

PRÊMIO DE CRÍTICA LITERÁRIA FERREIRA DE CASTRO – EDIÇÃO 2010
1º LUGAR
REVISITANDO OS EMARANHADOS D’A SELVA

Maria Heloísa Martins Dias (Unesp)¹

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural.

Homi Bhabha

Uma das mais férteis aberturas que os estudos culturais têm promovido no campo da literatura, em especial para seu enfoque crítico, é a percepção de que se torna quase impossível abordar o objeto literário sem considerá-lo parte de uma dinâmica em que relações múltiplas e transitórias permutam seus sentidos. Pela própria natureza da linguagem, signo plurissêmico e móvel, o seu funcionamento estético incorpora as tensões entre Eu e Outro, identidade e alteridade, bem como os desdobramentos que essa dialética acaba pondo em jogo: o familiar e o desconhecido, o aquém e o além, tradição e invenção, afirmação e rasura, dentre outras tantas ambivalências.

Na produção literária, sobretudo no âmbito ficcional, a presença desse jogo tensivo adquire diversas formas de representação, graças às estratégias composicionais colocadas em cena pelo discurso narrativo. Seja em contos ou romances, o espaço da ficção é permeável a essa trama de impulsos ou apelos contrários existentes no tecido cultural. Colocando em foco um cenário individual ou coletivo, a linguagem narrativa faz despontar os conflitos que emergem da relação entre o sujeito e o mundo, movidos ambos pela crise ou clivagem de suas identidades, o que acentua a não-sintonia, o desconcerto entre essas instâncias. Não rimar com o mundo (lembremos os versos de Carlos Drummond de Andrade: “Mundo mundo vasto mundo,/ se eu me

chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução.”) transforma-se, enfim, numa condição ideal para a escrita. Um desconcerto (e desencanto) apre(e)ndido de uma longa tradição lírica, que teve em Camões uma de suas matrizes.

Em alguns momentos da história literária, se atentarmos a um recorte sincrônico, há determinadas estéticas que tornam mais intenso tal embate, fazendo de sua materialidade o objeto mesmo da obra ficcional. O Neo-Realismo, por exemplo, movimento das décadas de 30 e 40 do século XX, em Portugal, tem como preocupação central de seu programa estético justamente a focalização da engrenagem problemática que enreda o homem em seu meio social.

Em que pese à intransigência da crítica em relação a muitas obras neo-realistas por seu caráter esquemático², o que nos interessa aqui não é essa polêmica, muito menos o Neo-Realismo enquanto movimento literário ou a análise de uma obra sob o viés de seu enquadramento nessa estética. Nossa preocupação é revisitar um texto que, passados setenta anos, ainda pode se oferecer como objeto para o olhar crítico, na medida em que nos coloca diante de um cenário aberto permanentemente a questionamentos. Trata-se de *A selva*, de Ferreira de Castro, obra escrita em 1926 e publicada em 1930.

Uma das primeiras questões a nos chamar a atenção é a natureza híbrida desse texto, uma narrativa que, apesar do cunho autobiográfico explicitado já em seu prefácio, mescla o real observado e experimentado concretamente com a ficcionalização da matéria rememorada, fundindo romance e diário, ficção e documento. No que denomina de “Pequena história de ‘A selva’”, o próprio autor escreve: “Tão fatigado me sentia por essa nova fusão com a vida dos seringais, tão doloroso me fora beber, na transposição literária, do meu próprio sangue, que, na mesma noite em que concluí o livro, disse a Diana de Liz que não voltaria, durante muito tempo, a escrever romances” (CASTRO, s/d, p. 23). Uma transposição que o leva, por exemplo, a criar a personagem Alberto como protagonista, um português monarquista que, obrigado a fugir de seu país, exila-se no Brasil, passando a viver por um tempo na selva

amazônica para, após a anistia concedida pela República, retornar a Portugal. No entanto, se a experiência pessoal de Ferreira Castro se converte em matéria ficcional, como ele declara, tal “pacto autobiográfico”, conforme nos mostra Phillipe Lejeune (1980), implica estratégias mediadoras que acabam criando uma distância entre o sujeito histórico e o sujeito narrado, de modo que é à verdade instituída pelo jogo da ficção que devemos creditar nossa credibilidade.

