

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

FERREIRA DE CASTRO, PERSONAGEM

DÉBORA RENATA DE FREITAS BRAGA

MANAUS – 2014

DÉBORA RENATA DE FREITAS BRAGA

FERREIRA DE CASTRO, PERSONAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

MANAUS – 2014

TERMO DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada “Ferreira de Castro: personagem”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes: Estudos Literários da Universidade do Estado do Amazonas, e submetida à Banca Examinadora composta por:

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva – Orientador – UEA/FAPEAM

Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva – UFAM

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa – UEA/FAPEAM

Catálogo na fonte
Elaborada por: Ana Castelo CRB-314

B813F Braga, Débora Renata de Freitas
Ferreira de Castro: personagem. / Débora Renata de Freitas Braga.
– Manaus: UEA, 2014.
256fls.: il. 30cm.

Dissertação apresentada à Universidade do Estado do Amazonas,
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e
Artes.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

1. Ferreira de Castro – história e crítica 2. A selva – arquivo..
I. Título.

CDU_821.134

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Av: Leonardo Malcher, 1728 – Escola Superior de Artes e Turismo.
Cep. 69010-170 Manaus - Am

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	6
CAPÍTULO I: SEGUINDOS OS RASTROS N'A SELVA	16
1.1 Jogo de esconde-mostra	16
1.2 Cavalo de Troia	29
1.3 Qualquer semelhança com a vida real não será mera coincidência	41
CAPÍTULO II: FERREIRA DE CASTRO, PERSONAGEM DE SI	53
2.1 Entre-linhas das cartas	53
2.2 O todo não é todo sem as partes	71
CAPÍTULO III: FERREIRA DE CASTRO, PERSONAGEM DOS OUTROS	86
3.1 O biógrafo é um fingidor	86
3.2 Nem todos os jornais velhos vão para o lixo	110
3.3 A subalternidade do herói	130
ÚLTIMAS PALAVRAS	146
REFERÊNCIAS	150
ANEXOS	164

RESUMO

O trabalho consiste na identificação das imagens produzidas a respeito do escritor Ferreira de Castro, e na análise de como essas imagens podem ter interferido na recepção de sua obra mais famosa, *A Selva*. Primeiramente, realizaremos uma discussão a respeito da situação da crítica sobre *A Selva* em Portugal, concentrando-nos no período de 1930, quando o livro foi publicado, até 1974, ano da morte do escritor. Os textos críticos e biográficos publicados neste período buscam na vida do escritor a explicação para a sua obra, estabelecendo relações entre as instâncias de autor e personagem que acabam por cristalizar as interpretações sobre a narrativa, resultando em associações entre Alberto, o protagonista de *A Selva*, e Ferreira de Castro. Nesta pesquisa, pensaremos como a construção promovida pelo escritor e seus críticos e biógrafos influencia a recepção da obra. Para tanto, problematizaremos a relação de Ferreira de Castro com a intelectualidade portuguesa, com a censura, e o conteúdo nacional que permeia o seu arquivamento. A seguir, refletiremos sobre os meios pelos quais o escritor enfraqueceu o aspecto ficcional de *A Selva*, a fim de garantir a aceitação do livro no círculo intelectual da época. Para isso, utilizaremos como fontes algumas cartas selecionadas de seu espólio e os paratextos de *A Selva*. Por fim, a partir da análise de biografias e críticas de jornal, verificaremos como foram recebidas as intervenções do autor sobre o modo como o texto deveria ser lido, resultando em interpretações que consideravam *A Selva* um documento ou romance autobiográfico. Complementando a discussão teórica que será realizada na dissertação, produziremos também uma novela ficcional, que interrogará a ideia de que é possível representar a vida de maneira fiel em um texto literário.

Palavras-Chave: Ferreira de Castro; *A Selva*; Arquivo; Crítica biográfica.

RESUMEN

El trabajo consiste en la identificación de las imágenes producidas sobre el escritor Ferreira de Castro, y el análisis de cómo estas imágenes pueden haber interferido en la recepción de su obra más famosa, *A Selva*. En primer lugar, vamos a celebrar un debate sobre el estado de la crítica sobre *A Selva*, en Portugal, centrándonos en el período comprendido entre 1930, cuando el libro fue publicado, hasta 1974, año de la muerte del escritor. Los textos biográficos y críticos publicados en este período buscan en la vida del escritor la explicación de su obra, estableciendo relaciones entre las instancias de autor y personaje, que cristalizan las interpretaciones sobre la narrativa, lo que resulta en asociaciones entre Alberto, el protagonista de *A Selva*, y Ferreira de Castro. En esta investigación, vamos a pensar como la construcción promovida por el escritor y sus críticos y biógrafos influye en la recepción de la obra. Por lo tanto, problematizaremos la relación de Ferreira de Castro con los intelectuales portugueses, con la censura, y el contenido nacional que impregna su archivamiento. Entonces, vamos a reflexionar sobre los medios por los que el escritor ha debilitado el aspecto ficticio de *A Selva*, con el fin de asegurar la aceptación del libro en el círculo intelectual de la época. Para ello, utilizaremos como fuentes algunas letras seleccionadas de su archivo y paratextos de *A Selva*. Por último, a partir del análisis de las biografías y periódico crítico, vamos a verificar cómo se recibieron las intervenciones del autor acerca de cómo se debe leer el texto, dando lugar a interpretaciones que ha considerado *A Selva* un documento o una novela autobiográfica. Como complemento de la discusión teórica que se celebrará en la disertación, vamos a producir también una novela de ficción, que interrogará la idea de que es posible representar fielmente la vida en un texto literario.

Palabras Clave: Ferreira de Castro; *A Selva*; Archivo; Crítica biográfica.

“E por que não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte?”

Paul Valéry (1984, p. 23)

PRIMEIRAS PALAVRAS

Um baú trancado, uma caixa lacrada, uma gaveta camuflada, um cesto de lixo abarrotado de papéis também não têm uma história para contar? Que segredos escondem esses arquivos? Que “verdade” incitam a perseguir? E o que se considera verdade, quando o arquivo em questão é a própria escritura literária? Há escritores que jogam fora todos os manuscritos. Há escritores que conservam todos os documentos, literários ou não. Há escritores que simplesmente os guardam. Há escritores que selecionam o que deve compor o seu acervo. O arquivo não conserva a verdade, porque é sempre manejado por alguém, conscientemente ou não. Maliciosamente ou não. Mas o arquivo literário traz à tona vestígios de uma obra em fragmentos, senão da própria vida do escritor, com o esqueleto à mostra. Como separar vida e obra, quando nos deparamos com o acervo de um escritor? Ou ainda: por que separar, se no ato da criação literária, a sua biografia, a sua situação histórica, política, a sua subjetividade muitas vezes tornam-se a matéria-prima da escritura?

Certamente, um livro pode ser lido e analisado independentemente de seu arquivo, o que ainda hoje se faz. Mas o escritor não escreve um livro, mesmo quando a sua intenção é a publicação. O escritor escreve uma obra. Isso porque o ato da publicação é uma espécie de despertencimento da obra em relação ao seu autor. O livro passa a ser uma criação também do editor, do revisor, do ilustrador, ainda que por breves momentos. Depois de pronto, o livro será aquilo que o leitor entender que ele seja; será dissecado pelo crítico, e a cada página lida, deixará de pertencer ao autor para ter uma vida própria. Quando o escritor interfere no *layout* da capa, na escolha dos ilustradores, na diagramação do texto, ele está a interferir no livro, que fará parte de um projeto maior de criação artística e individual – a obra de arte –, e o material impresso não será mais que um resultado parcial da obra. O escritor não é apenas aquele que escreve, ou detém o controle judicial e semântico da obra, mas aquele que leva para a escritura literária uma gama de dispositivos sociais, políticos e ideológicos que são produtos de uma escolha. Essa escolha sempre leva em consideração o público que deseja alcançar.

A obra artística e literária é o processo, não o produto, e tem uma história que penetra com tal força no leitor, que o faz receber de dada maneira o texto. No que se refere à arte do século XX, especificamente, a obra de arte é tanto o produto, quanto o processo, e é igualmente a atitude que envolve os dois elementos. É aí que o arquivo se faz necessário,

para ajudar a compreender uma parcela do processo de criação e os mecanismos de divulgação da obra, realizados pelo escritor. Como se poderia saber que a *Mensagem* de Fernando Pessoa teve como primeiro título “Portugal”, se não fosse o traço horizontal do escritor, com um rabisco por cima, na primeira edição da obra, que pertencia ao autor?¹ De que forma se veriam pelas brechas os bastidores do movimento modernista, não fossem as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira?² No livro *A Serpente e o Pensar*, Paul Valéry questiona: “E por que não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte?” (1984, p. 23). Há livros, por exemplo, cuja origem é, por si só, uma narrativa: romântica, fantástica, misteriosa, e às vezes mais incrível do que a história contida nas páginas.

A obra é o conjunto de todas as suas versões, de seus rabiscos, de seus recalques, de suas supressões, de suas eliminações, de seus fragmentos contidos em materiais diversos, e o leitor possui idiossincrasias, que podem influenciar a interpretação do texto literário. Na verdade, escritor, obra e leitor têm uma história que a crítica não deve desconsiderar. Podemos ouvir as palavras do autor sobre a própria criação, mas sem a subserviência que essa postura costuma legar. Assumir que autoria não é autoridade, perceber a relevância do autor na arquitetura da obra não é esvaziar a arte do seu caráter polissêmico, é abrir espaço para o diálogo entre as instâncias que permeiam a criação, inclusive os críticos e leitores, parte ativa no processo de construção de uma obra.

Se reduzirmos a obra a um objeto, estamos a negar aquilo que é próprio da matéria artística, o engenho, o ato da criação, e por isso mesmo que o artista não pode ser posto de lado. Como afirma Louis Hay, “o espírito humano será sempre curioso em compreender o nascimento das obras. Nesse sentido, podemos realmente afirmar que a literatura saiu dos arquivos e que não será mais possível fechá-la novamente” (2003, p. 81). Estudar os espólios de escritores não é uma forma de passar a literatura a segundo plano, uma vez que o arquivo também pressupõe uma leitura e uma interpretação de dados; e tampouco é uma maneira de abandonar o texto literário pelos bastidores da criação. Ambos, arquivo e texto, devem se complementar, em uma leitura que contorne as duas instâncias, e se há a necessidade de uma leitura circular, tanto o processo de criação quanto o livro publicado merecem a atenção da crítica.

¹ Conforme se verifica no *fac-símile* do livro, disponibilizado em pdf por meio do site: purl.pt/1000/1/.

² Cf. MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

No arquivo, o escritor, enquanto entidade subjetiva e histórica, até mesmo física, faz-se mais presente, o que é tão negativo quanto positivo. Negativo porque o arquivo pode promover uma sacralização da figura do escritor; positivo porque o mesmo arquivo ajuda a desmitificar a ideia do escritor como gênio, ao revelar o trabalho intelectual ali contido. O livro impresso, objeto costurado, encadernado, com uma capa; um folheto, um conto publicado no jornal e depois inserido num romance; uma história inédita esquecida entre os papéis do escritor, tudo faz parte da obra, e obviamente leva a assinatura de um autor, que é importante para conferir uma identidade a ela. No entanto, “a significação do texto é compreendida como historicamente construída” (CHARTIER, 1994, p. 35) porque se compõe de outros elementos que ultrapassam a própria escritura.

Como Michel Foucault questiona, “não basta afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor, e estudemos a obra em si mesma. A palavra *obra* e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (2009, p. 39, grifo do autor). A reflexão sobre os arquivos literários permite-nos sair do livro para pensar o seu contexto de produção e de recepção, os fatores externos que Pierre Bourdieu (1996a) entende como um dos componentes do que chamamos “obra”. Bourdieu parte da ideia de que só é possível entender a arte por meio da análise das relações entre obra e público. Para isso, cria a noção de “campo literário”, envolvendo a produção, circulação e consumo do material artístico, no qual não existe o conceito de escritor como elemento universal, único responsável pela boa ou má recepção dos textos. Bourdieu propõe que se repense o papel do escritor, leitor, editor, crítico etc., a fim de colocá-los em uma “lógica interativa”, como um sistema que define a acolhida e a permanência (ou esquecimento) da literatura. Segundo ele, a produção simbólica de uma obra de arte não pode ser reduzida à sua fabricação material pelo artista, mas deve incluir “todo o acompanhamento de comentários e de comentadores” (1996a, p. 241). De acordo com Foucault,

suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte da sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este *tudo*? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir

uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? A teoria da obra não existe. (2009, p. 38, grifo do autor)

O campo da produção literária deve levar em conta todos os “atores” que nele intervêm. Mas, diferentemente do pensamento estruturalista³ a respeito da morte do autor, compartilhamos com Bourdieu o pensamento de que, ao estudar uma obra artística e literária, devemos levar em conta os fatores externos que determinam a sua recepção, como a biografia do escritor, o público visado etc.. Segundo o teórico, “o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (BOURDIEU, 1996a, p. 242). Daí a relevância dos estudos genéticos, por exemplo, que poderiam contribuir com uma interpretação a respeito da lógica do trabalho de escrita e recepção. O estudo do contexto no qual a obra está inserida ajuda a desconstruir a visão tradicional sobre o escritor, que “não é esta mônada⁴ isolada que poderia reivindicar para ele só o que produz; como todos, é o resultado de uma série de desejos escalonados sobre várias gerações e o fruto de um momento cultural preciso” (WILLEMART, 1993, p. 26). A obra e o escritor são o substrato cultural um do outro, eles se produzem mutuamente. Se o escritor escreve o livro, o que os leitores fazem dele? De que forma os materiais que compõem o arquivo do escritor podem influenciar a recepção de uma obra?

O arquivo do escritor é também um arquivo da obra, e como tal, pode conter aspectos genéticos do texto literário, dispersos em manuscritos, esboços e rascunhos. Mas o arquivo aponta não somente para a gênese, como também para os mecanismos de divulgação do texto, sem contar a reação do próprio escritor em relação às críticas que recebe, o que pode fazer com que ele altere o texto literário, ou insira elementos que possam direcionar a sua leitura. Em uma carta, por exemplo, conhece-se a relação do escritor com outros intelectuais de seu tempo, a reação às críticas, a sociabilidade literária, a articulação com os editores e com os tradutores, etc. O arquivo possibilita uma abertura para o entendimento da recepção. Quando o escritor seleciona aquilo que virá a fazer parte do seu espólio, descartando o que não é conveniente para a disseminação do livro e da sua

³ Bourdieu afirma que o Estruturalismo esquece que o texto é um objeto cultural. Se o autor está morto, o texto torna-se absolutizado, e se considera que “a própria obra fornece a informação sobre a maneira pela qual deve ser lida” (1996, p. 224), atitude que, para Bourdieu, deve ser rejeitada.

⁴ De acordo com Walter Benjamin, “mônada” é o conceito de que “cada ideia contém a imagem do mundo” (1984, p. 70), ou seja, uma imagem na qual estão inseridas todas as imagens. São cacos de histórias que podem contar a totalidade da história.

própria imagem, e torna o acervo de interesse público, os documentos permitem mais do que o entendimento da recepção: eles interferem nela.

É o caso do romance *A Selva*, livro mais celebrado do escritor português Ferreira de Castro. *A Selva* ganhou edições em espanhol, alemão, italiano, inglês, francês, flamengo, búlgaro, tcheco, eslovaco, holandês, norueguês, romeno, sueco, croata. Desde 1930, ano em que o romance foi publicado, conheceu rápida aceitação. Caiu num relativo esquecimento na década de 40,⁵ devido ao fervor da nova geração literária que despontou nesta época: o Neorrealismo.⁶ Na década de 50, a comemoração de aniversário de 25 anos do romance mereceu uma edição com ilustrações de famosos pintores, assim como um prefácio especial do próprio autor, denominado “Pequena história de *A Selva*”. Na década de 60, a crítica voltou os olhos novamente para a produção literária de Ferreira de Castro, devido às comemorações acerca do seu cinquentenário literário, e nos anos de 1970 a 1974, a obra caiu no esquecimento, até ter o interesse sobre si renovado por causa da morte do escritor. A fortuna crítica e biográfica de Ferreira de Castro publicada em Portugal a partir de 1930 até 1974 oferece um painel sobre a vida e a história em que a obra estava envolvida, durante um período em que o escritor poderia, livremente, intervir na sua recepção no círculo intelectual português. O problema é que a onda de textos críticos e biográficos publicados nesse período busca na vida do escritor a explicação para a sua obra, estabelecendo relações entre as instâncias de autor e personagem que acabam por cristalizar as interpretações sobre a narrativa.

A crítica produziu interpretações de caráter biográfico, que eram elaboradas tendo a narrativa literária como pretexto, mas acabava focando a experiência de vida do autor como explicação para a ficção. Daí resultaram as associações entre Alberto, o protagonista de *A Selva*, e Ferreira de Castro. Autor e personagem foram colados como uma só persona, como se um constituísse o espelho do outro. Alberto, sendo associado a Ferreira de Castro (graças, em parte, às intervenções do próprio autor), era tomado como o herói de *A Selva*, já que o escritor carregava sobre si uma aura de herói. Como o texto crítico não pode ausentar-se de seu caráter ideológico, podendo ser lido também como substrato cultural e

⁵ De acordo com o que observamos no número tímido de fortuna crítica e biográfica sobre o autor publicada neste período.

⁶ O termo “Neorrealismo” será grafado no corpo do texto de acordo com a alteração contida no Novo Acordo Ortográfico. Nas citações, a palavra será escrita à maneira original. Também será mantida a ortografia e a sintaxe portuguesas originais nas citações.

intelectual, e no caso da fortuna crítica sobre Ferreira de Castro, não podemos ignorar o contexto no qual ela estava inserida.

É importante ressaltar que os autores portugueses dos textos críticos e biográficos sobre Ferreira de Castro eram seus parceiros na atividade jornalística e/ou literária, quase todos eles tendo contribuído com publicações em jornais e revistas que deram suporte à estética neorrealista. São os jornais *Notícias Ilustrado*, *Diário de Notícias*, *O Século Ilustrado*, *O Primeiro de Janeiro*, e as revistas *Seara Nova* e *Vértice*. Afora as relações que o escritor mantinha com os neorrealistas, claramente opositores à ditadura que o país vivia, àquela época, são conhecidos também os seus contatos com artistas (especialmente ligados às artes visuais) envolvidos com o movimento da Revista *Presença*, como Bernardo Marques e Jorge Barradas, que ilustraram algumas capas de *A Selva*.⁷

De fato, apesar das relações que Castro mantinha com os *presencistas* merecerem a devida discussão, quase todos os críticos que publicaram textos em jornais sobre *A Selva*, os biógrafos, grande parte dos correspondentes, denotam que o envolvimento de Castro era, sobretudo, com os neorrealistas. Isso justifica a relevância dada à biografia do escritor como base para o entendimento de *A Selva*, uma vez que o Neorrealismo defendia a integração entre os ideais do Artista e do Homem. Como afirmava Alves Redol, “à literatura se deve consentir que surja sempre como a voz do escritor que a cria” (1989, p. 14), e a obra deveria figurar como um testemunho verídico de seu tempo. A recepção crítica tem o poder de reconstruir os sentidos do texto, até mesmo de traí-lo, mas no caso de *A Selva*, como ignorar o autor, quando ele próprio se encarregava de dar ao texto um caráter de verdade, de documento, o que era afirmado constantemente nos paratextos do romance? Essa pesquisa, portanto, parte do problema da recorrência da figura do autor como chave para a interpretação da obra, em que a crítica biográfica é utilizada de forma causalística, devido à insistência em procurar na vida do autor a resposta ou a motivação da obra.

Por isso, não é só a crítica a responsável por disseminar a ideia de que *A Selva* é o retrato fiel da vida de Ferreira de Castro, quase um romance autobiográfico. O próprio autor ajudou a difundir essas conclusões, fabricando uma gênese do livro por meio do prefácio, e endossando o caráter de documento que desejava dar ao texto, especialmente a

⁷ Bernardo Marques ilustrou as seguintes edições de *A Selva*: 1ª (1930) e 2ª (1930), e depois da 17ª (1956) à 26ª (1973). Jorge Barradas ilustrou as edições: 3ª (1933) até a 10ª (1947), voltando a contribuir com as edições 13ª (1949), 14ª (1954) e 15ª (1954). As capas da obra serão comentadas no capítulo segundo.

partir dos paratextos da obra. Estudar *A Selva* é, sobretudo, estudar Ferreira de Castro, mas não no entendimento da crítica tradicional, que procurou na vida do autor a explicação ou a comprovação da obra, e sim desconfiando do discurso do escritor. Os paratextos de *A Selva*, sobre os quais tratará o capítulo segundo da dissertação, reforçam o caráter de verdade que o escritor desejava dar ao texto, e culminam na conseqüente associação, por parte da crítica, entre o autor e o protagonista Alberto. A invenção genética de *A Selva* e a sua caracterização como documento acabou influenciando a recepção da obra, que será investigada com auxílio das biografias e críticas de jornal publicadas em Lisboa e no Porto, no período de 1930 a 1974. Deve-se ler com desconfiança o espólio castriano, voltando a atenção para os momentos em que o escritor procura controlar as leituras que serão feitas sobre *A Selva*. Pode-se depreender (erradamente, por sinal) que basta a leitura do texto literário para analisá-lo, mas o que se pretende aqui não é exatamente analisar o livro. O objetivo é investigar alguns materiais do arquivo do escritor, cuja finalidade era garantir ao texto um caráter documental e/ou biográfico, que acabaram influenciando a recepção d'*A Selva* em Portugal.

Atualmente, a crítica biográfica permite verificar a posição do escritor na intelectualidade do período substituindo a noção do gênio inspirado pela do intelectual, ou seja, não sobrepuja o labor literário e artístico em função de uma genialidade inata, a que o escritor estaria predestinado. Além da modificação do estatuto do escritor, por meio da crítica biográfica também se pode chegar a parte do seu processo criativo, assumindo que a criação literária, por mais que não parta da realidade da sua vida, tem por trás um sujeito e uma história. Sendo assim, o produto criativo exigido pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Artes será uma novela ficcional, e pretende interrogar a ideia de que *A Selva* é um romance autobiográfico, ou um documento fiel sobre a Amazônia. Mas para modificar a postura causalista que costuma recair sobre a interpretação da obra, é necessário refletir sobre as bases em que se construiu o sujeito autoral que marcou a escrita e a recepção do texto em Portugal, resultando na monumentalização da obra e do escritor.

Ao perseguir os elementos que subjazem e rodeiam o texto, aquele baú que se menciona no início do texto é aberto, a caixa se rompe, a gaveta camuflada é revelada, e o cesto de lixo, revirado. Notas e rascunhos saem da clausura do papel, e o escritor ainda vive nas páginas amareladas pelo tempo. A literatura matou o autor como e porque lhe foi conveniente, e como, nesse momento, as necessidades são relativas às questões de memória e história, o conceito de literatura se refaz, e o objeto da crítica também muda. E

outro é o autor, ressuscitado, escondido e ao mesmo tempo revelado nos papéis do livro e do manuscrito, nas edições publicadas e nos rabiscos das escrituras, nas entrevistas e nas cartas, no arquivo. No entanto, há que se ter cuidado, porque o arquivo revela tanto quanto esconde: o arquivo também trai. Ferreira de Castro é um personagem, mas não no entendimento da crítica tradicional, que transforma Alberto em um alterego do autor, subordinando o ficcional à experiência vivida por ele, tratando-a como um documento atrelado à imagem pública que se construiu sobre o escritor. O Ferreira de Castro que surge no arquivo é um personagem, se não do texto literário, ao menos de si mesmo como intelectual. Nessa pesquisa, o objetivo é pensar como a construção biográfica do sujeito escritor influencia a recepção da obra, se ele também passa por uma invenção, uma ficção construída por si e pelos críticos.

A partir de uma reflexão sobre os espólios literários e o arquivamento de si, verificar-se-á como o escritor tece, por meio do arquivo, uma narrativa, em que figura da maneira que lhe é mais conveniente. A imagem construída pelo escritor assombra a recepção de determinada obra, pois direciona o olhar da crítica. A seguir, a intenção é verificar como e por que a crítica empreendeu a colagem da imagem do autor com a de Alberto, a partir da fortuna crítica e biográfica que compõe o arquivo sobre *A Selva* e Ferreira de Castro, recolhida no período de tempo delimitado para a pesquisa. As fontes utilizadas são os veículos de criação e disseminação da imagem pública do escritor, que condicionaram a recepção do texto, e adotaram a experiência de vida do escritor como gênese de *A Selva*: tanto elementos relacionados ao livro – os paratextos e a crítica de jornal –, quanto documentos pessoais e públicos – a publicação biográfica e as cartas. Conclui-se com uma discussão a respeito de como a invenção genética d'*A Selva* e a invenção do próprio escritor foram utilizadas de modo a aderir ao “capital cultural”⁸ da época.

Como a fortuna sobre Ferreira de Castro ainda não recebeu tratamento crítico, a pesquisa poderá contribuir para instaurar uma nova postura em relação à análise de *A Selva*, desvinculando-a do aspecto autobiográfico que a crítica ou o autor quiseram-lhe impor. A pesquisa, portanto, está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, será realizada a discussão a respeito da situação da crítica sobre *A Selva* em Portugal, do espólio de Ferreira de Castro, da sua relação com a intelectualidade portuguesa, com a censura, e o

⁸ Termo cunhado por Bourdieu (2007). Refere-se à demanda de valores que recaem sobre a produção artística de determinada época.

processo de reificação que envolveu o escritor e a obra. No segundo capítulo, será feita a reflexão sobre os meios pelos quais o autor enfraqueceu o aspecto ficcional de *A Selva*, a fim de garantir a aceitação do livro no círculo intelectual engajado. No terceiro capítulo, verificar-se-á como a crítica recebeu as intervenções do autor sobre o modo como o texto deveria ser lido, resultando em interpretações que consideravam *A Selva* um romance autobiográfico; por fim, criticando a ideia de que *A Selva* seja uma autobiografia.

No primeiro capítulo, dividido em três tópicos, far-se-á uma discussão a respeito da memória, do arquivamento, e de como a constituição do arquivo pode determinar a recepção do livro, com base, especialmente, na leitura de Jacques Derrida, Michel Foucault e Philippe Ariès. Será realizado um debate teórico a respeito de como o acervo de escritor colabora com uma mitificação da figura autoral, quando os vestígios biográficos encontram-se envolvidos com o texto. Para tanto, a leitura de Eneida Maria de Souza, Reinaldo Marques e Leonor Arfuch será basilar. A seguir, serão problematizadas as relações do escritor com o momento político da época, e a sua monumentalização, a partir das leituras de José Gil e Jacques Le Goff. Em seguida, ao se investigar a situação de *A Selva* em relação à crítica, discutir-se-á o porquê da crítica ter caráter biográfico, considerando o contexto cultural e histórico no qual estava inserida.

No segundo capítulo, Ferreira de Castro será tratado como crítico de si, que forjou uma gênese para *A Selva* e contribuiu para a interpretação, por parte da crítica, de que se trata de uma obra autobiográfica. No primeiro tópico, a partir da leitura dos textos de Marcos Antonio de Moraes, Michel Foucault e Reinaldo Marques, serão pensadas as relações de sociabilidade que se constroem entre o escritor e seus correspondentes. As cartas selecionadas são os veículos de divulgação da obra, garantindo para o escritor um lugar entre os intelectuais com quem manteve relação epistolar. No segundo tópico, por meio dos pressupostos de Gérard Genette e Antonio Porqueras Mayo, será feita a discussão de quais são e para que servem os paratextos de *A Selva*, dados que extrapolam a esfera ficcional da obra. Os paratextos foram a maneira que o escritor encontrou para fazer uma brecha na esfera ficcional em que a obra estava envolta, e realizar um exercício crítico sobre ela, mantendo o controle consigo.

No terceiro capítulo, será feita a reflexão sobre o discurso dos críticos e biógrafos, a recepção na sua forma mais concreta, que se encarrega da glorificação do autor e forja uma identidade autoral. No primeiro tópico, tratar-se-á da função social da biografia de escritores, com fundamentação em Sérgio Vilas Boas, Leonor Arfuch e Pierre Bourdieu,

dentre outros. A seguir, serão comparadas as biografias publicadas sobre Ferreira de Castro. No segundo tópico, com apoio nos ensaios de Fábio Lucas, Flora Süssekind e Antonio Candido, serão abordadas as funções da crítica literária, especialmente a “crítica de compadrio” mencionada por Sérgio Buarque de Holanda, relacionada à crítica de jornal. No terceiro tópico, será questionada a ideia de que *A Selva* é um romance autobiográfico, baseado nas análises anteriores, e fazendo referência a Philippe Lejeune, Walter Benjamin, e ao próprio texto literário.

O produto, além de se constituir como uma resposta ao problema teórico discutido na dissertação, será revestido de um teor biográfico, com algumas referências a personagens pertencentes à esfera da não-ficção. A intenção é representar Ferreira de Castro de acordo com a visão do protagonista, os seus anseios e as suas frustrações, a fim de questionar o posicionamento de quem procura ser o mais fiel possível à figura do escritor. Jogando com traços do real e do ficcional, o produto manterá o seu caráter criativo, de representação, sem perder de vista a crítica subjacente ao discurso tradicional sobre *A Selva*.

CAPÍTULO I

SEGUINDO OS RASTROS N'A SELVA

“Os romances, enquanto o público lhes não abre coval no esquecimento, vivem também o seu romance, às vezes bem mais rico de acontecimentos do que a trama romanesca com que o mundo os conhece”. (REDOL, 1989, p. 5)

1.1 JOGO DE ESCONDE-MOSTRA

Pense num baú, grande e pesado, cujos segredos só são revelados para quem possui a chave. Dentro dele, os fragmentos permitem inventar uma história há muito perdida. Da mesma forma, o passado é uma narrativa que se constrói a partir dos cacos dispersos da memória, mas o passado já foi um presente, impossível de se recuperar por completo, por isso, diferentemente do baú, não há uma chave que possa desvendar os seus mistérios e revelar possíveis verdades. O passado, nas palavras de Paul Ricoeur, é uma “facticidade já não mais presente” (2007, p. 148), e por isso “não pode ser plenamente acessado e nem mesmo colocado na dimensão estreita e polissêmica de um texto, como se a operação pudesse ser em si mesmo um trabalho de cópia fiel da realidade” (2007, p. 148).

A memória, igualmente, é um tecido, um texto, com recortes, retalhos e costuras de experiências vividas, marcada pela subjetividade de quem a constrói, ou pelos interesses de quem serve, por isso, a memória “deve ser o *objeto* da história e não o seu *objetivo*” (MENESES, 1999, p. 21, grifos do autor). Tornada texto, documento, a memória é alterada, é envolvida em uma negociação com os valores e os compromissos do indivíduo ou da sociedade que a arquitetou. Apropria-se não só do passado, mas também do presente, e serve como mecanismo de edificação de uma identidade, pois “sendo uma construção ativa, dinâmica, a memória nunca é repetição exata de algo passado. Trata-se, em realidade, de uma reconstrução que cada um realiza da sua história, do momento e do lugar em que se encontra” (PADRÓS, 1991, p. 80). Como a memória “tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p. 12), é envolvida em artificialismos. Museus, monumentos, por exemplo, são os “lugares de memória” que respondem à necessidade do homem de registrar os fatos,

de conservar documentos como comprovação de alguma verdade histórica, de criar arquivos.

O arquivo é o “conjunto de discursos efetivamente pronunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 145). Como se trata de uma coleção, um acúmulo de vestígios de memória, o arquivo pode lograr quem não percebe as suas tramas, pois guarda em si a noção de “preservação integral de todo o passado” (NORA, 1993, p. 12). Esta noção desconcerta-se quando se percebe que o arquivo é o resultado de uma memória fabricada, e que “se desvencilha da natureza evanescente da experiência cotidiana, escapa do fluxo incessante e imprevisível do tempo presente; estanca-o, ao intervir e articular o seu passado” (MARQUES, 2003, p. 150). O arquivo é uma maneira de fazer a memória ganhar um lugar, um espaço físico. Segundo Jacques Derrida (2001), o desejo de arquivar (pulsão de arquivo) contém em si uma possibilidade de resposta contra o esquecimento (pulsão de morte). O homem sempre desejou vencer a própria morte. Conforme Harald Weinrich (2001), entre os gregos, uma forma de ganhar a imortalidade era, justamente, a glória decorrente das batalhas vencidas, que possibilitava a memória dos feitos heroicos. O esquecimento era associado à metáfora da morte. Lograr a morte só era possível vencendo o esquecimento:

O desejo de perpetuar-se, mas, mais que isso, o de constituir a própria identidade pelos tempos adiante, responde ao anseio de forjar uma glória. Lembre-se Aquiles: já os gregos pensavam na opção entre uma vida longa e pouco notável ou uma vida breve, porém seguida de glória imorredoura! O que os arquivos pessoais podem atestar, o que o desejo de guardar os próprios documentos pode indicar, será esse anseio de ser, a posteriori, reconhecido por uma identidade digna de nota. (RIBEIRO, 1998, p. 35)

Como um ato político, o arquivo não guarda mais do que uma representação do passado, uma “memória narrável”. Mas não há memória e arquivo sem o temor da amnésia. Nas palavras de Derrida: “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita a recalçamento” (2001, p. 32). É por isso que, para o filósofo, o arquivo constitui-se como um “mal de arquivo”, porque parte de uma preocupação com a memória (pulsão de vida) e, ao mesmo tempo, guarda em si o germe do esquecimento, da destruição (pulsão de morte). Assim, o arquivo tenta sempre remeter à origem daquilo que perde, mas essa origem não será mais que um mito, uma reinterpretação do passado: “o arquivo não será jamais a

memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 22). Tanto o ato de arquivamento quanto a interpretação do arquivo devem levar em conta os recalques, as repressões, as censuras, porque não há arquivamento sem violência envolvida:

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo que se dá, define, desde o início, *o sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição. (FOUCAULT, 2008, p. 147, grifos do autor)

O arquivo de si constitui uma forma de resistência à morte, de agir contra o esquecimento, pois “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Responde à necessidade de elaborar uma imagem digna de ser lembrada, de ver a identidade reconhecida (cf. 1998, p. 14). O arquivamento, ato de arquivar que responde a uma intencionalidade e a um projeto de existência pública, é uma forma de tentar entender o passado, não de copiá-lo. É, afinal, uma coleção. Conforme Walter Benjamin, a coleção tem uma “função mnemônica”, pois possibilita a sobrevivência do objeto colecionado, recupera uma parte de sua memória, assim como revela algo sobre a vida do próprio colecionador que, em relação ao arquivo, pode ser o próprio titular (cf. 2000, p. 227).

Ciente do interesse que o arquivo virá despertar, o colecionador seleciona e descarta aquilo que seria inconveniente para a imagem do sujeito arquivado. É o que Derrida caracteriza como “exergo”: “acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo” (2001, p. 17), ou seja, pré-arquivar. Como o arquivo “não é somente o local de conservação de um conteúdo arquivável passado [...], a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (DERRIDA, 2001, p. 29). Trata-se de uma violência arquivar. Se se concebe o passado como a chave da verdade, tentar encontrá-la no arquivo pode ser frustrante, nesses casos. Os arquivos “são marcados pelo artifício, por uma intencionalidade” (MARQUES, 2003, p. 151), pela necessidade de imortalização por meio de uma imagem digna de ser lembrada, já que, como lembra Foucault (2008), o

arquivo está envolto em um jogo de poderes. Sendo assim, “cabe desconstruir a ordem original, a intencionalidade que erigiu os arquivos, afirmando outras possibilidades de ordenamento e de articulação” (MARQUES, 2003, p. 154).

Em relação aos arquivos de escritores, nota-se, igualmente, o artifício do arquivamento de si, que joga com a memória pré-arquivada e o esquecimento. Porém, se “cada arquivo, em cada tempo e lugar, privado ou institucional, comporta uma história e uma configuração particulares” (MARQUES, 2007, p. 21), as leituras que são produzidas sobre ele também se transformam. Trabalhar com arquivos de escritores não é apenas manusear papéis velhos e amarelados pelo tempo, mas, sobretudo, um exercício de investigação, interpretação e, por que não, invenção. Ao estabelecer uma relação entre arquivo e biografia, por exemplo, Leonor Arfuch afirma que ambos são fragmentários, e evocam “a lembrança da morte” (2009, p. 374), porque carregam consigo um espaço e uma temporalidade que não podem ser restaurados. O arquivo e a biografia, mesmo com a intenção manifesta de fazer viver o indivíduo arquivado/biografado, pressupõem a sua morte, visto que apontam para um presente que em sua essência já é um passado, é irrepetível. Ambos, portanto, são uma recusa da morte, uma manifestação do desejo de vida e, ao mesmo tempo, de luto.

E por falar em luto, que dizer a respeito da morte do autor? A figura autoral foi assassinada, censurada,⁹ revirada pelo avesso nos Estudos Linguísticos¹⁰ e na Teoria Literária. Por isso, o interesse pelos arquivos de escritores é uma forma de fazer o autor ressurgir, agora na figura do escritor, que já não tem mais o estatuto de portador absoluto dos sentidos da obra. Ao sugerir o retorno do escritor no seio das discussões literárias,

é certo que não se trata de restaurar a figura romântica, magnífica e solitária do autor soberano, cuja intenção (primeira e última) encerra a significação da obra, e cuja biografia dirige a escrita em uma transparente imediatez. O autor, tal como ele faz sua aparição na história e na teoria literária, é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mesmo do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores ou operários da impressão), nem para

⁹ Segundo Roger Chartier, “antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas” (1999, p. 23).

¹⁰ Referimo-nos ao texto “A morte do autor”, de Roland Barthes, 1968. O contexto de surgimento do texto barthesiano é o fortalecimento do Estruturalismo, que procurou assegurar o desprendimento do texto em relação a qualquer instância que pudesse ser contaminada por outro campo do saber, uma relativa autonomia da literatura em relação à figura incômoda que era o autor.

aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita. (CHARTIER, 1994, p. 35-36)

Os arquivos literários permitem analisar a construção da figura autoral, por intermédio, principalmente, da sociabilidade entre o escritor e a intelectualidade em que se destacou, e pelas estratégias de controle da sua imagem na esfera pública. No arquivo de Ferreira de Castro, por exemplo, pode-se verificar a relação com a escrita, as discussões sobre o seu processo criativo, sobre *A Selva*, e até a situação política e intelectual de Portugal no Estado Novo, e abrir uma brecha nos bastidores do “mercado literário” dos anos de 1930 a 1974. No espólio do escritor português, há edições raras das obras da sua chamada primeira fase: os livros publicados antes de *Emigrantes*, 1928. Há também manuscritos, edições portuguesas e estrangeiras de *A Selva*, com as ilustrações originais que foram feitas para as edições especiais, objetos pessoais, mais de vinte mil correspondências, alguns periódicos, e a reprodução do seu gabinete de trabalho. A estante de livros do gabinete é bastante reveladora das suas apreciações literárias,¹¹ sendo que alguns desses livros contêm dedicatórias e autógrafos de seus autores, como os de Raul Brandão, Jorge Amado, Alves Redol, Aquilino Ribeiro, José Régio e Carlos de Oliveira.

Selecionou-se, desse rico acervo, algumas cartas, paratextos de *A Selva*, assim como a fortuna crítica e biográfica a seu respeito, e que satisfazem ao objetivo da dissertação: investigar o modo como o escritor construiu a si e foi construído pelos seus críticos como o defensor dos pobres e oprimidos da Amazônia, atribuindo à narrativa de *A Selva* o caráter de documento, ou (no caso dos críticos) como um romance autobiográfico, no qual Alberto, o protagonista, representa Ferreira de Castro, o autor, ideia que deve ser questionada. Discutir-se-á como as imagens produzidas pelo seu arquivo foram usadas como mecanismo de construção de um sujeito autoral conveniente com os parâmetros da intelectualidade do período, a recepção dessas imagens pelos críticos, e o modo como elas podem ter influenciado as leituras sobre *A Selva* no período 1930-1974.

Como o arquivo, “dizendo do seu titular, também fala do seu tempo e da intelectualidade com que ele conviveu” (CURY, 1995, p. 61), as imagens criadas pelo

¹¹ A sua biblioteca pessoal contém exemplares de Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Egas Moniz, Gago Coutinho, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, José Régio, João Gaspar Simões, Alves Redol, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Valle-Inclán, Louis Aragon, Somerset Maugham, Stefan Zweig.

escritor (ou sobre ele) são símbolos que podem estar presentes na recepção da sua obra, e contêm os valores do momento histórico em que foram produzidos. Discutir o arquivo castriano é exceder o texto literário, e deslocar a visão para o modo como o escritor “constrói a sua imagem de autor e preserva a memória de sua formação e relações afetivas e intelectuais” (MARQUES, 2003, p. 142), na tentativa de manter uma existência no futuro. Como afirma Maria Zilda Ferreira Cury, “a ida aos arquivos pode deslocar visões, fazendo com que sejam revistas ou realocadas concepções sobre escritores e períodos da história literária. Assim compreendidos, como diálogo com o universo da criação literária, os acervos oferecem-se à releitura [...] como um amplo texto” (1995, p. 58). É como texto que o arquivo deve ser lido, e o pesquisador deve ficar atento às armadilhas contidas nos seus documentos. As imagens produzidas “por” e “sobre” Ferreira de Castro procuram dar veracidade ao texto literário, mas reduzem-no a uma mera transposição de fatos da biografia do escritor. Ao confundir as instâncias de autor e personagem, com a intenção de veicular um ponto de vista positivo acerca da figura do escritor e intelectual, a crítica acaba por diminuir a importância da obra como literatura, como ficção. Para Reinaldo Marques, “operar sobre os arquivos/coleções implicará sempre numa tensão entre abordar seus objetos como *testis* – testemunhos, documentos – ou como *textum* – tecido, construção narrativa” (2000, grifos do autor). Lidar com o arquivo de escritor é, portanto, uma via (perigosa) de mão-dupla, especialmente se a tendência do pesquisador for tratar o seu objeto como a chave da verdade.

É preciso, portanto, “enfrentar criticamente a sedução do trabalho com os arquivos, cujas fontes documentais parecem nos prometer a verdade da obra de arte, o acesso à intencionalidade primeira que a constituiu, fazendo-nos esquecer muitas vezes o caráter construído do documento, dos arquivos” (MARQUES, 2007, p. 18). Cartas, memórias, diários, paratextos, suplementos literários fazem parte da roda de materiais que deixam entrever o processo de criação, e muitos desses materiais acabam por esbarrar no aspecto privado ou íntimo da vida do escritor. O crítico fica tentado a trazê-los para a análise literária por meio do exercício da crítica biográfica, mas, assim como a experiência total da vida não pode ser objetivada por meio dos vestígios biográficos, tampouco o texto literário pode ser reduzido a uma simples transposição da vida para a obra. Ambos partem de uma tentativa de armazenamento de algo que não deve ser esquecido, mas por isso mesmo pactuam com o esquecimento, seja daquilo que não pode ser arquivado ou narrado, seja pelo pudor de quem arquivou, ou pelos escrúpulos de quem narrou. Conforme Giselle

Venancio, “o risco que se pode correr é o de acreditar que os arquivos pessoais traduzem uma visão mais verdadeira do indivíduo à medida que foram organizados pelos próprios titulares” (2001, p. 26). Tanto no arquivo quanto na biografia evidenciam-se “os mecanismos utilizados, conscientemente ou inconscientemente, por indivíduos na construção de si” (GOMES; SCHMIDT, 2009, p. 8), por isso, o arquivo e a biografia sempre remetem a uma seleção. O arquivamento do eu geralmente tem uma função pública, é uma seleção promovida pelo titular, que recolhe documentos privados para publicizá-los, fabricando uma existência para si. Segundo Philippe Artières,

o arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. (1998, p. 31)

Nos estudos de arquivos, a biografia do escritor é um dado difícil de ignorar quando se trata de manuscritos, rasuras, esboços, que recriam episódios da vida, pensamentos, opiniões e recalques. Mas também um dado difícil de lidar... Correspondências, fotografias, são alguns dos materiais que podem fazer parte do espólio de um escritor, e que, se ajudam a criar uma possibilidade de processo criativo, deixam à vista também um pedaço da sua vida, uma vez que “um esboço de biografia intelectual emana desses papéis” (SOUZA, 2008, s/p.). Contudo, assim como o arquivo não contém uma completude de informações que nos permitam recriar fielmente o ato da produção verbal, da mesma forma, é uma ilusão pensar que os vestígios biográficos contidos nos documentos legitimizam a obra do autor. Os documentos acabam tendo determinado *status*, pois “falar ou escrever de si [...] é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural, já que a verdade é sempre e prioritariamente esperada do sujeito – subordinada à sua sinceridade” (CALLIGARIS, 1998, p. 45).

Ferreira de Castro logra os leitores ao caracterizar a obra como um documento baseado na sua experiência pessoal, enfraquecendo o caráter ficcional da narrativa. Segundo Contardo Calligaris, “o traço autobiográfico permanece na literatura moderna como um índice preferencial de veracidade” (1998, p. 48), e o crítico revela que o próprio surgimento do romance moderno está relacionado à biografia e à necessidade de contar

experiências pessoais.¹² Comenta, ainda, que há uma tendência de se considerar o romance *A Letra Escarlate* não-ficcional, o que se justifica pelo fato de o autor, Nathaniel Hawthorne, ter afirmado que encontrou acidentalmente na Casa da Alfândega, onde trabalhava na época, documentos relativos à história narrada no livro (cf. p. 48). Os materiais que podem fazer parte de um acervo literário – diários íntimos, autobiografias, cartas – respondem “a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam” (CALLIGARIS, 1998, p. 43). No entanto, é necessário que se esteja atento ao projeto do escritor: construir para si uma existência estética, útil para a sua memória futura:

Pode-se afirmar que está presente no arquivamento do escritor uma clara intenção autobiográfica, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. Ao recorrer a múltiplas e incessantes práticas de arquivo, ele parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. O que permite compor outra imagem de si, neutralizando de certa maneira o eu biográfico, sua precariedade e imprevisibilidade. Arquivando, o escritor deseja escrever o livro da própria vida, da sua formação intelectual; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, afirmando o valor cultural dos arquivos. (MARQUES, 2003, p. 149)

Contudo, o escritor não é o único que tem algum controle sobre a produção de imagens de si. Críticos, biógrafos, correspondentes, leitores também podem promover a circulação da imagem cristalizada do escritor, assim como podem desconcertar e até mesmo promover outra imagem, em nada semelhante ao projeto elaborado por ele:

Os arquivos dos escritores mobilizam os olhares de estudiosos, aficionados, leitores e espectadores, adquirindo um valor expositivo, ou estético, como no caso dos manuscritos literários, das coleções de obras de arte. E, ao possibilitarem o contato com documentos do escritor – rascunhos e manuscritos de suas obras, correspondências, etc. –, os arquivos literários produzem certo fascínio, relacionado talvez com a promessa de acesso à origem das obras de arte literária, a possibilidade de desvendamento das operações de uma intencionalidade criadora, ou de enunciação de verdades abrangentes. (MARQUES, 2007, p. 15)

Os vestígios de vida que residem no arquivo são analisados na perspectiva da crítica biográfica, mas ela, assim como o próprio arquivo, é provisória, “porque entrelaça

¹² Calligaris dá como exemplo os romances *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, 1722; *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, 1759-1769; e *Tom Jones*, de Henry Fielding, 1749 (cf. 1998, p. 48).

vida e obra” (ARFUCH, 2009, p. 373). Provisória no sentido de que o arquivo, assim como a crítica, são sempre datados, respondem à necessidade de determinada época, por isso mesmo não conjugam uma imitação do real. Talvez o laço mais estreito entre a crítica biográfica e o arquivo seja o fato de que ambos se constituem como uma narração. É por isso que, nas palavras de Leonor Arfuch, parafraseando Derrida, a biografia é um “mal de arquivo”, porque o ordenamento do arquivo depende de uma trama, assim como a narrativa biográfica ou a própria crítica, porque ambos têm caráter narrativo (cf. 2009, p. 373). Se considerarmos que a biografia de escritor é um trabalho ficcional ou narrativo, decepçiona-se quem tenta encontrar nela algum resquício de veracidade do texto ficcional, ou, por outro lado, quem procura na obra elementos da vida do autor. Concorde-se, portanto, com Eneida Maria de Souza (2008), quando defende que a biografia está mais para um “bem de arquivo”, basta que ela também seja considerada uma criação ficcional. Como a vida é arquivada, mais uma narrativa se constrói, uma vez que a própria vida é considerada uma narração (cf. CALLIGARIS, 1998, p. 48). Apenas o crítico deve ter cuidado para não tornar a relação arquivo e biografia uma procura de causas e efeitos. Assim,

lidar com a história pessoal ou coletiva significa alçá-la à categoria de um texto que ultrapassa e metaforiza os acontecimentos, sem, contudo, recalcar o valor documental e o estatuto da experiência que aí se inscrevem. O procedimento criativo se sustenta por meio do ritmo ambivalente produzido pela proximidade e pela distância em relação ao fato. O mesmo pode-se afirmar quanto à sua biografia. (SOUZA, 2008, s/p.)

A vida simbólica do escritor e o conjunto das suas imagens que ficaram como história ou como mito recaem sobre o estudo do arquivo. A figura do escritor por trás do arquivo é um subproduto ficcional, uma representação, e a crítica biográfica dá conta de aliar essa representação à leitura do texto literário. Desviando do caminho que subordina a criação literária a um aspecto qualquer da vida do autor, a crítica biográfica pode aliar-se ao estudo do arquivo, tendo como consequência a ampliação do que Leonor Arfuch (2009) denominou “espaço biográfico”, ou seja, as múltiplas caracterizações da experiência vivida, que foram reconfiguradas na ficção. Contudo, essa ampliação acaba por evidenciar a “impossibilidade de completude” (2009, p. 376), a ideia de que o relato biográfico não é a narração da vida como ela foi, da mesma forma que o arquivo não fornece todas as respostas para o entendimento da criação artística. Mais do que a revelação de um segredo,

arquivo e crítica biográfica pressupõem uma interpretação, e no jogo que estabelecem entre público e privado, as relações históricas e culturais que deixam entrever são “patrimônio cultural do comum” (ARFUCH, 2009, p. 378).

De fato, o objeto da crítica biográfica é tanto a ficção quanto a vida ficcionalizada: há biografias e críticas biográficas que evidenciam (ou atribuem) um caráter picaresco, libertino, deslocado ou sombrio em seus personagens, tal qual um romance.¹³ Por criar ou cristalizar uma imagem do escritor, a crítica biográfica é incômoda nos estudos literários. O mau uso que se faz das associações entre vida e obra acaba por rebaixar a produção artística, subordinando-a ao arranjo de fatos “verídicos” na ficção. Leyla Perrone-Moisés é uma das mais ferrenhas opositoras da crítica biográfica. Tendo como influência o texto emblemático de Roland Barthes, que propõe a morte do autor, a teórica afirma que

a crítica biográfica parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor. Ela considera a obra como imagem fiel do escritor enquanto homem, confunde o nível lateral da obra com o nível referencial. Ela se esquece que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece que, como diz Barthes, “narrador e personagens são seres do papel”. (1973, p. 58)

É verdade que narrador e personagens são produto de uma elaboração estética, e que, mesmo quando o escritor se coloca como o herói de uma narrativa, é como outro que ele se representa. Contudo, isso não impede que o escritor queira se utilizar da experiência vivida para narrar uma história, mas deve-se questionar a ideia de que o livro deve ser lido como verdade. A mesma coisa em relação ao trabalho do crítico que, ao procurar na vida as explicações da obra, realiza uma “interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais” (SOUZA, 2011, p. 19). Ainda de acordo com Leyla Perrone-Moisés, a crítica biográfica “parte do pressuposto de que a obra é a transposição de uma vida, o retrato de uma vida, o retrato retocado das experiências existenciais de um indivíduo artista” (1973, p. 51). É, porém, uma perspectiva anacrônica sobre a crítica biográfica. A crítica biográfica trabalhada de forma ingênua torna a vida do escritor a chave para a interpretação da obra, mas quando articulada à noção de que o arquivo é um “texto”, e não um “testemunho”,

¹³ É o que observamos, respectivamente, em livros sobre Gregório de Matos, Marquês de Sade, Emily Dickinson e Edgar Allan Poe: CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*, 1983; MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade: um libertino no salão dos filósofos*, 1992; JOHNSON, Thomas H. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*, 1965; ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*, 2002.

ambos acabam por se complementar, porque quando se afirma que o arquivo revela os bastidores da criação, isso inclui não apenas o prototexto – o texto em sua forma “original” –, mas também a utilização da experiência de vida do autor como argamassa da produção literária. De acordo com Eneida Maria de Souza, na perspectiva do arquivo, a crítica biográfica

não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (2011, p. 21)

A biografia pode ser lida como crítica, e a crítica biográfica apropria-se da ficção, tomando-a como seu objeto, mas “a escolha do método biográfico impõe determinada disciplina e se afasta de aproximações ingênuas e causalistas operadas por adeptos da pesquisa biográfica como caça aos segredos e enigmas do texto” (SOUZA, 2011, p. 9). A apropriação da vida não se dá mais numa relação causal, e sim para rever o estatuto do escritor e da própria arte literária enquanto representação. Sendo assim, o importante “é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional” (SOUZA, 2011, p. 21). É por compor imagens do escritor que a crítica biográfica não pode ser considerada depositária de uma verdade sobre ele, e muito menos sobre a obra. Como afirma Eneida Maria de Souza, “ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao conhecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção” (2011, p. 19).

Como conjura uma representação e uma interpretação, a crítica biográfica não revela os segredos da vida do autor, assim como o arquivo não revela os segredos do texto, porque “passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros” (ARTIÈRES, 1998, p. 10). Os pesquisadores de arquivos devem “identificar o processo social de construção desses acervos documentais, atentos à ideia de que eles podem ser lidos como uma escritura” (VENANCIO, 2001, p. 26). Procurar a verdade da obra é associar a criação artística a uma mera transposição de memórias individuais em palavras. Por sinal, a memória está carregada de representações,

nela não se pode confiar para escrever um relato objetivo e autônomo. Da mesma maneira, procurar a verdade da vida é confiar na utopia moderna do sujeito uno e centrado, sem contradições, com um caminho, um caráter definido e um destino, tal como um personagem de ficção.

O crítico deve ter consciência de que, “ao arquivar, o colecionador de certa forma manipula a existência: omite, ignora ou dá destaque a certas passagens. A escolha e o registro de determinados acontecimentos, pensamentos e reflexões determinam o sentido que o colecionador busca dar ao arquivo” (VENANCIO, 2001, p. 26). O crítico também procede a uma seleção e a uma exclusão, justamente porque aquilo que ele produz é o resultado de um conjunto de aspirações e decepções. Dessa forma, relacionar arquivo e biografia é um “exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção” (SOUZA, 2002, p. 111).

Na perspectiva da crítica biográfica enquanto leitura da história e da mentalidade cultural, “há maior liberdade criativa por parte do crítico, por revigorar o enredo narrativo e permitir associações entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura” (SOUZA, 2011, p. 9). Neste sentido, a crítica biográfica permite a abertura para uma “nova visão da literatura” (HAY, 2003, p. 70), porque rompe com o imaginário do escritor trancafiado no seu gabinete, o gênio incompreendido, que necessita evadir-se da sociedade para produzir a sua arte. A crítica biográfica e o arquivo deslocam “o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande[m] o feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, p. 111).

O foco deve estar voltado para o modo como a vida foi reconstruída na ficção, ou ainda, como a ficção permite um novo modo de representar a vida. E mais: o arquivo e a crítica biográfica conjugam-se para libertar a instância criativa por trás da escritura. Na articulação entre arquivo e biografia, “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário intelectual e cultural recomposto pela crítica biográfica” (SOUZA, 2002, p. 116). Dessacralizando a ideia do escritor como gênio, dotado de inspiração divina, o contato com o espólio substitui a noção de inspiração pela de criatividade. O escritor é a consciência intelectual, fruto de uma história e de práticas culturais de um tempo e um espaço.

