

**JESUINO ARVELINO PINTO**

**A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO EM *SELVA TRÁGICA* DE HERNÂNI  
DONATO**

TANGARÁ DA SERRA – MT  
2017

**Jesuino Arvelino Pinto**

**A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO EM *SELVA TRÁGICA* DE HERNÂNI  
DONATO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

PINTO, Jesuino Arvelino .  
P659a A Construção do Espaço Literário em Selva Trágica de Hernâni Donato / Jesuino Arvelino Pinto – Tangará da Serra, 2017. 238 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2017.  
Orientador: Vera Lúcia da Rocha Maquêa

1. Espaço Literário. 2. Hernâni Donato. 3. Narrativa de Tensão. 4. Selva Trágica. I. Jesuino Arvelino Pinto. II. A Construção do Espaço Literário em Selva Trágica de Hernâni Donato:

CDU 82.09

**A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO EM *SELVA TRÁGICA* DE HERNÂNI  
DONATO**

Jesuino Arvelino Pinto

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Examinado por:**

---

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Orientadora-Presidente)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (Avaliador interno)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof. Dr. Benjamin Abdalla Junior (Avaliador interno)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof. Dr. João Batista Cardoso (Avaliador externo)  
(Universidade Federal de Goiás – UFG –Regional de Catalão)

---

Profa. Dra. Maria Fernanda Brasete (Avaliador externo)  
(Universidade de Aveiro - Portugal)

---

Profa. Dra. Olga Maria Castrillon Mendes (Suplente)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

À Theresa, minha mãe (*In memoriam*), que apesar de não fugir da luta e não se cansar de guerras, partiu precocemente, mas deixou impressas profundas marcas no meu caráter que conduz minha existência.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa, pela atenção, apoio e principalmente por acreditar em minha capacidade em resgatar os estudos e pesquisas na área da literatura.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará da Serra, pela oportunidade.

Aos professores das bancas de qualificação e defesa, por despenderem tempo na leitura do texto e pelas valiosas contribuições.

Ao escritor Hernâni Donato (*In memorian*) que tão gentilmente recebeu-me na Editora Melhoramentos para a realização da entrevista.

Ao escritor Francisco Marins (*In memorian*) pelas valiosas informações fornecidas a respeito de seu amigo.

A todos os meus parentes e amigos conquistados durante a jornada, em especial, à Danielle e Maria Elizabete. Sempre presentes!

## RESUMO

PINTO, Jesuino Arvelino. **A construção do espaço literário em *Selva Trágica* de Hernâni Donato**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2017. Orientadora: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

O propósito desta tese é realizar um estudo analítico sobre a construção do espaço literário na obra **Selva Trágica** (1959) de Hernâni Donato, enfatizando os motivos temáticos centrais e os aspectos formais desta construção romanesca, em que o diálogo com a realidade e a presença de um herói coletivo confirmam o conflito social como base central, que conjugado com o tratamento poético da linguagem, resulta na composição estética. O espaço literário é um dado significativo na narrativa de ficção, cujo delineamento amplia as possibilidades de compreensão pelo leitor. Nas obras de Donato, o espaço é tema central, visto que é esboçado notadamente já nos títulos e ganha força no desenvolvimento do enredo, em que as personagens ora se deslocam ora permanecem em um espaço, configurando-o, segundo sua visão subjetiva, e dando-o a conhecer ao leitor. É possível estabelecer, ainda, relação da forma romanesca e a estrutura da sociedade em que ela se desenvolve; a estruturação de **Selva Trágica** gira em torno de um eixo social e desvela a trama das relações que subjugam o homem, expondo-o à dominação e à exploração perversas; além de situá-lo no centro das lutas desiguais de classes. Esta obra é de cunho sociológico e narra a saga de protagonistas que tentam resistir às pressões dos espaços natural e social. Para as personagens, a liberdade é algo impossível de se alcançar, embora seja um sonho coletivo. Sofrendo pressões sócio-econômicas de um sistema capitalista, que escraviza e dá sustentação à relação opressiva entre dominadores e dominados, os protagonistas vivem relações de tensão entre grupos e experimentam situações trágicas que levam à degradação humana.

**Palavras-chave:** Espaço literário; Hernâni Donato; Narrativa de tensão; **Selva Trágica**

## ABSTRACT

PINTO, Jesuino Arvelino. **The literary space construction in Hernâni Donato's *Selva Trágica***. Doctoral Thesis. Post-Graduate Program in Literary Studies – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2016. Advisor: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

In this thesis we perform an in-depth analytical study of the literary space construction in Hernâni Donato's **Selva Trágica** (1959), emphasizing the central thematic motifs and formal aspects of this novel construction, in which the dialogue with the presence of a collective hero confirm the social conflict as the central base which, along with the poetic treatment of language, results in the aesthetic composition. The literary space is a significant factor in the narrative fiction and its delimitation expands the possibilities of understanding by the reader. In the works of Donato, the space is the central theme and it is already outlined in the titles gaining strength in the unfolding of the plot, in which the characters sometimes move, sometimes remain in a space, configuring it according to their subjective view and making it known to the reader. It is also possible to establish a relation between the novel form and the structure of the society in which it develops; the structuring of **Selva Trágica** revolves around a social axis and reveals the relationship network that subdues man, exposing him to the perverse domination and exploitation, as well as placing him in the center of the unequal classes struggle. This work has a sociological aspect and narrates the protagonists' sagas who try to resist the pressures of natural and social spaces. For the characters, freedom is something impossible to achieve even though it is a collective dream. The protagonists live strained relations between groups and experience tragic situations that lead to human degradation, suffering socio-economic pressures of a capitalist system that enslaves and gives overwhelming support to the relationship between rulers and ruled.

**Keywords:** Literary space; Hernâni Donato; Tension narrative; **Selva Trágica**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO I – O ITINERÁRIO ARTÍSTICO DE HERNÂNI DONATO: ACHEGAS À BIOBIBLIOGRAFIA DE HERNÂNI DONATO .....	20
1.1 Gênese .....	20
1.2 A criação: “E o verbo se fez carne” .....	24
1.2.1 “Honra teu pai e tua mãe”: a narrativa infantojuvenil .....	26
1.2.2 Exôdus: a literatura para adultos .....	32
1.2.2.1 O Rio do Tempo .....	33
1.2.2.2 “Sua Majestade, o Rei Café!” .....	35
1.2.2.3 O Apóstolo Paulo: “Porque não faço o bem que quero, mas o mal que não quero esse faço.” .....	47
1.2.2.4 O <i>Objectum</i> .....	62
CAPÍTULO II – SELVA TRÁGICA NO CONTEXTO LITERÁRIO NACIONAL: A FIGURAÇÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA .....	64
2.1 O regionalismo e suas peculiaridades: o romance de 1930 e a geração construtivista de Rosa .....	66
2.2 Espaço e referencialização histórica .....	88
CAPÍTULO III – DEGREGO E TRAGÉDIA: O CONFINAMENTO .....	121
3.1 Estigma social: os condenados da selva.....	122
3.2 <i>Modus operandi</i> : a linguagem .....	130
3.3 Os condenados: personagens de uma tragédia.....	144
CAPÍTULO IV – TEMPO E ESPAÇO DE OPRESSÃO: “O INFERNO REVESTIDO DE PARAÍSO” .....	161
4.1 Via crucis.....	181
4.2 Ervais: uma via de mão única – degradação e morte .....	184
OBSERVAÇÕES FINAIS .....	194
REFERÊNCIAS.....	200
APÊNDICE .....	206
BIBLIOGRAFIA DE HERNÂNI DONATO .....	206
Literatura Infantojuvenil.....	206
Ficção para adultos: .....	206
Dicionários .....	207
História.....	207
Biografias.....	207
Traduções e Adaptações .....	208
Produção Acadêmica.....	208

Obras de Divulgação .....	210
Participação em coletâneas.....	210
Colaboração em Antologias (sem títulos dos contos).....	210
Contos em Antologias estrangeiras .....	211
Cinema (roteiros/diálogos).....	211
Outros.....	211
BIBLIOGRAFIA SOBRE HERNÂNI DONATO .....	211
OBRAS DE REFERÊNCIA.....	214
ENTREVISTA COM O SR. HERNÂNI DONATO .....	215

## INTRODUÇÃO

O nosso trabalho tem como objetivo precípua ampliar a avaliação crítica da produção artística de Hernâni Donato (12/10/1922 – 22/11/2012), a partir do romance **Selva Trágica**, para tanto, percorreu-se, durante a pesquisa, a trajetória intelectual do escritor e constatou-se que a fundamentação de seus conhecimentos está alicerçada em seu repertório de leitura constituído por escritores, romancistas e teóricos preocupados com temáticas sociais que foram, especialmente, desenvolvidas na literatura brasileira a partir da década de 1930 por meio da prosa de fundo social do modernismo maduro.

Da produção literária do escritor, elegeu-se, como *corpus* da pesquisa nesta tese **Selva Trágica**, escrito em 1959, adaptado para o cinema em 1964, filme homônimo ao livro, sob a direção de Roberto Farias. Esse é considerado o romance mais elaborado de Hernâni Donato, que comprova seu amadurecimento e consequente aprimoramento literário.

Também é parte deste trabalho um estudo analítico do processo de criação artística, visando a desvendar a percepção do espaço como categoria formal no romance. Assim, pretende-se fixar e compreender, de forma mais definida, a natureza e os limites da discussão sobre **Selva Trágica** que elegeu um tema social como matéria romanesca, estruturado a partir da espacialidade desta narrativa. Tais questões abordam especialmente as fronteiras entre o real e o ficcional, e auxiliam a compreensão de como a narrativa, sem perder a sua especificidade estética, pode representar de modo crítico a realidade. O interesse é discutir como a realidade histórica figura na ficção de Hernâni Donato, a partir da construção e delineamento da categoria espacial.

Em relação à narrativa para o público adulto do autor estudado, percebe-se tratamento mais atento pela crítica especializada, em especial na época da publicação de seus romances. As opiniões, as mais variadas possíveis, dão a dimensão da importância das obras do escritor, bem como permitem avaliar sua recepção crítica. Salienta-se que, na época da publicação, o maior veículo de crítica eram os suplementos literários de diversos periódicos. Muitos deles gozavam de grande prestígio e recebiam colaboração de muitos literatos. No entanto, por fazerem parte de jornais ou revistas, a recuperação dessa informação bibliográfica tornou-se mais difícil, e, em grande parte, foi obtida em consulta ao arquivo pessoal

de documentação do escritor e de seu amigo, Francisco Marins, em sua maioria constituído por recortes de jornais do ano da publicação ou reedição dos seus romances. Nesses arquivos encontram-se muitos recortes da crítica sobre sua obra, embora a maioria destes textos não esteja devidamente catalogada e não contenha os dados bibliográficos completos, o que justifica a ausência de informações bibliográficas em algumas das citações constantes neste trabalho.

Os depoimentos apresentados, além de outros<sup>1</sup>, ensejam a oportunidade de um balanço que revela uma postura crítica polarizada entre o autor e a obra e entre o caráter social e estético do romance. Salienta-se, no entanto, que os posicionamentos críticos, aqui expostos, constituem-se como pontos de vistas apresentados brevemente, em sua maioria, em artigos de jornais e revistas, realçando assim a necessidade de um exame mais detalhado, a fim de intensificá-los e aprofundá-los, dada a escassez de estudos de fôlego acerca da obra de Hernâni Donato.

Uma apreciável parte da pesquisa que levou à redação deste trabalho resultou do intercâmbio pessoal com o escritor Hernâni Donato, incluindo uma visita a Botucatu, sua cidade natal, especialmente, ao Espaço Cultural “*Convivium*”, idealizado, criado e administrado pelo também escritor botucatuense, Francisco Marins, amigo de infância de Hernâni Donato. O que possibilitou acesso direto e irrestrito aos seus arquivos pessoais e a realização de algumas entrevistas com questões acerca do processo de composição do escritor. Assim, por meio da pesquisa bibliográfica de caráter teórico, histórico e documental, localizaram-se, reuniram-se, selecionaram-se e organizaram-se documentos referentes ao autor visando a um estudo analítico do romance que constitui o *corpus* da pesquisa. Outros textos do autor, que pudessem vir a contribuir para a compreensão, análise e interpretação de sua obra, foram consultados.

Percebe-se a inexistência de limites fronteiriços tanto na biografia quanto na produção intelectual de Hernâni Donato, dado o ecletismo de sua produção. Autor de mais de 70 livros, possui publicações nos mais variados campos, da literatura

---

<sup>1</sup> Outros críticos teceram também comentários sobre **Selva Trágica** imediatamente após o seu lançamento, porém registraram apenas opiniões subjetivas e impressionistas como as de Manoelito de Ornelas, no **Diário de Notícias** de Porto Alegre/RS., do dia 29 novembro de 1959; Paulo Dantas da **Revista Brasiliense** de São Paulo, publicação dos meses novembro e dezembro de 1959; Regina Elena em **A Gazeta** de São Paulo datado de 9 de janeiro de 1960; Salim Miguel no jornal **O Estado** de Florianópolis de 30 de janeiro de 1960; Eneida do **Diário de notícias** do Rio de Janeiro, em 16 de março de 1960.

infantojuvenil à biografia, à historiografia, à pesquisa ou à divulgação científica, destacando-se como ficcionista com **Filhos do Destino** (1948), **Chão Bruto** (1956) e **Selva Trágica** (1959). Hernâni Donato conheceu muitos lugares, exercendo as mais variadas profissões, ocupando muitos cargos, desbravando diversos espaços, um homem de inúmeros ofícios. Seus romances, frutos de pesquisa documental e de campo, refletem o conhecimento histórico do escritor. Como resultado de pesquisas e estudos sobre o passado de sua cidade natal, Botucatu/SP, Hernâni Donato publica, em 1945, **O livro das tradições**, pela Gráfica e Editora “O Cruzeiro” de Bauru/SP. A partir desse primeiro livro, o escritor produz dezenas de outros títulos, alguns reeditados até hoje.

**Filhos do Destino**, o primeiro romance de Donato, cumpre a função de apresentar o escritor na cena literária, que tem por subtítulo “história do café e do imigrante em São Paulo, compreende o período histórico da pós-abolição da escravatura, passando pela crise econômica de 1929 até a revolução de 1932, abrangendo, então, de 1895 a 1932.

**Chão Bruto**, publicado em 1956, é a obra que projeta o nome de Hernâni Donato no panorama literário nacional, sendo agraciado em 1959 com o prêmio “O Saci” e recebendo duas adaptações para o cinema, com o mesmo título da obra, dirigido as duas vezes por Dionísio Azevedo, a primeira em 1958 e a segunda em 1977. Apresentando como subtítulo “Romance Mural – a conquista do extremo sudoeste paulista”, é uma história movida pelo tema da ambição e representa a situação dramática da vida de um grupo social no interior do Brasil do início do século XX. Trata-se da conquista do extremo sudoeste paulista, retratada por meio da luta sangrenta pela terra entre posseiros e grileiros, dada a valorização da propriedade pela construção da Estrada de Ferro Sorocabana.

No conjunto das obras do escritor, verifica-se a predominância de narrativas que traçam o percurso do homem brasileiro circunscrito a um espaço problemático, colando-o à paisagem social e submetendo-o aos rigores das leis que anulam o sonho e a capacidade de libertação, impedindo-o de se realizar em sua plenitude humana. Tal é o teor de **Selva Trágica** desnudando os casos ignorados acerca da saga dos exploradores de erva mate (ervateiros) no sudeste mato-grossense. Este romance configura-se a partir do eixo social e denuncia a trama das relações que subjagam o homem, expondo-o à dominação e à exploração perversas, localizando-o no centro das lutas de classe. Percebe-se, a partir dos subtítulos, que o autor

realiza um recorte no tempo histórico e delimita o espaço geográfico, o que estabelece, também, a necessidade de uma abordagem teórica do romance social.

O romance selecionado para estudo é de cunho social e narra a saga de protagonistas que lutam contra as pressões da natureza e do meio social. Para as personagens dessa narrativa, a liberdade é algo impossível de ser alcançada, embora seja um sonho coletivo. Sofrendo as pressões sócio-econômicas de um sistema de exploração capitalista, que escraviza e dá sustentação à relação opressiva entre dominadores e dominados, os protagonistas vivem relações de tensão entre grupos e experimentam situações trágicas, bem como a degradação humana.

Em **Selva Trágica**, o diálogo entre ficção e realidade e a presença de um herói coletivo problemático confirmam o conflito social como base dessa narrativa, o que destaca a importância da categoria espacial na recriação do evento histórico, o que determina uma abordagem de análise crítica a partir da conexão das teorias acerca da semântica do espaço com o instrumental teórico de extração sociológica. Assim, é possível estabelecer uma relação dialógica entre a forma romanesca e a estrutura da sociedade em que ela se desenvolve, considerando que “a forma romanesca parece ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado”. (GOLDMANN, 1976, p. 16).

Já o posicionamento crítico de Antonio Candido (1976), de base sociológica, ao evidenciar o meio termo entre literatura e sociedade, sugere que cada texto requer um tratamento adequado à sua natureza. Tal abordagem relativiza os ideais da escola marxista radical que defende a tese de que o fenômeno literário deriva necessariamente de fatores econômicos, políticos, sociais, cujas raízes estão na luta de classes. A teoria literária de fundo marxista não superou algumas dificuldades de abordagem da literatura: permanecendo presa a uma estética clássica uma vez que enquadra a obra de arte numa função mais ilustrativa e mimética. A importância de uma obra, na visão dessa teoria, restringiu-se ao testemunho relativo do processo social, desconsiderando a heterogeneidade das formas da literatura.

Octávio Paz, em **O Arco e a Lira**, avalia a necessidade de se pensar em conjunto Literatura e História, ao afirmar que “A História é o lugar de encarnação da palavra poética” (1982, p. 227). Literatura e História não devem ser vistas apenas como duas realidades paralelas, dissociadas, mas, antes, como realidades que se

interpenetram por meio da escrita. Toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Com o objetivo de demonstrar o movimento dialético entre a arte e a sociedade num sistema de correlações e influências recíprocas, Candido (1976) atribui à obra a condição de ser fruto da iniciativa individual e de condições sociais, “na verdade ela surge na confluência de ambas, indissolavelmente ligadas” (p. 26). O artista, o criador da obra, orienta sua produção segundo os padrões da época e retira das realizações humanas os temas da sua obra. Essa, por sua vez, “depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (CANDIDO, 1976, p. 30).

A obra traz, portanto, no seu interior, no conteúdo e na forma, valores sociais incluindo-se ideologias e modalidades de comunicação. Finalmente, o público, o concretizador da obra, condicionado também por forças sociais, tem o poder de atribuir sentido a ela e definir seu valor estético. Assim, a leitura e a compreensão de um romance demandam que se desentranhem da teia de signos indícios de relações complexas entre o homem e a sociedade.

Considerando que as instâncias da Literatura e da História acentuam a possibilidade de assimilação pela obra literária do contexto histórico em que ela foi produzida, percebe-se que a relação entre ficção e realidade constitui um dado inalienável ao próprio processo de criação artística. A obra é, portanto, uma configuração estética do mundo, criada pelo escritor com base num sistema simbólico de representação do real.

Além da relação entre literatura e História, que fundamenta o conceito de representação, deve-se considerar a apropriação da temática histórica pela literatura como um traço recorrente na tradição romanesca. Ao lado da ficção literária que se refere diretamente a situações históricas com o objetivo primordial de criar um efeito do real, como nos ensina Barthes (1988), ou, ainda, de outras produções que apenas situam sua intriga num determinado contexto histórico; obrigatoriamente colocam-se os romances que tomam uma realidade qualquer do universo histórico e a transformam em sua própria matéria, em parte integrante de sua estrutura, fazendo da realidade histórica uma realidade estética.

As leituras acerca da relação Literatura e Sociedade, que embasam discussões ou interpretações, passaram por um processo seletivo, pois a

abrangência das informações comprometeria não só a possibilidade de tais dados proporcionarem um olhar crítico sobre o romance em estudo, como também correremos o risco deste levantamento sobrepor-se em importância à análise textual da narrativa, proposta nuclear de nosso trabalho. Dessa forma, a partir de fragmentos julgados significativos e esclarecedores do modo de pensar de cada um dos teóricos selecionados, estabelecemos uma breve discussão desses posicionamentos. O que pretendemos, durante essa visada diacrônica, foi adotar um posicionamento dialógico no sentido de cruzar diferentes posições teóricas apresentadas com o objetivo de compreender a construção da categoria espacial na ficção de Hernâni Donato, uma vez que essa categoria colabora no processo de representação, a mimese.

No Brasil, não são muitos os teóricos que tratam especificamente do espaço na literatura. Tomachevski, em “Temática” (1971), dispõe de algumas linhas para tratar de tempo e espaço, mais para o tempo do que para o espaço. Segundo ele, existem dois casos característicos quanto à escolha do lugar da ação: o caso estático, todas as personagens reunidas num mesmo local; e o cinético, as personagens deslocam-se por vários outros espaços. Os autores Bourneuf e Ouellet dedicam um capítulo de **O universo do romance** (1976) para discutirem o espaço. Segundo os autores, o romancista, à semelhança do dramaturgo, fornece sempre um “mínimo de indicações geográficas”, sejam simples pontos de referência ou explorações metódicas, para lançar a imaginação do leitor ao local onde se passa a ação.

Carlos Reis, em **O conhecimento da literatura** (1995) e no **Dicionário de narratologia** (1987), entende espaço como todos os componentes físicos que servem de cenário para o desenvolvimento da ação e para a movimentação das personagens. Na França, Georges Poulet, em **O espaço proustiano** (1992), considera que a narrativa de Proust, **Em busca do tempo perdido**, desde o primeiro momento narrativo, em que o narrador acorda e demora em se situar no espaço-tempo da diegese, configura-se também como uma busca do espaço perdido.

Maurice Blanchot (2011), sob uma perspectiva pós estruturalista, em **O espaço literário** demonstra que a escrita literária e aquilo que chamou de a solidão da obra apontam para um desaparecimento, para uma anulação das correspondências entre vida e arte. Refletindo acerca da experiência literária,

Blanchot, ao longo de sua obra, salienta ser ela uma experiência total. O sujeito é atraído pela questão do escrever, defrontando-se com o abismo da linguagem. A literatura é plural, uma vez que renega a verdade previamente estabelecida no meio social em favor da ambiguidade na elaboração de seu próprio espaço discursivo.

Assim, Blanchot (2011) desconstrói a concepção de literatura enquanto representação do mundo para se privilegiar a ideia de literatura enquanto espaço autossuficiente, espaço cujas leis e regras são distintas daquelas estipuladas pelo mundo em que vivemos. A literatura não *serve para*. A literatura não é um simples reflexo do mundo. A literatura não é apenas um meio de expressão do mundo. Para Blanchot (2011), a literatura é:

a obra - a obra de arte, a obra literária - não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 2011, p. 12)

Blanchot (2011), limitando-se a um corpus de pesquisa, as obras de Joubert, Borges, Kafka e Mallarmé, explora o espaço na dimensão da obra literária, sob a perspectiva da experiência literária, nunca como categoria estrutural fundamental de uma narrativa. O filósofo concebe o espaço literário na linguagem, no discurso, na palavra, em que o escritor é levado a formular os pensamentos que darão luz à obra ao longo da experiência total do escrever. Esta experiência coloca em questão o próprio sujeito que escreve.

A importância do estudo do espaço na literatura está em ser esse elemento dominante no universo ficcional. Por outro lado, é espaço inventado, que enriquece e transgride o real e condiciona a reformulação do mundo apreendido pelo leitor, ao mesmo tempo em que possibilita a compreensão deste. O espaço estabelece articulações funcionais com as restantes categorias que constituem a narrativa e integra os componentes físicos que servem de cenário para o desenrolar da ação e para a movimentação das personagens.

A matéria regional compõe o cenário de **Selva Trágica**, porém, além da abordagem do tom documentário e a presença de elementos pitorescos, característicos da literatura regional; adquire importância na narrativa a problematização da existência. Os cenários regionais são perpassados por

implicações de ordem existencial e, por isso, o espaço não é só aquilo que aparenta ser, porque revela possibilidades de sentido transcendente.

Considerando que a estruturação discursiva do romance se pauta pelo enfoque da vida de personagens inseridas em cenários regionais, com as modalidades de linguagem e costumes que lhe são peculiares, pode-se lançar a hipótese de que, ao mesmo tempo em que o espaço inaugurado na obra de Hernâni Donato refere-se à realidade específica de uma determinada região, dela se distancia para se projetar em um campo universal, seu ponto de interesse, além da sucessão de acontecimentos, está nas divagações e reflexões que derivam dos próprios dramas do cotidiano.

Outra questão investigativa que norteou a pesquisa desta tese foi como a História pode figurar no texto literário da segunda metade do século XX, mais especificamente em **Selva Trágica**, sem destruir a sua especificidade, enquanto realidade estética, sem afetar o seu estatuto ficcional, o que ocorre com sucesso na produção literária brasileira do século XIX; quando, nos romances históricos, evidencia-se a presença da matéria histórica de forma ambígua e muito bem aproveitada pela realidade imaginada, constituindo-se, então, um jogo de duplicidade: interno, próprio da criação do universo imaginário que é o romance.

Acreditando que há muitos leitores não familiarizados com a produção artística de Hernâni Donato, o primeiro capítulo propõe uma apresentação breve sobre vida e obra do escritor, buscando superar a escassez de estudos, apresentamos a recepção crítica na época da publicação de seus romances, bem como localizamos dissertações e artigos recentes, o que demonstra um interesse atual pela obra do escritor por alguns pesquisadores. Neste capítulo apresentamos a trajetória artística do escritor como um contínuo, por meio do delineamento e da elucidação de certas técnicas e motivos temáticos dominantes. A revisão crítica da história de vida do escritor é relevante, no caso de Hernâni Donato, pela experiência particular de vida do autor, pela sua origem humilde, pela irregularidade de sua formação escolar e pelas profissões incomuns que o destacam da maioria de seus contemporâneos. Este estudo, no entanto, apenas será biográfico na medida em que tal informação possa esclarecer a substância literária de sua obra e seu projeto de escrita. Devido à vasta produção do autor, optamos por detalhar suas principais produções no campo da literatura infantil e apresentarmos uma leitura mais

detalhada dois de seus principais romances que antecederam a publicação de **Selva Trágica**.

O segundo capítulo visa à reconstrução do período da história literária em que se insere **Selva Trágica**. O que se torna possível, sobretudo, a partir da reconstrução do jogo de forças, das relações simbólicas e institucionais efetivadas pelos agentes literários, principalmente entre seus mais legitimados representantes: os escritores. Figuras sociais resultantes das condições vividas e experimentadas na trajetória individual de cada um, mas também das estruturas específicas de cada sociedade e da dimensão literária a ela imanente, suas tomadas de posição são possíveis e compreensíveis somente a partir do entendimento desse conjunto de condições. O fazer literário é um dos movimentos inerentes ao horizonte de possíveis estéticos. Os homens fazem a História, mas esse processo não resulta de uma subjetividade isolada, mas de uma construção que é, sobretudo, uma reconstrução, pois se dá no interior das possibilidades históricas acumuladas na História do campo literário.

Na segunda parte do segundo capítulo, “Espaço e referencialização histórica”, a análise do romance passa pela verificação da estrutura do espaço representado na literatura, reafirmando a representação, desencadeada a partir das categorias narrativas, principalmente a partir da espacialidade, numa abordagem da semântica do espaço, além de estabelecer a aproximação do espaço com o processo de referencialização histórica, possibilitando assim apresentar uma trajetória temporal acerca das formas de representação da categoria espacial em **Selva Trágica**, sempre enfatizada no regionalismo.

O homem e sua vinculação com a terra foi também o principal enfoque do romance romântico no sentido de se proceder à busca da expressão da identidade local e da alteridade humana. Dessa forma, houve uma ampla e estrondosa valorização dos cenários naturais durante o século XIX. O tom grandiloquente, combinado à exaltação das paisagens naturais, passou a ser o tema comum à literatura que relacionou a natureza à identidade da pátria.

A necessidade de valorização dos cenários naturais, aliada à busca por pontos de contato para a livre expressão de estados emotivos do “eu”, deu lugar a uma concepção de espaço em que eram priorizados, ao mesmo tempo, os estados subjetivos e a realidade empírica. Já no Realismo, os romancistas se revoltaram contra a pintura “imaginativa” dos românticos, procurando traduzir os costumes, as

idéias e os aspectos de uma época de modo objetivo, o que significou a adoção de uma concepção também objetiva do espaço. Com efeito, os realistas foram representantes da filosofia da objetividade. Assim, o alvo de interesse passou a ser o “objeto”, isto é, aquilo que está fora do eu, o “não-eu”.

No início do século XX, o desdobramento do chamado “romance da terra” continuou a intenção realista em fixar a identidade das nações por meio da exposição de seus problemas sociais. O interesse pela ordem social, o deslocamento do centro de interesse para o “outro” em vez do “eu”, determinaram significativas alterações no modo como os cenários regionais se apresentaram. No começo do século XX, a focalização dos problemas sociais é feita de modo a revelar um espaço que subsiste ao poder imaginativo do homem e que prescinde da necessidade de interação recíproca entre os seres. No Brasil, esta concepção predominou nas obras de fundo regional até a criação do chamado “romance de trinta”.

O terceiro capítulo enfocará a organização narrativa do romance, Donato concebe a história a partir de uma concepção linear, cumulativa, neutra que reconstrói a realidade de forma objetiva. A verossimilhança seria apreendida por meio da neutralidade do olhar do observador e pelas provas documentais que lhe parecem mais autênticas. Para compor a narrativa ficcional, o autor selecionou, recortou, colou e fez escolhas. Os documentos são construídos pelo olhar do pesquisador, tornando-os monumentos. Seu olhar dirige-se para a recuperação da história dos excluídos e anônimos, tirando-os do silêncio e dando-lhes uma importância política. Por outro lado, afasta-se de uma concepção tradicional de História ao cercar-se de uma multiplicidade de fontes e de temporalidades. Na obra, episódios diferentes são recortados em blocos, embora estejam interligados e ocorram simultaneamente.

No quarto e último capítulo, a partir da indissociabilidade das categorias tempo e espaço, aborda-se a representação da opressão dos trabalhadores dos ervais pela Companhia, que resultou na morte de milhares de trabalhadores nos ervais descritos em **Selva Trágica**. Por fim, apresentamos as referências bibliográficas consultadas, a bibliografia “de” e “sobre” Hernâni Donato.

Sabe-se que nunca haverá uma interpretação universal, absoluta e definitiva de um texto, nem uma decifração conclusiva. As práticas de leitura variam no tempo, lugar, de acordo com as expectativas e interesses dos leitores e dos recursos

intelectuais de que estes dispõem e sempre é uma prática criadora. Desta forma, os leitores não lêem de maneira semelhante e nem estabelecem a mesma relação com o texto escrito. A significação de um texto não esgota as intenções do autor, pois “quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem” que o autor não havia previsto. Por outro lado, a resposta do texto “depende da questão que dirigimos do nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história.” (COMPAGNON, 2003, p. 64) Enfim, um texto não possui um único sentido, dessa forma, diferentes leituras e interpretações contrastantes poderão ser lançadas sobre **Selva Trágica**, pois suas significações são inesgotáveis.

## CAPÍTULO I – O ITINERÁRIO ARTÍSTICO DE HERNÂNI DONATO: ACHEGAS À BIOBIBLIOGRAFIA DE HERNÂNI DONATO

Aclamado como o homem dos “sete instrumentos”, Hernâni Donato, escritor paulista, nasceu em 12 de outubro de 1922, numa família de imigrantes italianos, na casa de número 6 da rua do Colégio, atualmente Rua Major Leônidas Cardoso, número 432, em Botucatu, Centro Sul do Estado de São Paulo e, como descreve o próprio escritor em entrevista, “cidade cabeça de zona, município onde termina a pecuária e começam os cafezais, cadinho das velhas capas candeirantes com as lavas de imigrantes italianos, portugueses, espanhóis, árabes e japoneses”<sup>2</sup>, o que já lhe daria material para o romance **Filhos do Destino**. Faleceu em 22 de novembro de 2012, foi sepultado no cemitério *Gethsemani* no Morumbi.

### 1.1 Gênese

O romancista deve seu nome ao fato de, na noite de seu nascimento, serem cantados trechos da ópera homônima de Giuseppe Verdi, composta a partir de **Hernani**, melodrama em cinco atos, do francês Victor Hugo. Somando-se a isso, no dia em que nasceu, seguindo a tradição familiar, plantou-se no quintal de casa uma árvore, detalhes a que o escritor atribui o “ser dolorosamente lírico que é”.

Seu pai, Antônio Donato, um operário de construção civil do Norte da Itália, era um homem culto em música, falava bem quatro ou cinco línguas e um apaixonado pelo seu ofício, como declara o escritor em entrevista. Hernâni Donato aprendeu a ler no Grupo Escolar Modelo, porém onde aprendeu mesmo, foi por meio da leitura. Do pai, que, quando moço, andara pela Europa ajudando a construir escolas, igrejas e hospitais, e veio fazer o mesmo no Brasil, herdou os primeiros livros, basicamente histórias e romances históricos. Péssimo ajudante nas compras de casa parava pelas ruas, lendo recortes de jornais. E todo dinheiro que conseguia gastava nos balcões de livrarias, lembra-se que o primeiro livro que adquiriu foi a **História Naval Brasileira**, quando estava no Grupo Escolar.

Teve uma infância de liberdade e, como ele mesmo confessa em entrevista que transcrevemos nos termos por ele utilizados, modificando apenas o

---

<sup>2</sup> A biografia do escritor Hernâni Donato pode ser encontrada no volume I da *Enciclopédia de literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho (p. 350) e no *Dicionário literário brasileiro* de Raimundo de Menezes (p.237)

indispensável, foi menino sem parada e, terminado o horário escolar, corria às feiras, pousadas de tropeiros, máquinas beneficiadoras de café, lavouras e caminhos. Era do tipo que sumia de casa duas ou três vezes por semana. Reivindica o recorde de moleque “andarengo”, em caminhadas de muitas léguas por fazendas e bons locais de pesca. Atribui grande importância a esse tipo de estudo que, posteriormente, utilizou em sua produção literária tanto naquelas destinadas às crianças como nas direcionadas para o público adulto.

Para Hernâni Donato, o pai foi um dos responsáveis pela sua sensibilidade artística, assim como o avô materno, Vitório, que “veio da Itália como veterinário prático do exército italiano, chamado para cuidar dos burros que faziam o trabalho nas obras do avançamento da Estrada de Ferro Sorocabana”, outro evento que lhe serviu de matéria para o romance **Chão Bruto**. Dele recebeu as primeiras leituras, e por meio dele ouviu pela primeira vez falar em Dante, “a ida de Dante ao inferno”. O fascínio pela literatura nasceu das histórias que ouviu contar. Aos onze anos, o escritor já era apaixonado pelos autores russos que conheceu graças à coleção “Terramarear”. Quando adulto, ao lado de Francisco Marins e Ibiapaba Martins, em Botucatu, fundou a Academia Juvenilística Literária, local em que se reunia com os amigos para falar de livros.

Na infância, segundo declara o próprio escritor em entrevista, sobressaiu-se como contador de histórias, habilidade que, mais tarde, retomou quando desenvolveu uma atividade dessa natureza em um parquinho infantil da Lapa e Vila Romana em São Paulo, aprimorando-a por meio de suas narrativas escritas. Quanto às influências, além daquelas familiares já comentadas (pai e avô), destacam-se as leituras dos escritores russos e outros como Alexandre Herculano, Ignazio Silone, Caldwell, Vitor Hugo, Tostoi, José de Alencar, Ciro Alegria, Collodi, Dumas, Walter Scott entre outros romancistas de cunho histórico-social.

Hernâni Donato iniciou suas atividades de escritor muito cedo. Aos doze anos, cursando a sexta série do ginásio, já colaborava em jornais locais e, em parceria com o amigo Francisco Marins, escreveu a novela juvenil **O Tesouro**, publicada em 1934 no suplemento “O Guri” do **Diário de São Paulo**, que segundo o escritor acabou se perdendo, não restando nenhum exemplar. Deu continuidade aos estudos no Instituto de Educação Dr. Cardoso de Almeida, também em sua cidade natal. Os interesses culturais do jovem autor se expandiram e o levaram a cursar, em 1941, já em São Paulo, capital, Dramaturgia na Escola de Arte Dramática de São

Paulo (EAD), atual ECA, na Universidade de São Paulo, frequentou ainda a Escola de Sociologia e Política de São Paulo, porém não concluiu nenhum dos cursos superiores. A influência dessa formação sociológica e dramática pode ser percebida nitidamente em sua produção literária, como veremos no capítulo dedicado às análises dos romances selecionados para estudo neste trabalho.

Hernâni Donato teve diversos empregos modestos, quando jovem foi ajudante de pedreiro, aprendiz de alfaiate, balconista de loja para gente do campo, porteiro de cinema, redator sucessivamente dos cinco jornais editados em Botucatu, colhedor de algodão, faiscador, funcionário postal, professor de escola de comércio, secretário de um advogado, lavorista (aquele que financia determinada lavoura em pequena escala) e sitiante.

Quando sentia o incômodo produzido pela estabilidade, saía de viagem. Para satisfazer a essa necessidade de viajar, fez-se inspetor de seguros, repórter, inspetor-propaganda de uma editora, percorrendo quatrocentos municípios de seu estado e conhecendo Mato Grosso (atualmente dividido em Mato Grosso do Sul e Mato Grosso), que propiciará material para o romance **Selva Trágica**; Minas Gerais, refletido em **O Rio Tempo, o romance do Aleijadinho**; e Paraná. Dessa fase, cheirando à poeira da estrada, mas rica em experiências, ficaram o conhecimento da gente simples, do povo, e um gosto sempre crescente pela pesquisa.

Na esfera profissional das Letras e atuando como jornalista e publicitário, o escritor iniciou-se na Editora Melhoramentos em São Paulo, exercendo o cargo de Chefe do Setor de Divulgação no período de 1947 a 1954. Ainda como Chefe deste Setor, trabalhou na Fundação IV Centenário da Cidade de São Paulo no período de 1954 a 1955. De 1955 a 1959, foi redator, produtor de televisão e gerente da Standart Propaganda. Em 1959, transferiu-se para a Norton Publicidade, exercendo o cargo de Diretor Técnico até o ano de 1969 e, ao mesmo tempo, foi redator das páginas infantis, de matérias sobre o folclore e, ainda, responsável pelo suplemento literário do **Correio Paulistano**, (1961-1965). Em 1965, gerencia a **Revista Visão**, permanecendo no cargo até 1967. De 1969 a 1978 foi diretor de Relações Públicas da Editora Abril. Em 1978, assumiu na Coopersucar o cargo de Diretor de Relações Públicas, aí permanecendo até 1988. A partir de 1988 até o seu falecimento foi assessor de Imprensa da Companhia Melhoramentos de São Paulo, tendo sido colaborador das festividades de comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo em janeiro de 2004.

Em 2004, colaborou com os textos “As mulheres do começo de São Paulo”, na antologia **Os começos de São Paulo**, organizada por Eduardo Bueno, publicada pela Editora Ediouro, e “Os que governaram São Paulo”, na **Antologia História da Cidade de São Paulo**, pela Editora Paz e Terra; em 2007 lançou a Coleção Infantil “Lendas Indígenas”, reeditando contos do livro **Contos dos Meninos Índio** entre eles “A Barca da Tartaruga”, “A Descoberta das Frutas”, “As noivas da estrela”, “Por que o sol anda devagar”, “Os curumins que viraram estrelas”, “O caçador e o Curupira”, “A Onça e o Filhote do Vento” e “Quando os bichos eram Gente”. No mesmo ano esta coleção foi traduzida para a língua espanhola e publicada no México. Em 2007, reeditou **O Livro de Hans Staden, Celestino Bourroul, Santo Leigo** e publicou **Cem anos das Casas Pernambucanas**.

Em 2008 lançou a obra **Patteo do Collegio: Coração de São Paulo**, a quarta edição de **Achegas para a História de Botucatu** e uma nova edição de **História dos Usos e Costumes do Brasil**; ainda neste ano colaborou com o texto “Ouro” para o livro **100 palavras para melhor conhecer o Brasil**, seleção de Arnaldo Niskier, publicado pelo Instituto Antares, assinalando o centenário da imigração japonesa.

Diante dessas inúmeras atividades profissionais do escritor, podemos perceber como Hernâni Donato sempre esteve ligado ao mundo da criação, da escrita, embora tivesse tido experiências distintas como: editor de livros, revistas, bem como cargos burocráticos, já que sempre manteve vínculos com o meio publicitário e editorial. Reportando-nos às primeiras profissões percebemos o predomínio do contato com o povo e com a terra, o escritor é um homem voltado para as suas origens.

Hernâni Donato possui uma produção bastante diversificada, abrangendo áreas como História, Geografia, Literatura para adultos, Literatura Infantil e Juvenil e obras de referência como **Dicionário das mitologias americanas** e **Dicionário das batalhas brasileiras** (dos conflitos com indígenas às guerrilhas políticas, urbanas e rurais). Tem mais de setenta livros publicados, dentre ele, três de contos, seis romances, sete infantis, seis juvenis, treze biográficos, dezoito de temas históricos, nove publicações de conhecimentos, cinco traduções do francês e do italiano, empenho especial para com Dante do qual traduziu integralmente, em prosa, a **Divina Comédia** e **Monarquia**; cinco coautorias, dois textos para o teatro infantil e um para o cinema infantil. Teve obras vertidas para o braile, o espanhol, o guarani, o

italiano, o japonês, o polonês, o tcheco, na Hledání-budoucího casu (À procura do tempo futuro”, “Antologia da atual ficção científica mundial”, de Praga, 1985), em tcheco, figura o seu conto “Predmanzelská Zkusenost (“Experiência Pré-Matrimonial”), na mesma seleção entre outros, aparecem textos de Isaac Azimov, Ray Bradbury e Arthur Clarke.

A diversidade de sua produção rendeu-lhe muitos prêmios em várias categorias, inclusive a condecoração por Academias e Institutos: Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, Academia Paulista de Letras, Academia Sul-matogrossense de Letras, Academia Paulista de História e Academia Lusíada de Ciências, Artes e Letras, Academia Luso-Brasileira de Letras (RJ), Academia de Letras do Brasil (Brasília), academia Santista de Letras, Academia de História Militar Terrestre no Brasil, Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (vice-presidente, presidente, m dois mandatos, presidente de honra), Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal, de Alagoas, de Minas Gerais, do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro, Penn Center São Paulo, Sociedade Geográfica Brasileira, União Brasileira de Escritores, Clube Machado de Assis (Lisboa), Instituto de Geografia e História Militar do Brasil.

## 1.2 A criação: “E o verbo se fez carne”

Os romances de Hernâni Donato, frutos de pesquisa documental e de campo, refletem o conhecimento histórico do escritor. Como resultado de pesquisas e estudos sobre o passado de sua cidade natal, Botucatu/SP, Hernâni Donato publica, em 1945, **O livro das tradições**, publicado pela Gráfica e Editora “O Cruzeiro” de Bauru/SP. A partir deste primeiro livro, o escritor publica dezenas de outros títulos, muitos deles reeditados até hoje. No ano de 1947, além da edição de seu segundo livro **Contos muitos humanos**, Hernani Donato colabora com um conto para a coleção **História daqui e de lá**, editado pela Gráfica e Editora Gazeta, de Limeira/SP. Seu primeiro romance, **Filhos do Destino**, lançado em 1951, aborda a saga do café e os imigrantes em São Paulo.

Em 1952, Hernâni Donato volta a colaborar com um conto para a coletânea *Contos Provincianos*. Mas foi com a publicação de **Chão Bruto**, romance que narra a conquista do sudoeste paulista, em 1956, que acontece o seu reconhecimento nacional. Esta obra, transformada em roteiro cinematográfico, sob a direção de

Dionísio Azevedo, ganha o prêmio “Saci” em 1959.