A narrativa de *A selva*, composta de quinze capítulos, é comandada por um narrador onisciente, porém, esse foco em terceira pessoa não exclui a perspectiva e o posicionamento crítico da personagem. Em muitas passagens, o pensamento de Alberto se explicita, já que é colocado entre aspas, ou se infiltra na própria fala do narrador, graças ao discurso indireto livre: “Não só o crime o importunava a gora, mas também o seu consórcio com a vida que era imposta ali a todos eles e com aquelas profundidades selváticas onde Agostinho fora buscar impunidade e que só por si metiam medo” (CASTRO, s/d, p. 195-196).

È interessante como, ao longo do romance, vão despontando reflexões que mesclam senso crítico (possibilitado pela distância) e envolvimento passional (proximidade), propondo questões sobre as diferenças culturais e suas implicações na consciência do sujeito, um ser dividido entre o passado e o presente:

Já Alberto conhecia, da sua estada no Pará, aquelas saudades toponimizadas que os colonizadores portugueses levaram, outrora, a longínquas plagas (...). Mas, agora, a recordação desse tempo remoto, que a distância cobria de fausto e de heroísmo, afagava-lhe o espírito, numa íntima vingança contra a indiferença que os cearenses e até os moços de convés, todos uns rudes párias, manifestavam pela condição de civilizado que ele creditava a si próprio. (CASTRO, s/d, p. 58)

O conflito entre colonizador e colonizado, o topos da saudade, o deslocamento, os contrastes, o estranhamento, expressos neste fragmento, estarão presentes na narrativa, assim como outros elementos implicados no tema da viagem.³

É justamente nesse espaço intervalar ou entrelugar – o de Portugal distante e acenando na memória da personagem com os recessos confortantes do espaço doméstico e o do Brasil amazônico oferecendo-se-lhe ao mesmo tempo como fantástico e estranho – que reside a experiência vivida por Alberto. Não se trata de alternância, mas de sobreposição, como se o lá (estrangeiro) e o cá (nacional) fossem faces de um círculo e se (con)fundissem pelo próprio movimento. Desse modo, a figura materna reitera-se na narrativa como fixação desencadeadora de lembranças para a personagem⁴, coexistindo com as figuras humanas do presente que Alberto passa a conhecer. Sentir-se estranho ao lar (que Homi Bhabha denomina de *unhomeliness*) implica o movimento de “re-locação do lar e do mundo” (BHABHA, 1998, p. 29), condição própria das iniciações extraterritoriais e interculturais, conforme assinala o estudioso indo-britânico. No romance, é esse reajustamento das dimensões, em que tanto o conhecido quanto o desconhecido se remodelam, que possibilita à personagem perceber o outro como o estranho-familiar que o complementa: “A pensar nas bravas gentes, Alberto enternecia-se e agora compreendia-as melhor. Já eram outras para ele, assim vestidas com farrapos dramáticos que a Europa ignorava” (CASTRO, s/d, p 187).

É por essa contradição intersticial, como diria Homi Bhabha, que podemos ver na personagem Alberto uma permanente oscilação tensiva entre o olhar do alto (armado de consciência e soberba) e o olhar cúmplice (passional e próximo), porém, de modo a tender, em seu percurso pelo romance, ao segundo pólo.