Dependendo da imagem que se deseja criar, na crítica biográfica há “um poder impositivo, um ato performático, uma violência, literal ou simbólica, que inclui, exclui,

proíbe de ver” (ARFUCH, 2009, p. 371). O escritor tanto pode ser demonizado pelo crítico, quanto pode ser auratizado, glorificado como representante de um modo correto de vida, como um gênio, ou um herói nacional. Mas isso não depende apenas do texto crítico, mas também de quem o produziu, ou seja, do próprio crítico, da sua recolha de material, da interpretação que faz, considerando-se o seu contexto histórico, cultural, político.

A crítica biográfica pode contribuir com a espetacularização do escritor ou com a sua demonização, dependendo da recepção que a obra teve. Sem querer entrar na discussão de por que alguns escritores são mais valorizados em seus respectivos períodos em detrimento de outros, nota-se uma espécie de jogo de mercado que há entre crítica, biografia e a divulgação literária: o artista mais celebrado pela crítica ganha um interesse maior sobre a sua biografia, o que vai além das questões de mérito e valor artístico. A ideia, exposta por Perrone-Moisés, de que a crítica biográfica não faz jus à literatura porque apenas explica uma obra por meio da vida de seu autor torna-se inválida quando o contrário se sucede: a obra também pode tornar-se maior do que a vida. Segundo Northrop Frye, a crítica biográfica

preocupa-se grandemente com as questões comparativas de grandeza e fama pessoal. Considera o poema como a oratória de seu criador, e sente-se muitíssimo segura quando conhece uma personalidade definida, e preferentemente heroica, por detrás da poesia. Se não consegue achar essa personalidade, pode tentar fazer surgir alguma com ectoplasma retórico, como Carlyle faz em seu ensaio sobre Shakespeare na condição de poeta “heroico”. (1973, p. 28)

É devido a essas questões que o Machado de Assis personagem de Lúcia Miguel Pereira é o homem negro, epilético, nevropata, cuja obra reflete as tensões entre uma mente genial e um corpo decadente;¹⁴ e o caso excepcional de Camões, duplamente personagem nas mãos de um António José Saraiva comunista,¹⁵ em *História da Literatura Portuguesa*, e do editor (autor?) Domingos Fernandes, que depois da morte de Pedro de Maris, o primeiro biógrafo do poeta, viu-se autorizado a retirar o “viveu pobre e miseravelmente”¹⁶ que constava na primeira edição do livro. Não convinha a Portugal ter

¹⁴ Cf. Márcia Almeida Gonçalves (2009), “Mestiço, pobre, nevropata: biografia e modernidade no Machado de Assis de Lúcia Miguel Pereira”.

¹⁵ Eduardo Lourenço afirma que “há um Camões de Garrett, como há um de Teófilo, outro de Oliveira Martins, de Fidelino de Figueiredo, de Hernâni Cidade, de José Régio e [...] de um António José Saraiva e de um Jorge de Sena” (1982, p. 121).

¹⁶ Na biografia mais antiga de Camões, “Ao estudioso da lição poética”, cuja primeira edição data de 1613, o autor Pedro de Mariz reproduz o epitáfio escrito na lápide do poeta: “Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos

na biografia do seu maior escritor a revelação de uma vida indigna... Todas estas questões entre o arquivo e a vida simbólica do escritor, tornada patrimônio ou monumento, faz pensar que o crítico possui uma subjetividade que não deixa de caracterizar a própria crítica biográfica como uma ficção do outro, do escritor, que agora passa a ser o seu personagem.

1.2 CAVALO DE TROIA

É conhecida a história do cavalo de madeira dado de presente aos troianos pelos gregos, o presente malfadado, que levou a cidade de Troia à ruína. Os arquivos literários, igualmente, em algum momento podem levar a crer que têm dado algum presente: a promessa de acesso a um mistério acerca da vida do escritor, ou a um enigma qualquer contido no texto – o que se revela mais como um logro do que um presente. Jacques Le Goff alega que há documentos aos quais se atribui um valor de testemunho, esquecendo-se de que “todo documento é montagem” (2003, p. 525). O documento age sob a força da mentalidade que o construiu, por isso é um equívoco considerar que ele detém alguma verdade, pois

é resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 2003, p. 538)

O documento não é um material inocente. Ele tem a intenção de exprimir “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 2003, p. 10), cede a uma manipulação, a um jogo de poderes. Por conseguinte, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de força que nela detinham o poder” (LE GOFF, 2003, p. 110). Quando o documento tem por finalidade expor uma memória fabricada do passado, torna-se um monumento. Para Le Goff, “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor

Poetas de seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assim morreu, ano de 1579 [...]”. Na segunda edição, de 1616, o editor Domingos Fernandes lamenta a morte de Pedro de Mariz, e anuncia que fará alterações ao texto de 1613. Uma destas alterações foi a supressão, no epitáfio, do “viveu pobre e miseravelmente [...]”, uma censura realizada para resguardar a imagem do poeta, senão a do próprio país (cf. MATOS, 2005).

ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” (2003, p. 538). Ainda segundo o historiador,

a palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. (LE GOFF, 2003, p. 526)

O monumento, para Hugo Achugar, é um discurso hegemônico que, a par da sua intenção de instaurar uma identidade, também tem a função de “cristalizar memórias” (2006, p. 168). Os espólios literários também podem conter documentos que se convertem em monumentos, porque guardam em si uma memória não-espontânea, com a intenção de projetar, no futuro, uma imagem positiva do escritor ou da obra. Mas “como fazer com que o monumento não acabe sendo uma forma de perversão? Como fazer para que o monumento não seja o exercício de autoritarismo?” (ACHUGAR, 2006, p. 172). Para isso, é preciso desconstruir o documento, a fim de confirmar o seu caráter de monumento, cientes de que

não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira... falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 2003, p. 548)

Contudo, de acordo com Hugo Achugar, “o monumento ou o lugar histórico pode, também, não ter uma materialidade ou uma localização física, mas ser um espaço intelectual ou [...] pode estar constituído pelo próprio âmbito do debate acadêmico” (2006, p. 183). Dessa forma, o discurso realizado sobre uma obra pode se constituir como um monumento para legitimar e representar simbolicamente alguma memória engendrada para servir a interesses escusos e jogos de poder, porque age a favor de uma hegemonia cultural, promove silêncios, apagamentos e censuras. Daí a importância que os arquivos literários assumem ao tornarem-se públicos: convertem-se em símbolos, em orgulho nacional, vistos

como “les buttes témoins d’un autre âge, des illusions d’éternité” (NORA, 1984, p. 24).¹⁷ Ganham uma significância cultural que vai além da sua própria materialidade.

Em geral, da importância simbólica de uma obra resulta o desejo de biografar o autor, que figura como herói. Peter Burke, pensando o contexto de surgimento das biografias no período renascentista, defende que o texto biográfico tinha a intenção de resgatar a exemplaridade do sujeito a partir de categorias morais, como clemência, humildade, prudência, justiça, etc. (cf. 1997, p. 95), assim como considerava o indivíduo uma personalidade estável: “ele ou ela devem exibir *constância*, como uma rocha ou uma poderosa árvore em meio a uma tempestade” (1997, p. 96, grifo do autor). A ideia de Burke é semelhante à de Sérgio Vilas Boas (2008), quando alega que a biografia possui a “extraordinariedade” como uma de suas limitações, porque elabora qualidades inatas do biografado.

Em relação ao livro *A Selva*, devia ser motivo de orgulho para a nação o grande interesse do mercado editorial em traduzir o romance. Além disso, a projeção internacional d’*A Selva* concorria para difundir a língua portuguesa e a cultura nacional em outros locais de enunciação. Eduardo Lourenço afirma que alguns ficcionistas portugueses ganharam certa “aura mítica” devido ao sucesso internacional que alcançaram. É o caso, por exemplo, de Ferreira de Castro, Fernando Namora, Urbano Tavares Rodrigues, e foi o que aconteceu com José Saramago mais adiante (cf. 2001, p. 94-95). Mas esta aura pode ter concorrido para um excesso de personalismo na crítica sobre *A Selva*. É o que José Gil aponta como o reverso do sucesso internacional de algumas obras, em que os escritores que possuem o reconhecimento além das fronteiras de sua nação acabam por afastar a obra literária do espaço público. Assim, segundo Gil,

não há uma comunidade literária, [...] há nomes, há mediatização de alguns desses nomes, há a grande preocupação de ser reconhecido no estrangeiro e, sobretudo, de transportar para Portugal o reconhecimento internacional: como se a resistência ao reconhecimento nacional fosse tão grande que só pela violência irrecusável de uma mensagem vinda de fora fosse possível aos portugueses cederem e acolherem o seu compatriota (e lhe reconhecessem valor). Compatriota exilado, pois, no seu próprio país. (2004, p. 28)

A Selva foi uma obra cujo interesse sobre si variou muito. Desde a década de 30, quando foi produzida, suscitou logo o interesse dos jornalistas, por, de certa forma,

¹⁷ Tradução nossa: “Os objetos testemunhos duma outra época, das ilusões de eternidade”.

recuperar alguns temas típicos da tradição literária portuguesa, como as viagens, a emigração, a saudade. Na década de 40, foi obscurecida pelo surgimento e consolidação do Neorrealismo, até a década de 50 e 60, quando ganhou novamente alguma atenção da crítica. Depois da morte de Ferreira de Castro, em 1974, a obra foi relativamente esquecida, e poucas publicações foram realizadas. Inclusive, o ano de 1974 foi bastante simbólico, por causa da Revolução dos Cravos, de 25 de abril, que marcou o fim do Estado Novo em Portugal, e do término da Guerra Colonial Portuguesa, que marcou o processo de independência das colônias em África e na Índia.

Apesar da efusiva recepção d'*A Selva* em Portugal, a obra foi praticamente esquecida depois da morte do escritor.¹⁸ Em Portugal, há poucos registros, pós-74, de publicações sobre o livro. O esquecimento parece ter atingido não só a obra, como também o próprio escritor, conforme se verifica no número de biografias ao seu respeito. O interesse biográfico sobre Ferreira de Castro parece ter se mantido só enquanto o escritor era vivo, o que parece ser uma contradição, já que o falecimento de uma personalidade pública costuma gerar lucro para as editoras que detêm os direitos autorais. Ferreira de Castro, enquanto vivia, assumiu ares de herói nacional, uma sombra que pairou sobre a recepção d'*A Selva*, porque foi constantemente homenageado em seu tempo como um intelectual porta-voz das massas, e sua figura foi associada à resistência contra o poder vigente. Mas o estatuto do escritor como herói nacional acabou condicionando a crítica, tornando-a personalista e tendenciosa. José Gil (2004), ao refletir sobre a condição da literatura no espaço público, afirma que, fora algumas exceções, “a crítica, em Portugal, descamba no insulto pessoal, no embate imediato de dois *fulanos* – ou no elogio sobrevalorizante” (2004, p. 31, grifo do autor). O maior problema da crítica portuguesa, segundo Gil, deve-se a uma ausência de socialização da literatura, que não inscreve um espaço na esfera pública por outro meio que não seja o crítico:

Desde logo, é a própria criação literária (ou outra) que se encontra travada. Primeiro, porque as relações entre a obra e a crítica estão minadas pela *função-autor*, pela *personalização*, pelo medo de *dizer mal* (que tantas vezes se confunde com a crítica); em segundo lugar, porque o laço entre o público e a obra não pode se manifestar senão através do crítico – que nunca traduz a recepção real por parte dos leitores, constituindo mesmo estes uma realidade mal definida. Enfim, e

¹⁸ Tal esquecimento foi o centro sobre o qual giraram as discussões na entrevista que a viúva do escritor, Elena Muriel, concedeu ao *Diário de Notícias*: MURIEL, Elena. Não compreendo o silêncio à volta de Ferreira de Castro. In: *Diário de Notícias*, 11 ago. 1985. p. 29-33.

sobretudo, é o processo criativo que exige esse espaço de transformação da obra e que, no caso português, nunca se obtém. (GIL, 2004, p. 31, grifos do autor)

Talvez não seja o caso da crítica portuguesa, apenas. Antoine Compagnon alerta para um problema que se encontra na raiz da crítica literária moderna, que se desdobrava entre a “explicação” e a “interpretação”. A explicação era a procura pelas intenções do autor, e a interpretação, a descrição das significações da obra. De qualquer modo, o crítico é, nas palavras de Antoine Compagnon (2010), um revendedor. A própria etimologia da palavra crítica (grego *kritikos*) pressupõe um julgamento, uma avaliação, uma distinção e uma crise (grego *krisis*, seleção). A crise instaura-se sobretudo quando o crítico deve exercer a tarefa de atribuir juízos de valor ao texto. É quando se encontra a lista de melhores romances, melhores poemas, que “inclui todos os julgamentos de valor esporádicos, sentimentais e preconceituosos, e toda a tagarelice literária que faz a reputação dos poetas subir ou arruinar-se em imaginária bolsa de valores” (FRYE, 1973, p. 25).

Em geral, a literatura não é devidamente discutida no espaço público senão por pessoas autorizadas a fazê-lo, o que resulta em críticas superficiais e, muitas vezes, tendenciosas. Recorre-se à louvação exagerada, ao biografismo ou ao duelo de vaidades: “é uma espécie de argumento de autoridade invisível que pesa na discussão: se é X que diz, com a sua inteligência, a sua cultura, o seu prestígio, [...] então as suas palavras enchem-se de uma força que não teriam se tivessem sido escritas por um x qualquer” (GIL, 2004, p. 30). Gil afirma também que os portugueses não sabem admirar uma obra, só fazem eco a uma espécie de decisão “unânime” dos demais críticos, em que

a admiração é quase sempre de fachada. Os portugueses não sabem admirar, porque não sabem perder a cabeça de admiração. Esta, bem codificada numa linguagem adaptada, não admite ir além de um limiar consensual. Porém, paradoxalmente, a codificação da linguagem admirativa não admite limites na adjectivação: *fabuloso, uma das melhores obras de ficção do século, prodigioso de invenção*, etc. O elogio excessivo cumpre a estranha função de *desrealizar* a obra que pretende caracterizar, colocando-a em píncaros tão altos que se torna uma pura figura de retórica – o que realmente é. (2004, p. 99, grifos do autor)

Tanto na construção que Ferreira de Castro fez de si e de sua obra, quanto na imagem elaborada pelos críticos ao seu respeito, havia uma admiração exagerada, voltada

mais para a figura pública do homem e do escritor do que, necessariamente, para a narrativa literária. Já o romance, em consequência, foi considerado um documento de denúncias sociais, reforçado pelo peso biográfico que o autor atribuiu-lhe, resultando na colagem de Ferreira de Castro com Alberto. Como afirma Antonio Candido, “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele” (2006, p. 85), mas o discurso sobre *A Selva* encerra-se em uma monumentalização, que faz com que a vida simbólica do escritor influencie a leitura do romance. A obra e o autor constituíram-se como símbolos da resistência intelectual ao poder para corresponder às expectativas da época, e as imagens produzidas sobre eles são monumentos que servem como mecanismos de reificação do texto.

Nas biografias e textos críticos, por exemplo, é bastante comum a associação entre a obra e o empenho político ou a luta de classes, reduzindo os personagens a uma massa anônima. É o que se nota, por exemplo, no trecho onde uma das biógrafas de Ferreira de Castro, Judith Navarro, descreve as pessoas que dividiram com o jovem Ferreira de Castro o convés do barco que os levaria ao Brasil: “São homens e mulheres de diferentes países, no entanto misturam-se na sua miséria. Dormem e comem da mesma maneira” (1967, p. 44). Semelhante a uma pintura neorrealista, as figuras humanas são delineadas a partir da sua coletividade, sem detalhes de fisionomia, geralmente retratando a condição opressiva do homem (cf. PÁSCOA, 2006, p. 299). Essa associação fica ainda mais evidente em outro trecho da biografia escrita por Navarro, quando descreve os sonhos que o jovem Castro tinha, em suas noites no barco: “os seus sonhos são trágicos desfiles de figuras apagadas, sem contorno, mas figuras humanas. Figuras que se movem no convés escorregadio de um barco, ao longo de uma estrada de seringueiras e depois, os forçados, arrastando os seus crimes ou a sua inocência” (1967, p. 144).

Pouco espaço é dado para o caráter individual dos personagens, e apesar de o autor ter afirmado, nos paratextos, que os heróis do romance eram os seringueiros e nordestinos, a crítica optou por considerar Ferreira de Castro o verdadeiro herói, representado, nas páginas do texto literário, por Alberto. Isso porque nas décadas de 1930 a 1940, em Portugal, “a política e a estética tendiam a imbricar-se cada vez mais, interferindo uma na outra a tal ponto de poder atribuir-se um valor quase documental ao ficcional” (PAIVA, 2010, p. 212). Ao jogar para os ombros de Ferreira de Castro/Alberto a responsabilidade pelo discurso a favor dos oprimidos, a crítica acabou por articular um caráter “humanista” ao romance, que resultou em uma defesa um tanto quanto tendenciosa do escritor. A

consequência é que “é impossível dissociar o processo de criação literária, tal como praticado nesse contexto, da trajetória biográfica e literária singular” (PAIVA, 2010, p. 212) do escritor.

Segundo Edward Said, “em tempos difíceis, o intelectual é muitas vezes considerado pelos membros de sua nacionalidade alguém que representa, fala e testemunha em nome do sofrimento daquela nacionalidade” (2005, p. 52). No caso de Ferreira de Castro, representaria a figura do intelectual que, oriundo das massas, passa a falar em nome delas, e em prol dos seus interesses. Por sua vez, Antonio Gramsci defende que o intelectual é “um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (1982, p. 25). Trata-se, portanto, de uma representação, ou seja, a figura do intelectual é um subproduto ficcional:

Como intelectual, apresento minhas preocupações a um público ou auditório, mas o que está em jogo não é apenas o modo como eu as articulo, mas também o que eu mesmo represento, como alguém que está tentando expressar a causa da liberdade e da justiça. Falo ou escrevo essas coisas porque, depois de muita reflexão, acredito nelas; e também quero persuadir outras pessoas a assimilar esse ponto de vista. Daí o fato de existir essa mistura muito complicada entre os mundos privado e público, minha própria história, meus valores, escritos e posições que provêm, por um lado, de minhas experiências e, por outro, a maneira como se inserem no mundo social em que as pessoas debatem e tomam posições sobre a guerra, a liberdade e a justiça. (GRAMSCI, 1982, p. 26)

Os intelectuais, segundo Norberto Bobbio, são um grupo que se configura pela “transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundos, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra” (1997, p. 11). Eles “pertencem ao seu tempo” (GRAMSCI, 1982, p. 34), e devido ao papel social que exercem, acabam por não pertencer a uma classe. É o que defende Jean-Paul Sartre, ao afirmar que o intelectual relaciona-se à classe dominante pela sua formação, e à classe popular pelo seu comprometimento (cf. 1994, p. 43), por isso é um “monstro que se define por sua consciência infeliz” (SARTRE, 1994, p. 43). O monstro, um ser de fronteira, evidencia o despertencimento do intelectual, o seu lugar à margem, em que “ninguém o reivindica, ninguém o reconhece” (SARTRE, 1994, p. 32), pois, mesmo quando se presta à resistência contra os interesses da classe dominante, não é reconhecido pelas massas. A margem ou condição fronteira é que forma o intelectual, na visão de Jean-François Sirinelli: a combinação entre o afetivo e o

ideológico, entre as escolhas do indivíduo e as pressões sociais exercidas sobre ele, conscientemente ou não (cf. 2003, p. 248).

Estar à margem é uma condição intrínseca ao intelectual, de acordo com Jean-Paul Sartre (1994). Para ele, o fato de o intelectual ser um deslocado social “obriga-o a se engajar em todos os conflitos do nosso tempo porque todos são [...] efeitos particulares da opressão dos desfavorecidos pela classe dominante e porque em cada um deles ele está, ele, o oprimido consciente de sê-lo, do lado dos oprimidos” (1994, p. 40). A marca do intelectual do século XX é, justamente, a posição de “porta-voz das classes desprestigiadas” (RAMA, 1985, p. 105). O seu deslocamento o leva a aderir às “lutas políticas dos subalternos” (GRAMSCI, 1982, p. 206), por meio das quais consiste, segundo Gramsci (1982), a organicidade dos “intelectuais populares”: a sua vinculação à cultura e história dos subalternos. O intelectual popular é orgânico porque pretende impelir a sociedade inteira, e não apenas uma parte dela, com interesses escusos e em benefício dos próprios interesses; é democrático, pois supera a relação poder e dominação, e popular, uma vez que está sintonizado aos subalternos.

Ao mesmo tempo em que Ferreira de Castro mantinha uma postura contra o regime, recusava a filiar-se a qualquer partido ou movimento de esquerda. É interessante comentar as relações do escritor com António Ferro, que tinha ligações fascistas, além de ter sido diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que “desencadeou uma ação de controle a quase todas as manifestações artísticas, [...] cujo objetivo central era propor a mitificação e a exaltação do regime salazarista” (PÁSCOA, 2006, p. 30). Em 1929, Ferreira de Castro dirigiu, junto a António Ferro, a “Página Portuguesa” da *Gaceta Literaria*, de Madrid. Aparentemente, após a implantação da ditadura, em 1933, quando Salazar nomeou Ferro como diretor do SPN, cargo que ocuparia até 1950, Castro cortou ligações com ele, devido à função que passara a exercer.

Em carta de 10 de julho de 1953,¹⁹ quando António Ferro ocupava o cargo de Ministro em Berna, sua esposa, Fernanda de Castro, pede a Ferreira de Castro alguns conselhos a respeito da nova revista feminina, que estava sob sua direção: trata-se da *Bem Viver* – Revista dos Lares Felizes. Além de conselhos sobre o aspecto da revista, pedia que mandasse “umas linhas para um folheto de propaganda que estou a organizar com opiniões de algumas pessoas, de diferentes meios e classes sociais, cujos nomes pesam na opinião pública” (1953, s/p.). Solicita, inclusive, algumas páginas de ficção para publicação no

¹⁹ Em anexo a transcrição da carta (Anexo I).

próximo número. A 24 de julho de 1953, em uma resposta desconcertante, Ferreira de Castro escreve que a revista não lhe agrada, e que

a discordância começa pelo título *Bem Viver* – Revista dos Lares Felizes – num país onde quase toda a gente vive muito mal. [...] Basta que V. medite um momento, para ver que a grande maioria da população não tem possibilidades para seguir o mais econômico, o mais modesto conselho que V. lhe der sobre o conforto do lar ou, até, sobre uma elementar higiene. [...] A verdade é que estou convencido de que essa alegria, esse bem estar que V. deseja – e muito justamente – ver nos lares, só se conseguirão, para toda a gente, por uma profunda transformação da injusta sociedade em que vivemos. ([1953] 1998, p. 14-15)

Ferreira de Castro foi um dos escritores que tentaram inaugurar uma filial do P.E.N.²⁰ Club Internacional, em Portugal. O P.E.N. Clube Português²¹ tinha como finalidade unir os escritores em defesa da liberdade de expressão e defender aqueles que fossem perseguidos pela Censura. Citamos a carta de 1935, enviada por Fidelino de Figueiredo, o delegado do Clube português, a Ferreira de Castro, àquela época era diretor de *O Diabo*:

Lisboa, 30 de Outubro de 1935.

Exmo. Sr.

Ferreira de Castro

Redacção de *O Diabo*,

Lisboa.

Querido amigo:

Escreve-me Mr. Hermon Ould, secretário geral da associação internacional de escritores, com sede em Londres, THE PEN, da qual tenho a honra de ser delegado em Portugal, a pedir que promova a divulgação em Portugal da moção apresentada e aprovada pelo Pen Club de Paris, e que diligencie obter assinaturas de adesão à sua doutrina. Remeto-lhe o próprio texto e muito lhe agradeço desde já que faça alguma coisa nesse sentido nas colunas de *O Diabo*. Escusado é dizer que eu sou um dos mais calorosos aderentes e signatários dessa doutrina. Os primeiros signatários franceses foram Paul Valéry, Jules Romain e André Gide. Entre os ingleses também lá se contam nomes preeminentes, diz-me Mr. Ould. (1992, p. 71)

²⁰ Poets, Playwriters, Editors, Essayists, Novelists.

²¹ Eram membros da Comissão de Apoio à inauguração do P.E.N. Clube: Adolfo Casais Monteiro, Alberto Candeias, Álvaro Salema, Alves Redol, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Armindo Rodrigues, Assis Esperança, Branquinho da Fonseca, Câmara Reis, Eduardo Scarlatti, Fernando Lopes Graça, Ferreira de Castro, Fidelino de Figueiredo, Flausino Torres, Hernâni Cidade, Irene Lisboa, João de Barros, João Campos Lima, João de Deus Ramos, João Gaspar Simões, Joaquim Manso, José Bacelar, José Gomes Ferreira, José Régio, José Ribeiro dos Santos, Julião Quintinha, Manuel Mendes, Manuela de Azevedo, Manuela Porto, Maria Lamas, Mário Dionísio, Mário Neves, Ramada Curto, Roberto Nobre, Rocha Martins, Rodrigues Lapa, Vieira de Almeida, Visconde da Lagoa e Vitorino Nemésio.

Ferreira de Castro elegeu-se como vice-presidente em 1935 até 1947, e filiou-se ao MUD – Movimento pela Unidade Democrática –, outra manifestação de caráter oposicionista. Na *Mensagem*, de 1949, declara:

Eu não sou político, eu não quero nada, absolutamente nada, da política. Eu não desejo ser senão o modesto escritor que tenho sido – mas desejo sê-lo livremente. E se falo de mim não é porque me considere com muita importância, mas apenas para dizer que sei, por mim próprio, pelas limitações que tenho sofrido à minha vida intelectual, quanto foi sacrificada até agora, por este regime que nos oprime, a minha geração e as gerações vizinhas da minha. (CASTRO, 1949a, s/p.)

Além disso, o escritor foi presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1963. A referida Sociedade esteve envolvida em uma polêmica em 1965, quando um júri de escritores concedeu um prêmio a Luandino Vieira pela novela *Luuanda*. A Comissão de Censura, descontente com a premiação de um escritor que fora sentenciado na prisão do Tarrafal por lutar a favor da independência de Angola, tratou de extinguir a Sociedade, saqueando a sede, e “nenhum jornal português da época se pôde referir ao atentado” (RODRIGUES, 1980, p. 77). Em entrevista concedida ao jornal *Diário de Lisboa*, em 1945, Castro afirma que a literatura “foi uma das grandes vítimas” (1945a, p. 6) da Censura, e que a sua produção literária também “foi irremediavelmente prejudicada pela existência da censura. [...] Os assuntos [...] em que eu poderia realizar completamente a minha personalidade, fui-os abandonando sucessivamente, por não serem compatíveis com as instruções a que a censura obedecia” (CASTRO, 1945a, p. 6),

porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível, incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: “Eles deixarão passar isto?”. Acontece, às vezes, que nós nos sentimos puerilmente ricos, compensados de todos os esforços, só porque encontramos um conceito original, uma frase de bom talhe, uma cena bem traçada. Vamos, depois, a reler e verificamos que temos de nos despojar dessa pequena riqueza literária, que constitui a verdadeira recompensa de quem escreve, porque ela entrou, mesmo sem o quisermos, em domínios proibidos. E – zás – toca a cortar, a substituir, a mastigar, a estragar! (1945a, p. 6)

Apesar da oposição do escritor e do homem Ferreira de Castro em relação ao regime salazarista, o discurso de *A Selva* está longe de instaurar um modelo de herói resistente a qualquer forma de opressão na figura de Alberto. As origens humildes do escritor e a sua posição assumidamente oposicionista podem ter levado os críticos a assumirem que *A Selva* contém um discurso a favor das massas. No entanto, por mais que, nos paratextos, o autor declare que essa é a sua intenção, tal ideia é questionável, pois a leitura que se faz do texto literário contradiz o discurso do autor, como veremos adiante, no terceiro capítulo. Parece haver uma confusão que permeia não só as instâncias de autor e personagem, como as de escritor e homem. Embora outras publicações de Ferreira de Castro tenham sido riscadas pelo “lápiz azul” da Censura,²² *A Selva* permaneceu incólume, inclusive a fortuna crítica e biográfica que foi publicada, em peso, no período ditatorial. *A Selva* não chegou a sofrer qualquer alteração editorial significativa,²³ visto que foi publicada em 1930, e a censura prévia só foi legalmente estabelecida no Decreto 22 469, de 11 de abril de 1933. A Lei de Imprensa prescrevia que “continuam sujeitas a censura prévia as publicações periódicas definidas na Lei de Imprensa, e bem assim as folhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações, sempre que em qualquer delas se versem assuntos de *carácter político ou social*” (RODRIGUES, 1980, p. 66, grifo nosso).

Como o arquivo “guarda ao mesmo tempo a sua leitura/escritura de si próprio e as múltiplas leituras e escrituras de todos aqueles que passaram por sua organização” (VENANCIO, 2001, p. 27), uma questão interessante para se discutir são as capas d’*A Selva*. O romance ganhou capas elaboradas por artistas ligados ao movimento neorrealista, como Roberto Nobre, Machado da Luz, Candido Portinari, e Júlio Pomar. Mas o grosso das ilustrações de capa, inclusive de outras obras de Castro, provinha mesmo de artistas que recebiam a apreciação de António Ferro e, conseqüentemente, de Salazar, como Bernardo Marques e Jorge Barradas.

Bernardo Marques esteve envolvido com o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que estava autorizado “a explicar aos intelectuais e artistas quais seriam os seus deveres para com a nação, orientando na construção de sua produção, que deveria ser

²² É o caso, por exemplo, de *A Missão*, que foi aprovada pela Comissão de Censura sob algumas ressalvas, como se pode ver nos despachos em anexo (Anexos II, III, IV). No documento de 07 jul. 1967, a respeito de *Emigrantes*, o censor adverte que não há motivo para preocupação, porque nenhuma obra de Castro fora proibida de ser publicada, até então (exceto por algumas pequenas ressalvas, como se pode ver nos documentos em anexo), e nem chegou a ser, enquanto durou o período ditatorial.

²³ *A Selva* sofreu duas pequenas correções, em termos gramaticais e de léxico: na 9ª edição, de 1945, e depois na 16ª edição, de 1955. Depois disso, a versão de 1955 foi considerada a definitiva.

norteada pelo critério salazarista do interesse nacional” (PÁSCOA, 2006, p. 31). Jorge Barradas, por sua vez, era um artista apreciado por António Ferro, e chegou a receber um prêmio do Secretariado Nacional de Informação (SNI), órgão também vinculado ao governo salazarista. Além disso, ambos os artistas participaram da Exposição do Mundo Português, na qual “foi imposta uma estética nacionalista e historicista, conservadora e uniformizante, que agradava a Salazar” (PÁSCOA, 2006, p. 35).

Allison Leão, ao definir acertadamente *A Selva* castriana como uma obra “entre fronteiras”, pela sua instabilidade, em termos de topos e de discurso (cf. 2008, p. 54), faz pensar também que a obra vivenciou uma situação de fronteira a respeito do próprio lugar que assumiu na literatura e na vida cultural portuguesas. Castro estabeleceu relações com intelectuais ligados (direta ou indiretamente) à política conservadora ou oposicionista, e o fato é que as edições subsequentes de *A Selva* e a sua fortuna crítica e biográfica escaparam ilesas aos olhos onipresentes da Comissão de Censura.

O interesse que recaiu sobre *A Selva* arrefeceu depois da morte do escritor, o que fica evidente na quase ausência de fortuna biográfica²⁴ e nas esparsas publicações críticas depois deste período. Isto nos leva a pensar que tanto a obra quanto o escritor sustentaram-se como símbolos da resistência enquanto se manteve o regime opressor. Com Ferreira de Castro e *A Selva* ocorreu algo semelhante ao que sucedeu com o movimento neorrealista: uma vez derrotado o Estado Novo, o interesse e o caráter de resistência perderam o mérito, e não havia mais necessidade de oposição, porque deixara de ter sentido, assim como aquilo que representava. A respeito do Neorrealismo, inclusive, Ferreira de Castro não se manteve indiferente, tendo mesmo afirmado que acompanhava “com atenção e sincero interesse e regozijo o despontar dos neo-realistas” (CASTRO, 1940, p. 8). Vejamos o que o escritor declarava sobre o movimento:

Portugal tem, actualmente, uma nova geração brilhantíssima, inquieta, ansiosa de cultura e de ver todos os problemas de frente. Penso que dentro de muitos poucos anos essa geração ter-nos-á dado uma série de obras notáveis e notáveis são já algumas das que têm aparecido nos últimos tempos. (1940, p. 9)

Em outro momento, na referida entrevista de 1945, Ferreira de Castro destaca os constrangimentos a que um escritor deveria se submeter para fazer a sua literatura. Revela

²⁴ Depois de 1974, em Portugal só encontramos notas biográficas sobre o escritor na sua antologia das *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão Editores, de 1977; e Lisboa, Círculo de Leitores, de 1985.

também os efeitos da Censura sobre a produção de romances neorrealistas, alegando que, mesmo sendo um movimento reconhecidamente opositor ao Estado Novo, foi uma estratégia utópica que não pôde ser concretizada, de fato:

Raro é o livro português que não tenha tido, nos últimos dez anos, complicações com a censura. Ora, aconteceu que foi, justamente nesta última década, que apareceu, em Portugal, uma brilhantíssima plêiade de jovens romancistas de talento, em tão grande número como nunca houve entre nós. Simplesmente, eles não têm podido realizar-se integralmente, realizar a sua obra com a liberdade necessária a todo o trabalho de pensamento. Eles não têm podido fazer a obra que fariam noutras circunstâncias. (CASTRO, 1945a, p. 6)

O papel social exercido por Ferreira de Castro é uma das questões que possibilitam o entendimento do estatuto atribuído ao romance *A Selva*. Se, nas palavras de Antonio Candido (2006), a obra estabelece negociações com o seu tempo, a sociedade define o papel do artista; este, por sua vez, cria a obra, que delimita e organiza o seu próprio público. Refletindo sobre esse ciclo, percebemos que, independente da estética a que esteja vinculado, o escritor é sempre um sujeito construído a partir da sua rede de relações sociais e políticas, pois não há indivíduo que não seja constituído de maneira interdependente da sociedade na qual vive. Por isso, o lugar social creditado a Ferreira de Castro esteve amarrado a uma teia de amizades bastante conveniente. Pensemos no que afirma Hugo Achugar: “assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar” (2006, p. 177). Não será o momento de desconstruir tanto as imagens do escritor quanto o discurso sobre *A Selva*, que foram monumentalizados para fazer eco às aspirações da intelectualidade portuguesa do período? Não será o momento de desencavar arquivos e realizar uma leitura “a contrapelo” das suas tramas e artimanhas?

1.3 QUALQUER SEMELHANÇA COM A VIDA REAL NÃO SERÁ MERA COINCIDÊNCIA

Atuante no período do Estado Novo, a literatura neorrealista foi constantemente considerada instrumento de denúncia dos problemas sociais, e a crítica se voltou para a vida dos escritores como legitimação da obra. Era um efeito de verdade que visava atingir

o texto, a fim de causar um maior impacto social, no momento conturbado da Ditadura. O que mais chama a atenção é a fortuna crítica e biográfica sobre Ferreira de Castro. O escritor não é considerado (e nem poderia ser, se considerarmos o ano de publicação d'*A Selva* e de *Gaibéus*, de Alves Redol) neorrealista, embora alguns de seus críticos e biógrafos costumem auferir-lhe o caráter de precursor do movimento.²⁵ Joaquim Namorado aponta que, antes de *Gaibéus*, já Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro retomam a perspectiva social da arte que teria sido renegada pela Revista *Presença* (cf. [1938] 1994). Garcez da Silva, por sua vez, dá um breve panorama das leituras apreciadas pelos neorrealistas do Grupo de Vila Franca, do qual ele participou: Gorki, García Lorca, Gladkov, Steinbeck, John dos Passos, Romain Rolland, e dos escritores portugueses, Eça de Queirós, Antero de Quental, Fialho de Almeida, Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro (cf. SILVA, 1990, p. 107).

Quase todas as personalidades portuguesas que alimentaram a fortuna crítica sobre Ferreira de Castro, inclusive biógrafos e correspondentes, eram jornalistas e/ou escritores com colaborações em periódicos neorrealistas. Publicaram também em jornais que trataram de divulgar ideias convergentes com a ideologia do movimento, inclusive com recensões críticas de obras ligadas à temática social. Nomes como os de Jaime Brasil, Álvaro Salema, Alexandre Cabral, Óscar Lopes, Mário Dionísio eram figuras tarimbadas nesses periódicos, e se empenharam igualmente na alimentação do acervo crítico e biográfico do autor de *A Selva*. Certamente, o interesse da “crítica neorrealista”, se se pode denominá-la desse modo, não é gratuito. É notável a importância dada pela crítica à conjugação entre a vida e a obra do escritor, como se uma fizesse, necessariamente, eco às necessidades e aos desejos da outra. A postura biográfica prejudicou uma leitura verdadeiramente interpretativa sobre *A Selva*, mas o que significa a aceitação praticamente unânime da obra no círculo de intelectuais neorrealistas? E por que a fortuna crítica sobre o romance desliza insistentemente nos aspectos biográficos?

Carlos Reis afirma que o Neorrealismo foi o movimento que se opôs ao da *Presença*, promovendo a interação entre estética e política. O fenômeno literário e artístico era visto “como instrumento de análise e correção da existência do homem social e pretendeu que a missão do escritor ou do artista fosse cumprida através da sintonizada atenção ao exterior circundante” (1983, p. 59). Alexandre Pinheiro Torres (1977) alega que

²⁵ É o caso de Joaquim Namorado (1994), Garcez da Silva (1990), Roberto Nobre (1966) e Jaime Brasil (1945; [1961] 1966).

o Neorrealismo, apesar de se opor à literatura excessivamente subjetiva dos presencialistas, não excluía a possibilidade individual de efetuar uma mudança na sociedade.²⁶ Para a transformação do “drama” social, o artista deve saber “que é preciso ser-se realmente comparsa desse drama, e não um espectador bem intencionado mas distraído” (POMAR, 1947, p. 3). O Neorrealismo instaura uma literatura preocupada com as questões universais e sociais, mas o caráter político do movimento estende as inquietações não só para o campo da arte, de tal forma que o lema do escritor era:

1. ser artista não é ser inconsciente. 2. para ser artista é necessário, principalmente, ser homem. 3. ser homem é viver dentro da humanidade, atingir um fim que conhecemos e lutar. 4. lutar! ... E atingirmos, então, [...] a vida livre, sem lutas fraternais, que leva ao humanismo artístico. (TORRES, 1977, p. 17)

A vida do artista, tanto ou mais do que a obra, deveria ser igualmente o reflexo das necessidades sociais. Tal ideia fica explícita no prefácio tardio ao romance *Gaibéus*, de Alves Redol, onde afirma: “este romance, que hoje se reedita depois de lhe passar certidão de óbito, é testemunho desse tempo. No seu conteúdo como no seu estilo fica a imagem do autor, mais parecido aqui do que nos retratos de família. E também a grandeza e a pequenez de uma época” (1989, p. 6). Trata-se do “humanismo artístico” mencionado por Alexandre Pinheiro Torres (1977) que, antes, deve ser uma característica própria do indivíduo. A literatura neorrealista procurava eliminar as barreiras entre arte e vida, daí a sua força ideológica e ética, que garantia à arte uma função didática. A Luta do escritor deveria ser também a Luta do homem. Redol alegava que a literatura devia promover o combate “entre o homem emotivo, a viver no sangue as evidências mais cruéis do seu tempo, e um escritor insatisfeito que procurava dar àquele a lúcida voz de razões clarificadas num meio danado pelas trevas” (1980, p. 31). O escritor deveria se realizar biologicamente, psicologicamente e politicamente para renovar a consciência da sociedade. A experiência da dor e da luta devia ser vivida para ser transformada em literatura. É um projeto que o escritor neorrealista busca alcançar, e a falta do elemento humanizador na biografia tornaria a literatura menos autêntica. Como afirma Adriano de Gusmão:

²⁶ Como também defende Carlos Reis, “no horizonte estético do neo-realismo cabia perfeitamente a dimensão de subjectividade que o discurso literário normalmente implica” (1983, p. 76).

O que é preciso é que a arte circule na vida, entre as coisas de primeira necessidade. Agora, é o próprio problema artístico que impelirá à criação duma arte com conteúdo profundo, abandonando-se de vez a sugestão do pitoresco superficial e fácil das nossas coisas. [...] Se o nosso artista se inspirar no humano próximo, porque é aqui que se vive, de certo que alargará a projeção das suas criações. (1943, p. 157-158)

É compreensível que a crítica neorrealista que produziu seu discurso sobre *A Selva* tenha realizado a colagem da figura do autor à do personagem, uma vez que, para o Neorrealismo, a vida do artista era um patrimônio: tanto ou mais do que a obra, ambas deveriam ser o reflexo das necessidades sociais. O escritor deveria tornar a literatura o seu objeto de denúncia e reflexão social, e a vida deveria ser um retrato dessas aspirações, pois qualquer conflito entre vida e obra provocaria o desequilíbrio ou a contradição de uma das instâncias. Ao gosto daquela geração, a literatura deveria ser a “narração da verdade, da verdade sem deturpação” (DIONÍSIO, 1945b, p. 39). De fato, a intelectualidade portuguesa do período não poderia ignorar um fato importantíssimo: o desejo de Ferreira de Castro de construir a si como um intelectual combativo. Afinal, o escritor era um emigrante retornado, que não se furtou a falar da mancha do exílio voluntário a que os portugueses se submetiam para obter riquezas.²⁷ Daí a importância social não só da obra, como da imagem do próprio Ferreira de Castro para a nação, num tempo em que, de acordo com Fernando Lopes-Graça (1949), o intelectual²⁸ mantinha-se oposto a qualquer manifestação de caráter popular. Afirma ele que os intelectuais expressavam vergonha

contra tudo que tivesse a origem popular: Para estes intelectuais a cultura é por assim dizer uma questão de boas maneiras, de polícia do espírito, um produto superior de civilização que não admite contatos com o vulgo, com aquelas forças telúricas que se acham ainda próximas do primitivismo animal. Voltar-se para as coisas do povo é, assim, uma ofensa à dignidade da cultura e o nosso intelectual de maneira nenhuma deseja passar por menos culto aos olhos dos seus pares ou das gentes polidas que constituem a sua roda de admiradores. (LOPES-GRAÇA, 1949, p. 271)

Conforme Márcio Páscoa, a estratégia utilizada pelos neorrealistas para aproximar a arte do público foi a tomada do povo (aqui entendido como os trabalhadores) como

²⁷ De acordo com Eduardo Lourenço (2001), Ferreira de Castro foi um dos poucos escritores, ao lado de José Rodrigues Miguéis, que abordou na literatura a emigração como um problema português.

²⁸ Acredita-se que o conceito de intelectual a que se refere Lopes-Graça é semelhante à noção delineada por Antonio Gramsci (1982) de “intelectual tradicional”: eram os eruditos, os acadêmicos – intelectuais de saber livresco e enciclopédico que ficavam reclusos em exercícios cerebrais, e cultuavam uma aura de superioridade.

protagonista da arte, incluindo a literatura (cf. 2006, p. 3). O escritor deveria trazer “para a cena literária figuras populares que até então não compareciam com o estatuto de maioria nas páginas do romance (de feição psicologista) ou eram encaradas sobretudo pelo prisma do pitoresco regionalista” (RODRIGUES, 1981, p. 32). Talvez aí resida um dos motivos da eleição de Ferreira de Castro como leitura obrigatória para os neorrealistas, devido à escolha por personagens humildes: o Neorrealismo costumeiramente é associado à representação dos vencidos pela História, como os gaibéus de Redol, por exemplo. Outrora, em 1928, Ferreira de Castro alçara o “estrelato” literário com viajantes pobres como personagens, em *Emigrantes*, e em 1930, com os seringueiros e os nordestinos a quem dedicou *A Selva*. Posteriormente, a preferência dos escritores neorrealistas acabou recaindo sobre as figuras populares, marginais, constantemente representados como os oprimidos. Tal opção era decorrente da tarefa que o movimento impunha a si: reenquadrar o homem no seu plano social, o que foi a

razão de se irem buscar personagens, às vezes, a meios até há pouco considerados insusceptíveis de interesse artístico, por isso que as obras se revestem às vezes de aspecto panfletário e por isso que, também às vezes, os personagens parecem esquemáticos e retóricos a olhos armados de lentes diferentes. (DIONÍSIO, 1945a, s/p.)

Como aponta Rui Feijó, para o Neorrealismo, não há romance “sem que os personagens sejam homens que procedam como procedem na vida real e não bonecos, não fantoches que levantam o braço quando o escritor lhes puxa pelo cordel ou abrem a boca quando lhes estica o fio preso ao queixo” (1943, p. 319). Mas o que parece absolutamente humanitário, na verdade, teve o seu reverso. A concepção de personagem do Neorrealismo parte de uma visão maniqueísta do mundo. Apesar de Carlos Reis afirmar que, no romance neorrealista, “já não é o escritor que domina a personagem e a conduz; simplesmente a vida, a vida que a personagem vive, é que a conduz a ela e ao escritor” (1981, p. 139), tornar os personagens populares heróis da narrativa é uma estratégia utópica, e só os torna objeto de reificação, em que a diferença passa a ser um mecanismo de subalternização. Como se nota pelos textos teóricos do movimento,²⁹ qualquer artista que abdicasse de tomar como personagem uma figura periférica, era criticado por conceber uma arte morta, sem impacto social. Eduardo Lourenço (1982) alega que o Neorrealismo pretendia-se

²⁹ Como os de Júlio Pomar (1946), Armando Bacelar (1947) e Fernão Lopes-Graça (1949).

revolucionário, mas na verdade era pouco subversivo, ao reforçar a imagem falsa que Portugal criou de si desde a sua formação, como povo assinalado por Deus, agravando-se com a configuração do mito sebastianista. Para Lourenço, o Neorrealismo acabou reforçando a falsa imagem de Portugal quando promoveu a idealização dos humilhados e ofendidos:

Paradoxalmente, esta erosão inegável de um certo conformismo ideológico e político operado graças a essa espécie de hegemonia cultural que foi a do Neo-realismo durante quase trinta anos, não subverteu tanto quanto podia imaginar a imagem idealizante de Portugal. De algum modo até contribuiu para a reforçar, não só como necessária para através dela reinventar no “futuro” um outro Portugal, livre, igualitário, fraternal, mas até no próprio presente (e no passado), reformulando no sujeito povo praticamente todos os clichés que até então haviam funcionado em relação ao português em geral e a Portugal. [...] A imagem de Portugal não é subvertida pelo Neo-realismo mas readaptada à sua função reestruturante e futuramente harmoniosa de um país que um dia se libertará de males e taras passageiros. (1982, p. 31-32)

Carlos Reis comenta que a forma literária não foi objeto de renovação e reflexão por parte dos neorrealistas. Os escritores vinculados ao movimento prezaram mais a força ideológica que a arte pudesse promover do que a forma do texto em si (cf. 1981, p. 40). O romance passou a ser a síntese dos ideais neorrealistas por conter uma estrutura que abarcava o entrelaçamento de vários personagens, de várias vozes, e permitiria uma melhor análise do outro social. A própria opção que Ferreira de Castro faz pela prosa romanesca aproxima-se bastante do ideário neorrealista de literatura: a prosa seria o gênero mais aproximado da realidade, verossímil, e se o autor preocupa-se em reforçar o teor de “verdade” do texto, é mais oportuno, fácil para estabelecer relações com o círculo neorrealista.

A crítica produzida sobre *A Selva* procura constantemente atenuar (embora em alguns casos a palavra apropriada seja eliminar) as barreiras entre arte e vida, de tal maneira que a biografia do escritor não só era considerada a matéria-prima da ficção, como a própria ficção era apreciada como um relato autobiográfico. Colocando *A Selva* em par com *Gaibéus*,³⁰ nota-se que este continha um projeto de romance e reportagem, com a recorrência do documento como intenção declarada: o livro seria um “documentário humano fixado no Ribatejo” (REDOL, 1989, s/p.). A crítica compartilhou do desejo do

³⁰ O Neorrealismo tem como marco a publicação de *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1939.

autor de considerá-lo um romance-documento. Já em relação à narrativa de *A Selva*, a crítica hesitava em defini-lo como um documentário, um romance autobiográfico ou até mesmo uma “epopeia dos pobres”.³¹ Atenuar ou eliminar de vez o suporte ficcional d’*A Selva*? Eis a questão que parece ter afligido muitos críticos. O fato é que as declarações contraditórias contidas no paratextos da obra podem ter contribuído para a hesitação em afirmar a qual gênero pertencia *A Selva*. Na contracapa encontramos a palavra “romance” escrita abaixo do título; no pórtico, o autor declara que aquela será a “epopeia dos vencidos”; no prefácio, afirma que deseja fazer um documento da Amazônia, e logo depois, confessa que a narrativa tinha laços profundos com a sua própria experiência de vida. E na flutuação entre objetividade e subjetividade, a crítica optou por considerar *A Selva* uma autobiografia romanceada, na qual apenas trocaríamos o nome de Alberto por Ferreira de Castro,³² para entrever a história traumática do escritor na Amazônia.

Obviamente, não pretendemos categorizar Ferreira de Castro como um escritor neorrealista, mesmo porque não se pode afirmar tal fato se, à época da publicação de *Emigrantes* e d’*A Selva*, o Neorrealismo sequer existia enquanto movimento. Como aponta Ricardo António Alves (2002), nos anos de estabilização do Neorrealismo houve uma polêmica um tanto quanto partidária entre os críticos em considerar Ferreira de Castro com um escritor neorrealista ou não. Embora a maioria deles tenha assumido que, de fato, o escritor foi um dos iniciadores do “realismo social” em Portugal, outros, como Mário Dionísio e Alexandre Pinheiro Torres³³ creditaram ao escritor apenas uma leve influência, devido a interpretações tendenciosas (cf. ALVES, 2002, p. 89).³⁴ Daí a crítica que Álvaro Pina (1983) publicou a respeito da posição de Torres em relação a Ferreira de Castro. Segundo ele, Torres toma o Neorrealismo como “medida e critério” (1983, p. 83) da literatura realista portuguesa, e assumir que Ferreira de Castro seja um mero precursor do Neorrealismo e realizar “uma desfocada referência do escritor a este movimento, tem diminuído, ou tenderão para reduzir, a importância da leitura das suas obras” (1983, p. 83). Categorizar o escritor como pertencente (ou precursor) deste ou daquele estilo é reduzir a

³¹ Ideia presente em Barros (1930), Bessa-Luís (1976), Brasil (1931; [1961] 1966), Cabral (1940), Lopes (1960; s/d.) e Salema (1973).

³² Conforme expressa, em todas as letras, Alexandre Cabral (1940), referindo-se, inclusive, as demais obras do escritor.

³³ Ricardo António Alves (2002) refere-se aos textos “*A Lã e a Neve* por Ferreira de Castro”, de Mário Dionísio (1947), e *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*, de Alexandre Pinheiro Torres (1983).

³⁴ Conforme Alves (2002), Mário Dionísio e Alexandre Pinheiro Torres não veem a literatura castriana apenas como uma sombra tímida do movimento neorrealista por divergências ideológicas, visto que Ferreira de Castro não compartilhava dos ideais marxistas de ambos os críticos.

sua importância na literatura portuguesa. Assim, para Ricardo António Alves, é melhor assumir que “Ferreira de Castro não é neo-realista, Ferreira de Castro escreveu um romance ou romances neo-realistas” (2002, p. 81), e, portanto, caracterizar o escritor como precursor é um equívoco, pois sugere interpretações ambíguas: como pode ter sido o iniciador, se sequer existia Neorrealismo? (problema semelhante ao nosso Pré-Modernismo); ou, se Castro deu os primeiros passos para a instauração da geração neorrealista, por que ele não chegou a concretizá-la teoricamente e mais tarde não alegou fazer parte do movimento?

De duas, uma: ou Ferreira de Castro é um escritor neo-realista, talvez não o primeiro, mas o mais consistente romancista que com *Emigrantes* procurou descrever a realidade, denunciando-a e propondo uma alternativa, cerca de uma década antes de Alves Redol, com *Gaibéus* (1939), ou, caso contrário, Ferreira de Castro não é um escritor neo-realista, sequer precursor. (ALVES, 2002, p.73)

Sendo assim, o que está em questão não é discutir se Ferreira de Castro é neorrealista ou antecessor deste. O objetivo é problematizar a fortuna crítica realizada sobre *A Selva*. Percebe-se que, nas fontes selecionadas para análise, todas partem de intelectuais responsáveis, em maior ou menor grau, pela racionalização teórica ou divulgação de obras do Neorrealismo, ou seja, o próprio Ferreira de Castro foi uma fonte para o movimento. Dessa forma, podemos chegar a duas hipóteses sobre a apreciação efusiva de *A Selva* no círculo neorrealista: a primeira delas é referente à vida do escritor, marcada pela experiência traumática da emigração, e depois tornada matéria-prima do texto literário, dedicado aos seringueiros e nordestinos com quem o escritor compartilhou o drama vivido no seringal.

Quanto à primeira hipótese, a emigração foi uma ferida da qual Portugal nunca sarou definitivamente, pois “a chaga que ela representa não encontrou uma voz à sua medida” (LOURENÇO, 2001, p. 48). Segundo Eduardo Lourenço (2001), no século XX, o fenômeno emigratório foi o único momento da história em que Portugal se interrogou realmente. Marcado por um sentimento de inferioridade em relação ao grande território espanhol na Península Ibérica, a pequenez geográfica de Portugal, aprisionado entre a Espanha e o mar, converteu-se em mito de superioridade após as Grandes Navegações, período igualmente marcado pela emigração. No entanto, para Eduardo Lourenço, as emigrações dos séculos XV e XVI em nada se assemelham às do século XX, porque é

nesse período que Portugal converte-se na terra da saudade, a Pátria querida... que não oferece o pão. A emigração em Portugal foi a “diáspora inicialmente da aventura, mas que seria também, principalmente séculos depois, uma diáspora da sobrevivência” (PAIVA, 2001, p. 21). Miguel Torga alega que houve uma espécie de silêncio da literatura em relação ao tema das ondas emigratórias do século XX, mas há “páginas já consagradas que ninguém poderá ler sem emoção” (2000, p. 169), como *Emigrantes* e *A Selva*, de Ferreira de Castro.

A Amazônia era o receptáculo dos sonhos dos portugueses, que viam no bem sucedido *boom* da borracha uma alternativa à fome e à miséria que a nação lusitana imputava. Bem sucedido para alguns. Para Joel Serrão, era necessário prestar atenção “aos que partem sem regresso e difundem a língua portuguesa no Mundo, aos que partem e regressam para contar a sua experiência, aos que ficaram à espera e na saudade encontraram um motivo para não desesperar de todo, como que uma razão de ser” (1982, p. 186). Assim como a empreitada marítima do século XVI, a “hemorragia emigratória” (SERRÃO, 1982, p. 153) do século XX também fez vítimas portuguesas, mais dolorosamente, talvez. Por isso “as nações emigrantes não podem assumir positivamente [...] o fenômeno da emigração. Todos sabem bem que se trata de uma perda de substância do seu ser, uma hemorragia, a meio caminho entre a sangria salvadora e a sangria mortal” (LOURENÇO, 2001, p. 24). Ferreira de Castro, um dos emigrantes anônimos, partiu, mas retornou, e ainda que não tivesse enriquecido, a sua volta à pátria-mãe por si só já o elevava à categoria de herói. De acordo com Eduardo Lourenço, Ferreira de Castro, “no seu romance *Emigrantes* e um pouco em *A Selva*, apreendeu o aspecto doloroso dessa tragédia subalterna e tardia” (2001, p. 48), tornando-se um dos poucos escritores a interpelar, de maneira crítica, o que é ser um português ausente, que um dia partiu como colonizador, e agora deve vestir “a pele dolorosa do emigrante” (2001, p. 46).

