

*“Crimes da terra” na Amazônia,
de Inglês de Sousa a Dalcídio
Jurandir*

Marli Tereza Furtado | UFPA

Resumo: O trabalho faz uma revisão diacrônica da produção romanesca que retratou a Amazônia brasileira, de modo a formar e sistematizar uma tradição. Nessa linha de observação, abordam-se aspectos de Contos amazônicos publicado em 1893, de Inglês de Sousa, até uma obra de Dalcídio Jurandir, Ponte do galo, de 1971.

Palavras-chave: crimes, terra, Amazônia.

Dentre os autores que retrataram literariamente a Amazônia brasileira, há nomes de variados estados que atingiram reconhecimento nacional, como o fluminense Euclides da Cunha, o gaúcho Raul Bopp, o paulista Mário de Andrade, o potiguar Peregrino Júnior, o pernambucano Alberto Rangel, além do português Ferreira de Castro. Há, ainda, autores locais que ultrapassaram as fronteiras nativas e galgaram espaço nas regiões Sul e Sudeste, inscrevendo seus nomes nas Histórias da Literatura Brasileira, como os paraenses Inglês de Sousa, Abguar Bastos, Osvaldo Orico, Raimundo de Moraes, Dalcídio Jurandir, e, mais recentemente, os amazonenses Márcio Souza e Milton Hatoum.

Coube a Inglês de Sousa, com as obras *O caucalista*, de 1876, *O coronel Sangrado*, de 1877 e *O missionário*, de 1888, inscrever a Amazônia no mapa do romance brasileiro, no século 19, quando, no espírito do nacionalismo reinante, nosso romance teve fome de “espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”. Na sequência, Euclides da Cunha, com o livro *À margem da história* (1909), deu curso ao que o paraense iniciou, tanto no assunto quanto na proximidade da estética naturalista, com duas ressalvas. A primeira diz respeito ao tom mais ensaístico do que romanesco dos textos de Euclides e à segunda liga-se ao fato de que o aspecto combativo da obra de Sousa foi e é interpretado em Euclides como prenúncio pré-moderno de um renovado debruçar-se sobre os problemas sociais e morais do país.¹

Na esteira do livro de Euclides, seguiu-se o de seu amigo Alberto Rangel, *Inferno verde* (1909), obra apadrinhada por Euclides e na qual reverbera o estilo grandiloquente do padrinho. Interessa, no entanto, que uma tradição do retrato amazônico, pautada na narrativa social, “na fixação dos choques produzidos pelos grandes interesses que governam os homens”² se formou a partir de Sousa, embora oscilante entre o retrato ora mais centrado nos dramas do homem e menos na natureza, ora mais na natureza, que de tão imponente se torna voluntariosa e apequena os dramas do homem, impotente diante dela, mesmo que pertinaz e persistente.

Dos três autores, a produção que se voltou reiteradamente para o mesmo espaço foi a de Inglês de Sousa, mas citemos dele apenas *Contos amazônicos* (1893) para perfilar autor e obra aos outros dois autores e obras de modo a formar uma trilogia. Nesse livro de contos, dá-se o que consideramos crimes da terra, uma vez que barbaridades são cometidas em nome da terra, ou então em função da prepotência de coronéis, de mandatários políticos, sempre acobertados porque defensores ou legitimadores de uma ordem social sistematizadamente opressora. Desse modo, é monstruosa a violência impetrada em nome da defesa da Pátria a tapuios pobres e ignorantes, caso do conto “O voluntário”; monstruosos crimes são relatados na tentativa perseguida por Sousa de discutir dialeticamente a face heróico-bárbara da Cabanagem no Pará, em “A quadrilha de Jacó Patacho” e em “O rebelde”.

