

36º Encontro Anual da ANPOCS



GT-27: PENSAMENTO SOCIAL NO BRASIL
IMAGENS DA SELVA: ICONOGRAFIA E LITERATURA EM A SELVA DE
FERREIRA DE CASTRO

Sílvia Ferreira de Matos, Universidade Federal do Amazonas – UFAM,

silviamatos01@gmail.com

Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva, Universidade Federal do Amazonas –

UFAM, macp37@uol.com.br

Águas de Lindoia 21, 22, 23, 24 e 25 de outubro de 2012.

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

Sílvia Ferreira de Matos (UFAM)¹

Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva (UFAM)²

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de analisar e discutir a relação entre a narrativa do romance *A selva*, de Ferreira e Castro, e a sua iconografia em edições específicas. Se a atribuição de imagens a personagens literárias transformou-se em um problema para a análise sociológica, o presente estudo aborda pontos referentes a uma dada leitura do romance amazônico de Ferreira de Castro e o modo como a sua representação iconográfica foi produzida. A floresta pode ser interpretada como um desvio interpretativo e/ou equívoco de leitura, e isso na medida em que as gravuras das capas das diversas edições do romance priorizam a natureza em detrimento do drama humano que o trecho da obra ressalta. A análise do romance por meio das edições ilustradas por Cândido Portinari, Poty Lazzarotto e de um conjunto de artistas portugueses, pode revelar certa ruptura representada pelo romance no plano literário e a continuidade de uma tradição imagética da região amazônica.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura, iconografia e ilustradores.

ABSTRACT: This article aims to analyze and discuss the relationship between the narrative of the novel *The Jungle*, Ferreira and Castro, and his iconography on specific issues. If assigning images to literary characters became a problem for sociological analysis, this study discusses points relating to a particular reading of the novel *Amazonian* Ferreira de Castro and how their iconographic representation was produced. The forest can be interpreted as a deviation interpretive and / or misunderstanding of reading, and that to the extent that the pictures of the covers of the various editions of the novel prioritize the nature of the human drama rather than the plot points of the work. The analysis of the novel through the editions illustrated by Cândido Portinari, Poty Lazzarotto and a set of Portuguese artists, can reveal certain rupture represented by the novel in the literary and continuity of a tradition imagery of the Amazon region.

KEYWORDS: Literature, iconography and illustrators.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Trabalho fomentado pelo Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq.

² Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduiu-se em Ciências Sociais na UFAM e fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Paulo.

Introdução

O presente artigo aborda pontos referentes a uma dada leitura do romance amazônico, *A selva*, de Ferreira de Castro e o modo como a sua representação iconográfica foi produzida. O trecho da obra ambientada na Amazônia é invariavelmente tomado como fundado na paisagem da floresta, transformando-se em seu eixo interpretativo. A floresta, no entanto, pode ser interpretada como um desvio interpretativo e/ou equívoco de leitura, e isso na medida em que as gravuras das capas das diversas edições do romance priorizam a natureza em detrimento do drama humano que o trecho da obra ressalta. O romance *A selva* representa um ponto de inflexão dentro do fluxo tradicional da Amazônia ser retratada imgeticamente, e isso desde inúmeros ilustradores ao longo de uma centena de anos, constituindo uma tradição.

A paisagem é demasiadamente ressaltada no conjunto dessas gravuras. Neste trabalho se realizou levantamentos bibliográficos sobre a relação entre literatura e iconografia, portanto, a arte literária e a iconografia provocam uma discussão na relação entre elas. Através da leitura do romance e das novelas de Ferreira de Castro da década de 1920, o romance amazônico nos mostra que a presença da natureza não poderia ser tomada como elemento central da trama. A análise do romance por meio das edições ilustradas por Cândido Portinari, Poty Lazzarotto e de um conjunto de artistas portugueses, pode revelar certa ruptura representada pelo romance no plano literário e, paradoxalmente, a continuidade de uma tradição imagética da região amazônica.

Os artistas elaboraram imagens tanto de personagens quanto de episódios de diferentes passagens da narrativa, o que acaba por direcionar um determinado tipo de leitura da obra. Através da leitura das novelas de Ferreira de Castro da década de 1920, é possível identificar elementos não redutíveis à paisagem da selva que explicam o seu romance amazônico. A identificação das diferentes gravuras e ilustrações do romance *A selva*, no entanto, tendem a não apontar totalmente para a prevalência da natureza em detrimento do drama humano vivenciado nos recônditos da selva, e isso a depender do artista envolvido na tarefa de fazer as gravuras.