A segunda hipótese que se mencionou relaciona-se à própria estrutura de *A Selva*. A narrativa foi constantemente considerada pelos críticos, até mesmo pelo autor, um retrato fiel da realidade. A tentativa de desamarar o texto dos seus limites ficcionais revela a estratégia (do autor? dos críticos? de ambos?) de garantir ares de veracidade ao texto. Conforme Carlos Reis, os escritores e críticos ligados ao Neorrealismo acreditavam que “quanto maior for a abertura inerente ao discurso literário, mais débil será a sua eficácia ideológica, justamente por ser muito ampla a margem de liberdade interpretativa e, por conseguinte, a possibilidade de se escapar ao alcance de uma doutrinação assim posta em

causa” (1992, p. 83).³⁵ *A Selva*, além de repetir o sucesso do livro anterior por suscitar os mesmos questionamentos sobre a emigração, possuía mais um elemento que a tornava ainda mais interessante para a crítica do que *Emigrantes*: é nela que a representação da Amazônia, espaço ausente na ficção portuguesa,³⁶ ganha força de documentário, ideia constantemente reforçada pelo autor e pelos críticos. A conjugação de todos esses elementos – a experiência do escritor como emigrante, o drama íntimo aliado ao drama social, a matéria-prima biográfica, a abertura para a representação da Amazônia como texto – que garantiu a apreciação por parte dos críticos neorrealistas. Tal fato possibilitou a ampla difusão do romance, culminando num grande número de traduções, reedições e fortuna crítica publicada.

Mas não foi somente a crítica a responsável pela difusão das interpretações redutoras a respeito de *A Selva*. O próprio escritor, por meio de paratextos e correspondências, ajudou a criar a aura de autenticidade da obra, e o mecanismo de que se utilizou foi o arquivamento de si: Ferreira de Castro reuniu um espólio que abrangia toda a sua produção, com variadas edições das obras consideradas por ele de maior qualidade estética, algumas missivas, livros presenteados por amigos, textos publicados em jornais, biografias, e objetos que levou consigo para viagens, além dos que estavam em seu gabinete de trabalho. O escritor empreendeu uma “coleção de si, aquela que visa a guardar a melhor recordação de si próprio, geralmente graças à mediação socialmente aceita de objetos que ou já se valorizam, ou que um dia irão adquirir maior estima” (RIBEIRO, 1998, p. 35). De fato, diversos materiais que compõem o acervo castriano podem ser objeto de pesquisa biográfica, mas porque o escritor assim o quis. Quem guardou, selecionou, ordenou, enviou os documentos para o Museu construído em Sintra foi o próprio escritor, ele é o arconte do seu espólio. Por isso mesmo deve-se ficar atento para o seu aparente projeto – instaurar uma memória física que permitisse “construir um destino para si mesmo, e [...] mostrar a perfeita coerência da própria existência em vista dos episódios que a compõem” (ARTIÈRES, 1998, p. 28). Todavia, os documentos selecionados pelo autor só mostram que

³⁵ A ideia de que a ficção enfraquece o discurso ideológico da obra está presente também no prefácio de *Fanga*, de Alves Redol, quando afirma que “toda a literatura é social, mesmo a que ambiciona confinar-se aos limites da arte de narrar” (1980, p. 35).

³⁶ Só há dois escritores portugueses, fora Ferreira de Castro, que têm a Amazônia como tema literário. Trata-se de Henrique João Wilkens, com *Muhuraida*, e Francisco Gomes de Amorim, que escreveu *Os Selvagens*. Contudo, essas obras não tiveram divulgação em Portugal e, embora a primeira tenha sido publicada em Lisboa, em 1819, pelo padre Cypriano Pereira Alho, ambas foram reeditadas somente na região Amazônica.

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (ARTIÈRES, 1998, p. 11)

Ferreira de Castro, concernente à imagem pública que construiu de si, atribuiu ao romance *A Selva* um aspecto documental e biográfico do qual a crítica dificilmente poderia se desvencilhar na época, o que teve como consequência a explosão de textos críticos favoráveis, muitas vezes laudatórios. A manutenção do espólio de Ferreira de Castro não só remete à “ambição psicologizante” (HAY, 2003, p. 69) do arquivo e da crítica biográfica, como também garantiu que a sua identidade fosse reconhecida como a da perfeita comunhão entre vida e obra. Sem nos permitir desconfiar das tramas do arquivo, a presença pessoal do autor por trás da escrita, como afirma Louis Hay, “pode levar a um certo fetichismo, que as mídias favorecem” (2003, p. 74). A crítica biográfica tanto pode endossar quanto pode desconstruir essa postura, pode desmitificar as ideias que pairam sobre determinada obra ou escritor. Como afirma Eneida Maria de Souza,

no que diz respeito à abordagem mais pontual da crítica, é preciso distinguir e condensar os polos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar-se e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho. (2011, p. 19)

A admiração e o endossamento da experiência do escritor como explicação ou justificativa para a escrita da obra acabou por relegar o trabalho de criação artística a uma posição secundária. O resultado é a perigosa associação entre Alberto, personagem de *A Selva*, e Ferreira de Castro, como se autor e personagem fossem, de fato, a mesma persona. Contudo, a experiência de Castro em muitos pontos diverge da de Alberto, e mesmo que a obra tenha a matéria-prima biográfica em sua composição, tudo passa por um processo de ficcionalização, inclusive a configuração de Alberto como personagem.

Para a maioria dos críticos, o herói que resta para *A Selva* é o próprio Ferreira de Castro, considerado um sobrevivente, com o direito autorizado de narrar o drama da emigração e da vida no seringal, por ter vivenciado a experiência do oprimido. E se a figura de Ferreira de Castro está costurada à de Alberto, supõe-se que os críticos, ao

caracterizar *A Selva* como um romance autobiográfico, tomem Alberto como a personificação do herói. O que está em discussão não é se Alberto é, de fato, Ferreira de Castro tornado personagem, e sim as implicações negativas dessa associação na leitura da obra. Alberto não pode ser o herói de *A Selva*, porque é um motivo de crítica do autor, o que parece ter passado despercebido pela crítica, cujo pendore de análise biográfico tornou enevoada a denúncia contida no texto, culminando em interpretações equivocadas, como se verá mais detidamente no capítulo terceiro.

Acredita-se que *A Selva* não teve o seu conteúdo bem compreendido à época especialmente por razões históricas, como o valor simbólico que Castro obteve em Portugal. É certo que a obra contém denúncias sociais a respeito da situação dos emigrantes nos seringais amazônicos, da opressão vivida por aqueles que partiam em busca de riquezas. Tendo em vista o pendore denunciativo da narrativa, a crítica passou a considerá-la um documento e um romance autobiográfico, que respondia aos anseios da sociedade no período, que viveu, nos anos posteriores à publicação de *A Selva*, a tentativa de mutilação intelectual e artística por parte do Estado.³⁷ Parece haver uma recusa velada, por parte da crítica, em afirmar que *A Selva* é, simplesmente, um romance, uma ficção, porque o romance, por mais que estabeleça laços com a história oficial, é sempre criação literária. Já o romance biográfico, ao lado da faceta ficcional, possui raízes em alguma experiência vivida pelo escritor, o que torna possível transformá-lo, no contexto neorrealista, em um veículo literário adequado para a intervenção social.

Ao se realizar a análise do discurso crítico e biográfico produzido sobre *A Selva* e Ferreira de Castro, a intenção é, principalmente, discutir o uso problemático das associações entre obra e vida. Desvenda-se o lugar do escritor na vida pública e intelectual de Portugal, as suas relações com a escrita, a forma como explica o seu processo criativo, de modo a convencer o leitor de que a sua experiência íntima e traumática foi metaforizada na arte. Tal estudo solicitará, obrigatoriamente, a renúncia da busca por uma verdade, e a consciência de que, ao colecionar e criar imagens do escritor, está-se, necessariamente, lidando com uma instância que encenou a si (ou foi encenada por meio de outrem) na escritura. A memória que fica do escritor não escapa de certa imaginação, de uma ficção, pois ele também é um personagem.

³⁷ Referimo-nos à instauração do salazarismo em Portugal, a partir de 1933.

CAPÍTULO II

FERREIRA DE CASTRO, PERSONAGEM DE SI

“Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.
(CALVINO, 1995, p. 138)

2.1 ENTRE-LINHAS DAS CARTAS

É famosa a carta em que Fernando Pessoa explica a Adolfo Casais Monteiro a origem dos heterônimos,³⁸ e é também fundamental para o entendimento da sua produção poética. Em Portugal, não menos conhecidas são as *Cartas Portuguesas*, da Sórora Mariana Alcoforado, ou, no caso brasileiro, as *Cartas Chilenas* atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga. Em momentos distantes da história, respondendo a projetos opostos, pode-se citar a *Carta a El-Rei D. Manuel*, o primeiro documento da história literária brasileira, e o capítulo “Carta pras Icamiabas”, no *Macunaíma* de Mário de Andrade. Como ficção ou documento, escrever cartas acaba se tornando “um pequeno ofício *literário* no sentido mais restritivo e convencional desse termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um código que modela e altera o que tão simplesmente queremos e gostaríamos de dizer. Faz-se literatura sem o querer” (CAMPOS, 2010, p. 15, grifo da autora). Para qualquer curioso, as correspondências têm um ar de segredo, exercem um fascínio, além de serem fontes interessantes para o pesquisador, que corre o risco de se deparar com trechos mutilados, perguntas sem resposta, comentários sem contexto, um silêncio inquietante. Mas as cartas contribuem com a literatura não apenas quando são compostas dentro ou para uma ficção. Para os Estudos Literários, elas também interessam se forem concebidas como documento. Segundo Marcos Antonio de Moraes,

a correspondência de escritores abre-se, normalmente, para três grandes perspectivas de exploração. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um escritor evidenciam uma psicologia singular que, eventualmente, desdobra-se na criação literária. Uma segunda possibilidade de estudo do gênero epistolar

³⁸ Cf. Rocha (1985, p. 365).

procura jogar luz sobre a movimentação nos bastidores da vida literária. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto artístico, as dissensões nos grupos e os comentários sobre a produção literária e artística contemporâneas aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena literária [...] tem raízes profundas nos “bastidores” [...]. O terceiro viés interpretativo [...] vê o gênero epistolar como “laboratório de criação”, capaz de documentar a gênese e as diversas etapas de elaboração de um texto literário, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica da obra, favorecendo, muitas vezes, uma reelaboração desse texto. (2006, p. 65-66)

As missivas de escritores são veículos para o entendimento dos bastidores de uma obra, da experiência criativa e crítica e, mais desconfiadamente, de uma biografia. Assim, fornecem “1) elementos preciosos para a reconstituição de percursos de vida; 2) fontes de ideias e de teorias não comprometidas pela forma estética” (GALVÃO, 1998, p. 49). As cartas acolhem projetos de criação, reações a críticas, e são permeadas por um aparato biográfico. De acordo com Reinaldo Marques, elas “constituem encenações de *geografias literárias e culturais*, além de biográficas e afetivas. Funcionam como locações de um filme, um documentário da vida, da formação intelectual e literária, da atuação política e cultural dos escritores” (2004, p. 36, grifos do autor). A correspondência cria uma “narrativa da relação a si” (FOUCAULT, 1992, p. 155), em que o remetente se presentifica para o correspondente, constituindo uma “forma romântica da preservação da memória de si” (CAMPOS, 2010, p. 16). As cartas de escritor, sendo uma forma de escrita (auto)biográfica, fornecem breves retratos dele flagrado em sua intimidade, e permitem identificar o modo como era visto pelos seus correspondentes. Contudo, é evidente que a escrita epistolar contém uma imagem artificial do escritor, pois “traz a promessa irresistível – sobretudo ao leitor da posteridade, quando já incide sobre o escritor toda uma glória e um folclore (eminentemente biográfico) – da *entrega* definitiva desse sujeito, a revelação categórica dele” (CAMPOS, 2010, p. 18, grifo da autora). A monumentalização do escritor é feita a partir da relação que ele estabelece com os seus correspondentes, por isso é preciso “destacar o quanto existe de sua própria participação na construção dessa imagem” (VENANCIO, 2001, p. 29).

É por meio do ato de promover a fetichização do escritor que a epistolografia ganha, nas palavras de André Crabbé Rocha, um “pendor literário”, no fato de “escrever com os olhos postos na posteridade” (1985, p. 20). As cartas revelam um processo de autorrepresentação que ajuda a solidificar a imagem do escritor, como pessoa e como artista. É nessa construção que ocorre “um recalçamento da própria humanidade, uma

divinização ou iconização do sujeito” (CAMPOS, 2010, p. 17, grifos da autora), especialmente se se tratar de um escritor de sucesso entre o público. Por isso, ainda de acordo com Nathalia Campos, “não surpreende que, a essa memória tramada no interior do arquivo, subjaza um desejo de glória do sujeito, que pretende eternizar-se, ou legar-se à posteridade” (2010, p. 17). Segundo Foucault, a carta

é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor “presente” àquele a quem a dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física. (1992, p. 149)

Embora o aparente face-a-face que as cartas proporcionam tornem o escritor, muitas vezes, uma figura fetichizada, o fetiche criado não é responsabilidade apenas dele, mas dos próprios correspondentes. Se se considerar que a maior parte das críticas sobre *A Selva* veiculadas em jornal na primeira metade (ou até um pouco mais além) do século XX era permeada de adjetivação e louvores à figura “superior” do escritor, o mesmo parece ocorrer nas missivas passivas de Ferreira de Castro, por exemplo. Nelas, há a presença de vocabulário rebuscado, juízos de valor sempre positivos e geralmente sem embasamento. Logo, “não sendo ficção, todas as cartas acabam por nos dar versões ficcionadas daquilo que nos querem dizer, existindo um hiato profundo entre o que o autor da carta nos quis comunicar, o que ele escreveu, a carta, e aquilo que o destinatário mais tarde lerá” (CASTRO, 2000, p. 15). Mas por mais laudatória que seja, a missiva, diferente da crítica, não convive de imediato com a publicação, por isso a comunicação com os correspondentes, variando desde a intimidade até a polidez forçada, fornece pistas sobre o escritor: suas neuras, costumes, inimizades, opiniões sobre outros artistas e obras. Sendo assim, por meio do estudo das cartas de um escritor, pode-se realizar uma leitura “na qual se contraponha a imagem dele construída por si próprio – a que se depreende como sendo essa imagem – à imagem que desprende dele, à sua revelia” (CAMPOS, 2010, p. 18). Conforme Moraes,

Uma carta, para ser compreendida de maneira mais abrangente em uma pesquisa, deve ser tomada dentro de um contexto histórico e, principalmente, emocional. A mensagem epistolar não é apenas uma

escrita com assunto, mas um estado de alma, prenhe de sutis estratégias de sedução afetiva ou intelectual. Fora do diálogo primeiro constituído, qualquer outro leitor extemporâneo terá grande dificuldade em preencher lacunas de sentido e apreender tudo aquilo que vai nas entrelinhas da carta. (2007, p. 70)

Os correspondentes, ao menos aqueles cujas cartas se fazem presentes no arquivo, contam, no mínimo, com o respeito do escritor, o que evidencia “o reconhecimento do receptor/interlocutor como pessoa autorizada a estabelecer uma leitura legítima” (VENANCIO, 2001, p. 39). Foucault defende que as cartas atuam, principalmente, no destinatário, uma vez que “instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior” (1992, p. 151). Dependendo da relação que o escritor mantém com o seu correspondente, pode-se extrair uma informação a respeito de seu processo que não se obteria sem o auxílio de uma carta,³⁹ ou uma imagem convergente com a opinião pública, como o Eça sarcástico em carta dirigida a Camilo Castelo Branco.⁴⁰ Assim, o epistológrafo “requinta o que tem para dizer conforme o destinatário a quem o confia. Àqueles que preza ou àqueles que combate, procura dar de si uma imagem lisonjeira e subtil, por meio duma expressão graciosa ou percuciente” (ROCHA, 1985, p. 18). Esses processos são importantes para que se possa entrever a teia de sociabilidade em que o escritor estava envolvido. Por meio da sociabilidade, “a escrita vai ocupando seu espaço como prática social, que se concretiza no próprio objeto, neste caso nas cartas, e que se constrói no jogo das interações sociais” (CAMARGO, 2000, p. 203). Portanto, a análise das cartas, ativas e passivas, oferece importantes informações para quem pesquisa a recepção literária, visto que os correspondentes geralmente constituem uma parte da comunidade de leitores de um escritor:

Cabe lembrar que as cartas consistem em formas privilegiadas de convívio literário, pois elas possibilitam a troca de notícias e as discussões sobre literatura. E quando os interlocutores do diálogo epistolar são escritores, a correspondência adquire uma importância singular, pois revela informações importantes sobre o processo criativo, a publicação de textos literários e a recepção da obra dos autores,

³⁹ Como a carta de 1967, de Guimarães Rosa para Murilo Rubião, em que o primeiro revela, humoradamente, a sua dificuldade de escrever: “Perdoe-me, muito, o atraso em responder à sua, de 22 de maio. E, mais ainda, não poder trazer artigo ou conto à Comissão de Redação. Debato-me. Nada sai. Os astros desajudam-me. Os tempos são de aspereza” (cf. LABANCA, 2008, p. 28).

⁴⁰ “Eu nunca tive, é certo, a oportunidade deleitável de apreciar, nem em copioso artigo, nem sequer em curta linha, a obra de V. Ex.^a. Mas sou meridional, portanto loquaz. Por vezes, entre amigos e fumando a *cigarette*, tem vindo a talho de fouce conversar sobre a personalidade literária de V. Ex.^a. E, louvado seja, Apolo aurinitente”(cf. ROCHA, 1985, p. 302-304).

possibilitando delinear o cenário das letras, os bastidores da vida literária. (PAIVA, 2010, p. 34-35)

O arquivo de Ferreira de Castro contém por volta de 20.000 cartas, segundo informações contidas no Catálogo do Museu. Teve-se acesso a cerca de 200, a maioria publicada em livros organizados por Ricardo António Alves: *100 Cartas a Ferreira de Castro, Correspondência (1922-1969)* e *Cartas a Ferreira de Castro*. Há também algumas correspondências incluídas no *Centenário do Nascimento de Ferreira de Castro*, organizado por Pedro Calheiros, e a *Antologia Aveirense Ferreira de Castro (das suas recordações de menino e moço)*, dirigida por João da Silva Correia. Por fim, encontrou-se o artigo de Carolina Izabela Dutra de Miranda (s/d.), em que analisa a correspondência trocada entre Ferreira de Castro e o escritor mineiro Eduardo Frieiro, e mais cartas no número sete da revista *Vária Escrita*. Pela natureza do trabalho e quantidade de tempo delimitada à pesquisa, selecionaram-se 29 trechos para análise, entre cartas ativas e passivas. Não seria possível reconstituir o diálogo entre Ferreira de Castro e os destinatários, já que nem todas as cartas foram cedidas ao arquivo do escritor. Como afirma Rocha, “é a carta um documento perecível, sujeito a todas as formas de destruição (fogo, naufrágios, extravio, tintas corrosivas, conveniências políticas, escrúpulos morais, descuido do destinatário ou dos seus descendentes, etc.)” (1985, p. 10). As cartas passivas selecionadas são assinadas por nomes conhecidos na cena intelectual e artística de Portugal, que têm em comum algumas características, como o sexo (98% dos correspondentes são homens), a faixa etária (dos 40 aos 80 anos) e a profissão: ligados ao mundo das Letras, das Artes ou do jornalismo, como escritores, críticos literários, profissionais da Imprensa, biógrafos, tradutores, ilustradores/pintores e historiadores.⁴¹

Quanto aos temas presentes no arquivo selecionado, para além de questões biográficas (doenças, morte de entes queridos), a impressão que se tem é de que Castro escrevia, sobretudo, para tratar de algum assunto intelectual, sempre de forma discreta, sem expressar ira ou rancor, mesmo em relação à política opressiva da época. Na verdade, nas cartas que expressam as suas opiniões acerca do momento histórico da ditadura e da censura, nota-se mais resignação do que, necessariamente, revolta. Ferreira de Castro foi considerado pelos organizadores de suas correspondências como um homem que sabia

⁴¹ São eles: Castelo Branco Chaves, Eduardo Frieiro, Fidelino de Figueiredo, Jorge Amado, Jaime Brasil, João Pedro de Andrade, José Bacelar, Luís Consiglieri Sá Pereira, Osório de Oliveira, Raul Brandão, Roberto Nobre e Urbano Tavares Rodrigues.

escutar mais do que falar, quase introspectivo, e que praticou a “parcimônia epistolar”. Não costumava trocar impressões acerca de seu processo criativo, não tecia comentários sobre as próprias obras, mas preocupava-se com a imagem pública, e respondia às críticas elogiosas que publicavam ao seu respeito. Sendo assim, tais foram os critérios de seleção dos trechos para análise: a) pensamentos sobre o cenário político/cultural português; b) reflexões sobre a criação e a crítica literária e artística; c) contatos para traduções, críticas e divulgação de obras, inclusive com intelectuais brasileiros.

Quanto ao primeiro critério, algumas cartas oferecem vestígios do descontentamento de Castro em relação ao regime ditatorial, e revelam um cuidado, por parte do escritor, com as palavras, sem se comprometer. Já em outras missivas, o descontentamento é evidente, e não há hesitação em partilhar as suas opiniões com o interlocutor. Há, por exemplo, a carta de 11 de março de 1942 a José Osório de Oliveira⁴² a respeito da revista *Atlântico*, dirigida por António Ferro. Osório pede a colaboração de Ferreira de Castro para a revista, que, naquele número, contaria com a publicação de alguns escritores brasileiros da esquerda.⁴³ Apesar do desgosto de Ferreira de Castro em relação a amigos que posteriormente exerceram cargos durante o governo de Salazar, responde com parcimônia:

Lisboa

11 março 1942

Meu caro Osório de Oliveira: agradeço-lhe muito a sua gentil ideia de me convidar para colaborar na nova revista, mas, conforme lhe disse ontem, não me é possível, presentemente, aceitar qualquer colaboração. Peço-lhe, portanto, o favor de não incluir o meu nome entre os colaboradores. Isto não significa, evidentemente, menos amizade por si – velha amizade, aliás, que vem dos tempos de *A Tarde*, de Jorge de Abreu, e, sobretudo, de 1930, quando morreu alguém que eu muito queria e encontrei em Você gestos e palavras de afecto que não esqueço. Continue, pois, a ter-me por seu muito amigo, camarada e admirador, que o abraça. (1998, p. 114)

Osório, aparentemente, chateou-se com a recusa do escritor, e insinuou, em posterior entrevista ao *Diário Popular*, que Castro não colaborou com a *Atlântico* por

⁴² José Osório de Oliveira foi um mediador entre Ferreira de Castro e os escritores brasileiros Jorge Amado e José Lins do Rego, e foi quem apresentou o escritor a Paulo Prado, que possibilitou o contato com Blaise Cendrars, que verteu *A Selva* para o francês.

⁴³ Curiosamente, como afirma Ricardo António Alves, o convite de Osório de Oliveira a Ferreira de Castro “não foi feito, certamente, à revelia de Ferro, o que indicia, por parte deste, uma tentativa de reaproximação e reconciliação com Castro” (2000, p. 150).

receio, e por isso os seus “correligionários” se decepcionaram com sua postura evasiva. Castro, a fim de desacreditar as indiretas de Osório, escreveu ao diretor do *Diário Popular*:

Sr. Director:

Numa passagem da entrevista que deu ao *Diário Popular*, no último sábado, o sr. José Osório de Oliveira diz que vários escritores esquerdistas brasileiros, inclusive comunistas, e alguns escritores portugueses, “conhecidos como liberais, como democratas ou como socialistas”, colaboraram na revista *Atlântico*, de que ele é secretário. E acrescenta que se eu não colaborei também, apesar de ser convidado, foi “por ter achado isso mais conveniente, não fossem os meus correligionários estranhar”. A isto devo responder o seguinte: 1º – se eu aceitasse o convite que o sr. José Osório de Oliveira me fez, seria eu que estranharia a mim próprio, antes que os outros estranhassem, pois eu nunca colaborei, não colaboro, nem penso colaborar em qualquer publicação oficial. 2º – mesmo em publicações particulares – e algumas merecem-me a maior simpatia – não colaboro, desde há muitos, muitos anos e se às vezes o meu nome nelas aparece é sob páginas extraídas dos meus livros; não colaboro nem colaborarei enquanto houver censura em Portugal, pois considero esta uma violência exercida sobre a mentalidade nacional e uma espoliação dos meus direitos de homem, de cidadão português e de escritor – tudo como consequência duma tirania que, nem os que a praticam, nem os que a defendem, conseguem ocultar com as suas palavras.

Com antecipados agradecimentos pela publicação desta carta, sou
De V., etc. (1998, p. 115)

Foi o fim de uma amizade que rendeu bons contatos a Ferreira de Castro, como se verá adiante. Já em cartas enviadas a Jaime Brasil, com quem empreendeu uma sólida amizade, só rompida por causa da morte do biógrafo, Ferreira de Castro é muito mais direto e aberto do que com Osório. Em 1953, Jaime Brasil retorna a Portugal depois de um longo exílio imposto por causa de suas ligações com a Frente Popular Portuguesa, de tendências anarco-sindicalistas. Passa a trabalhar na redação de *O Primeiro de Janeiro*, no Porto, e a maior parte das cartas desse período revela um estado crescente de amargura, porque não gostava da cidade, e trabalhava excessivamente. Em concordância com as reflexões pessimistas e o estado de espírito de Jaime Brasil, Ferreira de Castro complementa:

Há vinte anos que os cidadãos, na sua maioria, vivem com receio e isso dá-lhes uma permanente sensação de falta de segurança individual. Eles vivem sob o silêncio que lhes é imposto e, como consequência, sob o silêncio que eles impõem a si próprios. Eles temem as suas próprias palavras, não vão ser elas ouvidas e mal interpretadas [...]. Eles vêem em todo o compatriota que não conhecem um possível inimigo – um homem

que lhes pode fazer mal. Eles desconfiam de tudo, até dos mendigos, algumas vezes até dos parentes, até da sua própria sombra. (CASTRO, 2006, p. 194-195)

Outro segundo aspecto interessante a respeito da correspondência (ativa) de Ferreira de Castro é a sua visão do papel da arte na sociedade, a sua relação com a escrita, seus pensamentos acerca de outros autores, outros estilos, e até sobre determinados gêneros. Como fica anunciado em cartas e entrevistas do escritor, o valor de um país é medido pela sua produção artística e intelectual, aquilo que restará como “legado espiritual”. Um bom romance deve representar as inquietudes dos homens. Por isso, para Castro, “escrever um romance é um auto-suplício” (1945, s/p.), especialmente quando a censura determina as regras do texto literário.⁴⁴ Devido à função social que Ferreira de Castro atribui à arte, a narrativa em primeira pessoa parece desagradar ao escritor, como se pode supor a partir de uma ressalva inserida em carta de 1936 enviada ao escritor Eduardo Frieiro, a respeito do seu livro *Cabo das Tormentas*: “o seu *Cabo das Tormentas* é, dos romances escritos na primeira pessoa, um dos mais interessantes que tenho lido” (s/d., s/p.). Aparentemente, o escritor tem dificuldade de ver o universalismo na escrita em primeira pessoa, o que parece convergir com os pressupostos neorrealistas sobre a produção romanesca. Para Castro, o diário é “uma obra quase sempre egocêntrica, geralmente escrita com a pena de Narciso” (CASTRO, 1998, p. 29). O propósito “egoísta” deste tipo de narrativa também é sugerido em missiva de 5 de março de 1972, dirigida a Urbano Tavares Rodrigues em agradecimento a *Deserto com Vozes*:

Não é a primeira vez que os seus livros de crônicas me levam a estabelecer um paralelo com os diários de alguns famosos escritores: Você reúne em volumes, à margem da sua grande obra de ficcionista, as colaborações que mantém quotidianamente na Imprensa, para ganhar o pão necessário. (Que longa e dolorosa experiência eu próprio tenho disso!). Eles, ao contrário, fixam os acontecimentos íntimos ou exteriores das suas vidas com o intuito, aliás bem humano e compreensível, de entregar à posteridade as horas que viveram ou de desabafar com este excelente companheiro e intermediário que é o papel em branco, que aceita passiva e humildemente todas as ideias e sentimentos e que muitas vezes até parece colaborar conosco, associar-se à nossa euforia ou à nossa depressão, quando lhas transmitimos. (CASTRO, 1998, p. 31)

⁴⁴ Na referida entrevista de 1945 e em carta remetida a Urbano Tavares Rodrigues em 1972, Castro afirma que vê o trabalho literário como o “pão-nosso de cada dia” (1998, p. 30).

O gosto de Ferreira de Castro era mais voltado para narrativas de cunho social, não só de autores como Gorki, na Rússia, ou os neorrealistas portugueses, como também alguns brasileiros. Inclusive, a tertúlia da Veneza possuía uma notável admiração pela obra e pela figura de Raul Brandão. O autor de *Os Pobres* é visto como uma espécie de mestre para o círculo neorrealista.⁴⁵ Em carta de 28 de outubro de 1925, cinco anos antes da publicação de *A Selva*, Ferreira de Castro já contava com a apreciação de Raul Brandão: “Cada vez mais alto e melhor! Abraço-o pelas suas novelas, que são magníficas” (1925, s/p.). Ora, é essa rede de contatos que representa e sustenta a mais poderosa fatia da comunidade de leitores das obras castrianas. Conforme defende Antonio Candido (2006), a obra obedece a uma orientação geral do sistema simbólico vigente. Era de se esperar que Ferreira de Castro regulasse o seu estilo e as suas preferências literárias com base na ideologia das publicações em que contribuía e, depois, a partir do seu envolvimento com os intelectuais neorrealistas, também apreciados por Raul Brandão. São essas vinculações políticas, ideológicas, afetivas e estéticas que fazem Ferreira de Castro considerar o diário um gênero superficial, com ambições apenas estéticas, ao contrário da ambição documental dos neorrealistas, que também se fazem presentes n’*A Selva*:

Os diaristas, além da obsessão, que muitos têm, de não deixar nenhum dia em branco, sofrem se a sua própria intuição lhes aconselha a cortarem as passagens inúteis. Pois que se trata duma obra de corpo e alma inteiros, suprimir-lhe os dias sem interesse é como encurtar-lhes a vida, minimizar a sua história, atentar contra a verdade do indivíduo e do tempo; é como se lhes amputassem um músculo ou lhes retirassem uma víscera. Dá pena ver certas obras do gênero, o *Journal* de André Gide, por exemplo, tão importante e corajoso, sobrecarregados de trechos inteiramente supérfluos e mesmo pueris. Ora os seus diários, caro Urbano, estão isentos de tal pecha. (CASTRO, 1998, p. 32)

Já o posicionamento de Ferreira de Castro sobre os demais artistas oscila entre a tolerância (José Bacelar), a gentileza (Eduardo Frieiro), a admiração honesta (Jorge Amado, Jaime Brasil, Roberto Nobre) até o elogio rasgado (Raul Brandão). Nas seis cartas que Carolina Miranda encontra na Academia Mineira de Letras, em três delas, Castro faz o mesmo elogio a Eduardo Frieiro, sem considerações mais profundas.⁴⁶ Em carta de 28 de

⁴⁵ Como se pode verificar no depoimento de José Gomes Ferreira (1965).

⁴⁶ É o seguinte comentário: “Eduardo Frieiro, além do seu grande talento e cultura, faz parte dos escritores brasileiros que melhor escrevem o português” (cf. MIRANDA, s/d., s/p.).

março de 1922, Raul Brandão responde, em típica atitude melancólica,⁴⁷ um elogio que Castro lhe fizera: “São raras efectivamente as pessoas que em Portugal estimam os meus livros, mas essas bastam-me quando compreendem não o que vale a minha obra necessariamente imperfeita, mas o esforço que faço, para arrancar alguns farrapos ao limbo...” (1992, p. 74). As cartas que Castro dirige a José Bacelar⁴⁸ são mais contidas e diretas, talvez por causa da presença, em suas palavras, de uma carga negativa que, diferente de Raul Brandão, não se trata de modéstia de escritor ou de uma convenção elegante. Vejamos a resposta de Bacelar a uma crítica negativa feita por Ferreira de Castro:

Lisboa, 24 de julho de 1935
S/C, R. Latino Coelho, 45, 3º.
Exmo. Snr. Ferreira de Castro

Venho muito comovidamente agradecer-lhe as suas palavras tão bondosas e tão fraternais, as suas palavras tanto mais tocantes para mim quanto é certo que elas vêm do escritor que mais largo êxito tem tido no nosso país – porque o teve também no resto do mundo. É uma tendência – demasiadamente humana – de todo o escritor de sucesso o sobrelevar o espírito crítico da massa dos leitores, o considerar o “meio” onde ele produz menos mau do que na realidade ele é. Não é porém assim o romancista Ferreira de Castro, e isto dá bem a medida da categoria do seu espírito, porque uma das mais nobres qualidades do artista – e talvez também do homem – é, não é verdade? A insatisfação. O “meio” é triste, de facto. Assim, já de antemão eu estava preparado e resignado – dados o fraco mérito e o género um pouco especial do meu pequeno livro à indiferença e ao silêncio da crítica oficial. Mas aquilo que de maneira nenhuma eu esperava é que seria tão generosamente recompensado desse tratamento com cartas tão humanamente amigas, como o é por exemplo aquela que me escreveu. Através duma existência sem grandes benefícios e com algumas amarguras – como quase todas as existências – julgo ter pelo menos conservado intacta uma coisa de que, devo confessá-lo, me orgulho um pouco, porque ela nos faz talvez sentir que a nossa alma não está completamente abastardada: a faculdade de admirar. E se aqueles a quem admiro se lembram de me dar um apoio tão leal e tão nobre como é o seu, considerar-me-ei plenamente pago dum esforço cujo único valor está na boa vontade, e mesmo das possíveis conseqüências que para mim podem advir desse esforço. Pede-lhe licença para se confessar mais uma vez cordialmente admirador, quer dizer admirador “do coração”,
José Bacelar. (ALVES, 2000, p. 132-133)

Um fato digno de nota é a ausência de cartas que tragam intervenções alheias às obras castrianas, o que faz supor que ou elas não existem, ou foram ocultadas pelo escritor.

⁴⁷ Parece ser uma característica de Raul Brandão o tom pessimista, não só das obras, como das cartas também. Cf. BRANDÃO, Raul; PASCOAES, Teixeira de. Correspondência/Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, 1994.

⁴⁸ José Bacelar era médico e ensaísta.

Geralmente, o que sucede é o oposto: Ferreira de Castro que costuma dar conselhos, emitir opiniões, sugere alterações. As posições só se invertem na correspondência entre Castro e Brandão que, ainda antes d'*A Selva*, promete, após uma de suas famosas crises de saúde: “Se eu um dia puder escrever, hei-de fazer um artiguinho sobre os seus livros. O que me interessou esta última novela *A Peregrina do Mundo Novo*! É extraordinária a sua força, o seu talento e notável o seu trabalho!” (1926, s/p.). Em carta de 1929, Luís Consiglieri Sá Pereira⁴⁹ faz notar o peso que a palavra de Brandão tinha para os escritores em ascensão:

Ayamonte, 25 de Janeiro de 1929.

Você, como eu, tem conhecido o pão que o diabo amassou, triunfa através de sacrifícios sem conta e o que é a si o deve. Claro q. a minha natural insuficiência não me permite ver até onde você irá. Mas estou certo de q. irá longe, muito longe. Digo-o por mim apenas? Não. Mas Ferreira de Castro é uma pessoa de quem o sr. Raul Brandão me disse, espontaneamente, como quem sente a necessidade de uma confissão, em plena balbúrdia do Chiado, que – “é um homem capaz de conceber, construir, realizar um Livro!” Ora, todos sabemos que o Velho é exigente... (SÁ PEREIRA, 1992, p. 85)

A respeito do terceiro critério, a mediação entre os intelectuais para a divulgação dos trabalhos, é importante destacar a estratégia que surtiu um efeito duplamente positivo em Ferreira de Castro e outra personalidade bastante cultuada na época: Cândido Portinari. O pintor foi uma grande referência para os neorrealistas portugueses. Entretanto, em 1952, concedeu uma entrevista ao *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro, mais tarde transcrita na revista *Vértice*. Segundo Luciane Páscoa, na entrevista, “Portinari emitira [...] algumas afirmações pouco convincentes sobre os fundamentos da orientação realista de seu trabalho. Tais declarações sugeriram uma interpretação contrária ao sentido renovador e social que identificava a sua obra” (2006, p. 7). Isso causou um choque nos artistas neorrealistas, mas, mesmo depois da malfadada entrevista e suas repercussões negativas, o pintor ainda possuía alguns admiradores, como podemos notar nos comentários de João Pedro de Andrade⁵⁰ sobre a escolha de Castro pela mão de Portinari para ilustrar a edição de luxo d'*A Selva*:

Lisboa, 27 out. 1955.

Tive ontem a agradabilíssima surpresa ao chegar a casa para o almoço, de encontrar a sua magnífica oferta de um exemplar de *A Selva*, na bela

⁴⁹ Jornalista e crítico literário.

⁵⁰ Jornalista e crítico literário.

edição monumental acabada de sair. [...] Não falo nas ilustrações do grande Portinari porque já as conhecia da exposição na Guimarães, mas que, enquadradas na acção, fazem sentir melhor a sua grandeza. Não se pode dizer que elas valorizem o texto, porque este não o necessitava. Trata-se de duas obras de arte, que se conjugam e interpenetram, mas que ficam independentes. (ANDRADE, 1992, p. 141)

Escolher Portinari para a tarefa foi uma estratégia para aumentar as vendas d'A *Selva*, e tornar o nome de Ferreira de Castro mais conhecido entre os brasileiros e os admiradores do pintor, e vice-versa. Nesse sentido, o já mencionado Osório de Oliveira foi um importante mediador entre Ferreira de Castro e os intelectuais brasileiros. A primeira ocorrência do nome de Jorge Amado, por exemplo, está em carta de 22 de março de 1934, em que Osório menciona a nota de leitura publicada pelo romancista baiano no *Boletim de Ariel*:

Ferreira de Castro,
Camarada!

Aí fica a revista em que você figura como colaborador, e uma outra, que talvez não lhe chegue às mãos, e que traz um artigo entusiástico sobre *A Selva*. O autor é um dos valores novos do Brasil, romancista social, com um livro interessante, *Cacau*.

Você devia escrever-lhe, mesmo para a redacção da revista. Mande colaboração, ou, pelo menos, livros seus, ao João Calazans, director da outra revista. É um rapaz de valor. Seu:

Osório de Oliveira. (ALVES, 2000, p. 143)

A sociabilidade acaba revelando uma parcela da opinião pública a respeito do escritor e suas obras, e divulga os processos de promoção e divulgação de um livro, o que envolve diversos agentes, desde o autor, ilustrador, até os críticos. Outro exemplo é a missiva de 23 de julho de 1934, em que Osório, a propósito do recebimento de *Bangüê*, instiga Ferreira de Castro a tomar contato com José Lins do Rego e Jorge Amado:

Ferreira de Castro:

Recebi este livro, do autor, para si. Deve ter recebido directamente a 2. Edição do *Cacau* e o *Suor*, de Jorge Amado. Este José Lins do Rego é um dos maiores valores novos do Brasil. Sobre todos estes escritores novos encontra referências nos meus livros *Espelho do Brasil* e *Psicologia de Portugal* (cap. Leituras sobre o Oceano). Escreva a esses rapazes, que o admiram, e lhe testemunham espontaneamente essa admiração. E diga sobre eles qualquer coisa no *Século*. Precisamos estreitar estas relações entre a gente nova de cá à simpatia deles. Se alguma vez quiser aparecer nesta sua casa, terei com isso muito gosto. Estou sempre, de noite, salvo raras exceções.

Seu camarada amigo:
Osório de Oliveira.
Lxa. 23/7/34.
Largo do Contador Mor, 1-A, 2º. Dto. (ALVES, 2000, p. 144)

As obras de Ferreira de Castro ganharam diversas traduções, em vários idiomas, principalmente *A Selva*. Por meio das cartas, pode-se entrever como se davam estes processos de mediação entre escritores e tradutores. Normalmente, o contato era facilitado por amigos em comum. No arquivo de Sintra, descobriu-se que há algumas cartas trocadas entre Ferreira de Castro e o escritor Stefan Zweig, que era amigo de Richard A. Bermann, a quem coube a tradução alemã de *A Selva*. E, novamente, Osório de Oliveira destaca-se como aquele que apresentou Castro a Paulo Prado, amigo de Blaise Cendrars, que traduziu *A Selva* para o francês. Cendrars foi um dos grandes responsáveis por tornar o nome do escritor português conhecido no restante da Europa. Vejamos a carta enviada por Oliveira, de 1º de novembro de 1935:

Caro Amigo Ferreira de Castro: está em Lisboa o notável historiador brasileiro Paulo Prado, que leu *A Selva* e, portanto, tinha gosto em conhecê-lo. Vai amanhã, Sábado, pelas 5h, tomar chá a minha casa. Você quer lá ir? Da conversa com Paulo Prado creio que poderá resultar a tradução francesa do seu livro por um grande escritor francês, de quem ele é amigo e com quem falou agora em Paris sobre isso. É uma razão para você aparecer na casa do seu amigo:
José Osório de Oliveira. (ALVES, 2000, p. 145-146)

Em cartas e entrevistas, Ferreira de Castro oferece breves relances de seus hábitos antes de escrever, como o gosto pela reclusão,⁵¹ o uso excessivo de café e cigarros, o alheamento diante do que acontece ao seu redor e os horários fixos para produzir. Apesar do isolamento imposto a si, Ferreira de Castro não se furtava à correspondência com amigos e conhecidos que costumavam enviar-lhe cópias de seus trabalhos para revisão, conforme percebemos em carta remetida a 24 de maio de 1936 por José Bacelar:

Lisboa, 24 de maio de 1936
Meu Excelentíssimo Camarada:
Fora meu propósito desta vez entregar-lhe pessoalmente o meu segundo livrinho – para poder de viva voz agradecer-lhe toda a sua indulgência e toda a sua bondade com um pouco mais de ardor do que aquele que

⁵¹ Em carta de 1948, dirigida a Eduardo Frieiro, Ferreira de Castro revela: “Para acabar calmamente um novo romance e também para respirar essa atmosfera que tanto amo, refugiei-me, há meses, numa aldeia da Bretanha – Pont- Aven, onde Gauguin fundou, no século passado, uma escola de pintura” (s/d., s/p.).

consigo pôr nas minhas palavras escritas. Não tendo o prazer de o encontrar no hotel onde se acha habitualmente, fui informar-me do paradeiro do meu ilustre Camarada junto do seu editor. Mas quando soube aí que se encontrava retirado no Estoril, foi imediatamente que desisti duma tal intenção sabendo como é digno de todo o nosso respeito o isolamento de asceta em que um romancista concebe e gera o seu novo romance. Hesitei quase até, devo acrescentar, em lhe enviar o livrinho. E é por isso que, ao receber a sua carta, eu me senti duplamente reconhecido, porque calculei a boa vontade imensa que deveria ter posto em escrevê-la, sabendo também por excelência própria como somos ciosos de todos os nossos momentos, de toda a nossa atenção, de todo o nosso amor numa palavra, quando nos achamos embrenhados numa tarefa tão absorvente e tão exclusivista como é a do trabalho de criação. Muito obrigado, pois, e, se me é permitida esta manifestação de pudor, prometa-me que, se alguma vez mais eu tiver o ensejo de lhe oferecer qualquer outra obracinha, não se julgue na obrigação de perder tempo a responder-me. Privar-me-ei, bem sei, do prazer de escutar a sua opinião, mas é que me seria extremamente penoso, repito, saber que dalguma maneira tinha perturbado um trabalho que respeito como respeito aquilo que ele produz. Quanto às suas amáveis palavras de aplauso, meu prezado Camarada, não julgue que, descontada uma grande percentagem devida à sua complacência, eu não acredito até um certo ponto nelas. Tenho com efeito quase a certeza que, se pôde condenar a essência ou a expressão daquilo que escrevi, em particular, uma coisa talvez, geral, o tivesse tocado nas minhas reflexões: o esforço que eu fiz para penetrar um pouco na nossa pobre alma humana. E tocou-o por esta razão simples: pela humanidade mesmo do meu caro Camarada, pela humanidade que transparece em todos os livros que escreveu – humanidade que não é apenas a piedade insistente e importuna dum mortal, que pode ser um inferior, mas o enternecimento puro daquele que muito sofreu já e pode agora elevar-se, liberto quase de si mesmo e cheio dum infinito amor, acima dos seus semelhantes. É esta talvez de resto, julgo eu, mais ainda que a sinceridade, a seriedade ou a maturidade, a qualidade que nos indica o pensador – que pode ser um romancista – excepcional. Mas não lhe quero roubar mais tempo, meu Excelentíssimo Camarada. Faz votos para que encontre um ambiente o mais possível propício ao seu trabalho o seu camarada atento e admirador muito fervoroso,
José Bacelar. (ALVES, 2000, p. 133-134)

Obviamente, a sociabilidade não é um processo ingênuo, e sim uma estratégia eficiente para angariar o reconhecimento de um escritor, transformando-se as cartas em um mecanismo de negociação literária, na qual livros são dados de presente, o que é retribuído com a publicação de uma crítica elogiosa. É o que acontece entre Ferreira de Castro e Eduardo Frieiro, em carta de 24 de março de 1933: “Falaram-me há dias com muito entusiasmo, no seu livro *Ilusão Literaria*, onde ao que me disseram, há palavras amigas para mim. Gostaria de ter um ex. desse livro [...]. Não como troca, mas como lembrança da leal amizade e camaradagem que aqui lhe ofereço, envio-lhe hoje um ex. do meu último

romance” (cf. MIRANDA, s/d., s/p.).⁵² O agrado literário de Ferreira de Castro, quando não era retribuição a um elogio publicado, constituía-se como um incentivo para o agraciado publicar uma crítica. Como a maioria de seus correspondentes eram jornalistas, o livro ganhava, no mínimo, uma menção positiva em um jornal. É o que se percebe em carta de 9 de abril de 1968, enviada por Castelo Branco Chaves⁵³ em resposta ao envio de *O Instinto Supremo*:

S/c – 9 abril 1968

Meu caro Ferreira de Castro,

Não vou lhe dizer – porque teria de ser extenso já que não posso ser genialmente eloqüente – quanto me sensibilizou a oferta do seu último romance. É, na sua vida, mais um acto da simpatia e afectuosidade que Você encontra sempre em si para manifestar aos menos dotados. Você, que tem um nome glorioso, vem até o pobre homem obscuro que eu sou a dar-lhe uma generosa prova de amizade. Quanto lha agradeço e quanto fico a admirar! Mais uma vez neste seu romance Você vem me dar a todos os que escrevem a lição de que o primeiro dever de quem tem uma pena é pô-la ao serviço da Humanidade – e sem desânimo, cada vez mais eloqüentemente Você pede aos homens que se amem uns aos outros engrandecendo-se na sua humanidade. Parabéns pela sua bela obra. Aceite um abraço do seu Amigo muito admirador
Castelo Branco Chaves. (ALVES, 2000, p. 137-138)

Do outro lado do Atlântico, Ferreira de Castro precisava de contatos com intelectuais brasileiros, e estes, por sua vez, ancoravam-se em Ferreira de Castro para conseguir reconhecimento em Portugal. Marco Aurélio Coelho de Paiva afirma que, no caso de Ferreira de Castro, “o uso de sua obra foi de imediato reaproveitado por outros autores e agentes sociais interessados naquela questão” (p. 21). Em carta de 10 de setembro de 1934, por exemplo, Jorge Amado, em agradecimento a uma revisão elogiosa de Ferreira de Castro, revela suas intenções literárias a respeito de *Jubiabá*, afirma que publicou uma nota e um artigo sobre o escritor português, e revela o apreço dos artistas brasileiros em relação às suas obras:

Rio de Janeiro, 10 de Setembro de 1934.

Meu caro Ferreira de Castro.

Acabo de voltar ao Rio e encontrei na *Ariel* a sua última carta. Agradeço os seus conceitos sobre *Cacau* e *Suor*. Venho de passar quatro meses na Baía, recolhendo um resto de material para um romance sobre negros.

⁵² Em carta de 3 de novembro de 1954, Castro agradece o artigo que Frieiro fizera sobre *A Missão*, e adverte que falará dele para Cyro dos Anjos (cf. MIRANDA, s/d., s/p.).

⁵³ Ensaísta e historiador literário, tradutor e escritor.

Chamar-se-á *Jubiabá*, nome de um macumbeiro de lá e espero fazer um livro forte, fixando nas duas primeiras partes – Baía de Todos os Santos e Grande Circo Internacional – todo o pitoresco do negro baiano – música, religião, candomblé e macumba, farras, canções, conceitos, carnaval místico – e toda a paradoxal alma do negro – raça liberta, raça das grandes gargalhadas, das grandes mentiras e raça ainda escrava do branco, fiel como cão, trazendo nas costas e na alma as marcas do chicote do Sinhó Branco. A terceira parte – A greve – será a visão da libertação integral do negro pela sua proletarização integral. Que acha v. do plano? Lhe envio um *Boletim de Ariel* onde falo em V. Aliás a nota está besta. Mas vale a intenção. V. recebeu meu artigo sobre *Terra Fria*? Acuse o recebimento. Mande dizer o que v. está fazendo. Qual o livro que o preocupa no momento? V. tem um grande público aqui no Brasil. Aliás porque V. não envia pro *Ariel* uma nota sobre a nova literatura de Portugal? Aqui há um certo movimento intelectual que está fazendo alguma coisa. O público nos apóia intensamente. Compra nossos livros. A crítica, é natural, se divide em descompusturas e elogios. Mande o artigo. Porque V. não aparece aqui de novo? Pelo que depreendo dos seus livros V. esteve por aqui em 24. Gostaria de ser seu cicerone numa viagem longa através do Brasil. Vendo as casas coloniais da Baía. Material que em suas mãos daria romances como *A Selva*. Me escreva. Agora não saio do Rio tão cedo. O Lins do Rego está em Maceió onde reside. Mande em carta suas lembranças para ele. Abrace o seu amigo e admirador

Jorge Amado

R. Senador Dantas – 40 – 5.º, Rio. (AMADO, 1992, p. 308)

Por outro lado, o peso que o nome de Ferreira de Castro possuía nos jornais, desde 1922 (quando funda *A Hora*), fortalece-se a partir da publicação de *Emigrantes*, em 1928. O jogo de influências em que o escritor esteve envolvido fez muitos escritores solicitarem críticas sobre as suas obras, ou às vezes o próprio Ferreira de Castro comprometia-se a escrevê-las, conhecedor da importância de sua assinatura. A intervenção de Castro representava um apoio bem-vindo, que na época era similar a uma carta de recomendação, como se a sua aprovação fosse a garantia de uma maior aceitabilidade por parte dos críticos e editores. Em carta escrita por Osório de Oliveira, a 24 de outubro de 1935, notam-se tanto o pedido de publicação que Osório faz para Castro quanto os juízos de valor sobre novos autores:

O Julião Quintinha, outro dia, disse-me que dispusesse do *Diabo*. Não lhes posso dar, nem vocês precisam, colaboração minha. Mas vim trazer-lhes uma coisa que considero preciosa: cinco poesias inéditas da grande poetisa brasileira Cecília Meirelles. E escrevi duas linhas para acompanhar. Aqui ficam, pedindo cuidado na revisão e devolução ulterior das poesias, que fazem parte dum livro.

Se quiser-me fazer uma gentileza diga no *Diabo*⁵⁴ que até o fim de Novembro sai o meu livro *O Romance de Garrett*, e que tenho no prelo outro volume intitulado *Roteiro da África*, que deve aparecer em Janeiro. Se você quiser coisas brasileiras ou sobre brasileiros para o *Diabo*, diga. Jornal dirigido por si, com colaboração do Quintinha, é jornal amigo. (ALVES, 2000, p. 144-145)

Igualmente importante é o papel de Ferreira de Castro como mediador entre Roberto Nobre, com quem manteve longa prática epistolar, e os diretores de jornais e revistas. Castro solicitou ilustrações de Roberto Nobre para diversas obras suas, principalmente para as capas (*Carne Faminta*, 1922; *Sendas de Lirismo e de Amor*, 1925; *A Epopeia do Trabalho*, 1926; *A Curva da Estrada*, 1950; *A Missão*, 1954; *A Volta ao Mundo*, 1944; *Pequenos Mundos e Velhas Civilizações*, 1937). Nobre foi colaborador de outras publicações castrianas, como *A Peregrina do Mundo Novo*, 1925, a Revista *Civilização*, e o livro póstumo de Diana de Lis, *Memórias duma Mulher da Época*, 1932. Também ilustrou algumas edições d'*A Selva*: vinhetas na edição de luxo, de 1938, e na de 1955, junto às ilustrações de Portinari.⁵⁵ Vejamos a carta e 23 de março de 1925, em que Castro, nome conhecido nos jornais de Lisboa, exerce a sua influência para ajudar o amigo:

Lisboa 23/3/1925

Meu caro Roberto:

Como vai V.? Louvo-lhe a coragem por uma tão grande ausência... Noutra carta e mais de vagar hei-de increpá-lo por isso. V. não tem o direito de afastar-se assim do campo da luta. Enfim, falaremos mais pausadamente para outra vez. Por agora quero dizer-lhe que só ontem tomei conhecimento da s/ carta para o Assis. Tratei do caso que nos dizia respeito. Falei com Anahory do *A.B.C.* Ele aceitou a sua colaboração. E parece-me que V. vai ficar – fica certamente – como colaborador efectivo e com muito trabalho. Aí vão agora dois trabalhos meus, que V. devolverá com os desenhos o mais depressa possível. (O Julião Quintinha, entrando ontem no meu gabinete, levou-me a interromper esta carta...). Portanto, como lhe dizia há 24 horas, V. fica como colaborador do *A.B.C.*, a não ser que a fatalidade se coloque de permeio... O Anahory, a quem mostrei o livro p^a crianças que V. ilustrou, ficou bem impressionado. Para sossego da sua sensibilidade, devo dizer-lhe que isto não foi devido à minha retórica ou à minha amizade por si – mas pelo seu próprio valor e pelo Anahory – cá para nós – precisar de mais um desenhador... Logo tratarei com ele sobre preços. Falei também com o Mário Domingues, que está dirigindo a edição da *Batalha* (diária). Aceita com muito prazer um boneco seu, para os domingos. Exige-se apenas

⁵⁴ Ferreira de Castro foi o diretor de *O Diabo* entre 08 de setembro e 10 de novembro de 1935.