Seguindo a linhagem do romance histórico-social, Hernâni Donato publica, em 1959, **Selva Trágica**, romance que narra a saga dos ervateiros do mate em Mato Grosso e, ainda, neste mesmo ano, lança, em folhetim do jornal *Última Hora* de São Paulo, o romance policial “Núpcias com a morte”, revelando outro estilo do escritor, texto que não chegou a ser editado em livro. Ainda trabalhando a matéria histórica de maneira romanesca, Hernâni Donato escreveu de forma romanceada a biografia de Aleijadinho, resultando na publicação de **O Rio do Tempo: o romance do Aleijadinho** (Jornal dos Livros, 1972).

Colabora, em 1964, com o conto “Depois das Seis” para uma coletânea que leva o mesmo título de seu conto, voltando a trabalhar com contos apenas após dez anos, em 1976, quando o escritor publica **Babel**, um livro de contos na linha do realismo contemporâneo, que alterna humor com dramaticidade, e encerra sua produção de contista com o conto “Aquela Noite Úmbrica”, incluído nas *Seleções de Contos Antológicos*, em 1981.

A respeito de Hernâni Donato e seus contos, destacamos a opinião de Henrique L. Alves, no prefácio de **Vamos ler Hernâni Donato**, coletânea editada pelo Instituto Nacional do Livro em convênio com a Fundação Nacional Pró-Memória, em 1982, na ocasião dos 60 anos do escritor, reunindo trabalhos das suas várias fases como contista, enfatizando que Hernâni Donato nunca intencionou enveredar pela linha dos contos fantásticos, para Alves (1982) “Hernâni Donato procura individualizar sua literatura, tanto quanto possível, desvinculando-a de grupos ou ismos. Constrói um painel, onde cada conto é um mosaico bem movimentado, objetivo e plástico. Aí está o segredo plausível”. (p. 15)

Produziu livros de biografias: **José de Alencar** (Melhoramentos, 1954); **Vicente de Carvalho** (Melhoramentos, 1955); **Raposo Tavares** (Melhoramentos, 1956); **Casimiro de Abreu** (Melhoramentos, 1956); **Vital Brazil** (Melhoramentos, 1959); **Os Guerreiros** (Cultrix, 1960); **Schliemann** (Columbus/Donato, 1960); **Os cientistas** (Cultrix, 1961); **Plácido de Castro** (Autores Reunidos, 1963); **Os Romancistas** (Melhoramentos, 1961); **Galileu Galilei** (Tecnoprint, 1971); **O Caçador de Esmeraldas** (Nórdica, 1980).

Na área da História, Hernâni Donato produziu: **Grandes amores da história e da lenda** (Melhoramentos, 1953); **A palavra escrita e sua história** (Melhoramentos, 1953); **Como o homem domou o tempo (romance do**

**calendário**) (Melhoramentos, 1958); **Os transportes** (1961); **Livros que abalaram o mundo** (Cultrix, 1963); **Grandes Discursos da História** (Cultrix 1968); **Achegas para a história de Botucatu** (Edição comemorativa dos 130 anos de fundação da cidade de Botucatu, Editora do Banco Sudameris do Brasil, 1954) e **A Revolução de 32** (Abril Cultural, 1982). No campo da tradução, foi responsável pela versão em português de **Novelas Italianas** (de diversos autores, em 1963); **A Divina Comédia** de Dante (Cultrix, 1965); **Delito no Clube de Tênis** (1965); **O Capitão Fracasso** (de T. Gautier, Edições de Ouro, 1971). Publicou, ainda, **Cem ditados Rurais Paulistas** (1970); **Dicionário das Mitologias Americanas** (Cultrix, 1973) e **Dicionário das batalhas brasileiras** (dos conflitos com indígenas às guerrilhas políticas, urbanas e rurais), em 1987.

Quando interpelamos o escritor, no momento da entrevista, acerca da sua relação com a crítica, Hernâni Donato, de modo irônico e brincalhão, demonstrou-se satisfeito com a recepção crítica aos seus escritos, “Dispomos ainda de crítica? Não tenho lançado novidade literária (conto, romance) há alguns anos. Leio sim o que dizem. Raramente mudo o que e como disse. Com redobrada atenção se se tratar de texto histórico.” (DONATO, 2002, p. 156)

### 1.2.1 “Honra teu pai e tua mãe”: a narrativa infantojuvenil

A linha infantojuvenil de Donato é muito rica em narrativas que prendem a atenção de leitores infantis, levando-os ao mundo das aventuras, peraltices e a conhecerem o acervo lendário do indígena brasileiro. Ele recria histórias, traduzir e fazer adaptações de contos maravilhosos, buscando inspirar-se no nosso folclore, o escritor, utilizando-se de linguagem simples, direta e lúdica, acessível às crianças, funde tradições com a finalidade de levar seus leitores a refletir sobre problemas éticos, que está sempre presente nas narrativas orais. A temática bem definida, que impera em toda sua obra infantil e juvenil é a do oprimido versus a do dominador, a da esperteza que conduz à vitória.

A produção literária destinada às crianças e jovens tem início, assim como as narrativas para adultos, na década de 1940 com a publicação de **Histórias da Floresta** (1948) e segue com **A Árvore de Natal**, que é uma tradução e adaptação da Série Escada de Ouro (1948); **Novas Aventuras de Pedro Malasartes** (1949); tradução e adaptação de **País da Fantasia** (1949); **Histórias dos meninos índios**

(1951); **Apuros do macaco Pium** (1952); **Façanhas do João Sabido** (1952); **A Maravilhosa História do Presépio de Natal** (1954); **A Maravilhosa História dos Presentes de Natal** (1956) e **Proezas e Vitórias do Menino Caná** (1984).

Em estudos e pesquisas sobre literatura infantil e juvenil, são raras as referências e citações em relação à produção literária infantil de Hernani Donato. Nazira Salem (1959), ao realizar um balanço dos principais tradutores, adaptadores e escritores da literatura infantil e juvenil brasileira, classificando-os em diversas categorias, enquadra Donato na categoria de escritor de livros infantis, destacando que ele escreveu o seu primeiro livro, “O tesouro”, aos 12 anos, de parceria com Francisco Marins. É uma novela em série, de pirataria” (p. 111-112)

Nelly Novaes Coelho dedica maior atenção para o autor e sua obra destinada ao público infantil. A estudiosa procurou fornecer aos interessados na área um compêndio de literatura infantil, uma obra de referência que contivesse um mínimo de informação sobre todos os escritores do gênero. Em seu **Dicionário crítico da Literatura Infantil/juvenil brasileira – 1882-1982**, registrando um século do gênero, publicado em 1983 pela Editora Quíron de São Paulo, a pesquisadora faz um breve relato bibliográfico sobre o escritor:

Figura significativa no meio cultural paulista, atento ao tempo de ontem e de hoje [...] De acordo com as tendências da literatura infantil, no momento (que privilegiava a matéria folclórica nacional e o ludismo das “travessuras” ou contos jocosos e exemplares), Hernâni Donato recria narrativas de tradição lusitana; faz traduções e adaptações de contos maravilhosos e escreve outros, de inspiração folclórica indígena [...] De palavra fluente e fácil, que oscila entre a ironia e a seriedade, Hernâni Donato é dos escritores para quem é fundamental dar o testemunho de sua época. De imaginação ágil e generosidade no olhar o mundo, os seres e as coisas, o seu estilo é dos que agrada e comunica de imediato o que a “mensagem” tem a transmitir. (COELHO, 1983, p. 321-343)

Já em seu **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil** (1991), Nelly Novaes Coelho, ao discorrer sobre o processo de criação do escritor, observa que Hernâni Donato “junta tipos de diferentes origens, cujo tipo ou caráter é semelhante ao de Malasartes e, assim, pertence à galeria dos ‘heróis sem caráter’, que pela burla e *malas artes* vencem circunstâncias adversas que os ameaçam” (p. 60). Mais adiante a pesquisadora situa Hernani Donato no rol de escritores da década de 1940 que iniciaram sua produção com os livros infantis e que atingiram a dimensão estética indispensável à produção literária e passaram a integrar o panorama da

literatura nacional como: “Camila Cerqueira César, Elos Sand, Edy Lima, Francisco Marins” (p. 248)

Zilberman e Lajolo (1988), apresentando algumas reflexões sobre as produções literárias infantis e juvenis do período de 1945 a 1965, lançam alguns questionamentos acerca da desvalorização dos fatos folclóricos pelos escritores e estudiosos do assunto e afirmam que a cultura indígena permanece desconhecida e alheia, mesmo quando contribui “com o seu acervo lendário para os livros infantis, conforme faz Hernâni Donato (v. ‘O primeiro fogo’), segundo projeto declarado de aproveitamento do folclore nacional (v. ‘O folclore torna-se literatura’)” (p. 131). As estudiosas enfatizam ainda o descaso pela temática indígena pelos escritores e obras para crianças e jovens e destaca a atenção que Donato despense para essa recuperação:

Também são raras as propostas de pesquisas de novos caminhos, excetuando-se talvez o esforço de Hernâni Donato em recuperar o folclore para a literatura infantil, o que ele propõe em conferência (v. “O folclore torna-se literatura”) e procura realizar em sua ficção (v. “O primeiro fogo”). (p. 255)

Em dezembro de 1972, na oportunidade que Hernâni Donato foi eleito para ocupar a cadeira nº 20 da Academia Paulista de Letras que pertencia a Reinado Porchat, Francisco Marins, seu amigo de infância, companheiro de colégio e a partir de então colega de Academia, proferiu o seguinte depoimento:

Em vossa investidura pelo campo do livro para a infância e juventude assinalastes vários volumes dentro daquela linha mestra: “Histórias da Floresta”, “Novas Aventuras de Pedro Malasartes”, “Histórias dos Meninos Índios”, “Apuros do Macaco Pium”, “Façanhas de João Sabido”. Em muitos passos, o vosso Barão de Münchhausen é o Malasartes nacional e o João Sabido. Aproveitastes, assim, os temas de um folclore rico e colorido, os quais andavam na fala das dentes e agora fazem parte do patrimônio da nossa cultura popular, como indestrutível. (MARINS, 1972, p. 35)

Editado pela Companhia Editora Melhoramentos em 1980, **Contos dos meninos índios**, cujo título original fora **Histórias dos meninos índios** (1951), passa a fazer parte da série “Nova Aventura de ler”, anteriormente editada na coleção “Histórias do Folclore”. Nelly Novaes Coelho (1983) adverte que

Nesta reedição, desde logo chamou-nos a atenção a mudança do título, de “Histórias...” para “Contos...”, e mais o fato de nada ser explicado, no livro,

que a justificasse. Seria mais lógica que a mudança se desse de “História...” para “Estórias...”, pois esta grafia é mais fiel às fontes populares de nossa literatura e, portanto mais próxima da natureza das nossas narrativas indígenas, do que a grafia “história” que se incorporou à língua portuguesa, por via erudita [...] ou ainda mais adequada do que o rótulo “Contos...” (COELHO, 1983, p. 343)

Durante a entrevista, Donato esclarece que fora uma adequação exigida, primeiramente pela editora, que sugeriu a substituição de “Histórias...” por “Estórias...”. No entanto, como a obra faria parte de uma série idealizada e encomendada pelo Ministério da Educação e Cultura – MEC e pelo Instituto Nacional do Livro – INL, a sugestão da editora não foi acatada pelo órgãos financiadores que argumentaram contrários à utilização do vocábulo “Estórias”, pelo fato de não estar dicionarizado, solicitando, assim, a substituição pelo termo “Contos...”

Entretanto, as diferenças entre a quarta edição da obra, sob o título **Contos dos meninos índios**, e a primeira, **Histórias dos meninos índios**, não se restringem apenas à substituição de um vocábulo no título, foram incluídos oito contos inéditos e suprimidas as notas de rodapé da primeira edição que visavam elucidar termos de origem indígena, facilitando a compreensão do texto pelo público leitor, bem como manter maior proximidade entre os contos e a narrativa matriz. Cabe ressaltar que algumas dessas notas de rodapé foram incluídas no corpo da narrativa na quarta edição, provavelmente aquelas que o escritor julgou serem extremamente necessárias para a compreensão do enredo e que, sem elas, a interpretação ficaria comprometida.

Apesar de ambas as edições serem ilustradas por Olavo Silveira Pereira, totalmente em preto e branco, em **Histórias dos meninos índios** encontramos uma ilustração para cada conto que remetem sempre a um episódio do enredo, realçando animais silvestres e exóticos desconhecidos pelas crianças do meio urbano, auxiliando, na compreensão das narrativas e, em **Contos dos meninos índios**, os contos inéditos que foram acrescentados (“As aventuras de um menino perdido”, “As noivas da estrela”, “O caçador e o curupira”, “A barca da tartaruga”, “A onça e o filhote do vento”, “Porque o sol anda devagar”, “A moça em busca de marido” e “As proezas do menino Apinage”) não receberam ilustrações.

Em **Contos dos meninos índios** encontramos diversos contos folclóricos indígenas adaptados para o público leitor infantil das cidades. Essas narrativas

aproximam-se, em sua estrutura, aos tradicionais contos de fadas, ao reescreverem lendas com desfechos moralizantes. Mantendo uma relação intertextual entre lendas, fábulas, como as de Esopo, e contos maravilhosos como “Chapeuzinho Vermelho”, “A menina dos fósforos”, “Cinderela” entre outros, e os seus escritos, Hernâni Donato explora entes fantásticos e animais do imaginário popular, bem como os elementos fogo, terra, ar e água, sempre na perspectiva do maravilhoso. Ao fazer uso do material lendário, o escritor quer transmitir aos leitores uma mensagem, um aprendizado de vida.

Sendo mais específicos, podemos exemplificar estas relações com o conto “Aventuras do menino perdido”, no qual tem-se a presença de uma feiticeira, de um menino perdido na selva, animais selvagens brasileiros e ainda o reencontro do filho perdido com sua mãe, remetendo-nos à outras históricas já consagradas no repertório popular como “Chapeuzinho Vermelho”, “João e Maria”, “A Branca de neve”, como também, à história da sagrada escritura “O filho pródigo”. Outro conto infantil de Donato “A barca da tartaruga” faz referência ao dilúvio, além de explicar como o papagaio, o macaco e o cachorro foram domesticados pela primeira vez pelo homem. Em “A onça e o filhote do vento”, “A chuva e a onça” e “O jabuti, a anta e a onça”, é possível reconhecer as fábulas reescritas, em que prevalece a astúcia sobre a força física.

Outros contos são adaptações de lendas do acervo de diversas tribos indígenas. O conto “quando os bichos eram gente”, relata a lenda dos índios Caiuás que procura explicar o medo que a onça tem do fogo; em “Os dois irmãos valentes”, recheado de elementos fantásticos, a narrativa explica o surgimento da tribo Bororos; “Como os homens descobriram as frutas”, há uma referência explícita à lenda indígena do acervo dos Neengaíba que explica como os homens dessa tribo diversificaram a sua alimentação; em “No reino do urubu-rei”, reescreve-se a lenda do acervo dos Vapidianas, cuja história centra-se no desejo de um índio que em se casar com a filha do urubu-rei, destacando a incompatibilidade dos seres, as diferenças de classes e ainda a união de animais silvestres com o homem, evidenciando uma possível discussão sobre diversidade; e em “As proezas do menino Apinagé”, temos a lenda dos índios Apinagés que narra a conquista do fogo pela tribo.

Mesclando histórias bíblicas e lendas indígenas visando a buscar explicações originais para cada tribo, Donato escreve as narrativas como: “Como apareceram os

animais” do acervo Caingangues, que resgata uma lenda indígena que se constitui uma releitura da história da Arca de Noé; “Um conselho contra o conselheiro” do acervo Guaicurus, sobre a criação do mundo e a divisão das tarefas de cada tribo existente; “Por que o sol anda devagar”, do acervo Carajás, explica o aparecimento do sol, bem como o movimento que a terra faz em torno dele, remetendo-nos, ainda, ao livro sagrado “Gênesis”.

Em **Contos dos meninos índios** podemos encontrar lendas que foram adaptadas do folclore nacional como “O caçador e a onça”, que relata a lenda já conhecida do imaginário popular brasileiro, “O curupira” e “A moça em busca de Marido”, que consiste na explicação do fato das cabeças dos urubus serem desprovidas de penas.

Em 2002, desenvolvemos uma pesquisa que resultou na Dissertação de mestrado intitulada **Hernâni Donato: o folclore na literatura infantil brasileira**, tendo como objeto de análise três contos: “As noivas da estrela”, que procura explicar o surgimento das plantações entre os homens da tribo Carajás e ainda recupera a lenda do “Urutau”; “O primeiro fogo”, no qual podemos encontrar uma reescritura do mito grego **Prometeu Acorrentado** e, por último, “Os meninos que se tornaram estrelas”, reescritura do conto “A menina dos fósforos” de Andersen, neste conto o escritor aborda temas polêmicos como a morte e o abandono à sorte, sugerindo ainda uma retomada do mito da formação das “Plêiades”.

A obra **Novas aventuras de Pedro Malasartes**, publicada em 1949, reúne contos jocosos cujo protagonista é o conhecido e popular Pedro Malasartes, que, ao retornar para casa, vivencia aventuras e realiza travessuras, além de aprontar traças de todo tipo e por meio de muita astúcia, que lhe é peculiar, vai se livrando das consequências de suas ações.

Pedro Malasartes, figura recolhida na tradição popular ibérica das narrativas medievais, torna-se uma espécie de anti herói, de um herói às avessas, de personagem símbolo, um herói “sem caráter”, que, por meio de artimanhas, segue o caminho de volta para casa vencendo situações adversas que o ameaçam, zombando de tudo e de todos que tentam cercear a sua vontade. Essa personagem tão antiga possui diversos nomes pelos mais variados países: Pedro Malasartes, Malasartes, Urdemalas, Urdemales, Urdimales, Ulimale, sendo apontado a universalidade do protagonista, como nos esclarece Hernâni Donato, no texto

resultado da Conferência “O folclore – base da literatura infantil”, publicado no livro **Curso de Literatura Infantil** (p. 143-169):

Não importa que tenha em diferentes terras, nomes diversos. É símbolo do que o homem do povo sempre desejou ser, conhecer, ter como amigo, ou parte da família. Produto mais refinado do subconsciente do homem-povo, Malasartes é um repositório de sentimentos reivindicatórios. Ele ridiculariza as leis que são instrumentos dos mandantes, ignora o passado, o presente e o futuro, que são os liames manietando o homem; escarnece dos reis; denuncia os criminosos e pune os crimes, levanta o véu do pudor onde o véu ocultava o pecado; distribui a fantasia, adoça a realidade.(DONATO, s.d., p. 159)

Assim como Pedro Malasartes, temos, em outra narrativa donatiana **Façanhas de João Sabido**, publicada em 1952, o protagonista João Sabido, que vive diversas aventuras, é apelidado de João Bobo. Essas experiências vividas pelo personagem principal transforma-o de ingênuo em sábio, tornando-se astucioso o suficiente para vencer aqueles que o oprimiam.

Em **Proezas do menino Caná contra o diabo, o monstro feitiço e outros inimigos do homem**, publicado em 1984, mistura o real e o maravilhoso. Caná, o indiozinho herói, consegue realizar as mais diversas ações a fim de tornar realidade os desejos de vários tribos, mas seus atos de bondade e ajuda não são reconhecidos por alguns elementos das tribos gerando a inveja, revolta e perseguição. Caná desaponta-se com os homens, afinal ele quer esclarecer que um herói é um ser humano comum, com fraquezas, cansaços, medos, tristezas e precisa de ajuda como todo ser humano

### 1.2.2 Exôdus: a literatura para adultos

No conjunto da ficção de Hernâni Donato destinada ao público adulto, transparece um projeto de mapeamento do Brasil na medida em que seus romances tendem para o regionalismo e as histórias são ambientadas em diferentes localidades, como São Paulo (Interior) em **Chão Bruto e Filhos do Destino**, Minas Gerais em **O Rio do Tempo** (o romance do Aleijadinho), Mato Grosso do Sul em **Selva Trágica**. Por meio da arte da ficção, o escritor denuncia a ação dos desbravadores no interior do país, a colonização, a inconfidência, a derrama do ouro, a exploração da erva-mate nestes romances. O valor social de suas narrativas desvela-se na experiência de vida das personagens, trabalhadores oprimidos, que protagonizam a história de lutas de nosso país.

O material para a criação literária de Hernâni é extraído da realidade. Em “andanças” por lugares onde aconteceram fatos históricos, o escritor percorre os caminhos que serão trilhados por suas personagens. Na sua pesquisa dos acontecimentos, entrou não só em contato com pessoas que testemunharam fatos históricos, mas ainda levantou registros ,em jornais, revistas, cartas, bibliotecas, cartórios, igrejas, prefeituras e outros locais, de todo e qualquer dado relevante. Donato opera um verdadeiro dessecamento das informações para transformá-las em matéria de ficção, como assume o próprio escritor em entrevista gravada:

Além dessa decisão de traduzir, para iniciantes, a **Divina Comédia**, o seguir o “Caminho de Peabiru” me rendeu mais duas coisas importantes. Numa das voltas, pelo tempo do carnaval, passei para o lado paulista. Estava com pouco dinheiro, tinha que esperar um trem. Vejo um rapaz chamado Bilico, que havia sido colega de brincadeiras, lá em Botucatu. E que lá estava, capanga de grileiros da região. Não viajei nesse dia. Passei uma noite ali, sempre com ele. Ele me forneceu a base para o **Chão Bruto**. Devo também isso a Mato Grosso do Sul. E não foi só. Numa das andanças mais lá para o fundo, topei com a questão do mate. Vivi um período em erval, recolhi, consultei, e sai o **Selva Trágica**. (DONATO, 2002, p. 146)

.....

Fui para Campo Grande e levantei a literatura existente. Disseram-me que em Corrientes havia coisas. Fui a Corrientes, procurei testemunhas, gente. Havia ainda medo entre as pessoas. Os veteranos não falavam, alguns porque haviam sido beneficiados pela Companhia que trabalhava o mate, a maioria por medo da violência [...] (DONATO, 2002, p. 148-149)

Em relação à produção literária de Hernâni Donato direcionada ao público adulto, há um tratamento mais atento pela crítica especializada, em especial na época da publicação de seus romances. As opiniões, as mais variadas possíveis, dão a dimensão da importância das obras do escritor, bem como nos permitem avaliar a recepção crítica de sua obra. Em consulta ao arquivo de documentação do escritor, em sua maioria constituído de recortes de jornais do ano da publicação ou reedição dos seus romances, pudemos selecionar algumas opiniões relevantes sobre a produção romanesca de Hernani Donato.

### 1.2.2.1 O Rio do Tempo

O romance **O Rio do Tempo** (o romance do Aleijadinho), publicado em 1972, narra a história da vida de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, o enredo transcorre entre 1717 e 1814 e corresponde à História de Minas Gerais, e, conseqüentemente, à do país: a derrama do ouro, o Tratado de Santo Idelfonso, a

Inconfidência Mineira, entre outros fatos históricos. Percebe-se que o fascínio de Donato ultrapassa a questão histórica, o autor enfatiza o espaço, os ambientes que procurou reviver no percurso que realizou para a estruturação de seu romance:

Aqueles fabulosos oitenta anos da fase do ouro em Minas Gerais. Fui para lá e vi. Não houve nada tão portentoso na história colonial. Imaginem que só os jardins daquelas cidades eram pródigos, cada mina era uma provocação à outra. Ouro Preto era ligado à mina e povoado de paulistas e mais quatro minas, cada qual tinha sua igreja, que decoravam o melhor possível. Cada cidade com a sua orquestra, seu grupo teatral. Imaginemos mulatos, que nunca saíram da região representando peças de Metastacio, em italiano, em francês. E os mulatos não podiam frequentar a igreja, nem dos brancos e nem dos pretos. Estavam confinados no seu meio, e com isso desenvolveram uma atividade intelectual notável. Os grandes músicos do período são mulatos e estão ao nível de um italiano, de um alemão barroco de segunda ou de terceira. (DONATO, 2002, p. 150-151)

Encontramos apenas duas opiniões acerca do romance, a primeira, publicada pelo **Jornal dos livros**, no ano de lançamento do romance (1972), não tivemos acesso a quem elaborou o comentário, uma vez que encontramos apenas um recorte de jornal de posse do escritor, quando realizamos a entrevista, segundo o jornal, a narrativa constitui “uma história verdadeira, vibrante, emotiva, sensual, colorida.”

A segunda opinião, mais detalhada e aprofundada, de autoria do crítico Adair José, constitui um artigo intitulado “Viagem ao universo das almas de pedra-sabão”, publicado na revista **O Trombone** de Junho de 1993, num primeiro momento o crítico registra sua insatisfação pelo fato de um romance de tal envergadura passar despercebido, apenas como um livro qualquer, uma vez que, para ele, constitui um “repertório vivo de raízes, homens e fatos ser uma das mais atentas e autênticas páginas já escritas na pátria de Machado de Assis”.

Mais adiante, o crítico chama a atenção para o estilo do escritor, a utilização dos eventos históricos como matéria de ficção, fazendo do romance “um livro de evocações”, Donato constrói um vasto painel de raízes por onde perpassam negros acorrentados, mulheres inflamadas pela “seiva movediça das paixões, caminhos e campos gerais, montanhas de Minas”, um registro das lendas e da História de uma região, segundo Adair José “Nem mesmo um mineiro teria escrito um livro sobre as almas de pedra-sabão, no qual palpita todo o esplendor da mineiridade, com a força e com a paixão como o fez o paulista Hernâni Donato nesse seu transbordante (e único) rio do tempo”.

### 1.2.2.2 “Sua Majestade, o Rei Café!”

**Filhos do Destino**, romance publicado em 1951, aborda a riqueza do café no Brasil do final do século XIX com a vinda dos imigrantes, época histórica da pós-abolição da escravatura, passando pela crise econômica de 1929 até a revolução de 1932. O café traz prosperidade para São Paulo na virada do século e a cada dia os navios trazem mais imigrantes. Por todo o interior paulista formam-se fazendas de café, crescem bairros, surgem vilas, constroem-se igrejas, grupos escolares, mercearias, ferrovias, prefeituras, dando origem às cidades do interior. O trabalho é árduo, duro, cansativo, mas traz grande prosperidade para o estado. Os imigrantes são muitos, de todas as origens: lituanos, sírios, árabes, alemães, japoneses, italianos, portugueses. As línguas se mesclam, os nomes mudam, adaptando-se, assim, aos costumes e às etnias diversas.

Para melhor delinear a história do café, motivo principal do romance, o narrador expõe e acompanha a trajetória de uma família de imigrantes italianos: Giácomo (Jacó), sua mulher Maria e o filho Tônico. No mesmo navio em que esta família chega ao porto de Santos, também vem Afonsino, irmão de Jacó, e Polaco. À semelhança dos demais imigrantes, eles também estão em busca de riqueza, de uma vida melhor, mais confortável que a de sua terra natal. A propaganda sobre o Brasil no exterior era convincente e persuasiva. Prometia uma vida de fartura com poucos esforços, bastava coragem para abandonar a pátria e aventurar para colonizar outra terra, distante sim, mas que anunciava uma vida bem melhor do que a vivida no próprio país. Em busca de prosperidade, de trabalho digno e de terras próprias para o cultivo, é que a família de Jacó, como tantas outras, vem para o Brasil.

Ao chegar ao Brasil, os imigrantes vivem a decepção e a desilusão ao se depararem com uma realidade completamente diferente. Sonhos desfeitos, a família de Giácomo resolve, entretanto, enfrentar, obstinada, a situação, lutando pela sobrevivência e aprendendo a conviver com pessoas de culturas distintas, mesmo com as dificuldades de adaptação; a plantar e a colher café. Após as primeiras tentativas frustradas de um bom contrato de trabalho, a família é levada para uma fazenda em Botucatu, alojando-se no chamado “Quadrado”, antiga senzala dos escravos, onde fica amontoadas com outros colonos até a construção de casas apropriadas na fazenda. O tratamento é o pior possível, todos dormem pouco, comem mal e trabalham muito e arduamente. A família de Jacó almeja poder, um

dia, comprar seu próprio sítio, como todo colono, deixar de ser simplesmente um empregado para ser dono de sua terra e cultivar pés de café.

O café enriqueceu muitos, principalmente os donos de fazendas. Estes esbanjavam riquezas, mandavam os filhos para estudar na Europa para se formarem médicos, advogados e transformarem-se em políticos. Os filhos, principalmente, após o término dos cursos superiores, em sua maioria, não retornavam às fazendas de café e não se adaptavam mais à vida do campo, como os pais desejavam. Assim, os coronéis não tinham para quem transferir a administração das fazendas, sendo obrigados a dividir, aos poucos, a propriedade, formando pequenas propriedades, sítios, que eram vendidos aos colonos.

É nesse contexto que Jacó consegue economizar o dinheiro suficiente para adquirir o sítio desejado. Faltava apenas o Coronel Bento se decidir a vendê-lo, mas este oscilava indeciso entre a paixão pelas terras e a esperança do filho retornar à fazenda. Neste meio tempo, Jacó é picado por uma cobra e acaba por falecer. Maria, viúva de Jacó, dá continuidade ao cultivo da terra, às negociações do marido e acaba comprando o sítio almejado. Com a ajuda do filho, Tônico, e da filha, Benvinda, nascida no Brasil, a família prospera. Mais tarde, a viúva e seus filhos compram outro sítio. Tônico casa-se com Branca, filha do Capitão Coelho, mesmo contra a vontade do pai e do irmão da noiva, Jarbas, já que o noivo era um italiano, ex-colono, agora sitiante, mas sem tradição e nobreza. Benvinda casa-se com Mateus, também filho de imigrantes italianos, ex-mascate, que se tornara um próspero industrial.

Outra personagem emblemática é Afonsino que representa aqueles imigrantes que vieram “fazer a América”, buscando lucrar de qualquer forma nem que fosse por meios escusos, ou praticando o chamado “crime de imigração”.

- Vocês pensam que todos os que na Europa desejam vir para cá, tensionam trabalhar de fato? Nada disso! Se esta é a Terra da Promissão, nela há de haver felicidade também sem trabalho, coisa impossível em nosso país.

[...]

Ora daqui a um ano direi que sou fazendeiro necessitado de trinta colonos. Isso quer dizer que um amigo meu na Europa conhece trinta indivíduos desejosos de recomeçar a vida aqui. Os motivos que eles têm para a viagem não me interessam. Entramos em acordo, preparo os papéis, os trinta vêm para minha fazenda, vou ao desembarque, tiro todos da Hospedaria, pagam-me e ... adeus bela gente, até mais ver! E se forem mulheres, conclui, tanto melhor... (p. 18)

O “crime de imigração” é detalhado por Hernâni Donato a fim de denunciar ou explicitar o destino de muitos imigrantes abandonados à própria sorte por pessoas sem nenhum escrúpulo, que possuem o único e exclusivo intento de lucrar sobre o traslado de imigrantes de um país para outro.

Há os que desaparecem depressa. Logo depois de procurados pelos “contratantes”. Os contratantes são homens bons. Vivem de trazer gente como Afonsino. Pouco se lhes dá a lavoura e os que as procuram. Em troca de algumas dezenas de mil réis pagos antecipadamente, dizem-se coronéis e fazendeiros, assinam papéis, ordens de embarque e desembarque. Comparecem aos cais, recebem os contratados e desaparecem com mais dinheiro. Nada perguntam e sobre nada querem ser perguntados. (p. 16)

O esperto barganhista, Mateus, filho de imigrante italiano – Gabriel –, que fora surrado pelo Coronel Coelho, por não ter cumprido o contrato, ou talvez por ter sido alvo da inveja do Capitão devido ao progresso alcançado pelos imigrantes; neste episódio ocorre uma troca de sujeito praticante dessa ação, provavelmente um equívoco ou um erro de impressão, quando é narrado na página 77 refere-se a uma ação praticada pelo Capitão Coelho, mais adiante na narrativa, quando o fato é recordado em forma de flash-back para a explicação da origem de Mateus, página 182, tal ação é atribuída ao Coronel Bento, o que demonstra o descuido do escritor em relação à sua primeira obra, porém não prejudica o valor estético da narrativa, dada sua dimensão representativa de um período sob a lente dos colonos interioranos do estado de São Paulo. Mateus decide não viver dos produtos da terra, resolve comprar e revender tudo o que encontra pode dar lucro. Sujeito pacífico, logo consegue progressos com suas vendas. Casa-se com Benvinda, filha de Jacó e Maria, nascida no Brasil e irmã de Tônico, e com ela tem dois filhos:

Desde quando se deu conta disso não teve mais parada. Move-se, vê, fala, escuta, pergunta, discute, pechincha. Da manhãzinha até a noite vi se tornando agitado, nervoso, rapineiro. Aos poucos isso de comprar e vender o insensibiliza. Desde os treze anos trabalha. Foi para a enxada menino ainda. Ombreou com os homens mais duros no serviço. Aprender tudo o quanto se pode aprender na roça. As brincadeiras sempre foram rendosas. Deviam resultar em dinheiro ou em coisas também valiosas: estilingues, arapucas, ovos, espinhéis, pios de inambus. (p. 117)

O cultivo do café trouxe para alguns a riqueza, a liberdade, o conforto, mas, como nada é constante e duradouro, veio a crise e com ela a revolução, a falta de dinheiro, a pobreza e o desespero. Aqueles que sempre economizaram para os

momentos difíceis, aqueles que sabiam o quanto é penoso ganhar o sustento, como a família de Maria, foram menos abalados pela crise de 1929. Maria e Tonico, porém, ficam aborrecidos ao ver o neto e o filho, respectivamente, partir para o combate na Revolução de 32.

Na época de sua publicação ou, ainda, a cada reedição do livro, a crítica reagiu de forma favorável ao romance. Fernando Góes do **Correio Paulistano** de São Paulo, por exemplo, ao comentar a terceira edição, que inaugura as atividades do Clube do Livro em 1980, observa que **Filhos do Destino**, o primeiro dos romances escrito por Hernâni Donato, foi escolhido para iniciar as atividades de 1980 do “Clube do Livro”, editora tradicional, com quase meio século de atividades, naquela época, para Góes **Filhos do Destino** tem valores de “documento social”.

Edmundo Lys, da **Revista Semana** do Rio de Janeiro, destaca que a obra é “de extraordinária simpatia, de subterrânea eloquência, de sincera compreensão”, opinião compartilhada por Mesquita Valeça da **Revista Caiçara** de Marília/SP, ao observar, no romance, o compromisso do autor com a representação dos fatos, de um “regionalismo sadio, bafejado por um sopro constante de lirismo, a vida mesmo em sua plenitude”. Hernâni Donato, em seu processo de criação artística “apura a concisão de vocábulos”, intensificando os atos descritivos sobre os atos narrativos, par o crítico, “Ocorre no livro um segredo de criação.”

Pedro Américo Maia, no seu **Dicionário crítico do moderno romance brasileiro** (pp. 177-78), em um verbete reservado para o escritor discorre acerca de **Filhos do Destino**, afirmando que o romance constitui-se como algo maior do que “o romance do café”, pois retrata muito mais a desolação de um povo livre e, ao mesmo tempo, escravizado, “Nunca se contou de modo mais comovente o cântico desses escravos livres e desconhecidos, como neste romance que encontrou com toda razão, tão forte eco em todo o Brasil”.

Para Maia (1970), o livro foi criado em estilo pessoal, ardente, objetivo. O estudioso considera que a forma, o colorido de que está impregnada a paisagem dos cafezais, adicionando a dinâmica da ação, fazem do romance em si mesmo um marco a ser cantado na história da literatura paulista, ou até mesmo do Brasil. Na verdade, na perspectiva de Maia, trata-se de um romance do imigrante, mais do que um romance do café, com “observações perspicazes sobre os adventícios, a especulação, a crise de 1930”. Após tecer essas considerações, o crítico chama a atenção ao considerar que a ambição de fixar, em apenas um lance, eventos de um

período histórico conturbado, reconstruindo em um só painel, a época entre 1895 a 1930, “tirou da realização certa densidade que talvez fora encontrada, tivesse tido o autor a coragem de reduzir a unidade do tempo.[...] Seu romance é desigual, carece de unidade [...] E há menos riqueza no retrato do fazendeiro do que na pintura dos salarizados.” (vol. I, 1970. p. 177-78)

Em **História Concisa da Literatura Brasileira** de Alfredo Bosi (1997, p. 427), encontramos rápidas referências a dois romances de Hernâni Donato: **Filhos do Destino** e **Chão Bruto**, caracterizados como narrativas “da vida rural paulista” ao lado de obras como **Recuo do meridiano** de João Pacheco e **Raiz Amarga** de Lourdes Teixeira.

Hernâni Donato, em **Filhos do Destino**, descortina o drama do imigrante, do seu desembarque em terras estrangeiras, do trabalho nas lavouras, os novos costumes, anseios e busca pela ascensão social. Logo na primeira página do romance, com a descrição do espaço fechado do navio, tem-se a apresentação dos passageiros que lotam a embarcação, imigrantes de várias nacionalidades, regiões, profissões, índoles e moral, uma miscelânea de estrangeiros, em um verdadeiro “caldeirão”, em que encontramos tipos diversos, desde pastores, pessoas de bem, até bandidos, forasteiros da lei e, ainda, perseguidos políticos, os “apátridas”. Nesse “caldeirão”, diluem-se as divergências políticas, desaparece a diferença de nível social e econômico, pois todos se igualam numa mesma situação, a de imigrante, embora a diferença política e socioeconômica seja restaurada após o desembarque.

Capela (2001), ao realizar uma pesquisa acerca da presença dos italianos na ficção brasileira, rememora que na literatura Brasileira vários são os romances que apresentam como personagens imigrantes italianos, o mau caráter Loredano, em **O guarani** (1857), de Alencar, ou ainda do mesmo Alencar, em **Senhora** (1875) tem-se o figurante, um mascate italiano, que, em momento oportuno, aponta a possibilidade a Fernando Seixas de mudar a situação e regenerar-se. Vale observar que na literatura de Alencar, os italianos são marginalizados, sinalizando a intolerância do escritor por estrangeiros, peculiar do romantismo que pregava um nacionalismo exacerbadamente idealizado.

No início do século, segundo Capela (2001) tem-se a presença da personagem Olga, filha de Vicente Coleoni, imigrante italiano, em **Triste fim de Policarpo Quaresma**, a qual, segundo Bosi (1996), Lima Barreto atribui foco positivo; enquanto que no romance de Luís Martins, **Fazenda** (1940), constata-se o

percurso de Jesuino Fioravanti; ou ainda as personagens de António de Alcântara Machado, em **Brás, Bexiga e Barra Funda**, como também o lendário Venceslau Pietro Pietra, de Mário de Andrade em **Macunaíma** (1928).

Essas personagens, a despeito de suas singularidades, pouco se afastam do senso, e do lugar, comuns. No que tange aos imigrantes italianos o percurso é circunscrito a um enfoque redutor: chega ao Brasil com os pais, trabalha como colono, economiza, compra um pedaço de terra, planta, prospera, fixa-se num centro urbano, fundam indústrias, empresas comerciais ou financeiras.

As alianças entre italianos enriquecidos e famílias oligárquicas, em declínio econômico, são também recorrentes, fato que gera visível desconforto da elite falida, que só aceitam a “degradação” social aí implicada por força da necessidade da manutenção de prestígio e fortuna. O que constitui uma crítica ao papel dos imigrantes na subversão de valores tradicionais vigentes entre as elites brasileiras, e para o fortalecimento de uma sociedade em que as relações se pautam pelo interesse econômico. Assim, nos enredos conforma-se certo padrão que delinea e limita a atuação de personagens italianas.

A partir da década de 1950, um novo aspecto caracteriza a literatura relacionada a imigrantes. Antes eram poucos autores de origem estrangeira, a partir de meados do século XX surgem textos de autoria de descendentes de imigrantes, priorizando sua origem. Entre os italianos, Capela (2001) assevera que é o caso de Hernani Donato, que em **Filhos de Destino** (1951) narra a saga de um grupo de italianos desde a chegada ao Brasil, acompanhando a sucessão de gerações, com os fracassos e êxitos que experimentam. Donato revela preocupação em fugir de esquemas tradicionais aplicados no enfoque de imigrantes. Evitando realçar os processos complementares e opostos do enriquecimento e da desumanização, procuram resguardar a densidade humana de suas personagens. Dramas e conflitos de ordem diversa são generalizados, afetando italianos e demais personagens, independentemente da origem.

Ligado à formação de uma identidade nacional, à criação de um povo, está o processo de miscigenação decorrente da chegada dos imigrantes italianos, explorado pelo romance de Hernani Donato. Na mistura de raças e culturas, vão se definindo as diferenças que se harmonizam na união de Tonico (italiano) e Branca (brasileira) ou, ainda, de Benvinda (brasileira) e Mateus (italiano).

A recuperação do passado dos imigrantes por descendentes constitui uma tendência renovada, como a ficção de José Clemente Pozenato, **O Quatrilho** (1985), que visa à preservação da memória da imigração italiana para o Brasil.

O romance de Hernâni Donato apresenta um forte apelo social e trabalha uma temática que se aproxima das preocupações que marcaram a literatura brasileira nos anos 30 do século XX. Embora escrito em 1951, **Filhos do Destino** guarda ecos da Geração de 30 no que se refere à caracterização de regiões nas quais o romance se desenvolve. A narrativa desenrola-se no centro-sul paulista, junto a um ramal da estrada de ferro Sorocabana (drama que será enredo de outro romance de Hernâni Donato, **Chão Bruto**) e ao lado da rodovia São Paulo – Mato Grosso, a popular estrada “Boiadeira”, nas proximidades da cidade de Botucatu. A história se passa na época em que São Paulo, com milhares de pés de café e a maior lavoura organizada do mundo, oscila entre a agricultura e a indústria, e os imigrantes italianos rumam para o campo a fim de substituir o negro recém liberto no trabalho da terra.

O romance **Filhos do Destino** estrutura-se em três partes: sendo a primeira intitulada “A Gente”, iniciada com a epígrafe “... estreita é a porta e apertado o caminho para a vida...” (S. Mateus, VII, 14); a segunda, “A Terra”, com duas epígrafes “... Vós sois o sal da terra...” (S. Matheus, V, 13-14) e “... Se se queimarem os campos e se conservarem as cidades estas não sobreviverão” (Franklin) e a terceira parte, “O Tempo”, com a epígrafe: “... em seguida saíram do mesmo rio sete vacas muito magras...” (Velho Testamento, 3ª época, capítulo V); assemelhando-se à divisão formal de **Os Sertões** de Euclides da Cunha, “A Terra”, “O Sertanejo” e “A Luta”.

Todas as epígrafes estão relacionadas ao conteúdo das partes constituintes do romance, deixando evidente a aproximação de sua estrutura à de uma epopéia, transmitindo a idéia do poder da criação e renovação próprios da Terra. Elementos míticos como a viagem, o deslocamento das personagens além mar em busca de uma nova terra, remetem-nos à peregrinação de Ulisses. A Terra, como declara o escritor na Introdução da 1ª edição da obra, constitui a personagem central: “os personagens humanos não são os principais. Principais são uma planta, um tempo, uma mentalidade” (p. 5), remetendo-nos, uma vez mais, ao poder cíclico da criação. O café, símbolo do poder, “a construção do reino do café paulista” (p. 99), é o todo

poderoso deus, “O café é um deus” (p. 83). Cria-se, assim, um mito em torno do café e o seu poder econômico.

Na rápida e desordenada fusão étnica e cultural, relatada por Donato em **Filhos do Destino**, vai aos poucos surgindo no estado de São Paulo uma cultura, a cultura do café, que se sedimenta e estratifica até compor na superposição social, a casta aristocrática e ruralista, da qual Hernâni Donato apresenta de forma caricatural na segunda parte do romance,

Os donos da terra rivalizam no luxo. Mandam buscar à Capital por cifras alucinantes as novidades da técnica do conforto. Toda gente guarda dinheiro e adquire vícios. Os cafeicultores não pedem. São os senhores do país. Ordenam. Deus dá, o fazendeiro distribui. A política é feita nos alpendres das “casas de fazenda”. Todo fazendeiro é oficial da Guarda Nacional com patente proporcional ao número de cafeeiros que possui. Mandam aos filhos estudantes gordas mesadas, encostam os troles e refestelam-se nos automóveis. A maioria entrega a fazenda a um administrador e vai gozar a vida e o dinheiro numa casa senhorial das avenidas aristocráticas de São Paulo. (pp. 103-4)

Os fazendeiros vão e vem a São Paulo, ao Rio, a Paris. Governam as cidades, fazem os deputados, sugerem leis, arrotam o prestígio do cifrão, começam a sentir o enjôo da terra, aprendem a gostar do conforto e da Capital. (p. 105)

Percebe-se, no romance, a exposição de um embate de forças entre coronéis e colonos e facilmente se depreende o tema central da trama: a luta pela sobrevivência de diversos imigrantes em um país distante e a tentativa de manterem suas tradições e costumes. **Filhos do Destino** tem, neste tema, o fio condutor ao qual se entrelaçam outros da história. O enredo é ampliado ao longo da narrativa, Hernâni Donato, por meio da saga de uma família, relata o percurso histórico do Café e a presença do imigrante em São Paulo, construindo um grande painel, que abarca o período histórico balizado entre 1895 a 1932.