1. BOSI. *História concisa da Literatura brasileira*, p. 12.

2. PEREIRA. *História da literatura brasileira*. Prosa de Ficção, de 1870 a 1920, p. 163.

Essas narrativas de Sousa apontam também para a difícil situação da mulher, sempre colada na condição masculina. Por mais que tenha espírito independente, depende do dinheiro, da proteção e da fortuna do homem. Se a situação dele decresce em qualquer sentido, sobre ela recai maior infortúnio, como a velha Rosa, de “O voluntário”, que acaba louca, ironicamente cantando uma quadrinha popular que enaltece o Imperador Pedro Segundo, em nome do qual lhe foi tirado o bem maior, o filho que a protegia e lhe garantia mansuetude na vida pobre e ordinária, num sitiozinho nas proximidades de Alenquer. Em “O rebelde”, Júlia, ainda menor, única filha do mulato Paulo da Rocha, sofre primeiro a desdita de ficar como refém dos cabanos enquanto é dada missão difícil ao pai, depois, quando o pai é preso, não se sabe seu destino, mas o narrador do conto nos leva a inferir sobre isso.

Na denúncia dos malefícios pessoais que se transformam em dramas humanos coletivos e também ecológicos, movidos pela ambição resguardada pela política do lucro e pela falta de políticas planejadas pela macroestrutura para proteger tanto o trabalhador comum, quanto a natureza, segue Euclides da Cunha nos textos narrativos, literários, aos quais faltam maior tessitura ficcional. Na primeira parte de *À margem da História*, intitulada “Na Amazônia – terra sem história”, são antológicas as denúncias do autor, agora já no contexto do ciclo econômico da borracha. O sistema criado para enredar o imigrante, no que o autor chama de “a mais criminosa organização do trabalho, em que o homem trabalha para escravizar-se”,³ é responsável pela eclosão de crimes e barbáries, daí o tom reivindicativo que assumem algumas narrativas.⁴ Assoberbantes, no entanto, revelam-se “Os caucheiros” e “Judas Ahsverus”. O primeiro nos deixou a frase lapidar dos caucheiros como construtores de ruínas e o segundo, o mais ficcional de todos, cenas literariamente bem traçadas da solidão do seringueiro, não apenas porque está distanciado de outros seringueiros, mas porque esquecido pelas políticas governamentais.

É d’“Os caucheiros”, todavia, que queremos tratar e registrar o que foi apontado em Inglês de Sousa, a crueldade contra a mulher, em denúncia e cena que para nós são matrizes do conto “Mailby”, de *Inferno verde*, último livro do que estamos denominando trilogia amazônica, criadora e sistematizadora de

3. CUNHA. *À margem da história*, p. 35.

4. Leia o final de “Impressões gerais” e de “Rios em abandono”, na mesma obra.

uma tradição de seu retrato. Em seu texto, Euclides fala do “tráfico criminoso e absolutamente impune de mulheres”,⁵ revelando as faces intrincadas a esse fenômeno, como o contínuo descaso com a mulher, tratada apenas como peça reificada naquela engrenagem violenta, brutal e extremamente dirigida pelo e para o homem. Por isso o narrador do conto euclidiano nos explica que para o caucheiro a mulher era “um regalo, um presente, um traste que ele abandonaria à primeira eventualidade, sem cuidados”.⁶ Veja-se, no entanto, a cena descrita pelo narrador sobre um crime:

Num dia, de julho de 1905, quando chegava ao último *puesto* caucheiro do Purus, uma comissão mista de reconhecimento, todos os que compunham, brasileiros e peruanos, viram um corpo desnudo e atrozmente mutilado, lançado à margem esquerda do rio, num claro entre as frecheiras. Era o cadáver de uma amauaca. Fora morta por vingança, explicou-se vagamente depois. E não se tratou mais do incidente – coisa de nonada e trivialíssima na paragem revolvida pelas gentes que a atravessam e não povoam, e passam deixando-a mais triste com os escombros das estâncias abandonadas (...) ⁷

Na mesma teia enredada para a escravização do seringueiro descrita por Euclides da Cunha, Alberto Rangel situa Sabino como devedor de quantia relativa a quatro anos de trabalho no seringal, cujo nome, Soledade, é índice de agruras humanas. Sabino coloca a mulher, tida apenas como reduplicação de suas despesas e consequentes dívidas, como peça de valor na diminuição de seu saldo devedor. Peça negociada, para ser usada por Sérgio, outro seringueiro, Maiby é martirizada por Sabino e aparece no final da narrativa como símbolo. Veja-se:

Atado com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava, bizarramente, a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas.