1. A presença da natureza no plano literário: a representação imagética no romance *A selva* de Ferreira de Castro

A análise do romance *A selva*, publicado em 1930, a partir das iconografias presentes em algumas das suas edições. O estudo realizado através de levantamentos bibliográficos sobre a relação entre literatura e iconografia, portanto, a arte literária e a iconografia provocam uma discussão na relação entre elas a ponto de converterem-se em uma peculiar problemática. A atribuição de imagens a personagens e passagens literárias transforma-se em um problema pertinente para uma análise sociológica da literatura na medida em que a descrição e o conhecimento de imagens acabam por consolidar uma dada leitura da própria obra, impondo-se ou mesmo limitando-se as possibilidades de sua interpretação no decorrer do tempo histórico. Segundo Doody (2009):

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

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

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

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



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

O romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ilustrado pelo francês Gustave Doré, contribuiu para a visualização do aspecto do “cavaleiro da triste figura” e do seu fiel escudeiro; as imagens do gravurista francês da narrativa seguem a cronologia dos eventos do entrecho; as gravuras parecem girar em torno do eixo central a dar corpo ao romance: o mundo de ilusão vivido por Dom Quixote em oposição à realidade que não era mais governada pelo código da cavalaria, que somente existe nas narrativas da Baixa Idade Média (figura 1). Para Lukács (2009), o elemento plebeu começa a ganhar destaque nas narrativas medievais na forma satírico-popular ou ideologicamente reelaborada. Ainda segundo Lukács, “Cervantes criou o romance moderno quando introduziu no romance de cavalaria a figuração fiel das classes subalternas e da vida popular”, um romance moderno que introduziu representações da vida cotidiana.

O romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa. Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existiam obras sob muitos aspectos afins ao romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da

sociedade burguesa. Por outro lado, é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado. [...] (LUKÁCS, 2009, p. 193).

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



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

Para Auerbach (2001), a mistura de estilos entre o elevado e o baixo dentro do romance faz com que o contraste entre duas classes sociais inaugure um gênero literário específico: o romance. O episódio do encontro das três camponesas com Dom Quixote e Sancho Pança demonstra claramente a superioridade do estilo elevado da cavalaria e o desempenho do aprendizado de Sancho, bem como o jogo de ilusão é tratado pelo autor ao fazer o sempre realista Sancho tentar enganar Dom Quixote ao indicar que Dulcineia era uma daquelas camponesas (figura 2).

Segundo Lukács (2009), o autor de *Dom Quixote* se utiliza de acontecimentos inesperados com grande liberdade quando evidencia os contrastes estilísticos em situações concretas. No romance *A selva*, tem-se na narrativa um claro relato acerca de

um drama humano, mas, do ponto de vista das inúmeras iconografias de diversas edições do romance, pode-se perceber um destaque acentuado do elemento da natureza amazônica. Os artistas gráficos se dispuseram a retratar o trecho da obra ressaltando e valorizando a natureza, impondo de antemão uma dada leitura que em muito desvirtua a interpretação da obra. Deve-se salientar que o romance *A selva* representou uma ruptura com a tradição literária acerca da região amazônica, tradição esta que ressalta o caráter pitoresco da paisagem regional e que remonta aos viajantes e naturalistas dos séculos XVIII e XIX (SÜSSEKIND, 1990).

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

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

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

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

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

No caso do livro de contos *Inferno verde*, de Alberto Rangel, podemos perceber como essa tradição imagética dos naturalistas foi incorporada pela produção literária e de seus respectivos gravuristas. Nos contos de Alberto Rangel é possível perceber diferentes elementos que estão presentes na descrição da natureza, e a representação da paisagem natural e social do modo como essa natureza influencia a vida dos personagens.

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

Nos contos de Alberto Rangel percebe-se que a representação literária da Amazônia faz parte da sequência de acontecimentos que constituem a base do enredo dos contos: a natureza se tornou um elemento principal do início ao fim da narrativa, sendo o eixo central de toda a trama criada pelo autor. Assim como os naturalistas, o autor de *Inferno verde* descreve a natureza como uma personagem principal de todas as tramas. O ilustrador da cena tentou seguir na sua ilustração a interpretação mencionada pelo narrador. No conto “Maibi”, por exemplo, a gravura correspondente ao seu trecho segue as diretrizes do narrador quando personifica em Maibi a própria Amazônia,

personagem a encarnar o papel de vítima e mártir em função da sua similaridade com a figura de Jesus Cristo crucificado (figura 3). Representada em outras cenas religiosas, a crucificação consegue comunicar ao observador uma intensidade dramática, os sentimentos de dor e sofrimento. A ilustração que retrata a cena da morte trágica de Maibi no conto de Alberto Rangel salienta muito fortemente tais aspectos do martírio do Cristo crucificado.



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

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

Através da leitura do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, bem como de suas novelas anteriores ao seu romance amazônico, tenta-se mostrar que a presença da natureza não deve ser tomada como elemento central da trama, tal como podem sugerir as diversas gravuras a ilustrar as diferentes capas das inúmeras edições do romance. A partir da leitura das novelas de Ferreira de Castro ainda da década de 1920, e reunidas todas no livro *O voo nas trevas*, quando o autor português ainda buscava firmar-se como

escritor, é possível identificar os elementos que podem deslindar o seu romance amazônico e que transcendem a consideração da própria natureza/floresta como elemento central da sua interpretação.