Muito além de uma história de esperanças, conquistas e fracassos de povos que imigraram para o Brasil, que uma descrição de fatos históricos e ambientes regionalistas: o interior paulista, mais precisamente a cidade de Botucatu (p. 22), **Filhos do Destino** estrutura uma narrativa nos moldes tradicionais da diegese romanesca, pois mantém uma única linha de ação, regida por um encadeamento causal, sempre mediada pelo narrador heterodiegético, em que os fatos e as circunstâncias configurados no conflito desencadeiam o desfecho.

A narrativa de Donato apresenta dois enredos paralelos e simultâneos: a saga de uma família de imigrantes que constrói a trama e a história da cafeicultura no

interior paulista, seu apogeu e decadência, como cenário de fundo. Não há um herói singularizado na figura de um protagonista, mas na coletividade, resultado da soma de traços de todos os imigrantes que trabalharam para o desenvolvimento da cafeicultura. O café e a terra, com toda sua exuberância, aparecem como personagens centrais determinantes dos destinos das pessoas, segundo advertência de Hernâni Donato no “Prefácio” do romance, o que pode ser constatado no desenrolar da narrativa.

O que chama atenção na obra é o fato de a narrativa vir mesclada de momentos líricos, principalmente ao delinear a paisagem local, em que a exuberância da terra e o verde tropical dos cafezais dão vida às grandes fazendas, que se ampliam rasgando o interior numa busca desenfreada por mais terras roxas produtivas. O lirismo do narrador, essencialmente romântico, realçado por expressões como: “Quando há estrelas não se olha o pântano” (p. 13); “Arquipélago de luzes no escuro da cidade adormecida” (p. 13-14); convive com um modo de narrar tradicional, linear, extremamente documental, com grande proximidade dos fatos da História. O romance constitui-se por um conjunto de episódios, interligados, que se entrelaçam formando uma arquitetura harmônica.

Percebe-se, no desenrolar do romance, a diluição da origem do imigrante em função da nova terra ocupada. Os nomes dos imigrantes, dada a dificuldade da pronúncia, vão ganhando uma outra forma “Giusepe fica sendo Bepe, Johanes vai ser João, Michele resulta Migué, Francisco passa a ser Chico, Manuel se torna Mané...Giacomo passa a ser Jacó” (p. 48). Os sentimentos dos colonos deixam de ser expressos pela linguagem, e, aos poucos, os homens aproximam-se dos animais, embrutecendo-se, “são camponeses, gente da terra – sabem sentir, mas não sabem dizer o que sentem. Basta-lhes o sentir.” (p. 94)

A maioria das descrições das personagens é realizada por meio da rememoração do passado. Fazendo uma retrospectiva no tempo, as personagens se entrelaçam com o tempo e o tempo, por sua vez, fornece-lhes a formação. Jacó, Maria, Tônico e, posteriormente, Benvinda representam a família de imigrantes italianos, a primeira geração de colonos do café. Em síntese, representam o grupo dos oprimidos e explorados. Esta família constitui um núcleo de grande expressividade na obra, e, por meio de sua trajetória, o narrador decifra a história da ascensão e queda da “Vossa Majestade” o Café.

As personagens femininas são telúricas, fortes e embrutecidas pela vida que levam nas fazendas. Têm grande poder nas decisões que serão tomadas pelos personagens masculinos. A beleza física das mulheres está em segundo plano, pois há uma certa predileção dos homens pelas figuras femininas que possam significar uma ótima mãe e dona de casa. Maria representa com perfeição a mulher submissa ao marido, embora sempre prevaleça a sua vontade. A decisão em se hospedar ou não, na hospedaria, ou realizar ou não o ritual de prosperidade, sugerido pelo Negro Eusébio, acaba sendo sua. É ela, ainda, quem concretiza o sonho do marido: a compra do sítio, após a morte de Jacó.

Uma personagem forte e fundamental para o desenrolar da história, surge no decorrer da narrativa, trata-se de Branca, filha do coronel Coelho, que se casa com Tônico, dando início à segunda geração retratada no romance:

Branca não é bonita mas é uma mulher agradável. É ela mesma. Sem nada de dissimulada. Deliciosamente agreste. Domina três grandes segredos: o rir, o falar, e o mover as mãos. Se perdesse a voz ainda assim todos entendê-la-iam porque os olhos e as mãos de Branca são o máximo de eloquência. Os dedos finos, longos, enrijados pelo trabalho que procura e ama. Vivem uma vida sua, como se não fossem parte de um todo. (p. 124)

No relato do desembarque, após uma descrição detalhada do porto, o narrador convoca os sentidos da visão e do olfato do leitor para que este possa ver e sentir o “cheiro do país novo”, descrevendo o porto, os armazéns, os negros, as prostitutas. Temos, ainda, descritos os pormenores das condições subumanas, a que os recém chegados são sujeitados na hospedaria dos imigrantes, um verdadeiro “mercado humano” fornecido pelo governo aos coronéis das fazendas de café, troca de mercadorias, o negro, empregado do cais; as prostitutas, o corpo como mercadoria, configurando o homem reificado, “A Hospedaria dos Imigrantes é um mercado humano” (DONATO, s.d., p. 14). Nas hospedarias privadas, como a do Bexiga, onde a família de Giacomo se acomoda à espera de um bom contrato, o espaço do exílio também se revela sombrio e nada aconchegante, “corredores, escadas, latadas escuras de onde poreja umidade e perfume penetrante.” (DONATO, s.d., p. 14)

As precárias acomodações, em ambas as hospedarias, sinalizam, de imediato, os maus tempos a serem vividos. Inicia-se com a chegada dos imigrantes uma verdadeira comercialização de seres humanos, lembrando a época da escravidão. Homens são avaliados, tanto em seu físico, quanto à estrutura familiar.

Famílias com muitas mulheres são rejeitadas a priori, assim como homens sem família, “Os senhores da lavoura anunciam a nova vida. Na maioria fazem medo. Representam um mundo frio, calculista, arrojado ao extremo, acostumado a manter o trabalho sob o regime do chicote, do qual falam com saudades mal disfarçadas.” (DONATO, s.d., p. 15)

No momento das acomodações dos recém-chegados já é possível perceber que se resgata a estratificação social. Aqueles que não têm como arcar com absolutamente nada pela hospedagem seguem para a hospedaria oferecida pelo Governo, os que possuem algum dinheiro e podem pagar ficam em hospedarias particulares, o que os valorizam em detrimento dos primeiros, considerados “carne que se pode regatear.” (DONATO, s.d., p. 14)

O deslocamento das personagens também pode ser visto para além da perspectiva do espaço (continentes, regiões, cidades), como transição entre dois tempos: o passado, a tradição do colonizador, e o novo, a colonização, “É a porta que fecha o mundo de ontem. É o cheiro do país novo.” (DONATO, s.d., p. 12). Depois do desembarque no porto, os imigrantes, empilhados feito animais seguem para a estação de trem e, mal acomodados, rumam em direção à capital do estado, São Paulo, onde caminham pelas ruas da cidade em busca das hospedarias. A cidade de São Paulo, o coração do país 1895, vai sendo descrita em tons sombrios, pincelado, entretanto, pelo brilho das estrelas. Selecionados pelos coronéis, os imigrantes iniciam uma jornada com destino ao interior paulista, às fazendas de café. A viagem se faz em duas etapas: uma de trem, outra de carro de boi.

A descrição da fazenda, “as colinas se abrem para mostrar a fazenda”, espaço onde a família de Jacó viverá a partir de sua chegada ao Brasil, sugere o desequilíbrio social configurado pela desproporção entre a casa-grande, “acomodada à ondulação do terreno. Vasta, baixa, cintada por um alpendre rendilhado de trepadeiras explodindo florações em branco e azul.” e a senzala, denominada, na fazenda do Coronel Bento, de “Quadrado”, “da vegetação se destaca uma mole de taipa enegrecida”, “De um lado, casa, do outro, tapera.” (DONATO, s.d., p. 26)

Há momentos que o espaço caracteriza-se como um prenúncio, em tom de prosperidade de um futuro incerto. É uma superstição lançada pelo negro Eusébio, que Maria, esposa de Jacó, apesar de não acreditar totalmente, pois não faz parte das crenças de seu país de origem, realiza o ritual indicado pelo sábio negro: a

expurgação da miséria da casa antiga, significando a purificação. Mais adiante na história, saberemos que a sua família é uma das poucas que prosperam trabalhando na terra. O espaço funde-se às personagens, o que se tornará uma constante na produção literária de Hernâni Donato. A natureza edênica apresenta-se em harmonia com as necessidades básicas de sobrevivência das personagens.

Nas páginas de **Filhos do Destino**, vivem imigrantes de todas as raças em situações muito variadas na época do apogeu cafeeiro e da depressão econômica causada por duas revoluções, do florescimento cultural e social do estado de São Paulo. Nesta narrativa temos uma sucessão de aventuras e as paixões humanas são presenciadas em todos os graus.

**Filhos do Destino** constitui-se como uma revelação panorâmica da vida interiorana paulista em quase quarenta anos, 1895 a 1932. Como eram realizadas as eleições, a abertura de novas fazendas, o extermínio dos últimos bugres, o florescer das cidades rasgadas pelas ferrovias, o crescimento da economia nacional representada pelos bilhões de pés de café, os choques das gerações que fizeram a grandeza do café, gozaram o seu esplendor e sofreram a derrocada com a crise mundial de 1929, o surgimento da indústria, a ascensão da burguesia.

Essa narrativa é caracterizada pelo estigma dos dramas sociais coletivos, uma história vibrante, real, sugestiva da corrente imigratória que abateu sobre o Estado de São Paulo a partir de 1880 e da invasão verde do café, originando a mais vigorosa, tumultuosa e, conseqüentemente, mais colorida civilização da zona tropical: o complexo sócio-político-econômico paulista. **Filhos do destino** é um desenrolar ininterrupto de representação de fatos reais, vividos à sombra do Estado de São Paulo, na formação da cultura que atingiu tão elevado nível, graças à colaboração do elemento estrangeiro.

O choque da cidade com a roça, da civilização com a filosofia estóica do roceiro, todos os elementos que constituem realmente a alma da formação agrícola da civilização paulista foram caprichosamente reunidos por Hernâni Donato em **Filhos do Destino**. O trato do homem com a terra e da terra com o homem é abordado nesse romance com maestria. Os fatores que presidiram essa união, que fixaram e aglutinaram o povoamento também não são esquecidos, a humilde capelinha, a venda, a loja do turco, surgem na paisagem campestre, que vai logo tomando ares de um vilarejo desde que a máquina de beneficiar café alterou a rotina dos terreiros nos sítios dos colonos.

### 1.2.2.3 O Apóstolo Paulo: “Porque não faço o bem que quero, mas o mal que não quero esse faço.”

A história de **Chão Bruto**, publicada em 1956, desenrola-se em torno do tema da ambição e desnuda as situações, complicações e dramas da vida de um grupo social, em um lugar distante da vida urbana, no então “Sertão Desconhecido”, engendrado no interior do Estado de São Paulo do início do século XX, “Em torno o vazio dos homens, matas pejudadas de frutos, palmitais sem fim, rios ferventes de peixes, caça grossa, céu rasgado e um silêncio bem pra se comer, dormir, viver” (p. 13). Trata-se da conquista do Extremo Sudoeste Paulista que é retratada por meio da luta sangrenta pela terra entre posseiros e grileiros, dada a valorização da propriedade pela construção da Estrada de Ferro Sorocabana. Nesta luta exalta-se a figura de Capitão Paulo, indivíduo que se apossa de propriedades rurais por meio de títulos falsos e que não hesita em espoliar os antigos posseiros da região. Na ânsia de posse, de poder, de riqueza e de prestígio, esse grileiro age rudemente contra aqueles que relutam em reconhecer a sua força, o seu desmando.

O domínio da terra ocorreu por meio da luta entre posseiros e grileiros. Os posseiros, chegando primeiro às terras, desmatavam e delimitavam o terreno; construíam suas casas, plantavam suas lavouras, depois de anos de trabalho, apareceram os grileiros que expulsavam ou matavam os posseiros que resistissem e tomavam as pequenas propriedades já formadas e com a lavoura pronta, beneficiando-se da colheita. Assim é a história do posseiro Libêncio e sua família, com mais de vinte anos de posse na terra, já registrada com título de propriedade em cartório, impotente para enfrentar as ameaças do grileiro.

Para o Capitão Paulo não havia empecilhos para registrar terras em seu nome, se estas apareciam no mapa como “Sertão Desconhecido” o dono seria, portanto, quem as registrasse e as colonizasse primeiro. Libêncio havia registrado suas terras em cartório comum, com poucos carimbos, sem o testemunho de políticos influentes, que recebiam terra em troca de tais assinaturas. O cartório, por sua vez, não providenciara o registro oficial no Estado, assegurando efetivamente a sua posse da terra, deixando-o à mercê dos grileiros, ou seja, do Capitão Paulo, homem ambicioso e sem nenhum escrúpulo para conseguir o que queria.

O romance tem seu início determinado pelo espaço geográfico. Na trama conflitiva, o espaço é um dos elementos mais importantes da estrutura narrativa de **Chão Bruto**:

Assim estavam as coisas nas terras do Grande Pontal! Os mapas diziam delas – “Sertão desconhecido”. E esse aviso punha tremuras de doença nos magríssimos caminhos estendidos sabe Deus por quem no rumo do Mato Grosso (p. 13)

No governo paulista de Jorge Tibiriçá apareceram homens que aprofundaram e disciplinaram a trilha nos campos e alargaram a picada no mato. O caminho ficou sendo a “estrada boiadeira”. Começava na barranca do Paraná e terminava em Botucatu ... (p. 14)

**Chão Bruto** apresenta, grosso modo, dois tipos de espaço, um inserindo-se no outro. Primeiramente, temos o grande espaço, “Terras do Grande Pontal” – “Sertão Desconhecido” -, espaço físico real, e depois, os outros disputados, fazendo parte deste, nas suas múltiplas formas e significações, manifestadas pela luta pela posse da terra: “Em São Paulo vão passar uma nova lei sobre as terras devolutas. Muito figurão vai querer uma fatia grossa na repartição” (pp. 19-20).

Essa referência geo-espacial está muito bem engendrada com o perfil do Capitão Paulo que, acionado pela astúcia e ambição, não faria outra coisa a não ser lançar os olhos e o desejo sobre tão poderoso empreendimento: conquistar mais terras. O espaço marcadamente simbólico está em relação de conformidade com a trajetória prática e imediatista do Capitão Paulo. Há nisso tudo uma relação coesa, de forte atração entre o espaço e o comportamento da personagem.

Percebe-se o entrelaçamento do espaço com as personagens e a ação de tal forma que a análise deve por em evidência o entrecruzar desses elementos da narrativa: “Em torno o vazio dos homens, matas pejudadas de frutos, palmitais sem fim, rios ferventes de peixes, caça grossa, céu rasgado e um silêncio bem pra se comer, dormir, viver” (p. 13).

A lei que imperava na região era a do mais forte, dos que possuíam muitas armas e capangas. Assim procedia Paulo, casado com Laura, por quem era apaixonado, porém não correspondido. Laura, personagem urbana, aceitara o casamento para se ver livre da pobreza em que fora criada. Como tantos outros grileiros, tudo fazia para aumentar a riqueza e ampliar os negócios, contando com o apoio de políticos, capangas e um eficiente advogado, Rui. Acobertado por todos, expandia cada vez mais suas propriedades, mandando tocar os posseiros, ou, simplesmente, expulsando-os da terra.

Libêncio era apenas um dos posseiros que recebera ordem de despejo de sua própria casa. Ele vivia em companhia de sua filha, Sinhana. A mulher morrera e

os três filhos haviam partido do lugar onde nasceram para trabalhar como capangas de grileiros de outras regiões. Por ironia do destino, agora, ele e sua filha também sofrem com a ameaça de invasão da propriedade. Sinhana era apaixonada por Lino, capanga de confiança de Paulo, e ele também a amava. Ao partir com uma comitiva para formar uma nova fazenda, o patrão ordena a Lino a expulsão de Libêncio e a filha de suas terras, mesmo sabendo da paixão do rapaz pela moça. Depois de muito relutar, Lino se uniu a Libêncio, e com a ajuda de Juventino, outro posseiro, acabaram matando o fazendeiro, que tinha ido pessoalmente expulsar os posseiros resistentes. Rui aproveita-se da morte de Paulo, assumindo seus bens ao se casar com a viúva, dando continuidade aos desmandos do falecido.

Pode-se realizar uma leitura comparada, no que tange às relações de poder, dos romances **Chão Bruto** e **São Bernardo** respeitando as questões temporais, espaciais e subjetividade do repertório dos autores; em uma abordagem assimétrica, não estabelecendo comparação a partir do literata botucatuense em direção ao já renomado escritor nordestino, mas sim apontar no processo de elaboração dos textos a originalidade do primeiro, que, a partir da reconstrução, da reformulação dá origem a um novo romance. O que determina a necessidade de um olhar crítico pautado pelo lugar de onde se fala e o distanciamento desse olhar com o uso de critérios próprios de valor.

**São Bernardo** de Graciliano Ramos, romance de 1934 da fase áurea de produção literária do Nordeste Brasileiro, também aborda a temática social, enfatizando a força telúrica, unindo o homem à terra, a partir da trajetória protagonizada e narrada por Paulo Honório, um homem surgido do nada, filho de pais desconhecidos, um capitalista tacanho, homem que se faz por si mesmo, que se tornou superior à sua classe, passando de trabalhador braçal a proprietário. Para realizar esta travessia, foi necessária a sua desumanização através da qual pode exercer o domínio sobre os outros. E, para isso, dispõe-se a fazer qualquer coisa, envolvendo-se com agiotas, comércios ilícitos, a custo de muita violência, e opressão. Paulo Honório, com bom padrão financeiro, decide adquirir a fazenda onde havia trabalhado: “São Bernardo”. Sua ambição não se restringe em conseguir, com premeditação e engenho, a desejada fazenda, mas prosseguiu com a necessidade de restituir-lhe seus verdadeiros limites, diminuídos em consequências da ação expansionista de um proprietário vizinho, após a morte do mesmo, recuperou as terras que eram de “São Bernardo” e um pouco mais invadiu as terras

de um parálítico, assim como as de uns estudantes que estavam no Recife. Questões mais sérias foram conquistadas no fórum, graças à destreza de seu advogado.

Ambas as obras foram rotuladas equivocadamente como regionais ou neorregionais, neorrealistas, pois almejam o geral a partir de um lócus enunciativo, por onde os sujeitos da enunciação acessam o mundo, é a partir da experiência histórica que se configura a dialética entre o local e o geral, visando não mais reafirmar a construção de uma identidade, mas reconhecer uma “cor local” que não se limita em um espaço fixo, realçando a vulnerabilidade das fronteiras e a multiplicidade dos sertões. Embora Donato delimite, espacialmente, a trama de **Chão Bruto** na microrregião sudoeste paulista, ainda no subtítulo é salientada a função pictórica expansionista, ao ser caracterizado como “Romance Mural”, ou seja, um painel do confronto entre a civilização e a rusticidade expondo-o ao mundo.

A narrativa de Donato desnuda o processo de (re)colonização de um território ainda rústico por meio do acesso ao progresso, que desperta a cobiça de poderosos, primeiro foram desterrados os índios, expulsos por posseiros, constituídos por emigrantes, conquistando por força de persuasão a terra, com o sucesso financeiro e político de alguns, tornam-se grileiros, avançando as demarcações de suas terras, configurando-se os latifundiários. Este processo configura-se o que se entende por sobrevivência da forma (ABDALA JR., 2012), o poder muda de sujeito que passa a se comportar como o opressor de outrora, de seu país de origem que o obriga ao exílio, ou dos patrões que os receberam.

O poder é conquistado por ambos os “Paulos” de forma similar, Capitão Paulo, grileiro, na ânsia de posse, de poder, de riqueza e de prestígio, age rudemente contra aqueles que relutam em reconhecer a sua força, o seu (des)mando; enquanto Paulo Honório age com oportunismo, ludibriando e de forma mais sutil invadindo conquista a terra desejada e o respeito da sociedade. Paulo Honório e a fazenda São Bernardo são um só, é como se os dois evoluíssem juntos e ao mesmo tempo ruíssem juntos também. A fazenda não seria apenas um espaço, mas um lugar que fosse a extensão de Paulo Honório, como fizesse parte de seu corpo. Da mesma forma, em **Chão Bruto**, a referência geo espacial está muito bem engendrada com o perfil do Capitão Paulo que, acionado pela astúcia e ambição, não faria outra coisa a não ser lançar os olhos e o desejo sobre tão poderoso empreendimento: conquistar mais terras. O espaço marcadamente simbólico está

em relação de conformidade com a trajetória prática e imediatista do Capitão Paulo. Há nisso tudo uma relação coesa, de forte atração entre o espaço e o comportamento da personagem.

Laura, por ser a esposa do Capitão Paulo, está, involuntariamente, ligada à terra, “nervosa e intimidada, arrancada aos confortos da capital” (p. 32). Os cinco anos que passou ao lado do marido não foram suficientes para Paulo conquistar-lhe o coração. Casou-se por interesse porque não queria ser como tantas outras que conhecia. Laura vive um conflito existencial: ama a riqueza, mas odeia a atitude do marido em relação à conquista de terras. Embora no mundo em que vive, riqueza e terra sejam coisas inseparáveis. A firmeza obstinada de Laura como mulher fiel e dedicada ao marido é empecilho para que se atire nos braços de outro. Não tem no sangue e nas atitudes a dissimulação necessária para lançar-se em aventuras. Enviuvando, casa-se com Rui.

A protagonista é apresentada sob a ótica de diferentes personagens completamente opostos na narrativa. Na perspectiva do Capitão Paulo, conquistá-la significa conquistar um pedaço de terra, “um pouco com bons modos e outro pouco à força. Tinha e não tinha a terra e a mulher [...] Trouxera-a como marido, desejava-a como amoroso. Espiritualmente, não a possuía nunca” (p. 32). Laura é o objeto de desejo e de posse do Capitão. O amor que ele sente por ela a dignifica: “Adorava a sua mulher” (p. 32). Mas a reação da esposa, sempre pronta a esquivar-se das investidas do marido, reforça a figura autoritária do esposo. Paulo, voltado para a ação, não tem tempo a perder com reflexões, não pode entender o drama íntimo de sua esposa.

Nesse espaço restrito, Laura está sufocada e impedida de reagir. Resignada, reluta a se entregar totalmente ao marido, revelando-se impotente para um rompimento definitivo. Sob o prisma de Rui, Laura é caracterizada sob como uma “mulher fácil” para a conquista e está intimamente ligada ao desejo da posse da propriedade do Capitão Paulo. Rui muda seu sentimento por Laura e sente-se arrependido do julgamento anterior que fizera, demonstrando seus sentimentos,

Rui curvou-se e sentiu no rosto a respiração compassada da adormecida. Foi quando o desejo avolumado dentro dele se fez ternura, vontade de ser apenas bom e remorso de haver medido e pesado aquela doce e bela mulher pelos alqueires que o nome e o corpo dela valiam. (p. 149).

Mas, é pelo monólogo interior, quando o discurso da narrativa introduz o leitor diretamente na vida íntima desta personagem, que a verdadeira Laura surge, revelando seus sonhos, suas ambições, suas intenções e momentos depressivos por se encontrar deslocada de seu ambiente, apesar da certeza de ser invejada por muitas.

As protagonistas femininas das duas obras, Laura e Madalena, apesar de constituírem estereótipos da mulher burguesa, de origem urbana e deslocadas de seu meio, são bem distintas. Enquanto a primeira, de **Chão Bruto**, manteve-se inalterada em sua caracterização psicológica, uma personagem romântica, em uma longa espera pelo amor, mesmo casada há cinco anos com o Capitão Paulo, troféu de mais uma conquista, muitas vezes comparada com a terra. Se ocorresse a transformação, recusando-se, criticando e se rebelando contra a violência praticada em prol da posse de terras, Laura deixaria de ser a esposa ideal para o propósito de Rui, soaria como uma nota falsa na harmonia do conjunto, ela também está nas malhas da continuidade. Já Madalena de **São Bernardo**, recusa-se a ser objeto de posse de Paulo Honório, é o avesso dele: de grande sensibilidade, preocupada com as condições de vida dos trabalhadores, incapaz de assumir a passividade da condição de esposa, sente necessidade de trabalhar e de andar pela fazenda, o que a leva a rejeitar o mundo de Paulo Honório, não se submete, luta pelos ideais que acredita, tenta modificar o ambiente, mas é vencida pela ambição, autoridade e violência, sucumbida, não se sujeita a ser elemento de continuidade, suicida-se.

A caracterização individualizada das personagens, em **Chão Bruto**, é realizada por um narrador em terceira pessoa que se mantém como mediador. Algumas personagens foram caracterizadas para atender às contingências da história. A personagem do dominador, centralizada em Paulo, necessita, por exemplo, dos capangas, que atenderão às suas ordens de comando. Estas são as figuras que não escolhem e não são livres para agir. São o que são, sem apresentarem o contraste entre aparência e realidade, próprio da realidade diegética em que são apresentadas sem disfarces, sem máscaras. Submissas a um “destino” que as coloca à margem de uma vida feliz ou, pelo menos, mais consciente, são de uma natureza que se pode chamar de forte e fraca ao mesmo tempo. E nesta ambiguidade reside uma grande ironia: na fraqueza da obediência é preciso ser forte para executar a contento as ordens do senhor. Não devem temer: matar ou morrer e, conseqüentemente, a vida vale quase-nada.

Já no título, **Chão Bruto**, assim como **São Bernardo**, faz referência direta ao espaço, os termos que o compõe devem ser vistos, primeiro, separadamente, sem se distanciar do enredo. “Chão” significa lugar, solo, terra em que se pisa; e, “bruto” é um qualificativo que remete a rude, tosco, violento, termo que restringe a identificação do lugar. “Chão Bruto”, portanto, indica o espaço onde as ações violentas acarretarão infortúnios e desgraças fatais. Só não se pode imaginar, sem que se leia o livro, é que esse chão é sinônimo de vida, de cores, de água e de fertilidade. É o paraíso aberto, onde “o vento corre apressado, rompendo favas, despetalando flores, derrubando cachos” (p. 49). Nega-se, contudo, este paraíso quando se instaura a presença da personificação: “Bruto”, mas não é o chão e, antes, o próprio homem circunscrito a esse espaço edênico, marcado pela violência e um poder destrutivo, que se qualifica de modo negativo. Para Santos (2013, p. 7) **Chão Bruto** pode ser compreendido como uma alegoria “dos confrontos entre a civilização e a barbárie, da permanência do atraso, da limitação das ações e da opressão que caracterizam um mundo rural incivilizado”.

A narrativa de Donato tem seu início determinado pelo espaço geográfico, delimitado pela ambição exacerbada pela valorização de terras. Nesta trama, a relação do espaço com o tempo histórico é evidenciada a partir do delineamento de dados históricos como o período de Jorge Tibiriçá como governador do Estado e o avanço da Estrada de Ferro Sorocabana no início do Século XX, “apareceram homens que aprofundaram e disciplinaram a trilha nos campos e alargaram a picada no mato. O caminho ficou sendo a “estrada boiadeira”. Começava na barranca do Paraná e terminava em Botucatu...”(p. 14).

Na literatura, é comum o espaço caracterizar personagens, informar sobre o seu modo de ser, de pensar, sua inserção social. Michel Butor (1974) menciona especificamente que os móveis no romance, não desempenham um papel “poético” de proposição, mas de reveladores, “pois tais objetos são bem mais ligados à nossa existência do que comumente o admitimos” (p. 54). Na simbologia que integra a composição de **Chão Bruto**, destacam-se quatro signos que estão carregados de representatividade: terra, punhal, mapa, noite. São vocábulos que se repetem ao longo da narrativa, mas de uma forma a não se revelarem como artifício aplicado intencionalmente pelo autor. Aparecem como se fossem parte intrínseca do contexto temático. No texto literário, um conjunto de signos postos em relação, convida o leitor a olhar a palavra em suas diferentes nuances significativas. Octávio Paz (1982)

também enfoca o que denomina de “mundo das referências e dos significados relativos”.

A “terra” é o signo em torno do qual se estrutura todo o romance. É a palavra-chave por estabelecer relações com todo o conjunto em análise: foco gerador de significâncias contextuais. Princípio feminino gerador, que deveria ser o lugar seguro da bem-aventurança, a terra transforma-se, na narrativa, contrariamente ao arquétipo da mãe-terra, no princípio de todos os males: o chão bruto. Hernâni Donato faz dela personagem central de sua história, marcada pela opressão e violência, sem, contudo, tirar-lhe a concepção de natureza paradisíaca, edênica. É nela e por ela que os homens lançam-se uns contra os outros e dão vazão à sua cobiça. A terra constitui, portanto, o motivo central da obra, o poder representado pela sua posse justifica os desmandos dos grileiros, cobiça justificada pela valorização das terras pela chegada de um ramal da estrada de Ferro Sorocabana.

A ânsia de posses passou a ser febre. Um vento maluco começou a fazer mal à cabeça dos que possuíam terras, dos que desejavam possuí-las. [...]

Capitão fizera vir camaradas acapangados de várias partes, vivera numa roda-viva, num corre-corre desassissado pra um cartório e outro, pra São Paulo e pro Salto Grande, mexendo e virando, tudo por amor das terras . [...]

O posseiro perde a terra em que nasceu e onde esperava morrer. (p. 74-85)

Além de representar, graficamente, a prova ou a intenção da conquista, o “mapa” tem o poder de projetar em seu proprietário, Paulo ou Rui, um sentimento de satisfação maior que qualquer outro que pudesse ser proporcionado por uma escritura de posse a um homem sedento de poder: a sensação de domínio do mundo:

De costas, caminhou até a mesa. Sem despegar os olhos do mapa. Numerou-o nas linhas do contorno, nas sinuosidades do relevo, nas tonalidades da topografia. (p.23)

[...] alegrou-se com o raio de sol entrando para avermelhar o mapa pregado no muro. [...] e com meticuloso cuidado traçou um círculo no vazio do mapa (p. 200)

Ergueu a cabeça e viu o mapa colado ao muro. Em cores vivas as terras que já eram suas. Em tonalidades diluídas as que ambicionava possuir. Em branco as terras possuídas por outros homens. Não havia nenhum outro como ele (p. 219)

No local dos acontecimentos – O “Sertão Desconhecido” -, apenas uma criatura culturalmente “superior” poderia dar valor a um mapa e a um punhal

artisticamente trabalhado. Nesse sentido, os vocábulos “mapa” e “punhal” adquirem novos significados; representam, simbolicamente, cultura e posição social. O Capitão Paulo, assim como Rui, seu sucessor, era, apesar de tudo, um homem requintado se comparado aos demais, esses resquícios de civilização os diferenciam, dotando-os de poderes e influências naquele território. O domínio se concretiza pelo intelecto, pelo conhecimento da linguagem, que estabelece a relação hegemônica e imperialista naquele território. (ABDALA JR, 2012)

As tocaiais e emboscadas, que levam à posse de terras e a nova demarcação no mapa, são realizadas no período noturno. O vocábulo “noite” tem significações que vão além do fator temporalidade. A noite é cúmplice das fatalidades engendradas pelos homens. Tem o poder de ocultar as intenções e os atos mais sórdidos, na mesma proporção em que pode revelar os segredos mais íntimos do estado de alma. É também o momento das expansões de sentimentos de angústias dos capangas e, principalmente, das mulheres:

Se não viajassem naquela noite não aconteceria nada pra ninguém (p. 11)

À noitinha Sinhana sofre desassossegada (p. 30)

Também Rui é como aquela noite – um aviso de tempestade (p. 134)

A noite anterior fora melancólica, dolorida pela saudade de alguma coisa ... (p. 156)

Nem todos, essa noite, procuram o sonho (p. 157)

O poder emerge nas mãos de quem detém o “punhal” e, ao mesmo tempo, de quem detém o conhecimento e Laura. A princípio, o Capitão Paulo manipulava-o com o mesmo ímpeto com que comandava seus capangas: “Mas o modo como olha [...] as mãos grandes de dedos bem cuidados que esgrimem o punhal com ostensiva habilidade, conservam intacta a sua autoridade” (p. 19). No ato inconsciente da ira ou na manifestação consciente do desejo de expansão das conquistas, o punhal marca presença na mão de seu dono, que o movimentava no ar, ou o aponta para o mapa conferindo os desejos de posse. O punhal está relacionado a uma manifestação de poder, de domínio e de comando. Dois homens se utilizaram dele na narrativa; após a morte de Paulo, Rui apropria-se do punhal e passa manipulá-lo com semelhante ímpeto e intenção. No mapa preso à parede, o punhal assinala o desempenho específico de sua função, “O punhal saltou da mão direita para a esquerda, resvalando num dedo mas logo dançarinava entre o médio e o indicador, com uma apressada gota de sangue correndo para a ponta da lâmina.” (p. 198)

O romance de Donato contém várias retrospectivas, a história se inicia com forte dose de tensão no relato, permeado de alucinações e divagações, de Lino, um dos capangas do Capitão Paulo, saído de uma tocaia. O drama não é apenas o da morte encomendada, mas também da consciência e do arrependimento do capanga, em meio aos seus devaneios, surge a imagem do “sassafrás” e da “caneleira”, que o remete às memórias da infância, sempre associada à felicidade, à vida em família, às festas e naquele momento tão próximo da morte, ocorre uma alternância entre o passado, retomado na figura da mãe e das irmãs e o presente, tenso, na proximidade da morte “Como é que a gente pode tocar alguém quando se lembra de sua mãe?!” (p. 11), daí o arrependimento de estar naquela situação, e depois da ação concretizada sente os sobressaltos durante o sono da madrugada e não consegue controlar os soluços e lágrimas.

Lino resolve transgredir as ordens do Capitão em nome do amor e constituir o núcleo familiar de resistência ao Capitão: Lino, Libêncio e Sinhana. O amor que Lino sente por Sinhana, filha de Libêncio, é o motivo que levou o ex capanga do Paulo a rebelar-se contra o patrão. Lino estava incumbido de expulsar pai e filha das terras em que viviam. Depois de momentos de angustiantes suspeitas, indecisão e aflições para todos, o jovem apaixonado alia-se ao velho pai da moça na defesa da terra. Este grupo representa a primeira expressão de revolta contra a força dominante, são conscientes do que os aguarda por parte do Capitão Paulo, mas não sabem que unidos provocariam a primeira alteração no desenrolar dos acontecimentos. A constituição de um forte de resistência representa a administração da diferença (ABDALA JR., 2012), com cada grupo social em seu espaço pré-determinado a ser respeitado, desde que não invada, nem ameace a harmonia do outro.

O Capitão Paulo pode ser descrito como uma personagem “imobilizada por uma cultura” (p. 45), assim como Paulo Honório, imobilizado por uma cultura burguesa centrada na propriedade, não é o mesmo herói das narrativas tradicionais, como Ulisses, que tem obstáculos a transpor e ainda deve retornar ileso de suas peripécias. Capitão Paulo é o próprio obstáculo. Um final trágico anula seu sonho de envelhecer ao lado de Laura na casa que estava sendo construída, que se constitui a utopia de novos e melhores tempos, assumida por Rui, que após sua morte, herda sua vida, assumindo propriedades, inclusive Laura. Diferentemente de Paulo Honório, que guarda dentro de si seu algoz, seu antagonista que o dilacera aos

poucos, mas constantemente, Capitão Paulo tem o seu “outro” presentificado em Rui.

A caracterização de Rui, apesar do nome da personagem já sugerir “ruína”, vai se construindo, sorrateiramente, no percurso narrativo até adquirir uma dimensão expressiva; surge como um mero advogado, homem de confiança, que veio da capital para cuidar da escrituração das propriedades do Capitão Paulo, sua ação é irrisória no início da narrativa. A revelação do caráter de Rui é gradativa: ora pela construção da personagem declarada pelo narrador, “sem andar gingando, sem espora, botas e revólver. Este sobe devolto e rápido, limpo e perfumado como ela não supunha que um homem pudesse fazer-se” (p. 69); ora pela caracterização feita por outras personagens, “- Chama-se Rui. Disseram que é danado de bom nessas coisas de escrita e que não tem a consciência dura.” (p. 35); ora por suas ações que despertam a desconfiança de Capitão Paulo, “Se não estivesse de partida e a partida não fosse tão urgente, mandaria de volta o rapaz. É eficiente demais, manso e polido em excesso – não pode ser um homem como o ser viço precisa!” (p. 79)

Fica claro que Rui veio para algo muito além de cuidar das escrituras, suas intenções vão se revelando a partir de sua inserção no cerne da estrutura de vida do Capitão. Por várias vezes, narrador e personagem revezam-se na exposição discursiva e deixam, no conjunto, um rastro de indícios que fazem prever e antecipar eventos da narrativa, “Também Rui é como aquela noite – um aviso de tempestade.” (p. 134).

No último capítulo do romance, esta personagem aparece totalmente transformada e identificada com o meio: Rui usa botas, revólver na cintura e conhece os problemas de Paulo. O Capitão morto não é mais empecilho para ele alcançar seus objetivos. Rui desempenha o mesmo papel que Paulo e, conseqüentemente, assume o comando da violência, personificando de modo assustador a postura de Paulo. Começa a falar em “alqueires” e contrata homens “de pouca fala e dedo ligeiro” (p. 202). As perseguições recomeçam com a ponta do punhalzinho traçando uma risca nova para além de suas terras conquistadas com sua união com Laura. A história vai se repetir. Não tem mais o amor de Laura, que agora espera um filho e depois de conhecê-lo sem as máscaras, passa a dedicar-se apenas à expectativa do nascimento do filho.

A morte do Capitão Paulo é compatível com a lógica do enredo: morreu por sua própria força, como deve morrer qualquer um que vier depois dele. É um fato que dá margem ao processo de continuidade do romance, a ambição impulsionada pelo Hegemonia do Capitalismo garante à restauração e sobrevivência da forma. (ABDALA JR, 2012). A transformação de Rui em um homem de comando e força, espelhando-se no seu antecessor, é o elemento necessário de que se vale a obra para garantir o princípio de enredo cíclico, a condição básica de sua estrutura. O desfecho diegético como ponto final é apenas aparente e momentâneo: Capitão Paulo representa o futuro de Rui; e Rui revitalizará o passado de Paulo.

Tudo se harmoniza com o interesse das personagens pelos acontecimentos, interesse este que exprime por meio de atitudes visivelmente contrárias como a compulsão e a contemplação, modificando as suas narrativas, submergidos por aspectos do espaço: natural, cotidiano, social. Na trama das relações sociais nesse espaço de espoliações e conflitos de várias ordens, paira sobre os protagonistas a expectativa de que sempre algo terrivelmente trágico vai acontecer, “Ninguém respira livremente por ali, faz quatro ou cinco anos...” (p.133)

O embate entre os dois maiores grileiros da região Paulo e Juventino, é a explosão desse estado latente de tensão entre espaço e personagem, mas também pode ser considerada apenas uma trégua para o recomeçar de outro tempo, que tem em Rui o novo “líder”: A composição do ambiente concretiza-se pela relação entre espaço e personagens, todos, por sua vez, ligados pela ação. É no espaço e pelo espaço, configurado como “chão”, transformado em objeto de desejo, que ocorrem as ações violentas gerando infortúnios para todos. É o discurso do narrador e das personagens, vale dizer, as expressões que traduzem sentimentos e decepções sobre o espaço, que constrói a tensão dramática. Da ambientação de **Chão Bruto**, caracterizada por ações externas e pela revelação do pensamento da personagem, resulta a atmosfera densa da narrativa.

O espaço de **Chão Bruto** delinea o espaço edênico, natureza paradisíaca que atua sobre o homem, mas não para oprimi-lo. Se há infortúnios, estes não são atribuídos à geografia acidentada, ao emaranhado da mata onde o homem tem que vencer desafios para sobreviver. As personagens não lutam contra as pressões da natureza, estão vinculadas à terra com a mesma intensidade com que uns se prendem aos outros. Esse espaço, uma espécie de mundo encantado, torna-se a arena na qual são colocadas forças absolutas e antagônicas.

Em **São Bernardo**, não se tem a morte física do protagonista, mas do espaço que apresenta-se degradado, assim como se percebe a degradação psíquica de Paulo Honório, que avalia o resultado da obstinação capitalista pelo poder. Não há substituição do sujeito no poder, o que leva à desumanização e a destruição do espaço. Tanto as personagens donatianas como as de Graciliano Ramos são densas, peculiares. Personagens típicas e complexas ocupam o mesmo espaço na trama que, ao espelhar a realidade de um pequeno mundo, encontrou na reação da consciência individual um reflexo do comportamento universalizado.

Em **Chão Bruto**, a linguagem rústica do homem do campo coaduna com o lirismo da narrativa, que por nada fora obstruído, ao contrário, acentuou-se. É um romance que se vê comprometido com a manutenção de um estilo que mescla o sentido do verossímil a partir do aproveitamento de uma linguagem colorida da fala de um contador de história, muito cultivada pelos ficcionistas de 1930, impactantes aos leitores, mas ainda se preserva como uma prosa que se deixa envolver pela magia das palavras e o romantismo discreto da gente simples do “Sertão Desconhecido”.

Críticos de revistas e jornais foram unânimes, na época da publicação, em reconhecer o valor do romance. Homero Silveira, d’**O Jornal**, do Rio de Janeiro, em maio de 1956, enfatiza o valor do segundo romance de Hernâni Donato, ao reconhecer a grande força persuasiva com que Donato narra “as histórias ligadas à terra... Nenhum escritor dos nossos sente com tamanho amor o apelo da terra, das árvores, dos rios, dos pássaros, que constituem verdadeiro clima em que suas narrativas se desenvolvem.”

Ricardo Ramos, escritor e crítico da **Revista Paratodos**, Rio de Janeiro, na edição n.º 21, em 1957, não poupa elogios para a obra em questão, destacando as riquezas do romance: os momentos de lirismo, os estudos psicológicos; a arte de contar do escritor, revelada em especial na descrição das personagens, ou por meio da linguagem falada, que imprime grande verossimilhança à narrativa, Ramos destaca que a densidade de **Chão Bruto** vai desde a sua estrutura às personagens, Donato soube traçá-lo na complexidade necessária, valorizando ação, tipos e intenções. Á esse processo, enriquecido por instantes de evasão lírica, de intensidade psicológica ou de uma trama meticulosa, pode Hernâni Donato crescer nos limites da História, atingir o capítulo sobre a estrada boiadeira é antológica, confirmando a grandiosidade da arquitetura da obra.

Hernani Donato é um escritor que vê no romance a importância de contar, construindo um livro de narrativa forte, com páginas violentas ou descritivas, de espera das tocaias ou de ação tumultuada das batalhas pela posse da terra travadas entre posseiros e grileiros, habilmente incorporadas à história, atribuindo-lhe vivacidade e exuberância. Seu estilo mescla um feliz aproveitamento da linguagem falada, verossímil e colorida, isenta dos erros que podem nascer de uma pesquisa exagerada. Suas personagens, quando são simples, falam, e pensam com simplicidade, vultam sem o suporte do poético, duramente, com o capataz Procópio, o negro Crispim, em parte o alugador Suindara. Vivem ainda em **Chão Bruto**, mulheres que afirmam a segurança do autor no traçar caracteres femininos. Segundo Ramos (1957), é um dos maiores da nossa literatura regional.