O drama narrativo, que tem como impulso/motivo a extração da borracha pelos seringueiros, favorece o retrato do multi-racial, pois a diversidade de etnias e classes sociais é atraída para aquele mundo para onde “convergiam copiosas ambições dos quatro pontos cardiais” em que a

audácia se antepunha aos escrúpulos, como o narrador comenta (idem, p. 37). Caboclos, como o Lourenço, negros de origem africana, como Tiago, mulatos, os índios parintintins, os tuxauas, os imigrantes japoneses, o português Alberto, enfim, essa diversidade humana aciona conflitos que alimentam o próprio sistema da exploração capitalista, pois o embate de forças e suas divisões mais acentuam o poder do explorador. Este, encarnado na figura de Juca Tristão, é o protótipo do capitalismo com todos os seus ingredientes: manipulação desumana, pragmatismo, interesse pelo lucro, injustiça⁵. Curioso notar que, após a aproximação com o patrão, o qual convidou Alberto para trabalhar como empregado em seu armazém, fato que se dá a partir do oitavo capítulo do romance, a referência do narrador a Juca Tristão transforma-se em Juca, apenas, diferenciando-se daquele respeito e temor presentes até então. Ainda explorado, mas numa posição bem mais confortável e não trabalhando como seringueiro, Alberto toma consciência dos cruéis papéis desempenhados pelos seres na engrenagem capitalista comandada por Juca Tristão.

Torna-se flagrante, em *A selva*, a preocupação de Ferreira de Castro com um cenário que desperta atenção, não apenas pelos episódios ou fatos que neles teriam lugar e, portanto, gerariam um enredo complexo, mas, principalmente, pelo próprio espaço tomado em si mesmo como objeto do olhar. Ou seja: menos que o interesse por uma trama bem elaborada ou os enredos complicados⁶, o que desponta em sua escrita é a focalização do impacto do espaço geográfico sobre o sujeito e as possibilidades dos efeitos de sentido dessa vivência do “*unhomeliness*”, segundo Homi Bhabha. Penso, justamente, ser aí que reside a força de sua escrita: a descrição de uma paisagem que desempenha importante papel, menos como motivo de um enredo ficcional do que como agenciamento de um novo modo de encarar “as fronteiras entre representação espacial e outras representações que por ela são arrastadas”, como afirma Helena Buescu (2005, p. 43).

É graças à focalização dessa paisagem – a selva amazônica – que vão ganhando corpo, ao longo da narrativa, observações críticas, modalizações espaço-temporais, referências históricas, sensações e episódios dramáticos.

Eis o que merece, de fato, considerar em *A selva*.

Note-se, a propósito, uma das primeiras impressões apontadas pelo narrador quando da aproximação da personagem ao espaço amazônico:

Em cada curva que fechava a perspectiva desenhava-se e crescia, subitamente, uma interrogação. Tudo era brenha e tudo era dado admitir para além do que não se via. O estranho, vindo de outro cenário, com a sua ambição, subia o mundo ignorado, entregando-lhe a vida. (CASTRO, s/d, p. 88)

Qual uma câmera que vai deslocando e ajustando seu foco para captar a paisagem desconhecida, a ótica do narrador acompanha os meandros e mistérios vindos da natureza, a um tempo hostil e fascinante. Os aspectos climáticos e características típicas da região são retratados por uma linguagem que se concentra em pormenores, cujo efeito é semelhante ao de um quadro naturalista, em alguns momentos, como este em que se descreve o resultado da seca de verão:

A água tornava-se para sempre negra, exalava cheiro fétido, que ia empestando os arredores (...) À superfície reluzia, agora, a escama dos cadáveres e, no céu, os urubus iam riscando os seus adejos sombrios. Tudo aquilo se corrompia e fermentava, vendo-se já no fundo os galhos enlameçados, as folhas que apodreciam e as espinhas dos que mais depressa asfixiaram. (idem, p. 149)