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

O romance *Emigrantes* narra o drama da emigração, que foi o marco de início da sua vida madura de escritor, e logo após publicou *A selva* – romance amazônico. Com seu estilo já devidamente cristalizado nos seus últimos escritos, o seu romance mais conhecido e difundido é retrata o drama pessoal de Alberto, que passa a ser o enredo central da história e também das relações sociais dos personagens principais. No romance *A selva*, temos não só o drama vivido pelo personagem trágico do português Alberto, como também a história de tantos imigrantes nordestinos, as desigualdades sociais e a exploração humana no período do ciclo da borracha.

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

É a floresta amazônica também a responsável pela truculência humana; o padrão se alia a ela para executar sua obra de escravidão. Nesse ponto, a reflexão do personagem

trágico Alberto nega que a injustiça decorra da relação entre os seres humanos e a atribui ao papel implacável do meio que degenera o ser humano, fazendo com que não se pertença nem se domine. Para Paiva (2005), o autor português passou a idealizar através da literatura e a praticá-la nas suas primeiras novelas a carreira de escritor como um meio artístico para expressar uma representação mais realista de um quadro social marcado pela exploração humana.

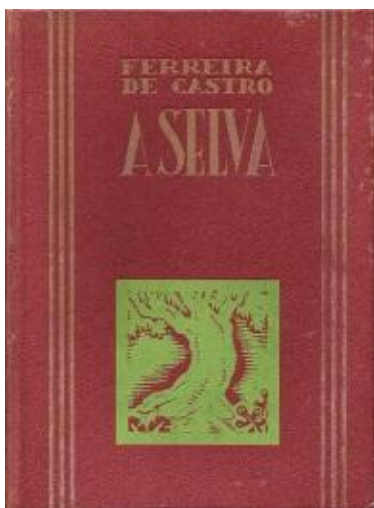


Figura 4, *A Selva*: romance / Ferreira de Castro.

Fonte: [capa de Jorge Barradas]. – [13^a. ed.]. – Lisboa: Guimarães & C. ^a, 1949, -333p.; 19cm. –Broch.



Figura 5, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel - O Seringueiro) **Fonte:** Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 6/7.

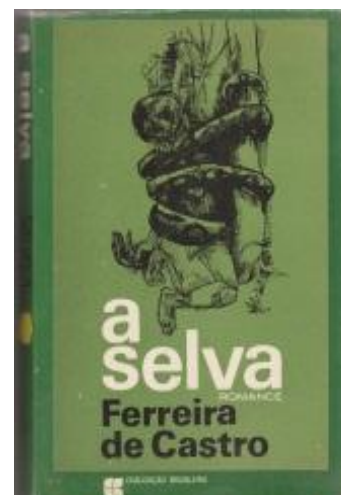


Figura 6, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos trinta e sete anos do romance – Ilustrações de Napoleon Potyguara Lazzarotto – Capa) **Fonte:** Lisboa: Guimarães Editores, 1967.

A paisagem descrita é construída em consonância com a carga subjetiva do sujeito e que não pode ser desvinculada do espaço apresentado pelo autor português. O espaço deve ser discutido numa perspectiva histórica, social e cultural, para um melhor entendimento do eixo central que é o drama humano e a relação literária com as imagens das capas dos ilustradores portugueses, de Cândido Porinari e de Poty Larazzoto, quando ficará evidente alguns deslizes nas ilustrações (Figura 4, 5 e 6). O escritor Ferreira de Castro, que toma a paisagem da floresta como pano de fundo da trama, causou uma ruptura no modo tradicional de representação literária da região.

A narrativa ficcional de *A selva* e as suas respectivas capas ilustradas por diferentes artistas gráficos no campo da arte pressupõem riscos à análise sociológica,

sendo deslizes e equívocos cometidos em comparação com o conteúdo da obra com as suas respectivas ilustrações. A literatura e as imagens possuem uma autonomia de seus respectivos sujeitos que a produzem, as imagens podem se tornar um problema para a sociologia da arte por causa de seus criadores que possuem um estilo, uma representação visual distinta entre seus pares, um gosto, um contexto histórico e social a serem vistos. A análise de *A selva* de Ferreira de Castro tenta desvendar sua estrutura ficcional e as suas respectivas capas de edições comemorativas.

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

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

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

Os artistas plásticos possuem seus estilos, valores e linguagens próprias, contudo, suas obras possuem uma posição estratégica de variados tipos no campo cultural da época em que estão inseridos, as suas atividades práticas e métodos de reprodução de desenhos, xilogravuras, ilustrações e, dentre outros, em suas diversas técnicas e suportes.

As representações literárias e pictóricas possuem uma relação no campo cultural no ponto a que se dá maior realce, em que se insiste mais no tratamento ou debate desse problema; a abordagem e análise das imagens em particular possuem um conjunto de informações para a compreensão do período em que foram publicadas. A arte não é só

uma “função social” como também é empregada “para realizar meios sociais” a que escritores e pintores estão submetidos por meio da tradição ou da atualidade artística (BASTIDE, 1979).

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

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

Ferreira de Castro foi gradualmente consolidando seu estilo com intenção de buscar expressar de maneira precisa e objetiva a realidade, podendo expressar o belo e o feio na narrativa que despertam emoções na relação entre homem e natureza. Algumas passagens descritivas do romance ostentam a preocupação com o detalhe, preferindo um estilo rico da energia da vida, sem artificialismo. A partir de uma narrativa marcada por preenchimentos (MORETTI, 2009), com uma descrição minuciosa do mundo observado, é possível transferir esse modo de percepção da literatura também em relação e comparação com a arte pictórica. Pois, ao lê-se as imagens, pode-se perceber certa aproximação ou distanciamento das cenas retratadas, seja da natureza ou das ações humanas. O mundo das representações não se encaixa perfeitamente em determinados moldes impermeáveis que poderiam expressar fielmente a realidade. A sociedade é um campo de batalha de representações no qual os limites e a coerência de um cenário são contestados e rompidos com regularidades (CLARK, 2004). Onde tudo se articula a partir do mundo interior das pessoas nas representações de suas próprias práticas sociais e ideológicas; a sociedade passa a ser um cenário para o romance e para a pintura em seu cotidiano.

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

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

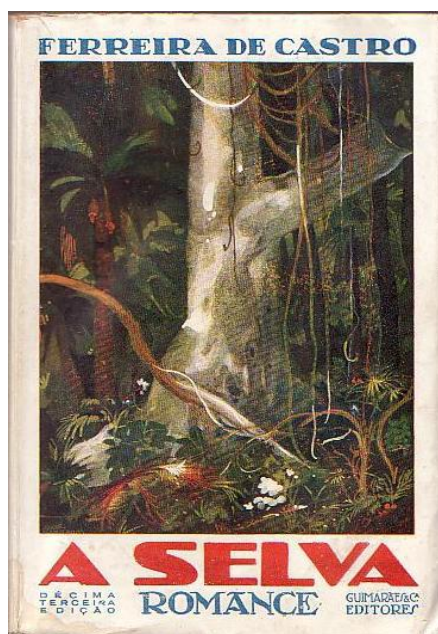


Figura 7, *A Selva*: romance / Ferreira de Castro; [capa de Jorge Barradas]. – [13ª. ed.]. – Lisboa: Guimarães & C.ª, 1949, -333p.; 19cm. –Broch.

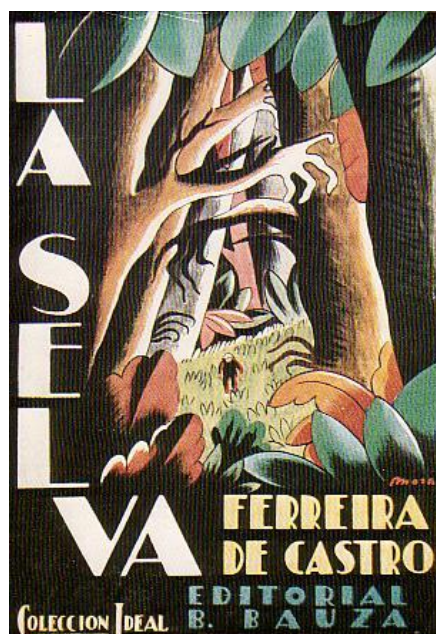


Figura 8, *La Selva*/ Ferreira de Castro; traducción de Luis Diaz Amado Herrero y A. Rodriguez de León. – Barcelona: B. Bauzá, cop. 1931, -271p.; 19cm. – Broch

No ano de 1930, ainda no período da II Guerra Mundial, foi publicada em Lisboa a primeira edição de luxo de *A selva*, com ilustrações de diversos artistas portugueses. Pode-se perceber a influência da visão dos naturalistas viajantes nas concepções artísticas dos gravuristas ao retratarem graficamente a obra em seu conjunto. Na décima terceira edição portuguesa, por exemplo, apresenta-se de maneira centralizada uma grande árvore cercada pelo denso intrincado da selva (Figura 7). Nesta imagem, as ramagens e as combinações de cores não dão margem para a presença humana, reforçando justamente o cenário inóspito. Ao analisar uma das edições espanholas de *A selva*, podemos perceber também a presença da natureza densa por meio de cores fortes e traços que contornam a vegetação que domina os delineamentos da vegetação predominante em tamanho agigantado, destacando a presença centralizada do elemento humano a ser sufocado pelo intrincado da selva (Figura 8). A maneira como o ilustrador retrata de forma insignificante o homem isolado, pequeno e encurvado, demonstra que a leitura do romance é feita de maneira equivocada; na obra de Ferreira de Castro, tal presença excessiva da natureza amazônica no enredo não chega a

ser o elemento central. O foco do trecho recai no drama humano vivido no interior isolado de um seringal.

Através da leitura de *A selva*, de Ferreira de Castro, e das novelas anteriores ao seu romance amazônico, tenta-se mostrar que a presença da natureza não deve ser tomada como elemento central da trama. Pois, pode-se perceber que, do início ao final da obra, o drama humano é o seu eixo principal do romance. A trama presente na narrativa do autor português centra-se principalmente no modo como um dado sistema de organização do trabalho transforma homens em escravos de outros homens, os seringueiros explorados e escravos dos seringalistas ambiciosos. Para Lukács (2009), o contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade.

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



Figura 9, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Jorge Barradas**).
Fonte: Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 120/121.



Figura 10, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Manuel Lapa**). **Fonte:** Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 152/153.



Figura 11, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Carlos Reis**).
Fonte: Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], 56/57.



Figura 12, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Diordio Gomes**).

Fonte: Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p.88/89.

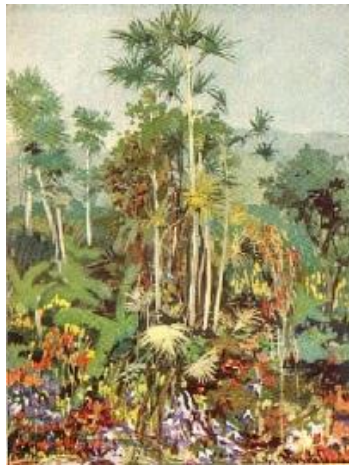


Figura 13., Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – Alberto de Sousa**).

Fonte:Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939].



Figura 14, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição de Luxo com vinhetas de Roberto Nobre e colaboração de oito pintores – António Soares**).

Fonte:Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1939], p. 40/41.

Os artistas portugueses em suas gravuras estampadas na edição comemorativa do romance de Ferreira de Castro representaram a natureza em seus trabalhos de forma distinta, cada um deles possuindo uma determinada visão da obra do autor português; ao ilustrarem as imagens, pode-se perceber seus estilos, intenções, visões diferenciadas acerca da natureza amazônica (Figuras 9, 10, 11, 12, 13 e 14). A imagem da floresta amazônica não é a mesma entre os pintores; apesar de reproduzirem a mesma natureza, a paisagem se diferencia uma das outras.

Na análise sociológica em relação à literatura e à pintura, o que interessa é o drama vivido pelos personagens em um lugar de isolamento na região amazônica, cujo foco principal está na condição subumana de exploração, miséria e violência que se tenta encontrar nas imagens ilustradas pelos pintores. Para Guyau (2009), a percepção da dor se torna agradável para a arte (literária ou pictórica) na medida em que a expressão da emoção estética se transmite o caráter social da obra e que a emoção artística se expressa na imitação e ilusão da obra ficcional.

No ano de 1955, no aniversário da publicação do romance *A selva*, Ferreira de Castro recebe uma homenagem com uma edição de luxo da sua principal obra; esta edição comemorativa foi ilustrada pelo pintor brasileiro Cândido Portinari, que possui uma visão do drama do homem em luta com a natureza e com os outros homens. Ao ilustrar os diferentes episódios do trecho da obra, Portinari enfatiza características que marcam o seu trabalho, seja na capa ou nas passagens da obra que ilustram os distintos personagens, sugerindo volume e pés enormes que demonstram estreito relacionamento entre as figuras e a terra, esta sempre pintada em tons muito vermelhos. O pintor utiliza a sua criatividade, técnica da arte e a sua própria subjetividade, caracterizando a valorização da cultura brasileira. Portinari retrata em suas obras os esquecidos não só no plano social, mas também no âmbito da luta de classes. A partir de uma concepção artística que não admitia uma postura política neutra, ilustra os sofredores e os explorados do capital de modo a ressaltar a cruzeza da opressão.

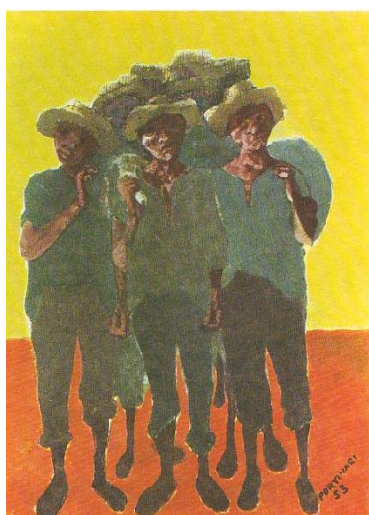


Figura 15, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – Os Brabos)*. Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1955p. 80/81.

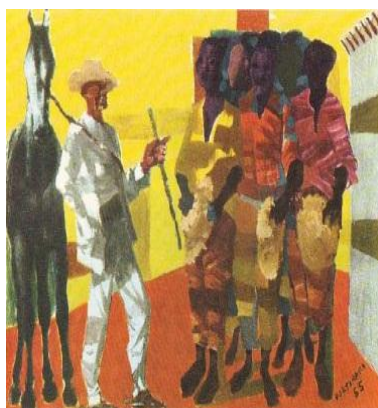


Figura 16, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel - A inspecção)*. Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 128/129.

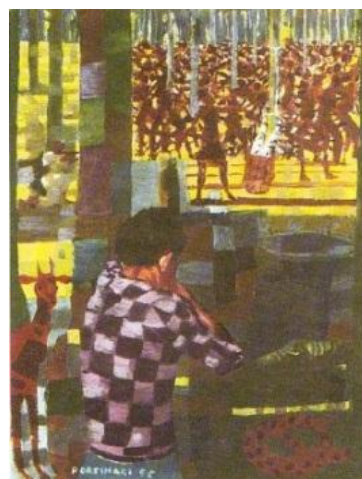


Figura 17, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – Os Índios)*

Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 240/2.41.

Assim que teve a oportunidade de ilustrar o romance *A selva*, deixou aflorar a sua versatilidade no seu estilo particular então estribado em uma visão histórica da cultura latino-americana. Pois o pintor tomou para si o nacionalismo, a piedade, o não

conformismo ante as tragédias sociais do Brasil. Portinari retratou o entrecho do romance com figuras deformadas de criaturas humanas e animais em diferentes capítulos da obra, sempre fortemente expressivos e que marca os pormenores do desenho, exprime e comunica a inquietação humana (Figuras 15, 16, e 17).

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

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

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

se dá ao trabalho do trabalhador com a terra e seus corpos deformados. Pois a mão é um meio de conhecer o status da pessoa retratada e a condição humana (Figura 18 e 19).



Figura 18, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – A Rede). Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1955 p. 120/121.

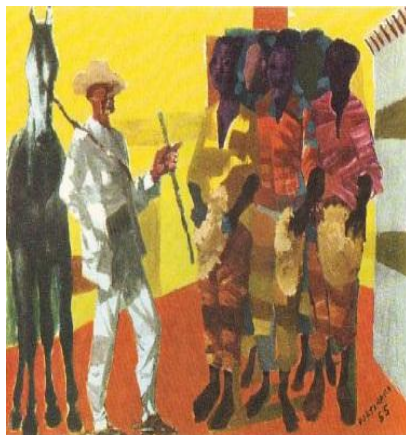


Figura 19, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel - A inspeção). Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 128/129.

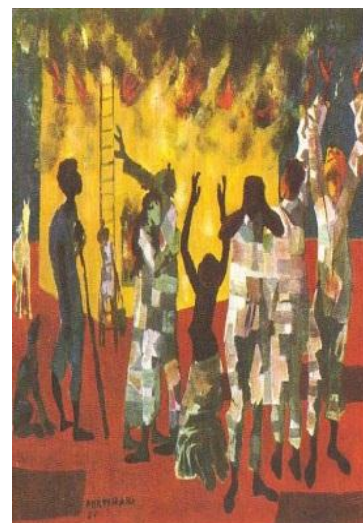


Figura 20, Ferreira de Castro. *A Selva*: Romance (Edição Comemorativa dos vinte e cinco anos do romance – Ilustrações de Cândido Portinari e vinhetas de Elena Muriel – O Incêndio). Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p. 280/281.

Essas figuras humanas estão sempre em grupo e não isoladas. Na cena do incêndio, as mãos levantadas indicam um gesto de súplica (Figura 1), pois o que se percebe é que há uma valorização da dimensão humana dos acontecimentos, homens na forma coletiva com os rostos indefinidos. Os seus corpos escravizados pelo ciclo da borracha recebem um destaque para os braços fortes (símbolo do trabalho humano), as dores e as esperanças desse povo, numa paisagem rica e variada entre as plantas e animais que se imbricam em planos sucessivos, deformados de maneira expressiva nos tons quentes e frios e realçados por sombras.

No trecho de *A selva* ocorre a insatisfação do personagem Tiago com a tortura dos seringueiros. Ao final do romance, a justiça será feita pelo personagem menos provável de praticá-la: o negro Tiago, submisso a Juca Tristão (dono do seringal) a ponto de oferecer a cabeça como suporte para o objeto com o qual ele pratica o tiro ao alvo, mas não capaz de tolerar no seringal as práticas de tortura empregadas durante a escravidão negra. O fogo ateador por Tiago tem como principal objetivo atingir Juca

Tristão, pois tranca as portas do barracão, impedindo que o seringalista possa sair. Desse modo, a destruição se faz pela via mítica do fogo e atinge a fonte da injustiça.

O romance retrata o drama individual enquadrado em outros dramas da floresta amazônica. Na capa do romance, o artista enfatiza a imagem do seringueiro (Figura 5), porém, não deixando de destacar os seus instrumentos de trabalho e os elementos de uma cultura própria desse mundo dos seringais na região amazônica.

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

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

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

As considerações do narrador sobre o futuro que se afigura arriscado para Alberto expõem o círculo que se constitui em torno da extração do látex. Por seu turno, a cena é captada de forma um tanto quanto “assombrosa”, dada a posição ativa do mulato

agenciador e a passividade dos nordestinos escravizados, e que marcará a ligação destes trabalhadores com a terra em outras cenas ilustradas. O capataz aparece calçando botas que o diferenciam do trabalhador e que o destaca como um estranho aos padrões expressivos da ligação do trabalhador com a terra. Em outra passagem do romance então ilustrada por Portinari, nos é mostrado um grande grupo de índios que cerca o personagem português Alberto e os dois nordestinos do seringal (Figura 16 e 17). Segundo Baxandall (2006), há um problema com a distinção entre figura e fundo, entre o personagem e o que está atrás e à volta dele, problema que se agrava devido à não-delimitação precisa dos contornos da figura.

Tal cena, talvez, tenha o objetivo de ressaltar o caráter selvagem do ambiente, mas sem reduzir essa selvageria à própria floresta, mas aos elementos propriamente humanos. Os elementos geométricos das gravuras, por sua vez, estão presentes nas roupas, nas árvores, nos animais, etc, insinuando um papel ativo tanto do seringueiro escravizado quanto do nativo da região. Portinari sofre forte influência do cubismo e, além disso, podemos perceber uma autonomia criativa nas suas cenas ilustrativas dos capítulos do romance. Segundo Doody (2009), o ilustrador invariavelmente se concentra nos acontecimentos da obra. No caso específico de Portinari, isso não é diferente, só que por meio do uso de uma linguagem própria e que não foge do que é proposto pelo autor português em termos de dramaticidade na obra.

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

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

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

identidade cultural do caboclo amazônico. Segundo Doody (2009), o ilustrador se torna uma espécie de divindade na sua profissão, tendo uma liberdade autoral sem limites. Na antiguidade os ilustradores retratavam os autores do livro na capa ou contracapa da obra, dessa forma, fogem dos traços característicos do personagem no trecho da novela.

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

Ao retratar os diferentes episódios da obra, pode-se afirmar que o ilustrador possui um pouco da visão europeizada dos viajantes e um pouco da cultura brasileira, na qual ele mescla de forma trágica e cômica. Essa fatura, em determinadas passagens da obra, mostra que o ilustrador buscou certa autonomia. Essa autonomia nas ilustrações prejudica o entendimento da narrativa quem observar e ler a obra, causando certo desconforto visual. Assim como as ilustrações dos pintores portugueses. Porém, Poty não deixa de lado o drama humano em algumas imagens de forma exagerada, isto é, os animais devorando os homens nos recônditos da selva. Ele dá maior importância ao seu estilo preto de branco da xilogravura a fim de dar forma às suas representações simbólicas. Os personagens apresentam-se de forma grotesca nas suas expressões, nos pés descalços, na diferenciação das raças (negra, branca, cabocla e indígena), com suas características peculiares, e no ambiente selvagem, em alguns momentos, se sobressai o elemento humano.

Poty retrata a sociedade de maneira isolada, dominada pela fauna e flora, os perigos que rondam os personagens e a exploração humana. Além de passagens cômicas que desvinculam a imagem do trecho da obra, por exemplo, o banho de Dona Yaiá na parte externa do casarão, em um banheiro fora das suas dependências (Figura 21).



Figura 37, Ferreira de Castro. *A Selva: Romance* (**Edição Comemorativa dos trinta e sete anos do romance – Ilustrações de Napoleon Potyguara Lazzarotto – O Banho**). Fonte: Lisboa: Guimarães Editores, 1967, p. 165.

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

O caráter operatório de uma comparação entre leitura da página escrita e leitura do quadro: isso significa não somente que ela pode ser válida aqui ou lá, mas que, além disso, ensina algo sobre esse objeto de visão que é o quadro e, ademais, por um efeito de compensação, ensina algo sobre o que seja leitura de uma página ou de um livro, permitindo levar em conta, particularmente, o que na página escrita ou impressa ultrapassa a própria leitura através de elementos e de efeitos de visualização, ou de iconização, que, por serem “marginais”, não são de modo algum inocentes. (MARIN, 2009, p. 117).

O modo exagerado da posição dos personagens nos revela o lado cômico do ilustrador, com seu estilo e gostos particulares a determinadas situações da obra. Em contrapartida, em algumas cenas, o trágico se sobressai de maneira agressiva para a estética visual. Através das imagens pode-se perceber a energia das suas ilustrações e

Poty mostra-se um pintor naturalista e social ao mesmo tempo, causando bifurcações no seu estilo estético. E a bifurcação se torna em um possível desdobramento da trama (MORETI, 2009).

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

Conclusão

O presente trabalho faz uma análise do romance *A selva*, publicado em 1930, a partir das iconografias presentes em algumas das suas edições. Esse trabalho tem o objetivo de analisar e discutir a relação entre a narrativa do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, e a sua iconografia em edições específicas. Se a atribuição de imagens a personagens e passagens literárias transformou-se em um problema para a análise sociológica, o presente estudo aborda pontos referentes a uma dada leitura do romance amazônico de Ferreira de Castro e o modo como a sua representação iconográfica foi produzida. O trecho da obra ambientada na Amazônia é invariavelmente tomado como fundado na paisagem da floresta, transformando-se em seu eixo interpretativo.