O estudioso Wilson Martins, naquela época crítico d'**O Estado de S. Paulo**, tece comentários mais densos, comparando o estilo do escritor com o de José de Alencar, o indianista, e o de Zola, naturalista, de acordo com Martins, **Chão Bruto** é um dos poucos romances brasileiros modernos que respondem, realmente, ao que se pode imaginar como definição teórica do gênero romanesco, “história bem construída e equilibrada, vivida por personagens saídos da realidade, complexa e não linear, cujo tema oculto mais dominante é o destino do homem”. Dessa forma, o crítico observa que pela intensidade psicológica das descrições de cenas e personagens e pelo assunto, Hernani Donato introduz no romance moderno brasileiro alguma coisa de “José de Alencar, não deixa de ser quanto à sua força romanesca, ao talento de movimentar as massas unanimistas, qualquer coisa como um Zola sem a obsessão do “naturalismo”.

O poder de conciliação do escritor entre a ação das personagens e as cenas descritas e de criar imagens do real impressa em cada personagem, é destacado por Sérgio Milliet (1959), ao afirmar que nenhum pormenor é inútil à compreensão e à arquitetura do romance, nem se introduzem páginas supérfluas, de descrições ou comentários, no essencial da ação que fala por si sugerindo mais do que as impondo; no romance todas as suas personagens são de “carne e osso”, adotam a linguagem de seu meio, reagem com naturalidade aos acontecimentos.

Carlos Burlamaque Kopke do **Diário de São Paulo** discorre acerca do estilo do escritor, destacando a linguagem do romance, para o crítico o livro **Chão Bruto** “dá lições de lucidez estética”, o estilo de Donato é considerado latejante de vida supersensível, o romancista tem virtudes entre as quais a gama vocabular, o

“traumatismo sintático”, “o encantamento fônico”, são particularidades que se destacam.

Em um verbete sobre Hernâni Donato, Pedro Américo Maia contextualiza o cenário de **Chão Bruto**, recorrendo ao fato histórico que foi a construção da estrada de ferro Sorocabana. Para o crítico, Donato escreve o romance de grileiros no interior paulista, quando a linha de ferro ainda não lançara bases de justiça e a propriedade era ainda uma questão de força, “**Chão Bruto** nos prende pela grandeza do tema.” Maia chama, ainda, a atenção para o jogo de imagens que se processa no romance por meio de suas personagens, “E num andar rápido, também o dos largos movimentos, o livro se desdobra em visão ampla, que vai entrelaçar o romanesco e o breve ensaio marginal, fundi-lo na unidade que é ficção e quadro sociológico”. Para atingir a harmonia, a sintonia, “oferecer os traços nítidos de uma arquitetura bem cuidada [...]” o crítico conclui que o autor “joga com as figuras humanas em função da personagem central, avassaladora. Oferece-nos uma visão nova do problema” (Vol. I, 1970. p. 177-78).

Em 2000, Nilza Lemos de Almeida Cabrita elabora sua dissertação de mestrado intitulada **Chão Bruto: tensão, ritmo e imagem com vistas a demonstrar que de um lado a referencialidade histórica situa a narrativa na problemática de um grupo social e, de outro, apresenta uma estrutura complexa, enquanto produto da imaginação, que lhe oferece a condição de literariedade**. A partir de sua pesquisa, publica, em 2002, o artigo intitulado “Formas de dialogismo em **Chão Bruto** a construção das vozes no romance”, no qual defende a tese de que a construção das vozes no romance de Donato é articulada pela escolha de determinados vocábulos, os quais configuraram marcas ideológicas no discurso das personagens.

Em um estudo mais recente, Santos (2013) analisa o espaço rural em obras que classifica como “narrativas da limitação”, adotando como objeto de estudo os romances **Terras do sem fim** (1942), de Jorge Amado; **Filhos do Destino** (1951) e **Chão Bruto** (1956), de Hernani Donato; **Vila dos confins** (1955), de Mário Palmério; e **O coronel e o lobisomem** (1964), de José Cândido de Carvalho, que apresentam o rural como “espaço das impossibilidades, da limitação dos indivíduos e marcado, em geral, pela ausência de movimentos de transformação” (p. 1), caracterizando as narrativas produzidas em um contexto particular da modernização brasileira. O interesse do pesquisador é demonstrar como a apropriação do espaço rural estava presente no contexto literário do período de 1942 a 1964, assim como

era marcada por peculiaridades em debates também das Ciências Sociais, tal como atraso, modernização, tradição e mudança social.

#### 1.2.2.4 O *Objectum*

**Selva Trágica**, publicado em 1959, mereceu considerações relevantes por parte da crítica e foi apontado como um romance expressivo daquele momento. À semelhança de **Chão Bruto**, também recebeu uma versão para cinema, em 1963, sob a direção de Roberto Farias, produzido pela Embrafilmes, o filme foi rodado no mesmo local em que Hernani Donato coletou informações para construir a história do livro, e representou o cinema brasileiro no Festival de Veneza, em 1969. Sobre o filme Donato declara em entrevista:

O Roberto Farias e eu tivemos discussões de bom nível, discussões construtivas a respeito do direcionamento do roteiro. Ele queria fazer todo o livro, como filme. Eu disse: “- Não dá, é muita coisa. Escolha um fio, escolha uma das várias histórias, a romântica ou a dramática, e somente perpassa as demais, porém siga só um filão”. Ele insistiu: “- Não, não, o livro é bom demais, a história é muito forte. Eu quero fazer tudo”. Fez tudo. O filme, montado com economia de material filmado deu duas horas e vinte e dois minutos. Nenhum exibidor aceitaria. Foi preciso um trabalho de reduzi-lo a 90 minutos, o que amputou, estragou, dilacerou o filme.(DONATO, 2002, p. 150)

Posteriormente, em 1976, a Edibolso relançou o romance em edição especial de cinquenta mil exemplares, quantidade significativa, em um país em que as tiragens de livros de ficção raramente ultrapassavam dez mil; com distribuição gratuita e exclusiva das agências Unibanco, atendendo á campanha de interesse público intitulada “ler é viver”; como nos esclarece José Couto Vieira Pontes (1981: 149), “Há mais de quarenta anos de sua publicação, o romance ainda mantém vivo o interesse social de sua trama e mostra-se literariamente vigoroso e atual”. Salienta-se que a Edibolso tradicionalmente prima pela reedição de grandes Best-sellers mundiais, em edições na íntegra, sem cortes, a preços acessíveis, constituindo uma produção eclética a fim de atender aos mais variados gostos; dentre os autores pode-se encontrar facilmente Machado de Assis, Érico Veríssimo, Lygia Fagundes Telles, Edgar Allan Poe, Anton Tchecov, D.H. Lawrence, apenas para citar alguns.

O grande número de depoimentos e estudos acerca de **Selva Trágica** atestam o poder de sedução desta obra, por uma questão metodológica, optamos

por diluir os comentários da crítica sobre esta narrativa no momento de discussão e análise de nosso objeto de estudo.

## CAPÍTULO II – SELVA TRÁGICA NO CONTEXTO LITERÁRIO NACIONAL: A FIGURAÇÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA

**Selva Trágica**<sup>3</sup>, publicado em 1959 pela Editora Autores Reunidos, trazia como subtítulo “a gesta ervateira no sulestematogrossense”, que foi abandonado na edição de 1976, deixando implícita a delimitação geográfica, já prevendo a divisão do Estado, em tramitação e que aconteceria no ano seguinte, mais precisamente em 11 de outubro de 1977. Este romance constitui-se em um testemunho de época, conta a história dos ervateiros de Mato Grosso do Sul, antigo sul do Mato Grosso e da fronteira Oeste. A obra oferece uma interpretação ficcional que retrata uma possível história dos trabalhadores da Companhia Matte Larangeira, arrendatária de terras devolutas, circunscritas ao Mato Grosso, nas primeiras décadas do século XX, quando as zonas de exploração de erva mate estavam em poder dessa companhia de exportação, que mantinha o monopólio dessas zonas, com sede em Ponta Porã e Buenos Aires.

O crítico Arthur Neves, da **Revista Anhembi** de São Paulo, destaca a originalidade desse romance de 1959 de Hernâni Donato e descreve a sensação de prazer proporcionado pela leitura da obra e, ainda, pela aquisição de novas informações, sem aprofundar, contudo, qualquer discussão a respeito do conteúdo ou estrutura da obra, mas aguçando o desejo de leitores ávidos por novas emoções.

Sérgio Milliet, no jornal **O Estado de S. Paulo** de 8 de outubro de 1959, salienta o caráter documental de **Selva Trágica** e observa que Hernâni Donato, com grande maestria, evitou dois perigos “o viés doutrinatório e o tom melodramático” que muitas vezes põem tudo a perder nesse tipo de romance, sem desconsiderar a obra literária, pois construiu solidamente e criou uma “atmosfera de dramaticidade”, sem exageros.

O enredo desenvolve-se no rancho Bonança e, em alguns momentos, em cidadezinhas da fronteira entre Brasil e Paraguai, onde funcionários da Companhia eram pagos para persuadir trabalhadores braçais para a ceifa da erva mate. Conduzindo trabalhadores, antes de entrarem para a Companhia, ao endividamento por meio de farras com “quilombras” (prostitutas de um Cabaré da região), estes

---

<sup>3</sup> DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. São Paulo: Edibolso, 1976. Todas as citações de *Selva Trágica* neste capítulo serão feitas referindo-se a essa edição e virão acompanhadas apenas por indicação de página.

funcionários, os “aconchavadores”, obrigavam os trabalhadores agenciados a assinar o contrato com a Companhia.

Levados às zonas ervateiras, alguns com suas famílias, outros sozinhos, de onde nunca mais poderiam sair, os trabalhadores vivenciariam a escravidão branca. Depois de algum tempo, tomavam consciência de que as promessas não passavam de engodo, pois estavam presos ali, sempre com a dívida aumentando na comissaria, ou seja, na mercearia de propriedade da Companhia. Recebiam o pagamento em mercadoria cara e de péssima qualidade, e numa quantidade apenas suficiente para não morrerem de fome.

Quando os trabalhadores demonstravam revolta e cansaço, os capatazes promoviam festas, algumas durante a colheita, com muitas mulheres de bordéis, e outras festas de final de colheita, que coincidiam com a Semana Santa e que durava toda a semana, o bastante para que os ervateiros se endividassem ainda mais. Todas as mulheres da região, prostitutas, esposas e filhas, eram usadas para divertirem os mineiros bêbados e embrutecidos pelo trabalho forçado. Sofrendo todo e qualquer tipo de desrespeito, as mulheres eram consideradas como mercadoria negociável e pertenciam a seus maridos até quando a Companhia permitisse. Os capatazes abusavam delas à vontade enquanto os mineiros encontravam-se nas “monteadas”, retirados dos ranchos à procura de uma nova mina<sup>4</sup>, distantes de suas casas, deixando suas famílias desprovidas de segurança.

Os ceifadores de ervas trabalhavam diariamente desde as três horas da madrugada até o final da tarde, sem direito a folgas aos domingos e feriados, somente na Semana Santa era permitida uma pausa nos trabalhos. Transportavam um “raído”, ou seja, um fardo de erva de vinte arrobas, preso à testa, aos ombros e ao peito, sem olhar para o chão. Se tropeçassem, a morte seria certa, pois a coluna vertebral se partiria, e se a morte não fosse instantânea, os capatazes disputavam no baralho quem daria o tiro “misericordioso”, sacrificando-os como se fossem animais.

Os capatazes ou funcionários da Companhia responsáveis pela vigilância acirrada dos mineiros cuidavam para que não fugissem e em nome da ordem trapaceavam, espancavam, matavam; sádicos e indiferentes ao sofrimento dos ervateiros. Quando um trabalhador tentava fugir, os chamados comitiveiros

---

<sup>4</sup> Ou erval, local da mata onde se concentrava uma quantidade de erva-mate. Daí, a denominação dos trabalhadores como mineiros ou ervateiros.

caçavam, acuavam e matavam o fugitivo, jogando o corpo no leito do rio, por onde passava boiando com um feixe de erva-mate amarrado às costas, para servir como exemplo aos demais trabalhadores dos ervais. Havia, ainda, na mesma zona ervateira da Companhia, grupos clandestinos de ceifadores da erva-mate, os changa-ys, que disputavam com a Companhia a erva nativa. Mas os changa-ys, quando descobertos, eram perseguidos e mortos pelos comitiveros.

## **2.1 O regionalismo e suas peculiaridades: o romance de 1930 e a geração construtivista de Rosa**

Os elementos essenciais que o romancista busca para compor a obra estão presentes no tempo em que ele vive e na estrutura individual. Do conjunto dessas duas estruturas, coletiva e individual, origina a obra literária. Segundo Antonio Candido (1976), os elementos individuais atingem significação no âmbito social conforme as pessoas vão se identificando com as necessidades coletivas, que permitem que os indivíduos interajam e encontrem repercussão em um grupo; é dessa relação entre o indivíduo e o grupo social que surge o herói problemático.

Cortázar (1974), em “Situação do Romance”, assevera que a literatura é uma expressão direta da realidade. O livro é o reflexo do Universo no qual vivemos refletindo as preocupações, anseios e a realidade de uma época. A literatura é a expressão da experiência humana, individual viva e física. Segundo o autor, a estética da narrativa apresenta um paradoxo: quer ser um espelho da realidade, espelho do mundo, nos restituir com muita fidelidade um tempo e um espaço: problemas morais, sociais e políticos, quase que inquestionáveis, no entanto, ela é fictícia, invenção.

As questões relacionadas ao romance moderno, segundo Cortázar (1974), surgem a partir do momento que o Homem passa a questionar-se e questionar o mundo a sua volta, esta narrativa é fundamentada na busca por razões e respostas para tudo que envolve o Ser. O foco da arte moderna é, sem dúvida, o conhecimento da psique humana e a descrição do comportamento humano em vez de suas consequências.

Considerando que diversos são os temas e os materiais para a fabricação de romances, o romance moderno pode transitar por épocas remotas sem causar alterações relevantes na linguagem, daí a constatação da influência do passado

como algo de positivo na apreensão do romance. Apesar da variedade de temas, a linguagem reflexiva, racional e lúcida é a mesma, a base estética da linguagem. Cortázar (1974) ressalta que no romance tem-se a presença do irracional em todos os seus tempos, caracterizando-se esta sua relevância especialmente entre as narrativas das três primeiras décadas do século XX. O romancista questiona o homem, sua conduta, seus sentimentos e reações daí a relevância do romance na literatura contemporânea e a “conquista verbal da realidade”, a tentativa de dominar o conhecimento sobre o mundo que nos cerca.

A presença de imagens e representações do rural na literatura brasileira acompanha sua dinâmica de emergência e autonomia. É evidente que a compreensão moderna do rural passa a ganhar sentido e significado com a expansão urbana em finais do século XIX e início do XX. A configuração sócio-histórica desse período compreende uma delimitação maior entre as classes sociais urbanas e rurais, entre os hábitos considerados citadinos e aqueles vislumbrados como rurais.

O período romântico incorpora uma noção negativa da civilização, associada à industrialização, às multidões, às cidades, considerados signos e espaços da futilidade, da inautenticidade, da superficialidade. O rural, compreendido como parte da natureza, é tomado pela narrativa romântica como o ambiente incrustado de valores e práticas autênticas, naturais e espontâneas. Para Bosi (2006) O Brasil, como país egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo e a economia de exportação. Em geral, a *intelligentsia* romântica no Brasil era proveniente de famílias abastadas do campo e de filhos de comerciantes luso-brasileiros.

Até a primeira metade do século XX, o cenário regional no romance brasileiro serviu para marcar a identidade específica do país diante das nações colonizadoras. Tais espaços foram concebidos como um sistema de evidências às quais o homem deveria se integrar. Os cenários naturais constituir-se-iam como uma objetividade fixa e invariável, um conjunto circunscrito com o qual o homem deveria se harmonizar.

No período que predomina a estética do Romantismo a idéia de construção de uma identidade singular e autônoma em face do colonizador europeu tinha como base a valorização da “cor local” e a exaltação das regiões típicas do país. O interesse pela natureza se integrou à obra de arte buscando a expressão nacional

de cada região. Os ambientes naturais, antes vistos pelos europeus como um paraíso, foram localizados para demarcar a região própria do brasileiro.

O Romantismo foi o marco inicial: a partir desse período os autores demonstravam cada vez mais interesse em expor os problemas existentes na sociedade, pintados em cores vivas, um retrato da realidade na ficção, bem característico do período de formação da literatura brasileira, surge a valorização da terra, da paisagem e do homem que a habita. O regionalismo romântico era simples e ufanista, nutrido de exageradas utopias, com a função de conquistar o espaço brasileiro, buscando aspectos de brasilidade, para diferenciar-se do ideário europeu imposto pela estética vigente.

Os ambientes naturais, antes considerados como o paraíso do europeu, foram focalizados para demarcar a região própria do homem latino-americano, como lembra Antonio Candido: "Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e a pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira" (1989, p. 141-142). O programa dos românticos consistiu numa busca da identidade continental com um sentido de futuro e uma concepção totalizadora da América Latina. Nesta concepção totalizadora buscou-se afirmar aquilo que era específico do continente americano, as características que o tornariam uma região com identidade própria.

A originalidade mais pungente do Romantismo, condizente com a época de transformação das nações, se constituiu na procura de afirmação do nacionalismo por meio das regiões primitivas. A proposta de encontrar a identidade americana por meio da focalização dos aspectos naturais traduziu, no fundo, a visão cartesiana que foi a base do pensamento vigente na literatura do século XIX. A filosofia de René Descartes propôs uma nova maneira de ver o mundo. O conceito de "terra" como uma potência sagrada ou um princípio ativo dotado da capacidade de gerar vida foi substituído pela necessidade de entendimento das partes componentes que formam o mundo, do qual a terra é apenas um elemento.

Durante o Romantismo, o conhecimento da natureza é intencionalmente desenvolvido como propósito de afirmação da identidade latino-americana. A independência política, conquistada pela maioria dos países da América Latina, torna a descrição das paisagens carregada de intenções políticas. Os escritores esboçam um programa preciso em que a uma nova modalidade política deve

corresponder uma literatura específica. A independência política tinha que representar uma superação da colônia também no plano da cultura. Esta emancipação seria conseguida mediante a força inspiradora da natureza americana.

A observação de ambientes particularizados e distintos, ao mesmo tempo em que possibilitava aos escritores românticos a expressão da identidade própria, autorizava que o homem pensasse o sentido das paisagens no momento em que houvesse uma relação entre um e outro. A relação homem-natureza manifestada nos romances revela a concepção cartesiana, segundo a qual era necessário evitar concepções apriorísticas. Neste caso, os cenários regionais demonstram seus significados expressivos no momento em que o homem se envolve com ele. Quando se considera a necessidade de afirmação dos elementos telúricos, a tarefa de cantar o esplendor da natureza americana, recobrando-a com um véu de idealização e subjetividade e, ainda, a relação entre o "eu" e o cenário, encontra-se uma concepção "posicional" de espaço segundo a qual dois objetos não podem ser pensados separadamente.

Algumas vezes o espaço impõe limites à ação, podendo ser restrito, quando há preocupação em aprofundar a vida interior das personagens, ou amplo quando se abrange um vasto mundo, o caso de personagens que se lançam à aventura. Observando os autores realistas, pode-se considerar num romance dois planos espaciais, o "real", onde ocorre a ação, e o "imaginário" que passa pela interioridade das personagens. Assim, o espaço integra-se também à personagem, da mesma forma que à ação e ao tempo.

Já a estética realista elege o urbano como espaço das narrativas, porém o rural não desaparece, ao contrário, converte-se numa antítese não necessariamente positiva, mas presente em uma sociedade cuja reposição histórica encontra-se profundamente dependente e imbricada ao rural. Na segunda metade do século XIX a inserção de culturas políticas preponderantemente produzidas nos centros urbanos assume no Brasil um intenso debate que se articula ao rural. Abolicionismo, liberalismo e republicanismo exigem que a inteligência nacional articule essas idéias ao caráter preponderantemente rural do país, mas já caracterizado por uma vida urbana, dotada dos signos que a caracterizam. Os mitos idealizantes do romantismo, como a "natureza mãe", ou natureza refúgio e proteção não podiam mais suportar as pressões da modernização e da emergência do urbano.

Percebe-se na literatura brasileira dois períodos que representam marcos que configuram a representação legítima do povo e seu espaço social através das letras. O Romantismo constitui a primeira tentativa de romper com as raízes européias e desenvolver obras genuinamente brasileiras que falassem do povo brasileiro. Mas o ponto culminante e realmente transformador foi no Modernismo, que libertou os artistas das amarras ao tradicionalismo literário, trazendo à tona a consciência literária de uma sociedade. Não se deve esquecer, porém de outras correntes que contribuíram para desenvolver essa consciência como o Naturalismo, que imprimiu ao romance um impulso de análise da sociedade.

A literatura regionalista do começo do século XX colocou o homem ao lado das coisas exteriores, encerrado e envolto num mundo sensível, mundo fundado não mais na interioridade humana, como no Romantismo, mas na autossuficiência da coisa "em-si". Pode-se deparar com narrativas que ilustram a concepção objetiva do espaço e que expõem a confrontação do homem com a força envolvente do meio físico. Os cenários naturais destas obras regionalistas não permitem o mesmo tipo de interação entre homem e paisagem, ou seja, o espaço não é criado por meio da relação entre os estados emocionais do homem e os seres naturais, depara-se com o ambiente regional hostil focado em diversos romances neo-realistas.

A busca pela expressão nacional tem continuidade durante o Modernismo incorporando a idéia de "antropofagia" do estrangeiro, mas agora também como uma tarefa a cumprir: a de denunciar os problemas sociais, como a exploração do homem do campo, tema da geração neorrealista de 1930; a decadência do latifúndio, a ascensão da burguesia e o crescimento das cidades, refratados no romance de Hernâni Donato.

No decênio de 30 do século passado, a literatura regionalista praticada primeiramente no Romantismo, e depois no Pré-modernismo, ganha tons de crítica social e, mais intelectualizada e elaborada, faz de suas narrativas um redescobrimto da identidade e da realidade brasileiras. O regionalismo romântico idealizou a natureza e o homem, criando uma visão edênica e superlativa do nosso país, por acreditar, como nação recém-independente e em busca de sua maioria, que tudo se constituía em futuro promissor, além de a estrutura da sociedade rural brasileira manter-se, àquela altura, uma economia estável. A crise econômica internacional (1929) e, conseqüentemente, nacional, gerou, entretanto, outra crise de natureza sócio-política, como nos ensina Antonio Candido (1989)

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista que pode ser tomada como termômetro, dada a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalherismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (p. 142, grifo do autor)

No início do século XX, a literatura regionalista segue linha bastante semelhante àquela do século XIX, em que se sobressaía a admiração face à natureza bravia, a confrontação do homem com a força envolvente do meio físico, a pequenez humana diante das amplas dimensões telúricas. O programa de "independência literária" dos românticos encontrou continuidade na posição dos escritores surgidos na segunda década do século XX. Os escritores adotaram também uma atitude essencialmente ética e se propuseram, como os românticos, a expressar a identidade nacional por meio do destaque dado ao cenário local e suas particularidades. A comparação encerra-se aí, porque, os tempos mudaram e as ideologias sofreram transformações. A maior parte dessa literatura foi decididamente política, denunciadora, reivindicatória.

Na fase de efervescência modernista, rural e urbano se reatualizam como pólos estéticos articulados. O modernismo comporta, implícita ou explicitamente, uma celebração das máquinas, da vida moderna, urbano-industrial, o desvairo das metrópoles ainda incipientes. Volta à natureza, ao interior do país no intuito de resgatar os hábitos simples, cotidianos. É no seio da herança modernista que irromperam, nos anos trinta, romances regionalistas que se consagraram na literatura nacional, sustentados num conteúdo rural, de uma sociedade ainda marcadamente disposta nos interiores do país.

O neorrealismo de 1930 consolida-se com o surgimento de um grupo que se preocupa com os problemas sociais, denunciando ou em alguns momentos documentando eventos socioeconômicos em sua produção artística. É possível comprovar que esta fase coincidiu com um momento agudo de percepção das desigualdades econômicas no país. A procura da afirmação da identidade cultural, com raras exceções, expressava-se pelo cultivo de uma literatura voltada às causas sociais. A composição literária dessa época orientou-se mais pelo critério da

imitação que da recriação de situações, uma vez que o comprometimento com questões socioeconômicas levou ao estreitamento da área do exercício pessoal do autor. O compromisso com temas sociais fez com que a obra literária tivesse por referência outro conteúdo que não ela mesma. No caso, um conteúdo que a antecedia, a envolvia e a influenciava.

O espaço interno e íntimo do mundo explorado no Romantismo foi substituído por um tipo de narrativa que lançou seu olhar para fora, de modo a tratar da matéria sociopolítica do mundo ao redor. Para o escritor interessado nas estruturas sociais, o mundo e o sentimento são domínios que podem ser descritos e definidos de maneira bastante precisa, podendo, em consequência, ser apreendidos satisfatoriamente pela objetividade.

O desejo de enfocar as condições sociais problemáticas era perpassado por uma intenção ideológica que pressupunha a alteração de um estado econômico opressivo. Por isso, o mundo recriado pela obra deveria assemelhar-se o mais possível ao mundo da realidade exterior, o que fez com que a literatura dessa época se reduzisse à parcela que mais interessasse ao escritor, como aponta Bareiro Saguier: "Mas foi uma busca em certa medida falaz. Em si mesmo o critério de 'veracidade documental' adotado representou um engano, porque apresentava uma superfície deformada pela intenção reducionista que cada autor aplicou" (1979, p 22). Na visão de Bareiro Saguier, a busca de "veracidade documental" falhou porque não houve a neutralidade pretendida. A escolha desta ou daquela situação atendeu aos interesses do romancista e este procurava selecionar os temas de acordo com sua intenção política.

A produção literária do neo-realismo de 1930 não pretendeu apenas "documentar" a situação de atraso social e pouco empenho político, mas levantar os problemas que desencadeavam o atraso econômico nas localidades regionais. Antonio Candido (1989) apresenta uma mudança de enfoque na expressão dos elementos mais primitivos da América Latina, passando a se pautar por um senso mais realista, mais humano, elencando problemas sociais e humanos dos grupos menos favorecidos. O que, segundo o crítico, caracteriza a fase de "préconsciência" do subdesenvolvimento social dos países latino-americanos em relação aos países europeus. Esta fase pautou-se pela concepção da realidade regionalista como uma instância opressora e motivou o surgimento de textos marcados por certo tom

documentário, cuja intenção era promover ações políticas em áreas de subdesenvolvimento econômico.

Na visão de Candido, essa produção, entretanto, seguiu ainda certo "esquematismo humanitário" para compreender o homem e combinou traços da literatura de denúncia social da fase realista com a construção de cenários pitorescos. Os escritores dessa época produziram um tipo de romance em que se percebe a exposição de técnicas arcaicas de lavoura, da miséria regional e do conseqüente destino opressor do homem. A degradação humana seria, então, o resultado de uma política social excludente. O romance dessa fase antecederia a consciência do subdesenvolvimento veiculada pelos romances regionais a partir da década de 1940.

Desta forma, a literatura com fundo regional no começo no século XX focalizou o espaço externo como o agente opressor do homem. Considerando tanto a intenção de veracidade quanto a proposta de expor o homem inserido em um ambiente socioeconômico que o esmaga e do qual não pode fugir, pode-se afirmar que, para a construção dos cenários, os escritores pretenderam maior objetividade, focalizando-os como meio em que o homem se move e que, em última instância, não participa ontologicamente para sua constituição. O homem é um ser inserido em um ambiente que apenas pode manipular como um elemento sólido, ou seja, as coordenadas regionais compõem um cenário que existe independentemente da atuação humana sobre ele.

Luís Bueno (2015), em **Uma história do romance de 30**, apresenta avanços fundamentais na historiografia da Literatura construindo um panorama que orienta toda revisão de literatura brasileira produzida no século XX, que tenha como objeto a narrativa romanesca, já que o estudioso exclui de seu corpus os contos e a poesia, dedicando-se a reconstituir cuidadosamente, ano a ano, o período em questão. Bueno privilegia não só uma análise mais detalhada, mas também uma leitura extensiva dos romances do período, "em princípio, qualquer romance publicado entre 1930 e 1939 interessou ao trabalho e, desde que se localizasse um exemplar, foi lido" (BUENO, 2015, p. 15).

Este posicionamento metodológico do ensaísta implica em não aceitar passivamente as seleções previamente feitas de autores e obras do período, orientadas, ora pela busca da definição de principais autores ora pelas obras mais importantes através de critérios mais ou menos explicitados de fundo estéticos.

Bueno (2015) parte da ideia de que certos livros, como **Os Corumbas** de Amando Fontes, que hoje não gozam mais de grande prestígio podem ser fundamentais para entender o período, ainda que a crítica aponte defeitos estéticos. Isso não significa absolutamente que o próprio Bueno se abstenha de fazer juízos sobre o valor estético dos romances e autores do período, o que fica bastante claro na própria organização geral de **Uma história do romance de 30** que reserva uma seção para as obras produzidas no período por quatro autores específicos: Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos. Esses quatro autores recebem a distinção de ocupar mais ou menos um terço do livro de Bueno por seus méritos literários, por terem sido aqueles que produziram a literatura mais interessante no período de uma forma mais consistente.

Consciente da crise social, o romancista da geração de 1930 abandona a posição da primeira fase do Modernismo, que primou pela experiência formal e pela necessidade de crítica à identidade da cultura brasileira, lançando-se a um realismo regionalista e social. O escritor da fase madura substitui o texto experimentalista da fase heróica pelo caráter documental dos romances, na busca por revelar a realidade brasileira, por meio de uma visão mais crítica das relações sociais. Torna-se, assim, uma voz, literatura mais politizada, empenhada na denúncia dos entraves culturais, cujo fruto mais elaborado é o romance social engajado à realidade, revelador da tensão existente entre o indivíduo e o mundo.

No romance de 1930, a temática e as características adquirem uma linha bem definida de denúncia da degradação humana decorrente de condições sociais conflitivas e da natureza adversa a que estão submetidos os protagonistas: luta dos pobres pela sobrevivência e submissão ao meio, ao nomadismo forçado e às injustiças sociais. Complementam esta linha temática questões relativas à luta do trabalhador *versus* latifundiário, à opressão do capital, à seca nordestina, à miséria, que põem em destaque o embate do homem com a natureza numa sociedade desigual, bem como a denúncia dos mecanismos políticos alicerçados em benefício do senhor de terras. Quanto ao aspecto formal, a linguagem dos romancistas de 30 assume o tom da crítica social, dando destaque a variantes regionais, embora predomine a norma culta, o que revela a atenção do escritor à realidade concreta, trabalhada com grande vigor estilístico. Hernâni Donato começa a publicar nos anos de 1940, sob grande influência da prosa da década de 30.

Bueno (2015) propõe que, ao invés de aceitar os juízos específicos de seleções pré-estabelecidas, o estudioso da literatura deveria partir de uma nova leitura dos textos da época, com um novo entendimento independente do contexto de época para emitir então seus próprios juízos, levando em conta nesse processo a fortuna crítica anterior com seus méritos e defeitos. Texto e contexto, análise e síntese, julgamento estético e compreensão histórica não podem prescindir uns dos outros e, mais além, precisam se equilibrar para fecundar-se mutuamente.

Por meio da descrição realista do espaço físico, os romances do regionalismo social põem o leitor em contato com os fatos históricos, com a vida, no caso de Hernâni Donato, predominantemente rural. As narrativas de 30 são permeadas por vários discursos, de diferentes classes sociais ou nacionalidades. A presença do folclore e de referências culturais de diferentes regiões fortalece o caráter documental de suas obras, imprimindo-lhes maior verossimilhança pelo retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais. Bueno (2015) afirma que a transparência da representação, em que a busca pelo documental é vista como solução automática para o problema do engajamento político ou mesmo da representação do outro e onde essa representação do outro parece ter se resolvido com a decisão de que as origens sociais de um determinado escritor são suficientes para que este escreva de um ponto de vista dito “interno”.

A narrativa regionalista de 1930 é menos experimental, considerando a linearidade de sua narrativa, a tipificação social das personagens e a construção ficcional de um mundo que deve dar a idéia de abrangência e totalidade, princípios básicos do romance realista do século XIX. Ao contrário dos escritores dos anos 1920 que, claramente expressaram a sua ligação ao projeto vanguardista da Semana de 22, os escritores de 1930 pouco ou nada tinham a ver com a prosa experimental, pois os vínculos mais fortes foram estabelecidos com prosadores russos e norte-americanos, ou, ainda, com escritores do século XIX e do princípio do século XX.

A prosa de 1930 designa a maioria das narrativas escritas entre os anos de 1930 e 1940, por uma geração de escritores oriunda de famílias oligárquicas arruinadas e decadentes, que soube construir uma visão de mundo crítica. Deve-se ressaltar, contudo, que, apesar da desconfiança em relação às ousadias da forma, os romancistas de 30 herdaram dos modernistas uma liberdade de expressão

inigualável, impregnando seus relatos de coloquialismo, estilo direto e concisão verbal, criando um efeito de simplicidade que ainda hoje seduz leitores.

Já a fase 1945-1964 é de otimismo em relação ao desenvolvimento do país, de expectativas quanto à modernização sempre interrompida, de ressignificação acerca dos olhares para o Brasil, em que a integração socioeconômica do território compõe condição indispensável para o projeto de superação do atraso. Diversas narrativas literárias são caracterizadas por uma intensa expressividade das relações sociais, simbólicas, políticas e culturais dos espaços rurais, do sertão, do interior do país. Este conteúdo é narrado, muitas vezes, em oposição, implícita ou explícita, à emergência das condições de urbanização e desenvolvimento das grandes cidades brasileiras. Mas o rural também é o *lócus* da calma e da tranquilidade, do bucólico e telúrico, pelo menos de forma transitória. A ficção brasileira, a partir dos anos de 1950, experimenta um fenômeno novo de escrita. Um conjunto de relatos centrados no mundo rural, mas distantes dos padrões convencionais de realismo crítico que marcou o chamado romance de 1930, dão outro tom para o romance regional.

Bueno (2015) apresenta a *genesis* histórica para a chamada vertente intimista da literatura do período, permitindo uma compreensão mais rica dos anos de 1930, já não inteiramente dominados pelo romance proletário e regionalista, mas sim movimentados por uma polarização dinâmica que não impediu que vários autores cruzassem fronteiras e misturassem estéticas e ideologias. Ambos os campos, proletário e intimista, mostram então seus pontos em comum: o desejo de fazer do romance um campo de discussão crítica de um problema como a injustiça social, a delimitação histórica clara desse problema no tempo e no espaço com personagens vivendo crises e transições que servem ao desenho da discussão do tal problema e finalmente a tendência a expressar essa discussão em forma de romance como um impasse insolúvel.

Ao projetar a visão do romance dos anos de 1930 como algo muito mais diversificado e complexo do que um período de predomínio absoluto do romance proletário e regionalista e da cultura da época como algo muito mais diversificado e complexo do que a luta entre classes que se opõem, entre stalinistas e integralistas católicos, Bueno (2015), sem questionar a excelência literária Guimarães Rosa e Clarice Lispector, desconstrói a idéia de que Restes autores não se “encaixariam” ou não pertenceriam a um supostamente ambiente literário menor.

Nesse quadro de alterações, irrompe também uma literatura, segundo Benjamin (1975), baseada numa espécie de "narrativa da perda", pensada, muitas vezes, em oposição às várias faces do mundo moderno em constituição, assinalado por novas formas de organização social, em que vinham predominando as relações formais e de interesse, os acordos contratuais, a lógica do mercado, a competição individual e as multidões urbanas e anônimas (BENJAMIN, 1975).

O rural, o interior, os sertões se revestiram, muitas vezes, de aspectos idealizados, de um passado, de certa forma, difuso e diluído num tempo histórico indefinido, numa espécie de recuo imaginário e, por vezes, bastante conservador. O rural também passou a ser representado literariamente como espaço e o foco de tensões e de resistência às desigualdades sociais e de organização das oposições. O urbano é referenciado, em certos momentos, como ambiente de emergência dos desencantos e das friezas da vida moderna, mas também é compreendido como o espaço da "modernização", do experimentalismo estético, das vivências artísticas indispensáveis à criação. No período em questão, o importante é considerar o interior não como uma redoma circundada pelo urbano, mas como um espaço em "integração" à economia nacional.

Sob as ambiguidades, contradições e significações, oriundas da transição, irrompem obras literárias que dinamizam intelectualmente esse processo e confrontam os escritores e suas referências estéticas. Seja qual for a ótica adotada, o importante é notar como essas transformações e referências estruturavam as construções narrativas literárias, informando os discursos e o conteúdo das obras. Desses processos, resultam as narrativas focadas sobre o sertão, o interior, o rural, isto é, os espaços distanciados das grandes cidades e da dinâmica industrial moderna, mas que a ela se vinculam, seja no plano prático ou no discursivo.

**Selva Trágica** pode ser inserido no contexto da segunda metade do século XX, que apresenta uma literatura caracterizada pela denúncia social, já que contém as características típicas das obras desse período, ou seja, a exploração do homem pelo homem em prol de um desmesurado aumento de capital. Nessa mesma perspectiva é possível expor este romance como integrante da vertente neorrealista, na qual se observa a presença de um herói coletivo e de um posicionamento ideológico bem demarcado.

Fábio Lucas (1987), ao comentar o romance de Hernâni Donato, destaca o aspecto social e ideológico da trama. Salienta a temática social do romance **Selva**

**Trágica** e ressalva a denúncia que existe na narrativa no que diz respeito ao trabalhador rural ervateiro. De acordo com o estudioso, a obra se constitui um documento eloquente, de notáveis revelações, de alto poder comunicativo, obra de valor estilístico. “**Selva Trágica** mostra as dantescas condições de trabalho da região... Em suma: constitui um dos mais altos momentos da novelística de conteúdo social no Brasil” (p. 54-56)

São quatro fortes gerações literárias, que se sobrepõem e convivem em um período em que a tônica é a reconstrução do mundo após a guerra e em que se acentuam as tensões entre os modelos capitalista e comunista. No que tange ao Brasil, trata-se de um período em que se processa grande esforço de industrialização e modernização, que, em determinado momento, foi direcionado pelo alinhamento de exercício democrático, que foi a ditadura militar instaurada em 1964.

A modernização capitalista, entre 1945 e 1964, adquire tonalidades mais aprofundadas. Nesse período se amplia o processo de transferência e de localização da população brasileira para as cidades. O emergente capitalismo desperta os anseios de modernização, alcançados somente a partir da constituição de centros urbanos, industriais, com ampla circulação de mercadorias. Contudo, esse processo só obteria êxito, na compreensão dos discursos hegemônicos, a partir de uma integração do território, uma modernização dos interiores do país, aproximando-os da industrialização que crescia nas cidades, o que impõe o rural como dimensão da realidade social. Esse processo de modernização excludente não ocorreu e forma pacífica. Segundo Medeiros (1989), movimentos no campo, como as “Ligas Camponesas”, reivindicavam uma distribuição justa e igualitária da produção, o que possui relativas possibilidades no período de interregno ditatorial. Em 1964, com o golpe militar, esses anseios sofrem uma forte derrota.

O ambiente literário presencia, nesse contexto, certa complexidade, com as mudanças sociais na dinâmica cultural do país. De acordo com Ortiz (1985), a expansão de uma significativa classe média nas cidades confluiu num esforço sem precedentes pela ampliação da escolarização, pelo aumento dos núcleos universitários, pela busca de informação e formação, pelo crescimento dos meios de comunicação de massa, por uma ênfase no saber como forma de escalada socioeconômica individual e uma relação complexa do mercado de bens simbólicos. Tal processo implica tanto uma alteração da estrutura dos espaços literários no

Brasil, que atingem um novo estágio em termos de disposição de suas condições materiais básicas, assim como uma complexização das dinâmicas intelectuais em geral.

Diante disso, as formas de representação estética, que encampam como pano de fundo as variações e condições da vida rural, seja o sertão, o interior, a fazenda, a terra, as vilas, etc., comportam uma relação peculiar no seio do campo literário e acompanham as novas dinâmicas oriundas das transformações citadas. Nesse sentido, por exemplo, as projeções de integração do território e a noção de modernização socioeconômica são importadas para a literatura e por ela ressignificadas, ganhando reverberações nas obras e nas tomadas de posição dos escritores. Não se sugere um efeito de reflexo, mas um processo de mediação, que considere o campo literário como dotado de regras particulares, mas não auto-suficiente, ou com um conteúdo exclusivamente interno, como uma instituição total. A literatura é processo estético, isso não esgota e muito menos a afasta da interação com os processos sociais amplos ou das estruturas da sociedade que a comporta.

Não se pode ter uma visão clara dos rumos e questões da literatura dessa fase sem levar em consideração o painel das questões sociais, econômicas e políticas que tanto o marcaram. O filtro mais eficiente para balancear essas questões e esboçar um panorama vivo e sucinto desses decênios é a percepção de que se trata de um período marcado pela diminuição relativa do espaço da literatura na vida social. Isso porque, ao mesmo tempo em que se está formando e ampliando um público mais preparado para a cultura erudita, isto é, um público que dispõe de instituições específicas para a criação, a preservação e a difusão da cultura, também se está processando uma enorme expansão da indústria cultural no país.

No que diz respeito à cultura erudita, além do crescimento da produção de livros em fins do Estado Novo (1930-1945), avulta, na última parte da década de 40, o número de instituições culturais: em 1947, foi criado o Museu de Arte de São Paulo; em 1948, a Escola de Arte Dramática, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Museu de Arte Moderna de São Paulo; e, em 1949, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1951, ano que coincide com a publicação de **Filhos do Destino**, primeiro romance de Hernâni Donato, realizou-se a primeira Bienal e foi fundado o Conselho Nacional de Pesquisa, e que, entre 1945 e 1956, proliferaram as instituições de ensino superior em todo o país.

Quanto à indústria cultural, se os anos 50/60 são ainda a época de ouro do rádio, com os programas de auditório e as radio novelas, eles também são o momento em que começa a predominar a TV e, com ela, a sua forma artística mais específica, a telenovela. Também se percebe nos anos 50/60 uma proliferação massiva da grande imprensa e das revistas ilustradas, incluindo a telenovela e, sem dúvida, o momento mais forte de criação de novos padrões para a música popular, com a Bossa Nova, e para o cinema nacional, com a experiência da Vera Cruz (1949-54) e, posteriormente, o Cinema Novo. Face à disponibilidade de um público crescente e melhor aparelhado culturalmente, mas às voltas com a concorrência dos meios de comunicação de massa, a literatura possui um movimento que deve ser observado com atenção.

No primeiro momento do pós guerra é a poesia que constitui o nervo neurálgico da literatura brasileira. Essa fase caracteriza-se, de modo geral, pela maior especialização do trabalho com a cultura, dando origem a uma produção literária que valoriza a tradição erudita herdada de 1930, que busca ampliá-la com a difusão de novos autores por meio de traduções e ensaios críticos e prevê um público que compreende e aprecie as alusões a essa tradição e a própria proposta de ampliação do repertório. Daí a constante auto referencialidade dessa poesia, que muito frequentemente se apresenta voltada sobre si mesma, sobre a sua própria linguagem ou sobre a tradição em que se insere. A esse fenômeno se costuma denominar “Geração de 45”.

No que concerne mais especificamente à prosa de ficção dos anos 50 e 60, período em que se deu a publicação de **Selva Trágica**, os escritores surgidos por volta de 1945 também têm que achar uma voz própria em um ambiente que ainda é dominado pelos romancistas surgidos nos anos 30 e o problema da concorrência com a indústria cultural na disputa pelos públicos disponíveis faz-se sentir de modo talvez mais intenso nos domínios da ficção narrativa. O efeito de realismo psicológico da narrativa romanesca, bem como o efeito de coleta documental de cenas, personagens e costumes pode ser obtido nesse tempo. Mesmo assim continua sendo produzido, nas décadas de 50 e 60, em larga escala, o romance típico da segunda geração modernista, a narrativa de extração realista com tema predominantemente regional, apresentando como expoentes Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queirós, somente para citar alguns. Nesta vertente pode-se localizar também os romances de Hernâni Donato.