⁵⁵ As últimas vinhetas que Roberto Nobre fez para *A Selva* em 1955 foram substituídas na reedição de 1982 pelas ilustrações de Elena Muriel, que detinha os direitos sobre as publicações de Ferreira de Castro. As ilustrações de Portinari foram mantidas.

uma condição: que o boneco seja de acordo com o carácter do jornal, é dizer, que seja de crítica a qualquer facto da burguesia. Para isso talvez você se inspirasse lendo a própria *Batalha...* Legenda e assunto ao seu critério. Pagam quinze escudos por cada desenho. Agrada-lhe Roberto? Eu escuso de dizer que a mim agradava muito que V. principiasse a surgir nos jornais de Lisboa. Quanto ao *Suplemento* ainda não falei com o Pinto Quartim, que o dirige. Mas estou certo que ele aceitará também a sua colaboração. Adeus, meu amigo. Escreva-me, mande-me os desenhos do A.B.C. – depois, v. tratará directamente com o secretário da redacção, que lhe enviará os trabalhos e a “massa” – e diga-me coisas... Um grande abraço do amigo, que tem que lhe dar uma grande sova por esse isolamento que é quase uma renúncia (ou não?).
JM Ferreira de Castro. (CASTRO, 1994, p. 57)

As cartas de escritores podem ser lidas “como biografema⁵⁶ e paratexto – em que o sujeito escritor se deixa entrever” (CAMPOS, 2010, p. 19). Se considerarmos que as missivas passam por um processo de seleção e exclusão, espera-se que as cartas eleitas sejam convenientes à imagem pública, estabelecida, do escritor, que constrói a si mesmo por meio do diálogo com seus correspondentes. Segundo Venancio, “a análise desse tipo de fonte permite a compreensão das relações estabelecidas entre as representações subjetivas do agente em questão (no caso, o titular do arquivo) e a memória que se constrói sobre ele” (2001, p. 27). Ferreira de Castro ajudou a cristalizar a imagem que a opinião pública fez de si. Por exemplo, afirma para Eduardo Frieiro que não tem problemas de patriotismo, porque se considera “cidadão de todos os países, irmão de todos os homens e inimigo de todas as pretensões de superioridades raciais, de todas as fronteiras, de todos os prejuízos, incluindo os linguístas que separam a humanidade” (cf. MIRANDA, s/d., s/p.).

As cartas funcionam como paratextos por tornar Ferreira de Castro leitor da própria vida, da própria obra, da obra alheia, da sociedade e da arte. Os correspondentes, por sua vez, quando comentam a obra do escritor, limitam-se a bajulações excessivas e exageradas, como em carta de Fidelino de Figueiredo: “M.tos e m.tos parabéns! Vocês, romancistas de preocupações sociais, estão prestando um serviço imenso a esta pobre gente: revelar-lhe a própria miséria e ensiná-la a detestá-la, por impulso de dignidade humana” (1992, p. 74).

Enfim, o estudo das cartas do arquivo de Ferreira de Castro possibilitou a descoberta de que o escritor conhecia a maior parte dos críticos os quais resenharam *A Selva*, e que tudo indica que era costume entre os escritores encomendar críticas por meio de cartas. O interlocutor colaborava com a produção literária do escritor, em um processo

⁵⁶ Segundo Roland Barthes, o biografema é um fragmento da vida do sujeito, como imagens, preenchidas de significado.

de sociabilidade que funcionava como “termômetro do gosto de um público mais amplo” (MORAES, 2006, p. 66). As cartas, portanto, fazem parte da experiência literária, pois conjugam autor, obra, público, tradutores, ilustradores, todos os agentes que fazem parte do conceito de “campo literário” delineado por Pierre Bourdieu (1996). Além disso, a epistolografia permite o entendimento de como se constituía a comunidade de leitores e críticos das obras castrianas, assim como possibilita a problematização dos mecanismos de mediação e negociação literária que garantem a boa ou má recepção da obra.

2.2 O TODO NÃO É TODO SEM AS PARTES

No Brasil, nos agitados anos vinte, com um público acostumado a uma arte tradicional, certamente a dedicatória que Mário de Andrade fez a si mesmo na *Paulicéia Desvairada* causou, no mínimo, estranhamento, assim como o “Prefácio Interessantíssimo” escrito para a obra. E por falar em prefácios, conhece-se também aquele que Monteiro Lobato elaborou para *Urupês*, em que se desculpava ao personagem Jeca Tatu pela atitude preconceituosa em relação ao caipira brasileiro.⁵⁷ Para citar a literatura produzida no Amazonas, o prefácio de Euclides da Cunha ao *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, marcou as leituras posteriores sobre a obra, uma vez que o estilo euclidiano constituía-se como uma “tradição estética” (cf. GONDIM, 2002, p. 105) para um grupo de intelectuais amazonenses. Elementos como o título, a capa, a dedicatória ou o prefácio, denominados por Gérard Genette como paratextos editoriais, são estruturas que atribuem, endossam ou negam um sentido ao texto literário, além de produzir uma rede de comentários que o prolongam, conduzindo a sua recepção. Segundo Genette, “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (2009, p. 17). O pesquisador francês divide os paratextos em dois subgrupos: os peritextos e os epitextos. Os peritextos são elementos que dão continuidade ao texto dentro do próprio espaço da obra, como rascunhos, notas, etc. Já os epitextos residem fora da obra, mas associam-se a ela por meio de uma rede de comentários, como entrevistas realizadas com o autor ou críticas sobre o livro. Em geral, a capa, o título ou mesmo um prefácio são considerados elementos ornamentais. Jorge Luis

⁵⁷ O artigo “Urupês” foi inicialmente publicado em jornal, e devido às críticas negativas que recebeu por conta da representação de Jeca Tatu, o autor resolveu publicá-lo no livro de contos de mesmo nome, e incluiu o famoso prefácio na primeira edição.

Borges confirma, de forma bem-humorada, a visão que se tem do prólogo como acessório: “O prólogo, na triste maioria dos casos, confina com a oratória de sobremesa ou com os panegíricos fúnebres e está cheio de hipérboles irresponsáveis, que a leitura incrédula aceita como convenções do gênero” (1999, p. 12). Porém, os paratextos não são apenas elementos que acompanham o texto, pois eles também determinam ou influenciam a maneira como ele será lido:

O paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. [...] lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente. (GENETTE, 2009, p. 9-10, grifo do autor)

Para Daniel Puglia, “o ato de prefaciар textos da própria autoria traduz uma clara intenção de orientar a leitura das próprias obras, conformando a sua recepção junto ao público-leitor” (s/d., p. 4). A função dos paratextos é de, sobretudo, evitar equívocos de leitura, além de revelar algumas intenções do autor naquele período em que foram concebidos. É de se esperar, portanto, que um escritor produza ou autorize paratextos que deem um subsídio positivo para a recepção da obra por parte dos leitores e críticos. Mas determinados paratextos, principalmente prefácios, podem também limitar a atuação do leitor no processo de interpretação do texto, criando a ilusão de se conhecer a verdade sobre a obra. Como afirma Genette, “o único mérito que um autor pode atribuir-se por meio do prefácio, provavelmente porque depende mais da consciência do que do talento, é o de veracidade ou, pelo menos, de sinceridade, isto é, do esforço no sentido da veracidade” (2009, p. 184). Paratexto e texto partilham o mesmo espaço, o livro, e um atua sobre o outro na construção do sentido e do valor simbólico que será atribuído àquele livro. Genette ratifica o poder de intervenção do autor sobre a construção do significado da obra literária: “É Borges que revela, no prólogo de *Artíficios*: ‘*Funes el memorioso* é uma longa metáfora da insônia’. Impossível, depois disso, ler o conto sem que essa interpretação autoral pese sobre a leitura e a force a determinar-se, positiva ou negativamente, em relação a ela” (2009, p. 199). Uma situação similar ocorre na epígrafe do *Ensaio sobre a*

cegueira,⁵⁸ de José Saramago, que oferece alguma explicação para o mal branco que acomete os personagens, ou o poemeto épico *Muhuraida*, composto por Henrique João Wilkens, cuja dedicatória está inserida no próprio subtítulo,⁵⁹ evidenciando os mecanismos de patrocínio a que a dedicatória servia, em meados do século XVIII.⁶⁰ Por conseguinte, estudar uma obra na sua condição de livro, de objeto, envolve necessariamente os elementos paratextuais.

Em Portugal, a notoriedade de *A Selva* deve-se em parte pela configuração de seus elementos paratextuais, que são dados importantes para o entendimento da recepção da obra. Alguns desses materiais que estiveram presentes nas diversas edições da obra serão analisados, pois foram fundamentais para estreitar as relações com o círculo neorrealista, e garantir a boa acolhida em relação ao público brasileiro. Ao reunir as diversas edições d'*A Selva*, a intenção não é realizar um estudo filológico ou genético, e sim investigar a função ideológica do paratexto para a criação e atração de leitores-modelo, e problematizar os artifícios utilizados pelo autor para conquistar publicidade para a obra. Comece-se, portanto, com o elemento mais aparente da obra literária: o título.

Genette defende que, “se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação” (2009, p. 72). Como se fosse outro romance, *A Selva* ganha, nas edições belgas e francesas, o título *Forêt Vierge* (Floresta Virgem) ou *Padurea Virgina* nas edições romenas. Mas talvez o título mais distante do original seja o da edição búlgara, *Caukuch Zeleniath Demonh*, cuja tradução literal seria algo como “Borracha do Demônio Verde”, contrastando com o ambíguo título *De Paradys Plantage* (A Floresta do Paraíso) das edições holandesas. Nesses casos, vê-se que os títulos das traduções oferecem indícios de como o seu conteúdo foi apreendido pelo editor ou tradutor.

Em algumas edições portuguesas d'*A Selva*, o termo “romance” aparece como subtítulo, na capa. É o que ocorre na 1ª edição (1930), na 11ª (1938),⁶¹ 13ª (1949), 14ª

⁵⁸ “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, s/p.).

⁵⁹ *Muhuraida* “ou o Triunfo da Fé na bem fundada esperança da inteira conversão e reconciliação da grande e feroz nação do gentio Mura. Poema heróico composto e compendiado em seis cantos, dedicado e oferecido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor João Pereira Caldas, do Conselho de Sua Majestade Fidelíssima, alcaide-mor, comendador de S. Mamede de Troviscoso na Ordem de Cristo; governador e capitão general que era do Estado do Grão-Pará e agora nomeado das capitánias de Mato Grosso e Cuiabá; e nos distritos delas e deste Estado do Pará, encarregado da execução do Tratado Preliminar de Paz e Limites, por parte da augustíssima rainha fidelíssima. Por um militar português, afetuoso e reverente súdito de Sua Ex^a: em 1785”.

⁶⁰ Segundo Germana Sales, nos séculos dezoito e dezenove o escritor “tinha a função de dedicar a obra a um príncipe, rei, ou alguém poderoso, que financiava a produção e autorizava a sua circulação” (2003, p. 18).

⁶¹ Segundo o Centro de Estudos Ferreira de Castro, a editora Guimarães numerou as edições d'*A Selva* sem considerar a de 1938, da Empresa Nacional de Publicidade.

(1954) e 15ª (1954). Nas demais, a indicação genérica surge apenas na página de rosto. As obras da chamada primeira fase da produção literária de Ferreira de Castro, que se estende de 1921 até 1927, e que foram posteriormente excluídas da coletânea das *Obras Completas* por decisão do próprio autor, receberam indicação genérica na capa como novelas, e não como romances. O livro *Carne Faminta* possui a expressão “Hora Novelesca” na capa, assim como *O Êxito Fácil* (“Novela Sucesso”), *A Metamorfose* (“Novela Contemporânea”), *Sendas de Lirismo e de Amor* (“Novelas”), *A Peregrina do Mundo Novo* (“Novella Edição do ABC”), *A casa dos móveis dourados* (“Novelas”) e *O vôo nas trevas* (“Novelas”). O ciclo de novelas é quebrado por *Emigrantes*, em 1928, quando a palavra “romance” passa a acompanhar os títulos, seguido de *A Selva*, *Eternidade*, *Terra Fria*, *A tempestade*, *A Lã e a Neve* e outras obras posteriores. Em comentários dos biógrafos e críticos de Ferreira de Castro, descobriu-se que os intelectuais, àquele período, consideravam a novela um gênero inferior em relação ao romance. N’*A Selva*, a palavra “romance” na página de rosto estabelece o pacto ficcional com o leitor, mas ele será quebrado posteriormente no prefácio. Assim, a indicação romanesca valorizava tanto o texto quanto o autor, demonstrando o seu nível de cultura. Mas outro paratexto possui função semelhante: a epígrafe. Conforme Genette, a epígrafe é “uma palavra-passe para a intelectualidade. No aguardo de hipotéticas resenhas nos jornais, de prêmios literários e de outras consagrações oficiais, ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão” (2009, p. 144). Ferreira de Castro escolheu três epígrafes para *A Selva*: de Tavares Bastos,⁶² De Pinedo⁶³ e Euclides da Cunha.⁶⁴ As citações servem como uma forma de legitimar o conteúdo do texto literário, apresentando versões autorizadas nas epígrafes, dando-lhes um teor de real, de veracidade, inclusive na constituição de uma espécie de “arquivo do ambiente”: a base da caracterização da Amazônia, n’*A Selva*.

Já na nona edição d’*A Selva*, de 1945, é apresentado ao público o texto com algumas alterações. É a primeira revisão significativa desde a sua primeira edição, de 1930. Mas dentro do livro, uma surpresa para os leitores: um mapa⁶⁵ – que já havia aparecido na

⁶² “A sensação de profunda melancolia que se apodera do espírito, nos adverte de que estamos dentro das mais densas solidões do Mundo. No Alto Amazonas, principalmente, domina esse amargo sentimento que obriga a alma a dobrar-se sobre si mesma” (AS, s/p.).

⁶³ “Ser forçado a descer naquele horror, mesmo que se aterre incólume, é ficar onde se desceu e morrer sepultado na sombra” (AS, s/p.).

⁶⁴ “Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se do *Génesis*” (AS, s/p.).

⁶⁵ Em anexo (Anexo V).

11ª edição, de 1938 – surge acompanhado de um texto. O mapa fornece informações sobre o Rio Madeira, onde se passa a história do romance, e tem a finalidade de reafirmar a condição do autor como testemunha dos eventos ocorridos na narrativa, e, portanto, uma visão autêntica, a voz autorizada a narrar. O texto que acompanha o mapa mostra o interesse de Ferreira de Castro pela figura do Marechal Rondon e sua empreitada pacificadora dos índios parintintins, o que virá a ser a matéria literária de *O Instinto Supremo*. Transcreve-se abaixo:

Quis o ilustre cartógrafo brasileiro, Sr. Jaguaribe de Matos, um dos mais cultos e dedicados colaboradores de Rondon, oferecer-nos, em nome dos Serviços de Protecção aos índios do Brasil, este mapa do local onde decorre a acção de *A Selva*. É curioso notar que a própria barraca de Todos-os-Santos – simples cabana solitária no meio da floresta densa – que no romance tem um papel preponderante, também no mapa figura com o relevo que se poderia dar a uma cidade. O facto explica-se por essa barraca, perdida na imensidade amazónica e onde o autor deste livro viveu, ser o ponto mais avançado do seringal Paraíso em relação às misteriosas profundidades da selva, habitadas pelos índios parintintins. No mapa pode-se verificar ainda o heróico esforço desses grupos de brasileiros que, sob a égide do grande Rondon, penetraram naquele trecho de mundo virgem abrindo postos na soledade da brenha imensa, arriscando a vida e até perdendo-a, pois não poucos lá ficaram para sempre, trespassados pelas flechas dos parintintins. E toda essa jornada civilizadora, cujos resultados práticos já hoje constituem justo motivo de glória para Rondon e seus colaboradores, foi efectuada sem se disparar um único tiro, apesar da fereza dos silvícolas, dos perigos da floresta e até do cepticismo dos civilizados que residiam nas margens dos grandes rios. É que, como se diz em *A Selva*, a missão desses homens era de paz e não de guerra; e, para que o seu sacrifício desse frutos, preferiram morrer, a matar. Assim, o esforço despendido na pacificação dos parintintins representa uma triunfante e notável obra de humanitarismo, obra que só pode ser avaliada em todo o seu elevado mérito por quem conheça a estranha região de que aqueles índios são os sombrios senhores. (AS, p. 302-303)

O texto, além de revelar o que era, até então, apenas um projeto do escritor, divulga as suas expectativas de construir um relato verídico, calcado na sua própria experiência na selva, e estava decidido a “revivê-la literariamente” (AS, p. 22-23). Dessa forma, Ferreira de Castro ficou conhecido como o “tradutor da Amazônia”. Inclusive, o autor já declarara, no prefácio escrito para *A Selva*, a sua intenção de dominar, literariamente, a Amazônia: “Essa incomensurável visão da terra desmesurada, que as árvores escondiam e eu aspirava dominar, concentrando-a na diminuta superfície dum livro” (AS, p. 23). Outra qualidade atribuída a Ferreira de Castro por meio d’*A Selva* foi a de defensor dos humildes, epíteto

que ele mesmo ajuda a construir nos pósticos do romance, como se verifica na versão de 1930:

Este livro, é um curto capítulo da obra que há-de registar o sofrimento dos humildes através dos séculos, em busca de pão e de justiça. As gentes do Ceará e do Maranhão, que trocam a sua terra pela Amazónia, não são menos desgraçadas que os nossos camponeses, que trocam Portugal pelo Brasil. A sua luta é uma epopéia assombrosa de que não ajuíza quem no resto do mundo se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha — da borracha que esses homens tiram à selva misteriosa e implacável... (AS, 1930, s/p.)

As “gentes do Ceará e do Maranhão” são comparadas aos camponeses de Portugal, mas na segunda versão do mesmo póstico, de 1945, o autor retirou a menção aos portugueses, talvez para ganhar a estima dos intelectuais brasileiros que não haviam recebido bem o romance *Emigrantes*. Eis as alterações:

Tinha-se compreendido, finalmente, que ao farfalhar do patriotismo, venha do norte ou do sul, da Europa ou da América, se sobrepõe sempre, no meu espírito, uma causa mais forte, uma razão maior: a da Humanidade. A razão deste livro. Deste livro que é um curto capítulo da obra que há-de registar o sofrimento dos humildes através dos séculos, em busca de pão e de justiça. A luta de cearenses e maranhenses na floresta amazónica é uma epopéia assombrosa de que não ajuíza quem, no resto do Mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha — da borracha que esses homens tiram à selva misteriosa e implacável... (AS, 1945, s/p.)

O escritor preocupa-se em salientar a sua inclinação humanitária, que alega ser a motivação para a escrita do livro. Percebe-se também que o substantivo “mundo”, em letras minúsculas, foi substituído por “Mundo”, com inicial maiúscula, ampliando a sensação de uma Amazônia desconhecida, e, conseqüentemente, atribuindo importância à narrativa por revelar aquele território que não fora bem explorado literariamente em terras lusas. Em 1955, surge a versão definitiva d’A *Selva*, no ano de aniversário dos vinte e cinco anos do romance, e que será acompanhada por uma nova alteração do póstico:

A luta de cearenses e maranhenses nas florestas da Amazónia é uma epopéia de que não ajuíza quem, no resto do Mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha — da borracha que esses homens, humildemente heróicos, tiram à selva misteriosa e implacável. (AS, 1955, s/p.)

A expressão “epopéia assombrosa” é suprimida, e a Amazônia passa a ter florestas, no plural, enquanto os nordestinos, a quem Ferreira de Castro dedica a obra, tornam-se “humildemente heroicos”. Contudo, merece ser questionada a ideia de que os seringueiros são os verdadeiros heróis do romance, visto que a sua representação, no texto literário, corresponde a uma massa ignorante e muda, sobre a qual pesam uma série de estereótipos. É provável que a insistência de Ferreira de Castro em dar destaque aos nordestinos n’*A Selva* seja resultado de uma ligação que viria a ser bastante importante, senão definitiva, para a sua aceitação no Brasil. Os prólogos que correspondem à 1ª e à 9ª edições apresentam um interessante relato do autor a respeito da recepção de *Emigrantes* no Brasil, onde afirma que foi “combatido como inimigo poderoso” (AS, s/p.). Aparentemente, os intelectuais brasileiros consideraram o romance desrespeitoso, por apresentar os personagens brasileiros como exploradores, gananciosos e rudes.⁶⁶ Mas, no lançamento da segunda edição brasileira de *Emigrantes*, o crítico brasileiro Humberto de Campos publica um artigo afirmando que “o autor não afeia as situações, agravando a verdade com a imaginação. A sua Lealdade chega, mesmo, ao ponto de colocar em Portugal, nas aldeias e cidades do interior, o aparelho criminoso destinado a exportar o trabalhador rural, depois de o ter expoliado” (1951, p. 239). Segundo Ferreira de Castro, foi graças a Campos que o romance passou a ser visto de outra forma, assim como, devido à sua influência, a acolhida d’*A Selva* fora positiva:⁶⁷ “*A Selva* já não levantou igual ondulação e, graças ainda a Humberto de Campos, cujo nome desejo ligar, fraternalmente, a estas páginas, encontrou, pouco tempo depois de publicada, uma atmosfera carinhosa, quer nos meios intelectuais, quer no resto da população do grande país” (AS, s/p.).

Os prólogos e dedicatórias oitocentistas revelavam uma relação de financiamento literário entre o escritor e aquele a quem a obra era dedicada ou direcionada. De acordo com Roger Chartier, “o escritor do século XVII, para ser provido de benefícios, escrevia uma dedicatória bem direcionada, a atribuía àquele a quem dedicou a obra a posição do

⁶⁶ Há, por exemplo, dois personagens que expressam bem essa representação, como o Coronel, que tratava os imigrantes como escravos e os humilhava, dando-lhes apelidos, e o Capataz, homem violento e lascivo, que rouba a amante de Manuel da Bouça, o protagonista do romance.

⁶⁷ Em texto publicado na *Revista Brasileira*, Álvaro Albuquerque confirma a afeição de Ferreira de Castro por Humberto de Campos, citando as palavras do autor de *A Selva* para o crítico brasileiro: “Fiquei-lhe grato pela explicação do mal-entendido ocasionado quando da divulgação do meu romance *Emigrantes*, no Brasil. Nada me foi mais doloroso do que saber que se armava por lá uma campanha, acoimando o meu livro de menos lisongeiro para com a pátria de vocês. Doe-me a injustiça, para não dizer a ingratidão. [...] E, até hoje, não sei se attribua a campanha à incompreensão ou à maldade. [...] Humberto de Campos fez-me o inestimável favor de pôr termo a essas incompreensões. Quem ler a sua crítica da *Selva* não persistirá naquelle juízo” (1935, p. 195-196).

autor primeiro” (1999, p. 40). Desta forma, o autor participava de relações de patrocínio, ao eleger uma espécie de protetor. No entanto, mesmo numa literatura do século XX, como é o caso d’*A Selva*, elementos paratextuais ainda cumprem, parcialmente essa função, pois “o patrocínio continua fundamental mesmo quando não se trata mais das mesmas remunerações” (CHARTIER, 1999, p. 40). A relação entre Ferreira de Castro e Humberto de Campos que se evidencia nos pósticos d’*A Selva* foi uma maneira eficaz de garantir a circulação do texto no Brasil após as críticas negativas sobre *Emigrantes*.

Todavia, tal foi a aceitação recebida pel’*A Selva*, que a maior parte de suas obras posteriores teve a sua importância reduzida ao olhar da crítica. Ferreira de Castro tinha consciência de que *A Selva* era um passe para a sua entrada no cânone, tanto que procurou criar uma unidade na sua produção romanesca sobre a Amazônia ao escrever *O Instinto Supremo*, em 1968. O romance recebeu apenas seis edições em Portugal e uma no Brasil. Não ganhou traduções e estudos críticos significativos, e as escassas leituras existentes acabavam levando em conta o sucesso obtido pel’*A Selva*, criando polos opostos de comparação. O romance parece ter sido uma tentativa do autor de retornar ao tema que lhe garantira a notoriedade. Aparentemente, o projeto de Castro era criar uma nova Selva, mas *O Instinto Supremo* obteve pouco interesse da crítica. Respondendo ao desejo de Ferreira de Castro de narrar os desafios enfrentados por Rondon na pacificação dos parintintins, *O Instinto Supremo*, nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, não obteve popularidade por ser “demasiado artificial e distanciado da sua experiência concreta” (1974, p. 22). Vê-se, nas entrelinhas do discurso do crítico, que um dos critérios de valorização de um romance, naquele tempo e para um determinado grupo de intelectuais, era justamente o encontro da produção literária com a experiência biográfica do escritor.

Segundo Giselle Venancio, os prefácios autorais “têm a função de justificar suas escolhas diante do público leitor, bem como, de certa forma, interferir nos critérios com que a obra será julgada por seus leitores. O prefácio é, assim, a ocasião de o autor falar diretamente aos leitores, apresentando seus escrúpulos, hesitações, dúvidas e inquietações” (2009, p. 175). Sendo assim, o prefácio interessa como um elemento que oferece uma dimensão crítica em relação ao texto literário, quando o escritor torna-se crítico de sua própria obra: “O prólogo, quando os astros são propícios, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica” (BORGES, 1999, p. 12). No prefácio escrito por Ferreira de Castro, intitulado “Pequena história de *A Selva*”, produzido para a 16ª edição do romance, o autor envolve a obra em dois traumas que marcaram a sua vida: a estada na

floresta amazônica e a perda da esposa Diana de Liz. A dedicatória de *A Selva* é direcionada a Diana de Liz, e, somada ao prefácio, envolve a obra numa atmosfera confessional. Antonio Porqueras Mayo confirma que, no prefácio,

el autor ofrece algo al lector. El autor, pues, se encuentra con un objeto personal y a él se dirige familiarmente. Es importante esta familiaridad inherente a toda tradicionalidad. Ello trae consigo el tuteo que es característico de todo prólogo. Este tuteo, estilísticamente, responde a un afán de predilección e intimidad. El lector es objeto de confesiones íntimas por parte del autor. (1957, p. 123)⁶⁸

No prefácio d'*A Selva*, o autor afirma que, “se é verdade que neste romance a intriga tantas vezes se afasta da minha vida, não é menos verdadeiro também que a ficção se tece sobre um fundo vivido dramaticamente pelo seu autor” (AS, p. 20). Ao enunciar o motivo da escrita do livro, o autor garante ao texto um teor biográfico que tornou precária a distinção entre o eu que fala nos paratextos e as situações vividas pelo protagonista de *A Selva*. Trata-se de um artifício para atrair um modelo de leitor. Nas palavras de Gérard Genette, “os autores têm muitas vezes uma ideia bastante precisa do tipo de leitor que querem, ou sabem que podem tocar; mas também daquele que querem evitar” (2009, p. 189). Ferreira de Castro alega, por exemplo, que desejava fugir ao estilo “fácil”, “romanesco”, e que desejava

um livro monótono porventura, se não pudesse dar-lhe colorido e vibração, mas honesto, onde o próprio cenário, em vez de nos impelir para o sonho aventuroso, nos induzisse ao exame e, mais do que um grande pano de fundo, fosse uma personagem de primeiro plano, viva e contraditória, ao mesmo tempo admirável e temível, como são as de carne, sangue e osso. A selva, os homens que nela viviam, o seu drama interdependente, uma plena autenticidade e nenhum efeito fácil – era essa a minha ambição. (AS, p. 22)

Ao revelar suas pretensões literárias no prefácio, nomeia a sua obra como um documento, fornecendo informações a respeito de seu processo criativo, como no trecho em que revela como seria a narrativa d'*A Selva*, inicialmente:

⁶⁸ Tradução: “O autor oferece algo ao leitor. O autor, então, encontra-se com um objeto pessoal e a ele se dirige familiarmente. É importante esta familiaridade inerente a toda tradicionalidade. Isso traz consigo a familiaridade que é característica de todo prólogo. Esta familiaridade, estilisticamente, responde a um desejo de predileção e intimidade. O leitor é objeto de confissões íntimas por parte do autor”.

No desdobrar duma greve, com alvorotadas marchas, rúbidos estandartes, gritos, muitos gestos e protestos, um operário lançava a sua bomba em Belém do Pará. E, fugindo às buscas policiais, ocultava-se, hoje aqui, amanhã ali, ao sabor inquieto das circunstâncias, na cidade cuja luxuriante arborização exalava uma poesia forte, verde e cálida, mas de todo indiferente ao homem perseguido; depois, corajosas fraternidades davam-lhe a mão e ele evadia-se para o interior da Amazônia, para a floresta virgem. Assim começava *A Selva*. Mas estas movimentadas cenas pareceram-me ainda demasiado romanescas para a obra que eu desejava fazer. (AS, p. 22)

O autor não se furta a comentar as suas apreensões e até mesmo divulgar ao leitor um “problema estético”: “Eu temia, sobretudo, que o livro se tornasse fastidioso pelas suas longas descrições da floresta, e esse era, entre muitos outros, um problema estético que desde o princípio me deixara sempre insatisfeito” (AS, p. 21). Em outra passagem, revela a sua concepção de personagem ao comentar suas aspirações a respeito do livro:

A personagem assim apresentada tinha idéias já formadas sobre a injusta organização do mundo em que vivia e, naturalmente, veria o mundo em que ia viver com uma atitude moral preconcebida, com um espírito apenas de confirmação, o que diminuiria, para quem não aceitasse as cores do seu horizonte, o sentimento de verdade naquilo mesmo que era verdadeiro. Preferi, portanto, uma figura evolutiva e, ao chegar ao final do segundo capítulo, rasguei tudo quanto tinha escrito e recomecei. Havia em mim o desejo de dar uma síntese de toda a selva do Amazonas e, não só por isso, mas pela força da própria experiência pessoal, todos os argumentos que imaginava começavam, invariavelmente, quase involuntariamente, na foz do grande rio. Porque era assim, os heróicos cearenses e maranhenses que o operário foragido iria encontrar já nos recessos da floresta, em luta com a natureza, surgiram à nova personagem logo à sua entrada nas terras embrionárias. (AS, p. 22-23)

Ao revelar que desejava fugir à regra dos romances de aventuras, em que a imaginação, “para lisonjear os leitores fáceis, se permitira todas as inverossimilhanças, todas as incongruências” (AS, p. 22), Castro não só cria valores para o próprio texto, como também estabelece o conceito de como deveria ser a verdadeira arte literária.⁶⁹ Não deixa também de apontar a importância da sua experiência para os jovens, adotando uma postura moralizadora que, para Margarida Pandeirada (cf. 2004, p. 59), era típica dos seus romances: “amigos e até desconhecidos me incitam a escrever memórias, uma larga

⁶⁹ Em outro texto, Ferreira de Castro revela a sua concepção estética ao afirmar que “a literatura exótica, muitas vezes bela como arte, tem sido quase sempre falsa como documento” (CASTRO apud ALVES, 2002, p. 48).

confissão, uma existência exposta ao sol, que eu próprio julgo seria útil às juventudes que se encontrassem em situações idênticas às que vivi” (AS, p. 19).

Devido às intenções moralizantes e à aura autobiográfica que imprimiu ao texto, Ferreira de Castro garantiu a aceitação d’*A Selva* no círculo neorrealista. Mas “o autor nunca aborda um novo público sem ter antes experimentado mais ou menos profundamente a reação do primeiro” (GENETTE, 2009, p. 213), e como o prefácio foi produzido apenas em 1955, é possível que tenha sido uma resposta às indagações e curiosidades do público a respeito da origem da obra. Talvez esse seja um dos motivos pelo qual *O Instinto Supremo* não obteve o mesmo êxito que *A Selva*. Enquanto esta dispunha de elementos paratextuais que reforçavam a ideia de que era uma narrativa de teor autobiográfico, o que exercia um forte interesse para os neorrealistas, os paratextos de *O Instinto Supremo* afirmavam o oposto. Veja-se o póstico do romance:

Embora enraizado num facto acontecido, este exame dum problema moral que vem de muito longe e de um heroísmo popular sem espadas, sem carabinas e sem sangue, esta epopéia vivida apagadamente em dias ainda recentes, ignorada do Mundo e da própria maioria dos brasileiros, é um romance. (*OIS*, s/p.)

Ao caracterizar a obra como um romance, o autor marca o teor ficcional da narrativa. Já a crítica sobre *A Selva* apropriou-se das palavras do autor, em que afirmava ser a obra o resultado da sua experiência, e passou a considerá-la uma narrativa autobiográfica, ou mesmo, nas palavras de Jaime Brasil (1966), uma “reportagem romanceada” que serviria como denúncia das explorações dos trabalhadores nos seringais. Assim, mesmo com a indicação genérica de “romance” impressa em maiúsculas na página de rosto, acreditamos que o autor ou mesmo os editores tenham empregado a carga autobiográfica do livro como uma estratégia publicitária, além, é claro, da tentação que o exotismo do cenário amazônico oferecia aos intelectuais.⁷⁰ Logo, o autor dirige-se, nos paratextos, a um público específico, o neorrealista, com a intenção de atender à sua demanda por uma obra autobiográfica ou “documental”. É o que se verifica também nas capas do romance.

⁷⁰ A esse exemplo, ver o Cartaz de Promoção de *A Selva*, em anexo (Anexo VI).

Das edições portuguesas d'*A Selva*, sete capas são conhecidas.⁷¹ Todas têm colaborações de artistas reconhecidos à época. Jorge Barradas e Bernardo Marques, por exemplo, que são associados ao movimento em torno da revista *Presença*, e, por outro lado, Roberto Nobre, Machado da Luz, Júlio Pomar e Candido Portinari, cuja arte contém aspectos neorrealistas. Bernardo Marques ilustrou a capa da primeira e segunda edição do romance, voltando a colaborar na décima sexta até a trigésima terceira edição. Segundo Luciane Páscoa, seus desenhos continham “violenta crítica social” (2006, p. 43). Na primeira capa,⁷² os tons de marrom, verde e amarelo se sobressaem para causar a impressão de que as árvores e folhas estão entrelaçadas, formando um labirinto. Para torná-lo ainda mais ameaçador, os cipós assemelham-se a serpentes, anunciando um dos muitos perigos com que o protagonista se deparará.

A floresta não deixa de ser vista com exotismo e inspirar receio na capa de Jorge Barradas, da terceira até a décima edição do romance, voltando a ilustrar a décima terceira à décima quinta edição. Composta com mais realismo, a pintura é repleta de detalhes vívidos, cujo destaque é uma árvore com manchas brancas – uma seringueira –, que contrastam com o fundo escuro. O verde mais forte e os contornos indistintos da floresta por trás da árvore escondem dois vultos humanos nas folhagens, possivelmente de índios. A gravura, que acompanha o momento no qual *A Selva* e o seu autor tornam-se mais conhecidos, já fornece alguns elementos que não aparecem na primeira capa, como os dois maiores receios de Alberto: a opressão verde e escura da floresta, e a ameaçadora presença dos “cortadores de cabeça” parintintins.

Já o maior atrativo da 11ª edição, de luxo, ironicamente não é a capa, e sim as ilustrações internas, feitas por artistas amigos de Ferreira de Castro, como Portinari, Bernardo Marques, Jorge Barradas, Júlio Pomar e Roberto Nobre. Contrastando com a elaboração das ilustrações que acompanham o texto, a capa contém um desenho pequeno, simples, em tons de verde e vinho. Trata-se da representação de uma árvore gorda e retorcida, em meio a uma floresta representada por linhas horizontais. Chama a atenção a expressão quase humana da árvore, parecendo risonha de sua abundância, o que talvez simbolize a ganância e a exploração sobre as quais trata o livro.

⁷¹ Sete capas diferentes foram utilizadas da primeira edição até a trigésima terceira. A partir da trigésima quarta, a capa utilizada foi uma reedição da décima sexta, uma ilustração de Candido Portinari.

⁷² Todas as capas d'*A Selva* estão em anexo (Anexos VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV e XV), no final do trabalho.

Na décima segunda edição, das *Obras Completas*, o ilustrador é Machado da Luz. Aqui é importante destacar os seus três desenhos, tanto o da capa quanto o que antecede a página de rosto e o que ilustra a página 232. Ambos possuem temas semelhantes, pois têm como centro uma árvore desproporcional, e dois seringueiros minúsculos. Na ilustração da capa, o fundo escuro é suavemente iluminado por manchas de luz alaranjadas, permitindo o trabalho dos homens. Na antepágina de rosto, em tons mais vívidos, há apenas um feixe de luz que incide diretamente sobre a base da árvore, onde os homens fazem cortes para extrair o sumo, e exatamente no meio do desenho, vislumbra-se um índio a espreitar os homens. Na página 232, apenas árvores e cipós, apontando para um negro e fantasmagórico caminho.

A décima sexta edição, comemorativa dos vinte e cinco anos de *A Selva*, conta com as ilustrações de Portinari e de Roberto Nobre. Entretanto, abaixo do título da obra, a frase “Ilustrações de Portinari” não deixa dúvidas quanto à importância do pintor brasileiro, inclusive para alcançar um maior número de vendas.⁷³ Na capa, dois trabalhadores pobremente vestidos carregam um tecido com os corpos de um índio e de um seringueiro mortos. A robustez e a pele escura do indígena se contrapõem à magreza e amarelidão do corpo do seringueiro. A cena forte é realçada pelas sombras lançadas sobre os indivíduos que os carregam, e parecem barras de uma prisão da qual um dia tentaram escapar, o que se supõe pelas marcas nas costas e nos braços, sinalizando as torturas por que passaram. A ilustração assemelha-se a uma cena do livro, a morte do seringueiro Procópio, que se seguiu à morte do índio que o decapitou. Eis a passagem:

Lá jaziam dois homens, um sem cabeça, o outro robusto e bronzeado, de longo e luzidio cabelo negro, como Alberto nunca vira. Estava completamente nu, com um pequeno círculo avermelhado perto do coração e também levemente sangrento, pela onda de hemorragia interna, a boca semidescerrada. Do decapitado, que se encostava a ele, nem a veste se reconhecia: era uma crosta de sangue, já muito seco, que se estendia por todo o tronco e vinha espriar-se, em manchas escuras, junto das calças de brim. (AS, p.180)

A capa que acompanhou a décima sétima edição até a vigésima sexta também foi feita por Bernardo Marques. A pintura retrata dois seringueiros em meio a uma floresta ameaçadora, com árvores retorcidas e galhos que se assemelham a braços, tentando

⁷³ Por escolha de Elena Muriel, a viúva de Ferreira de Castro, a partir da décima quarta edição, a capa d'*A Selva* seria ilustrada por Portinari, e as vinhetas de Roberto Nobre foram substituídas pelas da própria Elena, que era pintora.

alcançar os dois homens. Vê-se que, a princípio, a floresta ocupava todo o espaço da capa. Mas, conforme a narrativa popularizou-se, e principalmente a partir da capa de Portinari, a natureza, pouco a pouco, torna-se mais sombria, conforme o ilustrador cede espaço à figura humana, o que acontece nas ilustrações dos artistas considerados neorrealistas. A última capa de *A Selva* foi utilizada na vigésima sétima edição, de luxo, após a morte de Ferreira de Castro, e foi produzida por Júlio Pomar. Na ilustração, dividida em dois planos, a natureza, agora, perde completamente o espaço para as duas figuras humanas: o índio e o seringueiro. No primeiro plano, o índio deixa de ser um vulto ameaçador por trás das folhagens para se constituir como um perigo real, vivo. No segundo plano, um trabalhador de pele escura carrega um animal abatido.

As capas das edições portuguesas de *A Selva* alertam o leitor a respeito dos perigos escondidos, e o seringueiro aparenta fragilidade diante deles. Logo, pode-se alegar que o destaque dado a alguns aspectos, como a natureza, o índio ou o seringueiro, depende da impressão que cada ilustrador tem a respeito do romance, ou seja, a arte da capa não deixa de ser uma forma de crítica também. Mas um fato interessante é que os paratextos d'*A Selva* parecem acompanhar pequenas revisões no texto. Depois da primeira edição, em 1930, o autor realizou uma revisão em 1945, na nona edição, que apresentava uma versão mais enxuta do pórtico. Dez anos depois, em 1955, com o aniversário do romance, sai a décima sexta edição, com uma nova revisão do texto, um prefácio e uma nova versão do pórtico. O que chama a atenção é que, nas capas d'*A Selva*, a natureza ganhava contornos mais violentos, à medida que o homem parecia sufocar-se em meio aos cipós das árvores. Ao compararmos a nona e a décima sexta edição, verificamos que as imagens cruas foram acentuadas também dentro do texto literário, especialmente no que tange à configuração moral de Alberto. Comparemos alguns trechos:

Versão presente na 9ª à 15ª edição	Versão presente a partir da 16ª edição
“Enervado e morta a ruim ambição por aquele desfecho, Alberto começou a passear dum lado ao outro do quarto. De quando em quando, detinha-o o pequeno espelho suspenso junto à janela. Lá estava o seu rosto magro e comprido, barbeado, de tarde, por Alexandrino; lá estavam os olhos brilhantes e o cabelo farto e negro. Mas, durante um momento, sobrepuseram-se às faces limpas, as faces sujas de barba que ele trazia em Todos-os-Santos – e o olhar, agora inquieto, amortecia, súbitamente, em renúncia e	“Humilhado, a carne vencida por aquele desfecho, Alberto começou a transitar numa parede à outra do quarto. Um confuso desejo de contradição, de desvalorizar-se ainda mais a seus olhos, como se daí lhe pudesse advir algum alívio, fê-lo deter-se em frente do pequeno espelho que brilhava, suspenso dum prego, ao lado da janela. Viu o seu rosto magro e comprido, o olhar perturbado, o cabelo em ondas, farto e negro; e pareceu-lhe repugnante que essa imagem tão familiar fosse a do mesmo

nostalgia” (AS, p. 256).	homem que ele havia sido pouco antes, que já tinha sido outra vez e voltaria porventura a ser mais vezes ainda se não partisse dali. Afirmava a si mesmo que a responsabilidade não era dele, era do meio, era essencialmente da Natureza, mas o seu amor-próprio continuava vexado por aquela nova acção de aviltamento. Um instante, às suas faces, agora frequentemente barbeadas pelo filho de nhá Vitória, sobrepueram-se as faces sujas de barba que ele e os outros seringueiros traziam, desmoralizadamente, em Todos-os-Santos, durante a semana inteira, por vezes durante semanas a fio. E para quê o contrário, se todos eles eram vítimas, se não havia ali presenças femininas a estimularem a presunção dos homens, se não havia exemplos a seguir, para quê se lentamente a selva impunha o progresso à negligência, o retrocesso dos civilizados, como se estivesse empenhada em reincorporá-los na selvageria de onde se tinham evadido?” (AS, p. 177).
“Findou o almoço, veio a tarde e o jantar, sem que Alberto tivesse olhar pecaminoso para Dona Yáyá. O coração dominava o sexo” (AS, p. 235).	“Findou o almoço, veio a tarde e o jantar, sem que Alberto tivesse para Dona Yáyá um desses olhares cobiçosos que discretamente lhe lançava quando ela aparecia no escritório” (AS, p. 162).
“Os dias seguintes trouxeram-lhe desejos secretos e os seus olhos buscavam a fêmea, insistentemente” (AS, p. 236).	“Nos dias seguintes voltaram-lhe as gulas reprimidas e os seus olhos de macho buscavam a fêmea insistentemente” (AS, p. 162).
“Mas nada. Nada. A imagem de Dona Yáyá estampara-se-lhe nas pupilas e reflectia-se em toda a rede nervosa” (AS, p. 242).	“Mas a obsessão prosseguia. A imagem de Dona Yáyá acompanhava-o, estampara-se-lhe nas pupilas, reflectia-se em toda a rede nervosa e agora sempre nua” (AS, p. 167).
“Sentia necessidade de andar e, por mais que de si próprio fugisse, tudo lhe falava do domínio da mulher. Imaginava Dona Yáyá marchando ao seu lado, temerosa de ser seguida e em busca de refúgio para as núpcias aneladas” (AS, p. 243).	“Sentia necessidade de deambular, desejo de esquecer as imagens que lhe esbraseavam o cérebro; mas por muito que teimasse e fugisse de si mesmo, aquela sede de mulher persistia sempre. Imaginava Dona Yáyá marchando a seu lado, toda receosa de alguém a seguir na busca que andavam fazendo dum sítio onde consumir o amor” (AS, p. 167-168).

Note-se que nas passagens, que em sua maioria abordam o desejo de Alberto por Dona Yáyá, a dose de idealização presente nas metáforas e descrições foi substituída por uma linguagem mais seca e direta, assim como ilustrações das capas também apresentavam uma visão mais brutalizada da natureza e do homem. Como afirma Genette, “o paratexto é, de algum modo, um instrumento de adaptação: daí as modificações constantes da *apresentação* do texto (isto é, de seu modo de presença no mundo), em vida do autor por seus próprios cuidados, depois ao encargo, bem ou mal assumido, de seus editores

póstumos” (2009, p. 358, grifo do autor). Ferreira de Castro realizou intervenções que certamente revelavam reflexões mais amadurecidas em relação à própria obra, e o prefácio de 1955 também é resultado dessas reflexões. Para Gérard Noiriel, os prefácios são elementos ambíguos, “par une part, écrit que des cadeaux ne doivent pas et ne peuvent pas être à la place du texte qui est présenté, et d'autre part, nous le savons, tous écrits en guise d'introduction découle d'une lecture et en tant que tel porte les marques de son interprète. Suggère donc une voie à lire ce qui est présenté” (1995, p. 7).⁷⁴ Considerando que Ferreira de Castro não produziu muitos prefácios ou posfácios,⁷⁵ é interessante notar como os próprios editores atribuíram tal importância ao texto de apresentação d'*A Selva*, que foi paginado, como se o texto literário constituísse sequência obrigatória a ele, caracterizando-se como discursos inseparáveis um do outro. A distância temporal que separa o prefácio da primeira publicação d'*A Selva* nos faz concluir que o Ferreira de Castro de 1930 não tem o mesmo papel nem o mesmo objetivo do Ferreira de Castro de meados de 1950. Este responde aos anseios de uma crítica neorrealista já estabelecida, com convenções literárias e critérios de valor bem definidos.

Sendo assim, mais do que elementos circunstanciais, os paratextos fornecem a consciência reflexiva do autor diante da sua produção literária, além de estabelecer uma identidade autoral. Cumprem a função de direcionar a leitura, aproximando o autor do leitor. N'*A Selva* castriana, o prefácio e o pórtico, por exemplo, ao listar os pontos fracos do texto e divulgar a concepção estética do escritor, antecipavam ou respondiam às críticas, forjando uma vida para o texto e ao mesmo tempo influenciando a sua recepção ao regular a atuação do leitor.

⁷⁴ Tradução: “Por um lado, a escrita que apresenta não deve e não pode estar no lugar do próprio texto que está sendo apresentado; por outro, sabemos, toda escrita à guisa de apresentação deriva de uma leitura e como tal traz as marcas de quem a realiza. Sugere, portanto, um percurso para ler aquilo que se apresenta”.

⁷⁵ De fato, conhecem-se apenas os prefácios/posfácios autorais produzidos para *Terra Fria* (11ª ed.), *A Selva* (16ª ed.), *A Lã e a Neve* (1ª ed.), *A Curva da Estrada* (1950) e *O Instinto Supremo* (1ª edição).

CAPÍTULO III

FERREIRA DE CASTRO, PERSONAGEM DOS OUTROS

“A novela inacabada,/Que o meu sonho completou,/Não era de rei ou fada/Mas era de quem não sou./Para além do que dizia/Dizia eu quem não era.../A primavera floria/Sem que houvesse primavera./Lenda do sonho que vivo,/Perdida por a salvar.../Mas quem me arrancou o livro/Que eu quis ter sem acabar?”. (PESSOA, 1955, s/p.)

3.1 O BIÓGRAFO É UM FINGIDOR

Há muitas histórias e lendas que alimentam a “aura” de mistério de um livro ou um escritor. Se são verdadeiras ou não, não é a biografia que vai dar a resposta. O mercado editorial investe na edição de cartas, diários, memórias, biografias, seguro da curiosidade do público. O interesse do pesquisador também se volta para esses materiais, que poderão ser um instigante objeto de estudo. Mas muito da curiosidade acerca do material biográfico de escritores advém da ficção criada em torno da sua figura. A correspondência de Emily Dickinson, por exemplo, vem sendo continuamente reeditada desde a sua primeira publicação, em 1958, talvez pelo ar enigmático da poeta norte-americana, que passou boa parte da vida reclusa, e queimou quase toda a obra. Edgar Allan Poe também é marcado pelos misteriosos últimos dias de vida, e a pilha de acontecimentos ruins de sua existência.⁷⁶ Fernando Pessoa é o fantasma que ainda ronda os papéis inéditos na famosa arca, convenientemente trancada depois de setenta e oito anos após a morte do poeta. Como um *voyeur* da literatura, encontra-se nos materiais biográficos uma forma de saciar a curiosidade e olhar a intimidade do outro. Leonor Arfuch defende que a razão da adesão às biografias é “a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de voyeurismo, a aprendizagem do viver” (2010, p. 16). As biografias de escritores parecem conter o jogo duplo entre os vestígios da vida e os vestígios da obra. Uma ronda a outra, sendo difícil determinar onde termina a instância da vida e começa a da ficção.

⁷⁶ Que recentemente inspirou o filme *O Corvo* (2012), de James McTeigue, e o romance biográfico *Edgar Allan Poe: o mago do terror*, de Jeanette Rozsas, 2010.

As biografias de escritores comprovam a ideia de que “o biográfico excede em muito uma história pessoal” (ARFUCH, 2010, p. 133), porque expõem não só um percurso individual, como também a construção de uma mentalidade, de uma subjetividade que é, acima de tudo, histórica. Mas tratar a biografia do ponto de vista histórico não significa assumir que ela contém alguma verdade oculta sobre o seu objeto. O seu potencial histórico está na possibilidade de rememorar o biografado de acordo com as necessidades da época, o que não exclui as necessidades e subjetividades do próprio biógrafo, afinal, “a biografia é o biografado segundo o biógrafo” (BOAS, 2008, p. 23). Devido à capacidade que a biografia tem de formar uma resistência contra o esquecimento, Maria Esther Maciel alega que ela “assume inclusive uma função de arquivo, de dimensão memorialística” (2009b, p. 27). Daí a tendência dos biógrafos de escolher como objeto personalidades “notáveis” que representassem uma nação, como escritores. Sérgio Vilas Boas, refletindo sobre a tendência de notabilizar os personagens ilustres, afirma: “me senti na obrigação de pensar se os biógrafos estão movidos pelo desejo (oculto) de atender a uma possível demanda de leitores ávidos por explicações de como a natureza imprimiu o êxito no DNA desses sujeitos” (2008, p. 94). Dar destaque aos homens excepcionais é uma função ética que o biógrafo deve cumprir na sociedade, porque “ao fazer viver o biografado, o biógrafo estabelecerá sua humanidade pelo crivo do valor de suas ações no mundo” (GONÇALVES, 2009, p. 208-209).

Na biografia, há “um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se através dele um autor e uma narrativa” (GOMES, 2004, p. 16), como uma colcha de retalhos da vida. A concepção da biografia como um discurso narrativo rejeita o mito de que alguma verdade pode ser encontrada no texto, uma vez que a escrita biográfica envolve uma narrativa de “movimentos encadeados e uma intriga codificada por fatos reais, interpretados” (DEL PRIORE, 2009, p. 11). A biografia, sendo concebida dessa forma, aproxima-se da arte literária, na qual se projetam imagens do biografado “que possam perfilar de acordo com o olhar e o ponto de vista de quem narra – uma existência” (MACIEL, 2009a, p. 85). Mikhail Bakhtin defende a biografia como expressão artística, dentro da qual “a memória do passado é submetida a um processo estético” (1997, p. 167), ou seja, não se pode objetivar a vida no plano artístico, somente em forma de “valor biográfico”. O valor biográfico

pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida. (BAKHTIN, 1997, p. 166)

O valor biográfico organiza a vida a fim de estruturá-la em forma de narração, ou seja, só pode “manter-se à custa da insinceridade consigo mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 180), de modo que “a biografia não oferece o todo do herói, pois este não pode ser acabado no âmbito dos valores biográficos” (BAKHTIN, 1997, p. 180). Leonor Arfuch defende que a biografia pode ser um mal de arquivo, porque produz uma identidade construída no tempo mesmo em que se narra. Haveria, por isso, uma diferença entre a instância da narração e da ação: enquanto esta é caótica e fragmentária, a narração cumpre a missão de ordená-la de maneira que se torne um texto, legível. É uma forma de dar uma inteligibilidade à existência. Assim, a biografia é uma

relación de descoincidencia, distancia irreductible que va del relato al acontecimiento vivencial, pero, simultáneamente, una comprobación radical y en cierto sentido paradójica: el tiempo mismo se torna humano en la medida en que es articulado sobre un modo narrativo. Hablar del relato entonces, desde esta perspectiva, no remite solamente a una disposición de acontecimientos – históricos o ficcionales –, en una orden secuencial, a una ejercitación mimética de aquello que constituiría primariamente el registro de la acción humana, con sus lógicas, personajes y alternativas, sino a la forma por excelencia de estructuración de la vida. (ARFUCH, 2003, p. 45)⁷⁷

As biografias de escritores têm a finalidade de rememorar, em forma de narração, a vida, mas não pode fazê-lo sem mencionar a obra. Logo, o seu objeto se divide em dois – artista e criação lado a lado. A narrativa biográfica supõe que a vida tem um caminho previsível, e a obra acaba se tornando maior do que o próprio autor, o que, de acordo com Sérgio Vilas Boas, é uma das limitações da biografia: o fatalismo.⁷⁸ O senso fatalista “coloca o biografado em função de sua obra. Ele/ela existe por causa de sua obra. Sendo

⁷⁷ Tradução: “relação de descoincidência, distância irreduzível que vai do relato ao acontecimento vivencial, mas, simultaneamente, uma comprovação radical e em certo sentido paradoxal: o tempo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo. Falar do relato, então, nessa perspectiva, refere-se apenas a uma disposição de eventos – históricos ou ficcionais –, numa ordem sequencial, um exercício mimético do que seria essencialmente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens e alternativas, sendo a melhor forma de estruturação da vida”.

⁷⁸ Sérgio Vilas Boas (2008) aponta como limitações da biografia: Descendência, Fatalismo, Extraordinariedade, Verdade, Transparência e Tempo.

assim, em vez de parcela considerável da vida, sua obra se torna a sua própria vida” (BOAS, 2008, p. 85). Esse senso acaba por cimentar a ideia de que o gênio está à margem da sociedade, e é dotado de qualidades inatas, e engessa a noção de que o artista é um “criador”, na acepção divina. Ao ordenar a vida do artista em forma de narrativa, a obra conseqüentemente passa a ser um fim previsível. Segundo Marcio Markendorf,

as narrativas do eu são construções que dizem quem são os indivíduos, seus papéis sociais. No entanto, não sendo possível reproduzir a vida através de um relato, o gênero biográfico, ao selecionar e recortar acontecimentos significativos, editando-os em uma trama de conexões coerentes e causais, confere a uma série de categorias desordenadas a aparência de reprodução possível. [...] a ordenação discursiva da vida segundo uma origem e um fim. (2010, p. 20)

Em Portugal, as biografias de escritores foram mais bem recebidas do que no Brasil. Apesar de não haver nenhuma referência teórica reconhecida no país sobre crítica biográfica e biografismo, no século XX era comum a prática da narrativa biográfica como forma de crítica da obra, ou mesmo como forma de engrandecer um personagem ilustre que representasse a nação. Como ocorreu na primeira biografia de Camões,⁷⁹ o escritor tem a vida espetacularizada, adequada como forma de exemplaridade. A sedução pela biografia do escritor revela uma tendência da crítica portuguesa em meados do século XX: a preocupação ética com a identidade nacional. A biografia era uma forma de manter um herói fora da esfera ficcional, e o escritor era representado de uma forma que expressasse o espírito da Nação. Trata-se do que Giovanni Levi define como os “problemas de uso” da biografia, a procura pela “relação entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade, ou ainda entre racionalidade absoluta e racionalidade limitada” (1996, p. 179). Tais problemas acabam por tornar o biografado um herói épico, ou seja, “coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade” (ARFUCH, 2010, p. 100). O biografado permanece na tensão entre subjetividade e coletividade, e subjuga aquela em benefício desta, a fim de manter a impressão de que a personalidade é estável e sempre coerente. Conforme defende Sabina Loriga,

⁷⁹ Faz-se referência ao corte realizado na segunda edição da biografia mais antiga de Camões, “Ao estudioso da lição poética”, conforme comentado no primeiro capítulo da dissertação.

o indivíduo não tem como missão revelar a essência da humanidade; ao contrário, ele deve permanecer particular e fragmentado. Só assim, por meio de diferentes movimentos individuais, é que se pode romper as homogeneidades aparentes (por exemplo, a instituição, a comunidade ou o grupo social) e revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais. (1998, p. 249)

Embora os papéis sociais do biografado não possam ser ignorados, o sujeito não pode ser descrito somente a partir da sua função em determinada comunidade, visto que a própria escrita biográfica revela as estruturas da sociedade na qual foi produzida. De acordo com Sérgio Vilas Boas, “a geração e a interpretação de documentos têm contextos – os contextos em que os tais documentos foram gerados e os contextos em que foram interpretados pelo biógrafo em sua atividade” (2008, p. 207). Eis outro ponto que deve ser considerado: o biógrafo, “pois nenhum biógrafo respeitável pode viver à sombra do seu biografado [...], pesquisando-o diariamente e não ser tocado por essa experiência” (BOAS, 2008, p. 24). A escolha de determinado objeto, o modo como a narrativa é construída revela elementos da vida do próprio biógrafo. François Dosse (2007) defende que o biógrafo deve manter um contrato de leitura com os leitores, no qual cumpre a responsabilidade de expor os motivos para a escolha do biografado, as fontes, os métodos de trabalho e os conceitos que nortearão a narrativa. Contudo, a biografia apenas se supõe distinta da ficção, pois, durante o processo de escrita, o biógrafo torna-se “poseído por su personaje, hasta el punto de si integrar plenamente a su universo y adoptar una ilusión de dar sentido a la contingencia de la vida y convertirla en una unidad significativa y coherente” (DOSSE, 2007, p. 19).⁸⁰ Devido à imagem pública que se deseja criar/preservar do biografado, a biografia pode se tornar um veículo de glorificação, efeito de melhor resultado após a morte. Nesse ponto, a narrativa biográfica retorna ao seu ponto de origem, a hagiografia, pois ambas procuram recuperar uma vida excepcional, um modelo a ser imitado. Ao problematizar as diferenças entre biografias de escritores vivos ou mortos, Vilas Boas afirma que

vale irmos um pouco mais adiante no que se refere às distinções entre biografar mortos e biografar vivos. Por quê? Porque sinto que, em biografias de vivos, especialmente, é mais fácil evitarmos dois riscos permanentes e onipresentes: 1. Colocar a obra acima da vida; 2.