Desde que *A selva* veio a público, em 1930, foram tantas as analogias estabelecidas entre essa narrativa ficcional e as capas dos ilustradores no cenário amazônico que tal abordagem beira mesmo ao total esgotamento, pois foram possíveis os deslizos e equívocos em algumas imagens ilustradas com o trecho da obra. Assim, aventurar-se por esse campo da arte pressupõe riscos para uma análise sociológica, sendo um deslize ou equívoco uma comparação entre a obra e as suas respectivas ilustrações. Tanto o campo da literatura e o campo imagético possuem uma autonomia relativa de seus respectivos sujeitos; as imagens em alguns momentos se afastam e se aproximam do trecho da obra. Portanto, assumimos eventuais ônus de nossa escolha de análise – a aproximação da obra de Ferreira de Castro às narrativas de Alberto Rangel (1908), no intuito de desvendar a estrutura ficcional de *A selva* e as suas respectivas capas. A floresta, no entanto, pode ser interpretada como um desvio interpretativo e/ou equívoco de leitura, e isso na medida em que as gravuras das capas das diversas edições do romance priorizam a natureza em detrimento do drama humano que o trecho da obra ressalta.

O romance *A selva* representa um ponto de inflexão dentro do fluxo tradicional da Amazônia ser retratada imageticamente, e isso desde inúmeros ilustradores ao longo de uma centena de anos, constituindo uma tradição. A paisagem é demasiadamente ressaltada no conjunto dessas gravuras. Neste trabalho realizaram-se levantamentos bibliográficos sobre a relação entre literatura e iconografia, portanto, a arte literária e a iconografia provocam uma discussão na relação entre elas. O trabalho procurou utilizar-se de teorias de vários autores que, em seus estudos, nos mostram a problemática da análise sociológica entre literatura e iconografia no decorrer do tempo histórico; por

exemplo, o romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, pode ser apreendido em uma de suas possibilidades de leitura a partir das inúmeras gravuras então produzidas. Por meio das imagens, portanto, pode-se fazer certa interpretação do próprio texto literário.

A partir da leitura de novelas e romances do começo da década de 1920, como o “Vôo nas trevas”, “A Metamorfose do Escultor” e *Emigrantes*, do escritor português Ferreira de Castro, é feita uma reflexão acerca da descrição da paisagem e principalmente do drama vivenciado pelos seus personagens. Demonstramos que a paisagem escrita e ilustrada é construída em consonância com a carga subjetiva do sujeito e que não pode ser desvinculada do espaço. Através da leitura do romance e das novelas de Ferreira de Castro da década de 1920, o romance amazônico nos mostra que a presença da natureza não poderia ser tomada como elemento central da trama.

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

A obra *A selva* trouxe para o autor português reconhecimento e prestígio no campo intelectual e literário no Brasil e em Portugal, além de outros países. Antes de alcançar o seu sucesso literário, ele fez novelas com temas e estilos variados na sua escrita. O olhar que o escritor Ferreira de Castro lança para a paisagem, que faz parte do seu plano de fundo, contudo, é um olhar sob suspeita, é um olhar que se situa numa existência sempre inquieta, que causou uma ruptura no modo tradicional de representação literária da região amazônica. É um olhar que reflete sobre a constituição do outro e do espaço que ele habita, deixando fluir um viés de afetividade. As leituras feitas sobre as ilustrações das capas do romance *A selva* de Ferreira de Castro buscam apreender os detalhes, os significados e ideias que nem sempre os próprios ilustradores teriam consciência, visto que são “visões” do mundo narrado.

A análise do romance por meio das edições então ilustradas por Cândido Portinari, Poty Lazzarotto e de um conjunto de artistas portugueses, pode revelar certa

ruptura representada pelo romance no plano literário e, paradoxalmente, a continuidade de uma tradição imagética da região amazônica. A paisagem-espaço passa a ser discutida numa perspectiva histórico-social para um melhor entendimento do eixo central que é o drama humano, bem como a relação literária com as imagens das capas. Os artistas elaboraram imagens tanto de personagens quanto de episódios de diferentes passagens da narrativa, o que acaba por direcionar um determinado tipo de leitura da obra. Através da leitura das novelas de Ferreira de Castro da década de 1920, é possível identificar elementos não redutíveis à paisagem da selva que explicam o seu romance amazônico.

A literatura e as imagens possuem uma autonomia de seus respectivos sujeitos que a produzem, as imagens podem se tornar um problema para a sociologia da arte por causa de seus criadores que possuem um estilo, uma representação visual distinta entre seus pares, um gosto, um contexto histórico e social a serem considerados. A análise de *A selva* de Ferreira de Castro tenta desvendar sua estrutura ficcional e as suas respectivas capas de edições comemorativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

BOURDIER, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do paraíso; os motivos edemicos no descobrimento e colonização do Brasil/Sérgio Buarque de Holanda*. 6ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____. David, Marat. *Serrote*. São Paulo, número 1, p.195-213, março/2009. 53.

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

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

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

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

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

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

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

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-863 54.

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

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