José Couto Vieira Pontes (1981), em “O regionalismo moderno de Hernâni Donato”, avalia a narrativa de Donato posicionando-a à altura das produções de José Lins do Rego, José Mauro de Vasconcelos, João Clímaco Bezerra e Graciliano Ramos. À semelhança de outros críticos, enaltece a preciosidade da linguagem do romance e a excelente condução da narrativa pelo escritor. Ao ressaltar a estrutura do romance, o estudioso põe em evidência o aspecto ideológico e o contexto social explorados em **Selva Trágica**. Fixando sua crítica em questões sociológicas, Pontes destaca a tragédia do trabalhador dos ervais desvelada pela narrativa de Hernâni Donato, citando vários fragmentos do romance, além de valorizar o trabalho artístico do escritor ao conciliar texto e contexto. Enfim, para o crítico, “O vigor da narrativa e o bom nível da linguagem são incontestáveis...” (p. 153)

As novas notas literárias podem ser percebidas e valorizadas segundo vários recortes. A historiografia do período tem operado basicamente a partir de três critérios de natureza e abrangência desigual: regionalismo, realismo/objetivismo e grau de inovação formal. Com base neles se identifica, primeiro, uma linhagem regionalista do romance, que incluiria, por exemplo, escritores tão diferentes quanto João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna e José Cândido de Carvalho. Pelo segundo critério, formam-se outros agrupamentos, tendo de um lado escritores subjetivistas ou intimistas como Clarice Lispector, Autran Dourado ou o último Lúcio Cardoso, e escritores do “fantástico”, como J. J. Veiga e Murilo Rubião; e de outro lado “realistas” como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e João Antonio. Já o terceiro critério, permite agrupar de modo diferente esse conjunto todo, pois por ele é possível incluir no mesmo bloco, como renovadores da forma do discurso ficcional, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Dalton Trevisan.

No período compreendido entre 1945 e 1964, a configuração sócio-histórica do cenário literário brasileiro é marcada por uma variedade significativa de criações literárias debruçadas sobre o mundo rural, tomado como espaço de ambientação das tramas. Tais construções comportam e exprimem os posicionamentos de diversos escritores brasileiros lançados e desafiados pelo processo de transição da sociedade de uma conformação predominantemente rural para uma dimensão cada vez mais urbana, que ganha tons aprofundados nesse período da modernização capitalista no Brasil.

Em muitas narrativas deste período a temática rural aparece em oposição ou interação, implícita ou explícita, à emergência das condições de urbanização e

industrialização em alguns pólos socioeconômicos brasileiros. Sobre o rural são elaboradas representações estéticas diversas, que ganham no panorama literário dimensões e sentidos políticos, situação relativamente constante na literatura e no ofício dos escritores brasileiros. Os romances neorrealistas comportam divergências e convergências, formas variadas de atrelamento ao poder político e social, ou à distância dele, assim como o poder interno ao campo literário, mas compartilham a centralidade do rural, em suas amplas dimensões, como conteúdo narrativo. Tais construções englobam uma representação do mundo rural que pode ser compreendida de forma mais ampla cotejando-as com os debates estruturantes dos âmbitos intelectuais e de poder. O que sugere a importância de compreensão das produções literárias não exclusivamente no interior de um espaço de forças autônomo, situação que pode implicar numa retomada do formalismo, mas também da dinâmica entre obra, agente, campo literário e os processos sociais e culturais exteriores aos limites de um espaço relacional delimitado.

A transição social que caracteriza o período de 1945 a 1964 oferece à literatura as angústias e representações imanentes ao processo de alteração da hegemonia social rural para a urbana. Desde as primeiras décadas do século XX, o Brasil assiste a emergência das condições de urbanização e industrialização da sociedade, em oposição a isso surge, muitas vezes, uma afirmação da característica essencialmente rural, interiorana da sociedade, em partes como um contraponto nessa fase de transição, ora com intentos conservadores, ora como forma de explicitar as contradições intrínsecas à formação social brasileira.

Posições estéticas diversas recaem sobre o rural, ecoam no campo literário e tomam dimensão política, situação relativamente constante na literatura e no ofício dos literatos e demais intelectuais brasileiros. É evidente, porém, que as diferenças não se apresentavam simplesmente como resultado de um processo teleológico de função do literário, mas não deixam de comportar as reverberações oriundas das contradições sociais, das especificidades da literatura brasileira carregada e ainda conectada à herança modernista e o hábito de intervenção na esfera pública por parte dos escritores.

Em certa medida, os romances de Guimarães Rosa, Mario Palmério, Francisco Julião, Jorge Amado e, aqui inclui-se Hernani Donato – abstraindo, é evidente, as dissonâncias de consagração de cada um – comportam divergências e convergências, formas variadas de visão ou atrelamento ao poder político e social,

ou à distância dele, assim como o poder interno ao âmbito literário. Segundo Lima (1999), essas narrativas reatualizam as discussões sobre a dualidade entre interior e litoral, cidade e sertão, modernização e atraso, entre outros signos estruturantes do debate intelectual no contexto.

As produções narrativas imbricam-se ao processo social não como reflexos estéticos, mas como momentos da dinâmica, como dimensões da construção social. Articulado a isso, como afirma Ianni (2004), ressaltam-se como fatores expressivos das transformações que caracterizavam o contexto: a construção de Brasília, a nova capital do país, sintomática dos objetivos integradores e modernizantes do nacionalismo estatal e social e que não deixa de possuir uma localização no campo estético; o processo de consolidação de São Paulo como centro metropolitano e pólo de produção econômica; a acelerada dinâmica de transformação demográfica da população, que passa a se deslocar do campo para a cidade num movimento que, para Arruda (2001), não deixa de possuir implicações socioculturais e nas construções intelectuais; soma-se a isso o surgimento das universidades e o incremento do mercado livreiro – associado à ampliação do público leitor e às possibilidades e necessidades de circulação que concretizam a gênese da produção cultural; as mutações do Estado e a concentração do capital; ressaltam-se também a emergência de movimentos de massa, dos primeiros passos da democracia e da constituição de uma sociedade civil no Brasil, com significativa participação popular em diversos movimentos; cabe ainda recordar a profunda influência do pensamento desenvolvimentista em vários campos de produção cultural.

Em tal conjuntura, os escritores reforçam um *status* social caracterizado por nuances simbólicas e projeções nos espaços de poder e dominação, ao se apresentarem como portadores de uma missão pública de “intervenção” nos destinos do Brasil. Suas intervenções políticas e suas relações com as disputas em voga no cenário cultural do país não concentram seu sentido exclusivamente na dimensão estética, mas também se apresentam na participação direta, dentro das peculiaridades da “profissão”, nos conflitos do poder. Segundo Almeida Jr. (1997), resultante dessa situação é a relevância que adquire o I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em 1945, imerso no clima de transformações políticas e sociais e na militância direta e que constitui evento simbólico do caráter no qual o ofício literário se pautava e vai manter nos anos seguintes e com forte impacto no contexto.

O período posterior a 1945 oferece, em certa medida, uma ressignificação do modernismo literário, sendo definido no seio dos estudos culturais como neomodernismo ou pós-modernismo. De acordo com Bosi (2006), antes de indicar uma fase radicalmente diversa da produção dos anos 20 e 30, as construções estéticas e os anseios e posturas intelectuais denotam uma redefinição de paradigmas, assim como o aprofundamento de posições anteriores. Isso impõe à produção literária uma “continuação”, ciente ou não, afirmando ou recusando, da fase modernista e, no caso da literatura de temática rural, do regionalismo.

Candido (2000) sintetiza o período posterior a 1945 no contexto literário como marcado por uma intensa produção estética, acompanhada e incentivada pelo fortalecimento das condições materiais de reprodução e circulação das obras, situação indispensável à especialização e autonomia do ofício literário. Essa constituição, no caso brasileiro, era bem recente, a ‘carreira’ de romancista se configurou em sua plenitude apenas na década de 1930. O período posterior a 1945 assiste a uma estruturação mais consolidada dos espaços de produção e circulação de bens simbólicos.

Aliado a isso, constata-se a emergência de uma produção literária caracterizada por um conjunto de representações de angústia e solidão, revelando as influências da psicanálise e do existencialismo, projetados com vigor principalmente após a 2ª Guerra Mundial, e que encontram nos contos e romances de temática rural, certa projeção. Com isso, não se sugere que o engajamento político-partidário tenha desaparecido dos espaços de produção literária e das opções dos autores, mas ele assume faces diversificadas frente aos novos problemas e desafios, ganhando focos diferenciados ao longo dos anos, mas debatendo-se com as implicações do atrelamento às variações do conflito, prático e simbólico, entre comunismo e capitalismo.

A idéia de democratização que caracteriza o período entre 1945 e 1964 foi vigorosamente proposta e defendida pelos intelectuais e gera posicionamentos diversos no campo literário, mas indica, sobretudo, o protagonismo incorporado por autores no que se refere aos projetos de “construção nacional”, bem como o papel central conferido aos intelectuais e à literatura nesse processo. Os escritores desenvolvem, em alguns casos, uma expectativa positiva quanto aos rumos políticos e sociais do país, ou então em relação à construção da democracia social em oposição às formas históricas de poder, especificamente no meio rural.

Em meio a essas condições, a literatura de temática rural articula-se às lutas políticas a partir de focos diferenciados, seja “denunciando” a exploração capitalista no campo, como no romance já citado **Selva Trágica**; seja narrando a luta pela terra, como é o caso de **Chão de Bruto**. Conteúdos esses que não deixam de expressar as situações de transição socioeconômica e as divergências políticas que substanciavam a matéria literária, informando discursos intelectuais que falavam de um mundo que não podia, ou conseguia, falar por si mesmo.

Apesar de ter publicado seus romances entre as décadas de 1950 e 1970, Hernâni Donato adota os três naturalismos abordados por Flora Süssekind (1987): o de sua implantação, com Aluísio Azevedo, o do regionalismo de 1930 e o do romance-reportagem de 1970, cada qual com suas diferenciações e adequações a sua época. Assim, temos em **Filhos do Destino** um romance em que prevalece os moldes tradicionais do naturalismo, em **Chão Bruto**, uma obra em que predomina um naturalismo mais próximo ao regionalismo de 1930 e, por último, **Selva Trágica**, com uma presença marcante de depoimentos reais na sua estruturação.

Tratar os romances de Hernâni Donato, tentando enquadrá-los em um dos “naturalismos” propostos por Süssekind, seria correr o risco de produzir vários equívocos (o que sempre acontece nas tentativas de classificações), sendo que, em sua organização textual, encontra-se a combinação perfeita dos “três naturalismos”, é evidente que com alguma predominância de um sobre o outro naturalismo, uma vez que, as principais influências de Donato vão desde os renomados romancistas históricos aos realistas nacionais e estrangeiros, como não se poderia sentir a presença palpitante de Émile Zola em **Selva Trágica**, por exemplo.

O regionalismo dos anos trinta consolidou a literatura social nordestina como uma das mais profícuas vertentes criativas e consagradas da literatura brasileira. O período de 1945 a 1964 recoloca a produção sobre o sertão, o interior, o rural, frente a outro patamar referencial: o da emergência de uma sociedade industrial, urbana, diante de um novo contexto político, social, estético e narrativo. Por isso, tanto no conto como no romance, ou mesmo na poesia, a ficção brasileira, no período entre 1945 e 1964, evidentemente com momentos e tendências diversificadas no período, comporta um conjunto de relatos centrados no mundo rural, mas distantes dos padrões de realismo presente nos anos 30.

Algumas obras exprimem o desaparecimento do interior caboclo-sertanejo, face ao avanço vertiginoso da “civilização” racionalista, capitalista e urbana. Moreira

(1998) afirma que esta civilização irrompia no litoral e avançava rumo ao oeste, como fruto da expansão burguesa ocorrida, principalmente, durante a Era Vargas e a Era JK. Simbólicos e expressivos desse processo, destacam-se, entre outros, os romances de João Guimarães Rosa, **Grande sertão: veredas** (1956) e o livro de contos **Sagarana** (1946); **O coronel e o lobisomem**, de José Cândido de Carvalho (1964); **Vila dos Confins**, de Mário Palmério, lançado em 1956; **Selva Trágica**, de Hernâni Donato, publicado em 1959.

Em termos temáticos, as obras de conteúdo rural possuem certa unidade representativa no cenário literário: a narrativa se concentra em ações que se desenvolvem, preponderantemente, no interior, no sertão, em regiões de pequena propriedade ou de criação de gado, surgindo não raro um conflito entre este mundo agrário – e os protagonistas dele procedentes – e a *civilização* urbana. Estes romances e contos se ligam, no plano do assunto, ao Brasil “antigo”, pré-industrial, marcado por uma cultura rural e religiosa, transformada ao longo dos séculos e que se deparava a partir de então com a “modernização”. Ao menos essa é a visão de mundo que orienta a percepção de diversos escritores sobre o contexto tratado e expressa em diversas obras.

Os romances e contos de temática rural também comportam uma ressignificação do regionalismo dos anos 30. O diálogo que se estabelece aponta a constituição de uma “tradição” discursiva na literatura, que adquiriu um acúmulo de artefatos simbólicos, fundamentais à sua autonomia e complexização, na primeira metade do século XX e que irá informar, em certa medida, sua condição no período estudado. Dessa forma, a literatura que se produz posteriormente engendra a necessidade de se referir, direta ou indiretamente, ao acúmulo de obras consagradas no período anterior, fundamentalmente as da fase modernista e regionalista. É evidente que tal diálogo é operado de forma mediada, isto é, não como uma dependência, mas como uma referência interna que orienta a peculiaridade das obras, como em **Selva Trágica**, ou mesmo uma reconstrução, como é o caso de **Grande sertão: veredas**, estruturante de um rural particular, um sertão imenso, quase despovoado.

Três dimensões e/ou visões fundamentais definem o conteúdo das obras de temática rural: na primeira; o rural dimensiona-se como espaço de amplitude indomável, fantástico, distanciado, mítico, a característica central destas narrativas é a referência alegórica ao mundo social, como fica explícito no romance **Grande**

**Sertão: veredas.** A experimentação formal radical realizada por Guimarães Rosa conduz a uma complexidade do discurso literário e, conseqüentemente, da formalização dos processos sociais, que não estão ausentes do conteúdo, mas de acordo com Bolle (2005) convertidos em alegorias compreensíveis, por sua vez, à luz de transformações do campo literário. O rural/sertão é apresentado como espaço do mítico, do universal, das lendas e do misticismo, todos funcionando como metáforas.

Na segunda; o rural é, sobretudo, um espaço de relações sociais e confrontos políticos. O tema central é a exploração dos proprietários sobre os trabalhadores, a opressão social, as lutas por terra etc. Daí emerge um mundo rural que organiza as classes trabalhadoras, que politiza o cangaço e descreve uma forte expectativa em relação às possibilidades da revolução socialista, seja irrompendo no campo, para depois provocar a revolta nas cidades, seja se associando às lutas dos trabalhadores urbanos. Tal conjunto de narrativas secundariza o elemento natural e destaca as relações humanas. A posição política dos autores é vinculada às correntes de esquerda, o rural apresenta-se como espaço de lutas sociais frente às opressões de proprietários e das relações de propriedade como se percebe nos romances de Hernâni Donato, Francisco Julião, entre outros.

E, por último, as narrativas que apresentam o rural como espaço das impossibilidades, da limitação dos indivíduos e de ausência de qualquer movimento. Nestas obras o rural surge como espaço do atraso, como barreira social e geográfica para a modernidade, como espaço de opressão social, em oposição à liberdade das cidades, como em **Crônica da Casa Assassinada**, de Lúcio Cardoso, publicado em 1959. As obras se concentram na tradução dos ajustes políticos, das dimensões culturais e econômicas que tornam a superação da opressão e da miséria algo impossível. A beleza que emerge é tributada à paisagem física e natural, os indivíduos apenas circulam por ela aprofundando e destacando a limitação que é imposta. A paisagem geográfica é destacada, inclusive, como contraponto à civilização, o que se articula a uma estrutura de sentimento bucólica em relação à natureza e negativa em relação ao humano. A posição política dos autores tende, em geral, para posições conservadoras ou de centro.

Dessa forma, evidencia-se que o espaço rural é também representado em face da sociedade que vivenciava um processo de transformações na relação entre as classes sociais, de aprofundamento das relações capitalistas e de transição

política. As relações de trabalho e, portanto, de consagração e reprodução simbólica dos autores sofrem significativas alterações, relacionadas às próprias modificações socioeconômicas em curso, assim como às condições de produção e circulação de bens. Essas condições não se encontram de forma alguma desvinculadas do fenômeno estético, como ocorre em **Selva Trágica** que se constitui um importante espaço de expressão, seja das condições de transformação do conjunto da sociedade brasileira, seja das mutações inerentes ao universo literário, que entre 1945 e 1964 não é de forma alguma homogêneo e linear, mas que comporta uma marcante presença da temática rural.

## 2.2 Espaço e referencialização histórica

Para o leitor que se preocupa em fruir o sentido do texto literário não só como objeto estético, que se constitui um direito inalienável de toda leitura, há questões que se projetam como essenciais para a compreensão do homem e de seu tempo nas relações com o mundo. Desse modo, ao texto literário impõe-se o desafio de atribuir um sentido, por meio da forma, ao mundo e à vida: a História e o homem nela.

Fernando Góes, em “Nota sobre **Selva Trágica**”, publicado no **Correio Paulistano**, de 13 de fevereiro de 1960, inicia sua crítica acentuando a autenticidade do escritor Hernâni Donato, no entanto, o crítico não realiza uma análise minuciosa, apenas emite sua impressão, de modo geral, sobre o romance e o autor, por se tratar de um texto veiculado em jornal, com propósito mais informativo do que analítico.

Góes tece juízos de valor sobre a capacidade criadora do autor, enaltece a obra **Selva Trágica**, comparando-a ao sucesso editorial de **Chão Bruto**, declara que é o momento de maturidade do escritor, dada a grandiosidade do tema. Afirma que o autor não teme o espaço em que circunscreve as personagens, configurando o aspecto épico que lhe marca as páginas todas, fortalecendo a obra, sem excessos, Hernani Donato constrói sua história com segurança, precisão, gerando uma estrutura arquitetônica, o romancista soube, segundo o crítico, realizar uma mistura de coisas e sentimentos antagônicos como “ternura e violência, ódio e paixão, sexo e pureza”, para desnudar aos leitores seus personagens como seres reais, não demonstrando predileções, opressores oprimidos, os figurantes do drama que narra

são, antes de tudo, vítimas de um estado de coisas, de um espaço inóspito. E quando termina um ciclo, surge outro, nem pior, nem melhor, apenas o continuísmo com o poder em mãos diferentes.

O ensaísta Roberto Paula Leite (1960) observa a autenticidade do trabalho de Donato, a partir do ponto de vista das possibilidades ficcionais, ao apresentar um zoneamento de uma imensa área do país, o sudeste mato-grossense, atualmente o estado de Mato Grosso do Sul. Na narrativa, sob a perspectiva de Leite, Donato se mantém imparcial, não se posicionando claramente face aos fatos narrados, pois seu interesse era apenas revelar um momento em determinada sociedade.

Quanto à técnica narrativa, Leite (1960) observa que Hernâni Donato emprega o *flashback*, valorizando as experiências anteriores. Isso, contudo, não criou possível fragmentação da narrativa, pois mantém sempre presa a atenção do leitor aos fluxos e refluxos proporcionados por essa técnica, dessa forma, ficou bem exposto o assunto central do livro, a exploração da erva-mate.

A descrição dos pormenores serve para suavizar a dramaticidade do enredo, na perspectiva de Leite (1960), o romance não escandaliza, apenas depõe, de forma lúcida, os eventos de uma época em uma sociedade. Todavia, na avaliação do crítico, trata-se de uma narrativa tradicional, sem um trabalho de aprofundamento das personagens, uma vez que o conteúdo exterior o seduziu mais, abandonando os aspectos introspectivos e psicológicos, a vivência interior, o homem tomado isoladamente. Ainda assim, atinge o que propõe, registra a denúncia social por meio do panorama geral de um período e de uma sociedade em determinado tempo.

Durante o século XX, observa-se, por parte dos autores de ficção, uma crescente predileção pela temática histórica, criando um subgênero. Tendo como referência o romance histórico do século XIX, o romance social, neorregionalistas e/ou neorealistas dominam a cena literária do século XX, com nova roupagem, em alguns momentos apresentando caráter mais documental, em outros, com nuances de denúncia social. Pensar o grande interesse por esse estilo de narrativa implica retomar as raízes do subgênero, o romance histórico, e refletir sobre as transformações que sofreu, a fim de tentar entender melhor tal fenômeno.

Para Lukács (2000), o romance é o palco para exposição do confronto entre o herói problemático ou satânico e o mundo, pois se trata de um gênero representativo da sociedade burguesa. Para que se estabeleça a relação entre o social e a forma romanesca é preciso que o escritor tenha uma visão da complexidade do mundo.

Somente o escritor que percebe o mundo em sua contraditoriedade mutável será capaz de criar uma personagem em cujo destino se cruzem os contrários, as tensões e os conflitos existenciais, pois “quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências, concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva.” (LUKÁCS, 1963, p. 83)

No artigo “A timidez do romance”, Candido (1989) reconhece que o romance é visto não como uma narrativa onde o escritor debruça sua capacidade imaginativa e nem uma história exaustivamente realista, mas uma figura do real, uma imagem modelada sob o olhar subjetivo e criativo do compositor, um reflexo da sociedade na qual ele foi configurado. Candido (1989) denomina o romance como prosa ficcional alegorizante, onde a alegoria – uma forma de ver o mundo – constitui a ficção que é nada mais que um veículo carregado de ideologia.

Aristóteles, no capítulo IX da *Poética*, apresenta a célebre distinção entre Poesia e História. Conforme os argumentos do filósofo, a poesia imita o universal e a história, o particular. Depreende-se desse pressuposto que, ao poeta, devam interessar não os fatos em si, mas a estrutura deles; ao historiador, interessam os fatos, em sua singularidade.

O historiador retrata o que aconteceu e o poeta, o que é passível de acontecer. Por isso, o primeiro incorpora em seu relato a realidade empírica, que encena falta de ordem nos eventos, de modo a gerar impressão de particularidade, isto é, da ausência de padrão preestabelecido. E, por obedecer ao mesmo critério de coerência do gênero adotado, o poeta opera com a lógica das probabilidades da efabulação, particularizando em sua história as leis gerais da narrativa. Logo, o poeta mimetiza a poesia, a arte ou fatos hipotéticos inventados pela tradição imaginosa da cultura, já o historiador capta imagens da vida propriamente dita, em que não se observa a mesma unidade dos eventos de um poema.

Ao reduplicar as regras de produção da narrativa, o poeta aristotélico pressupõe, entre outros elementos, o princípio da unidade de ação, que transformou todo discurso em poesia, diferente do historiador que trabalha o episódio sem uma unidade narrativa, pois o discurso que produz é história, imagens da vida.

A distinção aristotélica entre História e Poesia considera, antes de tudo, o princípio de unidade da fábula, que imita a idéia de ação, isto é, uma história hipotética, virtual, possível e verossímil. Este argumento tem por finalidade caracterizar o enredo da tragédia, que, sendo unitário, será poético. Ao concluir a

defesa do princípio de unidade para que a narrativa resulte perfeita, Aristóteles traça um paralelo entre estas duas instâncias narrativas, a Poesia e a História, como exemplo distintivo do que seria um discurso unitário. Mais adiante, o filósofo adota o mesmo procedimento para explicar a estrutura da ação épica, regida pela mesma lei de composição da tragédia, concluindo que o discurso histórico é caracterizado pela unidade de tempo e pluralidade de ação e o discurso poético, pela mobilidade de tempo e unidade de ação, tendo em vista que somente as ações ideais são unitárias. Dessa forma, por exemplo, a vida de Ulisses não possui, portanto, unidade, mas a fábula da **Odisséia**, sim.

Por trabalhar com arquétipos, conceitos ou imagens da vida extraídos do mundo conceitual, a poesia é mais filosófica do que a história, cujo discurso visa ao supostamente acontecido, ou seja, a um retrato da vida real. O próprio conceito de vida pressupõe diversidade de ações, que caracteriza uma existência particular. Qualquer vida se constitui do conjunto de episódios que se unem exclusivamente pelo fato de se sucederem à mesma pessoa.

Os episódios da vida não decorrem um do outro, tal como se observa na concatenação racional de eventos de uma tragédia ou de uma epopéia. É nesse sentido que Aristóteles considera a História menos filosófica do que a poesia, pois o discurso histórico pretende produzir o efeito de retrato da vida como um todo, que necessariamente requer a união dos episódios desconexos entre si. Assim, se excluíssem alguns eventos da vida de Ulisses, ela não perderia o sentido como biografia de um homem, mas a **Odisséia** perderia o sentido como narrativa artística, caso um incidente de sua fábula fosse suprimido ou trocado de lugar.

A poesia é, então, imitação que pode eleger homens melhores ou piores. A imitação de homens melhores resulta na tragédia, e a imitação de homens piores resulta na comédia. O ato de imitar, para Aristóteles (1966), é congênito ao homem, juntamente com a harmonia e o ritmo. Este caráter inato e, muitas vezes até mesmo inconsciente, da atividade imitativa é mais uma demonstração da nobreza que esta ação adquire na teoria aristotélica. Porém a *mimesis* do poeta trágico não faz dele um mero imitador ou plagiador, como em Platão. O imitar aristotélico das ações é um ato criador, pois resgata o mundo nos mesmos moldes em que ele se organiza, e isto se dá por intermédio da imitação crítica do próprio mundo.

Ainda a respeito da representação e referencialização histórica, observa-se que, dos estudos de Lukács, produzidos durante os anos de exílio na antiga União

Soviética, o mais significativo é **O Romance histórico** (2011), elaborado entre os anos de 1936 e 1937, cujo ponto crucial diz respeito à constituição do romance histórico como gênero, a partir de alguns questionamentos como: poder-se-ia abordar o romance histórico como um gênero ou um subgênero literário com características próprias? Os fatos da vida que embasam o romance histórico são diferentes daqueles que constituem o romance em geral? Há, portanto, algo que estabeleça distinção fundamental entre romance histórico e romance?

Dessa forma, a teoria do romance histórico surge no século XX, e, mesmo hoje, constitui-se fundamental e indispensável para qualquer abordagem que se proponha do gênero, ainda que estudos mais recentes tenham vindo complementá-la e, em alguns aspectos, reformulá-la, como o enfoque dos estudos de Bakhtin. Os conceitos teóricos propostos por Lukács (2011) tinham como referencial de análise os romances do século XIX. Mudanças significativas na própria *práxis* ficcional contemporânea sugerem, entretanto, uma ampliação do quadro teórico proposto por este estudioso.

A investigação desenvolvida por Lukács se desenha a partir do recorte de seu objeto de estudo que se constitui da maneira como o senso de historicidade de uma época (que começa, como indica o pioneirismo de Scott, no século XVIII) relaciona-se com a forma como a obra está estruturada, desde suas manifestações formais quanto temáticas, sua abordagem acerca dos personagens, as questões com as quais dialoga e a imagem que constrói acerca da sociedade e seus conflitos em relação ao passado, presente e, por consequência, futuro.

A relação presente/passado também apresenta diferenças quando abordada por Lukács. Essa relação é regida por um princípio de derivação, ou de explicação, se a tomarmos pelo caminho oposto (o presente deriva do passado, o passado explica o presente). De acordo com o teórico, essa vinculação é fundamental para a coerência do romance histórico, tendo em vista que a ruptura entre presente e passado é o que determina a perda de uma perspectiva autenticamente histórica.

É no momento de discussão da relação temporal que Lukács enfatiza o papel do escritor para a compreensão e transformação da realidade, pois o vínculo do escritor com a História constitui um ponto essencial de sua relação com a sociedade de seu tempo como um todo, ou ainda, é dessa interação viva do escritor com a problemática social de sua época que se configura a sua percepção da História. O conhecimento do presente torna-se, então, decisivo para o entendimento do

passado. O ficcionista não precisa atualizar o passado, mas, antes, tomá-lo como uma evolução, e sua obra é mesmo a razão da existência desta compreensão. Se o passado está intimamente ligado ao presente, a consciência histórica autoriza ao romancista considerar o anacronismo que fundamenta o romance histórico como necessário. Logo, a percepção histórica é dada à distância, uma vez que este distanciamento vem de sua correspondência com o conjunto do processo histórico.

Fundamentalmente marxista, a teoria lukacsiana encontra no romance histórico do século XIX o seu diferencial com relação à concepção de História pela crítica “idealista”: por um lado desvenda-lhe sua sujeição ideológica, por outro, aponta as marcas do determinismo histórico-social a que qualquer atividade de linguagem está sujeita. Desse pressuposto resulta a grande característica do romance histórico, nascido com Walter Scott, que se diferencia do romance histórico anterior: “O que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo.” (LUKÁCS, 2011, p. 15).

Lukács (2011) defende uma concepção ampla das relações entre História e ficção para definir o romance histórico, ao conceituá-lo, o filósofo não lhe atribui a dimensão estrita do romance que se apropria de uma temática histórica. Em seus estudos, Lukács (2011) analisa autores cuja obra compreende tanto o romance como o romance histórico e mostra que nenhum problema de estrutura ou de caracterização pertence única e exclusivamente ao romance histórico.

Assim, outra questão perpassa seus estudos: o que determina o emprego do termo “gênero” a propósito do romance histórico? Lukács (2011) afirma, então, que a divisão do romance em gêneros decorre de uma ideologia literária, defendida pela estética idealista. As categorias dos gêneros seriam, portanto, artificiais, posteriores, teóricas, formalistas, traduzindo uma concepção que substitui a “dialética viva da história” por uma série de categorias. Logo, não é em função de uma categorização que se diferencia o romance histórico como um gênero. De acordo com o estudioso, essa categorização nada acrescenta à tradição literária dos grandes romancistas realistas do século XIX, objeto de seu estudo, nos quais a visão histórica sempre foi determinante.

Segundo a concepção de Lukács (2011), o romance histórico surge para responder a determinações históricas precisas, condições contextuais que motivam o aparecimento do gênero. As origens do romance histórico foram socialmente

condicionadas, ou seja, fatos da História determinam seu nascimento e desenvolvimento, que se processou, fundamentalmente, em três grandes etapas. A primeira, sua gênese e progressão propriamente ditos, do início do século XIX, pontificada por Walter Scott que, como nenhum outro, soube estabelecer um diálogo entre presente e passado, fazendo derivar da singularidade histórica a excepcionalidade na atuação de cada personagem; a segunda, sua decadência, que se segue, foi introduzida pelo realismo em meados dos oitocentos e, posteriormente, e, por último, sua renovação amplificada pelo naturalismo até a dissolução representada pelo vanguardismo modernista que entende como uma época de consciente violação da história, de isolamento. Em sua feição naturalista, a última possível nessa fase, o romance histórico toma o passado de forma isolada, como algo pitoresco e exótico e, portanto, abandona aquela concepção de pré-história do presente que marcara exemplarmente a ficção de Scott. Por fim, reconhece ao tempo em que produz seu ensaio, uma nova emergência do gênero, que saúda como uma reabilitação da ficção no rumo de romper com o isolamento entre presente e passado.

O romance histórico surge como reflexo das condições histórico-sociais definidas entre o término do século XVIII e início do século seguinte. A revolução burguesa, a revolução francesa que resultou na consolidação do sentimento nacional, as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Napoleão Bonaparte; esta série de transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas na Europa fazem com que o homem comum e as massas populares sintam-se num processo ininterrupto de mudanças com consequências diretas sobre a vida de cada indivíduo. Essas desordens sociais, com seus efeitos em todo continente europeu, contribuíram para o redimensionamento do horizonte dos homens e constituíram uma possibilidade para que eles compreendessem sua própria existência como algo historicamente condicionado ou, ainda, constatassem a origem de uma consciência histórica: a visão de que a História, afetando o cotidiano do indivíduo, é algo que lhe diz respeito em termos imediatos. Na França, é somente a partir da revolução burguesa e da dominação napoleônica que o sentimento nacional torna-se próprio das massas:

É da essência da revolução burguesa, quando levada a seriedade até o fim, que o pensamento nacional seja apropriado pelas massas. Foi

somente em consequência da Revolução e do domínio napoleônico que o sentimento nacional se tornou vivência e propriedade do campesinato, das camadas mais baixas da pequena burguesia etc. Essa foi a única França que eles vivenciaram como país próprio, como pátria criada por eles.. (LUKÁCS, 2011, p. 40)

Trata-se de um momento que tanto os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa revelam uma consciência histórica crescente e buscam fazer grandes reinterpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com contradições e conflitos do período revolucionário, seja para enfatizar o progresso humano, destacando como ponto decisivo para a Revolução Francesa e para a Burguesia.

Na Alemanha, os patriotas reagem à fragmentação política e econômica do país, que importa da França seus meios de expressão culturais e ideológicos. Essa reação conduz a um retorno à história alemã e à luta por uma grandeza nacional. Já a Inglaterra, que desde o século XVII vivia enormes transformações políticas e sociais, mostrava-se aos olhos dos ideólogos continentais como um exemplo de progresso, modelo prático para uma nova interpretação histórica: “Sobre estos cimientos históricos surgió en la producción de Walter Scott la novela histórica” (LUKÁCS, 1971, p. 29)

De acordo com Lukács (2011), quem pioneiramente retratou o senso de historicidade de uma época de forma totalizante foi Walter Scott. A forma como ele tratou de seus temas, a abordagem histórica a partir da qual ele construiu suas histórias, seus personagens, as questões nas quais toca e, principalmente, a noção e consciência do tempo e da história fazem dele o inaugurador do romance histórico.

O romance histórico clássico scottiano que se constitui como paradigma, segundo Lukács (2011), surge, então, em um contexto de profunda credibilidade historicista, refletindo o pensamento histórico predominante que se nutre do entusiasmo por uma apreensão realista do mundo. O romance histórico integra o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional. O século XIX foi o momento de construção da tradição europeia, ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que serviria de fundamento para as atitudes culturais do presente e formando as bases de uma autoridade das nações do continente europeu.

Neste clima, Walter Scott firma-se como verdadeiro representante de uma tendência e define a forma clássica do romance histórico. Como historiador de um

povo, ele objetiva demonstrar, artisticamente, a realidade histórica pela representação viva e objetiva das formações sociais passadas. Com ele, o romance histórico corresponde a um alargamento temático do Realismo; por outro lado, uma perspectiva conscientemente histórica do presente, como a de Balzac, torna-se possível, o romance histórico de Walter Scott:

é continuação direta do grande romance social realista do século XVIII. Os estudos de Scott sobre esses escritores – estudos que, do ponto de vista teórico, não são muito profundos em geral – denotam um conhecimento muito intenso, muito pormenorizado dessa literatura. Mas sua criação, em relação a deles, significa algo inteiramente novo. (LUKÁCS, 2011, p. 47)

O século XX abala progressivamente o otimismo em torno do romance histórico, que começara a ser afetado ainda ao longo do século anterior. O romance histórico perde seu vigor, advindo da crença na possibilidade de representação realista do passado, como ponto decisivo para a compreensão e resolução de conflitos do presente, e a credibilidade na dialética interna que garante organicamente o processo de sua evolução.

A luta de classes é o aspecto fundamental do trajeto do romance histórico, que realmente determina sua História. Seu período de decadência corresponde ao conflito social da revolução de 1848 e seu período de renovação coincide com a coligação democrática contra o imperialismo fascista no século XX.

Segundo Lukács (2011), o romance histórico representou uma fuga ao passado, um repúdio, implícito ou não, ao presente. A ligação presente/passado não se estabelecia como uma relação de correspondência que seria fundamental: a perspectiva histórica se encontrava praticamente aniquilada nos romances históricos do século XIX. Essa ruptura fundamental entre um presente renegado e um passado tido como algo estranho exprime-se numa história exótica reduzida ao cenário, aos costumes. Logo, é uma ausência da fidelidade à História e não uma forma particular de fidelidade a ela que constitui o romance histórico em gênero.

Lukács (2011) define o romance histórico pela presença de uma “perspectiva histórica”, que seleciona e determina a representatividade dos elementos a fim de lhes fazer recuperar a significação, ou, até mesmo, torná-los mais significativos. Esta noção de perspectiva inaugura uma nova forma de perceber e representar a História. Para levar a ela, o processo criativo do romance exige determinados critérios de representação que constituem, assim, as peculiaridades do romance

histórico, dessa forma, o estudioso posiciona-se decisivamente contra uma problemática do gênero, que considera possível a retirada do conteúdo social da História.

O romance histórico caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa. Sua perspectiva adequada é a do cotidiano da vida prática, do flagrante de forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias da população. O herói, extraído das disputas e interações desse cotidiano deve ser um sujeito médio que experimente forte vínculo com seu grupo social. Os personagens de Walter Scott são considerados modelares justamente por possuírem essa profunda marca humana: são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos, angústias e emoções, em suas debilidades e indecisões.

A teoria elaborada e defendida por Lukács (2011) embasa-se no raciocínio aristotélico da ficção como forma de conhecimento do universal. A História, carregando a marca do necessário deslocamento que torna possível a ficção, está presente em dois níveis no romance: ela intervém na elaboração das perspectivas estéticas, a representação é condicionada por determinantes histórico-sociais e; ela se dá como totalidade passível de ser traduzida e refletida. A noção de “reflexo da realidade” aparece, na teoria marxista da literatura, como fundamental e problemática. O estudioso se esforça para romper com o sociologismo vulgar, que se funda no reflexo ou na repetição das estruturas supostas mais demonstradas, sem desmarcar, por outro lado, a influência da concepção aristotélica da *mimesis*.

O romance histórico pode encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra esse processo, isto é, por meio de uma parcela de vida, o romance descortina uma totalidade. Pela própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado, o leitor vislumbra uma realidade mais profunda, desejando transformar a própria realidade objetiva. O romance cumpriria, portanto, a função de conhecimento quando fosse movido pelas noções de coerência, totalidade e verossimilhança e pelo poder de encaminhar a transformação da realidade.

A concepção de totalidade histórica, fundada nos ensinamentos da **Estética** de Hegel, é fundamental na teoria de Lukács. Ela define-se, para o autor, como o conjunto das experiências sociais e históricas tal como estas se constituem e se revelam “na” e “pela” práxis social. A compreensão unitária do processo histórico permitiria a compreensão de um acontecimento na sua função real no interior do

todo histórico ao qual pertence. Para o romancista, esta totalidade deveria ser objeto de uma busca, tal como Lukács já mencionara na **Teoria do romance**, busca que vem justamente da perda do sentido da totalidade.

Em **Teoria do romance**, Lukács comenta que o romance retiraria do referido microcosmo o caráter excepcional da atuação de cada personagem, revestindo a história da dimensão humana, ou, em outros termos, efetivando a apropriação da dimensão humana da História, dada em face da maior ou menor participação do herói na sua trama. Em termos formais, ou formalizados pelo romance, essa definição se apresentaria pela constituição do “herói mediano”, cuja configuração se aproximaria à do “homem comum” que constrói verdadeiramente a História, um “tipo”, síntese das determinantes sociais e humanas.

Segundo o estudioso, a perspectiva histórica exige, portanto, a configuração de “tipos” histórico-sociais, que constituiriam o traço central na concepção realista da literatura. Sob esse ponto de vista, o “tipo” só apresenta significação se carregar marcas das tendências reais da evolução histórica. Ele deve unir os traços individuais às características sociais, sendo, por isso, fruto de um processo de generalização. Os destinos individuais são colocados à altura da classe de “tipos” e se tornam representativos de uma determinada época e de uma determinada sociedade, tornando-se coletivos. A distinção do “tipo” e do herói romântico reside no seu lugar e seu papel na obra, segundo o filósofo, não são os grandes homens que fazem a História, pois as figuras importantes resultam da “essência da época” e a representação da grandeza histórica dessas personagens não poderá ser destacada daquilo que constitui sua verdadeira tela de fundo, as condições histórico-sociais.

Na caracterização de Lukács (2011), a consciência histórica do romancista conta mais do que a representação do passado. Graças a essa consciência é que o escritor habilita-se a conhecer adequadamente o seu povo para extrair desse conhecimento a “verdade histórica”. Essa, transfigurada, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada exemplarmente nos grandes mestres do século XIX.

O “detalhe” histórico constitui-se outro aspecto relevante na noção lukacsiana do romance, como síntese da História. Percebe-se uma espécie de função ambígua no emprego do “detalhe” histórico: se, por um lado, ele parece ser meramente uma forma de a ficção registrar a “veracidade” histórica, deixando evidente a necessidade

de uma “situação concreta” para que a história aconteça; por outro lado, é esse mesmo “detalhe” que resgata poeticamente os seres humanos que vivenciaram determinada realidade histórica, possibilitando a apreensão da situação social e histórica que permitiu que os homens, daquele tempo e espaço, pensassem, sentissem e agissem de certa maneira. O detalhe histórico demonstra que seu uso não visa à apreensão de fatos particulares em que a legitimidade será, como tal, insignificante, mas aplica-se ao conjunto duma época e busca expressar uma totalidade histórica.

Ao enfatizar a distinção entre a tarefa do ficcionista e a do historiador, Lukács afirma que não se pode aproximar a perspectiva estética da perspectiva teórica, ainda que o objeto seja o mesmo. Segundo o autor, o romancista e o historiador tentam apoderar-se do determinismo histórico, mas por meios de aproximação específicos, que embasam diferentemente sua narrativa. A perspectiva histórica estética não relata os acontecimentos, mas, numa visão hegeliana, os rememora: selecionando os fatos marcantes e representativos ao intensificá-los na caracterização. E justamente as formas diferentes pelas quais uma e outra instância pensam a realidade permitem a analogia entre as formas de conhecimento que produzem: uma relação de adequação relativa ou de contradição entre o real e a sua representação. Portanto, o conhecimento da História autoriza o julgamento de uma obra pela apreciação, com relação a uma realidade, da representação que dela se fornece.

Os romances históricos do século XIX constituíram modelos singulares de como a História pode ser reescrita em texto literário sem comprometer a especificidade da realidade estética, ou provocar questionamentos a respeito de seu estatuto ficcional. A transformação literária está relacionada à evolução social, e uma estrutura literária, com o momento de uma dialética histórico-filosófica, pois são os dados histórico-filosóficos que impõem a criação do romance, e não as intenções íntimas do escritor.

O romance está conectado a cada fase da história do social, isto porque aspira à totalidade da vida, embora este seja de um tempo no qual a imanência do sentido da vida se tornou problemática, o tempo da sociedade burguesa, definindo-o, assim, como um fenômeno literário próprio dessa sociedade. A situação do artista em relação ao universo que recriou é, no romance, diferente da situação em relação

ao universo de todas as outras formas literárias. O romance é uma questão de circularidade e influência da realidade sofrida pelo criador.

Visto por este prisma, o romance seria um gênero literário no qual os valores autênticos do escritor aparecem na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. Esses valores existem apenas em forma abstrata e conceitual na consciência do romancista. As idéias abstratas não têm espaço na obra literária, pela sua heterogeneidade. O problema do romance é transformar, em elemento essencial de sua obra, o que é abstrato e ético na consciência do autor.

Deve-se tratar o texto como um produto da linguagem, histórica e socialmente constituído, originado no trabalho humano em sociedade e testemunho material, não apenas do esforço de criação individual, mas também dos condicionamentos sociais, das dimensões culturais, das condições econômicas, dos conflitos éticos e das contradições políticas que configuram o espaço e o tempo em que foi gerado e publicado, como nos ilumina Octavio Paz em **O arco e a lira** (1982). Portanto, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo, configurando, assim, o aspecto da representação na obra literária.

Em 2010, a revista **História em Reflexão** publica o artigo “**Selva Trágica: imposições e resistências**” de Fábio Luiz de Arruda Herrig, voltado mais especificamente para a área de História, destacando e analisando os eventos históricos no romance; em termos de tempo, o ensaio de Herrig, abrange o período histórico que corresponde ao início do século XX até a década de 1930 e, em relação ao espaço, compreende a região sul do atual estado de Mato Grosso do Sul. Em 2012, Herrig defende a dissertação de mestrado intitulada **Literatura e História: uma perspectiva interdisciplinar do romance Selva Trágica** de Hernâni Donato, na qual realiza uma análise aprofundada da narrativa considerando elemento histórico e social no universo ficcional de Hernâni Donato.