⁸⁰ Tradução: “possuído por seu personagem, até o ponto de se integrar totalmente ao seu universo e ser tomado por uma ilusão de dar sentido à contingência de uma vida e torná-la uma unidade significativa e coerente”.

Predestinar, o que, a meu ver, pode ser decorrência do primeiro. (2008, p. 112)

Em se tratando de Ferreira de Castro, as biografias não partem da prerrogativa da sua morte, ao contrário: a primeira biografia foi lançada em 1931, um ano após o lançamento de *A Selva*. Não houve interesse na vida do escritor português antes desse período, mesmo tendo vinte e um títulos publicados, incluindo o seu primeiro livro de sucesso, *Emigrantes*. Outro detalhe interessante é que, mesmo não tendo sido o objeto do trabalho, ainda assim não se encontrou registro de nenhuma obra biográfica sobre o escritor após 1974, apenas pequenas notas biográficas nas coletâneas das *Obras Completas*, de 1977. Deste modo, conclui-se que o interesse pela vida do escritor se deu enquanto este ainda era vivo. O que significa a razoável quantidade de biografias de Ferreira de Castro publicadas em vida? A princípio, são narrativas cuja finalidade é manter viva a memória do escritor, como forma de prefácio à sua obra fundamental, *A Selva*, ou mesmo atribuindo ao escritor um caráter de exemplaridade.

São oito textos biográficos sobre Ferreira de Castro: *Ferreira de Castro e a sua Obra*, de Jaime Brasil (1931), publicada logo após *A Selva* e a tentativa de suicídio do escritor; *Ferreira de Castro: o seu Drama e a sua Obra*, de Alexandre Cabral (1940), escrita enquanto Castro viajava à volta do mundo com a segunda esposa; *Ferreira de Castro desmascarado*, de Joaquim Cardoso (1953), em resposta à Mensagem Nacional, homenagem ao escritor; *Ferreira de Castro e o Amazonas*, de Judith Navarro ([1958] 1967), composta para fortalecer a campanha a favor da candidatura do escritor à presidência da República; *Ferreira de Castro antes da glória*, de Alberto Moreira (1959), publicada após a visita ao Brasil após quarenta anos de seu retorno a Portugal; *Ferreira de Castro: a sua Vida e a sua Obra*, de Jaime Brasil ([1961] 1966), novamente escrito sob a pressão de um escritor moribundo;⁸¹ *Ferreira de Castro “moralista”*, de Joaquim Cardoso (1966), como réplica às homenagens pelos cinquenta anos de vida literária; e *Ferreira de Castro: a sua Vida, a sua Personalidade, a sua Obra*, de Álvaro Salema (1973), publicada logo após o anúncio da UNESCO, de que *A Selva* estava entre os dez romances mais lidos no mundo, e a doação do espólio do escritor à cidade de Sintra.

⁸¹ A intenção de Jaime Brasil, neste último livro, é resguardar a imagem do escritor na iminência de sua morte: “Numa madrugada em que chegou às redacções dos jornais a notícia de o escritor não dever passar daquela noite, tivemos de escrever a biografia e o elogio do amigo que não contávamos voltar a ver. Foi com os olhos turvados de lágrimas que nos desempenhámos dessa tarefa numa das horas mais amargas da nossa profissão”. (1966, p. 82)

O Ferreira de Castro entrevistado por Jaime Brasil⁸² possuía uma necessidade de evasão para mundos desconhecidos, que o levou a sair da vila em que vivia e fugir para a selva amazônica, pois tinha ambições que não poderiam ser saciadas na pequena Salgueiros. É o jovem deslocado, o “camponês, que passou a infância numa aldeia serrana e a adolescência no recesso da floresta virgem. O seu encontro com a civilização deu-se em centros que não gozam de grande prestígio intelectual. Foi, assim, o construtor da sua própria personalidade” (BRASIL, 1966, p. 62). Para o biógrafo, os dons literários revelam-se até no físico do escritor: “era, então, um moço meão e entroncado, de farta cabeleira e enormes olhos profundos, nostálgicos não se sabe de que paraíso perdido. Na sua face, há algo de eslavo, uma raça fadada para a melancolia e o sofrimento, mas também para raras criações de gênio no domínio da ficção em prosa” (BRASIL, 1966, p. 37). A associação que faz entre a aparência do escritor e as possíveis origens eslavas é usada para justificar o “ardente idealismo, aliado a um sentido forte das realidades, um romantismo dolorista e generoso e uma concepção bizarra da arte moderna, tudo caldeado num viril espírito de revolta contra as injustiças sociais” (BRASIL, 1931, p. 7). Castro é caracterizado como um autodidata, para o qual a crítica não precisaria atribuir qualquer paternidade literária ou um precursor:

Que romances teria lido o empregadito do armazém aviador do Paraíso, o imigrante desmunido, o adolescente transferido do cárcere estreito da sua aldeia serrana para a grande selva amazônica? Que modelos, que estímulos, que sugestões poderia ter, para procurar exprimir os seus sentimentos numa obra romanesca? (BRASIL, 1966, p. 32)

A postura do biógrafo incide na configuração do escritor como um gênio “inato”, cuja vocação literária não resulta de qualquer escola, somente da experiência vivida, o que vem a ser uma postura fatalista. Mas é na segunda biografia, de 1961, que o fatalismo faz-se presente desde a disposição dos capítulos do texto: A Terra; A Infância; O Amor; O Emigrante; O Imigrante; A Cultura; O Jornalismo; O Regresso; O Ficcionalista; O Escritor; O Grande Viajante; O Homem e a Arte. Brasil utiliza uma divisão determinista para narrar a vida de Castro, com pequenos retratos, com a intenção de costurar as partes de uma personalidade pretensamente fixa, elaborada em relações de causa e efeito. *A Selva*

⁸² Jaime Brasil foi jornalista e crítico literário dos jornais *O Diabo*, *O Século* e contribuía com a *Seara Nova* e *Vértice*. Além de duas biografias sobre Castro, com quem manteve uma longa amizade, publicou também biografias de Émile Zola (1943 e 1966) e um livro basilar para o entendimento da primeira geração do Neorrealismo em Portugal, em 1945.

representa todas as facetas de Ferreira de Castro, conjugadas de modo a formar um romance que retira o melhor da sua imaginação fértil com a experiência de vida. Combinam-se o imigrante, o jornalista, o ficcionista para moldar o escritor, que 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, 1966, p. 30). Os aspectos da personalidade de Castro são entrelaçados aos pormenores da sua obra, como faz para explicar a constante presença dos personagens humildes nos seus livros, ao afirmar que as dores alheias “impelem-no, com uma ternura fraternal, para as massas proletárias, cujas necessidades conhece profundamente, perfilhando as suas aspirações, sem contudo se imiscuir nas lutas de classe ou de partido” (BRASIL, 1966, p. 32). A opção de Castro por personagens humildes é constantemente atrelada à sua experiência no Amazonas, convivendo com seringueiros, nordestinos e imigrantes. Vejamos a descrição da viagem para o Brasil a bordo do Jerôme:

Atirado para o porão do barco, na promiscuidade e sordidez dessas babeiis da miséria, onde em tôdas as línguas se exprimem tôdas as desgraças, conheceu como se exporta a triste carne de trabalho, desamparada e faminta. Deveria ter aprendido então a desprezar os homens. A sua bondade natural levou-o, porém, a debruçar-se sôbre o abismo das desditas dos seus companheiros, a sentir com êles, e mais do que êles, o comum infortúnio, mercê da sua sensibilidade hiperestesiada e da sua inteligência precoce. (BRASIL, 1931, p. 24)

Acerca do processo criativo, Brasil coloca o tema amoroso e a sexualidade em evidência nos seus ensaios.⁸³ Ressalta que a libido foi um forte componente não só da vida de Ferreira de Castro, como foi também um catalisador da sua obra. É frequente a associação do seu processo criativo à gravidez, sugerindo uma espontaneidade do fazer literário. Da “gestação de gigante” (BRASIL, 1966, p. 48), o escritor “deu à luz” a sua obra definitiva. *A Selva* era “o romance que trazia no ventre” (BRASIL, 1966, p. 47), recheada de carga humanista, e por tal motivo Castro “não industrializou a literatura, nem cultivou a produção em massa” (BRASIL, 1966, p. 52). O biógrafo anuncia que a libido do escritor era constantemente sublimada em labor literário, o que acabou por converter *A Selva* em um “romance da dor escrito sob a égide do amor” (BRASIL, 1966, p. 49). Isso porque Diana de Liz, a primeira esposa de Ferreira de Castro, veio a falecer no mesmo ano de

⁸³ Este tema foi discutido pelo jornalista em cinco livros, publicados no espaço de 1931 a 1933. São eles: *O problema sexual*, *A questão sexual*, *Os padres e a questão sexual*, *Os órgãos sexuais* e *A união dos sexos*.

publicação de *A Selva*, e depois se tornou a inspiração para o romance posterior, *Eternidade*. A perda da mulher,

um grande amor que a morte, cruelmente, mutilou, há poucos meses, deixou-o imerso numa dolorosa crise, de que procuram libertá-lo os seus amigos, certos de que só a febre da criação duma nova obra tão humana como *Emigrantes* ou tão grandiosa como *A Selva*, poderá lenir a dor que o atormenta. (BRASIL, 1931, p. 33)

As lembranças do sofrimento passado no seringal Paraíso e a morte da companheira eram os “demónios atormentadores” (BRASIL, 1966, p. 48) que o perseguiram, mas possibilitaram que o trauma do escritor gerasse bons frutos, pois “na sua própria dôr encontrou acentos para evocar, palpitantes, as dôres do mundo” (BRASIL, 1931, p. 27). A escrita aparece como libertação, e cada livro é uma maneira de desintoxicação. A associação entre o processo criativo do escritor e as experiências de vida acabou garantindo um estatuto de autenticidade para o texto literário, como se o trabalho do ficcionista estivesse em um patamar inferior ao do escritor legítimo. O biógrafo estabelece a função de dar credibilidade à obra literária, ao afirmar que “a selva brasílica foi revelada à Europa graças a esse emigrante então anónimo e obscuro” (BRASIL, 1966, p. 27). O escritor tem em suas mãos a autoridade sobre a representação da Amazônia, o objeto passivo que deve ao escritor “o seu novo descobrimento” (1966, p. 27). *A Selva* é vista como

a epopeia do trabalho, no seio da floresta amazónica, vivida pelo autor na adolescência. O cenário grandioso é descrito em páginas de assombro. A vida desordenada da floresta virgem, como uma neoplasia vegetal, parece esmagar e absorver o homem, seu simples parasita. [...] 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, 1966, p. 47-48)

Ao refletir sobre os motivos que ocasionaram o sucesso de *A Selva*, Brasil afirma que “o êxito das obras de Ferreira de Castro, que em Portugal atingem as maiores tiragens, não representa nenhuma transigência literária. O escritor não empregou nenhum artifício

para alcançar esse raro triunfo” (BRASIL, 1966, p. 58). Salieta que era desprovido de formação escolar erudita, mas que isso, em vez de desvalorizar a sua produção literária, só a enriquece. A independência do escritor, “liberto de preconceitos religiosos ou políticos, de seitas ou de partidos” (BRASIL, 1966, p. 59), elucidaria a razão pela qual *A Selva* ultrapassou as fronteiras da língua portuguesa e garantiu para si a tradução em tantos países: “Não esporadicamente, não sob a asa das protecções diplomáticas ou da solidariedade dos centros de estudos hispânicos, não por simpatias de lusófilos estrangeiros ou por imposições partidárias, mas pelo valor literário e humano das suas obras” (BRASIL, 1966, p. 60). De acordo com o biógrafo, o universalismo é a marca do estilo castriano, o que se comprova pela enxurrada de traduções e reedições dos seus romances:

Os comentários de prestigiosos autores estrangeiros a essas obras [...] são, contudo, assaz eloquentes, por partirem de diferentes sectores de opinião e terem sido publicados em jornais e revistas de grande autoridade. Precursor do romance chamado social, Ferreira de Castro poderia ter despertado interesse pela novidade do tema. A verdade, porém, é que esse tema não foi tratado em algumas das suas obras e estas são também traduzidas no estrangeiro, por terem outros méritos que não o da novidade, e com sequência, como se dum escritor nativo desses países se tratasse. (BRASIL, 1966, p. 61)

Jaime Brasil declara que a demanda estrangeira pelas traduções dos livros de Ferreira de Castro é movida pela “nitidez de pensamento” (1966, p. 48) do escritor, cujo humanismo refletia a sua personalidade solidária, e garantia à narrativa uma originalidade que escapava ao idealismo puro. Especialmente em relação a *A Selva*, a imaginação fértil do escritor é dosada pelo senso de realidade e espírito de revolta, como que para dar o sentido de verdade ao texto.

Os dois opúsculos de Joaquim Cardoso⁸⁴ comprovam que nem todo texto (de carácter) biográfico propõe-se a glorificar o biografado. Como afirma Leonor Arfuch, “sujeita ao risco de se tornar monumento, exercício de erudição, obsessão de arquivo ou inventário enjoativo de mínimos acidentes ‘significantes’, também pode (a biografia) se transformar em estilete contra seu objeto” (2010, p. 138-139). No primeiro opúsculo, por

⁸⁴ Joaquim Cardoso foi jornalista e editor-chefe da Livraria Renascença, na qual Ferreira de Castro publicou *A Epopeia do Trabalho* e a primeira edição de *Emigrantes*. Cardoso faz críticas amargas à pessoa de Ferreira de Castro, por isso os dois opúsculos que publicou, *Ferreira de Castro desmascarado* (1953) e *Ferreira de Castro “moralista”* (1966) foram proibidos de serem comercializados em Portugal. As edições de que se dispõe nesse trabalho são raras, de uma tiragem menor que 300 exemplares. O segundo opúsculo está com a etiqueta “Visado pela Comissão de Censura”.

exemplo, nem o êxito editorial da obra de Ferreira de Castro foi creditado à qualidade do seu estilo, e muito menos à sua personalidade. Antes, Cardoso atribui o sucesso dos livros à malícia e oportunismo do escritor:

Ufana-se você, de as suas obras estarem traduzidas em várias línguas. Isso é um assunto fácil e de esperteza, porque lá fora há agências literárias que se encarregam de arranjar editores a trôco duma remuneração, e até muitos autores nem exigem direitos pela primeira edição traduzida, só para terem a vaidade de verem as suas obras publicadas em outro idioma. (CARDOSO, 1953, p. 36)

É a recorrência de homenagens ao escritor que precede a publicação dos dois livros de Joaquim Cardoso. O primeiro foi publicado algumas semanas antes da “Mensagem Nacional a Ferreira de Castro”, de 1953, que reuniu centenas de intelectuais portugueses e milhares de assinaturas, e inaugurou um busto em sua homenagem. Cardoso acusa Ferreira de Castro de garantir somente para si os méritos da obra *Emigrantes*. O editor revela que há anos preparava uma reportagem com este mesmo título, mas como lhe foi solicitado que romanceasse o texto, entregou os manuscritos e documentos a Ferreira de Castro, que teria se apropriado da obra, livrando-se das provas incriminadoras. Conforme alega no Pórtico “A’ consciência pública”,

quando algum usurpador se apropria do que lhe não pertence, e escarnece das suas vítimas, é sempre tempo de o desmascarar. A’ consciência pública me dirijo para que tome conhecimento neste libelo, dum caso de direito literário, de que fui esbulhado, entendendo ter chegado a hora do ajuste de contas. Quando à sombra do trabalho alheio se sobe na escala da celebridade, não respeitando o direito dos outros, apossando-se do que lhe não pertence, e na véspera duma consagração forjada – é preciso dizer-se ao usurpador: Basta!!! (1953, p. 9)

O sucesso dos livros no exterior é atribuído não só à esperteza de Castro, como também aos críticos, que receberam ácidas (e rancorosas) adjetivações: “o que faz a publicidade e um pouco de audácia, e uma confraria de amigos a esguichar elogios por toda a parte, nas capelinhas do elogio mútuo, que até já o tratam em letra redonda de eminente escritor!...” (CARDOSO, 1953, p. 35-36). A bajulação constante dos críticos é responsável, segundo Cardoso, por acentuar a vaidade do escritor que, após ter as obras traduzidas, “passa e faz vista grossa, e não fala a toda a gente conhecida de tempos antigos” (1953, p. 33-34). A imagem que Cardoso faz dos críticos e amigos de Ferreira de

Castro constitui um arquivo valioso da recepção que a sua obra teve nas academias, revelando o despeito das pequenas editoras que viviam à margem do grande mercado,⁸⁵ que bebeu diretamente da fonte de capital que os livros proporcionaram:

Vai para aí uma azáfama de tertulianos, no cultivo da engraxadela do elogio mútuo, para incensando-se uns aos outros, se exibirem como portentos. Mas é preciso, à parte algum iludido, ou bem intencionado, indo desmascarando os que andam enganando a opinião pública, impingindo pechisbeque por ouro de lei. (1953, p. 7)

Apesar dos argumentos de Cardoso não serem nada imparciais, têm como positividade, ao menos, a abertura para uma voz de oposição à imagem pública de Castro. A única característica mantida por todos os biógrafos é a independência que o escritor manteve em relação às escolas literárias. Mas é óbvio que Cardoso não se satisfará em lançar-lhe um elogio sem ao menos uma crítica, ao afirmar que o escritor repudiou a sua “prosa reles e suja” (1966, p. 11), os textos jornalísticos e as primeiras novelas, porque “teve receio do confronto, e repudiou a sua antiga prosa exaltada” (CARDOSO, 1953, p. 33):

Você, mercê da deixa que lhe dei, tem singrado de vento em popa, tem tido habilidade e é inteligente, e também é um autodidacta. Mas você já se esqueceu do que foi, escondendo agora a sua produção literária do tempo em que tinha falta de comer, de vestuário e até de cama. (CARDOSO, 1953, p. 33)

O segundo opúsculo data de 1966, e foi publicado pouco depois da abertura do monumento ao escritor, e da comemoração aos seus cinquenta anos de vida literária. A sociedade nacional de Belas Artes também realizou uma exposição, e edições especiais das suas obras foram publicadas. Aparentemente, as sucessivas homenagens que o escritor recebia eram motivo de inquietação para Cardoso, como fica claro na passagem: “tem havido tanta graxa dada pelos teus fans que já mete náuseas tanta lambiçoca. São bustos, lápides, museus, plaquetes, medalhas e tutti quanti é imaginato” (1966, p. 10). Cardoso novamente acusa Castro de ter injusta fama, e como o primeiro folheto não obteve crédito,

⁸⁵ Castro publicou apenas a primeira edição de *Emigrantes* na Livraria Renascença, e depois vendeu os direitos para a Livraria Civilização, incluindo toda a sua produção posterior. Os romances publicados após *Emigrantes* garantiram uma boa margem de lucro para a editora e o escritor, especialmente se considerarmos o comércio com as editoras internacionais, interessadas em traduzir os livros. Há uma mágoa velada, por parte de Joaquim Cardoso, em relação à preferência de Ferreira de Castro pela Civilização, uma das maiores editoras da cidade do Porto, à época.

a indignação do editor se torna ainda mais acentuada, e a linguagem ganha tons grosseiros: “mas... espera oh insigne farçante: alvitro que seja feita uma tiragem e posta à venda, de rolos de papel de uso privado, com a marca *O Luso*, como homenagem ao dono do pasquim, para se usar quando se precise ir lá dentro à casinha” (1966, p. 10). A raiva do autor torna-se mais corrosiva, mesmo com a distância de treze anos da publicação do livro anterior: “andastes pela Imprensa a pedir para não publicarem os anúncios de reclame a esse panfleto e nos estabelecimentos pedindo para o esconderem da venda. Miserável. Porque não me processaste, oh famigerado?” (1966, p. 11).

É interessante o relato que faz do jovem Ferreira de Castro, “um moço cheio de minhocas na cabeça, mas com a bolsa vazia de patacas. Desembarcou e logo frequentando as tertúlias, magicou com os seus coriféus, a saída de um Jornal, de que se tornou proprietário e director” (1966, p. 7). Cardoso se refere ao jornal *O Luso*, do qual Ferreira de Castro foi o fundador e diretor logo que retornou a Portugal. Segundo Cardoso, o jornal fora concebido para atacar personalidades políticas da época, “com uma linguagem suja e insultante, própria dum carroceiro” (1966, p. 9), e na verdade a intenção de Castro era apropriar-se de alguns trocados dos políticos por meio de chantagens, o que não combinava com a imagem pura e moralista que o escritor pretendia passar para o público: “querias continuar a ser para os teus fans como uma vestal casta e pura? Há quem diga, que és inteligente. Mas... também os grandes escroques internacionais, são indivíduos muito inteligentes, mas não deixam de ser grandes criminosos” (1966, p. 12).

A personalidade que Judith Navarro⁸⁶ atribui ao jovem Ferreira de Castro é totalmente diferente da concepção de Joaquim Cardoso. Como a narrativa é destinada ao público juvenil, a biógrafa apela para as aventuras, as descrições de uma selva misteriosa e ameaçadora, e foca no período em que Ferreira de Castro esteve no Amazonas, que corresponde à sua adolescência (doze aos dezesseis anos). A personalidade que constrói do escritor é moldada desde a sua infância, como no episódio em que injustamente leva palmadas da mãe, e um vizinho incentiva o castigo, o que “desperta nele uma raiva súbita. Um sentimento de revolta infantil contra as injustiças humanas e inexplicáveis. Com o pequeno cérebro cheio de pensamentos hostis que não sabe exteriorizar, vai esconder-se a um canto, no fundo do quintal, a olhar para a estrada” (NAVARRO, 1967, p. 7). A

⁸⁶ Judith Navarro é o pseudônimo de Judite Gomes da Silva, que foi romancista e poeta, com várias publicações voltadas para o público infantil-juvenil. Como amiga de Ferreira de Castro, apoiou a sua candidatura à presidência da República em 1958, ano em que publicou *Ferreira de Castro e o Amazonas*. Utilizar-se-á como referência a segunda edição, de 1967.

metáfora do olhar distante sugere um desejo de isolamento, fuga para dentro de si mesmo, e a ânsia de viagens. Na infância de Castro, a biógrafa transforma a viagem psicológica em escapismo, que depois viria a se tornar vocação literária: “a sua inteligência é vivíssima, a sua memória prodigiosa. Quando o senhor Portela conta uma história, todos estão atentos, mas não saberão repetir o que ouvem. José, em casa, poderá contá-la e recontá-la de mil maneiras. Os irmãozitos gostam de ouvi-lo e pasmam” (NAVARRO, 1967, p. 12). Foi o desejo de conhecer novos lugares que fez com que as histórias não fossem o suficiente para o menino, tornando estreitos os limites da vila onde ele vivia:

Na sua alma principia a delinear-se a perspectiva de um mundo mais vasto. É uma preocupação insistente que o atormenta quando se encontra sozinho. Durante esses instantes, imagina terras maravilhosas, rios, cidades e o mar imenso, exactamente como está desenhado no seu livro de leitura. Ossela é uma terra tão pequena! Em Salgueiros também não há muito que ver. É tudo igual. Caminhos e mais caminhos. E árvores de um lado e do outro nas estradas, sempre as mesmas... (1967, p. 20)

Na primeira parte da biografia, antes da viagem para o Amazonas, o herói da biografia é José Maria, o menino camponês com desejos pueris e inclinação para histórias ingênuas. Navarro comenta que o calor da floresta amazônica estimulava a indolência do rapaz, levando-o a compor as novelas pueris que fizeram parte da sua primeira fase literária. José Maria “sente-se impelido para uma estranha preguiça, que o leva a imaginar histórias engenhosas, viagens de aventuras e vários projectos. Redige pequenos textos ingênuos e fica a reflectir, de olhos vagos, testa franzida, o rosto grave marcado por duas rugas de apreensão” (1967, p. 56). Novamente, ao jovem escritor não são atribuídos mestres e precursores; na visão da biógrafa, a sua vocação é quase divina: “os livros que conseguiu arranjar em Belém do Pará, foram lidos e relidos. Continua a apontar tudo que o impressiona. Enche folhas e folhas, numa letra grande e firme. Que mão invisível e misteriosa dirige o punho desse prodigioso rapazinho aldeão e ignorante?” (1967, p. 106).

Navarro não é a primeira a apontar a ingenuidade dos primeiros textos de Ferreira de Castro, mas é a que torna as diferenças entre as fases mais acentuadas por atribuir identidades diferentes ao escritor: José Maria representa a inocência das primeiras produções, a imaginação fértil, enquanto Ferreira de Castro assinala a fase da experiência de vida transformada em arte. A ideia de José Maria, no Amazonas, “movida por um impulso de paixão singela e pueril, daria lugar, alguns anos depois, às páginas mais belas e

assombrosas que se têm escrito [...] sobre o Amazonas e os seus dramas” (1967, p. 27). Ainda que haja a diferença de identidades, José Maria já apresenta traços que irão compor a personalidade de Ferreira de Castro e preencher as suas narrativas mais maduras. Há, por exemplo, o destaque ao episódio do barco Jerôme, no qual viajava o menino. Sentindo a oscilação do veículo, ele pensa que “se o barco se virasse morreriam todos. Seria iguais às formigas quando caíam dentro do caco onde as galinhas bebem água, no quintal de Ossela. José sempre que podia salvava-as com uma palhinha” (1967, p. 48). Note-se que Navarro procura caracterizar, desde a infância, o caráter generoso e solidário do escritor, mesmo diante de algumas formigas. Da mesma forma, a “evolução espiritual” (1967, p. 143) do menino José possibilitaria que ele se tornasse Ferreira de Castro que, “em contacto permanente com os seringueiros, passa a interessar-se por todos os sofrimentos e injustiças de que se queixam” (1967, p. 103).

É no Amazonas que Ferreira de Castro toma interesse pelo drama alheio, principalmente na floresta, onde esteve “intimamente ligado a homens rudes, infelizes e habituados a todas as misérias” (1967, p. 132). *A Selva* assinalava o compromisso do escritor para com os seringueiros com quem passara parte da juventude. Por isso, o romance é um “documento humano de incontestável realismo, é uma obra literária de vigoroso poder descritivo, belíssima, que só pode ser igualada pela visão da própria selva, no misterioso e imensurável Amazonas” (1967, p. 159-160). O processo criativo de *A Selva* é associado ao sofrimento passado no Amazonas, de modo que escrevê-la foi uma experiência que o deixou face a face com as memórias dolorosas das quais desejava se livrar. Navarro afirma que,

algum tempo depois de ter dado início ao seu trabalho, termina-o com um suspiro de alívio, como se tivesse regressado de uma tempestuosa viagem. Na verdade, a viagem fora tempestuosa! Ele próprio nos fala do medo que sempre tivera de avivar, com a pena, as suas feridas, como os homens lá reabriam com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das seringueiras. (1967, p. 158)

Ferreira de Castro surge como aquele que soube traduzir o Amazonas e a floresta da maneira mais fiel à realidade, tanto que, como afirma a biógrafa, o que motivou a escolha por ele como objeto foi, justamente, *A Selva*, e não necessariamente a vida de seu autor: “sentimo-nos impelidos pela curiosidade, no desejo de saber, de tomar contacto com as coisas reais desta narrativa” (1967, p. 161, grifo nosso). Mais uma vez, como se na vida do

autor estivessem as respostas para a ficção, a biografia é construída como uma caça aos elementos verídicos do livro, e Alberto não é mais do que um reflexo da personalidade do autor. O que resta não é mais do que um personagem romanesco, o herói, aventureiro e melancólico. Talvez um Robinson Crusóé português, com uma obra que foi maior do que a sua própria vida:

O escritor volve os olhos cheios de melancolia sobre os desolados caminhos percorridos e de súbito sente-se invadido por uma inexplicável tranquilidade. Há quanto tempo ele guarda consigo o pesadelo do Amazonas! Agora, reparte-o com o mundo, e no seu íntimo, embora haja lágrimas, existe paz também. (NAVARRO, 1967, p. 159)

Alexandre Cabral⁸⁷ também compartilha a ideia de que a miséria e melancolia teriam marcado a obra do escritor. Considerando que “a personalidade de Ferreira de Castro foi criada pela selva” (1940, p. 41), as obras que o consagraram como romancista, *Emigrantes, A Selva e Eternidade*, estavam carregadas de “Drama” – a experiência da dor transubstanciada em ficção: “quasi, senão tôda a obra de Ferreira de Castro é, simplesmente, a projecção de mil reflexos de um só ráio: o seu drama, através de um prisma de mil faces: o seu talento de artista” (1940, p. 37). Cabral, ao relacionar o drama de Ferreira de Castro ao de outras figuras literárias, tenciona inseri-lo numa tradição, justificando a sua escolha pelo escritor:

É essa miséria e êsse sofrimento que vamos encontrar intactos, os mesmos, em tôdas as vidas dos homens de génio; naqueles que conseguiram exprimir genialmente os seus anseios, como Camões, Wagner, Gorki, agora Ferreira de Castro, etc, e, nos outros, naqueles que por falta de acção, por inacção temperamental, por ausência de expressão artística ou ainda por factores diversos, não deixaram aos vindouros a corporisação de suas sensibilidades; êstes últimos estão representados nessa multidão ignorada que se embrulhou, para sempre, no manto do esquecimento. (1940, p. 12)

Alexandre Cabral constantemente faz associações entre o processo de criação de Ferreira de Castro, especialmente de *A Selva*, e a personalidade do escritor. O drama⁸⁸ que marcou a vida de Ferreira de Castro estaria presente principalmente na configuração dos

⁸⁷ Alexandre Cabral foi escritor e crítico literário, com largo estudo sobre a vida e a obra de Camilo Castelo Branco. Foi também colaborador em publicações neorrealistas, e presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores.

⁸⁸ O fim a que se destina a biografia assinada por Alexandre Cabral é “reconstituir o drama de Ferreira de Castro” (1940, p. 12).

personagens. O biógrafo não separa as categorias de autor e personagem, ao afirmar que “raramente o drama dos seus personagens são dramas imaginários, absolutamente criados. Em maior ou menor proporção, encontramos neles, por fundamentos, uma parte do drama de Ferreira de Castro; a obra do romancista é mesmo uma consequência do seu drama” (1940, p. 72). Os personagens são concebidos como atores em uma história já vivida pelo escritor, e refletem as suas emoções e sentimentos no texto literário: “o romancista faz da sua vida o palco onde se exibem as vidas dos seus personagens. Estes, verdadeiramente, não foram criados objectivamente; são criações subjetivas de sentimentos e pedaços vivos do drama objectivo do escritor” (1940, p. 68).

Cabral procura enfatizar a carga biográfica presente nas obras castrianas, mas acaba subordinando a criação literária a uma mera transposição de sentimentos do escritor para os seus títeres: “são sentimentos reais, humanos, que em determinado tempo viveram e existiram num personagem verdadeiro” (1940, p. 12-13). Porém, tem o cuidado de impor limites entre a substância autobiográfica e as ações dos personagens que não conviriam com a imagem desejada de Ferreira de Castro. Alegou que os personagens “todos são uma parte da vida amarga de Ferreira de Castro, havendo o necessário cuidado de não tomar como facto verdadeiro o que é simplesmente um pormenor de composição novelesca” (1940, p. 15). Para Cabral, injetar o próprio drama vivido no seringal era imperativo para a criação literária do escritor, que “só faz por injectar êsses sentimentos num corpo que não é o seu; num corpo criado espiritualmente; num corpo que tem necessidade de criar. Veste, então, o personagem, baptisa-o e lança-o na vida” (1940, p. 68). O biógrafo chega a uma conclusão radical: para conhecer melhor o drama de Ferreira de Castro,

e’ só trocar o nome aos personagens. Em vez de Rodolfo, em vez de Marcus, em vez de Afrânio do *Êxito Fácil*, em vez do Manuel da Bouça de *Emigrantes*, em vez de Alberto de *A Selva*, em vez de Juvenal da *Eternidade*, coloquemos em seus lugares este outro nome: Ferreira de Castro. (1940, p. 12)

A necessidade de tornar a experiência de vida parte do fazer literário aflorou no escritor a preocupação em escrever a obra perfeita, a “Obra Ideal! Aquela Obra que perpetuasse pela noite dos séculos, pelo infinito da eternidade, como fascinante luzeiro, o nome do romancista. Uma obra que perdurasse ainda para além da morte” (1940, p. 61). A Obra é, obviamente, *A Selva* que, de acordo com Cabral, tornou-o conhecido como aquele que desbravou a selva amazônica, literariamente. Castro teria subjugado a própria

Natureza, e “jamais essa dominadora rainha poderá orgulhar-se do segredo absoluto que sobre o seu reino pesava. Ferreira de Castro com a apurada visão da sua alma-artista rasgara o véu; desvendara-lhe a alma; puzera-o a nu. O ilustre escritor é, enfim, o victorioso desflorador” (1940, p. 49). Enfim, a biografia assinada por Cabral não só concebe a ficção como autobiografia, como também idealiza a própria vida do escritor: “devemos lembrar a vida romanesca e agitadaíssima do romancista. Só com a agitação, a miséria e a fome passadas por Ferreira de Castro, continuamente presente, se poderá apreciar êstes duplos aspectos da sua obra” (1940, p. 70).

Ler as biografias de Ferreira de Castro dá a impressão de que o leitor acompanhará as aventuras de um herói romanesco. Álvaro Salema⁸⁹ compartilha a mesma ideia, ao afirmar que o escritor “cumpru-se humanamente como romancista e realizou-se romanesicamente como homem” (1973, p. 39-40). Para o biógrafo, os casos da vida de Ferreira de Castro não precisavam ser contados, porque o mais substancial da sua existência já fora usado como matéria literária. Apenas a condição de emigrante parece ecoar como a gênese da iniciação literária, quase como um ritual de sacrifício a que o escritor deveria se submeter para fazer a “boa literatura”, pois garante o domínio na representação da Amazônia: “No princípio do século, afirmava Euclides da Cunha que a Amazônia era a última página, ainda por escrever, do *Génesis*. Na sua expressão literária, a página foi escrita por Ferreira de Castro – foi um antigo emigrante português que a lançou no mundo (1973, p. 27).

Desde que o escritor entrara em contato com o drama dos seringueiros, dos nordestinos e dos emigrantes pobres, teria surgido o desejo de escrever e expor ao mundo aquela miséria, que sofrera na carne. Ao gosto dos preceitos neorrealistas, a literatura seria um débito do escritor com a sociedade, compromisso “que teria brotado ansiosamente na alma germinal de criar pela imaginação outros mundos” (1973, p. 20). Na visão de Salema, o contato com as “almas simples de gente rústica” (1973, p. 29) dos recantos da Amazônia torna desnecessária a lição de qualquer mestre. Para ele, “a descoberta essencial trazia-a o escritor consubstanciada na sua própria natureza humana, confrontado desde a extrema juventude com as realidades dramaticamente experimentadas de que os livros nasceram como frutos imanentes da vida” (1973, p. 17). Por isso,

⁸⁹ Álvaro Salema foi jornalista e crítico literário, com contribuições na publicação neorrealista *Seara Nova*. Publicou as biografias de Jorge Amado e Teixeira de Pascoaes.

ao descrever o drama obscuro do emigrante, malgrado nas suas esperanças, humilhado pela derrota e receoso de a defrontar no regresso desiludido à terra de origem; ao traçar com vigorosa cor e com intensidade veemente o drama perturbante da solidão na selva da Amazónia – não teve o romancista a inspirá-lo, essencialmente, quaisquer sugestões exteriores à sua própria experiência, às suas determinações temperamentais, à visão angustiadamente sensível da vida que a própria vida lhe desvendara. (1973, p. 16-17)

A literatura é uma necessidade criativa que parte do sofrimento vivido pelo escritor, do seu sentimento de inadequação no mundo. É daí que resulta, segundo o biógrafo, o populismo da obra castriana – a sua capacidade de recuperar a verdade experimentada na vida, a fim de representá-la na ficção. Para Salema, Ferreira de Castro é um escritor celebrado em todos os cantos do mundo porque possui um “entendimento experiencial da natureza humana e a piedade incessante em face dos seus dolorosos frutos. A criação literária é, neste escritor, um resultado directo da vida” (1973, p. 41). O biógrafo apresenta o escritor a partir da sua “personalidade literária”, por ter a convicta opinião de que não se pode falar de Ferreira de Castro sem falar da sua obra, e vice versa. As incursões biográficas têm a finalidade de perseguir os elementos presentes na ficção, como se esta fosse o espelho da vida. Na verdade, a proposta de Salema detém-se mais em formar um ensaio crítico sobre os romances do que investigar a vida do autor. Afirma que

a obra de Ferreira de Castro, mais flagrantemente do que a de muitos escritores universalizados, é indissociável da sua vida. À maneira de Sainte-Beuve se poderia dizer, neste caso, que não haverá que procurar na vida a “explicação” da obra nem na obra a “explicação” da vida, mas com uma e com outra intentar a descoberta da unidade fundamental que é a do escritor consubstanciado nos seus livros. A biografia do criador de *A Selva* tem em muitos passos, tal como a obra, o cunho romanesco de uma intensa aventura humana (1973, p. 17-18).

Segundo Salema, o escritor possuía ânsia de singularidade, e desejava deixar um legado que não fosse só o seu, mas o de todos os que, com ele, sofreram no Paraíso. A partir do nascimento desse desejo, “a obra germinava no homem – o homem germinava como personalidade de escritor” (1973, p. 21). Todavia, a selva amazônica evocava memórias indesejadas, e Castro “repelia literariamente o tema experimentado na própria vida” (1973, p. 24). O livro possibilitaria a catarse do autor: foi assim que, conforme Álvaro Salema, *A Selva* veio à luz: “em 1929, no labor febril e irresistível de poucos meses, superando a pressão do trabalho jornalístico quotidiano e neutralizando pela

erupção inspiradora da experiência ressuscitada, que nada mais poderia deter, a fadiga da luta pela vida, Ferreira de Castro escreveu *A Selva*” (1973, p. 25-26).

É n’*A Selva* que o escritor leva a cabo o compromisso que firmou com os oprimidos, pois “a dramática e realista verdade assim expressa não é, necessariamente, uma verdade regionalmente ou nacionalmente confinada” (1973, p. 15), o que torna o romance digno de estabelecer-se como universal. Eis a explicação que Salema atribui ao sucesso d’*A Selva* em tantos países: “o prestígio de Ferreira de Castro como escritor, como figura universalizada da nossa literatura, como personificação de um ideal de liberdade e de dignidade social, é o fruto da consubstanciação plena de um homem e de uma obra” (1973, p. 43). A ficção ganha feições de realidade, e o escritor brota como um personagem no próprio texto.

Quanto à experiência do escritor na Amazônia, Alberto Moreira⁹⁰ faz considerações interessantes a respeito da recepção do escritor. Para isso, comenta a fala de Ferreira de Castro em um dos eventos em sua homenagem: “foi no Amazonas que nasceu o meu primeiro desejo: – que criou asas e aspirou a vôos a minha fantasia” (1959, p. 99). A fantasia a que se refere é a inclinação para a prosa ficcional nas primeiras novelas, que o caracterizou como um escritor de estilo “estranho que conquistou as suas estranhas jóias literárias aos poentes tropicais, quando vivia embriagado com a cor e com a maravilha cenográfica, nas margens do Amazonas” (1959, p. 149). O Amazonas deu “a seiva do seu admirável talento, sem pretensões à colheita de louros” (1959, p. 105), e desenvolveu o interesse do escritor pelas massas anônimas da História, o que “revelou o seu talento de Artista, verificando, consoladoramente, que as suas ideias eram bem acolhidas pela imensa legião de explorados e oprimidos” (1959, p. 42).

No entanto, as primeiras novelas eram composições ingênuas se comparadas às produções posteriores do escritor. Alberto Moreira afirma que, quando Castro reuniu as suas obras completas, excluiu as produções da sua fase inicial, e “de um e outro lado lhe surgiam inimigos, tentando aniquilá-lo por qualquer forma” (1973, p. 72), crendo que se tratava de despeito do escritor em relação à própria obra. O Amazonas aparece como um catalisador da imaginação criativa de Castro e da sua inclinação à literatura social, mas era necessário “suprimir a imaginação exacerbada pelo relato verídico da experiência” (1959,

⁹⁰ Alberto Moreira foi jornalista e poeta, tendo publicado ensaios sobre Cesário Verde, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco e Victor Hugo, assim como a biografia *Ferreira de Castro antes da glória*, de 1959, focando a juventude do escritor.

p. 167), para firmá-lo como um verdadeiro escritor. Para explicar o processo que levou o escritor até *A Selva*, Moreira destaca uma faceta que foi pouco explorada pelos outros biógrafos: o Ferreira de Castro jornalista. O trato com acontecimentos verídicos suavizaria o excesso de imaginação do escritor. Segundo Paiva,

sempre escrevendo por encomendas a fim de garantir seu sustento, o escritor português logo foi obrigado a lidar com essa complexa situação, de escrever para vender, fossem reportagens jornalísticas, fossem contos e novelas e, simultaneamente, foi obrigado a escrever com o objetivo de conquistar uma posição mais estável para exercer o ofício de escritor. (2010, p. 228)

Ao aliar as suas inclinações para a ficção com a atividade jornalística, a Imprensa teria concedido maior atenção à produção de Ferreira de Castro, incentivando-o a dar continuidade à carreira literária, que já dera os seus primeiros passos no Amazonas: “enquanto as páginas [de *A Selva*] escrevia, estava, enfim, no caminho do triunfo – marchando, serenamente, com rumo à glória!... A Imprensa já fazia justiça ao privilegiado talento do juvenil e fecundo Artista” (1959, p. 108).

A Selva é, portanto, a “Obra redentora” (1959, p. 165) de Ferreira de Castro, porque teria se constituído a partir da reunião das suas qualidades como jornalista, ex-emigrante e ficcionista. Conciliando as diversas atividades e produzindo a sua obra-prima, era à “frouxa luz dum candeeiro de petróleo que escrevia as suas obras, nas horas folgas dos seus já trabalhosos cargos de Redactor de *O Século* e Director do magazine *Civilização*” (1959, p. 164). Moreira não se ateu à infância do escritor, somente na sua juventude, desde o momento em que viajou para o Brasil até o processo de escrita e consagração d’*A Selva*. Quanto a isso, desperta logo a atenção a capa do livro.⁹¹ O título “Ferreira de Castro”, em letras maiúsculas, é acompanhado de uma seta, que aponta para o desenho de um jovem rapaz, com um jornal embaixo do braço. Na seta, está escrito “antes da glória”. O jovem olha o caminho que se estende à sua frente: uma trilha sinuosa que vai em direção ao sol, cujos raios espalham-se em todas as direções. O sol é *A Selva*. É interessante notar o modo como a capa é concebida, porque reflete exatamente as intenções do biógrafo: mostrar que o percurso do escritor estava predeterminado, ainda que se deparasse com obstáculos, representados pelo caminho curvo que levaria à obra definitiva.

⁹¹ Em anexo (Anexo XVI).

A vida do escritor é representada de maneira objetiva, cronologicamente estável e tomada como projeto, cujo fim é previsível. Deste modo, “traçar uma reta fatal e ascendente rumo ao sucesso profissional inevitável pode fazer o leitor acreditar que as conquistas da persona sejam consequência natural de um edifício desenhado, fundado e concluído” (BOAS, 2008, p. 100). A tendência de dar à biografia um final previsível é o que Pierre Bourdieu (1996b) denomina como “trajetória”. Para ele, a concepção de biografia que deriva do senso comum pressupõe “o fato de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto” (1996b, p. 184). A trajetória são as posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente num espaço sujeito a transformações, e dá a ilusão de que a vida caminha rumo a um destino pré-concebido.

As biografias de Castro funcionam como veículo de promoção da obra, ao mesmo tempo em que a autentifica, tornando a escrita um jogo de causas e efeitos, cujo herói é predestinado a uma glória. São os “mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade” (BOURDIEU, 1996b, p. 185). A crítica de Bourdieu provocou uma “interrogación acerca dese vínculo de transparencia, postulado con demasiada frecuencia, entre el biógrafo y el biografado” (DOSSE, 2007, p. 200).⁹² Cada biógrafo inventa o seu biografado, tornando-o seu personagem. Jacques Le Goff, refletindo sobre o comportamento do biógrafo, afirma que “ele se constrói a si próprio e constrói sua época, tanto quanto é construído por ela. E essa construção é feita de acasos, hesitações e escolhas” (1999, p. 23). Tomando por empréstimo um verso de Fernando Pessoa, o biógrafo também pode ser um fingidor, uma vez que reúne peças da vida e as reconstrói no texto. A sua função é “criar, dentro de um caos de traços humanos, um rosto, um perfil, não necessariamente afinado com o que se espera da pessoa biografada” (MACIEL, 2009a, p. 400).

Se a biografia é a narrativa que permite estruturar a vida da forma mais conveniente, ela é um exercício ficcional, garantindo a existência desejada ao biografado. Assim, a vida “é pensada, estruturada, organizada no plano da possível consciência que o outro terá dela, percebida e estruturada como a possível narrativa que o outro poderia fazer dela” (BAKHTIN, 1997, p. 167). A ideia corrente é de que a diferença entre o biógrafo e o romancista é a maior liberdade de criação por parte deste, contudo, o próprio ato de

⁹² Tradução: “interrogação sobre esse vínculo de transparência, postulado com demasiada frequência, entre o biógrafo e o biografado”.

coleccionar dados da vida de alguém e recontextualizá-los em forma de narrativa é, por si só, um trabalho com a representação, com a arte. Assim, a biografia convive com a “tensão entre a vontade de reproduzir um vívido e real passado, segundo as regras da mimesis, e o pólo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009, p. 55). Conceber a escrita biográfica como ficção invalida o mito de que o texto supõe alguma verdade ou revelação sobre o biografado. Maria Helena Werneck afirma que “quando não se quer descobrir onde está a verdade mais genuína sobre a vida particular e a produção intelectual do escritor, o que passa a mover o interesse do leitor de biografias são as variadas maneiras de interpretar e representar” (1996, p. 24). Como narração, a biografia tem o poder de fabricar personagens, mas é necessário expressar “o ‘fazer-se’ do personagem ao longo de sua existência” (SCHMIDT, 2004, p. 139), de modo a evidenciar que

os indivíduos biografados – como qualquer indivíduo –, a cada momento de suas vidas, têm diante de si um futuro incerto e indeterminado, diante do qual fazem escolhas, seguem alguns caminhos e não outros. Se hoje esse futuro já é passado, e o resultado das escolhas feitas conhecido, o biógrafo tem a tarefa de recuperar o “drama da liberdade” [...] dos personagens – as incertezas, as oscilações, as incoerências e, por que não?, o papel do acaso – mostrando que suas trajetórias não estavam predeterminadas desde o início. (SCHMIDT, 2004, p. 139)

Tornar pública (publicar) uma história de vida implica, necessariamente, “um aumento de coações e de censuras específicas” (BOURDIEU, 1996b, p. 189), por isso, o que interessa nas biografias de Ferreira de Castro não é verificar se as afirmações contidas nos textos eram verdadeiras ou não. De fato, interpretar a seleção operada pelos biógrafos, o modo como estruturaram e narraram, cada um à sua maneira, um retrato do escritor, é mais revelador, porque “biografias revelam tanto quanto ocultam” (BOAS, 2008, p. 59), demonstrando uma preocupação com a imagem pública do escritor, e mais: uma imagem que vá ao encontro da que foi forjada por meio de *A Selva*. De acordo com Bourdieu,

essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implicam a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (1996b, p. 184-185)

Enfim, analisar as biografias de Castro é perceber que há muitas maneiras de contar a mesma vida, há muitas possibilidades de construção de um indivíduo que está sujeito às marcas da subjetividade dos biógrafos, seus pontos de vista, suas mágoas, seus recalques, suas obsessões e juízos de valor. E se Ferreira de Castro ainda vive por meio das suas biografias, o que resta como memória já é ficção, invenção. Na escrita biográfica, ele também é um personagem.

3.2 NEM TODOS OS JORNAIS VELHOS VÃO PARA O LIXO

Em uma roda de escritores, as ideias surgem. Elas tomam forma, ganham nome, um rosto. O escritor comunica sobre o que vai escrever, recebe sugestões, críticas, elogios. Uma dedicatória bem direcionada, um prefácio belamente escrito, o livro impresso. Uma resenha no jornal, um folheto de lançamento na porta da melhor livraria: críticas, elogios. Mais elogios que críticas. O sucesso do livro é gigantesco. Traduções para várias línguas. Surgem entrevistas, homenagens, prêmios. Mais uma edição do livro, e mais uma resenha de jornal para apresentar ao público as suas qualidades: eis uma obra de valor. Quem é o responsável por ela? Certamente, não é apenas um fator que influencia a atribuição de valor a um texto, nem mesmo o próprio texto, mas, sobretudo, fatores externos a ele. A obra, como o próprio nome anuncia, não é um produto acabado, mas uma experiência criadora que não se esgota com a publicação do livro. A roda de escritores, a biblioteca pessoal, as cartas trocadas, os paratextos, a fortuna crítica, as traduções, são todos processos que intervêm antes, durante e depois na glorificação (ou demonização) da obra. O que parece condensar os fatores é, justamente, a crítica literária, determinando a sua sobrevivência, porém, que critérios tornam-na digna de ser eternizada? De uma forma ou de outra, são sempre critérios de valor que definem o *pollice verso* da obra literária: o polegar para cima garante a vida, o polegar para baixo assinala a sentença de morte. E nesse jogo, o crítico faz o papel de imperador.

Se o escritor pode se tornar personagem, o crítico também pode ser uma espécie de autor. Ao produzir o seu discurso sobre a obra, ele tem como função primordial “prolongar duradouramente na inteligência e na afeição dos que leem o choque da obra literária” (LUCAS, 1984, p. 164). É nesse aspecto que o seu papel deve ser pensado. Uma obra é constituída tanto por aquele que a produz, quanto por aquele que a lê. Mas o crítico também é um leitor, e “a obra não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se

intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam” (CARVALHAL, 2006, p. 70). Logo, não há como desvincular literatura e crítica literária, pois

esta, além de estabelecer conexões da obra com o grande sistema literário da humanidade, com o sistema literário nacional e com as outras obras do mesmo autor, fixa padrões de gosto, tem o talento de orientar preferências. O êxito comercial das obras se deve, em grande parte, à publicidade, aos mecanismos do mercado. (LUCAS, 1984, p. 168)

Antonio Candido (2006), apoiado numa perspectiva sociológica, defende que a literatura é um sistema conjugado a partir de três instâncias: autor, obra e público. Na análise das relações entre o escritor e o público, o teórico afirma que “escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos” (2006, p. 86). A obra reflete a imagem que o escritor deseja criar para o público, mas também pode suceder o contrário: o público também forma o autor, que elabora a obra conforme o capital cultural da época: “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não corresponde necessariamente ao seu próprio. Este fator exprime o reconhecimento coletivo da sua atividade, que deste modo se justifica socialmente” (CANDIDO, 2006, p. 85). Segundo ele,

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (2006, p. 83-84)

Antoine Compagnon (2010) alega que explicar o texto é simplesmente recorrer ao autor para instituir o sentido. Interpretar, por outro lado, é articular a obra ao seu contexto de produção, à sua linguagem, ao seu estilo, e à sua própria história, que inclui as leituras que são feitas sobre ela. Leituras datadas, por sinal. Logo, a finalidade da crítica literária é a interpretação, pois “não há leitura literária que não atualize também as significações de uma obra, que não se aproprie da obra, que até mesmo a traia de maneira fecunda

(COMPAGNON, 2010, p. 91). Deste modo, o sentido que é atribuído a uma obra deve “incluir a história de sua crítica presente e futura” (2010, p. 64).

São os comentários no jornal com a assinatura de uma personalidade ilustre, as listas de mais vendidos nas revistas e uma propaganda de peso por trás de um livro que influenciam a sua maior circulação. Como os valores são atribuídos “de acordo com as expectativas da época, as conexões intrincadas em que os valores se enovelam” (LUCAS, 1984, p. 166), o público estabelece as diretrizes para a consagração do autor ou de determinado livro. O escritor cria (ou define) para si um estilo, de acordo mesmo com as necessidades, aspirações e preconceitos vigentes: “o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação” (CANDIDO, 2006, p. 85). Como afirma Marco Paiva, “apesar de todo escritor, de um modo ou de outro, sofrer os efeitos e influências de um mercado, é o tipo de público a consumir suas obras, em última instância, que determina a sua autonomia como autor/literato” (2010, p. 229).

O crítico procura alcançar o máximo de potencialidade da obra, o sentido mais profundo, de uma forma mais ou menos autônoma em relação ao autor. Ele pode até partir do discurso do autor sobre a obra, mas pode também enveredar por outros caminhos, outras interpretações. Mesmo a crítica pautada numa perspectiva biográfica gera outro discurso sobre o texto literário. A crítica, de maneira geral, “controla a liberdade de interpretação, ao mesmo tempo em que se insatisfaz com a perda de qualquer liberdade” (LUCAS, 1984, p. 167). Por mais científica que deseje ser, o caráter polissêmico da literatura não permite que a crítica satisfaça todas as demandas, que esclareça todos os sentidos. O que ela proporciona é uma leitura, das muitas que subjazem o texto, e uma leitura é sempre uma criação:

A crítica, como criação, goza da mesma intemporalidade que a obra. Como expressão de um juízo ou formulação de um pronunciamento ideológico, serve para tornar histórica, isto é, datada, a obra a que se refere. A crítica como ciência, mais do que como arte, paga tributo à noção de época. (LUCAS, 1984, p. 167)

Quem determina o que é bom ou ruim na literatura pauta-se sempre em um gosto, e é a partir do gosto tratado como critério de julgamento que o crítico acaba por classificar a si mesmo. De acordo com Pierre Bourdieu, “o julgamento do gosto é a manifestação

suprema do discernimento” (2007, p. 17), visto que “os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (BOURDIEU, 2007, p. 13). Valorizar uma obra significa que ela se aproxima mais do que se concebe como “boa literatura”, seja pela afinidade com o autor, com o estilo, ou com o tema. Sendo uma experiência que ultrapassa a listagem de resultados ou o julgamento, a crítica constitui-se como “uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 160).