E, mais adiante, outro fragmento que retrata o sertão castigado, a “terra em fogo”: “O sertão ficava abandonado, com suas planuras ígneas e lombas a arderem também. Quem entrasse nele [...] só encontraria destroços, restos das vidas que se foram, esqueletos mirrados [...]” (idem, p. 188). Estamos diante de um cenário realista que nos reporta aos quadros/*flashes* de outra ficção, agora brasileira, escrita em 1938: *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Em outros momentos da narrativa, a paisagem descrita adquire matizes expressionistas, o que nos permite traçar um paralelo entre as linguagens verbal e pictórica. Trata-se da cena em que se avizinha uma tempestade, apanhando Alberto e Firmino em seu retorno aos barracões do seringal:

A brenha uivava, ramalhava, contorcia-se sob o vendaval que conduzia para longe a sua música épica e desesperada. [...] Estreitavam-se e tremiam as copas exuberantes, parecendo, no seu desgrenhamento, não presas mas correndo na mesma direção do vento, com louca velocidade. Era um concerto cada vez mais alarmante de instrumentos desvairados [...]. (idem, p. 201)

Os verbos alinhados sob a forma do imperfeito e com sons semelhantes, aliterando-se o v (“uivava”, “ramalhava”) que se reitera em *vendaval*, a sensação do ser contorcido, o animismo ou *páthos* colocado no elemento natural e materializado nos signos “desesperada”, “tremiam”, “desgrenhamento”, “correndo”, “louca velocidade”, e, em especial, o movimento alucinado que deforma as imagens e dá relevo à intensidade da expressão – são técnicas que aproximam essa escrita narrativa da pintura expressionista, se nos lembrarmos de quadros como “A noiva do vento” (1914) de Kokoscka, ou mesmo de um Van Gogh, como “Noite Estrelada” (1889), cenário varrido por um irracionalismo passional.

Digamos que o elemento natural, em *A selva*, existe em relação de homologia com o elemento humano, permutando sentidos que atestam a interpenetração dessas duas esferas num espaço que parece não oferecer saídas às personagens, em virtude do caráter envolvente, deglutidor da selva. Desse modo, o fantástico ameaçador da mata se mescla ao erótico, quer pela força instintiva impregnada nos elementos, quer pelo mistério a ser desbravado, quer pelas sensações que desperta no homem (ruídos, cheiros, visões, claro-escuro, densidade, etc), quer pelo exotismo que desperta da própria vegetação. Assim, por exemplo, a atração de Alberto pela orquídea,

flor que ele descobre e pretende levar a Portugal, transparece na linguagem descritiva do narrador, em que aflora o desejo da personagem, com palavras marcadas pelo erotismo:

Era um jardim suspenso, cores de aquarela no verde imperante – surpresa com que a floresta aligeirava a sua densa monotonia. Faziam-no pensar em lábios carnudos de mulher, teimavam em sugerir-lhe órgãos secretos femininos; e ele arrancava ao sonho pares excitados, que as colheriam voluptuosamente. (idem, p. 197)

Tal apelo exótico-erótico, despertado pela flora amazônica, funciona como índice de outra atração: a que passará a sentir pela Dona Yayá, mulher de Juca Tristão, após se empregar no armazém e se tornar mais próximo do casal. E outra atração, a investida de Alberto em Vitória, a lavadeira de roupas, episódio de que o protagonista sairá com sua imagem ameaçada, aos olhos de Guerreiro, o guarda-livros que disso toma conhecimento.

A ambivalência força x fraqueza se demarca não apenas na relação entre os seres humanos recortados no espaço da selva como também na relação entre homem e natureza, de modo a se exibir a vitória do mais forte, seja o patrão ou senhor, seja a selva. É o princípio da dominação, impondo uma seleção “natural” que vai ceifando o que não interessa ou não dá lucro, e dificultando a sobrevivência; é o que transparece na fala do narrador:

[...] e os anônimos desbravadores iriam caindo, inexoravelmente, sob as febres palustres, traspassados pelas flechas envenenadas, desvairados pela ausência do amor – escravos, pobres, miseráveis, ali onde a natureza erguia as suas mais fastigiosas pompas! (idem, p. 282-283)

Embora o discurso indireto tenha maior força na narrativa de *A Selva*, até mesmo por conta do caráter descritivo na focalização da paisagem, os

discursos diretos ilustram situações que dão relevo aos posicionamentos das personagens em relação a determinados fatos. Assim, por exemplo, comentemos a conversa entre Juca Tristão e Alberto, já ao final do romance, quando o protagonista passou a uma convivência mais próxima com o empregador:

- Você, então, é monárquico mesmo?
- Fui, fui.
- Ah, aderiu à República?
- Não. Hoje não me satisfaz nem uma coisa nem outra. Tenho aprendido muito nos últimos tempos. Sobretudo depois que vim para aqui.
- Então?...
- Não sei. É uma aspiração ainda mal definida. Um desejo que tenho de justiça para todos. Sem dúvida, a Humanidade está longe ainda da elevação coletiva que eu sonho para ela. [...]. (idem, p. 310)

Num primeiro momento, parece-nos que o diálogo pode estar apenas revelando a posição política de Alberto em relação ao seu país de origem, como se ao seu interlocutor pouco importassem suas tendências pessoais, se monarquista ou republicana. No entanto, esse aparente descompromisso ou desprendimento de Juca em relação às falas de Alberto ocultam um interesse inconfesso pelo que o outro poderá ou irá fazer. Na verdade, a amenidade no trato entre eles disfarça uma preocupação de ambos os lados: a permanência de Alberto no espaço que lhe é estrangeiro o incitaria a colocar em prática seus ideais de justiça e humanidade, ameaçando a ordem ali mantida até então? Mesmo dizendo ter aprendido muito com a vida ali, na Amazônia, essa tomada de consciência não poderia dificultar sua saída daquele espaço, ameaçando a quebra de um privilégio conquistado a duras penas? Talvez seja por isso o tom reticente que fica nas falas de Alberto, temendo abrir-se por completo ao outro: “penso que a sede de justiça que há por toda a parte acabará por marchar à frente [...]. Eu, hoje, sou diferente do que fui [...]. A minha

mãe...” (idem, p. 301-302).

As reticências e a busca de palavras que “não tivessem expressão arrogante”, quando comunica a Juca Tristão que decidiu partir para Portugal, demonstram que o temor imposto pelo dominador permanece, mesmo quando este aparenta ter amolecido suas rédeas. Somente após a morte do patrão, consumido no incêndio que o negro Tiago provocou na casa, é que Alberto pode abrir-se, colocando-se frente a si mesmo, dono de um discurso que não mais precisa do apoio do narrador. Curiosa essa estratégia narrativa, que revela a autonomia da personagem, mas só depois de tirado de cena a figura do tirano. Aí, sim, pode a voz do protagonista soltar-se, não como acusadora ou indignada, mas como uma consciência alimentada pelas contradições vividas:

Depois do que vira, em si e nos outros, quando o instinto pode mais e acorda mil reações ignoradas, mil imposições que tiranizam os próprios lúcidos e os desvariavam, e os amarrotam, e os igualam aos que trazem alma primitiva, só havia a acusar a origem remota, que não fora perfeita na sua criação. Mas também ela era irresponsável e perdia-se na lenda ou na hipótese, longínqua e obscuramente. (idem, p. 335)

De fato, essa espécie de monólogo da personagem, no qual desponta o balanço de sua experiência de vida, justifica uma narrativa empenhada em focalizar um cenário singular, o qual não poderia deixar de ser registrado. Drama e linguagem, fato e ficção, realidade e documento confluem na textura da escrita.

E não escapa ao narrador confessar a importância desse registro:

Do assombro que nas almas lusíadas, audazes, cobiçosas e rudes, erguera aquele mundo embrionário, que séculos depois ainda espanta e amedronta, não ficara linha nas crônicas. (idem, p. 87)