O social, entendido como conteúdo apreendido da realidade, fundamenta a matéria registrada pelo trabalho de Hernâni Donato para a representação histórica. Ao tornar-se interno, isto é, tomado como elemento estruturador da obra, impõe um estudo que estabeleça relações entre sociedade e obra literária. Nesse sentido, **Selva Trágica** é uma narrativa que acolhe a temática social em sua configuração textual para transformá-la em ficção. Tal procedimento de elaboração romanesca assemelha-se ao da produção dos autores neorrealistas que primam por escrever,

desenvolver tramas que vivenciaram ou conheceram, mantendo a fidelidade aos fatos a serem reconstruídos. Maquêa (2010) assevera que de “rasgos e vestígios” se constrói a literatura, “empreendida dentro de um conjunto de acontecimentos sociais relacionados a várias histórias que vai da historiografia oficial até as memórias privadas, que se intrincam na formação de uma memória mais ampla, sócial.” (MAQUÊA, 2010, p. 51)

Para situar a narrativa na categoria social, é preciso considerar alguns aspectos que a prescrevam como tal. Primeiramente, é necessário observar que no romance social predomina o elemento coletivo e os romancistas sociais tendem a enfatizar uma tragédia igualmente coletiva; em segundo lugar, a perspectiva social será considerada toda vez que a personagem ou o grupo de personagens tiver seu destino ligado ao da sociedade global de que faz parte, sob o jugo das forças fundamentais que conferem historicidade às tensões entre indivíduos ou grupos. É sob essa perspectiva que a obra se constitui como um romance de caráter social. Os seres que adquirem vida na trama sofrem as consequências de uma organização social comandada pela “lei da força”. Nada, nem ninguém, impede os desmandos da Companhia, que dissemina a violência. As personagens dessa narrativa vivenciam uma estrutura social comandada por um sistema impotente para se fazer cumprir a justiça, evitando que homens sejam escravizados, humilhados e reduzidos a meio homens.

Apresentou-se, até o momento, o contexto social referendado pela obra em sua caracterização regional. No entanto, **Selva Trágica** está inserido em outro quadro social hierarquicamente superior. O que se pretende é revelar o momento histórico brasileiro do qual o acontecimento narrado faz parte. No início do século passado, o Brasil encontrava-se dividido entre a sociedade rural e a urbana. Fundamentalmente agrário, o país assiste ao início da instalação de pequenas e inexpressivas indústrias e à formação de um bloco urbano não homogêneo: fortes resíduos da escravidão, comerciantes, pequenos industriais, militares e funcionários públicos; além do operariado urbano de origem européia com experiência de lutas de classes. Alguns movimentos contestatórios, como as greves em São Paulo e no Rio de Janeiro sob responsabilidade das frentes trabalhistas, não abalaram a solidez de um sistema que tinha como costume coagir o eleitor através do voto aberto e, desse modo, garantir, a permanência no poder. Grupos de interesse determinavam a política do país, fazendo vigorar, por exemplo, a chamada aliança “café com leite”,

tendo nos paulistas (café) e nos mineiros (leite) a força dominadora da política local em cada Estado.

Em Mato Grosso, após denúncias do Superintendente Dr. Antonio Corrêa da Costa e de prejuízos com o transporte da produção da Matte Larangeira, o Banco Rio Branco decreta falência em 1902 e Thomaz Larangeira adquire seu espólio, já a Cia Matte Larangeira é vendida para a Companhia argentina Francisco Mendes & Cia, passando a se chamar Larangeira Mendes e Companhia. Assim, é assinado com o governo do estado novo contrato de arrendamento, nos mesmos moldes do anterior, que vigoraria até 1916. Entre 1926 a 1929 a Companhia, por várias vezes emprestou dinheiro para o Governo de Mato Grosso e assume o compromisso de construir vários prédios públicos, conseguindo a renovação das concessões, por meio da troca de valores. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Argentina criou restrições a erva-mate brasileira e a empresa entrou em dificuldades.

É nesse quadro da sociedade brasileira que se deve buscar a origem de **Selva Trágica**. Tal referência constituiria o que está além do discurso verbal, o “não-dito”, da poética de Bakhtin, que vai se revelando no “dito”, ambos elementos do ato comunicativo. Nas afirmações de Machado (1995), é o que possibilita a apreensão do discurso literário como “a representação de um discurso de outros discursos. O discurso é capaz de matizar a expressão sem refletir diretamente o contexto vivencial da enunciação e deixar ressoar o que não é verbalizado” (p. 41).

Em **Selva Trágica**, o “não dito” faz referência ao momento histórico brasileiro que engloba, por sua vez, o fator social demonstrado no romance. Nesse quadro social específico, da obra, a temática regional, constituída pelo “dito”, uma vez que está expresso no discurso romanesco, integra, por uma circunstância de relação e de forma figurada, o referencial histórico do país. Assim, ocorre na obra a representação de dois elementos factuais, um inserido no outro, pelo discurso literário. É o que se pode confirmar como “um discurso dentro de outro discurso” que convoca o estudioso, embasado pelo método sociológico, a trazer para sua análise essa abrangência que está fora, mas que se representa como elemento indispensável à construção semântica da narrativa.

O realismo de **Selva Trágica** toma uma direção diferente do romance do período realista/naturalista que reconhece o desnível social e, conseqüentemente, as mazelas da sociedade, que ressalta o sentimento de comiseração para com as classes sofredoras, sobretudo para com o negro, mas deixa intocável o problema

fundamental da sociedade; trata-se de um romance que dá voz aos opressores e aos oprimidos igualmente, por meio da fala de suas personagens. A trama movimenta suas personagens pela tensão resultante dos confrontos entre os grupos sociais. E a obra não se vale do tema amoroso para mascarar a visão do mundo real, ao contrário, é o problema social que fomenta a dramaticidade das relações amorosas.

Dair Méris da Silva Ferreira, em sua dissertação de mestrado **Selva Trágica – o espaço da degradação**: um romance sob tensão (1997), investigou a tensão e o trágico como dois elementos relevantes desta narrativa que conduzem o herói ao processo de degradação. A estudiosa preocupou-se em elencar recursos de construção da narrativa e da linguagem que permitiram a revelação da composição estética do romance, analisando, assim, seu valor literário. Por meio de um paralelo entre os romances **Gaibéus** de Alves Redol e **Selva Trágica**, a pesquisadora situou este romance entre a literatura e o documento na vertente do neorrealismo.

As personagens são movidas pela compulsão moral e, nesse sentido, apresentam-se, apesar de descrições de atos extremamente naturalistas, diferente daquelas construídas no realismo/naturalista. Por trás de uma realidade trágica, pode-se dizer que a maioria das criaturas que circulam por toda a obra é íntegra. Existe uma situação de dependência e submissão ao poder da Companhia que escraviza os homens como Pablito, Pytã e por que não os funcionários mais graduados como o Curê, Isaque, Lucas e Casimiro.

A “fatalidade da carne”, fielmente retratada pelo cientificismo naturalista na literatura, não marca presença neste texto. Mesmo quando inexistente o amor na vida conjugal, lembrando Isaque e Flora, impera aí a fidelidade. O passado de uma prostituta, como Zola, não a priva de uma posição digna e do merecimento do amor sincero de Curãturã. Pablito, de itinerário incerto, é capaz de alterar seu destino, fixando-se na terra ao lado da criatura amada.

Retomando do modernismo brasileiro sua forte caracterização da cor local, paralelamente ao espírito de renovação estética, o romance de realismo social alcança uma importância até então nunca vista na nossa literatura. Devido ao seu conteúdo de teor social pode-se associá-la a uma tradição literária fortalecida pelos romances que tematizaram o nordeste brasileiro do anos 30. As semelhanças existem, principalmente pelo fato de que tais obras se caracterizam pela denúncia dos desníveis sociais.

A principal semelhança entre **Selva Trágica** e as obras do ciclo nordestino se evidencia pela presença das hostilidades da natureza, como o flagelo da seca, naqueles romances, a constituir-se na causa da miséria humana; neste, é a selva que hostiliza e impossibilita a fuga. As transgressões brutais da ordem advêm de uma sociedade que favorece os poderosos, representados pela figura da Companhia, cuja ação tem uma causa universalmente reconhecida: a ambição.

Por meio da descrição da paisagem local, o leitor entra em contato com a vida de explorações da cultura do mate. A narrativa, permeada por vários discursos, de diferentes classes sociais e nacionalidades, amplia-se com a presença do folclore e das culturas do povo daquela região fronteiriça, fortalecendo, assim, o caráter documental da obra e imprimindo-lhe maior verossimilhança.

As personagens materializam o texto polifônico ao manifestarem emoções, sentimentos, dúvidas, estranhamentos, buscando estabelecer, com o leitor atento, as pontes que utilizam para atribuir movimento, dinamicidade, verossimilhança à narrativa. O discurso direto e os diálogos mantidos entre as personagens são intromissões do narrador que permitem conhecer um pouco mais dos sonhos e anseios de cada personagem. Segundo Bakhtin (1993), o plurilinguismo introduzido no romance é “o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (p. 127), o discurso das personagens é a outra forma de introdução e organização do plurilinguismo no romance. Isso significa dizer que as refrações das intenções do autor também se dão pelas palavras dos personagens no romance que, embora possuam autonomia semântico-verbal e perspectiva própria, acabam por se tornar a segunda linguagem/voz do autor. O plurilinguismo social é introduzido tanto nos discursos diretos das personagens como no discurso do autor, ao redor dos personagens.

O plurilinguismo bakhtiniano deve ser compreendido como conjunto de linguagens diferentes trazidas pelas personagens que falam nas suas linguagens e nos seus discursos originais, deve-se considerar o mundo social real como exterior ao mundo escrito. Esses mundos, entretanto, são associados e não excludentes. Nesse plurilinguismo que lhe é exterior, inscreve-se o romance, uma vez que a linguagem dos falantes é estratificada e dividida por uma pluralidade de línguas nacionais e, principalmente, de línguas sociais, nas quais o romancista se apresenta com uma linguagem fixa e, ao mesmo tempo, com múltiplas línguas que ele as incorpora.

**Selva Trágica** reconstrói a história de homens e mulheres contratados para o trabalho da exploração da erva mate pela empresa estrangeira Matte Larangeira, no sul do antigo Mato Grosso, ambientado precisamente no Rancho Bonança. A delimitação temporal da trama do romance está implícita, mas o período pode ser facilmente datado pelo leitor que busque informações históricas, abrange o início do século XX e a década de 1940, quando Getúlio Vargas determina a extinção do monopólio da empresa. O início do monopólio da Companhia é resgatado pelo discurso de Luisão na obra de Donato:

- Nos oitocentos e oitenta e dois, começaram a fazer erva e um certo Dom Tomás, da comissão de limites, arranhou companheiros e armou a Companhia. Tudo que era erva foi dado à Companhia. Para o Estado reservaram quatro centavos por arroba de erva saída. Disseram ao Governo que o grande lucro do Estado e do povo apareceria em estradas, povoados, portos, escolas, vinda de muita gente para este oco de mundo. Bom, não se vai negar que tudo isso aconteceu mesmo. Se eu disser que quase tudo o que há progresso neste Sul foi feito pela Companhia, vocês não hão de berrar que é mentira, hein? (p. 105-106)

O domínio da Companhia segue até 1943, quando Vargas cria os Territórios de Ponta Porã e Iguazu, e anulando a concessão. Em 17 de abril de 1944 é assinado o Decreto presidencial n.º 6.428, incorporando ao Serviço de Navegação da Bacia do Prata (SNBP), o Distrito de Guairá, a Estrada de Ferro Guaira a Porto Mendes, assim como as instalações fixas, instalações portuárias e todas as instalações e material flutuantes. A empresa recebeu um prazo para a liquidação de seus negócios e seus edifícios foram todos leiloados, bem como todas as estalagens, oficinas, rebanhos e tropas. A Companhia continuou operando a Estrada de Ferro Porto Murtinho, transportando madeira da empresa até a usina da Floresta Brasileira S. A. para extração de tanino, até pelo menos 1958, existindo vagas indicações de que, em 1971, os trens ainda estariam em operação.

Donato, ao oferecer uma interpretação daquela realidade, resgata fatos, sensibilidades, sonhos, sentimentos, emoções, sociabilidades, valores, comportamentos, atitudes, fantasias, crenças, aspirações, vocábulos, papéis sociais e sexuais, relações entre os gêneros, festividades, entre outros aspectos da vida cotidiana dos ervais, os quais, se não fossem resgatados por essa narrativa, poderiam estar esquecidos ou perdidos.

O pesquisador Paulo Sérgio Nolasco dos Santos publica em 2008 o livro *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*,

que tem como proposta familiarizar o leitor com a literatura e a cultura sul-mato-grossense, tornando-o íntimo não apenas do já canônico Manoel de Barros, mas também de Hélio Serejo, Hernâni Donato, Silvino Jacques, Lobivar Matos e Raquel Naveira, escritores pouco divulgados além das fronteiras do Estado e, infelizmente, pouco lidos. Nolasco se debruça sobre o romance **Selva Trágica**, enfocando a importância do ciclo ervateiro para a consolidação socioeconômica e cultural da região; o estudioso considera a obra como romance-denúncia que tem como personagem central a erva-mate.

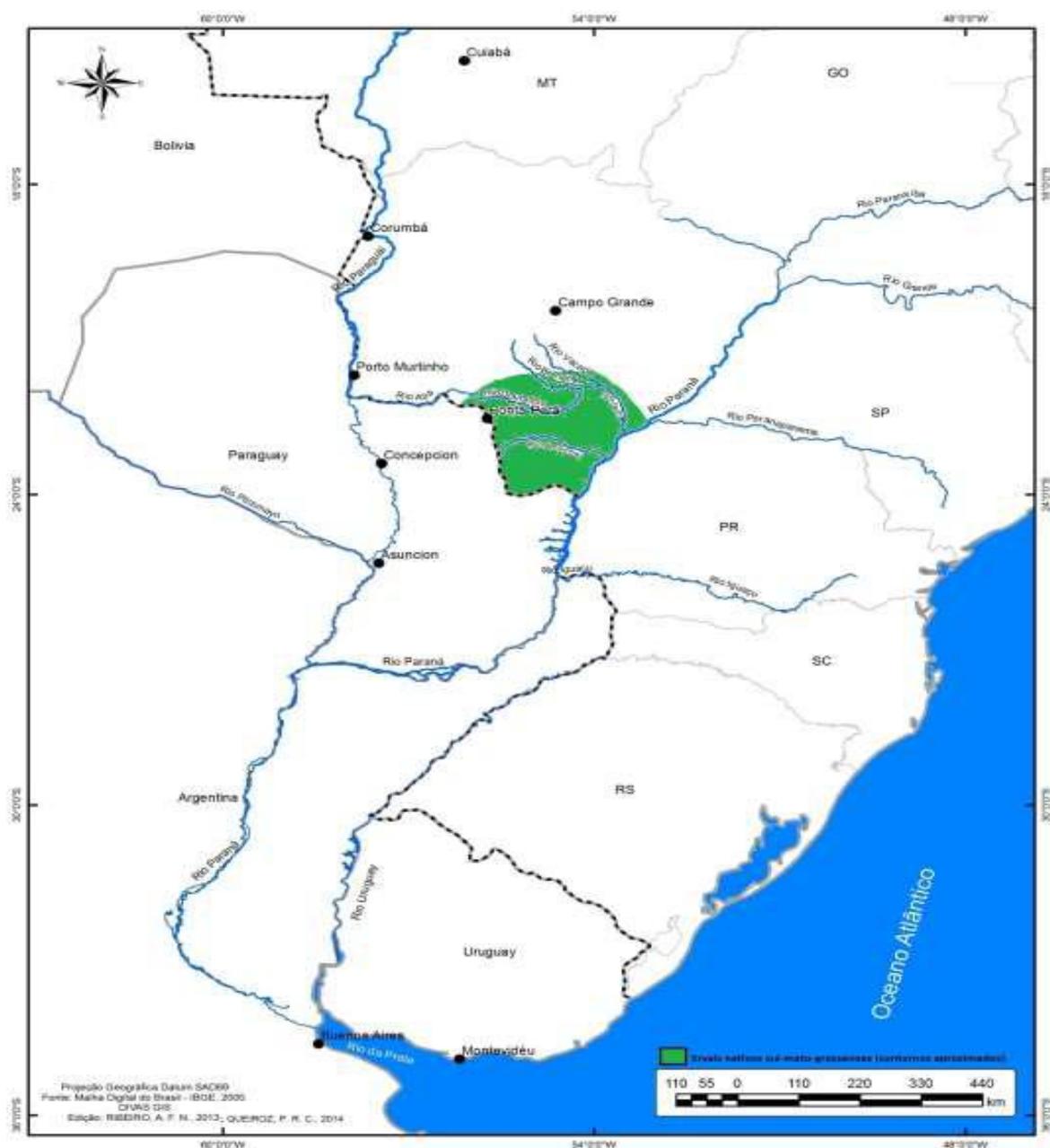
Assim, a trama resgata um momento histórico da economia do Sul do antigo Mato Grosso que após a famigerada Guerra do Paraguai, centrava-se à pecuária, atendendo as exigências do mercado interno brasileiro, com a venda de gado para as fazendas paulistas e mineiras, voltada para o abastecimento do país; e, à produção de erva-mate, por meio da atividade extrativa ligada ao mercado internacional, principalmente a região Platina.

A partir do Decreto Imperial nº 8799, de 09 de dezembro de 1882, Thomaz Larangeira é autorizado a explorar erva-mate nativa, por um período inicial de 10 anos, entretanto esse decreto não impede a exploração por parte dos moradores locais. O privilégio era concedido pelos presidentes de Província, durante o Império, e, após a Proclamação da República, pelos governadores de Mato Grosso. Larangeira funda, então, a Empresa Matte Larangeira a partir desta concessão imperial. Thomaz Larangeira (o sobrenome explica a grafia do nome da empresa) trouxe do sul do país fazendeiros que conheciam o manejo da erva-mate, também foram utilizadas a mão-de-obra de índios da região e de paraguaios, iniciando o ciclo de produção da erva-mate. Com a proclamação da república a área de concessão é, sucessivamente, ampliada, sempre com o apoio de políticos influentes, como Joaquim Murtinho, Manuel José Murtinho e General Antônio Maria Coelho. Por meio do Decreto nº 520, de 23 de junho de 1890, são ampliados os limites de suas posses e consegue o monopólio na exploração da erva-mate em toda a região abrangida pelo arrendamento. Em 1895, a área arrendada é ampliada, sendo superior a 5.000.000 hectares.

Tratando do histórico desta Companhia, Bianchini (2000) destaca que em 1892 é assinado novo contrato de concessão com o estado, com exclusividade para exploração dos ervais. Após assinado esse contrato, o Banco Rio Branco e Matto Grosso, da Família Murtinho, compra 14.540 ações, cabendo a Thomaz Larangeira

460 ações. A empresa passa a se denominar Companhia Matte Larangeira, sendo obrigada a transferir a sua sede para o território do Mato Grosso. Em julho de 1892 a Companhia Matte Larangeira comprou a Fazenda Três Barras, de Boaventura da Mota, à margem esquerda do Rio Paraguai, e construiu um porto para exportação de erva-mate cancheada, esse porto foi nomeado de Porto Murtinho, pelo Superintendente do Banco Rio e Mato Grosso Dr. Antônio Corrêa da Costa, em homenagem a Joaquim Murtinho. A atividade gerava muito lucro estimulando o aumento da exportação. Em 1900, a região teve grande desenvolvimento graças a Companhia Matte Larangeira, de onde passou a embarcar chá para a Argentina. O transporte do mate — colhido num vasto império extrativo no atual estado de Mato Grosso do Sul — exigia 800 carretas e 20 mil bois.

A Companhia encarregava-se da exploração dos ervais nativos e exportação da erva semi-elaborada (cancheada) para Buenos Aires. Nesta cidade, outra empresa, a Francisco Mendes Gonçalves & Cia., encarregava-se da industrialização e distribuição do produto no mercado argentino e outros. A erva-mate atingiu grandes centros urbanos como Assunção (Paraguai), Buenos Aires (Argentina) e até a Inglaterra, França e Itália. Queiroz (2015), em um estudo histórico sobre a exploração da erva mate na Região Platina, revela a exata localização geográfica dos ervais nativos:



**Fonte:** *Apud* QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Matogrosso. In: **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 8, n. 1, jan.-jun., 2015. (p. 206)

A localização ranchos era definida a partir das minas, considerada unidade de produção, área constituída por ervais (*ilex paraguayensis*), constituindo-se como um povoado, onde residiam administradores, funcionários, milícia da empresa e os trabalhadores. Todo processo de processamento da erva atraía as mulheres, que trabalhavam nas casas de prostituição. Nas “bailantas” estavam as prostitutas mais jovens e caras, e nos “quilombos”, as mais velhas e baratas.

Caracterizando-se como uma cultura de exploração nômade, á medida que se esgotavam os recursos naturais, novas “minas” deveriam ser encontradas, aspecto que provocava o deslocamento de toda a unidade de produção para outra área ainda inexplorada. A economia ervateira, por ser uma atividade predatória e extensiva, exigia mão-de-obra numerosa e, devido ao alto índice de mortalidade, reposição constante.

Surge, assim, outra classe de personagens, os aconchavadores, responsáveis por instaurar as relações de produção que permeavam todo processo, já que tudo iniciava com o aliciamento dos trabalhadores, seduzidos por promessas de uma vida melhor que aquela que levava nos pequenos vilarejos localizados na região fronteira. O endividamento já se iniciava no recrutamento de homens que substituiriam as baixas ocorridas nos ervais, seja por meio da morte ou pela fuga, eram seduzidos pela vida desregrada e abastada que lhe é apresentada em uma noitada sem normas, sem limites, com as mulheres muito bem preparadas nas bailantas, às portas dos ervais, porque não afirmar no portão que baliza o céu e o inferno:

Pois o aconchavador aparecera perguntando quem, dos pobres da vila, faria gosto em passar vida de rico e em ficar rico. E para quem quis ouvir, contou como eram os ervais. Comparou a miséria em que viviam e a fartura em que poderiam viver. Apontou as mulheres feias e envelhecidas que tinham ao redor e descreveu aquelas limpas novas, cheirosas e bonitas que poderiam ter. Mostrou o vazio inútil dos seus dias no povoado natal e a vida trepidante vivida os ervais onde as horas de divertimento eram pelo menos as mesmas que de trabalho. Que patrão ali na terra deles podia fazer como ele aconchavador fazia em nome da Companhia; dar um bom dinheiro adiantado só para o peão ir ver como seriam as coisas. Fossem com ele, logo à noite, para um divertimento debochado, sem freio, na melhor bailanta fronteira e vissem como era bonito e rico o portão dos ervais. (DONATO, p. 166-167)

Todos se divertem sem qualquer resquício de preocupação, totalmente envolvidos pelos regalos oferecidos pelas mulheres: muita bebida, música, dança, carinhos e sexo. São surpreendidos ao amanhecer com a verdadeira, irremediável e dura condição que se encontram, não restando outra opção que não seja seguir para a vida nos ervais:

Quando amanhece, as carretas são trazidas para a porta. Os aconchavados estão bêbados, empanturrados, entontecidos, exaustos, endividados. As mulheres desaparecem. Os músicos silenciam. Num de repente tudo muda. Vem o Isaque e grita que se ponham em pé. Vem o patrão, que já não ri nem oferece coisa alguma e lhes grita que gastaram demais, beberam demais e abusaram das mulheres, que além de bêbados e farristas eles quebraram tanto e devem tanto. Quer receber em seguida e pelo sim pelo

não chamou a polícia. Diz o Isaque que assinem logo a caderneta de trabalho, recebam o adiantamento e paguem ao patrão porque a polícia vem vindo e é muito braba com gente que atravessou a fronteira e gastou em farra o dinheiro que não ganhou ainda (DONATO, p. 167-168)

A exploração dos ervateiros prossegue quando chegam aos ranchos por meio das cadernetas da Comissaria, o armazém da Companhia coordenado pelo Mayordomo, que abasteciam e atendiam as necessidades dos moradores, onde os ervateiros, que estavam na base da cadeia de exploração, eram obrigados a adquirir os produtos para sua subsistência, intensificando a sua dependência econômica daqueles que viviam da extração, do beneficiamento e do transporte da erva. Com preços elevados, mercadorias superfaturadas e com o acréscimo dos juros pelo adiantamento, a Companhia mantinha os trabalhadores presos às unidades de produção, caracterizando a servidão por dívida:

Então, pode sacar na comissária o fumo, o charuto guarani, a gualipola, o pano pro vestido, o pente. A Companhia não nega crédito quando o mineiro tem mulher no rancho. A mulher ajuda a aumentar a dívida segurando o homem. É bom pro erval que ele fique devendo muito dinheiro. (DONATO, p. 58)

Para manter o domínio, controlando, vigiando e reprimindo os trabalhadores e coibir as fugas, a Companhia organiza uma milícia armada, formada por funcionários de confiança e liderada pelos tão temidos comitiveiros: Casimiro, Lucas e Isaque. Os fugitivos eram punidos com perseguições e mortes e os corpos expostos para servirem como exemplo aos demais. Aqueles que tentavam a fuga e que sobreviviam às perseguições e, conseqüentemente resgatados pelos comitiveiros, eram violentamente castigados. A tortura era uma forma aterrorizar aqueles que planejavam desobedecer as normas vigentes e à rígida disciplina de trabalho impostas pela Companhia. O rigor, as humilhações, os castigos corporais e a violência, revelavam as condições subumanas que trabalhadores dos ervais eram submetidos, o que contribuía para o alto índice de mortalidade:

Bateram com o teyu-ruguay, o chicote fino e longo como a cauda do lagarto, que rompe o couro e expõe estrias de sangue nas costas e peitos mais robustos. O justicado era fraco e estava dobrado pelo medo. Para que não desmaiasse depressa demais, estragando o espetáculo punitivo, o Curê olhava os olhos dele muito de perto. Quando já não viu cores quentes, fez sinal e mandou parar. Jogaram água sobre a cabeça, deram-lhe uma cuia a beber, gritaram que apendesse a não fugir. A gente olhando, sem querer olhar. Do outro lado começaram a bater com o mborebi-piré, o azorrague de tiras largas de couro de anta. Próprio para ferir por baixo da pele, despregando a carne dos ossos, fazendo um homem sadio dores por anos cada vez que a temperatura baixe ou suba.

Mas o batedor nem chegou a cobrir-se de suor. O rapaz tombou a cabeça e, chora-chorando baixinho, desmaiou. (DONATO, p. 109-110)

O acontecimento é retirado da realidade histórica, acessado por meio de depoimentos coletados pelo autor, é tomado por Hernâni Donato para erguer a estrutura de **Selva Trágica**, forma e conteúdo unem-se por meio de uma relação complexa e ambígua, tornando o fator social um componente essencial na organicidade da obra. A construção literária desta narrativa exprime a visão cruel dessa sociedade descrita. Nesse caso, ficção e História estão aglutinados na elaboração estética; separá-los para realizar um estudo analítico proporcionaria uma visão fragmentada do romance, deve-se ressaltar a integração dos aspectos da obra.

Segundo Lukács (2000), a evolução literária está relacionada à evolução social, e uma estrutura literária, com o momento de uma dialética histórico-filosófica, pois são os dados histórico-filosóficos que impõem a criação do romance, e não as intenções íntimas do escritor. Assim, a forma romanesca está conectada a cada fase da história do social. Isto porque o romance aspira à totalidade da vida, embora este seja de um tempo no qual a imanência do sentido da vida se tornou problemática, o tempo da sociedade burguesa, definindo assim o romance como um fenômeno literário próprio dessa sociedade.

O fato de a burguesia estar voltada para o Capitalismo gera o desacordo entre o herói e o mundo, produzindo um indivíduo problemático. Segundo Lukács (2000), o herói torna-se problemático no momento em que “a consciência da mudança transforma a segurança do homem numa inquietação que o leva a procurar investigar a razão da sua própria presença” (p. 173)

Ao tomar consciência da totalidade de seu universo, o herói busca manter seus valores autênticos, que não são os mesmos valores da sociedade de onde vive. Neste ponto há o choque entre o herói e o mundo, pois nessa busca de valores autênticos – a essência, a consciência ou a realidade concreta – é que ocorre a degradação do herói, que se depara com uma sociedade degradada, constituída de valores de troca ou quantitativos. Vivendo nessa sociedade, o herói assimila os valores burgueses, ficando destituído de seus reais valores, de sua dignidade, então, torna-se coisificado, corrompe-se, degrada-se.

Segundo Lukács citado por Goldmann (1976) “o romance apresenta ruptura insuperável entre o herói e o mundo” (p. 09). Embasando-se nessa afirmação,

Lukács faz uma análise da natureza das duas degradações: a do herói e a do mundo, oposição constitutiva que faz com que exista a forma épica, pois a existência de uma natureza dialética é devida às contradições de um herói demoníaco ou problemático, cuja constante busca degradada constitui-se como conteúdo do romance. Assim, a forma de romance que Lukács estuda é aquela que caracteriza a presença de um herói romanesco por ele definido como “herói problemático”.

As relações sociais marcadas pelo jogo entre o “valor do uso” e o “valor da troca” aviltam o indivíduo e o transformam em ser problemático posicionado no centro de um universo degradado. Anulado e aniquilado, ele sucumbe ao poder do meio e à pressão do outro. Por isso, é possível estabelecer uma relação entre a forma romanesca e a estrutura do meio social em que ela se desenvolve, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista. Lukács considera o romance uma biografia e crônica social, ao mesmo tempo.

A narrativa se constrói sob o signo da tensão causada pelo choque entre dominadores e dominados. Os primeiros representados diretamente pelos administradores, capatazes e comitiveros; os segundos, pelos ervateiros, pelos changa-ys, pelas mulheres dos ervais, pelos fugitivos do rancho. Tensão, no sentido sociológico, designa as oposições internas, manifestas ou latentes entre grupos sociais, numa determinada realidade humana. Uma narrativa densa, compacta, carregada de tensão, desvela o homem oprimido em seu meio. Este homem está na pele dos ervateiros que transportam o raído de 200 quilos, arriscando a vida; na pele dos fugitivos que são caçados como animais e, na maioria das vezes, mortos; na pele das mulheres exploradas sexualmente, perseguidas e impedidas de amar. A tensão reside, ainda, na vida clandestina dos changa-ys; na força do poder da Companhia que mantém os mineiros presos, endividados, escravizados, em meio à mata, sem nenhuma esperança de liberdade: uns são conformados, resignados e se entregam às condições dessa vida de infortúnios; outros, desesperados, tentam a fuga.

Sérgio Milliet, no jornal **O Estado de S. Paulo**, de 8 de outubro de 1959, destaca o caráter documental de **Selva Trágica** e observa que Hernâni Donato, com grande maestria, evitou dois perigos “o viés doutrinário e o tom melodramático”, que muitas vezes prejudicam a composição desse tipo de romance; ao contrário, o autor não desconsiderou a obra literária, pois conseguiu reconstruir solidamente um cenário histórico e criou uma atmosfera de dramaticidade sem exageros.

A narrativa constitui-se como um universo autônomo, integrado por lugares, personagens e ações fictícias, como um simulacro de uma realidade física existente que se relata, por meio de uma entidade, o narrador. A realidade exterior é reconstruída nas páginas do romance graças à descrição bem realizada da paisagem do conflito.

Descrever é pintar com as palavras e, por isso, é indispensável que o narrador coloque-se com sensibilidade, a fim de que o ato da descrição não constitua, apenas, a realização de um inventário, pois não é somente descrição, mas inserção do personagem no espaço que lhe é íntimo ou hostil.

A vida nos ervais de **Selva Trágica** caracteriza-se pela subversão das normas sociais e, por isso, a barbárie se instaura no mundo às avessas, “os homens tornavam-se meio homens; apenas nas cidades, representadas como próximas à civilização, os homens viviam como homens” (DONATO, 1976, p. 129). O rio Paraguai delimita o inferno dos ervais brasileiros e o paraíso, onde se encontrava a liberdade para ser conquistada por meio da fuga. Em sua maioria paraguaios, os ervateiros desejavam estar do outro lado do rio, retornando para casa e realizando a travessia, quando há a impossibilidade de conquistar a liberdade a travessia é realizada pela morte.

De acordo com Lukács, em **Ensaio sobre literatura**, “o grande escritor deve observar o mundo com compreensão e utilizar dos casos e acasos da vida, constituindo romance de uma tensão eficaz, para melhor exprimir as necessidades humanas dos seus personagens” (p. 96-7). Assim, em **Selva Trágica** o que se narra são reverberações da consciência do autor em relação ao mundo, mostradas por meio da construção de uma tensão gerada pelo embate entre dois grupos sociais. Na narrativa donatiana, a opressão não se constitui apenas pelas relações sociais, mas também pelas adversidades do meio e do espaço, que contribuem para o aprofundamento da tensão:

Ao fim do sapeco o sol está todo de fora. A manhã cresce com um calor de trinta e nove graus, ajuntando pernilongo e biriguis no suor dos homens já entregues às manobras de depinico. Arrancam-se aos punhados as folhas ainda quentes, depositando-as no raído: um trançado de correia comendo o fardo que o homem levará às costas, sustentado pela cabeça, os ombros, a espinha. O raído médio deve pesar dez arrobas paraguaias. O máximo é o limite de força do mineiro.

Meio dia. Avançam pelo tape, pernas duras, passadas curtas. Cada passo debaixo do raído de duzentos quilos exige grande esforço. O raído passa uma alça forte ao redor da cabeça do mineiro. Ela solda a carga ao homem

e evita que a espinha dorsal se parta. Ao fim de cem passos, quando o raído “assenta”, a alça começa a latejar, como se batesse para entrar nas paredes do crânio. Vencido um quilômetro, os ombros ficam insensibilizados pelas duas correias que os enlaçam. Por cima dos outros pesos há também o de duas preocupações: não errar um passo – pois o tombo pode quebrá-lo debaixo do fardo; e não permitir que a espinha dorsal se curve. O piso do tapê-hacienda é plano, limpo de raízes e cipós, porque o homem, de cabeça presa ao raído e o corpo entesado, não enxerga onde pousa os pés. Se pisa fora da trilha e escorrega ou tropeça morrerá debaixo do fardo. Se nesse tombo a espinha é fraturada, agonizará dolorosamente durante horas. Sabe disso e vai atento. [...]

[...] Boca fechada nos primeiros cem metros para não gastar fôlego e, depois, escancarada, engolindo o ar necessário e que só nariz fremente não pode levar aos pulmões comprimidos, congestionado. (p. 20-21)

No romance, temos o relato da vida por um fio, num dobrar de joelhos, num pestanejar de olhos, num caminhar tenso. Caminhar este, refletido na fuga dos mineiros que querem escapar à escravidão dos ervais, mas são caçados pelos comitiveiros, verdadeiros capitães do mato, passo a passo, rastro-a-rastro, numa floresta cheia de empecilhos que dificultam a fuga, geralmente mal sucedida:

- Fiii ... ijuuu...

Nem mais perto nem mais distante do que da primeira vez. Mas sempre atrás dele na trilha por onde viera Comitiveiros chefiados pelo Casimiro não perdiam pista.

[...]

Na cabeceira da água o mato raleou. [...] Por vezes, pontas de raízes batiam-lhe no rosto e no peito. Sentia na face e na boca o gosto e o quente do sangue. Correu assim um bom tempo.

[...]

Deu fé em que ia chapinhando. O leito do riacho se transformava em brejo. Procurou subir porém as margens eram altas e lisas. Não teimou. Gastaria força e tempo se teimasse.[...]

[...]

[...] Ouviu o que procurava:

- ... ijuuuu... – bem á sua frente, para além do charco.

[...]

- Fii... ijuuu...

- ... ijuuuu...

Esqueceu as feridas, querendo localizar os comitiveiros. Pelo som do mbureo mediu mais de cem metros adiante deles. Mas tinha também uma dor violenta na perna esquerda. Quebrada não estaria, mas arruinada o bastante para impedir a travessia do campo na corrida.

[...]

- ... ijuuuu....

O chamado vinha da esquerda, rente ao mato. O comitiveiro seguia pé sobre pé a trilha que ele abrira.

[...]

[...] Nem assim o Casimiro deixou que disparassem. Estava gostando daquilo. O homem acuado já não lhe podia fugir. Fazer mais estragos sim, podia. Mas estava cercado. Agora era acabar com ele – calma e divertidamente. (p. 179-84)

O mineiro, sob forte tensão, sente-se lesado em seu direito de ir e vir quando é perseguido e morto sob as penas da lei exclusivas dos ervais, ou seja, de uma Companhia capitalista exploradora, escravagista e dominante. Alfredo Bosi (2006), embasando-se nos estudos de Goldmann, ensina que,

Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos dois últimos séculos, o romancista tende a engendrar a figura do 'herói problemático', em tensão com as estruturas 'degradadas' vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor...(BOSI, 2006, p. 391)

É essa ausência da prática da justiça e da liberdade de ação, que leva os trabalhadores honestos a tornarem-se clandestinos, a viverem como bandidos, quando, na realidade, os verdadeiros bandidos estão no poder protegidos por leis apropriadas, criadas sob a pressão deles ou por eles, e para eles. É essa a situação conflituosa, delicada e problemática dos Changa-ys, que vivem sempre sob forte tensão, os homens com medo de serem descobertos e assassinados e as mulheres de serem transformadas em “quilomberas” para servirem aos mineiros da Companhia, que se apossavam da erva colhida e preparada, depois das atrocidades. Caso não houvesse o monopólio da erva-mate, concedido pelo Governo à Companhia, não haveria os changa-ys, não haveria a clandestinidade, o medo, a tensão e a diversidade entre os grupos sociais.

Afastou-se e começou a andar, irritado com a pergunta:

- É fácil dizer isso. É baixo... Aqui somos changa-y, ervateiros clandestinos. De dia não podemos fazer barulho, de noite não podemos acender fogo. Não temos terra nem rancho, nem amigos, mais do que os outros só temos trabalho. E medo. Você mulher, não tem medo?

- Tenho. Se descobrem a gente, estouram por aqui e liquidam você. E com os outros. A mim me dão para o uso dos comitiveros e depois, dos mineiros. Por fim me encostam de quilombera num afora do rancho para desfastio dos aborrecidos...

[...]

[...] Olha pra lá! É quase o fim da safra. Quanto mais ficamos, mais arriscamos a erva e o pescoço. Tem acontecido, você sabe, que o pessoal da Companhia espera com paciência e malícia que os changa-y façam a erva que possam. E depois lhe caem em cima. Enterram homens e levam

bolsas bem atacadas, prontinhas. Vê como é? Tenho medo, sim, tenho medo. (p. 36-37)

Também em tensão contínua vivem os trabalhadores das monteadas, ou seja, os mineiros que saem pela floresta à procura de outras minas de erva-mate e deixam no rancho, à mercê dos caprichos dos capatazes, as suas mulheres. Isso ocorre com Pablito, desesperado pela demora da monteada, sabendo que a mulher que ama está desamparada, vulnerável à ação dos capatazes e administradores do rancho, acaba por entrar em crise e passa a desconfiar da fidelidade da mulher, dada a demora e a incerteza do retorno ao rancho:

- Hein, velho Bopi? Silencioso assim você quer dizer que eles abusaram da minha mulher, não é?

No vigésimo dia da monteada entardeciam num pindobal beirando fio d'água buliçoso. Ao mais novo dos três importava pouco encontrar as erveiras. Ia roído pela enormidade da mágoa. E insistia com o velho:

- Diz de uma vez, carai Bopi. Eles fizeram isso com a Flora, hein?

[...]

- Fale, carai. Três luas já que estamos fora do rancho. Acha que eles respeitaram minha mulher? Vinte dias, aqueles homens todos passando em frente do rancho e ela sem poder nem ter onde se esconder. Diga, carai, é de propósito que mandam os homens montar, não é? Só para ficarem lá embaixo com as mulheres deles?

O Bopi sabia dessas coisas o que bastava. Ele mesmo, nos começos da loucura do mate, mandara donos de mulheres bonitas montar nos longes e fora fincar pé diante do rancho, mal o escuro aumentava as distâncias e a solidão da mulher. (pp. 9-11)

Na representação da vida nos ervais, Donato prioriza aspectos díspares nas relações de poder. De um lado, a sede da Companhia na Argentina, sempre vidando ao lucro, a manutenção da ordem e o aumento desenfreado da produtividade a qualquer preço, explorando os ervateiros e gerando conflitos sociais desvelados na trama. As leis estipuladas e mantidas pela Empresa favoreciam a exploração sexual das mulheres, a perseguição aos casais e os desencontros amorosos. A natureza hostil e o meio social subjugavam homens e mulheres à Mate Laranjeira, tornando-os impotentes para lutar contra o sistema que os oprimia. Dessa forma, estariam impedidos de se libertarem dos conflitos individuais e coletivos, buscando apenas a sobrevivência, deixando adormecidos desejos, ambições e os sonhos de uma nova vida; ao revelar os infortúnios dos trabalhadores dos ervais, Donato empenha-se em

demonstrar o engano dos consumidores de terere e chimarrão: “ – Quem não sabe destas coisas pensa que a erva-mate é colhida nos jardins.” (p. 41).

A trama de *Selva Trágica* está condicionada ao contexto histórico regional, nacional e internacional, conferindo-lhe historicidade às ações e tensões entre as personagens, grupos e classes. Como Donato declara no prefácio, a personagem principal do romance seria a erva, seguida pela terra, pelo tempo e sonhos, e, por fim, os homens, ou seja grupos estratificados socialmente.

Goldmann (1976) afirma que os verdadeiros temas da criação cultural são grupos sociais e não os indivíduos isolados e, evidentemente, reconhece que o “criador individual” faz parte do grupo. Assim, o romance, crônica social, reflete a sociedade de seu tempo; por isso, em vez de colocar a identidade entre a realidade social e o conteúdo da literatura romanesca, ele a concebe entre a estrutura do meio social e a forma romanesca. Há uma homologia entre a forma literária do romance e a relação cotidiana dos homens com os bens e os outros homens. Observa-se que, numa sociedade produtora para o mercado, o “valor de uso” desaparece diante do “valor de troca”, a qualidade diante da quantidade. Os “valores de uso” apenas têm ação implícita, como aquela dos valores autênticos no mundo romanesco e a história da forma romanesca é homóloga a das estruturas da “reificação”. Por isso, o romancista tende a criar o “herói problemático” em tensão com as estruturas degradadas em vigor.

São esses entrecos que configuram **Selva Trágica**, as diversidades conduzem à tensão e constituem a ação da narrativa. Não basta acolher o romance apenas como denúncia de um estado de coisas, mas também perceber que tal visão crítica se faz de uma forma marcadamente estética. Na configuração textual, transparece a linguagem intencionalmente elaborada, preocupada com a força poética de sua expressão. Segundo Jakobson (1970), o que se diz é importante, mas o “como” se diz é o que vitaliza o texto, atribuindo-lhe poeticidade; o teor conotativo de seu texto é flagrante e nele a exuberância das figuras de linguagem se faz notar de forma expressiva.