5. CUNHA. *À margem da história*, p. 73.

6. CUNHA. *À margem da história*, p. 72.

7. CUNHA. *À margem da história*, p. 73.

Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo, que sustinha a morta. Nos recipientes, o leite estava coalhado, um sernambi vermelho (...)⁸

O narrador nos diz que Maiby é um símbolo pagão de imolação da terra e, continuando a linha euclidiana de um narrador indignado, compara o martírio da mulher com o do Amazonas, que se oferece em pasto de uma indústria que o esgota.

Na tradição já sistematizada, seguem vários autores. Destaquemos o português Ferreira de Castro, com o romance *A selva*, a abrir o marcante decêncio de 30 para a literatura brasileira. Castro seguiu a denúncia euclidiana do que se convencionou denominar “epopéia do trabalho no seio da Amazônia”,⁹ ao que acrescentou a protagonização do enredo também pela floresta. Como alguns outros autores, o romancista português produziu, com técnica realista, um romance que traça um completo quadro da vida em um seringal amazônico, desde a arregimentação do nordestino em sua terra natal, as agruras da viagem e da chegada ao seringal, à organização do trabalho no local, e centra força nas vicissitudes do dia a dia do trabalhador, preso àquele sistema, escravizado ao trabalho.

O diferencial de Castro é a substituição do narrador indignado de Euclides da Cunha para um narrador onisciente neutro, segundo a tipologia de Friedman,¹⁰ que manipula o foco da narração, aproximando-se ou distanciando-se das personagens, equilibrando o jogo entre sumário e cena, o que garante, na economia da obra, a ficcionalidade literária. Assim, por força da ambição, mas também na busca de trabalho, o homem retratado por Castro, apenas dono de sua força de trabalho, torna-se um títere da selva por ter se tornado um títere do patrão e seus consortes –, arregimentadores, capatazes – que lhe exploram a pobreza e lhe retiram a esperança e as perspectivas. Nesse clima, a morte de seringueiros e de índios se torna comum e as cores dos crimes violentos, resultando em morte física, aparecem fortemente tingidas:

Lá estava um homem sem cabeça e outro, vermelhusco, latagão, de longo e luzidio cabelo, como Alberto nunca vira. Do decapitado, nem a veste se reconhecia: era uma pasta de sangue seco, estendendo-se, em

8. RANGEL. *Inferno verde*, p. 217-218.

9. VALDEMAR. O êxito e o esquecimento.

10. Citado por LEITE. *O foco narrativo*.

mamilos, por todo o tronco e vindo morrer, em nódoas escuras, ao cabo das calças de brim. O outro, não. Sangrentos tinha apenas os lábios, onde viera espriar-se, em onda branda, a hemorragia interna, e um pequeno círculo, mui cerca do coração. Estava nu, no zarcão diluído da sua cor, desde a ponta dos pés à cabeçorra de detalhe enérgico – e tudo nele tinha proporções de fecundador de humanidade primitiva.¹¹

No romance, o crime da organização escravizadora do trabalho gera o sentimento libertário nos escravizados e a tentativa de fuga, considerada crime para os que escravizam, descambando para a tragédia do final da obra. Desse modo, a cena final do enredo, o grande fogo que come a sede do seringal, ironicamente chamado de Paraíso, é metáfora dos crimes inconfessos e acobertados pela lei que ignora as leis.

Os autores brasileiros continuadores da linhagem da denúncia da exploração humana na Amazônia foram aos poucos retirando da selva a protagonização das obras. Assim o fez Abguar Bastos com a obra *Safra*, de 1937, na qual demonstra que ao ciclo da borracha sobreveio o da castanha, repetindo-se a mesma estrutura de trabalho massacrante ao homem comum, que parece predestinado a muito trabalho e nenhuma riqueza, enquanto a outros até o poder de fechar um rio se torna possível.

Antes de discorrermos sobre *Safra*, último romance de uma série dos dramas da Amazônia, lembremo-nos de *Terra de Icamiba*, de 1931, nítida alusão a e diálogo com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, assim como com os manifestos literários da década anterior. Nesse romance de espírito xenófobo, Bastos cria um herói autóctone que tem a missão de conduzir seu povo para o eldorado amazônico, a terra das icamiabas, onde se instauraria uma nova ordem, despojada da escravização do brasileiro. Numa revolta acontecida em consequência da barbárie impingida por estrangeiro que tomam as terras do brasileiro (o autor não deixa muito claro quem seria esse brasileiro), Bepe sai vitorioso e impinge aos estrangeiros o sacrifício por meio de ardiloso estratagem. Abandona-os em um castanhal, durante uma forte tempestade de janeiro. A natureza se encarrega de massacrar os réus, bombardeados com os ouriços de castanhas que despencam sobre eles, com a força da chuva e do vento, em cenas épico-dantescas, traçadas ainda com tintas naturalistas, focalizando as cabeças esmagadas e os corpos destroçados, qual o seringueiro da cena de Ferreira de Castro.

11. CASTRO. *A selva*, p. 255.

A narração em *Safra* centrou-se no drama dos pobres despossuídos e seus reveses para viver da pouca produção de castanha, em uma vila, na região de Coari, no Rio Solimões. Em meio a latifundiários, o pequeno tem que aliar-se sempre aos mandos e desmandos de um deles. Esses se revelam ferozes a ponto de fecharem o rio, eliminarem opositores, promoverem guerras locais. O drama de Valentim conduz a ação. Pequeno extrativista, dono apenas de sua força de trabalho, espremido entre o poder dos grandes castanheiros Dalvino Dantas e Major Leocádio, acabou assassinando Bento, aliado de Dalvino para prejudicá-lo na extração e venda da castanha. Junto ao drama de Valentim, casado com Aninha e pai de um filho doente, Manduca, desfilam outros dramas de pobres da vila e dentre estes emergem o de algumas mulheres, umas prostituídas, outras abusadas por homens inescrupulosos, outras ainda, desventuradas no amor incontinente, barrado por autoritarismos paternos. Também os crimes contra a infância margeiam a obra. Antológico é o triste capítulo “Comedores de terra”, que orquestra a denúncia do descaso com a miséria da infância local, por meio do toque onomatopaico do barulho da terra na boca das crianças: “carrau...carrau...carrau”.

O marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) publicou, entre 1941 e 1978, dez romances que formam o ciclo Extremo Norte, a saber: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1968), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos lobos* (1976), *Ribanceira* (1978). Coube ao primeiro romance do ciclo continuar a quebra daquela tradição iniciada por Bastos em seu último romance, retirando de vez a selva da protagonização das obras. Auxiliado por técnica inovadora, a análise mental, o monólogo interior, muitos recuos temporais, Dalcídio localiza a saga do mestiço Alfredo, personagem central do ciclo, entre os anos 1920 e 1930 do, com retrospectivas a dados e fatos anteriores a essa década. O que o autor retrata já é o vazio deixado pelo ciclo econômico da borracha. Ele se utiliza, pois, do ciclo romanesco, não para narrar o processo em andamento da queda do ciclo da borracha, nem a passagem de um modo de apropriação da terra a outro, ou de um modelo econômico a outro, mas para desvelar o vazio de um modelo econômico; no vazio deixado pela queda do ciclo da borracha trafegam suas personagens e do memorialismo de algumas recuperamos o auge desse ciclo já extinto.

Do memorialismo de uma personagem feminina, Lucíola Saraiva, na obra *Três casas e um rio*, recuperamos os anos áureos do ciclo da borracha, metaforizados no nome de uma fazenda fantasmagórica, o reino de Marinatambalo,

no qual imperavam os Meneses, importadores da pompa dos costumes ingleses a ponto de promoverem caçadas de antas e capivaras em réplicas à caça inglesa das raposas. A ferocidade de Edgar Meneses põe fim à festa, em cena que ressoa à de Maiby, de Alberto Rangel. Note-se:

Aturdida, Lucíola viu uma mulher, nua e amarrada ao tronco, retorcer-se dentre as cordas e enfrentar, num segundo, a luz e todos aqueles homens e mulheres que rruavam sem fitá-la. Era d. Adélia que, horas antes, dançava com o marido, o Edgar Meneses, muito bonita, sorrindo, a face meio oculta no leque entreaberto. No curto olhar e na imobilidade em que ficou arquejando, o seu silêncio de terror e de instintiva revolta revelava uma selvagem e triunfante repulsa pelo marido que se debatia ainda nas mãos dos amigos para investir sobre ela. Quando o levaram, a luz do carbureto apagou-se como também as luzes do salão da casa grande. Lucíola, numa vertigem, foi-se arrastando no meio de toda aquela gente que se retirava às pressas e uma solidão caiu no bosque, tão funda e escura que os longos soluços da mulher já seriam também pela próxima desgraça dos Meneses. D. Adélia ficou no tronco até a madrugada quando o cunhado a soltou, atirando sobre a nudez uma baeta vermelha e mandando-a montar no cavalo que a levou ao Arari. O vaqueiro semanas depois apareceu morto num lago, meio comido pelos jacarés.¹²

Dalcídio Jurandir renovou a técnica, mas não a denúncia dos desmandos dos mandatários locais. E junto com esse quadro que demonstra a prepotência masculina contra a mulher, pobre ou rica, percebe-se que Adélia pertence à elite local, queremos retratar outro, da sétima obra do ciclo. Em *Ponte do galo*, a memória de D. Amélia traz à tona um crime cometido pelo mesmo Edgar Meneses, em tempos posteriores ao ciclo da borracaha, quando a família se encontrava decaída financeiramente, mas ainda no poder, a repetir as brutalidades antigas. Alçado a chefe da polícia local, Edgar continua a assombrar a população com os crimes de seu desmando. O quadro que focalizamos redimensiona de modo brutal todos os crimes em nome da terra numa Amazônia que parece terra de ninguém porque de alguns poucos.

Quando tira férias em Cachoeira, Alfredo ouve da mãe que Messias Monteiro, em defesa de sua propriedade, assassinou um Meneses em cuja desforra

12. JURANDIR. *Três casas e um rio*, p. 230.

acode Edgar, fazendo o assassino desenterrar, dias depois, o defunto e com ele abraçar-se para arrancar do peito do morto o chumbo do tiro que lhe dera. Depois, obrigou Messias a enterrar novamente o morto e o trancafiou durante três dias, com as roupas sujas, sem poder trocá-las e tomar banho. Veja-se a cena:

Então que prende o seu Messias. Afina o umbigo-de-boi nas costas do homem, enfiam pela noite, agarram o homem, carregam com o homem até chegar no cemitério, um cemiteriozinho que tem no Retiro. Ao pé da sepultura do que levou o chumbo, o Capitão, naquela voz macia dele, escorregosu: “Vamos. Pegue a enxada, meu filho, revire a sepultura. Desenterre, meu filho.” Dizia “meu filho”... O homem, até inocente do que lhe diziam, virou-se pro Capitão que lhe deu com a bota no vazio, lá no vazio do filho de Deus, e as bocas das armas, oito, viraram em cima do homem, cresceram, roçando a carne do homem. Já bem noite, um breu, alumiação só o candeeiro pendurado na ponta da sela de um deles, tinham entrado no cemitério a cavalo com o homem na corda. Desenterra-Desenterra! todos dando grosso a ordem, mais das bocas das armas que da boca deles. Inchado de umbigô-de boi e do arrastamento pelo chão, o homem começou a abrir aquela sepultura com as bocas das armas fazendo a roda, e foi, o fim do sete palmos, que deu um pulo para trás, como coisa dum soluço, um gemer feio, assim contou o vaqueiro que ficou de testemunha, oculto, só espiando. Não, seu Capitão!, (...) E todos: desenterra! Desenterra! Tira da cova! E o homem, o que fez? lá vai, que havia de fazer, seu Messias um homem magro, um triste caçador de marreca (Tira da cova! Abre!) tirando da cova e abrindo o caixão, três dias tinha, golfava aquele ar, todos de chapéu abanando, as bocas das armas no lombo já só sangue do sufocado e este que havia de fazer? a ter de suspender nos braços aquele que matou, ali a peso das armas, as bocas das armas lhe dizendo: ou carrega o defunto ou deita eterno aí no lado dele.¹³