Assim como “há poetas que consideram autênticos apenas aqueles outros poetas que se pareçam com eles” (FRYE, 1973, p. 31), da mesma forma, o crítico elogia uma obra se ela vai ao encontro da sua noção de arte e literatura. De acordo com Fábio Lucas, “a primeira tarefa da crítica será articular num discurso coerente as ressonâncias da obra literária sobre a sensibilidade do crítico” (2009, p.15). Compagnon afirma que “a avaliação racional de um poema pressupõe uma norma, isto é, uma definição da natureza e da função da literatura” (2010, p. 223). Estendendo a afirmação para a prosa, verificaremos que o crítico, ao emitir juízos de valor para determinada obra, acaba expondo o seu próprio conceito de literatura, pois “a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada” (COMPAGNON, 2010, p. 10). A crítica é produzida de acordo com os valores ideológicos de um público, que, por sua vez, está engajado “na discussão dos próprios interesses” (COMPAGNON, 2010, p. 145). É uma censura extremamente sutil que a crítica estabelece, pois,

na tarefa de julgar, reside o princípio de distribuir valores. Sem uma visão do mundo, não há como escalonar valores. Chega-se, deste modo, a uma extrema indagação filosófica. Sem o jogo de valores, sem a arte de distribuir prêmios, por assim dizer, a crítica decai de sua força persuasiva. Não há público que se satisfaça com uma recensão sem cláusulas judicativas, por mais disfarçadas que estas se apresentem. É preciso apontar virtudes e lapsos. (LUCAS, 1984, p. 166)

Em Portugal, nas décadas de 1930 e 1940, o exercício crítico era constituído principalmente como crítica de compadrio.⁹³ O julgamento contido nas resenhas literárias estendia-se ao sujeito que as escrevia, geralmente amigos dos indivíduos que assinavam as

⁹³ Termo usado por Sérgio Buarque de Holanda (1996).

críticas. Estas se caracterizavam como uma atividade de erudição, mas ao mesmo tempo denunciavam o caráter vago e superficial dos textos, que se detinham em elogios ao autor e à obra como estratégia para alcançar prestígio e obter contatos. No período que se estende de 50 a 60, a crítica de jornal fica a par da crítica publicada em revistas, enquanto a partir da década de 70, a crítica torna-se uma atividade própria dos especialistas, e não apenas dos jornalistas.

Flora Süssekind (1993), ao analisar a produção crítica brasileira, chega a uma conclusão semelhante: entre os anos 40 e 50, a crítica de jornal ou de rodapé dominava a cena literária, enquanto nos anos 60, 70 e 80, a crítica de rodapé perde a força e o espaço para a crítica acadêmica, produzida por especialistas, com jargões próprios, e voltada para um público mais específico. A crítica de rodapé é baseada “na imagem do ‘homem de letras’, do bacharel, e cuja reflexão, especialmente sob a forma de resenhas e crônicas, tinha como veículo privilegiado o jornal” (SÜSSEKIND, 1993, p. 13). O homem de letras equivalia, de acordo com Terry Eagleton, ao intelectual moderno, cuja tarefa era “avaliar todas as novas modalidades de conhecimento especializado segundo os padrões de um humanismo geral” (1991, p. 47). Era, portanto, o crítico não-especializado, que tinha a função de formar a opinião do público a que se destinava. Este, por sua vez, era igualmente não-especializado, e não necessariamente leitor da obra resenhada.

Publica-se crítica literária no jornal em benefício da própria arte literária, como forma mais eficaz de divulgação do que em uma revista especializada, embora a crítica de jornal seja lucrativa, também, para a própria Imprensa, para os leitores e, claro, para o escritor. Contudo, o jornalismo atua junto a forças ideológicas, políticas e culturais que ficam subjacentes na crítica publicada neste veículo. Segundo Ciro Marcondes Filho, “os jornais são como pontas de icebergs, que no nível externo representam a democracia formal na qual todos seriam iguais, e, no fundo, escondem o poder político ou econômico que os sustenta” (1989, p. 13). As forças ideológicas do jornal atuam sobre a quantidade de críticas publicadas sobre determinada obra, o teor delas, até mesmo a sua finalidade.

Em relação a Ferreira de Castro, os críticos portugueses que resenharam *A Selva* envolveram-se em maior ou menor grau, como se viu anteriormente, com a estética neorrealista. Mesmo os jornalistas que, na década de 30, publicaram críticas sobre *A Selva*, mais tarde, a partir da década de 40, passaram a resenhar obras vinculadas ao Neorrealismo, especialmente no jornal *Diário de Lisboa*. O que chama a atenção em relação aos enunciadores é que, dos textos publicados sobre *A Selva* entre os anos 1930 a

1974, a maior parte provém de intelectuais vinculados ao jornalismo, sem formação específica ou, em alguns casos mais raros, com formação em Filologia Românica, e alguns deles são, também, escritores. Já nos textos publicados em revistas, os autores são professores universitários e/ou críticos literários especializados.⁹⁴

A maior parte dos jornais em que se encontraram resenhas sobre *A Selva* tem o comunicado: “Visado pela Comissão de Censura”. Muitos deles, como o já mencionado *Diário de Lisboa*, *A República*, *O Primeiro de Janeiro* e o *Diário Popular* eram fortes opositores ao governo de Salazar, e alguns estavam vinculados também a editoras, como a Guimarães e a Renascença,⁹⁵ por exemplo. As editoras utilizavam os jornais como veículos de promoção das obras e atração/conquista do público consumidor.

Note-se também a vinculação dos críticos a uma conhecida tertúlia que concentrava a elite intelectual (e oposicionista) em Lisboa: o grupo que se reunia, diariamente, na Pastelaria e Café Veneza. Segundo o *Dicionário de História do Estado Novo* (1996), a Veneza era um estabelecimento na Avenida da Liberdade, em que os homens de letras de Lisboa se reuniam para debater diversos assuntos: política, literatura, cultura, atualidades. A nata intelectual portuguesa reunia-se ali, nomes como os de Ferreira de Castro, Julião Quintinha, Roberto Nobre, Augusto Casimiro eram presenças constantes (cf. ROSAS; BRITO, 1996, p. 1006-1008). Lá, muitas vezes, faziam-se negociações a respeito da publicação de críticas, divulgação de obras no estrangeiro, acordos a respeito de traduções, etc.

Grande parte dos críticos d'*A Selva* eram amigos ou conhecidos de Ferreira de Castro,⁹⁶ por isso os textos costumam ser laudatórios e, às vezes, com considerações superficiais acerca do livro. Separou-se a fortuna crítica e biográfica do escritor por décadas: de 30, 40, 50, 60 e os anos de 1970 a 1974, restringindo-se às resenhas publicadas em Lisboa e no Porto. O resultado foi cinquenta referências ao todo, divididas entre críticas de jornal, críticas de revista, críticas publicadas em livros e biografias. Como as biografias já foram analisadas no tópico anterior da dissertação, restaram as críticas de jornais, livros e revistas. Mas, devido ao tempo de que se dispõe em um curso de Mestrado para análise das quarenta e duas referências restantes, eliminaram-se as críticas publicadas

⁹⁴ É o caso de Óscar Lopes, Hernâni Cidade, Fernando Cristóvão, Alexandre Cabral e Alexandre Pinheiro Torres.

⁹⁵ Ambas as editoras publicaram obras de Ferreira de Castro.

⁹⁶ Exceto, talvez, o crítico italiano Giuseppe Carlo Rossi, com ligações mais estreitas com a Academia do que, propriamente, com Ferreira de Castro.

em livros, devido à sua menor recorrência (apenas quatro referências encontradas), e suprimiram-se as críticas de revistas (com doze referências), visto que a recepção d'*A Selva* pode ser melhor analisada a partir da crítica de jornal, porque foi esse o veículo com o maior número de publicações e melhor circulação, que concorria para divulgar a obra. Coletaram-se 25 textos publicados em jornais de circulação em Lisboa e no Porto,⁹⁷ centros culturais de Portugal que propiciavam a maior divulgação e circulação das obras, e cujo acesso a publicações e documentos digitais é mais fácil do que nas demais cidades. Verificou-se o número crescente de publicações em revistas no decorrer dos anos, e que, apesar de arrefecer nos anos de 1970 a 1974, restringe-se apenas a esse veículo, não sendo encontradas mais do que breves notícias relativas ao estado de saúde do escritor e notas de pesar ao seu falecimento.⁹⁸

Na década de 30, coletaram-se sete textos, dos quais um deles publicado em revista, e seis em jornais. Considerando-se que foi a primeira onda de textos críticos sobre *A Selva*, a sua função era, sobretudo, dar as primeiras impressões sobre a narrativa, com um espaço mínimo para a divulgação do escritor, com algum destaque para a sua experiência como emigrante no Brasil e para a estrutura do romance. Destaque-se, portanto, o trabalho de Agostinho de Campos, Elcay, João Amaral Júnior, Joaquim Manso, Mário Gonçalves Viana e Teresa Leitão de Barros.

Na linha dos primeiros textos de divulgação d'*A Selva*, o de Agostinho de Campos⁹⁹ insere-se naqueles que têm a função primordial de estabelecer os valores do texto. No primeiro momento, o crítico estabelece os “dotes” literários de Ferreira de Castro. Para ele, *A Selva* reúne

um conjunto de altas qualidades, que se reúnem sem se desequilibrar. Imaginação e penetração psicológica; simpatia humana, que leva o romancista a procurar assuntos humanos, isto é: denunciadores quase sempre da desumanidade dos homens; bom gosto e bom senso; poder descritivo feito, como sempre e em partes iguais, da capacidade de observação analítica ou panorâmica, e de fecunda ilusão literária; [...]

⁹⁷ Procedeu-se à recolha do material de acordo com os itens mencionados no Catálogo do Museu Ferreira de Castro, no site da Hemeroteca de Lisboa (hemerotecadigital.cm-lisboa.pt) e da Fundação Mário Soares (www.fmsoares.pt), restringindo-se apenas aos textos publicados em jornais. Recorreu-se também à Biblioteca Nacional de Portugal, mas a maior parte dos jornais não foi encontrada em *fac-símile*, somente com o texto digitado em formatação distinta da original. Os textos da década de 60 foram todos encontrados, na íntegra, no *Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro* (1967), publicado após as comemorações de 1966.

⁹⁸ Ver o gráfico em anexo (Anexo XVII), com a tabela de informações e referências sobre as publicações.

⁹⁹ Agostinho de Campos foi professor de Filologia Românica, e jornalista envolvido com *O Primeiro de Janeiro* e *O Comércio do Porto*.

aproveitamento discreto da fórmula do estudo objectivo dos ambientes, tão abusivamente exagerada por certos naturalistas. (1930, p. 8)

As qualidades apontadas caracterizam Castro como “um escritor português que sabe escrever português” (1930, p. 8). Note-se que o comentário do crítico aponta para a sua visão tradicional da literatura, que é associada ao beletismo, a visão tradicional de que a arte é a representação do belo. Outro fator importante é em relação ao gênero: *A Selva* é considerada uma novela, a sua estrutura literária e ficcional não é ignorada. Por meio d’*A Selva* Ferreira de Castro teria conseguido superar-se, e o resultado é que “as nossas letras devem-lhe muito, porque não pode duvidar-se, cremos bem sinceramente, de que muitos portugueses o hão-de ler amanhã, e depois, e depois...” (1930, p. 8).

No texto de Mário Gonçalves Viana,¹⁰⁰ *A Selva* começa a ganhar ares de relato fiel da situação dos emigrantes portugueses. O crítico afirma que *A Selva* é um romance, porém com ligações estreitas entre a vida e o problema da emigração, a que é necessário, segundo ele, dar destaque, pois “sintetisa, afinal, o drama dum português, igual ao drama de muitos outros homens...” (1930, p. 14). Fazendo referência a *Emigrantes*, Viana é um dos primeiros críticos a associar *A Selva* à experiência de vida do autor:

Trata-se, pois, duma obra em que Ferreira de Castro mais uma vez evidencia o seu luminoso espírito de humanidade e de amor pelo próximo. Alma boníssima, que tem sabido sofrer com os homens tôdas as dôres e injustiças de que êles são vítimas. *A Selva* é, precisamente, o éco vívido da existência inquieta e miserável daqueles que são explorados pelo seu semelhante, eternas vítimas das circunstâncias ou da ambição. (1930, p. 14)

No texto de João Amaral Júnior,¹⁰¹ *A Selva* começa a ser vista como mais do que ficção. Amaral Júnior afirma que, “mais que um romance, êste livro é um Documentário encantador, onde a Amazonia, o seringal, o martírio do homem escravo do homem e os tenebrosos pesadêlos da selva estão firmemente traçados, tendo encontrado em Ferreira de Castro um mago desvendador” (1930, p. 11). Ressalte-se a caracterização da narrativa como um documentário: a crítica começa a penetrar na ideia de que *A Selva* é um “documento” da natureza e do homem amazônicos, cuja representação, no texto literário, é

¹⁰⁰ Mário Gonçalves Viana foi polígrafo e crítico literário do *Jornal do Comércio e Colônias*.

¹⁰¹ João Amaral Júnior foi jornalista e escritor. Em 1929 publicou a “reportagem romanceada” *Os aventureiros da selva: scenas da África*.

tomada como verdade. É na representação fiel da realidade que, segundo Amaral Júnior, reside o senso estético de Ferreira de Castro:

O autor, com uma força zolaesca e acima dessa força, transparece, através dessas páginas superiores, o libertário delicado e sereno, duma sinceridade que se adivinha veemente. A sua voz tem a honestidade duma voz baixa em apostolado; o seu espírito surge-nos disferido no Sonho altíssimo – enfim, êle tem, neste livro inolvidável, a instintiva grandeza do Artista firme no seu sentido estético e ao mesmo tempo a do homem verdadeiro e de fé adentro dos seus sentimentos de Humanidade. (1930, p. 11)

É no texto do jornalista Elcay¹⁰² que *A Selva* passa a ser vinculada, quase completamente, à biografia do escritor, o que justificaria, conforme Elcay, o senso de realidade impregnado nas descrições da narrativa. Para ele, “tudo neste livro é admirável de cor, de expressão, de verdade” (1930, p. 15), especialmente as descrições da natureza amazônica. Os personagens são, igualmente, “retratos flagrantes de realismo e de verdade” (1930, p. 15), cujas falas revelam a preocupação do autor em representar, fielmente, o “dialecto próprio da região” (1930, p. 15). Interessante é a afirmação do crítico de que, se tivesse oportunidade, conheceria a região amazônica. Se não há o conhecimento da gente e do dialeto dos povos amazônicos, de onde Elcay retirou a ideia de que *A Selva* representa a fala dos nativos? Das conversas com o autor, algum outro crítico ou um nativo?

Embora não se tenha encontrado referência a cartas trocadas entre Ferreira de Castro e Elcay, é provável que se conhecessem, uma vez que ambos colaboraram no jornal *Imprensa Livre*, em 1921, e foram sócios do Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa, em 1925. Daí as várias considerações biográficas de Elcay sobre *A Selva*,¹⁰³ que Castro teria escrito “avivando recordações da sua infância, que nunca mais se lhe apagaram da retina” (1930, p. 15), revelando que estava “fadado para as letras” (1930, p. 15), em uma perspectiva bastante determinista sobre o fazer literário.

O texto de Joaquim Manso¹⁰⁴ foi, certamente, o mais verborrágico de todos. Repleto de aulicisms, o texto inicia com uma consideração sobre a opção de Ferreira de Castro pela literatura, tomada pelo crítico como uma arma de denúncias sociais. Será esse o início, na crítica, de uma série de considerações a respeito do “realismo social” d’A

¹⁰² Elcay é o pseudônimo de Lourenço Caldeira da Gama Lobo Caiola, oficial do exército, jornalista e escritor.

¹⁰³ Lembrando que o prefácio “Pequena história de *A Selva*”, que Ferreira de Castro fez para o livro, repleto de considerações biográficas, só viera à lume em 1955, na 16^a. ed. do romance.

¹⁰⁴ Joaquim Manso foi jornalista, fundador do *Diário de Lisboa*, o jornal de maior circulação nacional.

Selva, do seu humanismo, e da atribuição, ao autor, de precursor do Neorrealismo. Afirma Manso:

Ferreira de Castro recolheu êle só, frágil representante da revolta e do sonho, na esmagadora grandeza da selva, um pêso de amarguras, mais que bastante para arrasar qualquer peito robusto ou para incender, – assombroso milagre de resistência! – uma aspiração ardente e cantante, em luta contra o mal e a sua rugosa máscara hedionda – a injustiça. (1930, p. 6)

Para o crítico, a arte deveria ser o reflexo das preocupações sociais do artista, uma forma de fazê-lo denunciar os problemas da classe subalterna. A literatura é vista como um veículo de luta política, e o romance seria um testemunho de seu tempo:

E como criar o romance, o drama pungente, a marcha flagrante do homem que chega para conquistar ou morrer, em paragens onde os elementos, em guerra uns com os outros, se mostram rebeldes, como a sanha dos gigantes? De que maneira equilibrar a natureza e o homem, a descrição e a narração, o tronco secular, imoto, e o coração, sôfrego e apaixonado? (1930, p. 6)

A *Selva* aparece como a “ardorosa gestação ou revelação” (1930, p. 6) das qualidades literárias do escritor, e o crítico assume que a principal causa por que ela obteve popularidade foi o fato de ser baseada na luta do escritor, na Amazônia: “Ferreira de Castro que não quiere o êxito para fazer a própria escultura diante do seu espelho, escreveu *A Selva*” (1930, p. 6). Perspectiva semelhante é tomada pela crítica Teresa Leitão de Barros.¹⁰⁵ Para ela, não se compreende por qual motivo Ferreira de Castro não recebeu as devidas homenagens:¹⁰⁶

Noutro país que não fôsse o nosso, onde na capelinha das consagrações cabem sobretudo as que unem aos seus méritos um certo “savoir vivre” muito apreciado, Ferreira de Castro já teria recebido tôdas as homenagens acadêmicas e oficiais. Não me consta que seja sequer sócio correspondente da Academia nem condecorado de S. Tiago, como talvez aconteça a mais de um plumitivo com veleidades literárias, embora de valor equivalente ao de zero colocado à esquerda da vírgula... Honra lhe seja! (1930, p. 17)

¹⁰⁵ Teresa Leitão de Barros foi professora de Filologia Românica, e colaborou em *O Notícias Ilustrado* e no *Diário de Notícias*, ambos sob a direção de José Leitão de Barros.

¹⁰⁶ Lembrando que o texto de Barros data de 1930, mesmo ano de publicação d’*A Selva*.

A ironia da autora revela o seu descontentamento em relação às premiações literárias, que não voltaram a atenção para a literatura de Ferreira de Castro. Mas qual seria, segundo Barros, a justificativa para que o escritor recebesse prêmios e homenagens? Pelo valor estético da obra, é o que ela afirma. A qualidade literária torna *A Selva* um “grande livro do século XX” (1930, p. 17), devido a sua riqueza de detalhes, e ao fato de estar “quase totalmente vinculada à vida do autor” (1930, p. 17):

Como obra literária integralmente bem realizada, *A Selva* pertencerá, um dia, à História onde se analisam os livros definitivos e grandes que neste século foram escritos em língua portuguesa. Ferreira de Castro livrou-se magistralmente do pesadelo verde que trazia consigo, desde que foi, na sua aventureira adolescência, prisioneiro da selva amazônica. Dividiu por milhares de leitores, por todos nós, que tanto o admiramos, o pesadelo que era só dele. (1930, p. 17)

Na década de 40, não se encontraram ocorrências de textos sobre *A Selva* nos jornais nem nas revistas,¹⁰⁷ talvez porque a crítica voltou os olhos mais insistentemente para a geração recém-instaurada em Portugal, o Neorrealismo. Só há anúncios de outros livros de Ferreira de Castro publicados na década, como *A Tempestade* (1944), *A Volta ao Mundo* (1944), *A Lã e a Neve* (1947) e a edição das suas *Obras Completas* (1949), pela Guimarães Editora. Já nesse período, Ferreira de Castro é marcado como “o autor d’*A Selva*”. Em 1945, Jaime Brasil publica *Os Novos Escritores e o Movimento Chamado Neo-Realismo*, em que atribui a Ferreira de Castro o estatuto de iniciador do “realismo social”. Ainda assim, foi uma década marcada pelas edições estrangeiras às obras de Castro, e algumas de suas obras de menor projeção.

Na década de 50, há apenas dois textos publicados em jornais sobre *A Selva*.¹⁰⁸ O primeiro deles é de Guedes de Amorim, e o segundo é um interessante necrológio da autoria de Oldemiro César, que acreditava fato certo o falecimento de Ferreira de Castro, em junho de 1953. É nesse período que começam as confusões a respeito do gênero de *A Selva*: é um documentário, um romance, uma autobiografia? Os textos selecionados também sustentam, de maneira mais firme e insistente do que na década de 30, que o texto deve ser lido como um registro fiel da Amazônia e da experiência do autor.

¹⁰⁷ Exceto a publicação do texto “Romancistas portugueses contemporâneos”, de Alexandre Cabral, que viria a fazer parte da biografia de sua autoria sobre Ferreira de Castro em 1940.

¹⁰⁸ Há, também, dois textos publicados em revistas. O primeiro é da autoria de Fernando Jasmins Pereira (1956), e o segundo é de Manuel Campos Lima (1953), que serão referenciados na tabela de informações do gráfico, em anexo no final do trabalho (Anexos XVIII, XIX, XX, XXI e XXII).

Em relação ao texto de Guedes de Amorim,¹⁰⁹ são destacados os aspectos do romance em Portugal. Segundo o crítico afirma sobre Ferreira de Castro, “há vinte anos, quando este grande escritor publicou *Emigrantes*, o romance que geralmente saía das mãos dos nossos autores, quando não se afundava num regionalismo palavroso, seguia de perto e mal as lições de Camilo e de Eça de Queirós” (1950, p. 13). Note-se que Amorim refere-se a alguma lição a que os romancistas deveriam aceder: as camilianas e as queirosianas, devido à proeza de ambos os escritores em criar tipos e reconstituir uma dada época (cf. SACRAMENTO, 1967, p. 75).

Amorim atribui à narrativa a caracterização de romance, mas mesmo o romance, segundo ele, deve ser baseado em alguma experiência extraliterária, e seu valor será medido pela capacidade do escritor de captar os problemas da realidade, de tornar os problemas do homem comum os problemas do personagem, e, conseqüentemente, do leitor: “Foi Ferreira de Castro, com uma riquíssima experiência em dois continentes, que veio dar nova vida à ficção, chamando o homem e seus problemas económicos e sociais à mesa de anatomia do romance” (1950, p. 13).

Oldemiro César,¹¹⁰ em 1953, publica um interessante “necrológio” no *Diário de Notícias*. Com a informação de que Castro estava gravemente enfermo no hospital, correu o boato de que o escritor falecera, e César, provavelmente sob a pressão da Redação do jornal, publicou imediatamente o texto em que resumia a figura do escritor, e expressava o pesar da Nação diante da sua morte. Contudo, Castro recuperou-se, e o necrológio já havia sido publicado. Daí a recorrência, no texto, de uma profunda melancolia, pelo país não ter reconhecido o escritor em vida, tanto em termos de retorno financeiro, quanto em relação ao valor literário de suas obras:

Noutro país que não fosse o nosso, Ferreira de Castro morreria rico, tendo desfrutado de uma vida larga de comodidades, viagens e conforto. Morreu pobre, o moço artista, coração de oiro e cérebro cheio de talento, não tendo na sua ingrata Pátria logrado a consagração merecida. Mas a sua obra ficará atestando todo o seu valor, e a consagração virá um dia... tarde, como sempre em Portugal, quando já nem de consolo moral ao seu trabalho possa servir, nem a nossa saudade mitigar... (1953, p. 82)

¹⁰⁹ Guedes de Amorim foi escritor e jornalista, colaborador, principalmente, dos jornais da cidade do Porto.

¹¹⁰ Oldemiro César foi escritor e um dos mais conhecidos críticos de Camilo Castelo Branco, tendo publicado diversas biografias e recensões sobre suas obras.

É constante a presença de notas biográficas, especulações a respeito do caráter do escritor, e deduções sobre o encontro das suas qualidades pessoais com as do romancista. Para César, Castro foi o instaurador de uma nova geração, em que os problemas do povo passam a ser divididos com o próprio escritor. O escritor, por sua vez, é aquele que tem a autoridade para ser o porta-voz dos oprimidos, dando-lhes uma “voz”, via literatura:

Tão cheio de talento como de bondade, a sua obra, vasta e valiosíssima pelo seu alcance social, pela dor que em todas as páginas dos seus livros transparece pelo sofrimento dos humildes e dos obscuros – a multidão anónima dos que trabalham e gemem sob uma eterna miséria – breve lhe aureolou o nome e o elevou à categoria do mais representativo dos romancistas da nova geração literária portuguesa. (1953, p. 80)

Na década de 60, encontraram-se 17 textos publicados em jornais. São da autoria de Antónia de Sousa, Alexandre Babo, Arthur Dalmaso,¹¹¹ Guedes de Amorim, Hernâni Cidade, Jaime Brasil, João da Silva Correia, José de Freitas, Julião Quintinha, Manuel de Sousa Lobo, Olavo Dantas, Ruben Andresen Leitão, Taborda de Vasconcelos, Jorge Amado, Giuseppe Rossi, e outro composto por vários autores não-creditados. O evento em homenagem aos cinquenta anos de vida literária de Ferreira de Castro contou com a publicação das conferências, palestras, mensagens, e de alguns textos publicados em diversos jornais de Portugal, do Brasil, e de Manaus, no *Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro* (1967).

Para Jaime Brasil, acerca das comemorações do cinquentenário, “o povo tributa ao escritor o preito merecido, pelo cunho humano das suas obras, e o prestígio alcançado para as letras portuguesas com as edições das suas obras no estrangeiro” (1966, s/p.). Devido às comemorações, a crítica da década de 60 é a mais romântica de todas, recheada, muitas vezes, de textos laudatórios, mensagens de apreço à amizade e ao caráter do escritor, tendo como característica fundamental ser o auge das inferências biográficas a respeito d’*A Selva*. A crítica de 60 foi a responsável pela consagração definitiva do escritor.

Os vários amigos e companheiros jornalistas de Ferreira de Castro começam o texto com um elogio constantemente batido pelas suas biografias: o alerta para o autodidatismo do escritor, e a sua aptidão para a arte literária: “a vocação do escritor tinha rompido das angústias e terrores, exprimindo-se nas formas simples que a idade e a formação de

¹¹¹ Arthur Dalmaso foi professor de Medicina, pintor e poeta brasileiro. Foi um dos oito ilustradores da Edição de Luxo de *A Selva* (11. ed. portuguesa), em 1938.

autodidacta em tão precárias condições lhe permitiam” (1966, p. 21). É a condição de autodidata que, segundo os autores, permitiu a Ferreira de Castro mostrar-se solidário ao sofrimento do povo, tendo sido ele mesmo um camponês pobre do interior. Por tal motivo, a sua produção era popular desde entre as pessoas mais humildes do campo, até os eruditos das academias, por ter “a vocação da literatura como instrumento de expressão do homem e da sociedade, das suas inquietações e esperanças” (1966, p. 24). Para os críticos, Ferreira de Castro destaca-se como o escritor que lançou as bases para a literatura social e humana, a partir da publicação de *Emigrantes* e, principalmente, d’*A Selva*. Nesses romances,

vieram à superfície da criação romanesca na língua portuguesa – pela primeira vez na sua plena realidade vivencial – os obscuros sofrimentos da gente do povo, as ansiedades fundamente enraizadas no que é primário e vital na existência, o sentimento do abandono e da miséria, as esperanças aventurosas ou difusas, os protestos que na maioria dos desgraçados não sabem sequer exprimir-se. (1966, p. 24)

Hernâni Cidade¹¹² defende que é pela capacidade de Castro de irmanar-se do povo, de tomar os problemas da gente comum pelos seus próprios que garante o sucesso da obra: “sobretudo lhe amplia a audiência a ilimitada humanidade dos temas” (1966, p. 24). O crítico empenha-se na louvação do escritor, e a própria obra de arte parece engolida pela imagem que se criou dele, como se fosse apenas uma extensão da vida. Para Cidade, as qualidades de Ferreira de Castro como homem é que tornam a obra tão admirada, o drama narrado nos livros ganha matizes de universal, que justificam o seu sucesso:

Mas Ferreira de Castro ama os humildes emigrantes, ainda mais mortos de saudade do que de fome, tanto como os seringueiros da selva amazónica, tanto como os aldeões e contrabandistas da *Terra Fria*, tanto como os pastores d’*A Lã e a Neve* e ainda como as bordadeiras e rendeiras da ilha da Madeira, do romance *Eternidade*. (1966, p. 24)

É a partir do texto de Taborda de Vasconcelos¹¹³ que o universalismo de Ferreira de Castro é associado ao modo mais realista da representação da Amazônia. Comparando Ferreira de Castro a Portinari, o jornalista reflete sobre a capacidade que, segundo ele, ambos os artistas têm de representar de maneira fiel a realidade na suas obras. Afirma que Castro, “autor de um romance famoso, tido pelo mais universal da nossa língua, abre, de

¹¹² Hernâni Cidade foi ensaísta, historiador e professor da Faculdade de Letras do Porto e de Lisboa, além de crítico literário. Foi o primeiro diretor da Revista *Colóquio-Letras*, junto a Jacinto do Prado Coelho.

¹¹³ Taborda de Vasconcelos foi médico e escritor, e colaborador do jornal *O Primeiro de Janeiro*.

certo modo, ao Brasil, a pista das virtualidades da Amazónia, mais tarde largamente aproveitadas pelos seus próprios escritores” (1966, p. 13). O mito da fraternidade no discurso de Ferreira de Castro sobre a Amazônia tornou-o figura bem-vinda na cena literária do Amazonas. Em Portugal, como afirma a jornalista Antónia de Sousa,¹¹⁴ *A Selva* figurava como “um dos livros que mais contribuíram para a expansão das letras portuguesas no mundo e o primeiro que revelou, na sua crua verdade, o terrível encanto da selva amazónica e o drama dos seringueiros” (1966, p. 14).

Para o crítico italiano Giuseppe Carlo Rossi,¹¹⁵ *A Selva* era o documento da Amazônia porque fora escrito “sem prévia intenção literária”. Embora afirme que a narrativa não fora escrita para ser concebida, originalmente, como ficção, Rossi defende que o texto garante um vislumbre da verdadeira Amazônia, uma vez que o autor não teria elaborado as descrições da floresta a partir das suas impressões pessoais: “a distância no tempo anulou as circunstâncias pessoais do autor, transfigurando-as e isolando-as de qualquer caracterização de tempo e de espaço” (1966, p. 30). Para Rossi, nenhum autor até então conseguira apanhar a Amazônia “em flagrante”. O texto literário pecava por excesso de imaginação, porque “era então o tempo – certamente todos se recordam – de uma análise ansiosa, mesmo no campo literário, daquela Amazónia que, no princípio do século, Euclides da Cunha, com a incisividade que o caracterizava, chamara a última página, ainda por escrever, do *Génesis*” (1966, p. 29). *A Selva*, por empreender uma caracterização da Amazônia que escapava às elucubrações imaginativas, constituiu-se como o “documento autêntico de vida transfigurado pela arte” (1966, p. 31), ideia semelhante à defendida por Olavo Dantas:¹¹⁶

Para muitos escritores viajantes, os cenários sofrem um processo de transfiguração estética, pois a imaginação romanesca do artista toma o facto como ponto de partida para a criação literária; o escritor como que passa do mundo real para um mundo ideal e florido, com a ideia dominante de dar maior beleza e interesse à produção do seu letrado engenho. Ferreira de Castro não se situa entre essas almas imaginativas.

¹¹⁴ Antónia de Sousa foi jornalista, colaboradora do *Diário Popular*, e a partir de 1976, membro fixo da Redação do *Diário de Notícias*. Entrevistou a viúva de Ferreira de Castro, Elena Muriel, em 1985.

¹¹⁵ O texto de Rossi foi publicado na Imprensa portuguesa, por isso consta como objeto de análise. Fluente em português e espanhol, Giuseppe Carlo Rossi foi professor de Literatura Portuguesa, sócio da Academia Internacional de Cultura Portuguesa e membro da UNESCO. Foi membro da comissão responsável por eleger *A Selva* como um dos dez romances mais lidos do mundo, em 1973.

¹¹⁶ Olavo Dantas foi um médico e poeta brasileiro. Tem visibilidade em Portugal após a publicação de alguns livros de poemas com temática marítima, como *Rosas do Mar Salgado*, *Mar de Caravelas*, mas é o livro *Camões e a Amada Imortal* que o leva à fama. Possui algumas raras contribuições de críticas literárias nos jornais portugueses.

A sua estética é a do corpo vivo, como a de um estudioso de anatomia que se apaixona pela beleza real e dela procura tirar a sua grande arte. (1966, p. 29)

O texto de Dantas começa de uma maneira peculiar. Como exemplo perfeito de conservadorismo beirando o preconceito, afirma o crítico que, “cientificamente, a perfeição intelectual acompanha-se da perfeição moral; os criminosos e as prostitutas, geralmente, são débeis mentais, isto é, pessoas de acentuada imperfeição mental e moral” (1966, p. 29).¹¹⁷ Obviamente, para o crítico, Ferreira de Castro é o exemplo de perfeição intelectual e, conseqüentemente, moral. Mas o que isso significa para a leitura de *A Selva*? São afirmações como essas que levam os leitores a associar os personagens ao próprio autor, inclusive por causa da insistência da crítica em associar o texto à experiência de vida de Ferreira de Castro.

Segundo Jaime Brasil, foi o jornalismo que possibilitou a Ferreira de Castro ingressar na vida literária sem os excessos de imaginação de que a arte sofria, tornando-se o iniciador do romance social que mais tarde viria a estabelecer as bases do movimento neorrealista em Portugal.¹¹⁸ Afirma: “o escritor divide a sua actividade entre o romance e a reportagem, se, na verdade, um não é a continuação e complemento da outra” (1966, p. 19). Para Brasil, *A Selva* ser considerada uma ficção não faz jus aos elementos de real que ela traz consigo, embora o crítico não ignore que a ficção serve como um mecanismo de ordenamento das memórias tortuosas do escritor: “não será muito justo designar por ficção o que é narrativa vivida de acontecimentos ocorrentes, embora justapostos e ordenados de forma a dar cunho artístico e unidade real ao que foi realidade dispersa” (1966, p. 19).

Para Guedes de Amorim, o êxito d’*A Selva* reside no fato de Ferreira de Castro “não ter separado o escritor do homem” (1966, p. 22). A noção de exemplaridade fica evidente nas comparações que Amorim tece entre a personalidade do escritor e a sua ficção: nas conferências e eventos em sua homenagem, “o homem-escritor mostrou-se: com o pudor de sorrir espectacularmente ou falar em voz alta, deitando opiniões sem dentes, quer dizer, sem maledicência. Portanto, identificação perfeita do homem com o ficcionista” (1966, p. 22). O processo de heroificação do escritor contido nos diversos

¹¹⁷ É interessante como a afirmação de Dantas diverge completamente da opinião de Joaquim Cardoso (1966), que caracteriza Ferreira de Castro como um “escroque” e um “criminoso”, justamente por causa da sua inteligência, como se pode ver no tópico 3.1 da dissertação.

¹¹⁸ Jaime Brasil defendeu essa ideia novamente no livro *Os Novos Escritores e o Movimento chamado Neo-realismo* (1945), e na biografia *Ferreira de Castro: a Obra e o Homem* ([1961] 1966).

textos críticos até agora analisados refletem que, especialmente a partir da década de 60, *A Selva* não foi discutida sem a intervenção implícita ou descaradamente aberta à vida do escritor. Amorim até associa a vocação literária a um desejo pessoal de Ferreira de Castro: “Ferreira de Castro, entendendo a literatura como testemunho de desventuras e carências, tem-se justamente lançado a desejá-la entre os homens. Tanto como desejá-la, tem-na defendido como direito para todos” (1966, p. 22).

Jorge Amado¹¹⁹ foi mais um dos que contribuíram para a produção de fortuna crítica sobre Ferreira de Castro. Tendo cultivado com o escritor português uma longa relação epistolar, prefaciado (e posfaciado) edições de obras suas,¹²⁰ e compartilhado com Castro a indicação para o Prêmio Nobel e o Prêmio da Latinidade,¹²¹ é compreensível que o romancista brasileiro tenha recorrido aos elementos biográficos para justificar o sucesso obtido pela obra castriana: “O escritor Ferreira de Castro nasceu na mais dura adolescência, na mais sofrida angústia, na mais terrível solidão. Por isso tem sido escritor tão solidário, tão humano e confiante na vida” (1966, p. 29).

De acordo com Amado, a experiência de Castro no seringal amazônico possibilitou que os fatos fossem narrados de maneira fiel à realidade, seguindo à risca as lições de Gorki¹²² e Zola, para quem a experiência autobiográfica do escritor deveria nortear a produção literária, a fim de não deturpar a realidade dos fatos.¹²³ É importante ressaltar que o próprio Jorge Amado, em posfácio a *Cacau*, recusa que seja atribuído ao livro o gênero romance, porque, segundo ele, “procurei apenas contar a vida dos trabalhadores” (s/d., p. 266). Diz o autor: “li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído” (s/d., p. 271). Semelhante à emblemática afirmação de Alves Redol, ao alegar que *Gaibéus* “não

¹¹⁹ Jorge Amado foi romancista brasileiro, associado ao Romance de 30 e à produção literária brasileira pós-Geração de 22. Ganhou fama em Portugal graças, principalmente, à intervenção de Ferreira de Castro, que lhe prefaciou as obras, e publicou críticas em revistas como a *Vértice* e *O Diabo*.

¹²⁰ Jorge Amado prefaciou a edição húngara de *A Lã e a Neve* (1952) e a quinta edição brasileira de *A Selva* (1972). Posfaciou a edição tcheca de *A Lã e a Neve*, também em 1952, e organizou a edição desse mesmo livro no Brasil, em 1954. Ferreira de Castro retribuiu o favor prefaciando a primeira edição portuguesa de *Gabriela, cravo e canela*.

¹²¹ Jorge Amado e Ferreira de Castro foram indicados ao Prêmio Nobel em 1968. E ambos ganharam o Prêmio da Latinidade em 1971, junto a Eugenio Montale.

¹²² Para o crítico, Castro seguiu as lições do escritor russo Maximo Gorki, pois “com a arma da literatura ajudou a transformar o mundo” (1966, p. 30).

¹²³ A afirmação de Jorge Amado assemelha-se ao que o próprio Ferreira de Castro alega em texto publicado na Revista *Vértice*: CASTRO, Ferreira de. Émile Zola. In: *Vértice*. v. 13, n. 114. Coimbra: fev. 1953, p. 69-70.

pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (1989, s/p.). Da mesma forma, Jorge Amado tenta articular a produção literária de Ferreira de Castro ao documento, ignorando as suas bases ficcionais ao assegurar que “nele cada parcela e cada palavra, cada instante, cada personagem, nele tudo é vida verdadeira, aprendida naquela viva experiência de que nos falou Camões em seu soneto. Na selva brasileira, o menino português se fez grande escritor universal” (1966, p. 30).

Em clara defesa à estética neorrealista, que na década de 60 ainda encontrava admiradores e defensores, Manuel de Sousa Lobo¹²⁴ declara que os romances de Ferreira de Castro não estavam impregnados de “retórica convencional e morna” (1966, p. 18): “imunizava-os, precisamente, a força, o peso das experiências vividas pelo seu autor, experiências que Ferreira de Castro soube, muitas vezes, recriar em forma de romance” (1966, p. 18). O crítico deixa claro que Ferreira de Castro é um romancista, embora, para ele, não possa ser ignorado o aspecto biográfico que permeia os seus livros, engrandecendo-o como escritor, e permitindo-lhe a sobrevivência literária: “os livros que escreveu marcam a intensidade do seu esforço – participar da Vida, actuar, identificar-se com o seu movimento progressivo” (1966, p. 18).

A confusão entre ficção e autobiografia chega a tal ponto, que alguns críticos passam a afirmar que o sucesso dos livros de Ferreira de Castro tem por causa o seu carácter exemplar, como afirma Ruben Andresen Leitão:¹²⁵ “no detrás dessas linhas desenha-se uma alma, fina, silhueta perfeita do homem que estimula, do ser que combate com a dignidade de quem na praça pública só tem ou segue uma conduta” (1966, p. 17). Para Julião Quintinha, por exemplo, Ferreira de Castro foi “o escritor que, em Portugal e no Mundo, tão alto ergueu o prestígio da literatura portuguesa” (1966, p. 14). Julião Quintinha¹²⁶ é outro crítico que acentua a biografia do escritor como forma de a arte promover a transformação social. A vida de Ferreira de Castro era o espelho do seu comprometimento ideológico: “na verdade, tudo na vida deste escritor se dispõe para fazer

¹²⁴ Manuel de Sousa Lobo foi jornalista, com publicações no *Diário Popular*.

¹²⁵ Ruben Andresen Leitão foi professor de Língua e Cultura Portuguesa em Londres, editor da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, e contribuía com textos para o *Diário Popular*.

¹²⁶ Julião Quintinha foi presidente do sindicato dos jornalistas, com publicações nos jornais *O Século*, *Diário Popular*, *A Batalha*, *O Primeiro de Janeiro*, *Diário de Lisboa*, *A República*, e nas revistas *Seara Nova* e *O Diabo*. Apoiou a candidatura de Ferreira de Castro à presidência, em 1958.

dele uma figura muito excepcional” (1966, p. 14). A orientação neorrealista aparece também no texto de José de Freitas,¹²⁷ quando afirma que Ferreira de Castro

ficou já na nossa literatura como o símbolo do escritor-povo, o escritor que viveu grande parte da sua obra, que a sentiu profundamente e nela participou com a fome e o sonho, o lancinante silêncio das grandes tristezas, a dureza de uma adolescência com padrão, a poesia da esperança e a mostra exemplar de dignidade, de honradez num jeito limpo e nobre. (1966, p. 20)

Afirmações como essa sugerem que Ferreira de Castro foi admirado pelos críticos não só pela sua experiência individual, mas também por tê-la compartilhado com um grupo que com ele viveu a exploração na floresta amazônica, como o próprio autor faz questão de anunciar no prefácio de *A Selva*.¹²⁸ Por isso, Ferreira de Castro é mencionado, por Freitas, como o escritor-povo, levando-o a concluir que “em Ferreira de Castro confundem-se, misturam-se, o homem e a obra – obra exemplo de honestidade de vida e obra literária” (1966, p. 20).

Para Alexandre Babo,¹²⁹ igualmente, n’*A Selva* convivem “homem e obra, indissolivelmente ligados” (1966, p. 23). O crítico oferece um painel da exposição do cinquentenário de Ferreira de Castro, materiais que viriam a fazer parte do espólio do escritor alguns anos mais tarde: “podia seguir-se através dos documentos, dos desenhos, das recordações fotográficas, dos velhos jornais, dos imensos manuscritos, e das centenas e centenas de edições das suas obras, em mais de uma dezena de línguas, a luta árdua, tenaz, perseverante, trabalhosa e indefectível deste português, hoje cidadão do Mundo” (1966, p. 23). O processo de auratização do escritor começa enfatizando como *A Selva* funda-se inteiramente na verdade, a começar pela representação da Amazônia, objeto de fascínio dos romancistas, que muitas vezes pecavam por excessos de imaginação. Não foi esse o caso de Ferreira de Castro, como quase unanimemente os seus críticos ressaltam. Daí resultam as apreciações laudatórias da figura de Ferreira de Castro, como a de João da Silva Correia¹³⁰ acerca da casa do escritor que, antes de tornar-se museu, foi um espaço de visitaçãõ:

¹²⁷ José de Freitas foi jornalista, colaborador do *Diário Popular*.

¹²⁸ Como se viu no tópico 2.2 da dissertação.

¹²⁹ Alexandre Babo foi correspondente do *Jornal de Notícias*, além de dramaturgo e escritor.

¹³⁰ João da Silva Correia foi jornalista, com publicações no *Diário de Lisboa*. Publicou *Unhas Negras*, em 1953, considerado um romance social.

Fica sempre uma lareira, um manuscrito, um sofá, escrivaninha, uma cadeira, uma caneta, – a falar do passado da personalidade que foi ou continua a ser venerada na morte como na vida, ou até, por via de regra, mais na morte do que na vida. Vai-se a pessoa, mas fica qualquer coisa de sombra imorredora, como que ex-libris do que findou, no domínio temporal. (1966, p. 20)

Segundo Flora Süssekind (1993), a crítica especializada substituiu a crítica de rodapé, por causa da sua linguagem mais específica, da consolidação dos cursos de Letras, e dos interesses dos próprios jornais, instaurando “o modelo ligado à especialização acadêmica, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra” (1993, p. 13).¹³¹ Na década de 70, não se encontraram textos publicados em jornal sobre *A Selva*, a não ser notícias a respeito da saúde frágil de Ferreira de Castro, e uma reportagem publicada no *Diário de Lisboa* sobre o seu falecimento e o respectivo funeral, com breves considerações sobre o sucesso que, ainda em vida, o escritor conheceu. De 1970 até 1974, encontraram-se quatro textos críticos sobre *A Selva* publicados em revista (conforme a tabela, que constitui o anexo), sobre os quais não se refletiu porque vão de encontro à proposta do tópico, e ao tempo destinado para a análise.¹³² A crítica de 1970 a 1974 é marcada pelo caráter de rememoração da figura pública de Ferreira de Castro e do seu sucesso internacional, mais do que, propriamente, pela crítica aos romances. É mais acadêmica do que a crítica das outras décadas, especialmente se se comparar a profissão e especialização dos autores, o tempo de que dispunham para preparar a publicação, e o veículo no qual foram publicados os textos – as revistas.

Ferreira de Castro fez parte de uma intelectualidade para a qual vida e obra estavam (ou deveriam estar) entrelaçadas, e as amizades muitas vezes acabavam sendo uma via de divulgação de livros.¹³³ Não é à toa que os críticos d’*A Selva* são quase todos amigos ou conhecidos do escritor, mesmo por causa da atividade em comum exercida por eles e o escritor: o jornalismo. Como as resenhas eram produzidas por homens de letras em jornais,

¹³¹ É o caso da crítica castriana publicada de 30 a 74, toda produzida por críticos literários e, às vezes, escritores, como é o caso de Óscar Lopes (1960), Alexandre Cabral (1940), Jorge de Sena (1966).

¹³² Embora se tenha publicado, em 2012, um artigo sobre três destes textos: BRAGA, Débora Renata de Freitas. Notas sobre uma construção da Amazônia em Portugal: Ferreira de Castro. In: LEÃO, Allison; CAVALHEIRO, Juciane; MATOS, Mauricio (orgs). *Anais do III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário*. Manaus: UEA, 2012. p. 103-108.

¹³³ No texto de Arthur Dalmasso, há várias referências sobre como era feito o contato entre jornalistas-escritores, especialmente quando eram de nacionalidades diferentes e um desejava divulgar a sua obra no país do outro. Eram feitos convites, visitas, troca de cartas, críticas elogiosas nos jornais, mandavam-se presentes (livros de autoria própria, na maioria das vezes). Manter esse tipo de contato era uma estratégia infalível de divulgação da obra no estrangeiro.

era uma leitura confinada ao espaço reduzido de uma página, ou meia página. Os textos eram escritos num tempo reduzido, sob a pressão diária da Redação, o que tornava difícil um estudo mais aprofundado, embora tenham permitido a comercialização e o direcionamento do gosto do público.

A crítica literária, conforme Tania Franco Carvalhal, pode ter um papel decisivo na recepção de determinado texto, “situando os leitores e preparando-os para a sua leitura” (2006, p. 71). A popularidade e a produção de massa crítica sobre uma obra pode ser definida por meio da autoridade de certos enunciadores ou dos enunciadores certos. Em relação à crítica portuguesa sobre *A Selva*, tem-se, talvez, o caso dos enunciadores certos. É compreensível que a crítica tenha realizado a colagem da figura do autor à do personagem, uma vez que, para a época, a vida do artista era vista como um patrimônio, tanto ou mais do que a obra. Ambos deveriam ser o reflexo das necessidades sociais. Mas uma obra “não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos [...], mas deve [...] ser descrita como o produto de uma acumulação, isto é, a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente” (COMPAGNON, 2010, p. 81). Cada obra tem a sua própria biografia, e a fortuna crítica é um dos arquivos onde se encontram os percursos que ela tomou. Na crítica de jornal sobre *A Selva*, fica claro para os leitores que Ferreira de Castro novamente torna-se personagem, em que qualquer semelhança com a vida real não será mera coincidência!

3.3 A SUBALTERNIDADE DO HERÓI

Reconhecer *A Selva* como patrimônio literário tanto da literatura portuguesa quanto da amazonense é a evidência de que o sentido de patrimônio está atrelado ao de comunidade. Por isso, é importante discutir de quem parte essa ideia de comunidade e o que significa a inserção de *A Selva* no cânone literário amazonense¹³⁴ e, na mesma direção, quais são os mecanismos de valorização do texto em Portugal, para a época. Ao analisar a relação literária que Ferreira de Castro estabelece entre os dois países por intermédio de *A Selva*, Fernando Cristóvão chega à conclusão de que há “duas leituras complementares, visto que em cada literatura ela ocupa lugar e valor diversos” (1974, p. 20). O crítico alerta que o fato de a obra estar inserida no berço de dois sistemas literários que dividem a

¹³⁴ Parte-se do pressuposto de que o Amazonas, mesmo estando em condição marginal (se se considerar o contexto nacional), produz seus próprios cânones, seus próprios centros e periferias.

mesma língua não significa que as leituras feitas sobre ela serão as mesmas, porque as identidades culturais são diferentes:

Creemos, aliás, poder-se ir mais longe na análise do significado desta presença nas duas literaturas, vendo nela não simplesmente o tratamento de temas diferentes mas, antes, perspetivações diversas dos mesmos, consoante os integramos no sistema cultural da literatura portuguesa ou no da brasileira. (CRISTÓVÃO, 1974, p. 20)

Nos compêndios de literatura brasileira, na prateleira dos clássicos, o espaço da arte produzida na Amazônia, ou, mais especificamente, no Amazonas, é quase inexistente. Nos próprios cursos de graduação do estado, a disciplina Literatura Amazonense assinala o distanciamento desse tipo de produção em relação ao cânone nacional. O Amazonas figura como parte a-histórica do mundo, pensamento confirmado pela própria geografia do local. A afirmação de Euclides da Cunha (1999) de que o Amazonas é a última página do *Gênesis* a ser escrita autentica o insulamento cultural, firmando a ideia de uma terra à parte do Brasil. Uma das premissas do isolamento seria a supressão do componente humano na tradição literária amazonense. Trata-se, na verdade, de um complexo processo de exclusão, pois à medida que a natureza é exaltada e exaustivamente representada na ficção, o homem é relegado ao segundo plano. Como observa Marcos Frederico Krüger,

tradicionalmente, as narrativas sobre a Amazônia, em face à grandiosidade do meio e da paisagem deslumbrante, tendem a privilegiar o *espaço*, em detrimento de outras categorias da ficção, como, por exemplo, os *personagens*, que, se bem explorados, propiciariam uma visão adequada dos seres humanos. (2001, p. 9, grifos do autor)

O aspecto natural é ressaltado em detrimento do aspecto cultural, uma tradição representada em obras como o *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, por exemplo. No entanto, no caso d'*A Selva*, pelo fato de o autor ser português e ter vivido em um seringal próximo ao rio Madeira, na Amazônia, a obra garantiu para si um lugar tanto na produção literária amazônica quanto na lusitana, apesar de não ter firmado um espaço na literatura nacional. *A Selva* insere-se na tradição literária amazônica da representação da natureza infernal, mas se trata de um caso problemático a ser pensado em termos de discurso crítico e fixação do cânone. Há uma flutuação do lugar de enunciação do romance: *A Selva* é um romance “português” porque trata do drama da emigração (TORRES, 1974), ou porque Alberto é a síntese do português-civilizado que, em meio ao cenário infernal da selva, mantém a

integridade moral até o fim da narrativa (CIDADE, 1974). Ou ainda: *A Selva* é um romance “amazônico” porque se insere na tradição de representação da natureza selvática (CRISTÓVÃO, 1974), ou porque a ideia núcleo da narrativa germinou naquele seringal. Quanto à adjetivação “amazônico”, trata-se de uma posição dúbia por parte da crítica. O romance é considerado parte da literatura amazonense principalmente pelo fato de ter a natureza e os nativos como temática, mas não se pode considerá-lo expressão legítima do local, ou mesmo abraçar uma duvidosa “fraternidade lusa” sem uma séria análise do texto e da fortuna crítica sobre ele produzida.

Em “Pequena História de *A Selva*”, o prefácio à obra, Castro afirma que possuía “o desejo de dar uma síntese de toda a selva do Amazonas” (AS, p. 15), e que escrevia movido “pela força da própria experiência pessoal” (*idem*). Afirmações como estas lançam as bases para interpretações de viés biográfico, assegurando à narrativa um caráter que ultrapassa a verossimilhança e chega às vias do real, transmitindo uma falsa ideia de conhecimento da Amazônia. A crítica, de maneira geral, parece enclausurada na perspectiva monolítica que caracteriza a Amazônia (ou o Amazonas) como um espaço vazio de discurso e saber, garantindo-lhe um estatuto local como forma de não alcançar a hegemonia do centro. É certo que as diferenças existem, e não devem ser apagadas em prol de uma utopia de universalização. Entretanto, devemos desconfiar de algumas posturas contidas no discurso de críticos e escritores portugueses, inclusive amazonenses que, ao invés de firmar um espaço de enunciação e emancipação local, com uma crítica honesta, e não somente laudatória, acabam por produzir a não-existência. Conforme Boaventura de Sousa Santos, “há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” (2010, p. 102). O autor aponta cinco lógicas de produção de não-existência.

A primeira lógica “deriva da monocultura do saber e do rigor do saber. [...] Consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente” (SANTOS, 2010, p. 102). *A Selva* é uma obra inexistente no contexto nacional, visto que não está inserida no cânone brasileiro. Porém, a legitimização do que é culto ou não está presente no seio da própria crítica produzida no Amazonas, ou seja, a própria margem dita as normas de enquadramento na “hegemonia local”. No ensaio do escritor amazonense Huáscar de Figueiredo, por exemplo, encontra-se a menção a uma cultura superior, ao elogiar os “predicados de cultura, trazidos no seu alforge sentimental de emigrado político” (1977, p. 548). Fica

anunciado que o homem amazônico é desprovido de cultura, e o exilado, o ser de fronteira responsável por intermediar a cultura europeia, da qual é proveniente, e a cultura nativa.

A segunda lógica “assenta na monocultura do tempo linear, a ideia de que a história tem sentido e direção únicos e conhecidos” (SANTOS, 2010, p. 103). É uma concepção de tempo progressista. Gianni Vattimo (1992) ressalta que a modernidade entra em crise justamente devido à consciência de que não caminhamos rumo a um progresso. Os textos críticos analisados perseguem a ideia de evolução, geralmente associando-a ao “avanço” econômico e moral do homem, resgatando as noções de civilização e primitivismo. Cita-se, por exemplo, o texto de Hernâni Cidade, “Uma lição de fraternidade”, em que afirma: “eu sinto no romance o homem no seu mais evoluído estado de consciência” (1974, p. 19). Alberto, o “homem evoluído”, é colocado em contraponto com as “almas primitivas” (*idem*), os homens da Amazônia.