Um dos elementos que atraem a nossa atenção na leitura de **Selva Trágica** é a presença das imagens poéticas, que traduzem o sofrimento do ceifador de erva-mate. Por meio de metáforas, comparações, personificações, onomatopéias, polissíndetos e outros recursos estilísticos, a realidade humana é matizada na poeticidade narrativa do texto:

Figuras de linguagem como:

- **Metáforas**, que indicam o isolamento do Homem, a analogia à escravidão, servidão, entregues ao próprio destino:  
 “a ilha da erva-mate no mar verde da selva” (p. 17); “... a noite se desmancha no dia ainda distante...” (p. 17); “Sua dívida na comissaria é um coqueiro de alta” (p. 25)
- **Comparação**, que promove a aproximação dos seres marginalizados, a natureza, a erva com a Mulher, no caso dos ervais porém mais fortemente simbolizada na protagonização de Flora, da resistência á entrega e submissão ao Homem, ambas (a erva e a mulher) sempre vistas como objetos: “... no país do mate a mulher é como o erval – sempre se pensa que se deu no melhor e no último” (p. 12)
- **Personificações** dos elementos e fenômenos naturais representando a hostilidade em seu conjunto, dificultando ainda mais a vida dos ervateiros: “Eles se deitam depois do sol, mas quando o sol acorda já os encontra lavados em suor...” (p. 15); “E o vento, enfurecido, brabejava na ramagem”. (p. 67); “... fogueiras espertas, de metro quadrado de folhas, gravetos e palhas, entre paredes de pranchas de pindó”. (p. 19); “Às vezes, troncos arrancados pelas águas, chorumelas que os homens lhe atiram para verem-se livres delas, nonadas que o rio guloseia lambendo margens e barrancos. Isso, no tempo das águas rasas. Quando sobem, o caudal entesa o espinhaço barrento, engrossa a voz, espumeja valentias rendando de espumas ...” (p. 41); “Esgueirando-se pelo rendilhado da floresta a lua trepu para cima da galharia do bosque”. (p. 95).
- **Hipérbole**, na vida dos ervais a dimensão dos acontecimentos se intensificam, o exagerado consumismo justificando a manutenção da escravidão: “... parece que o mundo endoideceu e começou a exigir mate a mais não haver”. (p. 18)

Temos ainda as figuras de construção:

- **Onomatopéias**, mais uma vez, intensificando a hostilidade da selva e registrando os movimentos e os silêncios que geram a violência, a opressão e o medo: “Só o zumbido dos pernilongos, o guizalhar das cascavéis”. (p. 81); “O bum-que-bum da noitada descera a colina bulindo com a natureza do Uru”. (p. 33); “Esperou que o zumzum dos primeiros curiosos enchesse a rua de gente”. (p. 41); “- Fii ... ijuuu ...” (p. 179)
- **Polissíndetos**, que visa a transmitir o sentido de maior expressividade na mensagem, uma forma de expressar a reiteração do trabalho forçado, árduo e repetitivo dos ervais: “Nem palavras, nem cantos, nem chamadas”. (p. 21); “E foi só trabalho e trabalho, e cobra, e calor, e suor, e medo!” (p. 125); “Nem é filha, nem é minha, nem é donzela”. (p. 72)
- **Sinestesias**, consiste em agrupar e reunir sensações originárias de diferentes órgãos do sentido: visão, tato, olfato, paladar e audição. O uso dessa figura de expressão, além de embelezar o texto, amplia o sentido do termo a que se refere: “Eram os instantes cinza-pálido em que a manhã desmanchava o escuro”. (p. 18); “Chega do sul um arpejo de vento trazendo cheiro de mato e rubor de manhã”. (p. 38); “O sol nascido rubro e quente, batendo-lhe no rosto, obrigou-o a fechar os olhos tresnoitados”. (p. 40); “O dia meteu-se em cinza e vermelho...”. (p. 44); “O sol que se deitava tingia de vermelho árvore e mulher”. (p. 67)
- **Assíndetos**, para fortalecer o dinamismo das imagens por ele narradas. Ao vermos os verbos ocorrendo de maneira mais “livre”, aquilo que é contado se torna mais intenso e fluido. Torna-se claro que a escolha do autor também foi pautada pela mobilidade que pretendia inserir no enunciado e a rapidez com a qual ela faz as coisas enunciadas, ele faz com que as ações descritas ganhem uma sensação de simultaneidade, enriquecendo a imagem: “É preciso que os homens bebem, dancem, gritem, arrastem para fora e para o mato a mulher que possam levar”. (p. 31)

- **Catacrese**, estabelecida quando uma palavra é empregada com um sentido diferente do literal para suprir a falta de um termo adequado, e esse “empréstimo” da palavra acontece tantas vezes que já não se percebe mais que se trata de um empréstimo. O sentido figurado é tão utilizado que sequer nos damos conta de que aquela palavra não corresponde exatamente ao que ela está designando: “Surgiram velas a cercar o madeiro com chamas vacilantes pois o vento era o hábito morno da boca da noite”. (p. 155)

E outras imagens como: “Olhava o fundo do mato onde nasciam o vento de madrugada”. (p. 78); “Acendiam-se as estrelas”. (p. 156); “viva e reviva o estardalhaço da erva”. (p. 34); “virando e revirando a erva, recebendo no peito o calor do fogo...”. (p. 34)

Com todo o seu poder de construção linguística e habilidade criativa, o escritor mescla o poético à realidade circundante, transformando a *mimesis* e *poesis*. Uma narrativa só pode ser extraída da aglutinação de uma série de experiências concretas abstraídas do escritor, que poderá percebê-las em seus contrastes. Experiências essas, transferidas a um narrador ficcional, que organizará e relatará ao leitor fatos.

O ensaísta e escritor Marcos Reis, em artigo no jornal **Folha da Manhã** de São Paulo de 6 de setembro de 1959, além de registrar a mesma impressão positiva em relação ao romance, prevê grande sucesso e reconhecimento para o autor e sua obra e ainda justifica sua escolha por **Selva Trágica** como o melhor livro que leu na época, tecendo breve comentário a respeito da história, personagens e linguagem do romance. Segundo Reis (1959), durante a leitura da narrativa o leitor entra em contato com milhares de homens e mulheres que viveram a saga do mate, até o momento, tema inédito e ousado. Para o estudioso, é uma história de ação, rica de personagens e de movimento, escrita numa linguagem intensa, viva.

### CAPÍTULO III – DEGREDADO E TRAGÉDIA: O CONFINAMENTO

**Selva Trágica** recebeu apenas uma crítica negativa e questionadora elaborada por Assis Brasil no artigo “Selva Trágica”, publicado na **Revista Leitura** no Rio de Janeiro em 25 de fevereiro de 1960, um ano após a publicação do romance, como nos esclareceu Hernâni Donato ao ser entrevistado. Assis Brasil afirma que o romance revela um autor muito bem dotado para a ficção, no entanto, apesar de exaltar as inúmeras qualidades, para o crítico, a narrativa apresenta um “defeito grave”, a preocupação de Donato em registrar o depoimento linear do observador, o documentário em detrimento dos valores ficcionais, esse cuidado do autor, leva-o, no final do volume, anexar um glossário de termos guaranis, “cujo emprego foi obrigatório”, segundo Hernâni Donato. Assis Brasil registra que não acredita nesta obrigatoriedade do uso daqueles termos guaranis, já que todos apresentam apenas sentido designativo, que poderiam ser mudados, adaptados ou mesmo explicados de um modo não didático. Por fim o crítico reconhece que uma qualidade frisante de Hernâni Donato é a sua linguagem, apesar do uso e abuso dos termos guaranis.

Roberto Paula Leite, do jornal **Correio Paulistano**, em artigo datado de 6 de junho de 1960, expõe sua crítica sobre esta mesma obra de Hernâni Donato, contrariando algumas afirmações de Assis Brasil. É importante salientar que não se tem registro de que o crítico tivesse conhecimento do artigo de Assis Brasil, razão pela qual não se pode afirmar que tenha sido proposital a ressalva sobre a importância da inclusão de um glossário elucidativo dos termos guaranis utilizados no romance.

Com a utilização de termos da língua guarani, Donato evidencia a influência desta língua no coloquialismo da região, não abandonando outro dado histórico já que em 1895, quando a Companhia Matte Larangeira recebeu 5.000.000 hectares em arrendamento de terras devolutas, essa área compunha o território dos Kaiowás e Guaranis. A Companhia utilizou ao longo da sua história mão-de-obra indígena, principalmente das etnias Kaiowá e Guarani. Mesmo com o início da demarcação das reservas indígenas, ocorrendo em 1915 na região de Amambai, o espaço geográfico ocupados pelos índios e pela Companhia Matte Larangeira era o mesmo, sendo intensa a utilização da mão-de-obra indígena na exploração de erva-mate, inclusive sendo agenciados pelo “Serviço de Proteção aos Índios”.

Em seu artigo “A elaboração de **Selva Trágica**, de Hernâni Donato” (2008), o pesquisador Jérri Roberto Marin, desenvolve o objetivo precípua de analisar o processo de criação literária de **Selva Trágica**, com vistas a recuperar os intertextos que foram absorvidos na composição da obra, posicionando o autor como leitor ao considerar a obra literária uma “construção mosaica”. Assim, Marin propõe uma reflexão acerca dos percursos da construção do romance, estabelecendo ligações com outros textos, buscando, no confronto, reconhecer suas singularidades.

Quanto à utilização da linguagem pelo escritor, José Couto Pontes (1981) concentra maior atenção nas emoções proporcionadas tanto pela história quanto pelas descrições que buscam caracterizar o ambiente de modo realista, o mais verossímil possível, transformando a obra num exemplo singular de regionalismo brasileiro, documentando uma época e registrando uma região, até então, desconhecida e inexplorada; com serenidade, Donato explora “a terra, o tempo, o sonho... e seres humanos mergulhados na tragédia de uma sobrevivência absurda...” Para o pesquisador, o autor “acolhe, em **Selva Trágica** a tríade vitoriosa universal: o amor, a violência e a vingança.” (p.154)

No jornal **Correio Paulistano** em 7 de novembro de 1959, Antônio D’Elia discorre a respeito do estilo de Hernâni Donato, não poupando elogios ao escritor e classificando-o como um escritor “neo-nativista”, ao evidenciar a simplicidade de sua escrita, sem excessos de retórica e virtuosismos, numa linguagem direta; palavras certas, insubstituíveis por sinônimos, mesmo quando se torna mais cruel nos relatos trágicos.

### **3.1 Estigma social: os condenados da selva**

Hernâni Donato, ao intitular sua obra **Selva Trágica**, põe em primeiro plano o espaço em que a ação ou uma cadeia de ações haveria de ocorrer a fim de realizar uma transformação social. Chamando a atenção para a selva, o escritor faz dela personagem de uma trama marcada pela violência e pelo destino funesto de seus personagens. Contrariamente a uma concepção de natureza paradisíaca capaz de harmonizar conflitos e estabelecer o equilíbrio de emoções humanas, a selva de Donato é o lugar de tensões, medo e confinamento para aqueles que ali se encontram: mineiros, changa-ys, marginais, pequenos funcionários, vivendo o pesadelo da extração da erva nos limites da vida e da morte; lugar onde se entra,

mas do qual não se pode sair, ou se sair, é por via da morte rápida, fruto das represálias aos fugitivos, ou lenta, no cotidiano dos ervais, “Vá lá! Diz o outro – na fugida morrem depressa, no erval devagar. O sujeito pode escolher, não pode?” (p. 74).

O que ronda os ervateiros é sempre o espectro da morte. A violência, a repressão, o trabalho forçado a que é submetido o homem comum, que sonha com o enriquecimento rápido e fácil e com o conforto de uma vida digna: um herói da sobrevivência, adiando o momento inexorável do fim. São presas fáceis do poder, da manipulação dos patrões. **Selva Trágica** foi resultado de inúmeras viagens realizadas por Donato ao Mato Grosso, na década de 1950, a fim de pesquisar o caminho de Peabiru, estrada que teria sido encontrada pelos portugueses na época da conquista e que interligava o Oceano Atlântico ao Pacífico.

O escritor no prefácio do livro (p.7-8) identifica as fontes que teve acesso e auxiliaram na elaboração da trama, visando evidenciar a autenticidade dos fatos narrados, portanto **Selva Trágica** retrataria a verdadeira história da vida nos ervais da fronteira do Brasil com o Paraguai. Os fatos desconhecidos e/ou propositalmente ocultos dos acontecimentos nas regiões de exploração da erva mate desvelados por moradores da região, ex-ervateiros e por mineiros fugitivos (1976, p.5).

Ainda nos elementos extras textuais, Donato direciona uma possível leitura interpretativa, construindo seu leitor ideal, convencendo-o a aceitar sua narrativa ficcional como histórica, realçando o protagonismo da erva mate e hierarquizando a partir do grau de importância, a terra, o tempo e o sonho, delegando aos humanos importância ínfima. O procedimento de leitura instaurado pelo escritor dissemina a forma que considera correta de interpretação do seu texto.

Embasando-se em livros, cartas e depoimentos Hernâni Donato arquiteta seu romance. Registra no Prefácio de **Selva Trágica**, intitulado pela expressão “A Selva de que tratamos neste livro era de fato trágica”, aspectos registrados por Antônio Bacilla no livro **O drama do mate**, em uma carta de Hernandarias ao rei da Espanha, o depoimento de Antonio Cardozo, um fugitivo de ervais e de Rafael Barret, todas as fontes coincidem ao declarar o sistema de exploração por muito tempo nos ervais brasileiros e paraguaios, desde a escravidão indígena denunciada pelo governador paraguaio Hernandarias ao rei de Espanha, passando pelo relato oral de um fugitivo dos ervais que descreve toda tensão da fuga. Todos esses elementos para textuais foram explorados por Marin (2010) ao analisar a morte e as

reações diante da mesma no romance de Donato, ou pelo mesmo pesquisador em 2008, quando resgata todo processo de elaboração de **Selva Trágica**, desvendando o mosaico que origina a narrativa de Donato.

Marin (2010), citando Barrett (1988), afirma que a economia ervateira era análoga ao sistema escravocrata quanto ao tormento e assassinato de milhares de homens, sobretudo de jovens, tanto no Brasil como no Paraguai. O ritmo alucinante de trabalho e os riscos a que se submetiam os ervateiros elevavam o índice de mortalidade em atividade de produção de alto risco. Os ervais localizavam-se distantes dos acampamentos, o que dificultava o transporte do raído. Caso o ervateiro pisasse incorretamente, poderia lesionar a coluna, tornando-se tetraplégico ou indo a óbito. Mesmo a colheita das folhas implicava riscos, pois poderia cair e ferir-se nos galhos ou com a queda. Havia, ainda, as doenças transmitidas por insetos e as picadas de cobras, pois estavam distantes de qualquer recurso médico. A vida do uru, responsável pela desidratação das folhas, era abreviada pelas doenças respiratórias.

Outro fator que elevava os índices de mortalidade eram as doenças relacionadas ao alcoolismo, doenças sexualmente transmissíveis como a sífilis, já que os relacionamentos não se restringiam a um casal específico e a subnutrição. Os pagamentos eram irrisórios e muitos não tinham o que comer. Outros recebiam como remuneração apenas comida, em uma dieta controlada e de baixo valor protéico e calórico. A maioria das crianças morria antes de completar um ano, devido à desnutrição, às más condições de higiene e a acidentes. Muitos ervateiros não tinham casa, e viviam acampados em locais improvisados ou embaixo de árvores. O endividamento, a baixa expectativa de vida e a impossibilidade de fugir dos ervais elevavam as ocorrências de suicídios.

Desde a Guerra do Paraguai até a extinção definitiva da extração da erva, segundo Barret (1988) citado por Marin (2010), teriam sido aniquilados entre trinta e quarenta mil homens paraguaios. Por isso a presença de muitas cruzes pela maioria das estradas, em geral indicando o local de sepultamento de indivíduos jovens. Inúmeras cruzes eram anônimas, aspecto que as relacionava com chacinas de fugitivos dos ervais. Muitos mortos não eram enterrados e outros não recebiam nenhuma identificação. Enfim, as más condições de vida e de trabalho tornavam os óbitos um fato comum.

Marin (2008) ao desvendar o processo de elaboração de **Selva Trágica** busca, além das fontes citadas por Donato no prefácio da obra, explorando o repertório de leitura do autor para a construção de outra obra **Sumé e Peabiru**: mistérios maiores do século da descoberta, dentre elas algumas referências foram importantes também na composição da trama dos ervais. Marin (2008) explora a **História do Chimarão**, de Barbosa Lessa, publicada em 1951, encontra no capítulo III, intitulado “O chimarão no folclore sul-riograndense” a citação de lendas, as origens do mate, a presença de São Tomé na América, as superstições, os casos, os dizeres, as poesias, os cantos, entre outros aspectos relativos a erva-mate.

Na parte “São Tomé na América”, a investigação de Marin (2008) revela que Lessa apresentou diversas publicações e cartas dos séculos XVI ao XVIII que procuravam comprovar a presença do santo na América. Donato também leu o texto do padre Jesuíta João Pedro Gay, já que está arrolado como contribuição para a elaboração de **Sumé e Peabiru** (1997), e absorveu-o na composição de **Selva Trágica**. A canção de São Tomás foi apropriada no fazer poético. Segundo Marin (2008), Donato “Ao intervir de forma intencional tornou os limiares discursivos entre imaginação e realidade, fato e ficção mais precisos” (p. 3):

Santo Tomás les responde  
 ‘Os tengo que abandonar  
 Pues que Cristo me ha mandado  
 Otras tierras visitar.

En recuerdo de mi estada  
 Una merced os he de dar,  
 Que es la yerba paraguaya  
 Que por mi bendicta está’.

Santo Tomás entró en el rio  
 Y en peana de cristal  
 Las aguas se lo llevaron  
 A las llanuras del mar.

Los indios, de su partida  
 No se pudieron consolar,  
 Y a Diós estan siempre pidiendo  
 Que vuelva Santo Tomás

Que vuelva Santo Tomás  
 P’á no sufrimos mááás...” (DONATO, 1976, p. 209)

Além de Hernani Donato mencionar, em seus agradecimentos, “Enio ‘Gato Preto’ Martins, que, entre muitos,” teriam revelado os “segredos” e a história do “mundo do mate” (1976, p. 5); incorpora-o na trama como negociador do Erval Ouro

Verde no momento da compra da erva cancheada pelos Changa-y, “Ênio acendeu o cigarro, sem pressa, calculadamente.” (DONATO, p. 88)

A partir das pesquisas, do seu testemunho e de fatos verdadeiros reinventa a realidade, ficcionalizando-a. Pessoas reais, que conheceu, tornam-se personagens ficticiais. Ele preocupa-se em cercar-se de uma multiplicidade de recursos para comprovar a veracidade da sua narrativa, a partir de pesquisas em arquivos, com a investigação historiográfica. Assim, a pesquisa bibliográfica e a utilização de fontes diversas somam-se à sua sensibilidade em server a cultura local, ao seu testemunho, ao seu conhecimento sociológico e às suas experiências pessoais. Este procedimento somado à preocupação com a veracidade dos fatos resulta em uma narrativa controlada pelos arquivos; pelas fontes que eleger, pela pesquisa bibliográfica, pelos traços do passado que chegaram até o presente, pela relação do autor com o seu objeto e pelo método.

Como os historiadores, Hernâni Donato se preocupou em aproximar o mais possível do acontecido. Ao mesmo tempo, agencia a sua capacidade criadora para imaginar o acontecido e representá-lo. **Selva Trágica** é “relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram mais rudemente: mineiros, changa-ys, marginais, pequenos funcionários” (p. 5). Nesse relato fica evidente a pretensão de aproximá-lo o máximo possível da verdade, quando é citado São Bernardo: “mais vale escandalizar do que sonegar a verdade” (p. 5), o que revela o cunho denunciativo da obra, que prefere o escândalo à mentira. **Selva Trágica** se levanta como um grito clamoroso à liberdade, afastada para sertões distantes pelo regime subjogador da Companhia Matte Larangeira.

Antonio Candido, no estudo “A personagem do romance”, explica como é constituída a personagem, qual a sua relevância na obra e em que momentos a personagem fictícia se iguala e se difere dos seres reais, visto que sem essa correspondência com o real, o mundo fictício não existiria.

De acordo com o autor, na nossa mente, o romance é organizado de modo geral em enredo e personagens: o enredo se constitui através das personagens que por sua vez vivem nesse enredo. Esses dois elementos imbricados transmitem as intenções do romance com seus valores e significados ali depositados. Esses valores e significados correspondem às idéias, portanto, pode-se afirmar que a obra de ficção possui três elementos centrais que são: o enredo, as personagens e as idéias. “A personagem vive o enredo e as idéias e os torna vivos...” (p.54).

Para Candido (1987), a personagem é então o elemento mais importante no romance, mas, não existe de forma estanque, sua existência acontece em uma interdependência com os demais elementos da narrativa no contexto da trama, muito comumente, relaciona-se intimamente com a categoria espacial, moldando-se e delineando a ambientação.

A personagem é a concretização do ser fictício que por sua vez está relacionado ao ser vivo. É essa relação entre o real e o fictício confere o caráter verossímil do romance, mas, as diferenças e afinidades entre o ser vivo e o ser fictício devem ser estabelecidas: primeiro o ser fictício é a imagem e semelhança do ser vivo, todavia a imagem que formulamos desse ser é sempre parcial, pois parte do ponto de vista externo desse ser. Já a imagem que formulamos do ser fictício é mais profunda visto que podemos ver no seu íntimo e decifrar-lhe o pensamento. Por isso ao abordar as personagens de forma fragmentada nos é possível encerrar e delimitar a estrutura interna do ser, fato impossível de realizar no ser vivo posto que a visão nesse caso é condicionada e, portanto parcial.

Para Candido (1987), a personagem é muito mais simplificada que o ser vivo, pois, sua estrutura é definida por seu criador, mas, isso não significa que seja mais fácil compreender sua natureza, ao contrário, o romancista através de suas técnicas de produção pode conferir à personagem um caráter complexo com a máxima profundidade. Esses recursos nos dão a impressão de um ser ilimitado: "... A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização..." (pp. 59-60).

Com a evolução da técnica do romance, ainda de acordo com Candido (1987), o caráter complexo das personagens ganhou força. O romance passou do enredo complicado e personagens simples para enredo simples e personagens complicadas. Essa evolução técnica dividiu a personagem em duas categorias: personagem de costumes e personagem de natureza. O autor recorre a Walter Scott para definir esses dois tipos de personagens que podem assim ser descritos: as personagens de costumes apresentam traços marcados, escolhidos a fim de distingui-los na visão externa, é a principal técnica da caricatura, muito usada em personagens cômicas e pitorescas, sentimentais ou trágicas; as personagens de natureza são distinguidas por seus traços íntimos, não podendo, portanto ser identificadas imediatamente, sua caracterização é analítica. Mais tarde essa divisão foi sistematizada por Forster (citado por CANDIDO, 1987) que passou a chamar

essas personagens de planas (costumes) e esféricas (natureza), mas as características de ambas são basicamente as mesmas.

O autor explica que a personagem deve dar a impressão de vida, sem, no entanto, ser uma cópia do ser real. O bom romancista deve acrescentar no plano psicológico das personagens, transformando-as muitas vezes inteiramente, ou seja, o romancista extrai da memória elementos de modificação das personagens, ele inventa, criando um mundo próprio no qual vive a personagem. É o canal de ligação entre o autor e a personagem que vai estabelecer o limite de imaginação de cada romancista.

Nesse contexto o Candido cita Mauriac que classifica as personagens em três tipos, considerando o grau de afastamento destas da realidade: a personagem de “disfarce leve” é aquela que o romancista ao exprimir-se tenta se desprender da realidade; a personagem de “cópia fiel” é aquela que o romancista apenas reproduz o ser real; a personagem “inventada” é aquela em que a realidade é apenas um ponto de partida do romancista. É importante ressaltar que mesmo quando a personagem é “cópia fiel”, esta não é um ser vivo e não está isenta de elementos imaginários, tanto quanto as personagens “inventadas” não estão isentas de elementos da realidade.

A criação das personagens é um fenômeno e cada romancista utiliza de um determinado mecanismo no processo de sua criação, mas de um modo geral pode-se dizer que existem sete mecanismos básicos utilizados pelos romancistas: primeiro as personagens são transpostas da realidade do romancista e assim projetadas por ele com relativa fidelidade; segundo as personagens são transpostas de modelos anteriores e reconstituídas pelo romancista indiretamente; terceiro as personagens são construídas a partir de um modelo conhecido pelo autor e real, é o ponto de partida do romancista; quarto as personagens também partem de um modelo real, mas é apenas um pretexto básico, a personagem que decorre muitas vezes não tem nada a ver com o modelo inicial; quinto as personagens são constituídas a partir de um eixo dominante, um modelo acrescido de outros modelos secundários; sexto as personagens são elaboradas a partir de fragmentos de modelos vivos; sétimo as personagens não apresentam um modelo consciente, não se pode definir suas raízes. De um modo geral não se pode determinar a proporção dos elementos utilizados pelos romancistas em cada personagem, a sua natureza depende da concepção e das intenções do romancista.

Candido (1987) explica ainda que a personagem necessita de modelos comprováveis e de fatos para que o sentimento de realidade se estabeleça, mas, antes de tudo a personagem necessita de uma articulação coerente e expressiva das palavras. Essa condição é fundamental para a configuração da personagem, para que ela se estabeleça com maior nitidez e integridade. Cabe ao romancista a tarefa de organizar os elementos constitutivos do romance para que estes adquiram significado e passem à noção de realidade. É na combinação de um traço com outro, situados adequadamente que se constrói a verossimilhança “... esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.” (p.80).

O discurso neorrealista procura representar a realidade em movimento, num processo dinâmico da comunicação artística, mesclando o real e o ficcional. Neste sentido, a linguagem, outro fator preponderante, com funções sociais, pode ser um veículo de conscientização para promover a transformação da realidade.

O espaço é o elemento imprescindível no desenvolvimento da narrativa. Ele contribui para a sua organicidade, podendo até mesmo ser fator de relações fatídicas entre o homem e o meio. O espaço está ligado ao homem e produz nele efeitos que, em narrativas como **Selva Trágica**, condensam a vida e traçam o destino das personagens. O título já identifica seu espaço, caracterizando-o como um espaço de tragédia humana, considerando os vocábulos que o formam: “Selva”, lugar arborizado, mata fechada, floresta, lugar de difícil acesso e sobrevivência; “Trágica”, sinônimo de acontecimento que desperta lástima, horror, ocorrência funesta, sinistra, infortúnio, desgraça; dessa forma, “Selva Trágica”: espaço onde se luta duramente pela sobrevivência devido aos infortúnios e desgraças promovidos pela exploração do homem.

Dessa forma, a junção do substantivo “selva” e o adjetivo “trágica”, formando a expressão que intitula o romance de Donato, configuram uma metáfora toponímica, que anuncia a luta pela sobrevivência humana frente a acontecimentos nefastos, desenhando um mundo de sofrimentos e horrores. A região fronteira de ervais nativos, sob o monopólio da Matte Larangeira, é representada como uma selva hostil, de brutalidades, infernal, um sertão distante, longe da civilização, de onde se origina a descrição da vida dos trabalhadores no mundo dos ervais, no qual todos viviam e do qual todos, sem exceção, desejavam libertar-se. As dificuldades

se estendem aos funcionários da Companhia que padeciam de doenças, vícios, aborrecimentos ou de solidão, um verdadeiro purgatório revestido de inferno. O trágico é configurado a partir da presença constante da morte em prol do acúmulo de capitais por estrangeiros. Os seres humanos eram colocados à prova, viviam às avessas em estado inabitual, deslocados dos direitos federativos, sociais e políticos.

O subtítulo “a gesta ervateira no sulestematogrossense” remete ao conceito de canção de gesta. Donato utiliza o termo com a intenção de apresentar a épica, a História dos ervais; porém o herói que se encontra na história não é um herói individual, mas sim coletivo. É possível notar também a questão da força no erval, e evidenciar um culto à estatura do homem.

Detendo-se na epígrafe da obra de Donato fica clara a estratificação que será encontrada no texto, onde se observa em primeiro plano a erva, em segundo a terra, o tempo e o sonho e, em terceiro, os “humanos”, como o autor chama os integrantes deste mundo. É notável que o narrador, pretende-se neutro: “Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva.” (p. 5).

### **3.2 *Modus operandi*: a linguagem**

A narrativa donatiana apresenta os ervais em sua diversidade. Todo o processo de produção da erva-mate está representada. Tudo se inicia com a atividade denominada “monteada” que é a determinação de uma área com grande concentração das *ilex paraguayensis*, a primeira parte do primeiro capítulo é reservada para a narração desta primeira etapa com a jornada de Pablito, o Velho Boppi e o capataz Lucas. A natureza mato-grossense é retratada poeticamente em sua exuberância e diversidade, as hostilidades naturais são representadas, já prevendo as dificuldades que seriam enfrentadas pelos mineiros naquele erval.(Donato, p. 9-13)

Nas partes seguintes do mesmo capítulo são descritas as etapas subsequentes do mecanismo de produção da erva mate. Os ervateiros participam das diferentes etapas, primeiro a poda dos galhos e folhas, em seguida, ainda na mina, ocupam-se do “sapeco”, a primeira queima das folhas para diminuir o volume e facilitar a montagem do raído reduzindo o sofrimento, se possível, de seu transporte pela trilha de retorno ao rancho para a realização da pesagem pelo

“balanceador”; a etapa seguinte é realizado pelos “atacadores”, responsáveis por “cancheiar” a erva, ou seja, deve-se proceder a sua trituração e, por fim a torrefação das folhas no “barbaquá”, função de Curâturã, o uru, considerado por “Aguará”, o verdadeiro rei dos ervais, já que seria ele o responsável pelo controle de qualidade da erva.

Em **Selva Trágica**, o rural não configura meramente um dado geográfico, um espaço que se opõe às cidades e que comportam a produção dos gêneros alimentares, ou a base da economia primária. Além disso, ele expressa uma representação sociocultural, uma construção narrativa que fundamenta discursos. A experiência que cada espaço evoca, provoca e comporta oferece algo palpável, um aspecto imediato, uma imposição visual e mesmo material. Mas a representação estética do rural, a narrativa literária sobre o rural não se extingue na projeção de um retrato, de uma imagem copiada, como numa pintura naturalista. O romance constitui-se como construção sociocultural, artefato com sentido histórico, projetado em espaços nacionais particulares, composto a partir de significantes linguísticos, comporta relações de poder e dominação. O espaço rural é representado como o lugar e o foco de tensões e de resistências às desigualdades sociais.

Como a história se passa em região fronteiriça com o Paraguai, a linguagem coloquial regionalista também está presente no romance, como: “- Bueno, *mitã*, isso é duro, mas não o bastante pra quebrar um homem.” (p. 11); talvez aí resida a justificativa de anexar no final do romance um glossário de termos utilizados da língua tupi guarani. Dessa forma, ao registrar uma linguagem coloquial e regionalista, essa ficção documenta, além da situação social, a cultura, a problemática de um grupo por meio de uma linguagem com função referencial e poética, e de um narrador em terceira pessoa, heterodiegético, mesclado com muitos monólogos interiores de diversos personagens, uma vez que o narrador tem como função primeira a representação do universo ficcional e a ordenação de controle das estruturas do texto e, como segunda, a interpretação do mundo narrado.

Nessa dinâmica, o narrador se vale de elementos extrínsecos e formais para relacionar a obra ao contexto social e ressaltar a linguagem e outros aspectos fundamentais para a construção da história. Trata-se de um narrador heterodiegético que se põe fora do narrado, revelando uma atitude puramente neutra e assim, “relata uma história à qual é estranho, porque a não integra e nem integrou, como

personagem, o universo diegético em questão.” (Reis e Lopes, 1988, p. 121). O narrador heterodiegético caracteriza-se, assim, por se expressar na terceira pessoa, portador da onisciência e onipotência, reforçando o autoritarismo presente na obra, tendo como linha de força a polaridade entre narrador e universo diegético, criando entre ambos uma relação de alteridade e por isso adota uma atitude demiúrgica em relação à história que narra, cuja autoridade geralmente não é posta à prova. Narrado em terceira pessoa, o romance **Selva Trágica** refere-se a fatos testemunhados, observados e registrados sem nenhuma cumplicidade:

Veza por outra desce o rio um saco de erva. Arredondado pelo peso. O peso de um homem morto. Se o que passa é um traste, um animal, um tronco, a gente testemunhante pode pensar em mil histórias como explicação. Quando é um saco de erva a boiar não se precisa pensar em histórias. Sabe-se logo do que se trata: em erval de rio acima, um peão conseguiu saldo, falou demais, quis partir, tornou-se incômodo. [...]

A gente que mora à beira do rio não sabe contar além dos dedos das mãos. E os dedos que têm não bastam, quando querem contar os sacos de erva que descem o rio. (p. 41-2)

Saindo do título e detendo-se na epígrafe da obra de Donato fica clara a estratificação que será encontrada no texto, onde se observa em primeiro plano a erva, em segundo a terra, o tempo e o sonho e, em terceiro, os “humanos”, como o autor chama os integrantes deste mundo. É notável que o narrador, pretende-se neutro: “Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva.” (p. 5).

O enredo está dividido em sete capítulos. No primeiro, Donato desenha a o mundo do mate, expondo a hierarquia que impera nas terras comandadas pela Companhia Matte Larangeira. A primeira cena do livro mostra a vilania deste poder, que manda homens à monteada para poder abusar de suas mulheres. Pablito é o desafortunado da vez e sofre com a angústia de ter sua mulher atacada por outros homens. Nota-se duas situações: uma, individual, que corresponde à personagem Pablito, ou seja, ao seu infortúnio pessoal, e outra geral, que corresponde a Bopi, que sabia que aquilo não era condição imposta apenas ao Pablito, mas um mal diante do qual todo homem subordinado no erval estava passível de sofrer:

[...] Diga, caraí, é de propósito que mandam os homens montar, não é? Só pra ficarem lá embaixo com as mulheres dêles?

O Bopi sabia dessas coisas o que bastava. Ele mesmo, nos começos da loucura do mate, mandara donos de cunhas [mulheres] bonitas montar

nos longes e fora fincar pé diante do rancho, mal o escuro aumentava as distâncias e a solidão da mulher. (p. 11).

O complicador maior da monteada é que ela não gerava angústia apenas nos que a faziam, mas também nos que ficavam na ranchada. Flora é a amada por quem Pablito sofre. A dor dela é concomitante e proporcional a dele, o diferencial, porém, é que Flora corre o risco de senti-la materializada em um ataque dos chefes ou de seus companheiros.

A narrativa organiza-se com base em distintas perspectivas discursivas, por meio do discurso direto, do indireto livre, dos monólogos interiores, apresentando os fatos em diversos posicionamentos, desde a distância para observação até a proximidade e envolvimento no relato, pela participação das próprias personagens. O discurso direto tem grande relevo, pois imprime mais ação, movimento e vida ao texto, nesse tipo de discurso. O livro inicia com uma indagação ao Velho Bopi, que “vivia a vida do mate o tempo bastante para não sofrer a dor alheia” (p. 9). Pablito era então quem sofria por terem abusado sexualmente de sua mulher, coisa comum em agrupamentos de tal natureza, onde o número de mulheres era sempre inferior ao de homens. A intensa utilização de diálogos, própria da linguagem teatral, além de dinamizar a narrativa, propicia a ambientação dramática ao expor por meio da fala das personagens suas angústias, ansiedades, sofrimentos, anseios e decepções, que levam o leitor à comoção e, conseqüentemente, à identificação. Permite, ainda, melhor caracterização das personagens, reproduzindo-lhes de maneira mais viva, numa linguagem mais afetiva, realçando as peculiaridades da expressão como a gíria e o regionalismo.

A utilização desse tipo de discurso pode ser justificada por proporcionar maior vivacidade e tensão à narrativa, ocasionadas pelo encurtamento da perspectiva peculiar do discurso direto, até a sua completa anulação, ofertando uma variedade que agrada e que impede toda monotonia. O leitor gosta também de ouvir, ocasionalmente a voz de outra personagem, diferente da do narrador. O discurso direto propicia, ainda, um encontro pessoal com a personagem, o que proporciona ao público a possibilidade de conhecer, aparentemente, melhor do que pelas descrições das outras personagens pelo narrador. Dessa forma, satisfaz a exigência de credibilidade do que é narrado, pois se há palavras que não são do narrador, mas de outro, então não há dúvida de que este outro de fato existe e que está descrito conforme a sua existência. Tais procedimentos foram adotados na elaboração de

**Selva Trágica**, pois além de propor dinamismo à narrativa, as próprias personagens, na maioria das vezes, relatam situações vivenciadas por elas, ou acontecimentos momentâneos, “- Vem cá, mulher! Se acheque que lhe conto minha história. Venho do erval Tormenta, sabe?” (p. 124)

Um recurso também utilizado com frequência pelo narrador na estruturação de **Selva Trágica** é o discurso indireto livre, forma encontrada para expressar o pensamento mais íntimo da personagem. O seu estado d’alma é exteriorizado por meio do monólogo interior: “Emborcou a caneca pensando no que sentiria o Pablito se soubesse do acontecido. E como ele não teria gostado de ser o Pablito e receber tal notícia. Porcaria de vida a vida dos ervais! Porque é que fizera o que fizera aquela noite?” (p. 78).

Outra técnica discursiva utilizada na narrativa é o monólogo interior, no qual a consciência da personagem fica exposta ao leitor. O monólogo provém de um estado psicofisiológico ligado ao cansaço, insônia, etc., que não tem outro ouvinte senão a própria personagem e se apresenta textualmente desorganizado, sob forma desordenada, sem intervenção do narrador. Constitui-se como um diálogo encenado de um indivíduo com as suas dúvidas, tensões, angústias e outras vivências, como se percebe na manifestação de interior de Pytã, reproduzida pelo narrador ao descrever a situação de Pytã, imóvel, coberto por mosquitos que, apesar dos zumbidos, não o incomodava, dado o nível de sua abstração; apenas contemplava a lua, sem conseguir comer nem dormir, apreensivo por notícias do irmão, prevendo a morte de Pablito durante a fuga e especulando acerca do destino de Flora. Pois somente depois de receber as notícias poderia direcionar seu ódio e responsabilizava seu irmão pelas desventuras que vinha ocorrendo justamente quando faltavam apenas três dias para o término do contrato e, dessa forma, conquistar a tão sonhada liberdade para a sua partida do rancho para nunca mais retornar. Pytã rememora em um lance o quanto sofrerá nesses meses de safra e conclui que “Odiava a todos: Companhia, Curê, Isaque, Pablito e Flora. Ninguém pensava nele – em que seu plano era pequeno, simples, sem causar prejuízo ou malefício a ninguém. Ninguém... Odiava a todos.” (p. 200).

O entrelaçamento de fatos por alternância do discurso, criando na obra a representação de acontecimentos simultâneos, aproxima o texto da dinâmica da arte cinematográfica. Segundo Nunes (1988), interrompe-se um episódio “no momento culminante, de modo a criar-se a perspectiva de continuidade, e passa-se a outro”

(p. 51) provocando o suspense. Na variedade de discursos, **Selva Trágica** constrói-se a partir do jogo dinâmico do “mostrar” – descrição ou *Showing*, em que o narrador expõe o estado de vida e de alma das personagens, adentrando em seus pensamentos, penetrando-lhes a alma, devastando os seus sentimentos e segredos mais íntimos; e o “narrar” ou dizer – dialogação ou “*telling*”, que pressupõe um narrador mais distanciado da história, que sonega a fala das personagens, subtraindo espaços às intervenções das mesmas para o diálogo ou monólogos. Desta forma, **Selva Trágica** tanto apresenta espaços textuais descritivos quanto dialogados, esses constituem as chamadas cenas, momentos que o narrador entrega o discurso narrativo às personagens.

Pablito, também por meio de um monólogo interior, exprime suas angústias e receio de morrer e ser desonrado mediante a amada. Essa técnica de focalização interna tem como propósito introduzir o leitor na vida mais íntima da personagem, captando-lhes os conteúdos psíquicos, sem a intervenção do narrador. Por meio do monólogo interior, o romancista aponta para um aprofundamento da análise psicológica da personagem e revela a sutil complexidade do Homem, em detrimento da diegese, nessa passagem do romance este procedimento discursivo é destacado do texto com a utilização de aspas:

... bom, o importante é acabar a tristeza desta aventura, de modo a que a Flora não fique sabendo que dei em fracasso. Quero pensar nisso! Preciso pensar depressa e claro! Quero pensar bem por causa da Flora! Coitada da Flora, não pode imaginar nem ficar sabendo na porcaria em que deu a minha escapada... Antes tivesse ficado com ela! Ao menos a gente acabava junto! (p. 182-183)

A intervenção do monólogo interior, nesses casos, constitui um verdadeiro encaixe no discurso narrativo. Benedito Nunes (1988) denomina tal ocorrência de “duração interior”, momento do desencontro entre as medidas temporais precisas ligadas aos fios práticos da ação e aos estados mutáveis da consciência, trata-se do tempo psicológico, atestando a liberdade do Eu, como afirma Nunes (1988): “(a) duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando o nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” (p. 58)

O narrador apresenta um fecundo campo de reflexões, de maneira bem seletiva e transmite as informações que julga pertinentes para a compreensão da história. A descrição é um recurso correlacionado à focalização ou responsabilidade

do narrador onisciente. A descrição aparece com função diegética, e provoca imagens visuais remetidas a outras lembranças. A narrativa evoca fatos ocorridos num determinado tempo, sendo esta categoria um elemento compositivo de relevância no conjunto da obra para valorizá-la enquanto texto literário.

**Selva Trágica** ainda mantém a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade, o romancista, adotando uma postura de onisciência e onipresença, enfoca o interior e exterior de suas personagens, conhece-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situa-as num ambiente cujo plano de fundo se destacam com nitidez, realça-lhes a verossimilhança conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico de encadeamento causal, enquanto que no romance moderno, segundo Rosenfeld (1996), o narrador moderno não tem o mundo como um dado objetivo, mas como uma “violência subjetiva”; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em realidade; o mundo narrado se torna opaco e caótico.

O narrador moderno tem uma visão corriqueira, individual do mundo, dos pequenos e comuns assuntos do cotidiano, distante de uma perspectiva uma e segura do foco narrativo clássico. A ficção moderna exprime sentimentos comuns de pessoas comuns que escolhem os próprios caminhos ou são forçadas a seguir outros que lhes são impostos. A narrativa moderna tornou-se fragmentada e assim se constitui ao encenar simultaneamente uma diversidade de relações justapostas e não mais simétricas, por meio de um narrador que não mais se distancia de seu leitor, tornando-se, ao contrário, íntimo dele, porque se dirige direta e intimamente a ele, diante dos fatos narrados.

O romance de Donato se constrói por interrupções, rupturas da narrativa, de modo que todas as histórias que formam o romance se mostram truncadas com intercalações de outras cenas. O tempo se alonga e a ação retarda pelo desencontro entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem em que aparecem narrados no discurso, remetendo-os ao passado ou ao futuro, com alcances e amplitudes diferentes. Tal estilo de narrar aproxima-se da montagem, com jogos de perspectivas que servem para misturar os diferentes focos/enfoques e visões/expectativas sobre determinado episódio. Entre a fuga e o seu desfecho com mortes e aprisionamento, decorre um tempo que acolhe pequenos enunciados narrativos.

Em **Selva Trágica**, há um constante jogo entre os diferentes tempos e esse jogo empresta ao texto características de montagem que o aproximam da linguagem cinematográfica, por via de recursos de elipses, cortes narrativos, justaposições de imagens e deliberado estudo de planos. O final da Semana Santa, particularmente, os acontecimentos do Domingo de Páscoa – a corrida de cavalo, a participação de Isaque como juiz de chegada; o ancoramento e o rapto de Flora; e a derrota de Casimiro, sob um pano de fundo do burburinho das brigas de galo e do estrépito dos mineiros envoltos na poeira e no calor da tarde, todas essas cenas se revestem de recursos plásticos e dinâmicos da linguagem do cinema, evidenciando uma montagem que confere ao texto de Hernâni Donato uma focalização cinética:

[...] O juiz de partida gritava a bom grito o primeiro quinto da largada:  
 - Petei-póóó ...! e repetia em português, para a gente da cidade – cinco!  
 O silêncio dos homens se fez duro de apalpar e pois mais viva a chirinola das fulanas rusquentas. Emudecido o acordeão e a harpa. Os cavalos trocavam posição de patas.  
 - Irundyyy ...! Quatro!  
 Um dos cavalos atirou-se contra as varas laterais da seringa e o seu condutor disse-lhe xingos de mistura com agrados. Os assistentes ondearam sua ansiedade.  
 - Mobohapyyy ...! Três!  
 Ela sentiu o silêncio fazer-se pesado sobre os apostadores. Todos estavam loucos de suor e de poeira. Foi quando sentiu a mão! Mão quente de homem pousando sobre as suas. Não pela mão mas pelo modo como acariciava soube de quem se tratava. E teve medo pânico. Medo de que o silêncio dos homens e dos cavalos fosse tamanho que o Isaque, lá embaixo, feito juiz de chegada, pudesse ouvir como batia o seu coração. Medo de que o ...  
 - Mocôiii...! Dois!  
 ... o Isaque voltasse naquele instante ou pudesse vê-los, o Pablito e ela, mesmo ali onde estavam, ocultos pela seringa alta, pelos animais e pelos assistentes. Mas principalmente medo de que o Pablito não tivesse vindo para ficar ou não a quisesse levar.  
 - Peteiii ...! Um... eee...  
 Olhou-o por fim e ele tinha a boca aberta e os olhos úmidos.  
 - ... ããooo! – urrou o juiz de partida.  
 Os cavalos saltaram para a frente sob os berros dos montadores e os uivos da multidão. (p. 150-1)

O tempo também constrói o discurso e revela a História. Ele é, compositivamente, uma forma de busca da transformação social e mostra as ações do passado como se fossem atuais, presentificando-as e criando a ilusão da verossimilhança e de historicidade. O tempo em “Selva Trágica” exerce também a função de um marca-passo da coletividade social. Ele está indexado ao processo de luta, de busca de direitos de um determinado grupo. O drama das minorias sempre

configurou um campo fértil para os ficcionistas sociais do século XIX e início do século XX: o negro, o índio, a mulher são temas que sempre se enquadram na ficção social, todavia, os ficcionistas que trabalharam esses temas descreviam suas personagens como objetos, versava-se sobre o estatuto, as origens, mas não a cor, a condição, pois o caráter social se limitava a aspectos psicológicos e conteúdos humanitários. Os autores que pertenciam à primeira fase do Modernismo davam ênfase a temas urbanos, mas foi com o drama da região nordeste, onde a miséria é mais latente, que os ficcionistas se sobressaíram; os romances neorrealistas ganharam uma nova roupagem, representando, dessa forma, com maior lucidez o caráter social da ficção do Brasil, com um rol de escritores que souberam expor os problemas sociais tão presentes na sociedade brasileira.