Apesar de longa, consideramos importante a citação pelo que nos revela. Primeiramente, esclarecemos que o excerto faz farte de um longo período em que a enunciação se constrói via personagem. D. Amélia, mãe de Alfredo, negra, quase analfabeta, conta ao filho mais esse episódio de arbitrariedade do “ex-imperador” de Marinatambalo (nome arcaico da ilha de Marajó). A narração de d. Amélia demonstra a opção técnica dalcidiana que, no decorrer dos dez romances

13. JURANDIR. *Três casas e um rio*, p.116-117.

do ciclo, empresta, pouco a pouco, a voz do narrador em terceira pessoa, aos personagens populares das narrativas. Temos, por essa razão, a inserção, no ciclo, do imaginário social da região pela voz do povo e não de um narrador culto, como em todos os outros romances citados. Essas personagens narradoras, em sua maioria, são pobres e/ou estigmatizadas, caso de d. Amélia, ironizada porque preta e casada com o branco Major Alberto Coimbra, secretário da Intendência.

Na voz de d. Amélia encontra-se o recorte ilustrativo não só da opção dalcidiana pelos pobres locais, mas também a dificuldade de se retratar o universo amazônico ignorando as facécias dos poderosos, em tempos áureos econômicos ou em tempos de parada, como o foram os anos que se seguiram à queda do ciclo da borracha. Mesmo Mário de Andrade, fora do tradição amazônica que vimos retratando, coloca o rapsódico Macunaíma a lutar, em terras paulistas, com o regatão peruano Vesceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, em razão de ele ter se apossado da muiquitã, riqueza amazônica desviada para a posse individual.

Em vez de rapsódico, Dalcídio criou também um protagonista mestiço que erra pela Amazônia paraense (Marajó, Belém e interior do estado) querendo entender os homens e as causas de tantas ruínas que atravessam seu caminho. Por meio do percurso dessa personagem, traça-se o roteiro do percurso de tantos outros homens que *erraram* pela Amazônia; por meio da verossimilhança da história desses homens, percebe-se a história da região amazônica; por meio da representação dalcidiana, traceja-se o roteiro da representação Amazônica na literatura brasileira.

Abstract: This study intends a diachronic revision of the literary representation of the Brazilian Amazon in order to form and create a tradition. Some aspects of some novels are observed, such as Contos amazônicos, published in 1893, by Inglês de Sousa, and Dalcídio Jurandir's, Ponte do galo, published in 1971.

Keywords: crime, land, Amazon.

R e f e r ê n c i a s

- BASTOS, Abguar. *Terra de Icamitaba*. Rio de Janeiro: Andersen Ed., 1934.
- BASTOS, Abguar. *Safra*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1958.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1973
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. v. 2.
- CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Lisboa: Guimarães, 1947.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do galo*. São Paulo: Martins, 1971.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. Belém: Cejup, 1994.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2004.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura brasileira*. Prosa de Ficção, de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: INL; Brasília: MEC, 1973.
- SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Pauo: Martin Claret, 2005.
- RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. [s.l.]: Tipografia Minerva, 1914.
- SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Pauo: Martin Claret, 2005.
- VALDEMAR, António. O êxito e o esquecimento. *Diário de Notícias*. Lisboa, 24 maio 1998. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/centferrcastro.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2004.