A terceira lógica “assenta na monocultura da naturalização das diferenças. Consiste na distribuição das populações por categorias que naturalizam hierarquias” (SANTOS, 2010, p. 103). É a tendência à classificação social, a ratificação da inferioridade. Como a região amazônica está isolada geográfica e historicamente do restante do país, a representação do homem amazônico, tanto nas narrativas castrianas quanto em outras, é associada ao primitivismo e à animalização, devido à “inconveniente proximidade do homem amazônico com a natureza” (LEÃO, 2009, p. 67). Na crítica, observa-se a caracterização do homem como um ser monstruoso, rude e movido pelos instintos mais básicos. O próprio Hernâni Cidade evoca estas representações ao descrever o seringueiro de *A Selva*: “Juca era um dos monstros¹³⁵ da monstruosa Amazônia” (1974, p. 19), assim como o negro Tiago é visto como um ser deformado e horroroso. Ambos são monstruosos pela caracterização moral e física, respectivamente. Huáscar de Figueiredo tenta abrandar a figuração monstruosa, atribuindo ao homem amazônico um caráter contraditório que seria “típico do brasileiro”: “Firmino, homem rude, era um temperamento eminentemente brasileiro [...], ele era o Brasil, a sua generosidade, a sua dedicação, o prestimoso amparo” (1977, p. 547-548). Ainda assim, a necessidade de categorizar e explicar o que é ser

¹³⁵ No caso de Juca, a palavra “monstro” pode ser entendida tanto como uma deformidade física quanto moral, o que se justifica pela profissão do personagem (seringueiro) e pela sua descrição física: “baixo e com o sangue negro, graças a sucessivos cruzamentos, já insinuando apenas a sua remota existência, o dono do Paraíso, de mãos papudas rebrilhando anéis, mal disfarçava, sob o sorriso que lhe abria as faces largas, o olhar duro e enérgico, agora sombreado pelo chapéu” (AS, p. 69).

amazônico e o que é ser brasileiro insinua que a identidade ainda está em processo de construção e afirmação.¹³⁶

Na quarta lógica, “a escala adotada como primordial determina a irrelevância de todas as outras possíveis escalas. Na modernidade ocidental, a escala dominante aparece sob duas formas principais: o universal e o global” (SANTOS, 2010, p. 103-104). No ensaio de Figueiredo (1977), assim como em vários artigos de críticos portugueses, há o pensamento de que *A Selva* é um relato fiel da Amazônia. O problema de representação e a falsa ideia de conhecimento do lugar condenam a obra literária a um caráter local, do qual os escritores que desejam reconhecimento nacional acabam por tentar se desvencilhar. A representação da natureza e do homem amazônicos é tomada como verdade, conforme se pode verificar nos trechos a seguir, em que Figueiredo lista os “dotes” literários de Ferreira de Castro: “Não há detalhe que lhe tenha escapado – a flora, a fauna, o homem, a natureza, no que ela tem de mais agreste, sem um lance amoroso, sem a ternura feminina de uma história romanesca” (FIGUEIREDO, 1977, p. 547). E a respeito d’*A Selva*: “esse livro não tem exageros. Foi sentido com uma 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” (1977, p. 548).

No texto “Ferreira de Castro e a Literatura Brasileira”, de Fernando Cristóvão, o exotismo é visto como embelezamento de um espaço natural intocado: “O seu autor não se deixou deslumbrar pelo exotismo da floresta, mas soube aproveitá-lo, não só funcionalmente como elemento da intriga mas também como fator de embelezamento” (1974, p. 21). O elogio do natural não corrompido pelo homem, ou de uma expressão legítima do que é a Amazônia, não contaminada pelos arroubos do Romantismo, como assinalado por Figueiredo (1977), na verdade mascara o processo de subalternização da cultura e da literatura, relegando-as à expressão local, associada ao estranhamento, à excentricidade. O mito da pureza, que oculta a subalternização da cultura do outro.

A quinta e última lógica de produção de não-existência “assenta na monocultura dos critérios de produtividade capitalista” (SANTOS, 2010, p. 104). A esse respeito, não se pode afirmar que não se produz literatura no (ou sobre o) Amazonas. Todavia, é preciso

¹³⁶ O conceito de identidade na pós-modernidade, como apontado por Stuart Hall (2006), não é, em sua essência, algo fixo, unitário e coeso, mas móvel e fragmentado. Quando se afirma que há uma procura pela afirmação da identidade amazônica ou brasileira, insinua-se que essa procura é quase obsessiva, como se a busca pela identidade e a marcação da diferença atenuassem o estado de subalternização das ex-colônias. É o que Eduardo Lourenço (2001) caracteriza como o recalque do brasileiro, o filho rebelde a romper com o “pai” português, buscando traçar para si uma identidade a partir da negação das origens lusitanas.

questionar se as narrativas concebidas pelo ponto de vista colonial – que estão inseridas no cânone local – fundam uma literatura amazonense ou apenas constituem uma literatura produzida no Amazonas. No Amazonas, há expressão autóctone no que diz respeito à literatura, tanto na tradição da representação do espaço natural, quanto na temática urbana, intimista, social, etc.¹³⁷ O que está em questão não é a produtividade ou a ausência dela, e sim o conhecimento da produção literária em outros lugares de enunciação. Para isso, seria necessária a criação de um significativo *corpus* de análise, visto que a produção de massa crítica possibilitaria a sobrevivência das obras e a constante atualização do significado.

Em relação à obra *A Selva*, críticos portugueses insistem em colorir o discurso de Alberto, o protagonista, com tons de fraternidade e tolerância. No entanto, tal estratégia encobre o ranço colonialista que permanece na configuração do personagem. Considerando o peso que a figura de Ferreira de Castro teve em vida, ao associar o personagem de *A Selva* ao autor, obviamente se pode desconfiar de que o discurso de Alberto não foi bem compreendido pelos críticos. Daí a importância de uma leitura pós-colonial da obra.

Nos estudos acadêmicos atuais, os estudos pós-coloniais vêm assumindo papel de relevância crescente enquanto crítica literária. É uma teoria recente que põe em xeque os discursos em que o colonizador possui autoridade sobre o colonizado, e dá prioridade à produção e análise de narrativas em que o subalterno assume a voz e o controle sobre a própria representação. Segundo Boaventura de Sousa Santos, o pós-colonialismo é “um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstruem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (2010, p. 233). Por sua vez, nas narrativas coloniais,

o Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contra-imagem de um esclarecimento serial. A narrativa e a política cultural da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional. Embora o conteúdo de uma “outra” cultura possa ser conhecido de forma impecável, embora ela seja representada de forma etnocêntrica, é seu local enquanto fechamento das grandes teorias, a exigência de que, em termos analíticos, ela seja sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença. (BHABHA, 2008, p. 59)

¹³⁷ Por exemplo, Luiz Bacellar, Márcio Souza, Astrid Cabral e Milton Hatoum, dentre outros.

O problema é que se criou um parâmetro de análise que não permite pensar o subalterno fora da sua subalternidade: “o termo pós-colonialismo continua a reorientar o globo à volta de uma única oposição binária: colonial/pós-colonial” (SANTOS, 2010, p. 243). Santos indaga em que medida a tentativa de emancipação do pós-colonialismo não é, ela própria, uma afirmação da posição periférica: “na própria diferença entre opressor e oprimido a ideia da exterioridade do oprimido só é concebível como parte da sua integração subordinada – ou seja, pela exclusão – no interior do sistema de dominação” (2010, p. 35-36). Para escapar ao maniqueísmo da crítica, que insiste em se debruçar sobre a dicotomia colonizador *versus* colonizado, o autor ressalta que as fronteiras entre as duas instâncias, em se tratando do colonialismo português, são muito tênues. Logo, a visão do colonizador como “um sujeito soberano, a encarnação metafórica do império” (2010, p. 247) não se sustenta, assim como a imagem do colonizado como vítima, enfraquecido. Em Portugal, portanto, houve um “colonialismo subalterno em relação ao colonialismo hegemónico da Inglaterra” (SANTOS, 2010, p. 230).

Santos utiliza dois personagens da literatura para caracterizar esse outro colonialismo: Próspero e Caliban. Ambos são personagens da obra *A Tempestade*, de Shakespeare. Próspero é a metáfora do poder, da boa aparência, das boas ações. Caliban representa a sujeição, a monstruosidade, tanto física quanto psicológica. A associação deve-se ao fato de que “o colonialismo português, sendo protagonizado por um país semiperiférico, foi, ele próprio, semiperiférico, um colonialismo com características subalternas, o que fez com que as colônias fossem colônias incertas de um colonialismo certo” (SANTOS, 2010, p. 228). A faceta Próspero de Portugal deve-se às suas colônias, o projeto de extensão além-mar que o país empreendeu. A faceta Caliban é decorrente do estatuto de semiperiferia do país, que desde a sua formação possuía laços bem estreitos com a Inglaterra.

Segundo Eduardo Lourenço, a empreitada colonizadora é decorrente do sentimento de inferioridade do país, e que fora transformado em mito de superioridade (cf. 1999), o que justifica o saudosismo da cultura portuguesa, sempre à espera de um passado glorioso, a retornar na figura messiânica de D. Sebastião. A oscilação Próspero e Caliban resultaria numa postura por vezes incoerente por parte de Portugal em relação às suas colônias. Mesmo fora de seu país, os portugueses resguardavam consigo a identidade, sempre olhando saudosamente a terra natal, mas ao mesmo tempo, procuravam difundir uma fraternidade que uniria todos os povos de língua portuguesa. Lembre-se que muitas cidades

na região amazônica possuem nomes de cidades portuguesas: Borba, Santarém, Belém, Barcelos, Silves etc. Tudo denota uma tentativa de manter a identidade em terras outras. Como afirma Boaventura de Sousa Santos, “o colonizador apenas se representa a si próprio” (2010, p. 247), e ao Império que nunca existiu, o que acaba resultando num “problema de auto-representação” (SANTOS, 2010, p. 231).

Para Santos, a oscilação entre Próspero e Caliban no colonialismo português permite duas leituras a respeito do processo de colonização portuguesa. A primeira leitura é inquietante, e está relacionada à face Caliban, pois remete à ideia de que o subdesenvolvimento do colonizador produziu o subdesenvolvimento do colonizado, pois o colonizador português “é de facto um sujeito tão desprovido de soberania quanto o colonizado” (SANTOS, 2010, p. 247). A segunda leitura seria reconfortante, e está resumida na expressão “Portugal, do Minho a Timor”. A ideia de que Portugal tem a alma pelo mundo repartida, como cantou Camões, simula uma identificação pacífica entre colônia e metrópole: é o conceito de lusofonia. Eduardo Lourenço reitera que a chamada “comunidade luso-brasileira”, na verdade, é um mito inventado pelos portugueses, e que Santos denomina “colonialismo cordial”.

Mas para quem a lusofonia é cordial? Fernando Cristóvão afirma que “a lusofonia não é só a soma de territórios e populações ligados pela língua. É também um certo património de ideias, sentimentos, monumentos e documentação” (2002, s/p). Para Portugal, a lusofonia adquire ares de cordialidade e reconhecimento, mas para as ex-colônias, especialmente para o Brasil, marca o distanciamento cultural e assinala a diferença. Por isso que, a respeito da lusofonia, “há quem a olhe sob *suspeita* de uma *invenção meta-histórica*, como um sucedâneo neocolonialista do império colonial perdido” (CRISTÓVÃO, 2002, s/p, grifos do autor). Eduardo Lourenço não compartilha as ideias de Fernando Cristóvão. Para ele, a lusofonia é uma estratégia nostálgica de recorrer ao imaginário imperial, do Império que Portugal nunca foi, a fim de que “nos sintamos (os portugueses) menos sós e sejamos visíveis nas sete partidas do mundo” (LOURENÇO, 2001, p. 181).

Para Santos, “o facto de o colonizador ter a vivência de ser colonizado não significa que se identifique mais ou melhor com o seu colonizado” (2010, p. 247). A lusofonia, na verdade, é um conceito que mais afasta do que aglutina, devido às questões coloniais mal-resolvidas. Ao que parece, para as ex-colônias, é mais uma “distância cultural que separa, no interior da mesma língua” (LOURENÇO, 2001, p. 192). Assim, “é uma ilusão pensar

que o fio da língua, como o de Ariana, basta para desenhar os contornos ou os meandros desse labirinto de nova espécie que foi – e continua sendo como nosso espaço simbólico – o finado império e as suas intrincadas malhas” (LOURENÇO, 2001, p. 162-163). Quando referente à relação colonizador-colonizado, a lusofonia perde os caracteres de fraternidade, pois

o vínculo entre colonizador e colonizado é dialecticamente destrutivo e criativo. Destrói e recria os dois parceiros da colonização em o colonizador e o colonizado. O primeiro é desfigurado, convertido num ser opressivo apenas preocupado com os seus privilégios e a defesa destes. O segundo é desfigurado, convertido numa criatura oprimida cujo desenvolvimento é interrompido e cuja derrota se manifesta nos compromissos que aceita. (SANTOS, 2010, p. 235)

Mas o Amazonas, a par da sua face Caliban, não teria, também, uma face Próspero? Ao mesmo tempo em que a capital, Manaus, era conhecida como a “Paris dos Trópicos”, associação resultante da construção do monumento artístico e arquitetônico que é o cartão-postal de Manaus, o Teatro Amazonas, o próprio Amazonas estabelece, por sua vez, relações colonialistas com os estados vizinhos. Isto envolve fatores históricos e econômicos, como o período da borracha, que definiu a potencialidade econômica da região. Como o mais substancial da economia da Região Norte fica centralizada no Amazonas, não seria de todo errado pensar que a flutuação entre colonizador e colonizado no Amazonas também envolve fatores culturais, pois o estado acaba por representar metonimicamente o Norte brasileiro, e a própria região amazônica.

A obsessão das antigas colônias por assumir as rédeas da própria história e consolidar uma identidade caracteriza, segundo Gianni Vattimo (1992), a crise da modernidade e a emergência de uma pós-modernidade. Por isso não se pode homogeneizar a cultura amazônica equiparando-a ao parâmetro português. Porém, incorrer no equívoco dos modernistas, de encarar uma (ilusória) ideia de progresso baseada na ruptura com o passado e na negação das bases lusitanas da cultura é contradizer o próprio projeto pós-moderno de emancipação, que é justamente assumir o caráter policultural do mundo e reconhecer-se nessa pluralidade (cf. VATTIMO, 1992, p. 12). Assim, a percepção do pluriculturalismo do mundo faria desconfiar dos discursos coloniais que permanecem em algumas obras e na própria crítica, ainda empenhadas no utópico (mas nada inocente) projeto de lusofonia. A lusofonia dos outros deve ser repensada, de forma a ativar a

autoconsciência crítica dos sistemas literários, de seus mecanismos de canonização, promovendo a desconstrução do discurso colonialista. N'A *Selva*, apesar de ter sido produzida e publicada no século XX, à luz de um Brasil independente, ainda há a dicotomia colonizador e colonizado. Uma leitura que problematize a posição autoritária do discurso de Alberto em relação à Amazônia e aos seus habitantes permitiria a construção de um olhar crítico, a tomada de consciência dos vestígios colonialistas que estão presentes na obra, que faz parte do panorama literário amazonense e da tradição portuguesa.

Edward Said alega que, na relação entre colonizador e colonizado, o “contato imperial nunca constituiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando” (1995, p. 12). O caráter de resistência é fundamental no sentido de forjar uma identificação cultural, contudo, a negação dos outros elementos formadores da cultura só proporciona o seu fechamento, visto que, para Tânia Franco Carvalhal, “a autonomia cultural não está na recusa frontal de ‘olhar para fora’, mas na capacidade crítica desse olhar” (2006, p. 84). Eduardo Lourenço afirma que

é tempo de rever, reestruturar de outra maneira os dois discursos culturais, que por presença ou ausência deformam as autênticas e naturais imagens que Portugal e Brasil devem ter de si mesmos e dos laços que os interligam. [...] O Brasil será cada vez mais “brasileiro” no sentido de mais autónomo como sujeito da sua história e da sua cultura, mas desse “brasileirismo” faz parte a diferença inscrita na sua origem portuguesa e não é preciso ser Cassandra para saber que o reforço desse brasileirismo implica fatalmente uma consciência cada vez mais vasta e necessária dessa origem. (2001, p. 153)

Segundo Homi K. Bhabha, “a cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória” (2008, p. 241). É necessário recorrer à tradução, e não à negação. De acordo com Santos, “a tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis” (2010, p. 123). Consiste num trabalho tanto de desconstrução quanto de reconstrução. A desconstrução é a análise dos vestígios da mentalidade colonial que persistem na cultura, enquanto a reconstrução é o ato de revitalizar a herança autóctone que fora interrompida pela empreitada colonialista. Por meio do processo de tradução, é possível “ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade” (SANTOS,

2010, p. 124). Não se trata de levantar a bandeira da fraternidade lusa (como ocorre na maioria dos textos críticos portugueses sobre *A Selva*), nem de negar o seu potencial, mas de conhecer a diferença, de assumi-la como germen da construção de uma identidade cultural:

O imaginário lusófono tornou-se definitivamente, o da pluralidade e o da diferença, e é através desta evidência que nos cabe, ou nos cumpre, descobrir a comunidade e a confraternidade inerentes a um espaço cultural fragmentado, cuja unidade utópica, no sentido de partilha em comum, só pode existir pelo conhecimento mais sério e profundo, assumido como tal, dessa pluralidade e dessa diferença. Se queremos dar algum sentido à galáxia lusófona, temos de vivê-la, na medida do possível, como inextricavelmente portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, cabo-verdiana ou são-tomense. (LOURENÇO, 2001, p. 112)

Como se viu anteriormente, a crítica contemporânea a Ferreira de Castro parece ter se enclausurado numa perspectiva “tolerante” do discurso do protagonista Alberto, atribuindo à obra *A Selva* um caráter humanista que a tornou a “expressão por excelência” da Amazônia. O mito da fraternidade no discurso de Alberto sobre a Amazônia tornou Ferreira de Castro figura bem-vinda na cena literária do Amazonas, porque é frequente a associação de Alberto ao escritor. A confusão entre as instâncias literárias de autor e personagem acaba por subordinar a ficção ao registro biográfico. Provavelmente, a crítica pauta-se em considerações biográficas para inferir valor ao romance, e a experiência de vida do autor civil acaba por ganhar mais destaque do que a experiência estética. É quando a indeterminação do espaço de enunciação que se mencionou no início do tópico alia-se ao problema do eu que enuncia, associando-se o romance à biografia de Ferreira de Castro.

Os críticos são unânimes em afirmar que o herói de *A Selva* é Alberto, embora o próprio Ferreira de Castro tenha alegado, nos paratextos, que o romance é dedicado aos seringueiros, especialmente os nordestinos, que viveram de forma miserável nos seringais. Mas Alberto só é tomado como o herói da narrativa porque os críticos criam ser ele a representação fiel do escritor, o qual, por sua vez, ocupava uma posição de alta estima no círculo que produziu críticas sobre *A Selva*. Contudo, ver Alberto como o herói d’*A Selva* é um equívoco, tanto pela sua configuração enquanto personagem quanto pelo seu discurso, no texto literário.

A experiência de Alberto em muitos pontos diverge da vivida por Ferreira de Castro, o que anula a possibilidade de o romance ser autobiográfico, no que tange a uma

possível identificação entre autor e personagem. Na visão de Philippe Lejeune (2008), romance autobiográfico são “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor resolveu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (2008, p. 25).¹³⁸ O pacto autobiográfico, portanto, seria a afirmação, no texto, de que há uma identidade entre autor, narrador e personagem. Embora Ferreira de Castro tenha afirmado nos paratextos que a obra era baseada na sua experiência pessoal, utilizando-se inclusive de uma “voz introspectiva do protagonista” (PAIVA, 2010, p. 278) como estratégia narrativa, em momento algum alegou que Alberto era o seu *alter-ego*. Tal afirmação foi feita pelos críticos e biógrafos cujo discurso analisou-se anteriormente.

Philippe Lejeune (2008) aponta que há duas formas de se realizar o pacto autobiográfico: implicitamente ou explicitamente. Da forma implícita, o autor realiza o pacto por meio do título, ou por meio da seção inicial do texto. É nesses elementos que “o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha dúvida quanto ao fato de que o eu remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto” (LEJEUNE, 2008, p. 27). Mas o pacto autobiográfico também pode ser realizado de forma explícita, em que se nota a coincidência do nome do autor com o do narrador ou do personagem. Pode-se dizer que, de nenhum modo, o pacto autobiográfico é realizado por meio da identificação entre Ferreira de Castro e Alberto, somente no que se refere às descrições do ambiente e do contexto sócio-cultural do seringal, em que viveu o autor.

Já o narrador de *A Selva*, figura meio ignorada pela crítica, é confundido com o próprio Alberto, e embora o narrador seja conhecedor dos pensamentos e sentimentos dos personagens, é uma voz alheia, que não participa dos acontecimentos narrados, e anônima. Ora, se Alberto fosse uma representação de Ferreira de Castro, qual a necessidade de criar esse narrador fictício? Como afirma Lejeune, dizer que um personagem é pseudônimo do autor é um “hábil procedimento publicitário” (2008, p. 25) que, no caso de *A Selva*, pode ter sido utilizado como uma forma de valorizar o livro, atrair mais leitores, e para facilitar a circulação entre os intelectuais neorrealistas. Tomar *A Selva* como um romance autobiográfico, nesse caso, parece ser uma forma de atribuir valor e mérito à narrativa, criando uma aura de autenticidade.

¹³⁸ Segundo Lejeune (2008), quando se afirma a identidade entre autor e narrador ou autor e personagem, não se trata mais de um romance autobiográfico, e sim de uma autobiografia.

A teoria de Portugal como Próspero e Caliban, na perspectiva de Boaventura de Sousa Santos, pode ser exemplificada por intermédio d'*A Selva*, e as observações do protagonista Alberto permitem identificar as dificuldades de representação do português e do nativo. Na narrativa, há pouco espaço para a figura humana, mas quando o há, é frequente a associação dos indígenas e dos caboclos ao instinto, à animalização: “a selva impunha o progresso à negligência, o retrocesso dos civilizados, como se estivesse empenhada em reincorporá-los na selvageria de onde se tinham evadido” (AS, p. 177). A representação comprova o que afirma Santos, que “a construção da diferença exigiu a criação de um estereótipo do colonizado como selvagem, animal” (2010, p. 236). Alberto não é o português colonizador dos séculos XVI e XVII, mas o colonialismo permanece enquanto discurso. A monopolização da narrativa por parte de Alberto exemplifica a fala de Edward Said, de que “a fonte da ação e da vida significativa do mundo se encontra no Ocidente, cujos representantes parecem estar à vontade para impor suas fantasias e filantropias num Terceiro Mundo retardado mental” (1995, p. 20). A autoridade sobre a representação do outro é evidenciada especialmente no discurso de Alberto sobre o índio e o caboclo.

Quanto ao índio, reside sobre ele todo o ranço dos discursos colonialistas dos relatos quinhentistas, a polarização civilização/barbárie permanece. N'*A Selva* há um relativo destaque para os índios parintintins, sobre os quais havia a lenda de que eram ferozes e cortavam a cabeça dos brancos, para aterrorizá-los. No texto, a única aparição de um índio parintintin é quando ele já está morto, apesar de Alberto ter sido assombrado durante a maior parte da narrativa, à espera de um ataque repentino. O mais impressionante na representação dos parintintins é que tudo o que Alberto conhece deles se dá por intermédio do caboclo Firmino, o maior responsável pela construção do medo do protagonista: “quando não há cabeça de homem, levam de criança, de cachorro e de gato, de tudo que aparece. Deitam fogo à barraca e arrasam a mandioca e o canavial. Não podem ver um civilizado...” (AS, p. 88). É interessante notar que mesmo Firmino, na sua condição de caboclo, utiliza-se do discurso colonial sobre as instâncias do civilizado e do bárbaro. O índio, para Firmino, é o não-humano, o que justifica o seu extermínio: “aquilo é bicho que só deixará de ser ruim quando desaparecer. Eu, se encontro algum, mato-o logo!” (AS, p. 88).

Por outro lado, na caracterização do caboclo, inclusive de Firmino, também recaem pressupostos colonialistas. O narrador, expressando o pensamento de Alberto, afirma que a

condição de caboclo garantia privilégios no seringal, como não ter a responsabilidade de extrair a goma: “era uma regalia muito antiga, que sua raça conquistara, não por força activa, mas por indolência inata” (AS, p. 116). Alberto cria o estereótipo do caboclo, preguiçoso e sem ambições: “somente este homem bronzeado, de cabelo liso e negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica, junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil” (AS, p. 116). Como “o mundo cifrava-se, para ele, numa barraca, numa mulher e numa canoa” (*idem*), desprezava os nordestinos que migravam para a selva em busca de dinheiro e riquezas, regozijando-se com a miséria alheia:

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

A posse da terra é atribuída ao caboclo, mas a indolência – que lembra a representação de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato – não permite que produza economicamente. O que fica sugerido, na passagem em destaque, é que seria inútil deixar a terra com esta “raça inferior”, uma estratégia colonialista que permanece no discurso de Alberto:

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

A marca do distanciamento cultural e a subalternização do outro, presentes no discurso de Alberto, estão longe de compactuar com a empreitada lusófona. A representação feita na narrativa questiona a presença da humanidade nos demais personagens, justificando a sua fácil adaptação ao cenário selvático. Mas essa

representação também está associada aos ideais políticos de Alberto: a restauração da Monarquia. Democracia, aparentemente, não era o seu forte:¹³⁹

Possuíam alma essas gentes rudes e inexpressivas, que atravancavam o Mundo com sua ignorância, que tiravam à vida colectiva a beleza e a elevação que ela podia ter? Se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele curral flutuante. [...] Só as seleções e as castas, com direitos hereditários, tesouro das famílias privilegiadas, longamente evoluídas, poderiam levar o povo a um mais alto estágio. Mas tudo isso só se faria com autoridade inquebrantável – um rei e os seus ministros a mandarem e todos os demais a obedecer. (AS, p. 41-42)

Os nativos são caracterizados como pessoas “alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo, resignadas, a todas as contingências” (AS, p. 41). O determinismo presente na citação parece ser justificado pela constituição física da selva, o meio que corrompe o homem, mas se assim é, Alberto também não teria se rendido ao poder dos instintos? Quando passa de seringueiro a secretário do dono do seringal, Alberto sente atração por Dona Yáyá, casada com o senhor Guerreiro, empregado de Seu Juca. O sentimento causa repulsa a ele, mas quando imagina ser correspondido, começa a arquitetar planos de assassinar o marido de Yáyá. Um dia, é incumbido de sair à caça de uma onça junto a Guerreiro, e pensa em jogá-lo em direção à fera. A descrição que faz das onças pode muito bem se confundir com a sua própria, naquela situação: “ladras incorrigíveis, sem pudor e audaciosas” (AS, p. 163). Há outro momento em que o pendor animalesco de Alberto torna-se mais evidente: Agostinho, um dos caboclos com quem o português dividia o barracão, era conhecido por satisfazer as suas necessidades sexuais em uma égua. O animal era tratado como uma amante. O narrador apenas sugere que, em um dia de concupiscência, Alberto tenha cogitado fazer o mesmo, mas isso não fica muito claro na narrativa. Veja-se o trecho em questão:

Rodeou a cerca onde se recolhiam vacas e bois, éguas e cavalos, olhou alguns instantes para os animais e prosseguiu no andamento. Já perto de casa, lembrou-se da insónia que o esperava e a insinuação, tantas vezes repelida com náuseas indignadas, saiu-lhe de novo ao caminho, tudo voltou, repentinamente, ao princípio da noite, tudo era agora no cérebro dele, nos nervos e no sangue, como antes do fogo-fátuo. [...] Ou continuaria a bastar-se a si próprio, ou aquilo viria a acontecer mais vezes

¹³⁹ Na narrativa, Alberto fora para Belém degredado, porque era contra o discurso republicano e a favor da restituição da Monarquia.

[...]. Até a lembrança da sua realidade já não proporcionava nem esfriava aquela força maior, pouco escrupulosa e estonteadora, que agia em obediência a uma lei secreta e exigente [...]. Sentindo-se, ele próprio, com modos de autômato, dirigiu-se ao alpendre onde se guardavam os laços. Palpou as cordas na obscuridade, com os dedos escolheu uma; e cá fora ensaiou-a, abrindo-a e atirando-a várias vezes para um quadrúpede imaginário. [...] quando voltou, já se havia desvanecido no seu espírito a ígnea imagem de Dona Yáyá. Mas ele cravava as unhas nas palmas das mãos, salivava constantemente. (AS, p. 219-220)

Ao final do livro, quando o negro Tiago ateia fogo ao barracão onde dormia Juca, Alberto põe em funcionamento as técnicas de retórica e argumentação que aprendera no seu curso de direito inconcluso, e trava uma defesa mental de Tiago. Nesse discurso, evidencia-se que o português cria consciência de que não pode julgar aqueles “pobres homens”, engolidos pelo verde da floresta. Sua posição não devia ser maniqueísta porque “era certo que os homens são bons ou maus conforme a posição em que se encontram perante nós e nós perante eles” (AS, p. 197). A tomada de consciência de Alberto é desenvolvida no decorrer da narrativa, mas admitir que haja um suposto discurso lusófono na narrativa mascara o processo de subalternização a que são submetidos os personagens, e que reflete, por sua vez, a subalternização do próprio Alberto. Trata-se ele, como bem o define Marco Aurélio Coelho de Paiva, de um “herói problemático” (2010, p. 256).

ÚLTIMAS PALAVRAS

Ao analisar a produção literária de Ferreira de Castro, além de alguns documentos que fazem parte de seu arquivo, verifica-se uma espécie de “filiação realista” nas escolhas estéticas do escritor. Primeiro devido às suas leituras, que iam desde Zola até Graciliano Ramos. Depois, pelo que se evidencia nas cartas trocadas com amigos, nas epígrafes d’*A Selva*, comprovando o diálogo do autor com Euclides da Cunha, no prefácio do romance e em alguns textos críticos de Castro, que revelavam o seu desejo de construir uma literatura-documento. *A Selva* “corroou, de certa forma, todo um percurso estilístico experimentado por Ferreira de Castro desde suas primeiras tentativas em variadas novelas até a opção pela perspectiva literária representada pelo realismo social de seu último romance” (PAIVA, 2010, p. 272).

A Selva dá continuidade à tradição literária portuguesa do mar, das viagens de descoberta, embora proporcione uma visão negativa da emigração. A narrativa até assemelha-se, em alguns pontos, aos relatos de viajantes. Mas a intenção com essa pesquisa não era definir, de uma vez por todas, qual o gênero d’*A Selva*, até porque não se nega a base biográfica de sua composição. O que esteve em questão foi a ideia de que se tratava de um relato fiel da vida do autor, como se a memória não costurasse os fatos com a linha invisível da ficção. Como se o desejo de arquivar e recordar não estivesse intimamente ligado ao poder de criação.

A Selva oferecia a tentação de um discurso biográfico que ia ao encontro das aspirações da esfera intelectual da qual Ferreira de Castro fez parte. Atuando no jornal de esquerda *A Batalha*, junto a nomes como Assis Esperança, Julião Quintinha, Roberto Nobre, Mário Domingues e Jaime Brasil, o jovem Ferreira de Castro iniciava um círculo de amizades que influenciaria positivamente a acolhida d’*A Selva* em Portugal. Era esperado que alguém como Castro, que vivia da sua produção literária, atuasse na Imprensa, fizesse parte de uma tertúlia, cercado de artistas e outros contatos promissores que, em sua maioria, compartilhavam das mesmas concepções artísticas e ideológicas, e estavam ligados ao movimento Neorrealista.

Ferreira de Castro foi, ele próprio, um arquivo para o Neorrealismo, e a própria crítica neorrealista auxiliou a popularização d’*A Selva* e de seu autor. Luís Augusto Costa Dias afirma que o processo de formação do Neorrealismo esteve intimamente ligado ao jornal *O Diabo*, do qual Ferreira de Castro viera a ser diretor:

As tendências anarquista e do sindicalismo operário, por assim dizer representadas na prestigiada figura de Ferreira de Castro, ganhara notoriedade, aos olhares atentos da jovem geração em formação, pelas posições mais ou menos entrelinhadas que assumiu ante as frentes populares e o deflagrar da guerra civil espanhola. (1996, p. 56)

Óscar Lopes, por sua vez, atribui ao mencionado jornal *A Batalha* o nascimento do Neorrealismo. Se a relação de *A Selva* com o Neorrealismo, por um lado, ajudou a estabelecer uma boa recepção do romance, por outro, legou às críticas sobre a obra um excesso de personalismo que dificultou uma leitura honesta da obra. Enfim, uma releitura do romance na perspectiva pós-colonial, problematizando o discurso dos críticos e questionando a presença de um suposto discurso lusófono pode fornecer uma resposta aos modos de produção de não-existência, com a intenção de quebrar o monopólio das monoculturas de saber.

Ao contrário de Ferreira de Castro, que saiu do país por motivos econômicos, Alberto é um emigrado político, defensor da monarquia e da supremacia da cultura europeia. Crê-se, portanto, que o personagem foi objeto de crítica de Castro, e que a “superioridade moral” de Alberto em relação aos demais personagens deveria ser, aos poucos, desconcertada. Sendo assim, a mudança de postura de Alberto, no decorrer da narrativa, é apenas parcial, relativa, portanto, ele está mais para anti-herói do romance, dificultando que se reconheça nele a imagem de Ferreira de Castro.

Um dos motivos pelos quais *A Selva* pode ter sido equivocadamente considerada um documento ou autobiografia é que o período em que se centra a dissertação, de 1930 a 1974, é anterior ao amadurecimento e especialização da crítica literária em Portugal, que era veiculada principalmente pela Imprensa jornalística. Os dados biográficos de Ferreira de Castro acabaram interferindo na leitura do romance feita pelos críticos, que eram, geralmente, amigos ou conhecidos do escritor. Em sua maioria, as críticas sobre *A Selva* eram exercícios de compadrio, cujo critério estava ligado mais ao grau de empatia mantido com o escritor e à troca de favores.

Na crítica portuguesa analisada sobre *A Selva*, a obra é mais um *meio* do que o *objetivo*. A figura pública do escritor angariava um maior interesse do que a ficção. A crítica, portanto, acaba assumindo a função de promoção literária, caracterizada como crítica de artista, que tem raízes no Romantismo. De acordo com Omar Calabrese,

este aspecto foi se acentuando, ao mesmo tempo que se alargava o campo profissional do crítico. O desenvolvimento dos meios de comunicação (com os jornais e a televisão à cabeça) produziu, de facto, um curioso paradoxo. Com efeito, se, por um lado, os meios nos habituam a uma linguagem homologada e, à sua maneira, popular, ao mesmo tempo, como o próprio crítico, criaram artistas. [...] E, então, ao lado da lenda do artista, nasce a lenda do crítico. (1993, p. 15).

As resenhas sobre *A Selva* são mecanismos de valoração da obra, o que não é incomum, considerando a própria etimologia da palavra “crítica”. O problema é que os textos sobre *A Selva* são todos positivos e parecidos, e limitavam-se a dar impressões muitas vezes subjetivas e superficiais a respeito da obra ou do autor. A crítica analisada revela que não se fez uma reflexão sobre a obra em si, mas sobre o escritor, entremeada por relatos pessoais, recorrência de elementos biográficos, até deduções sobre o seu carácter e vocação literária, com constantes louvações. Prejudicando uma análise verdadeiramente interpretativa e questionadora de *A Selva*, os textos tornaram-se notas de leitura, e em alguns casos não se pode afirmar sequer se ele foi lido, de fato. A recepção da obra foi assombrada pelas imagens do escritor, que figurou como personagem tanto dentro quanto fora da ficção. A crítica do período, ao mesmo tempo em que alimenta a espetacularização do escritor, assemelha-se a uma tentativa de projeção pessoal por parte do crítico, que se derramava em elogios e palavras rebuscadas.

Mas viu-se no capítulo segundo que o próprio Castro também se encarregou de direcionar a posição da crítica, e esta, ao atribuir ao romance *A Selva* o carácter de documento da Amazônia ou de autobiografia, reforçou a ideia de que seria um passaporte literário para a Amazônia. Para a crítica, seria inoportuno que uma figura tão respeitada quanto a de Castro – que afirmou ser a narrativa um produto da sua experiência pessoal –, não fosse representada como um herói, no texto literário.

Ao creditar à narrativa uma base autobiográfica por meio dos paratextos, Ferreira de Castro construiu a noção de intelectual autodidata, inconformado com a concepção artística e literária de seu tempo, livre de condicionamentos políticos e ideológicos, cuja literatura repousa sobre uma base humanitária e moralizante. E é essa ideia que será incorporada pelos críticos e biógrafos. É essa imagem do autor que assombrará, durante muito tempo, as interpretações realizadas sobre *A Selva*.

A rede de sociabilidade em que se inseria Ferreira de Castro desconstrói a ideia tradicional sobre o escritor, fechado em seu gabinete, alheio ao mundo e dotado de uma

genialidade inata. Mas a imagem pública que se construiu sobre Castro, a louvação de um homem solidário, avesso às limitações impostas pela censura e pelo salazarismo, acabou turvando a caracterização de sua identidade autoral. Ao lembrar as palavras do orientador dessa pesquisa, de que o ficcional não pertence apenas ao campo da arte, pois está na própria organização do real, concluiu-se que Ferreira de Castro era um personagem, uma existência ficcionalizada construída a partir da sua obra e de seu arquivo.

Na foto da reconstituição do escritório de Ferreira de Castro, vê-se, em cima de sua escrivaninha de trabalho, um pequeno globo terrestre, que poderia caber perfeitamente numa das mãos do escritor. É simbólico a miniatura estar ali, ao lado dos seus papéis, especialmente ao pensar que aquelas palavras, de fato, conseguiram alcançar uma boa parte das nações representadas no objeto. Ao se tornar conhecida além da vila rural de Salgueiros, da prisão verde da floresta amazônica, ou mesmo além do pequeno país de Camões, *A Selva* legitimizou-se aos olhos da Europa, conquistou diversas traduções, tornando conhecido o nome do escritor português no mundo, obtendo aceitação nos centros hegemônicos de discurso.

É interessante a demanda por biografias de Ferreira de Castro antes de seu falecimento, a quantidade de homenagens, prêmios, a concessão de placas e bustos naquele período a um escritor que foi, publicamente, opositor da situação política vigente. Uma vez que o sucesso internacional de *A Selva* constituía-se como um motivo de orgulho para os portugueses, a sua celebração era conveniente para o sistema ditatorial e o discurso nacionalista que o embasava. Enfim, a obra acabou por tornar-se um instrumento de manutenção do sistema contra o qual Ferreira de Castro postou-se. Assim, a problematização sobre *A Selva* vai muito além das questões de realidade e ficção, pois a obra assumiu um lugar social que dialogava com a vida cultural e política do país. Subordinou-se a um projeto maior do que ela própria.

REFERÊNCIAS

AA.VV. 1916-1966. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 3 fev. 1966. p. 21; 24-25.

AA.VV. *Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro*. Lisboa: Portugália, 1967.

ACHUGAR, Hugo. O lugar da memória. A propósito de monumentos (motivos e parênteses). In: *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.

ALBUQUERQUE, Álvaro. Ferreira de Castro em traços rápidos (Memórias). In: *Revista Brasileira*. n. 7. Mar.-Abr. 1935. p. 193-198.

ALVES, Ricardo António. Cinco Centenários: Cartas inéditas de José Bacelar, Fernanda de Castro, Castelo Branco Chaves, José Gomes Ferreira, José Osório de Oliveira e Ferreira de Castro. In: *Vária Escrita*. n. 7. Cadernos de Estudos Arquivísticos, Históricos e Documentais. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2000. p. 131-152.

ALVES, Ricardo António. *Anarquismo e Neo-Realismo: Ferreira de Castro nas Encruzilhadas do Século*. Lisboa: Âncora Editora, 2002.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

AMADO, Jorge. Nossa honra e nosso orgulho. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 9 jun. 1966. p. 29-30.

AMARAL JÚNIOR, João. Um documentário encantador. Lisboa: *A República*, 1930.

AMORIM, Guedes de. Ferreira de Castro. Porto: *O Século Ilustrado*, 22 jul. 1950.

AMORIM, Guedes de. Romancista universal, exemplar figura humana. Porto: *O Século Ilustrado*, 23 abr. 1966.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê, 2002.

ARFUCH, Leonor. La vida como narración. In: *Revista Palavra*. n. 10. Rio de Janeiro: Trarepa, 2003.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como mal de arquivo. Tradução de Rômulo Monte Alto e Mayla Santos Pereira. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 370-382.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. In: *Estudos históricos*. n. 21. Rio de Janeiro, 1998. p. 9-34.

- BABO, Alexandre. Cinquenta anos de vida literária. Porto: *Jornal de Notícias*, 5 dez. 1966.
- BACELAR, Armando. A Arte e o Público. n. 44. v. 3. In: *Vértice*, fev. 1947.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Teresa Leitão de. Um grande livro do século XX. Porto: *O Notícias Ilustrado*, 1930.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BESSA-LUÍS, Agustina. Testemunho. [1974] In: NEVES, Adelino Vieira (org.). *In Memoriam de Ferreira de Castro*. Cascais: Arquivo Bio-bibliográfico dos Escritores e Homens de Letras de Portugal, 1976.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BOAS, Sérgio Vilas. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: UNESP, 2008.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo de Prólogos. In: *Obras Completas IV*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996b. p. 183-191.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, Débora Renata de Freitas. Notas sobre uma construção da Amazônia em Portugal: Ferreira de Castro. In: LEÃO, Allison; CAVALHEIRO, Juciane; MATOS, Mauricio (orgs.). *Anais do III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário*. Manaus: UEA, 2012. p. 103-108.

BRANDÃO, Raul; PASCOAES, Teixeira de. *Correspondência/Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes*; recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano. Lisboa: Quetzal Editores. 1994.

BRASIL, Jaime. Notas biográficas e bibliográficas. In: AA. VV. *Ferreira de Castro e a sua obra* – com uma biografia inédita. Porto: Civilização, 1931. p. 7-33.

BRASIL, Jaime. *Os Novos Escritores e o Movimento Chamado Neo-realismo*. Lisboa: Oficinas Gráficas de *O Primeiro de Janeiro*, 1945.

BRASIL, Jaime. *Ferreira de Castro: a Obra e o Homem* [1961]. 4. ed. Lisboa: Arcádia, 1966.

BRASIL, Jaime. Meio século duma exemplar actividade de escritor. Porto: *O Primeiro de Janeiro*, 29 jun. 1966.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. Tradução de José Augusto Drummond. In: *Estudos históricos*. n. 19. Rio de Janeiro, 1997. p. 83-97.

CABRAL, Alexandre. *Ferreira de Castro: o seu drama e a sua obra*. Lisboa: Portugália, 1940.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Tradução de António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1993.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. In: *Estudos históricos*. n. 21. Rio de Janeiro, 1998. p. 43-58.

CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de. Cartas adolescentes: uma leitura e modos de ser... In: MIGNOT, Ana Chrystina; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 197-212.

CAMPOS, Agostinho de. *Belas Letras*. Porto: *O Comércio do Porto*, 1930.

CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. v. 1. São Paulo: W. M. Jackson, 1951.

CAMPOS, Nathalia. A narrativa do eu: a carta como intriga biográfica e como gênero literário. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra (orgs.). *Margens teóricas: Memória e acervos literários*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 11-23.

- CANDIDO, Antonio. O Escritor e o Público. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 83-98.
- CARDOSO, Joaquim. *Ferreira de Castro desmascarado. A verdade à cerca do romance Emigrantes*. Lisboa: Renascença, 1953.
- CARDOSO, Joaquim. *Ferreira de Castro "moralista"*. Lisboa: Renascença, 1966.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. 1. ed. Porto: Civilização, 1930.
- CASTRO, Ferreira de. A Nova Geração do Neo-realismo em Portugal. In: *O Diabo*. Lisboa: 1940.
- CASTRO, Ferreira de. A posição do escritor perante a Censura. In: *Diário de Lisboa*. Lisboa: 17 nov. 1945a. p. 6.
- CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. 9. ed. Lisboa: Guimarães, 1945b.
- CASTRO, Ferreira de. *Mensagem*. Campanha Eleitoral da Oposição – Depoimentos. Lisboa: Edição dos Serviços Centrais da Candidatura, 1949a.
- CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. 12. ed. Lisboa: Guimarães, 1949b.
- CASTRO, Ferreira de. Émile Zola. In: *Vértice*. n. 114. v. 13. Coimbra: fev. 1953. p. 69-70.
- CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. 16. ed. Lisboa: Guimarães, 1955.
- CASTRO, Ferreira de. *O Instinto Supremo*. 1. ed. Lisboa: Guimarães, 1968.
- CASTRO, Ferreira de. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1977.
- CASTRO, Ferreira de. *Obras Completas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985.
- CASTRO, Ferreira de. *100 Cartas a Ferreira de Castro*. ALVES, Ricardo António (org.). Sintra: Museu Ferreira de Castro, 1992.
- CASTRO, Ferreira de; NOBRE, Roberto. *Correspondência (1922-1969)*. ALVES, Ricardo António (org.). Sintra: Editorial Notícias, Câmara Municipal de Sintra, 1994.
- CASTRO, Ferreira de. Conjunto epistolar. In: CALHEIROS, Pedro (org.). *Centenário do Nascimento de Ferreira de Castro*. Aveiro: Câmara Municipal, 1998.
- CASTRO, Ferreira de. BRASIL, Jaime. *Cartas a Ferreira de Castro*. ALVES, Ricardo António (org.). Sintra: Câmara Municipal e Instituto Português de Museus, 2006.

CASTRO, E. M. de Melo e. *Odeio Cartas*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CÉSAR, Oldemiro. Necrológio. Lisboa: *Diário de Notícias*, 2 jun. 1953.

CHARTIER, Roger. Figuras do autor. In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Ed. UnB, 1994. p. 33-65.

CHARTIER, Roger. O autor entre punição e proteção. In: *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999. p. 21-45.

COCHOFEL, João José. Uma entrevista com Portinari. In: *Vértice*. v. 12. n. 112. Coimbra, dez. 1952.

CIDADE, Hernâni. Um símbolo de solidariedade humana. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 16 jun. 1966. p. 21; p. 24.

CIDADE, Hernâni. Uma lição de fraternidade. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 19-20.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORREIA, João da Silva. O sobradito de Salgueiros, em Ossela. Porto: *O Comércio do Porto*, 8 mar. 1966.

CRISTÓVÃO, Fernando. Ferreira de Castro e a literatura brasileira. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 20-22.

CRISTÓVÃO, Fernando. Os três círculos da lusofonia. In: *Revista Humanidades*. Lisboa: setembro de 2002.

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Mello (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995. p. 53-63.

DALMASSO, Arthur. O meu encontro com Ferreira de Castro. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 10 mar. 1966. p. 25.

DANTAS, Olavo. A estética das viagens de Ferreira de Castro. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 17 fev. 1966.

DEL-PRIORE, Mary. *Biografia: quando o indivíduo encontra a História*. n. 19. v. 10. In: *Topói*, jun-dez 2009. p. 7-16.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Luís Augusto Costa. Contribuição preliminar para o conceito de “geração de 1937”. In: *Vértice*. v. 75, dez. 1996.

DIONÍSIO, Mário. O que é neo-realismo. In: *O Primeiro de Janeiro*. Lisboa: 1945a.

DIONÍSIO, Mário. S.O.S. A Geração em Perigo. In: *O Primeiro de Janeiro*. Lisboa: 3 jan. 1945b.

DIONÍSIO, Mário. *A Lã e a Neve* por Ferreira de Castro. n. 47. v. 4. In: *Vértice*. Coimbra: ago. 1947.

DOSSE, François. *El arte de la biografía*. Ciudad do México: Universidad Iberoamericana, 2007.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELCAY. Páginas de Antologia. Lisboa: *Diário de Notícias*, 1930.

FEIJÓ, Rui. Apontamentos sobre o Neo-realismo. In: *Seara Nova*. n. 816. Lisboa: 3 abr. 1943.

FERREIRA, José Gomes. *A Memória das Palavras*. Lisboa: Portugalíia, 1965.

FIGUEIREDO, Huáscar de. Depoimento de um escritor amazonense. In: CASTRO, Ferreira de. *Obras de Ferreira de Castro*. v.1. Porto: Lello & Irmão, 1977. p. 547-549.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja/Passagens, 2009. p. 29-87.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FREITAS, José de. A Homenagem – regalo da consciência tranquila. Lisboa: *Diário Popular*, 10 fev. 1966.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A margem da carta. In: *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*. n. 7. mar. 1998. p. 47-54.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

GOMES, Angela de Castro. *Escritas de si, escritas da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/UFRGS, 2009. p. 191-223.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. Mestiço, pobre, nevrozata: biografia e modernidade no Machado de Assis de Lúcia Miguel Pereira. In: GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV/UFRGS, 2009. p. 191-223.

GONDIM, Neide. O nacional e o regional na prosa de ficção do Amazonas. In: *Leituras da Amazônia: revista internacional de arte e cultura*. Ano I, n. 2. Manaus: EDUA; CRELIT; Valer, 2002. p. 83-125.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUSMÃO, Adriano de. 7ª Exposição de Arte Moderna. In: *Seara Nova*. n. 806. Lisboa: 23 jan. 1943. p. 157-158.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HAY, Louis. A Literatura sai dos Archivos. In: *Arquivos literários*. SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs.). Tradução de Renato de Mello. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 65-81.

JOHNSON, Thomas H. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

KRÜGER, Marcos Frederico. Grande Amazônia: veredas. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5. ed. Manaus: Valer; Governo do estado do Amazonas, 2001. p. 9-21.

LABANCA, Maraíza. A escrita epistolar e o *Suplemento Literário* (1966-69): outras leituras. In: MARQUES, Reinaldo (org.). *Literatura e arquivos literários*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 22-31.

LEÃO, Allison. *Representações da natureza na ficção amazonense* (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, 2008.

LEÃO, Allison. *A Selva: obra em fronteiras*. In: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2009. p. 62-83.

LE GOFF, Jacques. *São Luís*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

LEITÃO, Ruben Andresen. Tributo. Lisboa: *Diário Popular*, 7 abr. 1966.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p.167-182.

LOBO, Manuel de Sousa. A sobrevivência literária. Lisboa: *Diário Popular*, 7 abr. 1966.

LOPES, Óscar. *A Epopeia Popular na Obra de Ferreira de Castro*. Lisboa: Gradiva, 1960.

LOPES, Óscar. Quatro marcos literários: Fialho, Raul Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro. v. 1. In: *Estrada Larga*. Porto: Porto Editora, s/d.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa. n. 69. In: *Vértice*, mai. 1949.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da Saudade*. Lisboa: Biblioteca Dom Quixote, 1982.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUCAS, Fábio. A obra e a crítica numa cultura dependente. v. 57. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUC-RS, set. 1984. p. 163-173.

LUCAS, Fábio. *O poliedro da crítica*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.

MACIEL, Maria Esther. Vidas entrevistas: a biografia no filme *Edifício Máster*, de Eduardo Coutinho. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a. p. 398-406.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

- MANSO, Joaquim. Pintura sóbria, verdadeira. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 1930.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: o jornalismo como produção social de segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARKENDORF, Marcio. A decadência da ilusão ou a morte da biografia. n. 1. v. 1. In: *Revista Rascunhos Culturais*. Coxim: jan.-jun. 2010.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. n. 2. v. 4. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora: jul.-dez. 2000. p. 29-37.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de (orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- MARQUES, Reinaldo. Locações tardias do moderno: a correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond. In: BITTENCOURT, Gilda N.; MASINA, Léa; SCHMIDT, Rita T. (orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004. p. 35-48.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. O arquivo literário como figura epistemológica. In: *Matraga*. n. 21. v. 14. Rio de Janeiro: jul.-dez. 2007. p. 13-23.
- MATOS, Mauricio. *A mais antiga biografia de Camões*. [2005] Disponível em: www.jornaldepoesia.jor.br/biografiacamoes.pdf. Acesso em: 03 mai. 2013.
- MAYO, Antonio Porqueras. *El Prologo como genero literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1957.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da. (org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: UNESP; FAPESP, 1999. p. 11-29.
- MIRANDA, Carolina Izabela Dutra de. *A correspondência de Ferreira de Castro a Eduardo Frieiro*. Acesso em: 18 de outubro de 2012. Disponível em: http://www.realgabinete.com.br/geadmedia/mediapackages/giadrpl_rgpl/documentsmain/201011041204544dc5_carolinaizabeladoriginal.pdf.
- MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade: um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992.
- MORAES, Marcos Antônio (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.
- MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. In: *Manuscrita*. n. 14. dez. 2006. p. 65-70.
- MORAES, Marcos Antonio de. Ligações perigosas. In: PINO, Cláudia Amigo (org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 65-76.

- MOREIRA, Alberto. *Ferreira de Castro antes da glória*. Porto: Domingos D'Oliveira, 1959.
- MURIEL, Elena. Não compreendo o silêncio à volta de Ferreira de Castro. In: *Diário de Notícias*, 11 ago. 1985. p. 29-33.
- MUSEU Ferreira de Castro/B-1/3904-Raul Brandão/Cx.297/Doc.2.
- MUSEU Ferreira de Castro/B-1/3904-Raul Brandão/Cx.297/Doc.3.
- NAMORADO, Joaquim. Do neo-realismo. Amando Fontes. [1938] n. 223. In: *O Diabo*. Lisboa: Caminho, 1994. p. 59-62.
- NAVARRO, Judith. *Ferreira de Castro e o Amazonas* [1958]. 2. ed. Porto: Civilização, 1967.
- NOBRE, Roberto. O escritor e Manuel da Bouça. In: *O Comércio do Porto*. Porto: 26 jul. 1966.
- NOIRIEL, Gerard. *La préface ou les scrupules de l'auteur*. Paris: Gallimard, 1995.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. v. 10. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo: 10 dez. 1993. p. 7-28.
- PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. In: *Letras*. n. 22. Santa Maria, jan.- jun. 1991. p. 79-95.
- PAIVA, José Rodrigues de. Literatura e imigração nos trópicos. In: PAIVA, José Rodrigues de; AGUIAR, Cláudio. *Literatura e Emigração*. Recife: Ed. Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2001.
- PAIVA, Kelen Benfenatti. Histórias de vida e amizade: cartas para Henriqueta Lisboa. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra (orgs.). *Margens teóricas: Memória e acervos literários*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 11-23.
- PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. *O papagaio e o fonógrafo: os prosadores de ficção na Amazônia*. Manaus: Fundação Universidade do Amazonas, 2010.
- PANDEIRADA, Margarida Maria de Jesus Simões. *Testemunhos do oceano: emigração e literatura em Ferreira de Castro* (Dissertação de Mestrado). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, 2004.
- PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. Reflexões sobre o Neo-Realismo e um artigo de Fernando Lopes Graça na Revista *Vértice* (1949). v. 2. In: Revista Eletrônica *Aboré*. Manaus: 2006. Disponível em: http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/artigos_2

/Artigos_Professores/Marcio%20Leonel%20Farias%20Reis%20Pascoa.pdf Acesso em: 6 mai. 2013.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *Relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em meados do século XX* (Tese de Doutorado). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Doutorado em História Cultural, 2006.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. A posição social do artista no movimento neo-realista em Portugal: artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na revista *Vértice* nas décadas de 40 e 50. Revista eletrônica *Aboré*, v. 2/2006, p. 3, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 7-14.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. [1934]. Disponível em: purl.pt/1000/1/. Acesso em: 12 nov. 2012.