Alfredo Bosi (2006, p. 392) classifica o “romance brasileiro moderno segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo”. A obra de Hernâni Donato tem características semelhantes a obras que o crítico qualifica como “neorregionalismo documental mais recente”, assim, pode-se afirmar que romances de Donato são de “tensão mínima”, em que, segundo Bosi “há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam” (p. 392). Nos romances de tensão mínima, nos quais se percebe que o escritor recorre a recursos concretos, com limites espaciais e temporais bem definidos, bem característicos, facilmente de serem localizados; os eventos são bem situados e datados, assemelhando-se à reportagem ou documentários, o privilégio da verossimilhança rememora a estrutura dos romances neorrealistas. Nesses romances são visíveis as características próprias da literatura social em voga nas décadas de 1930 e 1940, época em que a literatura brasileira alcançou sua maturidade ao promover uma visão crítica das relações sociais, revelando-se engajada na realidade da época.

Para Bourneuf & Ouellet, em **O universo do romance**, o espaço exprime-se em formas e reveste-se de sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra. Algumas vezes, o espaço impõe limites à ação, podendo ser restrito, quando há preocupação em aprofundar a vida interior das personagens. Noutras vezes pode abranger um vasto mundo, no caso de personagens que se lançam à aventura. Segundo os autores, pode-se considerar em um romance dois planos espaciais, o “real”, onde ocorre a ação, e o “imaginário” que passa pela interioridade

das personagens. Assim, o espaço integra-se também à personagem, da mesma forma que a ação e ao tempo.

Em seu livro **A Poética do Espaço**, o filósofo francês Gaston Bachelard procedendo a uma específica análise de espaços e lugares, ou a uma topoanálise, como seria correto dizer, cria uma reflexão singular a que chama "Poética do Espaço". Ao falar de poética do espaço Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, os lugares e os espaços, ao nível poético do devaneio. A fim de que isso seja possível, Bachelard apela para o serviço da imaginação, a faculdade humana por vezes esquecida que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam penando em sua material solidão.

Bachelard (2000) demonstra a fenomenologia do homem e sua relação com o mundo por meio de análises de textos que mostram que há poesia dentro do homem e à sua volta. Poesia profunda de sentido de relação metafísica e psicológica. Poesia que pode e deve ser participada pelos seres humanos atentos, sensíveis, imaginativos e abertos ao devaneio. Segundo ele, as coisas do cotidiano deverão ser redimidas pela atenção, pela nova significação que a elas devemos dar. Deverão ser vistas em sua profundidade. E entre elas, as mais usuais, as mais íntimas, aquelas que fazem parte de nosso cotidiano e que se relacionam profundamente com nossa vida social, pessoal e psicológica. Há formas que acariciamos simplesmente, mas há símbolos a que damos profundidade e que nos oferecem, em troca, poeticidade, sensibilidade, intimidade. Formas e símbolos que curtimos com nossa imaginação e com nosso devaneio a serviço de uma fantasia sequiosa de intimidade.

A sociedade contemporânea e seus indivíduos vivem hoje em enorme solidão. Em parte porque fazem de sua aventura humana no mundo uma mera experiência mercantilista do ter, do possuir e do consumir. Uma dimensão ontológica do ser com todas as implicações filosóficas e fenomenológicas do conhecimento lhes dariam outra qualidade de vida, certamente. A poeticidade e o devaneio de um sonhador em dimensões de sentido, da maneira com que se apresentam nas proposições de Gaston Bachelard, elevam a consciência e a alegria do viver. Transparece na filosofia otimista de Bachelard a evidência de que o homem solitário pode descobrir a qualquer momento a voz do acolhimento em espaços próximos assim como o sentido da vida em símbolos que ele manipula no dia a dia.

Caberia ao homem contemporâneo a consciência crítica da necessidade de convergência para valores vitais para que as coisas que ele concebe como coisas do nunca tenham finalmente a sua vez. O raro, que é precioso por ser raro, pode ainda se transformar em bem acessível, havendo para isso apenas a necessidade de o descobrir como valor. Para os excluídos e os deserdados de bens do espírito, que é a forma mais dramática da exclusão, está de pé a possibilidade de serem incluídos, se forem acionados os projetos interiores de uma reposição do que é devido, a esses seres peregrinantes na terra, mas que inocentemente demandam, como meninos carentes do acolhimento materno, os sentidos frontais da vida. Como as coisas têm de ser provocadas para que nasçam, os indivíduos e a sociedade terão de colocar na ordem da vez, através de uma revolução especial de pensamento, de educação, de opinião e de movimento de idéias.

Gaston Bachelard (2000), demonstra que o investimento semântico da espacialidade metaforiza, direta ou indiretamente, os quatro elementos naturais de acordo com a filosofia pré-socrática; o fogo, a água, a terra e o ar. A semântica espacial revela reminiscências arquetípicas do ser humano, caracterizando, assim, a topoanálise como um “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima (p. 114).

O teórico francês empreende um estudo fenomenológico sobre os lugares e as construções destinadas a abrigar o homem. Trata-se de focar as experiências sensoriais provocadas pelo simples fato de o homem encontrar-se em dada localidade ou de "dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia-a-dia, num 'canto' do mundo" (p. 24). O autor mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem. A "casa", o "porão", o "sótão", a "cabana", os "cantos" são considerados um "cosmo" e a relação direta do homem com o lugar a que está vitalmente ligado constitui interesse do filósofo. Numa simples gaveta, num cofre, num armário, ele busca a poesia do ninho e da concha, do cantinho da casa, da miniatura, do grande e do pequeno, e sobretudo na imensidão íntima que ressoa em seu interior. Qualquer que seja o tipo de habitação do homem trata-se de uma construção "intensamente terrestre" (BACHELARD, 2000, p. 67).

O tratado filosófico de Bachelard consiste em pesquisar as experiências primitivas resultantes da necessidade humana de proteção em habitações ou esconderijos. O termo "poética" deve, pois, ser entendido como as sensações de

amparo ou medo, os devaneios e lembranças advindas do ato de ocupar um espaço que está organicamente ligado à "terra".

Michel de Certeau (2001) compreende que “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é o cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (p. 201). Portanto, o movimento dos personagens possibilita apreender o espaço no texto, num movimento recíproco de se dar a conhecer. O espaço e os personagens se integram de modo a constituírem-se em componente da narrativa. A percepção do espaço pelo personagem e seu percurso dão ao leitor maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto.

Os personagens de uma narrativa desvendam os espaços, dos quais surgem sombras, objetos e formas. Os espaços se revelam nos diálogos travados pelos personagens, considera-se ainda a descrição do espaço, visto que é por esse meio que se pode mais efetivamente tomar conhecimento dele, e é aí que o leitor mais concretamente relaciona espaço e tempo, espaço e personagem e espaço e sentido do texto literário.

O lugar, a construção, o terreno, a cerca, o vasto campo, os obstáculos pelos quais o personagem logram passar constituem-se em espaços significativos, imbuídos de sentido que ampliam o que pode ser apreendido do texto por meio da leitura. O efeito causado pelo deslocamento do personagem no espaço e a configuração que a linguagem dá a esse espaço e a esse deslocamento modificam, explicitam ou reafirmam as possibilidades de interpretação de um texto, de uma obra toda. De Certeau (2001, p. 204) complementa que, “... a descrição oscila entre os termos de uma alternativa: ou ver (é um conhecimento da ordem dos lugares), ou ir (são ações espacializantes).” O “ir” do personagem, seu percurso, seus deslocamentos pelo espaço determinam sentidos para a narrativa, daí a relevância da percepção da categoria espacial para desvelar os meandros da obra literária.

O espaço, que na trama demonstra importância, não diminui a relevância das personagens ou dos fatos que as enredam, ao contrário, essas obras adquirem uma expressão singular e profunda, pois o espaço sugerido não se restringe a algo físico, mas a símbolos que geram uma vibração intensa da luta entre o homem e o seu destino. Os efeitos que o espaço projeta são variados e singulares e há obras em que esse elemento é dominante.

Nas narrativas míticas o espaço já desempenhava importância; nas epopéias sua amplitude se configura no fato de que, mesmo após o retorno do herói, ele continua aberto na dimensão vertical, pois uma ou mais entidades podem oferecer uma fuga para outra parte. No romance não existe tal possibilidade, nele o espaço é aberto horizontalmente e, no sentido vertical, é mais fechado que a epopéia, impedindo a possibilidade de fuga. No romance do século XIX, circunscrito e de conotação trágica, uma vez que não há possibilidade de evasão com auxílio das divindades, o espaço encontra relevância nas descrições detalhadas das paisagens locais, buscando reconstituir a casa, a rua, a cidade e arredores.

Depois do cientificismo, o espaço, considerado como meio, tem profunda influência nos destinos das personagens. Começa a aparecer, também, com frequência, o espaço subjetivo. No século XX, o espaço assume um aspecto de provocador das ações das personagens, muitas vezes de caráter opressivo e, geralmente, é mostrado por meio do olhar das personagens. Bakhtin (1993) afirma que o tema do herói perde terreno no romance, cujos temas giram em torno da inadequação do homem ao seu destino e o personagem, ao invés de glorioso e invencível, é um ideólogo em potencial. Vale destacar que a épica não levanta nenhum questionamento, ao passo que o romance “especula sobre categorias da ignorância”, mantendo aceso o interesse pelo que vem depois, uma vez que as respostas adiadas são perguntas em formação, nem sempre solucionadas no final.

É muito complicada a separação entre espaço e personagem, pois, em muitos casos, o personagem é o espaço e nem sempre a fronteira entre um e outro é nítida, desse modo, pode-se dizer que na narrativa a categoria espacial enquadra o personagem e este por sua vez inventa ou acrescenta a esse espaço. O conjunto de fatores sociais, históricos e econômicos que cerca os personagens no romance é compreendido como o espaço social, um ambiente modificado pelo homem. Em **Selva Trágica**, a denúncia social, a tensão entre o herói e o mundo, a degradação humana, a crítica ao sistema capitalista e o caráter documental são questões que comungam da ideologia do romance social da geração de 30. Embora a obra tenha sido publicada em 1959, retoma temáticas sociais da década de 30, ao denunciar uma realidade histórico social.

Lukács (2000) entende que o grande escritor cria personagens, as quais encarnam as forças sociais refletidas no romance, como um todo. Isto porque este romancista tem a clareza de princípios e não aceita passivamente determinadas

situações. É da luta do indivíduo contra a reificação das relações existentes na sociedade capitalista, um sistema que degenera, que se produz o herói problemático, na busca de uma solução coletiva.

O universo trágico aflora por meio de imagens visuais, olfativas, auditivas, táteis, como em: “cheiros doces, bons para esconder o bodum dos homens suados, da imundícia dos ranchos, da erva fermentando” (p. 16), ou ainda “A manhã cresce com um calor de trinta e nove graus, ajuntando pernilongos e biriguis no suor dos homens” (p. 20); revelando figuras que são isotopias de vida e morte. Ao longo de todo o romance, surgem elementos disfóricos como a tragédia, e a inversão de elementos que deveriam ser eufóricos, como o amor, que, nesta trama, ocasiona a morte, portanto torna-se disfórico, ou, ainda, o contrário como é o caso da morte vista como sinônimo de liberdade, passando do caráter disfórico para o eufórico.

Há três histórias colaterais que ampliam o enredo central. Além do relato da vida degradada dos ervateiros, há os episódios das caçadas humanas, perseguições aos ervateiros clandestinos, os Changa-ys e as histórias de amor como a de Pablito e Flora, Curâturã e Zola e outras. O relacionamento de Pablito e Flora não é menos dramático e trágico, pois trata-se de um amor não resolvido que termina em violência, num triângulo amoroso forçado, o qual envolve ainda Isaque. É possível, então, sob o pano de fundo do cotidiano dos ervais, delinear a trajetória amorosa de Pablito, Flora e Isaque que, numa mistura de violência e sexo, culmina com a morte de Pablito, assassinado por Isaque e a servidão promíscua de Flora, de acordo com a lei do erval, realçando a intolerância humana que gera a agressividade do homem contra o próprio homem.

Hernâni Donato distancia-se dos modos de produção literária de seus contemporâneos como Guimarães Rosa que desmascara as categorias espaciais, temporais e causais, antes concebidas, inclusive por Donato, como meras aparências exteriores, por meio das quais o senso comum procura impor ordem fictícia à realidade e este processo de desmascaramento que ocorre no romance moderno, segundo Rosenfeld (1996), também envolveu o ser humano que se torna fragmentado e em decomposição no romance, deixando de se apresentar como retrato de indivíduos íntegros. As personagens aparecem como “criaturas mutiladas e inválidas”, funcionando como mero suporte precário, não figurativo da língua.

### 3.3 Os condenados: personagens de uma tragédia

Pablito, um dos personagens centrais, possui várias qualidades: trabalhador honesto da extração da erva-mate, de caráter forte, decidido a lutar pelo que deseja, ansioso e inconformado com a vida que lhe é imposta nos ervais, é um apaixonado por Flora. Sua trajetória é marcada pelo amor que sente e o medo de perder a amada. Vítima de seus sentimentos, Pablito é perseguido por seu rival, Isaque, que, com a ajuda do administrador do Rancho, sempre o manda para as monteadas, para que fique durante meses distante da amada. Neste período, Isaque, com a cumplicidade de Cure, violenta sexualmente Flora, forçando a separação do casal. Mas, valendo-se do testemunho de Pytã, irmão de Pablito, de que não fora culpa dela, Pablito a perdoa e, durante a festa da Semana Santa, tentam fugir juntos. Flora, durante a fuga pela floresta, machuca-se e pede a Pablito que prossiga sozinho. Ele dá prosseguimento à fuga, mas próximo ao rio, após ter matado um dos capangas da Companhia, é assassinado. Apenas a morte pode separar o casal:

- Pablito? Verdade verdadeira que você me saiu dos bons! Acho que você é um homem, ouviu Pablito?!
- [...]
- O Casimiro delirou com a bravata do adversário:
- Estou vendo que não foi desespero. [...] Mas acabou. Está liquidado! Você sabe, é vespa sem ferrão!
- Era mesmo [...] O fim seria ali [...] Ali e logo. Pero do rio tão desejado [...]
- Você ainda tem palavra de honra, Casimiro?
- Tal e qual sempre se ouviu dizer.
- Pois sabe que posso lhe dar mais trabalho e cobrar caro a pele que vocês me tiram. Meu lance, nesta parada, é este: desço o gatilho e estendo as mão. [...]
- Bom você cumpre o mandado e o costume. Só me promete não contar a Flora como foi que acabei. Não precisa mentir. Mas não lhe conte a verdade. (pp. 184-86)

Flora, mulher bonita, cabelos longos, pele rosada, muito cobiçada pelos homens do erval, é uma típica mulher dos ervais, que consegue, entretanto, driblar o assédio dos homens, até quando a violência lhe é imposta. Apaixonada por Pablito, vive com ele no mesmo rancho e mostra-se inconformada com a separação a que são submetidos. Abre mão de sua felicidade ajudando Pablito a fugir. Com a morte do companheiro entrega-se ao conformismo da mulher do erval, aceitando viver com um homem que não ama. A personagem tem embutida em seu próprio nome a tragédia da selva: a exploração da flora. Comparada à erva mate, remete ao mito da cultura paraguaia acerca do surgimento da planta. Citando Barret (1988), Herrig (2010) expõe o contexto social que a erva mate tem na cultura paraguaia, observa

que o estudioso apresenta o poder desta planta como um “signo”, dada sua relevância intimamente ligada à lenda da origem da erva mate, para tanto Herrig (2010) transcreve-a a partir Schadem, retirado de Arruda (1997):

[...] o Kaá se originou do corpo de uma virgem. Era uma jovem bonita, de pele muito clara, conhecida pelo nome de Kamby, que significa leite. Vivia Kamby com seus pais Kaarú e Kaasy na mata de Tacumbú [...] Kamby desprezava os homens e jurara que não pertenceria a nenhum deles. Mas o grande Rupavê, o mais poderoso dos deuses resolveu castigá-la pelo seu orgulho que contrariava a obra divina. Mandou à terra guarani o mago Pai Tumé Arandi para transformá-la numa planta de virtudes providenciais. Certa noite Pai Tumé Arandi chegou, pois, à cabana de Kaarú, acompanhado de Kaaguí Rerekuá, espírito da floresta; de Ñu Poty; espírito do campo; de Arayá e Pyharé Yara, os espíritos do dia e da noite.

Pediou pouso e dormiu até a meia noite. Depois levantou-se, acordou a Kaarú e disse-lhe: venho do céu, da parte de Rupavê, para levar tua filha Kamby [...] kaarú então entregou a filha, e Pai Tumé [...] conduziu a jovem a Tacumbu, onde lhe pôs a direita sobre a cabeça, dizendo: Tu será a erva maravilhosa da terra guarani, de tuas folhas sairá, saúde, alegria e força para toda a gente da tribo. E da Cabeça de Kamby brotaram folhas verdes [...] para transformar-se numa árvore. Esta árvore é o ‘Kaá’ – Pai Tumé Arandí, arrancou um punhado de folhas sapecou-as e preparou uma infusão, que tomou e deu de beber aos outros espíritos (SCHADEM citado por ARRUDA, 1997: 94-5).

A protagonista é humilhada diante de todos, depois de ter sido presa, devido à tentativa de fuga, é amarrada e arrastada pela floresta, é levada ao pátio da administração e jogada no meio dos homens, para que a disputassem e dela abusassem sexualmente. O que não ocorre, porque Isaque paga por ela, compra-a dos homens que estão presentes no pátio, ávidos para fazerem a festa, usando a mulher como bem entendessem. Esta é a lei estipulada pela Companhia em relação à mulher que tenta a fuga, para que sirva como exemplo às demais.

Três dias arrastaram a Flora, na ponta de uma corda, rumo do novo rancho. Ela, por ela, não daria um passo. Cairia, simplesmente, e sem dizer dos seus porquês, morreria. [...] A ordem, nesses casos, era arrastar a fujona de volta, sem agrados nem cuidados. Devia ser vista e penalizada pelas outras mulheres da rancharia. Para lavar da cabeça de todas a idéia de abrir caminho, abandonando o rancho. (p. 201)

No desfecho, o capataz Isaque resgata Flora, objeto de seu desejo e obsessão, se junta a ela. Flora, depois de tantos maus tratos, conforma-se com a situação que lhe é imposta, e decide render-se, pois “

O futuro era o que era – não o que gostaria que fosse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnice era entestar no contra-rumo. Melhor seria acertar o passo do mundo. Vivia no país da erva e assim era a vida por ali. Sentiu o Isaque deitar-se ao lado e procurar a sua mão. Não se esquivou”. (p. 227)

Isaque, personagem antagonista, sofre significativa transformação durante a narrativa: de um homem preocupado com o sofrimento dos mineiros e apaixonado que tenta conquistar a mulher amada, por meio de uma conquista natural, porém mal-sucedida, torna-se um homem perverso que arma todo tipo de situação ilícita para afastar o rival, levando-o à morte. Desse modo, arquiteta um plano para violentar a mulher que deseja, forçando um relacionamento após a separação de Flora e Pablito. Também persegue Pytã, por ser irmão de Pablito, seu rival, a ponto de pagar um dos capangas para vigiar os passos do rapaz. Assim, separa um casal que se ama. É um personagem degradado em seus valores, pois no início da narrativa é considerado como o mais fraco dos capatazes, dominado pela paixão por Flora e, no desenrolar da trama revela-se, desprendendo-se das escamoteações, uma vez que nada funcionara para atingir seus propósitos. Isaque cumpre um papel na intriga dividido entre a função de capataz e o desejo de posse da mulher subjugada. Embora não tenha conquistado o amor de Flora, realiza seus anseios sexuais por meio da perseguição, violência e pressão:

Ao Isaque isso não interessa. Pensa que logo mais não haverá Pytã a lembrar-lhe o rival. E sem nada que a fizesse recordar Pablito, a Flora estria mais perto de aceita-lo.

[...]

- Parceiro bom você nunca foi. Agora, então com rabicho comprido pela Flora não põe atenção em nenhuma jogada. É desgosto jogar com você.

[...] Ele podia gozar aquilo. [...] O novo dia lhe dava contas de como era bom estar vivo, mesmo no fundo trágico do país da erva.

[...] O Isaque sentiu que era um dia novo e bom. E descobriu que o calor, a luz, as vozes, o doidejar de mosquitos, o cheiro de mato e de frutas, não tinham nada que ver com o Pytã fugido e o Curê doente sem remédio. O seu dia era o que era, sem dever coisa que fosse ao Curê, ao Pytã, aos homens e à erva.

Recusou o fumo para a masca, postou-se na porta ao lado do administrador e gozou no rosto e no peito desnudo o vento e o sol. Ele podia gozar aquilo! O Curê sofria com aquilo. O novo dia lhe dava contas de como era bom estar vivo, mesmo no fundo trágico do país da erva. O dia era de trabalho mas disse com a convicção de quem não carece pedir:

- Tenho lá em casa uma mulher que sempre andei buscando. Não foi fácil levar a fulana até lá. Já venho lhe dizer se valeu o custo que me custou (p. 222-225)

No que concerne à estratificação econômica, segundo Goldmann, o escritor procurou novos horizontes, devido às mudanças no quadro econômico e à substituição da economia de livre concorrência por uma economia de cartéis e de monopólios, “assistimos a uma transformação paralela de forma romanesca que redundava na dissolução progressiva e no desaparecimento do personagem individual, do herói”. (p. 23-4)

**Selva Trágica** foi escrito em uma época em que o êxodo rural estava cada vez mais intensificado, devido à industrialização urbana. O romance retrata uma história na qual o narrador vê o mundo em sua contraditoriedade móvel: o patrão forçando o empregado a permanecer no campo, de forma enganosa, desumana. O trabalhador, por sua vez, conscientiza-se do engano, entra em choque com a classe dos dominadores e luta para fugir e escapar de seu destino forjado.

Entende-se que somente a personagem integrada aos anseios de sua classe social, consciente da situação do grupo, de forma atuante, é que adere à mecânica do progresso humano e passa a ter uma visão da totalidade do indivíduo e do conjunto social, do coletivo. A unidade entre o individual e o coletivo realiza-se como fato histórico real, concreto. Dessa forma, Lukács (2000) e Goldmann (1976) sugerem que a existência da criação literária deve ser a expressão de uma visão do mundo voltada para fatos que refletem o pensamento de um grupo sob as mesmas condições econômicas e sociais, isto é, ao invés de um herói individual, um grupo social, o coletivo.

A essência de **Selva Trágica** provém do fato de que os ervateiros estão vinculados a duas forças contrárias a eles: a lei do monopólio e a exploração do trabalho, marcado pela opressão patronal. Assim, o enredo se processa em termos de grupo, visto a necessidade de caracterizar um todo acoplado de traços específicos da condição econômica, humana e até psicológica, traçando a diferença entre o grupo e os que o exploram. O sofrimento, a opressão sobre as personagens é tão grande que elas acabam sendo esmagadas ou até mesmo se esmagando.

A composição de uma personagem coletiva tende a evidenciar a opressão sofrida e a desqualificação do indivíduo em realizar ações grandiosas, o que pode ser observado pela configuração que é dada ao grupo de trabalhadores dos ervais, pois mesmo oprimidos e desqualificados, não lutam pelo fim do monopólio da ervamate naquela região, almejam a liberdade, objetivo que não conseguem atingir por agirem isoladamente. Contudo, os ervateiros clandestinos, os changa-ys, têm a

consciência da necessidade em exterminar o monopólio, enquanto os demais, explorados pela companhia, permanecem alienados; conformam-se ou tentam fugir dos ervais, do degrado em que vivem.

As personagens se coletivizam com base na soma de traços mútuos que as aproximam, pois, individualmente, elas são episódicas. Os grupos dinamizam a narrativa e marcam posições bem delineadoras de suas funções: de um lado, os opressores que, de várias formas, controlam a vida dos trabalhadores e os submetem a condições subumanas; de outro, o grupo dos oprimidos que sonha em libertar-se das pesadas tarefas que lhes são impostas. Um tem o poder e o querer, outro apenas o dever.

São estas relações autênticas que geram a tensão na narrativa e colocam a personagem coletiva no limite do conflito. A oposição entre esses dois grupos amarra o núcleo narrativo e, ao mesmo tempo, submete a ação desses grupos à força distante, mas dominadora da Companhia, ameaça sempre constante e, em nome da qual, todas as atrocidades se justificam. Paralelamente a esses grupos, há o dos ervateiros clandestinos, os changa-ys, que não sofrem a ação direta da Companhia, mas a têm como ameaça presente. O coletivo se organiza, assim, da comunhão de traços divergentes das diferentes personagens.

Para Fábio Lucas (1987), a sociedade se vê representada através de uma personagem, ou grupo de uma determinada classe que por vezes parecem espelhos da sociedade, refletindo em cores vivas os problemas existentes em um determinado momento sócio-histórico, segundo o estudioso:

Há [...] personagens, grupos e classes retratados na ficção, cuja vida, bem ou mal lograda, numa ordem épica ou trágica, se torna cabalmente representativa da situação histórica que a determina: os conflitos subjacentes à trama social aí aparecem nitidamente, quer sob um aspecto positivo, construidor, uer sob um aspecto negativo, de posição crítica e conservadora da ordem considerada injusta. O ético e o político se juntam para a fixação de um caráter. (p. 6)

As personagens expressam os anseios da sociedade e contribuem para a formação de um pensamento crítico quando exprimem um conflito e se identificam com o destino da classe que representam. É na personagem que se encontram as denúncias e as críticas, através da personagem o ficcionista relata, expõe, denuncia o meio social a que pertence e vive, daí advém o grande valor de obras de cunho social, como **Selva Trágica**.

A Companhia Mate Larangeira que detém o comando maior, dona dos ervais, possui a concessão para a exploração da erva-mate. Dela partem todas as ordens absurdas e desumanas, comum a uma empresa monopolista e corrupta. Comete todos os tipos de abuso do poder, desrespeitando os direitos humanos. No entanto, não se registra atuação direta da Companhia. Ela está representada por seus capatazes, que cumprem criteriosamente suas ordens enviadas à distância, sem as contestarem: "A ordem de todos os dias é produzir mais e mais. Isso mandaram dizer repetidamente. De Ponta-Porã e de Buenos Aires – onde vivem os que mandam na erva e nos mineiros." (p. 18-9)

Assim, a Companhia funciona nos ervais, representada hierarquicamente por seu administrador, Curê; pelo capataz, Isaque; pelo monteador, Lucas; pelo comitaveiro, Casimiro, e por outros que vêm em segundo plano como o Mayordomo, o balanceador, o ajudante, o correntino e os capangas, que acompanham Casimiro nas caçadas aos fugitivos e são pagos para matar.

O Curê é um funcionário embrutecido, bestializado, subserviente aos desmandos da Companhia. Totalmente desgastado e degenerado pela função que exerce, abusa do poder e dele tira vantagens, principalmente no que tange às mulheres, "– Meninas? E que?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! – rugiu, alegre, o Curê." (p. 28).

O administrador do rancho Bonança, Curê, sofria do mesmo mal que o uru, viver o mundo da erva, que aqui pode ser entendido como o social, cultural, o político, o hierárquico, o econômico, enfim, todo o conjunto que existe tendo por motivo a erva mate. Era a única coisa que podiam fazer, pois era a única coisa que sabiam fazer. Em muitos momentos da narrativa fica evidente o embrutecimento que o erval causa, mas o Curê é a consubstanciação desse embrutecimento, dessa animalização. O uru apenas tem que fazer com que a erva seja boa, o administrador, porém, manda, e sendo quem manda tem que ter pulso firme: "[...] nessa vida de erval é preciso ser duro com os homens" (p 67). diz ele a seu capataz Isaque. Este último fica indignado com a dureza de seu administrador e o indaga sobre qual matéria compõe o seu ser: "De que é que você é feito, ôô Curê?" (p. 68). A resposta é trágica, e não apresenta perspectivas fora do mundo da erva:

- De erva mate. Disso é que sou feito. Estou recheado dela. Não sou branco, nem preto, nem bugre. Minha pele é côr de erva cacheada. Maldita erva! O que me dói mais e assusta é que se a erva acabasse eu

teria que morrer. Não sirvo pra mais nada! Sei que não sirvo pra mais nada! (p. 68).

Tanto o Curê como o Uru, no caso Curãturã, simbolizam a junção e personificação da erva, dada a degradação o homem cola-se à paisagem, igualmente degradada. Mircea Eliade (2002) em **Tratado de história das religiões** (2002), afirma que durante o ciclo pastoril, a ligação entre o homem e a Terra fez com que esta fosse considerada como uma realidade viva. A Terra foi, então, cultuada como *Tellus mater*, a “mãe” protetora que gera o homem, dá a ele proventos durante toda a vida e, sobrevinda a morte, acolhe-o em suas entranhas. Na atualidade, a Terra ainda é símbolo de força e fecundidade entre os povos escandinavos, que a ela dedicam rituais de adoração. Em alguns casos, tais rituais consistem, por exemplo, em deitar a criança recém-nascida na superfície da terra, em agradecimento à mãe terra pela geração da vida.

A união do homem com a terra enquanto origem e fim da vida humana justifica a existência de narrações que consideram o homem como um ser talhado do barro. Sendo a terra, com sua fonte inesgotável da existência, o espaço natural do homem, as crenças que apontam o elemento telúrico como a origem da vida valorizam-na como o princípio criador do próprio homem.

Na Mitologia Clássica, a terra é matéria constituinte da vida humana. Na “Fábula do Cuidado”, de Higino, explicita-se a ligação “homo-humus”. O homem é visto como ser vivo porque nasce da terra fértil e volta para ela. O espaço destinado ao homem é o solo da terra, pois dela foi feito, tal como se pode observar na alegoria do filósofo latino:

Certo dia, Cuidado tomou um pedaço de barro e moldou-o na forma de ser humano. Nisso apareceu Júpiter e, a pedido de Cuidado, insuflou-lhe espírito. Cuidado quis dar-lhe um nome, mas Júpiter lhe proibiu, querendo ele impor o seu nome. Começou uma discussão entre ambos. Nisso apareceu a Terra, alegando que o barro é parte de seu corpo e que, por isso, tinha o direito de escolher o nome. Gerou-se uma discussão generalizada e sem solução. Subitamente, apareceu Saturno, o velho deus ancestral, para ser o árbitro. Este tomou a seguinte sentença, considerada justa: "Você, Júpiter, deu-lhe o espírito, receberá de volta o espírito quando essa criatura morrer. E você, Cuidado, que foi o primeiro a moldar a criatura, irá acompanhá-la por todo o tempo em que viver. E como vocês não chegaram a nenhum consenso sobre o nome, decido eu: chamar-se-á 'homem' pois vem de 'húmus', que significa “terra fértil”. (citado por HEIDEGGER,2001, p. 263)

Nesta fábula, encontra-se a terra como um grande espaço e, nela, o “húmus”, a porção fértil de que o homem é parte. O húmus, aqui, é fonte criadora porque gera vida, arrancando-a de sua própria substância. Sendo “terra fértil”, tudo que sai do húmus é dotado de vida e tudo que volta para a terra é de novo provido de vida. O binômio homem/húmus não deve ser entendido no sentido de que o homem seria parte da terra porque é mortal, mas na acepção de que o homem é um ente vivo porque veio da terra viva, nasceu dela e voltará a ela. Curiosamente, a sentença de Júpiter favorece *humo*, o ser que se manteve em silêncio durante a discussão. Seu silêncio representa a força daquele em que tudo está por se fazer. Na terra, está contido o futuro como o tempo do homem e este já nasce com uma ligação vital com aquela que lhe serviu de matriz. Além disso, seria necessário acrescentar que tal silêncio traduz a atitude pacífica e conciliadora de *humo*. A “terra fértil” da qual o homem se originou não apresenta natureza de competição ou de glória, o que pode ser entendido como uma manifestação de respeito por todos os seres que habitam sua superfície. Neste caso, pode-se afirmar que a relação do criador (*humo*) e da criatura (*homo*) é de mútuo respeito, uma vez que um não é mais do que o desdobramento do outro.

Deus, na religião judaico-cristã, é o criador de todo universo, através das emanções divinas e toda a criação do mundo, sendo uma parte de Deus, procura se assemelhar a Ele. Em “Gênesis”, primeiro livro da **Bíblia Sagrada**, de modo semelhante à criação humana na Mitologia Grega, também o homem foi gerado da “terra”: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida, e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis 3: 7). A vida humana é, assim, um separar-se das entranhas da terra. Tendo surgido da terra, o primeiro homem mantém com ela uma interdependência que é a manutenção de sua vida.

Herrig (2010) observa que o vocábulo Curê, no idioma guarani, designa porco, sendo grafada “kurê”, atentando para o fato de que o porco é uma figura que representa coisas não muito atraentes em termos de humanidade. Segundo Chavalier (2001), citado por Herrig (2010) “O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo. Pois escreve São Clemente citando Heráclito, ‘o porco tira seu prazer da lama e do esterco. (HERRIG, 2010, p. 1)

A crença bíblica de incorporação em porcos da legião de demônios que dominavam um homem, sob autorização de Cristo evidencia-se na personagem

donatiana a partir da expressão pronunciada por Isque “Quem adivinha o que o diabo assoprou no gênio dele?!” (DONATO, p. 102). Curê não participa das comemorações da Semana Santa e é tido como detentor do espírito do mal, sob o prisma dos mineiros, é a personificação do demônio, temido por muitos pelos seus hábitos e crueldade. Preocupa-se apenas em beber, jogar e dar ordens. Em suas ordens representa a voz da Companhia, porém se revolta pela falta de reconhecimento pela empresa “O escritório central não queria nada com eles, homens do mato: queria era sempre mais e melhor erva. Fossem para o diabo.” (p. 152)

Um episódio que também remete a construção de Curê, considerando a particularidade da restrição de sua visão ao contato da luz, está na obra platônica é a “Alegoria da Caverna”. Trata-se de uma das passagens da **República** que ilustra o limite de nossa percepção do mundo, reduzindo-o, destacando, assim, a importância da perspectiva, do foco para a compreensão do espaço. Nessa alegoria, um grupo de pessoas vive acorrentado numa caverna desde que nasceu, de costas para a entrada. Na parede da caverna, refletem-se as sombras do mundo real, pois há uma fogueira queimando além de um muro, depois da entrada. Presas à caverna, as pessoas acham que as sombras são tudo o que existe. Um dos habitantes, entretanto, livra-se das amarras e, fora da caverna, primeiro acostuma-se com a luz, depois vê a beleza e a vastidão do mundo, com suas cores e contornos. Ao voltar para a caverna para libertar seus companheiros, acaba sendo assassinado, pois o grupo não acredita nele. Platão, nesta passagem, quer explicitar o mal que pode ser proporcionado àqueles que desejam romper a barreira das sombras e atingir o conhecimento, quando escapam das amarras da ficção e se vêem diante do real, desfazendo a ilusão do simulacro criado pelos poetas. Curê não via além da obscuridade do rancho, de onde repassava e fazia cumprir rudemente as ordens da Companhia, “O Curê era o segundo da fila. Sempre que enfiavam por uma grotta sombreada e podia abrir os olhos de todo, lembrava-se de que era administrador e para que os outros não se esquecessem, rompia aos gritos” (p. 192), retomando o silêncio quando “Saíam da sombra para uma clareira ensolarada e ele se preocupava em proteger os olhos de onde escorria remela.” (p. 192)

O capataz Lucas é considerado pelos mineiros o pior dos membros da Companhia, pois anestesiado de bons sentimentos, revela-se embrutecido pela vida do erval. Personagem construída por apenas esse aspecto, pouco surpreende, é

moldada pelo meio em que vive. Capataz monteador, veterano da Companhia, viaja sempre com um grupo de trabalhadores, pela mata à procura de outras minas de erva-mate. Guia-se pelo instinto e pela dureza da vida que leva, suas palavras revelam o descrédito na mudança e com elas tenta justificar a sua conduta: “– Estamos mano a mano, caraí Bopi. Você viveu bem a sua vida, eu estraguei a minha por aí, a serviço de quem paga, enriquecendo os outros, não fazendo bem pra gente do meu conhecimento e fazendo mal a mim mesmo. Isso explica o homem azedo que eu sou, não explica? (p. 81).

Já Casimiro é imprevisível e revela-se ao longo da história de forma gradativa. É o típico capanga de fazenda de coronéis, acostumado a tocaias e emboscadas, comanda as comitivas de caçada aos peões dos ervais. Assassino impiedoso, sarcástico, irônico, diverte-se nas caçadas humanas e gosta sempre de matar aquele que idealizou e comandou a fuga. Sádico, é indiferente ao sofrimento humano, cumprindo sempre à risca as ordens da Companhia. Não afrouxa nem quando se trata de mulher, por quem apenas sente pena passageira, mas não deixa de cumprir as ordens expressas pelos patrões. A forma de constituir uma personagem “redonda”, segundo a clássica classificação de Forster (1969), consiste em capacitá-la para de surpreender de maneira convincente; e Casimiro surpreende no final da narrativa, traindo a confiança da Companhia, apropriando-se de duas minas de ervateiras, tornando-se, assim, patrão.

As personagens que hierarquizam as relações de poder na organização da Companhia Matte Larangeira constituem, na soma de seus atributos, o grupo de opressão. Juntas formam a personagem coletiva, ideologicamente marcada e definida em seu papel social. É a guardiã do poder e mantenedora dos interesses do capital. De outro lado, há o grupo dos dominados, formados pelos ervateiros, vítimas da ação negativa, da tirania da Companhia e de seus funcionários, esse grupo é formado por Pablito, Flora, Curãturã, Zola, Pytã, Aguará, Bopi e Augusto.

As mulheres não têm alternativa de vida, pertencem a seus maridos até quando era permitido pela Companhia. Os capatazes podem dispor delas à vontade. São seres coisificados, servem até para pagar dívidas, são negociáveis. Por isso, Flora, Zola, Nakyra, Anaí sabem que não há o que esperar do futuro, esse é determinado, com crueldade, pela Companhia: “O destino das mulheres que não têm quem as cuide é um destino triste nos ervais. Só fazem sentar-se à porta dos

ranchos e botar no rosto e nas mãos o sorriso e os gestos convidativos da quilombera.” (p. 206)

É notório que a mulher seja usada como estratégia de controle pelos dirigentes dos ranchos, tanto no que tange a acalmar os ânimos quanto no que se relaciona a um maior endividamento do trabalhador, o que o deixava atrelado à Companhia e não permitia que saísse sem que terminasse de pagar a dívida. Nesses artifícios os mandantes do rancho organizavam um *jeroki*, ou seja, um baile no qual o sexo era o meio utilizado para acalmar o ânimo dos peões: “[...] era chegado o tempo de dar um baile, pois o mau humor dos homens ia de subida. Já precisavam de usar pulso e isso era ruim e muito” (p. 27). Porém, também se faz importante a diferenciação entre as mulheres que eram usadas para os bailes, que podem ser divididas em duas: as que eram de família, esposas e filhas, e as prostitutas, as chamadas quilomberas. Primeiro as mulheres eram separadas no próprio rancho:

- Pois então montamos um baile. [...] Você, Casimiro, veja quantas mulheres arranjamos por aqui...
- Já lhe digo. Dos quinze mineiros, três são casados e trouxeram mulher. O atacador tem duas filhas mas são quase meninas...
- Meninas? E quê?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! — rugiu, alegre, o Curê. (p. 28).

As quilomberas também faziam parte do *jeroki*, porém, a diferença destas para as de família é que elas recebiam pelo trabalho, além do fato de que esse valor pago era anotado e descontado dos trabalhadores, endividando-os mais ainda: “- Ué?! Quilomberas são mulheres, não são? Até que num baile as públicas são de maior valia. Antes da festa, leve as tais ao armazém. Deixe que se cubram de enfeites e de cheiros. Mas tome nota do gasto por vias do desconto.” (p. 28).

Além do endividamento do ervateiro, o baile servia para acalmar seus ânimos, para distração e saciar desejos:

[...] o baile é feito como oportunidade forçada para elas desafogarem os ardores reprimidos dos homens do erval. Durante a noite do baile, os mineiros usavam das mulheres como durante o dia serviam-se dos instrumentos de trabalho. Ai da mulher que não comparecesse, saudável, doente, velha, feia, ou grávida. Durante as horas do baile deixavam de funcionar todos os códigos de honra e de costumes de que se servem os homens e as mulheres. (p. 29).

Este procedimento para o aumento da dívida dos trabalhadores também se ramificavam em outros elementos, como comida e roupas. O problema dessas anotações é que, além de serem manipuláveis, serviam como meio de controle. A estratégia era fazer com que os trabalhadores se envidassem o máximo, dessa forma eles ficavam obrigados a trabalhar para pagar uma dívida que nunca acabaria, pois era manipulável quando próxima do fim.

O papel da mulher no erval é o de satisfazer os homens. Para os chefes da companhia ela é apenas diversão, já para os trabalhadores a mulher é utilizada como instrumento de controle, sua função é de amansar os homens, de acalmar os ânimos. No primeiro caso pode-se apresentar o artifício utilizado pelos chefes para abusar das mulheres alheias, e satisfazer seus desejos de homem, como é o caso da monteada. Porém, essa não é a única forma de abusar das mulheres, em uma das passagens de **Selva Trágica**, o Curê manda um dos mineiros, Morocho, fazer um reconhecimento do novo erval para poder abusar da mulher dele. Esse reconhecimento é apenas uma forma de manter longe o homem enquanto o Curê realiza seu propósito: “- Pois mande o tal Morocho fazer o contorno do erval. Cuide que ele fique empenhado nisso umas quantas horas. E diga à mulher dele que tenho umas coisas pra lhe contar.” (p. 194).

Em **Selva Trágica** o caso que ilustra muito bem a manipulação das dívidas é o de Pytã, É um homem solitário, casmurro, amargo, alimenta o rancor. Cansado do trabalho pesado e brutal, sofre com as dores lombares e com os ardores nas orelhas. Tem o apelido de “vermelho”, consequência do forte sol, que recebe quando trabalha. Ele é irmão do protagonista da obra, Pablito, é uma personagem movida pela obsessão à liberdade e modelada pelo monólogo. Introspectivo, obedece apenas a seus impulsos interiores, isolado da ação do grupo. Individualmente elabora o seu projeto de se livrar dos ervais, mesmo sabendo que ninguém jamais conseguiu sair ileso da Companhia. Trabalha como um condenado e economiza o máximo que pode, na ilusão de saldar a dívida com os patrões e sair de cabeça erguida para seguir sua vida fora do mundo do mate. A distorção dos planos de Pytã começa quando Flora, companheira de seu irmão, busca sua proteção das investidas de Isaque, um dos três comitiveros da ranchada, que era apaixonado por Flora e desejava-a como companheira.

Em um primeiro momento, