela sobrevivência que Juca Tristão vão travando no interior do seu quarto, lembramos que este é mais um dos pormenores que não são referidos no romance. De quando em quando, filmado em plano médio, acentuando o tom

dramático, surgia a figura de Estica que, à parte, contemplava a azáfama dos restantes. Através do grande plano seguinte de Estica, apercebemo-nos da sua agitação, reveladora do profundo conflito que albergava no interior, afinal, o ex-escravo estimava o patrão, mas não podia tolerar mais os seus abusos, de má memória.

Alberto, como já havíamos referido, assume neste momento final do filme, um papel activo, tanto na corda humana, como na sua acção de libertação dos presos. O momento em que Firmino lhe morre nos braços é marcado pelo tom dramático, que se prolonga com o plano picado dos presos, no meio dos quais se encontra o português, arrasado com a morte do amigo. É um plano muito expressivo da condição daqueles homens e da comunhão de Alberto com a sua dor e sofrimento. Desta forma, mesmo que ténue, é sugerida a transformação interior do protagonista – do homem que sentia repulsa pelos seus companheiros (este aspecto passa muito despercebido na fita), ao homem que sofre com eles e por eles.

A sequência do incêndio, consumindo as casas, é muito intensa, tem um forte impacto, pelo seu lado visualmente espectacular, poderá, eventualmente, ser mais marcante que a descrição do romance. O efeito da passagem do tempo, mais uma vez provocado pela fusão das imagens, vai sucedendo a noite dos infernos, ao dia das ruínas. Um plano de pormenor dos telhados descreve os estragos causados pelo fogo; o lento afastamento da câmara até chegar um plano de conjunto do edifício configura globalmente o flagelo.

Mais rápidos e curtos são os planos posteriores à confissão de Estica, ao ritmo das reacções de cada um dos presentes, significativamente diferente em relação à narrativa romanesca. Depois das palavras do negro, Velasco preparou-se para exercer justiça, uma vez que Guerreiro, a quem Tiago se dirigira, não tomou nenhuma atitude (ponto discordante do romance), mas foi interrompido por Dona Yáyá, que, tal como na obra literária, toma o partido de Estica, embora sejam diferentes as circunstâncias. Só o tom desrespeitoso de Velasco, quando se dirige a Dona Yáyá, fez despoletar a reacção de Guerreiro que, pegando num arma,

enfrentou o capataz. Deste tumulto, resulta a morte deste e de Alexandrino, que, de certa forma, corrobora com a morte de Juca Tristão a derrota de um sistema injusto.

Enquanto no romance, encontramos o protagonista, nos últimos instantes, a fazer o balanço da passagem pela selva, retirando conclusões que testemunham a sua profunda transformação, na fita, mais uma vez, não vemos contemplado este aspecto pertinente. Alberto surge em grande plano, envergando uma indumentária citadina, com um olhar perdido no horizonte, que provavelmente pretende insinuar o momento de interioridade que encontramos no romance, não logrando, porém consegui-lo. O plano do rio que se lhe segue, evoca o regresso do português à pátria, afastando-se, definitivamente da selva. A sequência encerra com o grande plano do barco, ilustrando, desta forma, o encerramento de uma etapa, que transporta igualmente consigo, o começo de uma outra, cumprindo-se o ciclo da vida.

«Um livro nunca se pode confundir com um filme e vice-versa»
Manuel de Oliveira

Conclusões

Foi na convicção segura de que um livro e um filme não podem ser confundidos, que procurámos alicerçar o presente trabalho. Talvez por essa razão não nos incluimos no número dos que se sentiram defraudados com a adaptação do romance de Ferreira de Castro ao cinema. Reconhecemos no filme realizado, uma obra em si mesma, apesar da sua fonte de inspiração ter sido a obra literária.

Partimos para o desenvolvimento deste projecto com alguma apreensão por termos a plena consciência do desafio que era colocar em «diálogo» duas obras de identidades tão próprias.

No sentido de estabelecer uma linha orientadora que evitasse a dispersão durante o processo, enunciámos algumas questões, como ponto de partida para a nossa reflexão e que nos ajudassem a manter o rumo traçado. No decorrer do percurso, encontrámos incentivo, na progressiva colheita de respostas, à medida que o trabalho se ia construindo.

Assim, com as presentes considerações finais, não pretendemos, ser dogmaticamente conclusivos, uma vez que as propostas que apresentamos constituem uma interpretação pessoal e, por isso mesmo, subjectiva da obra de cada um dos autores, ainda que fundamentada nos suportes teóricos que melhor serviam os objectivos a que nos propúnhamos.

A interferência da liberdade do realizador no redimensionar da obra literária foi uma das questões que inicialmente se nos colocou; consideramos que, de alguma forma, a adaptação adquire uma identidade própria. O facto de propor novas linhas de pensamento, acaba por reforçar essa individualidade.

O filme de Leonel Vieira introduz a vertente mística e religiosa da vida dos seringueiros, muito plausível, tendo em conta o contexto sócio-cultural, talvez até mais próxima da realidade da época e do meio. Contudo, está ausente da obra de Ferreira de Castro devido, provavelmente, à ideologia do escritor, como já mencionámos anteriormente. Assim, se comprova que o trabalho do cineasta resulta também da sua reinterpretação e apropriação do romance que uma leitura subjectiva naturalmente proporciona. Neste sentido, a obra redimensiona-se, visto que abre novos caminhos de interpretação.

Lembramos que a distância temporal que separa as duas criações artísticas, estará, certamente, na origem das intencionalidades comunicativas distintas de que cada uma está imbuída. Assim, no romance de Ferreira de Castro sentimos a urgência da liberdade, sendo *A Selva*, em última instância, um grito pela liberdade que o autor tanto ansiava. O romancista usa a escrita como um meio de denúncia dos males sociais, pelo que veio a ser considerado o precursor do Neo-Realismo e confere ao cinema, tanto como à literatura, um importante papel na construção do conhecimento quer em sentido amplo, quer em sentido mais restrito definindo-o como: «uma arte com imensas possibilidades [...] depois da literatura, o cinema é, talvez, a arte que mais pode contribuir para o esclarecimento dos problemas colectivos e da personalidade humana».[124]

Já, na obra Leonel Vieira, não reconhecemos nem a preocupação de dar uma função construtiva e educativa à sua arte, nem sentimos o tom reivindicativo do romancista. Esta constatação é perfeitamente compreensível, já que as contingências e as prioridades do realizador foram, seguramente, outras daquelas que motivaram o escritor, porque aquele se insere numa época diferente daquela em que o romancista viveu e escreveu. Consequentemente, a versão cinematográfica envereda por um caminho próprio, onde a tónica da liberdade está muito mais diluída, contribuindo, desta forma, para a construção da identidade própria da obra fílmica.

---

[124] *in Diabo,* de 10 de Fevereiro de 1940, p.3.

Sem pôr em causa o indiscutível poder narrativo do cinema, pretendíamos verificar até que ponto a realização de Leonel Vieira seria capaz de contar a história concebida por Ferreira de Castro. O realizador, nas várias entrevistas que tivemos oportunidade de consultar, manifestou sempre a inequívoca intenção de preservar o espírito da obra, ressalvando, todavia, que dadas as características do romance, foi necessário proceder a algumas alterações, designadamente introdução ou corte de alguns acontecimentos, ou mesmo, a alteração do valor de alguns episódios, por forma a torná-la mais visual.

Lembremos que, apesar da forma diegética comum, o romance e o filme servem-se de linguagens diferentes: a primeira expressando o conteúdo pela palavra, proporciona ao leitor a construção de uma imagem conceptual a partir do que leu, enquanto a segunda, tendo na imagem icónica o principal suporte de transmissão da mensagem, permite a percepção imediata e acabada, do que é visionado. Mesmo que haja a maior fidelidade na adaptação, quer na configuração das personagens, quer na construção dos diálogos, o filme corre sempre o risco de não corresponder à expectativa que o público havia eventualmente criado, a partir da leitura feita da obra literária, visto que o factor subjectivo que se traduz na construção de determinada imagem mental pode desencontrar-se da imagem objectiva e imediata que o ecrã nos devolve.

Consideramos que, apesar do poder sedutor e galvanizador da imagem, a selva – espaço físico –, segundo o romancista, umas vezes deslumbrante, outras um monstro caprichoso, é muito diferente daquela que o filme conseguiu mostrar. Note-se que há, na fita, verdadeiros hinos fotográficos à Amazónia, como por exemplo, a longa panorâmica aérea rasando as copas das árvores, ou aquela em que se visiona o rio espelhado. Reconhece-se o trabalho meritório do director de fotografia, José António Loureiro. Contudo, é também preciso admitir que a natureza, no filme, se mantém, a maior parte das vezes, como um pano de fundo estático, um cenário no qual as personagens se movem. Somos, então, levados a concluir que a imagem icónica não pôde imprimir-lhe a força e o poder, equivalentes aos descritos no romance e veiculados pelo narrador ao transmitir as

impressões que o espaço vai imprimindo no espírito do protagonista. Muito embora o espaço físico seja, normalmente, de mais fácil representação no cinema, porque transmite a imagem instantaneamente, reproduzindo a ilusão imediata de realidade, na versão cinematográfica de *A Selva*, a abundante descrição, acabou por levantar um problema à narrativa fílmica, uma vez que a descrição corresponde a um momento de pausa narrativa no desenrolar da acção, comportável no romance, mas impossível no cinema.

Queremos ainda sublinhar o louvável trabalho de recriação rigorosa do aparelho logístico do seringal, que não se esgotou com as filmagens, mas foi transformado em parque ecológico, como já anteriormente referimos, e que inclui o museu do seringueiro, uma forma curiosa de perpetuar a passagem de Ferreira de Castro pela selva amazónica.

No que diz respeito à caracterização das personagens, a análise comparativa das duas obras levou-nos a concluir que a adaptação cinematográfica, regra geral, não conseguiu dar expressão aos sentimentos, às reflexões, ao universo interior, no qual ocorrem as maiores transformações do protagonista. Talvez o ponto mais frágil do filme seja, justamente, a sugestão insuficiente da interioridade das personagens. Como já anteriormente observámos, com a introdução de algumas cenas no filme, procura-se dar visibilidade às figuras, isto é, tentando colmatar-se o vazio deixado pela ausência das suas reflexões, dos seus pensamentos e das suas emoções. Assim, comprova-se que a representação do mundo interior fica mais fácil, no romance, mercê da intervenção da instância narrativa que constantemente manipula a transmissão da informação. Noutras situações, a amplificação das cenas, como por exemplo, a morte de Juca Tristão e Firmino, tem a função de intensificar o tom dramático das circunstâncias em que decorre acção.

Embora consideremos que o protagonista perdeu brilho e força, na versão cinematográfica, pelo contrário, reconhecemos que Velasco e, até mesmo, Firmino, adquiriram algum destaque possivelmente porque a sua configuração esteve mais dependente da acção do que propriamente da reflexão, sendo,

portanto, mais visual. Note-se ainda que o desempenho irrepreensível de Karra Elejalde, no papel de Velasco e de Chico Diaz, no papel de Firmino, que imprimiu dimensão psicológica às personagens, poderá ter contribuído para o fortalecimento das mesmas.

Na perspectiva de vários autores, um dos factores de sucesso do romance *A Selva*, e pelo qual Ferreira de Castro foi elogiado, prende-se, justamente, com a vivacidade e a riqueza da linguagem, visível, sobretudo, na descrição do espaço «cheia de intensidade pictórica»,[125] como afirmou Mário Gonçalves Viana, cpinião, aliás, corroborada por Jaime Brasil: «[…] o cenário grandioso é descrito em páginas de assombro […]».[126] A originalidade da obra não estava apenas no tema, mas igualmente na forma, límpida, sem opulência ou «linguagem rendilhada», era «o português tal-qual se fala», o «português de lei»,[127] um estilo sem artificialismos. Nos diálogos, o autor respeitou os falares regionais, tornando mais autêntico o seu discurso, dando, desta forma, à Língua Portuguesa, segundo Jaime Franco, «uma nova modalidade na expressão», precisamente porque Ferreira de Castro «soube, com talento, traduzir as vozes do sertanejo sem deturpar a lexicologia do idioma».[128]

No filme, encontramos, igualmente, uma grande variedade linguística: o português (nas suas variantes de Portugal e do Brasil) e o espanhol. No caso concreto da variante do português do Brasil, mantiveram-se, tal como no romance, as marcas regionais, bem como os diferentes níveis de língua, consoante o estatuto social da personagem. Ao privilegiar o nível regional, nos diálogos, e as diferentes línguas, Leonel Vieira investe as personagens de maior autenticidade.

---

[125] Mário Gonçalves Viana – «*A Selva* uma obra-prima», *in* Brasil, Jaime (1931) – *Ferreira de Castro e a sua obra*, Porto, Livraria Civilização, p.45.
[126] Jaime Brasil – «O homem e a obra», *in* Neves, Adelino Vieira (1976) – *In Memoriam de Ferreira de Castro*, Cascais, Arquivo Bio-biliográfico dos Escritores e Homens de Letras de Portugal p.28.
[127] *Idem*, *ibidem.*
[128] Jaime Franco – «A opinião de um brasileiro», *in* Brasil, Jaime (1931), *op.cit*, p. 90.

No que respeita à componente sonora do filme, consideramos que este código cinematográfico teve o efeito do corroborar substancialmente a narrativa; em alguns momentos específicos, contribuiu, ainda, para a criação do efeito de sugestão, de que também é feito o cinema, imprimindo autenticidade às situações representadas. Contudo, podemos igualmente referenciar outros momentos em que o fundo musical se tornou excessivo, sobrepondo-se às imagens e à história contada.

Finalmente, face ao que temos vindo a expor, concluimos que não podemos falar de *A Selva* – adaptação cinematográfica – em termos de enriquecimento ou não, relativamente à obra original. Trata-se antes de uma releitura, de uma reinterpretação, difundida numa outra criação artística de carácter e individualidade próprios, que contribuiu, em última instância, para a revisitação de uma época, de um autor e de uma obra.

BIBLIOGRAFIA

ACTIVA

CASTRO, Ferreira de (2001) – *Emigrantes*, Lisboa, Guimarães Editores.

_____ (1949) – *A Selva*, Lisboa, Guimarães & Cª.

_____ (1972) – *A Selva*, S. Paulo, Editorial Verbo. (Prefácio de Jorge Amado).

_____ (1982) – *A Selva*, Lisboa, Guimarães & Cª. (Com ilustrações de Cândido Portinari)

_____ (1986) – *A Selva*, Lisboa, Guimarães & Cª.

Adaptação cinematográfica

A SELVA, 2002 (estreia 2 de Novembro)

Ficha técnica e artística:

Produção Costa do Castelo Filmes em co-produção com CCF-BR Produções (Brasil), Lotus Films (Espanha) Sky Light (Brasil) Radiotelevisão Portuguesa com a participação de Canal Plus (Espanha); Realização de Leonel Vieira; Intérpretes: Diogo Morgado (Alberto), Karra Elejalde (Velasco), Chico Diaz (Firmino), Maitê Proença (Dona Yáyá), Cláudio Marzo (Juca Tristão), Gracindo Júnior (Sr.Guerreiro), Roberto Bonfim (Caetano), Zé Dumont (Agostinho), Ruy de Carvalho (comendador); Fotografia: José António Loureiro; Música: Eva Ganzedo; Figurinista: Maria Diaz; Director de Arte: Sérgio Silveira; Som: Carlos Garrido e Sérgio Darrin; Montagem: Luís Castañon; Efeitos especiais: Victor Lopes; Guionistas: Izaías Almada e João Nunes (Baseado no romance *A Selva*, de Ferreira de Castro); Director de Produção: Óscar Cruz; Co-Produtores Bob Costa, Leonel Vieira, Luís Mendez, Amago e Bruno Stroppiana; Produtores Executivos: Leonel Vieira e Bob Costa. Produtor: Paulo Trancoso.
Cor/P/B: Cor – 35mm – 120'.

PASSIVA

a) Sobre Ferreira de Castro:

AA.VV. (1966) – *Cinquenta anos de vida literária*, Lisboa, Jornal do Comércio.

_____(1967) – *Livro do cinquentenário da vida literária de Ferreira de Castro*, Lisboa, Portugália Editora.

_____ (2002) *CASTRIANA – Estudos sobre Ferreira de Castro e a sua Geração*, Ossela, Centro de Estudos Ferreira de Castro.

_____ (2004) *CASTRIANA – Estudos sobre Ferreira de Castro e a sua Geração*, Ossela, Centro de Estudos Ferreira de Castro.

ALVES, Eurico de Andrade (1998) – *Ferreira de Castro Sonho de uma Humanidade no Centenário do seu nascimento* (1898-1998), Oliveira de Azeméis, Associação Internacional dos Amigos de Ferreira de Castro.

ALVES, Ricardo António (2002) – *Anarquismo e Neo-Realismo: Ferreira de Castro nas encruzilhadas do século,* Lisboa, Âncora Editora.

BASTOS, Maria Luísa Tavares de (1998) – *A Amazónia na obra de Ferreira de Castro*, [Texto Policopiado].

BAZE, Abrahim (2001) – *Ferreira de Castro: um emigrante português na Amazónia*, Oliveira de Azeméis, Revista Portugal.

BRAGA, Mário (1980) – *Ferreira de Castro viageiro do mundo, conhecedor dos homens*, Lisboa, Secretaria de Estado da Comunicação Social.

BRASIL, Jaime (1931) – *Ferreira de Castro e a sua obra*, Porto, Livraria Civilização.

_____ (1961) – *Ferreira de Castro*, Lisboa, Arcádia.

CABRAL, Alexandre (1940) – *Ferreira de Castro o seu drama e a sua obra,* Lisboa, Editora Portugália.

CARDOSO, Joaquim (1953) – *Ferreira de Castro Desmascarado*, Lisboa Livraria Renascença.

_____ (1966) – *Ferreira de Castro Moralista*, Lisboa, Livraria Renascença.

CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO (1994), Coordenação, organização, indexação e catalogação de Paula Regina Luckhurst, Sintra, Museu Ferreira de Castro.

DOMINGOS, Maria de Fátima (2005) – *Ferreira de Castro Ideário e Percurso político 1920-1934*, [Texto Policopiado].

EMERY, Bernard (1992) – *L´Humanisme Luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro,* Grenoble, Ellug, Université Stendhal.

GOMES, Raúl (1967) – «*A Selva* e a descoberta humana da Amazónia», *in Vértice*, Vol.XXVII, nº 280-291, Jan.Fev., pp. 38-41.

LOPES, Óscar (1998) – «Ferreira de Castro: Uma grande carreira de romancista», *in Jornal de Letras e Ideias* nº 721, de 3 de Junho, pp.12-14.

MARTINS, Vitor Manuel dos Santos (1999) – *Um outro Ferreira de Castro*, Aveiro, [Texto Policopiado].

MOREIRA, Alberto (1959) – *Ferreira de Castro antes da Glória*, Porto, Domingos d'Oliveira.

MOURÃO-FERREIRA, David (1985) – «Um Lugar para Ferreira de Castro», *in Jornal de Letras e Ideias* nº 182, de 28 de Dezembro, p.11.

NAVARRO, Judite (1958) – *Ferreira de Castro e o Amazonas*, Porto, Livraria Civilização.

NEVES, Adelino Vieira (1976) – *In Memoriam de Ferreira de Castro*, Cascais, Arquivo Bio-Bibliográfico dos Escritores e Homens de Letras de Portugal.

PEREIRA, Fernando Jasmins (1956) – «Ferreira de Castro – ficcionista: Introdução para o seu estudo», *in* Separata de Estudos, 33, Lisboa.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1996) – «*A Selva* de Ferreira de Castro: um romance piloto», *in Vária Escrita*, nº 3, Sintra, Câmara Municipal de Sintra.

SALEMA, Álvaro (1974) – *Ferreira de Castro*, Lisboa, Publicações Europa América.

SEARA, Isabel Reboredo (1996) – *A Metáfora descritiva em Ferreira de Castro*, Lisboa, [Texto Policopiado].

SERRÃO, Joel (1980) – «A Emigração portuguesa para o Brasil», *in Temas Oitocentistas para a História de Portugal no século passado,* Lisboa, Livros Horizonte, pp.163-181.

_____ (s/d) – *Emigração Portuguesa: Sondagem Histórica*, Lisboa, Livros do Brasil, pp.79-100.

SOUZA, Adalberto de Oliveira (1985) – *Cendrars tradutor do Brasil – Um estudo da tradução francesa de A Selva de Ferreira de Castro*, São Paulo, Annablume.

TAVARES, José (1970) – *Homenagem de Oliveira de Azeméis a Ferreira de Castro*, Coimbra, Coimbra Editora.

b) Sobre a crítica cinematográfica:

«A Selva», *in Portugal Film* / 2001, p.48.

«A Selva», *in Premiere* PO, 23/Setembro 2001, pp.31-34.

«A Selva», *in Festroia* / 2003, p.114.

«A Selva», *in Portugal Film* / 2003, p.12.

MATOS-CRUZ**,** José de (2002) – «De regresso à selva», *in Primeiras Imagens*, p.83.

FRANÇA, Elisabete (2000) – «*A Selva* ao alcance da mão», (Entrevista a Paulo Trancoso), *in DIÁRIO de NOTÍCIAS*, de 1 de Novembro, p.39.

FRANÇA, Elisabete (2002) – «A aventura de produzir o filme nacional mais caro» (Entrevista a Leonel Vieira), *in DIÁRIO de NOTÍCIAS*, de 1 de Novembro, p.39.

FREAZA, Iza de Salles (2001) – «A alma de *A Selva*», *in REVISTA do EXPRESSO*, de 4 de Agosto, pp.62-72.

«La Selva», *in Cine para Leer*, 2003, Janeiro-Junho. pp.288-289.

LEME, Carlos Câmara (2001) – «Ferreira de Castro rodado na Amazónia», *in PÚBLICO*, de 12 de Julho, pp.2-4.

MENDES, José Vieira (2002) – «Leonel Vieira – O homem da selva», *in Premiere*, de Outubro de 2002, pp.58-61.

_____ (2002) – «A Selva», *in Premiere*, de Novembro de 2002, pp.56-60.

PAULO, Portugal – «Paixão no seringal», *in Primeiras Imagens*, Novembro, pp. 54-55.

RAMOS, Jorge Leitão (2002) – «Era uma vez na Amazónia», *in EXPRESSO*, de 1 de Novembro, p.20.

SANTOS, Ricardo (2002) – «Detesto a lógica do coitadinho» (Entrevista a Leonel Vieira), *in INDEPENDENTE*, de 15 de Novembro, pp.53-54.

SILVA, Rodrigues da (2002) – «Selva de trazer por casa», *in Jornal de Letras e Ideias* nº 838, de 13 de Novembro, p.30.

TAVARES, João Miguel (2000) – «A dramatização da Amazónia por Leonel Vieira», *in DIÁRIO de NOTÍCIAS*, de 13 de Novembro, p.39.

TEÓRICA E TEÓRICO-METODOLÓGICA:

a) *Sobre o Neo-Realismo:*

BRASIL, Jaime (1945) – *Os novos escritores e o movimento chamado "Neo-Realismo",* Porto, Tipografia O Primeiro de Janeiro.

REIS, Carlos (1981) – *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova.

REIS, Carlos (2005) – «O Neo-Realismo Português e a sua Evolução», *in História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo, Vol.IX, pp. 7-36.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1996) – «A obra de Ferreira de Castro e o Neo-realismo Literário em Portugal», *in Vária Escrita* nº 3, Sintra, Câmara Municipal de Sintra.

_____ (2005) – «O Neo-Realismo português e a sua evolução», *in História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo; V.IX, pp. 13-36.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1985) – «Do Neo-Realismo à Actualidade», *in História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1977a) – *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores.

_____ (1977b) – *O Movimento Neo-Realista em Portugal na primeira fase*, Lisboa, Biblioteca Breve.

b) Literatura Comparada:

BUESCO, Helena (2001) – «Comparação e Literatura», *in Grande angular. Comparatismo e práticas da comparação*, Lisboa, FCG/FCT.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001) – *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Presença, 2001.

c) Sobre a narrativa literária:

BERNARDES, José A. Cardoso [dir.] (1995) – *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo.

GENETTE, Gerárd (1996) – *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega.

HAMON, Philippe (1979) – «Para um estatuto semiológico da personagem», *in* AA.VV. [préf. Maria Alzira Seixo] *Categorias de narrativa*, Lisboa, Arcádia.

MACHADO, Álvaro [org. e dir.] (1996) – *Dicionário de Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

PROPP, Vladimir (1983) – *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega.

REIS, Carlos (2001) – *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, Cap.VI, pp.341-377.

_____, LOPES; Ana Cristina M. (2002) – *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.

_____ (2006) – «As personagens como pessoa: as regras do jogo», *in Jornal de Letras e Ideias* nº 939, de 27 de Setembro, pp.12-21.

SEIXO, Maria Alzira (1977) – *Discursos do Texto*, Amadora, Bertrand.

SEGRE, Cesare (1999) – *Introdução à análise do texto literário*, Lisboa, Estampa, Cap. 4.

SILVA, Vitor M. de Aguiar e (1990) – «Relações da Literatura com as outras artes», *in Teoria e Metodologia Literárias,* Lisboa*,* Universidade Aberta*,* pp.159-180*.*

_____ (2006) – *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, pp.671-709.

TODOROV, Tzvetan (1983) – *Teoria da Literatura II*, Lisboa, Edições 70.

d) Sobre a narrativa fílmica e a questão da adaptação:

AGEL, Henri (1983) – *O Cinema*, Porto, Civilização Editora, 2ªed.

ARNHEIM, Rudolf (1989) – *A Arte do Cinema*, Lisboa, Edições 70.

BASTOS, Baptista (1962) – *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Editora Arcádia.

BAZIN, André (1992) – *O que é o Cinema?* Lisboa, livros Horizonte.

BELLO, Maria do Rosário Lupi (1995/96) – «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme"literário», *in Discursos*, […], nrs. 11-12, Outubro-Fevereiro, pp.105-129.

BELLO, Maria do Rosário Lupi; PADEIRA, Ana Rita (2006) – *Narrativa e Arte*, Lisboa, Universidade Aberta, CD-ROM.

CARDOSO, Abílio Hernandez (1990) – «Da narrativa literária à narrativa fílmica», *in* REIS, Carlos [coord.] *Leituras* d*'Os Maias*, Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro Centenário da publicação d*'Os Maias* (1888-1988), Coimbra, Livraria Minerva, pp.123-131.

_____ (1995) - «Narrativas: Da letra no filme à imagem no texto», *in Senso: Revista de estudos fílmicos*, Coimbra, Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade.

COMPARATO, Doc (1993) – *Da criação ao Guião*, Lisboa, Editora Pergaminho.

CLERC, Jeanne-Marie (1985) – *Ecrivains et cinéma: Dês Mots aux images, dês images aux mots, adaptation et cine-romans,* Metz:Université Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

_____ (2004) – *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck.

FERREIRA, Vergílio (1987) – «Do livro ao filme», *in Discursos*, […], nrs 11-12, Outubro-Fevereiro, pp.202-206.

GEADA, Eduardo (1985) – *O poder do cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

GEADA, Eduardo (1998) – *Os Mundos do cinema*, Lisboa, Editorial Notícias.

HAUSTRATE, Gaston; MOURA, Rui de (1991) – *O Guia do Cinema: Iniciação à História do Cinema,* Lisboa, Pergaminho.

HERNANDEZ LES, Juan (2003) – *Cinema e Literatura: A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras.

HOUSTON, Penelope (1963) – *O cinema contemporâneo*, Lisboa, Ulisseia.

MARTIN, Marcel (2005) – *A linguagem cinematográfica*, Lisboa, Dinalivro.

MENDES, Maria Teresa Silva (1997) – *Cinema e Experiência Moderna*, [Texto Policopiado].

MONTEIRO, Miguel [org] (2004) – *Cinema & História*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa.

NAVARRO, Ana Rita (1995/96) – «Era uma vez…As pupilas do Senhor Reitor», *in Discursos*, […], nrs. 11-12, Outubro-Fevereiro, pp.213-224.

MOSCARIELLO, Angelo (1985) – *Como ver um filme*, Lisboa, Editorial Presença.

NOBRE, Roberto (1971) – *Horizontes do cinema*, Lisboa, Guimarães & Cª.

NOBRE, Roberto (s/d) – *Singularidades do cinema português*, Lisboa, Portugália Editora.

NORIEGA, José Luís Sánchez (2000) – *De la Literatura al cine*, Barcelona, Ediciones Paidós.

NUNES, Pedro (1993) – *Cinema & Poética*, Maceió, Trilha Editorial.

RAMOS, Jorge Leitão (1989) – *Dicionário do Cinema Português (1962-1988),* Lisboa, Editorial Caminho.

REIS, António (1994) – *A Linguagem Cinematográfica – Introdução à História, Sociologia e estética do Cinema*, Porto, Cinema Novo C.R.L.

SERRÃO, Joel [dir.] (1972) – «Cinema em Portugal», *in Dicionário de História de Portugal*, Porto, Livraria Figueirinhas, Vol.1, pp.584-586.

e) Sobre a metodologia do trabalho científico:

CEIA, Carlos (1977) – *Normas para apresentação de um trabalho científico*, Lisboa, Presença.

ECO, Umberto (2005) – *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença.

Webliografia:

http://canalcine.ozv.es

http://heraldo.laguiatv.com

www.alvorada.pt

www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-fenomenologias-cinema.html

www.cameo.es/scripts

www.ceferreiradecastro.org

www.cinephilus.blogspot.com

www.iol.pt/cinema
www.2uol.com.br/revistadecinema

www.cineinsite.com.br

www.cinema.ptgate.pt/filme

www.dn.sapo.pt

www.emigrantes.org/fcastro/urbano

www.esec-miranda-douro.rcts.pt/lvieira

www.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estudos_cinema

www.ferreiradecastro.blogspot.com

www.imdb.com

www.instituto-camoes.pt

www.infoshop.org

www.ipv.pt/forumedia/ec_6

www.matices.de/40/metragem

www.1.folha.uol.com.br

www.1.uni-hamburg.d

www.paisagens-memoriadaspalavras.blogspot.com

www.porlared.com/cinered/cine/peliculas

www.programas.rtp.pt

www.sieclo.br

http://home.utad.pt/ãoliveir/la_montagem_paralela

www.wikipedia.org

www.zinema.com