PESSOA, Fernando. *Poesias Inéditas de Fernando Pessoa (1930-1935)*. Lisboa: Ática, 1955.

PINA, Álvaro. Ferreira de Castro: *A Lã e a Neve*. Avaliação Estética e Ponto de Vista na Representação das Relações Sociais. In: *Liberdade e Subjetividade no Realismo*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1983.

POMAR, Júlio. A Escola de Paris e a França viva. n. 40-42. v. 3. In: *Vértice*. Coimbra: dez. 1946.

POMAR, Júlio. Realismo e Ação. n. 48. In: *Mundo Literário*. Lisboa: 5 abr. 1947.

PUGLIA, Daniel. *Charles Dickens e Machado de Assis: prefácios aos leitores*. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/dickensemachado.pdf>.

QUINTINHA, Julião. Perante o cinquentenário literário. Porto: *O Comércio do Porto*, 25 jul. 1966.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REDOL, Alves. Prefácio. In: *Fanga*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.

REDOL, Alves. Pórtico. In: *Gaibéus*. Lisboa: Caminho, 1989.

REDOL, Alves. Breve Memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. [1966] In: *Gaibéus*. Lisboa: Caminho, 1989.

REIS, Carlos. Realidade e representação literária. In: *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- REIS, Carlos. Ficção Neo-realista e Pragmática ideológica. In: *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 81-87.
- RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou... n. 21. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: 1998. p. 35-42.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007. p. 155-192.
- ROCHA, André Crabbé. *A Epistolografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1980.
- ROSAS, Fernando; BRITO, José Maria Brandão de (coords.). *Dicionário de História do Estado Novo*. v. 2. Lisboa: Bertrand, 1996. p. 1006-1008.
- ROSSI, Giuseppe Carlo Rossi. Ao reler *Emigrantes* e *A Selva*. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 14 jul. 1966; 28 jul. 1966. p. 29-30; p. 29; p. 31.
- ROZSAS, Jeanette. *Edgar Allan Poe: o mago do terror*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2010.
- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Namora, a Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1967.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALEMA, Álvaro. *Ferreira de Castro: a sua Vida, a sua Personalidade, a sua Obra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.
- SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)* (Tese de Doutorado). Campinas, São Paulo: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, Doutorado em Teoria e História Literária, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica*. In: *História Unisinos*, v. 8. n. 10. São Leopoldo: Unisinos, jul-dez 2004. p. 131-142.

SENA, Jorge de. Ferreira de Castro, mas... [1966] In: *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 1982.

SERRÃO, Joel. *A emigração portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

SILVA, Garcez da. *Alves Redol e o grupo neo-realista de Vila Franca*. Lisboa: Caminho, 1990.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. p. 240-248.

SOUSA, Antónia de. Poderia tornar-se num pequeno museu do sertão brasileiro a casa onde Ferreira de Castro escreveu *A Selva*. Lisboa: *Diário Popular*, 10 mar. 1966.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002. p. 111-120.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. n. 1. v. 10. In: *Alea*. Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro: jan. a jun. 2008. Acesso em: 15 set. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2008000100009>.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TORGA, Miguel. O Drama do Emigrante Português. In: *Ensaio e Discursos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Uma compreensão do povo português. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 17-18.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.

VALÉRY, Paul. *A Serpente e o Pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VASCONCELOS, Taborda de. Um escritor e um artista universais. Lisboa: *O Primeiro de Janeiro*, 29 jun. 1966.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Trad. de Hossein Ahooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VENANCIO, Giselle Martins. Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna. n. 28. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: 2001. p. 23-47.

VENANCIO, Giselle Martins. A utopia do diálogo: os prefácios de Oliveira Vianna e a construção de si na obra publicada. In: GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV/UFRGS, 2009. p. 173-188.

VIANA, Mário Gonçalves. *A Selva*, uma obra-prima. Lisboa: *Jornal do Comércio e Colônias*, 1930.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: Crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EdUSP, 1993.

ANEXOS

Anexo I: Transcrição do documento *Museu FC/1585-Fernanda de Castro/Cx. 126/Doc. 1.*
Ms. (carta)

Bem Viver
A Revista dos Lares Felizes
Directora: Fernanda de Castro
Arranjo Gráfico: Inês Guerreiro
Quinta Rio de Milho
Eugaria – Colares

10-7-953

Meu bom Amigo:

Antes de mais nada, deixe-me felicitá-lo de todo o coração pelas suas rápidas melhoras, ou antes, pelo seu magnífico restabelecimento.

Creia que do coração o acompanhei de longe neste difícil momento, mas isto nem é preciso dizer-lhe porque você bem sabe, como eu, que apesar da distância e das circunstâncias somos e continuaremos a ser amigos. Ou enganar-me-ei? Não creio...

Depois deste intróito é difícil dizer-lhe o assunto desta carta, mas não creio que possa atribuir-lhe fins “inteiramente” interesseiros. Se bem que... Mas é melhor dizer-lhe já de que se trata.

Mandei-lhe ontem pelo correio exemplares dos quatro primeiros números da minha revista Bem Viver. Peço-lhe que a folheie e que passe a vista pela circular que junto lhe mando. Se achar bem o programa, a finalidade e o aspecto da Revista, peço-lhe com muito interesse o favor de me escrever umas linhas para um folheto de propaganda que estou a organizar com opiniões de algumas pessoas, de diferentes meios e classes sociais, cujos nomes pesam na opinião pública.

Escusado é dizer-lhe que o seu nome me interessa muito. Mas não quero forçá-lo. Aceitarei sem despeito o seu ponto de vista. Já deve conhecer-me um pouco e saber que isto é verdade. Outro pedido ainda: a Revista vai passar a ter 2 ou 3 páginas de ficção. Tem alguma coisa que me dê para o próximo número? (Repare que não lhe peço para escrever seja o que for, mas para rebuscar sua gaveta... Sei que será farta a colheita).

Espero a gentileza de duas linhas de resposta e peço-lhe mil desculpas da maçada. Sua Amiga e sempre admiradora

Fernanda de Castro.

Anexo II: Despachos da direção dos serviços da Censura relativos a livros de Ferreira de Castro – *Emigrantes*.

Fonte: <http://ephemerajpp.com/2010/11/06/censura-%E2%80%93-despachos-da-direccao-dos-servicos-da-censura-relativos-a-livros-de-ferreira-de-castro/>

DESPACHO:
Em 10.7 / 1967

Distribuido para leitura em 7 / 7 / 96.7
Recebido em 7 / 7 / 96.7

RELATÓRIO N.º 8.088

Autor: Ferreira de Castro *autorizado*
Tradutor: *Portugal*
Editor: Portugália Editora - Lisboa
Proveniência: P.I.D.E.

EMIGRANTES

Este romance que corre público já há anos e que agora nos é enviado numa edição de luxo comemorativa do cinquentenário da actividade literária do autor não apresenta quaisquer razões para prender a nossa atenção. Como é sabido nenhuma obra deste autor foi proibida por estes Serviços.

O leitor:
Joaquim Palhares
Joaquim Palhares

35084

Anexo III: Despachos da direção dos serviços da Censura relativos a livros de Ferreira de Castro – *A Missão* (frente do documento).

Fonte: <http://ephemerajpp.com/2010/11/06/censura-%E2%80%93-despachos-da-direccao-dos-servicos-da-censura-relativos-a-livros-de-ferreira-de-castro/>

Este livro, com o seu realismo inundo
DESPACHO:
mereceu muito reparo ao Sr. Censor, mas, sob este
Em 8/6/1957
aspecto, não é pior do q. n. de outros corifeus das artes
Distribuído para leitura em 27.5.57
realista e neorealista, como alguns de Abel Botelho, do Eco,
Recebido em 6.6.57
etc, q. por aí circulam, até em edição popular, feitas
casado pelo Estado.
Nestas condições e não podendo deixar de atender-se

RELATÓRIO N.º 6.007

Autor: **Ferreira de Castro**
Tradutor:
Editor: **Guimarães & Ca.**
Proveniência: **P.I.D.E.**

" A MISSÃO "

É um livro de contos, que toma o título do primeiro.

Quanto a este ao terceiro, nada oponho de impeditivo, mas já não direi o mesmo do segundo "A Experiência": o "Curriculum vitae" de um rapaz que aos 18 anos já tinha cadastro como gatuno, "souteneur" e assassino falhado e fora já preso por mais de uma vez.

Encastrada no conto (já de si específica ou fundamentalmente reprovável) a crónica de uma casa de toleradas, descrição pormenorizada da sua vida dia a dia ou hora a hora, abrangendo de págs. 138 a 227 (90 páginas).

O conto é essencialmente anti-social, ainda mais do que imoral, pelo que julgo que o livro deve ser proibido.

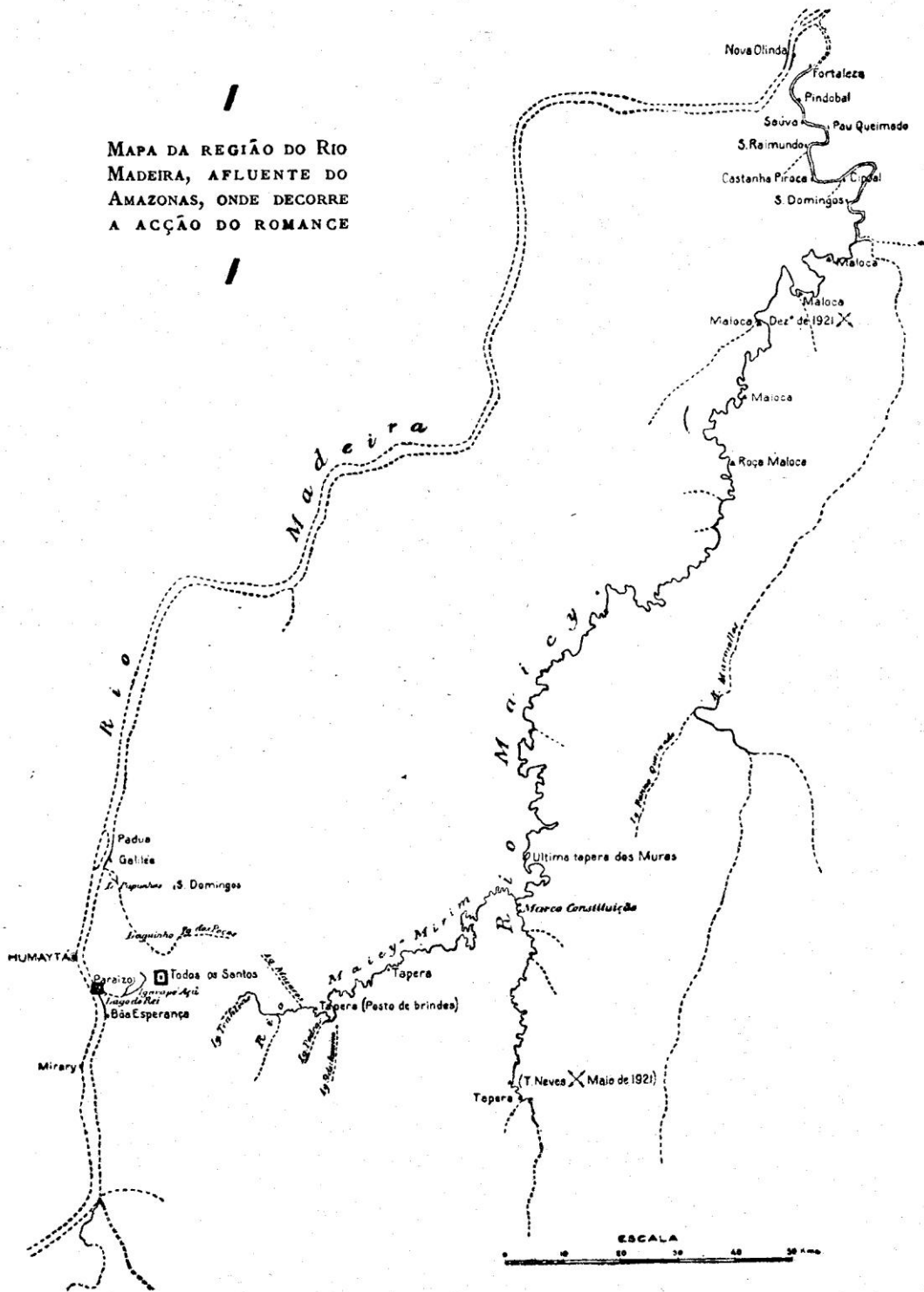
O LEITOR

Jose Brandão Pereira de Mello
JOSÉ BRANDÃO PEREIRA DE MELLO

C. M. - 1525 - 10-55

Anexo V: Mapa que acompanha a nona edição de *A Selva*, de 1945.

Fonte: <http://www.ceferreiradecastro.org.pt>



Anexo VI: Cartaz de Promoção de *A Selva*.

Fonte: Catálogo do Museu Ferreira de Castro. ALVES, Ricardo António (org).

UMA OBRA SENSACIONAL!

"A SELVA"

por FERREIRA DE CASTRO,
o famoso autor de "Emigrantes.."

"A SELVA"

é um romance estranho, cheio de mistério das
brenhas amazônicas, onde o autor viveu alguns anos.

Lêr esta obra é entrar num mundo original, desconhecido, muitos
de cujos costumes aparecem pela primeira vez na literatura.

VENDE-SE AQUI

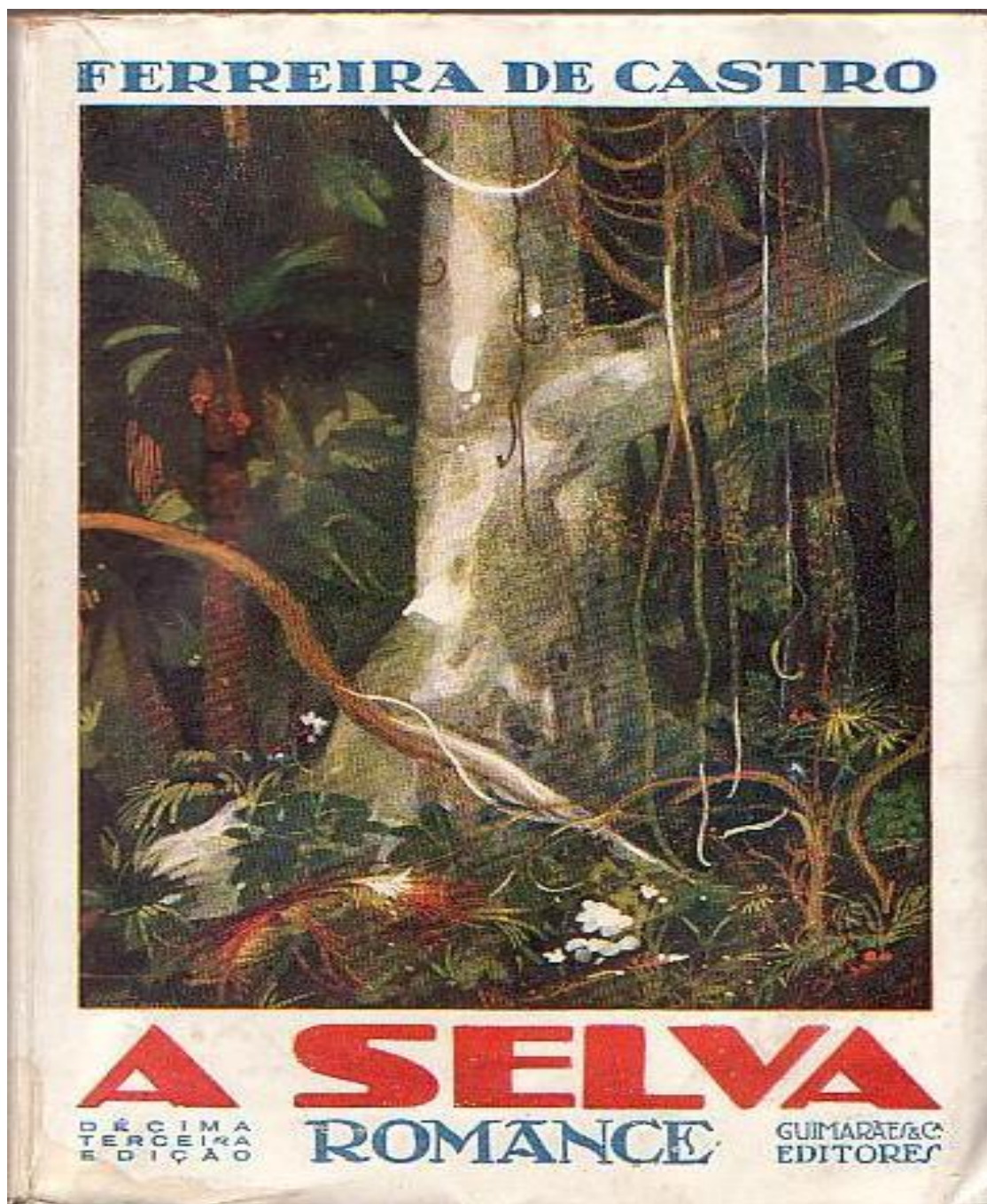
FERREIRA DE CASTRO
A SELVA
romance

FOR. LIT. BRASILEIRA & PORTUGUEZA, LIT. LIT. LIT. LIT.

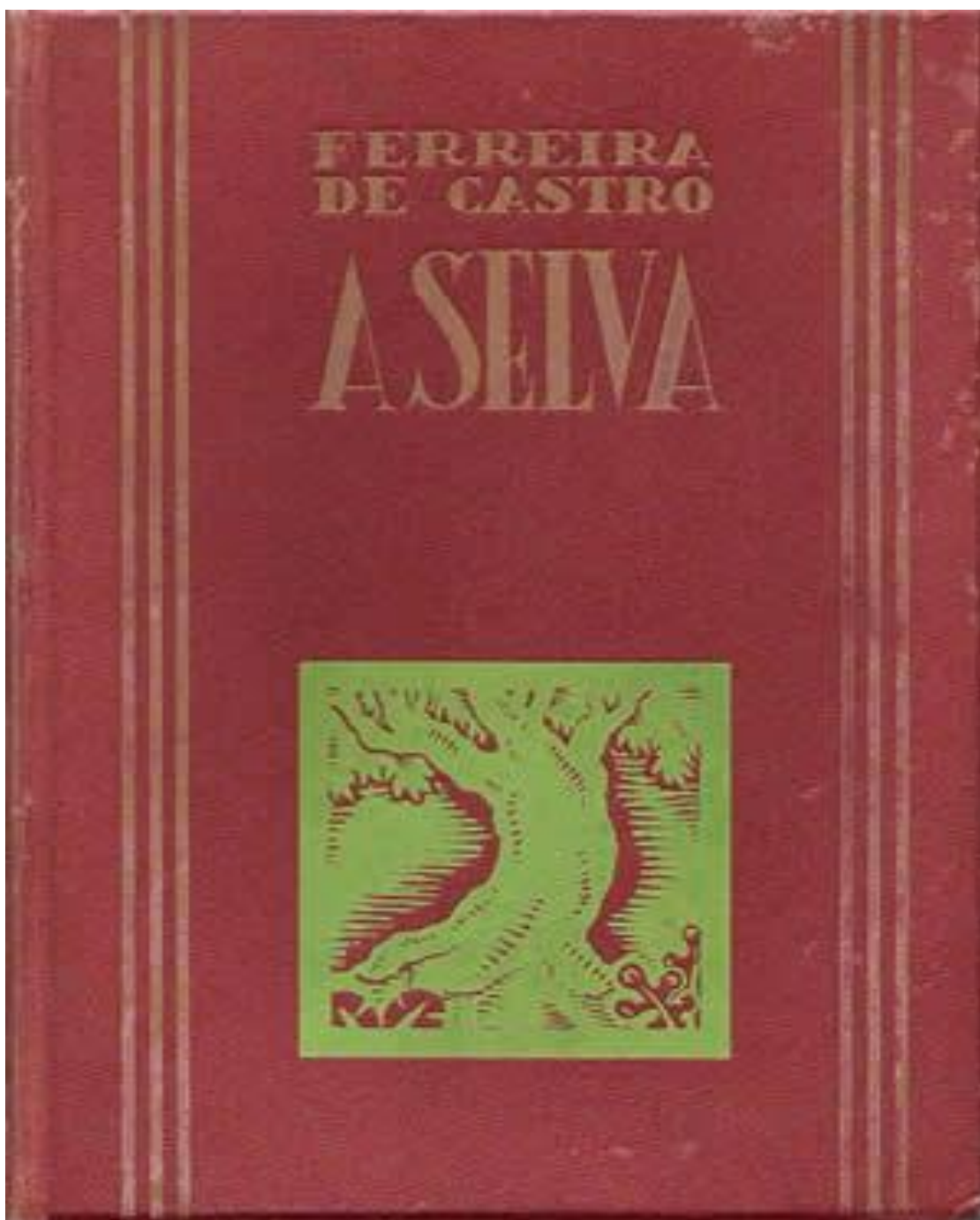
Anexo VII: Capa de *A Selva*. 1ª e 2ª edições. Ilustrada por Bernardo Marques.



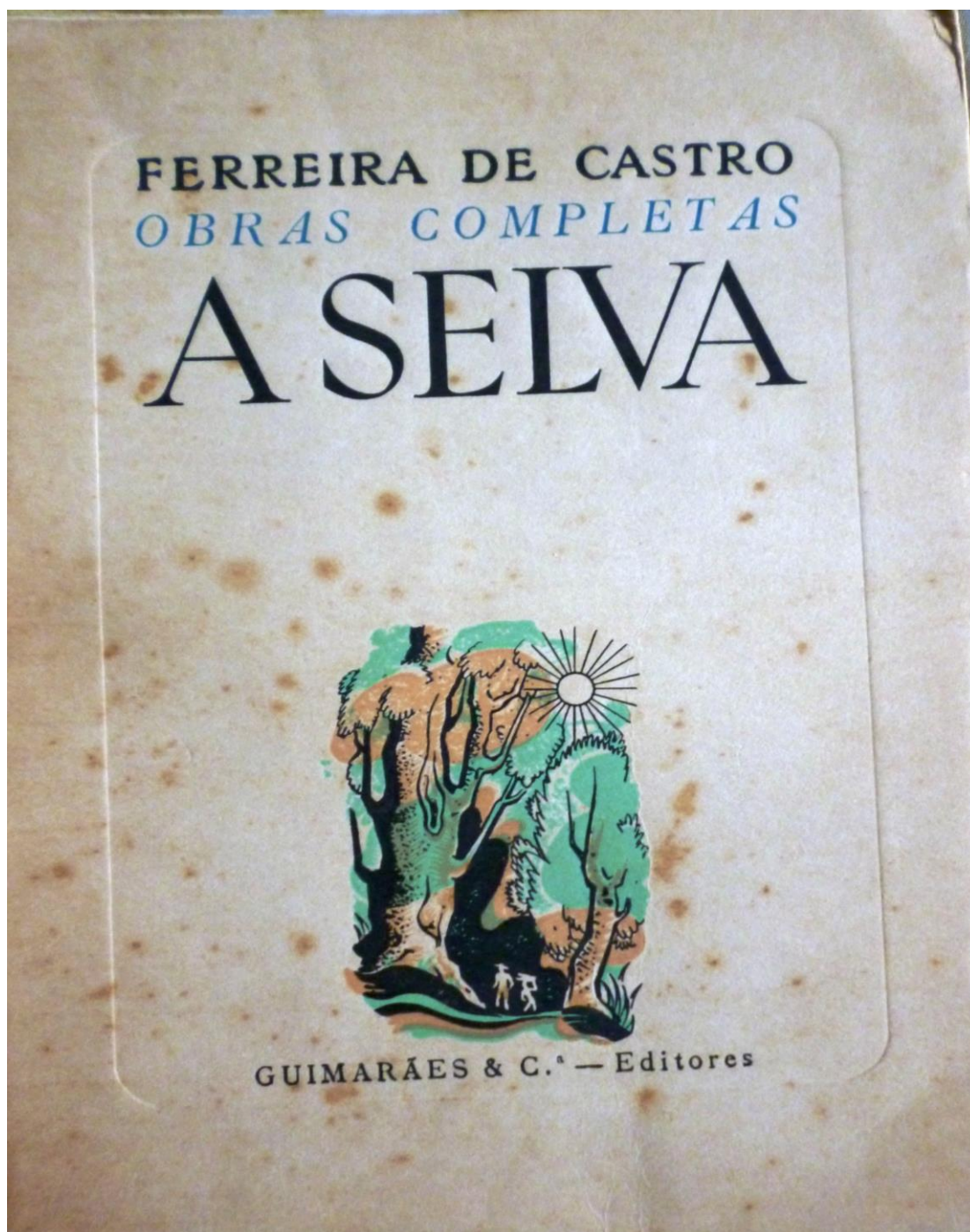
Anexo VIII: Capa de *A Selva*. 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 13ª, 14ª e 15ª edições. Ilustrada por Jorge Barradas.



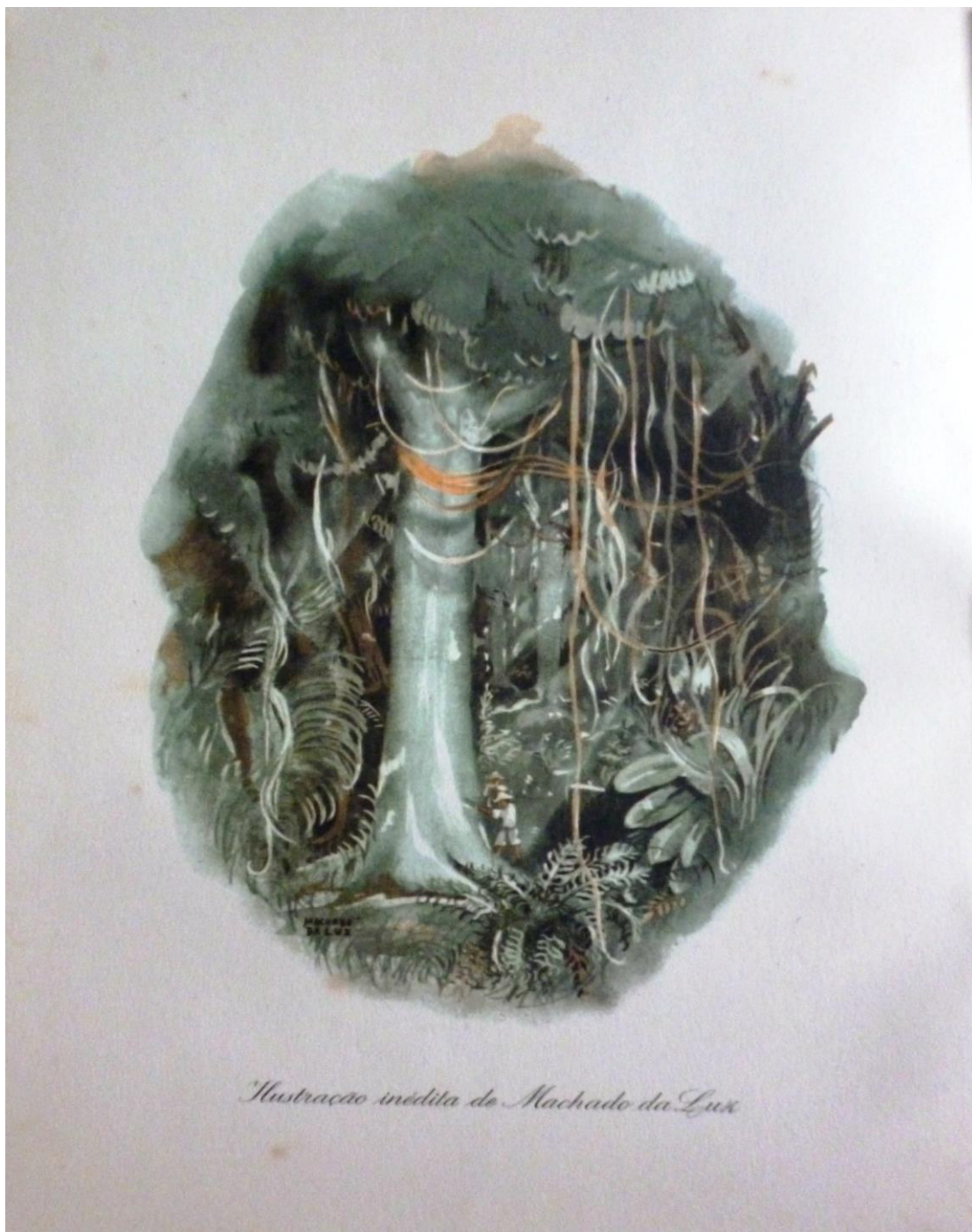
Anexo IX: Capa de *A Selva*. 11ª edição (de luxo). Ilustrada por Roberto Nobre.



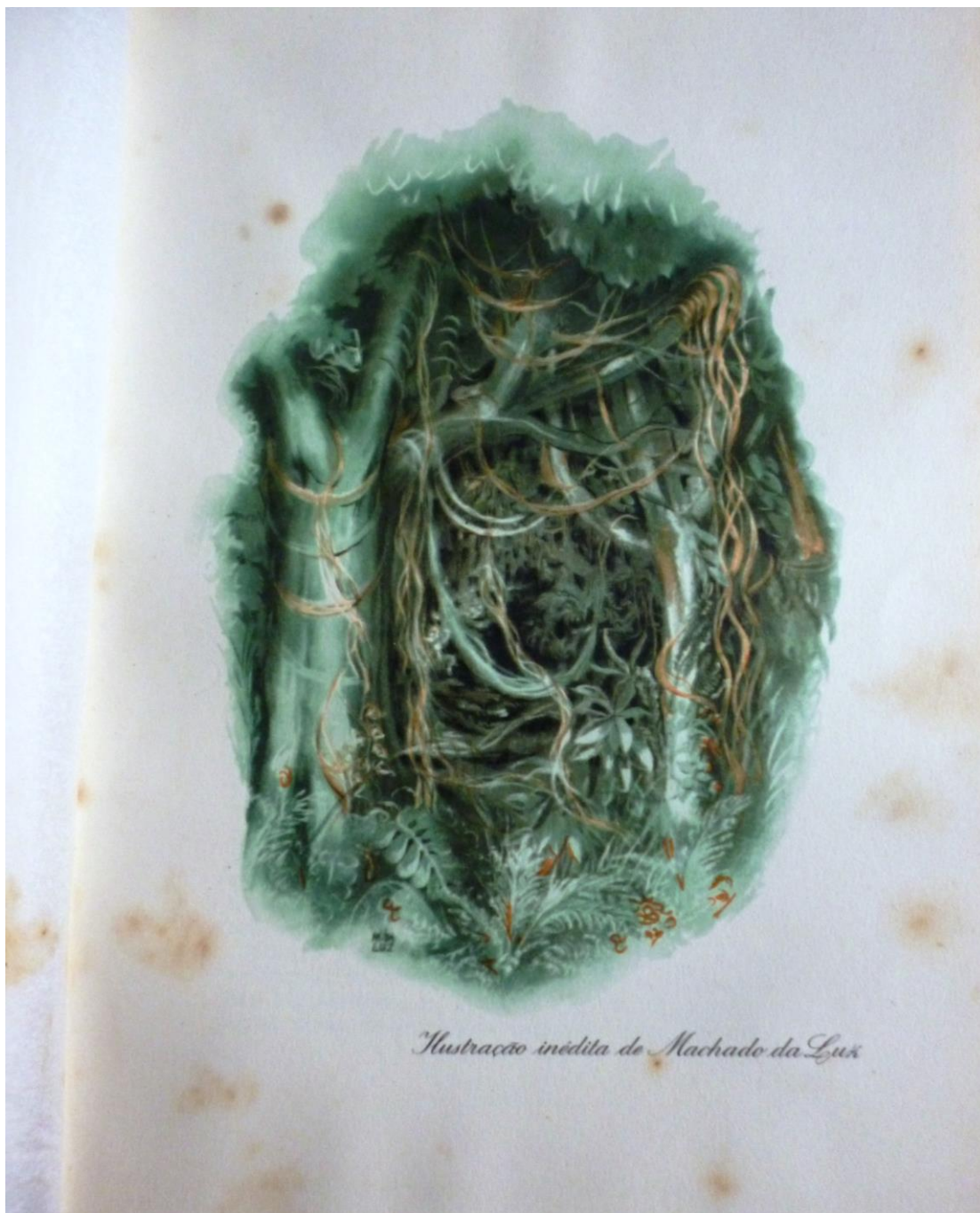
Anexo X: Capa de *A Selva*. 12ª edição (Obras Completas). Ilustrada por Machado da Luz.



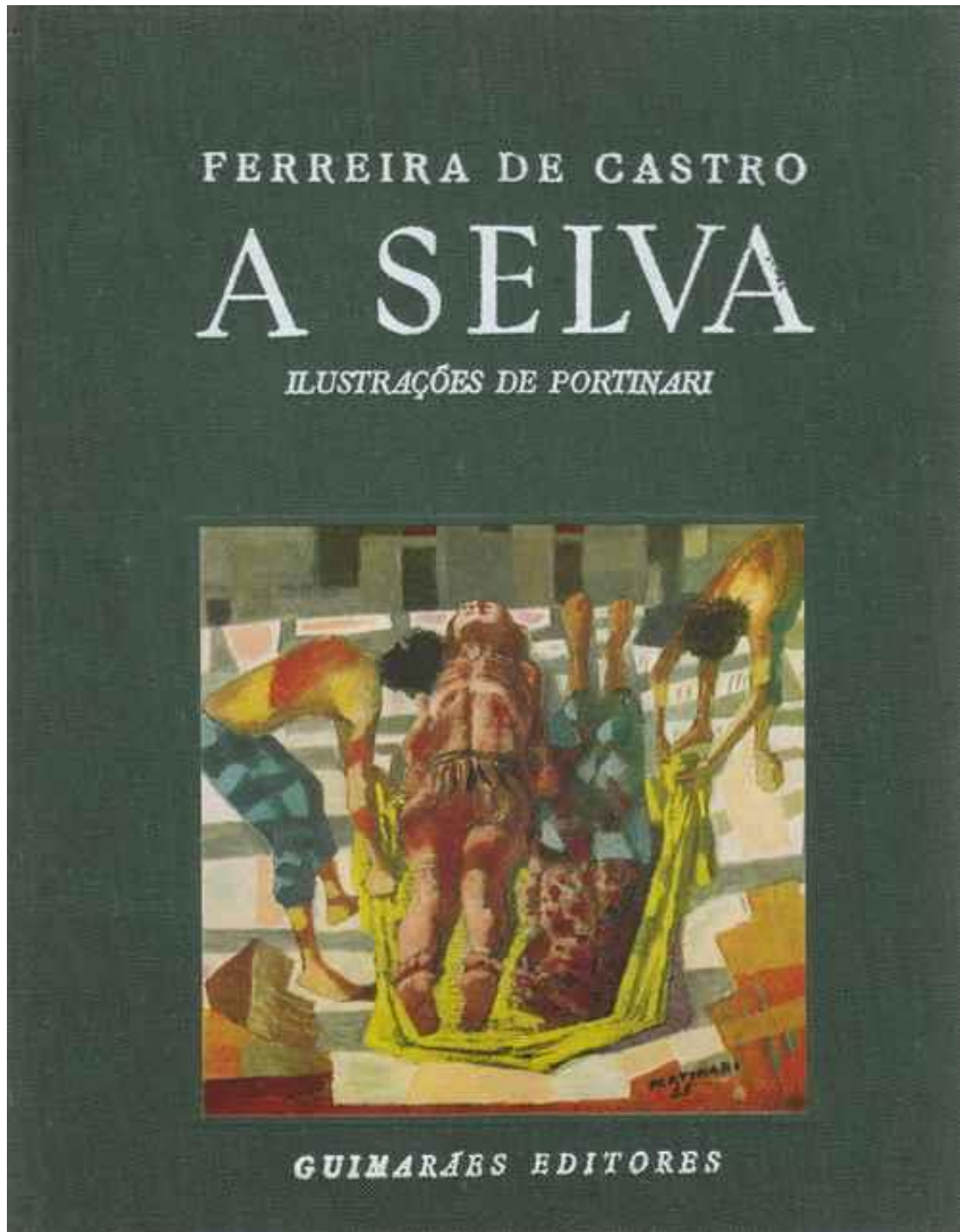
Anexo XI: Ilustração interna de *A Selva* (antepágina de rosto). 12ª edição (Obras Completas). Ilustrada por Machado da Luz.



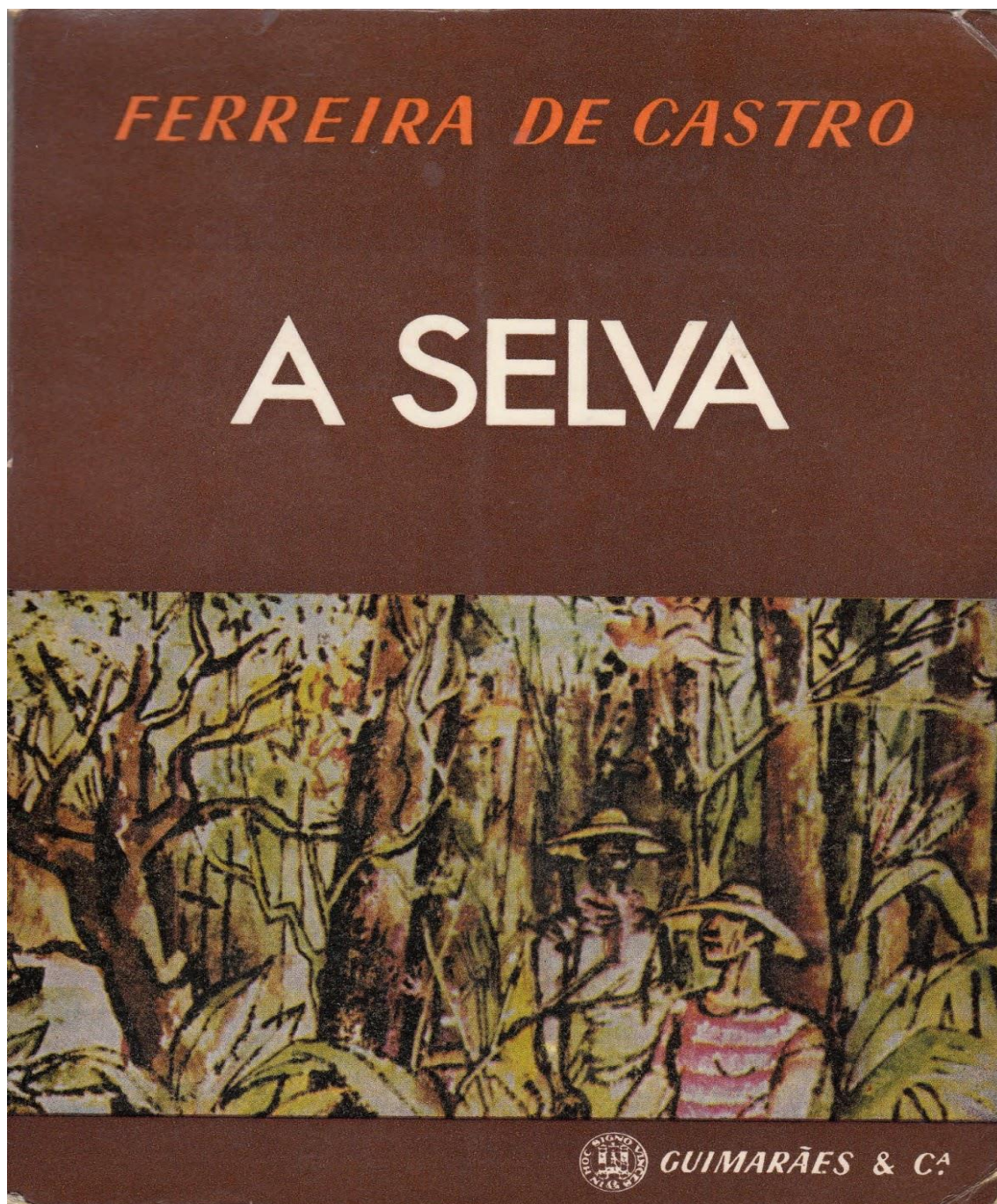
Anexo XII: Ilustração interna de *A Selva* (página 232). 12ª edição (Obras Completas).
Ilustrada por Machado da Luz.



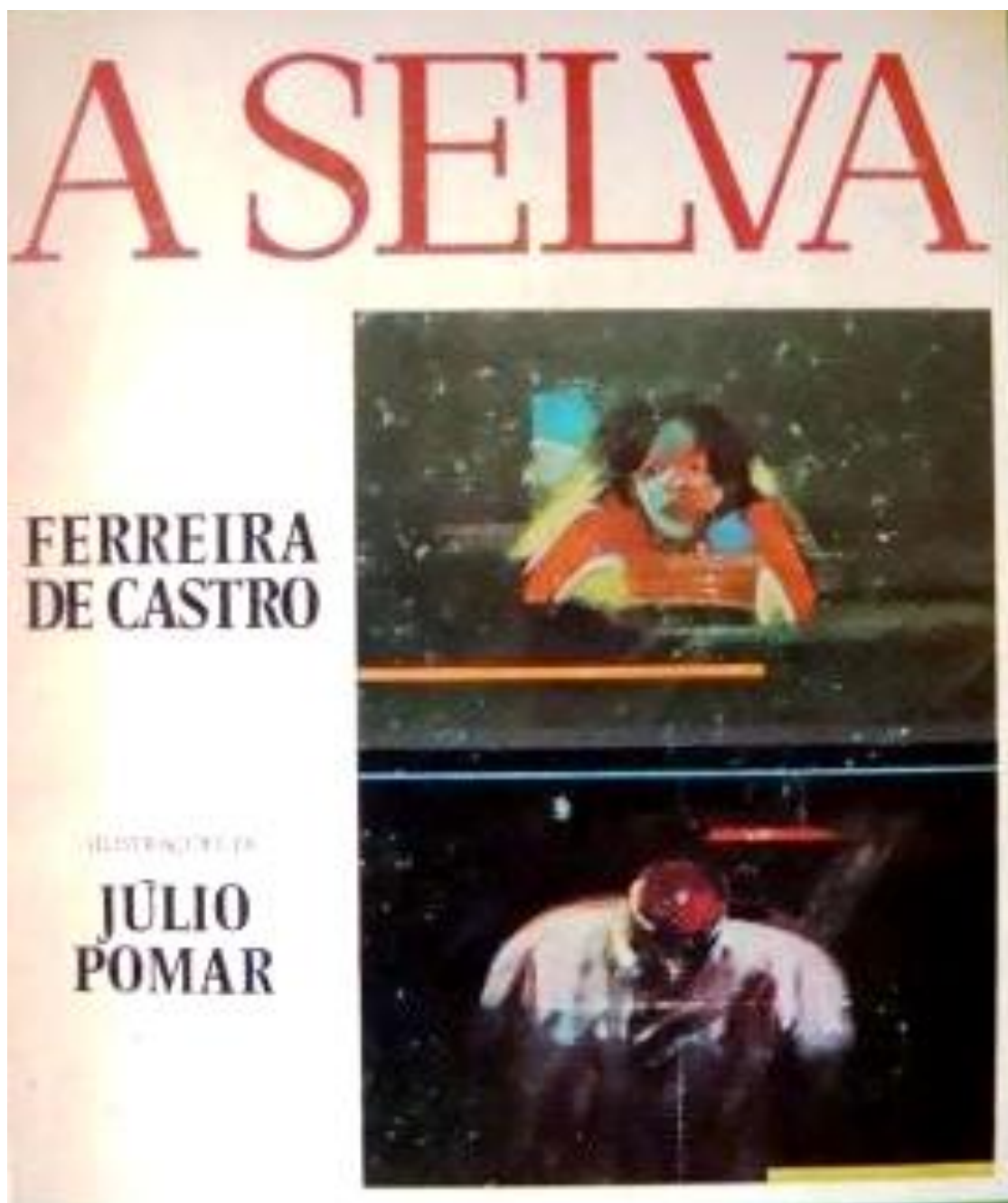
Anexo XIII: Capa de *A Selva*. 16ª edição (Edição Comemorativa). Ilustrada por Candido Portinari.



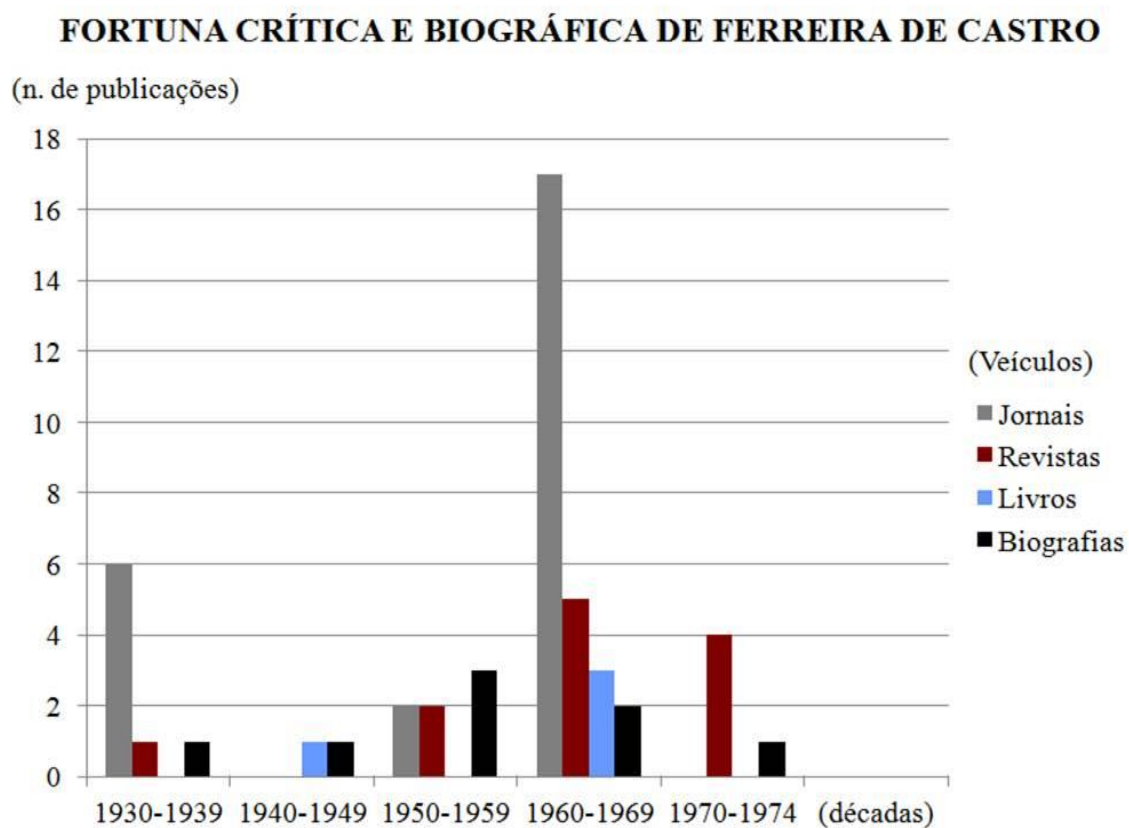
Anexo XIV: Capa de *A Selva*. 17ª, 18ª, 19ª, 20ª, 21ª, 22ª, 23ª, 24ª, 25ª, 26ª edições.
Ilustrada por Bernardo Marques.



Anexo XV: Capa de *A Selva*. 27ª edição. Ilustrada por Júlio Pomar.



Anexo XVII: Gráfico da fortuna crítica e biográfica sobre Ferreira de Castro e *A Selva*:



Anexo XVIII: Tabela informativa sobre a fortuna crítica e biográfica de Ferreira de Castro e *A Selva*. Tabela 1 – Década de 30:

VEÍCULO	DÉCADA DE 30
Críticas de jornal	CAMPOS, Agostinho de. Belas Letras. Porto: <i>O Comércio do Porto</i> , 1930.
	ELCAY. Páginas de Antologia. Lisboa: <i>Diário de Notícias</i> , 1930.
	AMARAL JÚNIOR, João. Um documentário encantador. Lisboa: <i>A República</i> , 1930.
	MANSO, Joaquim. Pintura sóbria, verdadeira. Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 1930.
	VIANA, Mário Gonçalves. <i>A Selva</i> , uma obra-prima. Lisboa: <i>Jornal do Comércio e Colónias</i> , 1930.
	BARROS, Teresa Leitão de. Um grande livro do século XX. Porto: <i>O Notícias Ilustrado</i> , 1930.
Críticas de revista	BACELAR, José. Da viabilidade do romance português de interesse universal. Lisboa: <i>Seara Nova</i> , 1939.
Críticas publicadas em livro	Não há.
Biografias	BRASIL, Jaime. Notas biográficas e bibliográficas. In: AA. VV. <i>Ferreira de Castro e a sua obra</i> – com uma biografia inédita. Porto: Civilização, 1931. p. 7-33.

Anexo XIX: Tabela informativa sobre a fortuna crítica e biográfica de Ferreira de Castro e *A Selva*. Tabela 2 – Década de 40:

VEÍCULO	DÉCADA DE 40
Críticas de jornal	Não há.
Críticas de revista	Não há.
Críticas publicadas em livro	CABRAL, Alexandre. Romancistas portugueses contemporâneos. In: <i>Ferreira de Castro: o seu drama e a sua obra</i> . Lisboa: Portugália, 1940. p. 77-136.
Biografias	CABRAL, Alexandre. <i>Ferreira de Castro: o seu drama e a sua obra</i> . Lisboa: Portugália, 1940.

Anexo XX: Tabela informativa sobre a fortuna crítica e biográfica de Ferreira de Castro e *A Selva*. Tabela 3 – Década de 50:

VEÍCULO	DÉCADA DE 50
Críticas de jornal	AMORIM, Guedes de. Ferreira de Castro. Porto: <i>O Século Ilustrado</i> , 22 jul. 1950.
	CÉSAR, Oldemiro. Necrológio. Lisboa: <i>Diário de Notícias</i> , 2 jun. 1953.
Críticas de revista	LIMA, Manuel Campos de. Uma arte simples e heróica. In: <i>O Diabo</i> . Lisboa: 1940.
	PEREIRA, Fernando Jasmins. Ferreira de Castro – ficcionista: introdução para o seu estudo. In: <i>Separata de estudos</i> , n. 33. Lisboa: 1956.
Críticas publicadas em livro	Não há.
Biografias	CARDOSO, Joaquim. <i>Ferreira de Castro desmascarado</i> . A verdade à-cêrca do romance <i>Emigrantes</i> . Lisboa: Renascença, 1953.
	NAVARRO, Judith. <i>Ferreira de Castro e o Amazonas</i> [1958]. 2. ed. Porto: Civilização, 1967.
	MOREIRA, Alberto. <i>Ferreira de Castro antes da glória</i> . Porto: Domingos D'Oliveira, 1959.

Anexo XXI: Tabela informativa sobre a fortuna crítica e biográfica de Ferreira de Castro e *A Selva*. Tabela 4 – Década de 60:

VEÍCULO	DÉCADA DE 60
Críticas de jornal	AMADO, Jorge. Nossa honra e nosso orgulho. Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 9 jun. 1966. p. 29-30.
	AMORIM, Guedes de. Romancista universal, exemplar figura humana. Porto: <i>O Século Ilustrado</i> , 23 abr. 1966.
	AA.VV. 1916-1966. Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 3 fev. 1966. p. 21; 24-25.
	BABO, Alexandre. Cinquenta anos de vida literária. Porto: <i>Jornal de Notícias</i> , 5 dez. 1966.
	BRASIL, Jaime. Meio século dum exemplar actividade de escritor. Porto: <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 29 jun. 1966.
	CIDADE, Hernâni. Um símbolo de solidariedade humana. Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 16 jun. 1966. p. 21; p. 24.
	CORREIA, João da Silva. O sobradito de Salgueiros, em Ossela. Porto: <i>O Comércio do Porto</i> , 8 mar. 1966.
	DALMASSO, Arthur. O meu encontro com Ferreira de Castro. Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 10 mar. 1966. p. 25.
	DANTAS, Olavo. A estética das viagens de Ferreira de Castro. Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 17 fev. 1966.
	FREITAS, José de. A Homenagem. Lisboa: <i>Diário Popular</i> , 10 fev. 1966.
	LEITÃO, Ruben Andresen. Tributo. Lisboa: <i>Diário Popular</i> , 7 abr. 1966.
	LOBO, Manuel de Sousa. A sobrevivência literária. Lisboa: <i>Diário Popular</i> , 7 abr. 1966.
	QUINTINHA, Julião. Perante o cinquentenário literário. Porto: <i>O Comércio do Porto</i> , 25 jul. 1966.
	ROSSI, Giuseppe Carlo Rossi. Ao reler <i>Emigrantes</i> e <i>A Selva</i> . Lisboa: <i>Diário de Lisboa</i> , 14 jul. 1966 e 28 jul. 1966. p. 29-30; p. 29; p. 31.
	SOUSA, Antónia de. Poderia tornar-se num pequeno museu do sertão brasileiro a casa onde Ferreira de Castro escreveu <i>A Selva</i> . Lisboa: <i>Diário Popular</i> , 10 mar. 1966.
VASCONCELOS, Taborda de. Um escritor e um artista universais. Lisboa: <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 29 jun. 1966.	
Críticas de revista	BRAGA, Mário. Páginas avulsas. Lisboa: <i>Vértice</i> . n. 280-281. jan.-fev. 1967.
	CABRAL, Alexandre. Antecedentes de <i>A Selva</i> . Lisboa: <i>Vértice</i> . n. 280-281. jan.-fev. 1967.
	DOMINGUES, Mário. A sociedade portuguesa quando Ferreira de Castro regressou do Brasil. Lisboa: <i>A Esfera</i> . jan. 1966.
	GOMES, Raul. <i>A Selva</i> e a descoberta humana da Amazónia. Lisboa: <i>Vértice</i> . n. 280-281. jan.-fev. 1967.
	LOPES, Óscar. Quatro marcos literários. Lisboa: <i>Estrada Larga</i> . v. 1. 1961.
Críticas publicadas em livro	AA.VV. <i>Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro</i> . Lisboa: Portugália, 1967.
	LOPES, Óscar. <i>A Epopeia Popular na Obra de Ferreira de Castro</i> . Lisboa: Gradiva, 1960.
	SENA, Jorge de. Ferreira de Castro, mas... [1966] In: <i>Estudos de Literatura Portuguesa I</i> . Lisboa: Edições 70, 1982.
Biografias	BRASIL, Jaime. <i>Ferreira de Castro: a Obra e o Homem</i> . [1961] Lisboa: Arcádia, 1966.
	CARDOSO, Joaquim. <i>Ferreira de Castro "moralista"</i> . Lisboa: Renascença, 1966.

Anexo XXII: Tabela informativa sobre a fortuna crítica e biográfica de Ferreira de Castro e *A Selva*. Tabela 5 – 1970 a 1974:

VEÍCULO	1970 a 1974
Críticas de jornal	Não há.
Críticas de revista	CIDADE, Hernâni. Uma lição de fraternidade. In: <i>Revista Colóquio/Letras</i> . Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 19-20.
	CRISTÓVÃO, Fernando. Ferreira de Castro e a literatura brasileira. In: <i>Revista Colóquio/Letras</i> . Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 20-22.
	MOURÃO-FERREIRA, David. In Memoriam: Branquinho da Fonseca e Ferreira de Castro. In: <i>Autores</i> , n. 16, Lisboa: julho a outubro de 1974, p. 14-15.
	TORRES, Alexandre Pinheiro. Uma compreensão do povo português. In: <i>Revista Colóquio/Letras</i> . Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 17-18.
Críticas publicadas em livro	Não há.
Biografias	SALEMA, Álvaro. <i>Ferreira de Castro: a sua Vida, a sua Personalidade, a sua Obra</i> . Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.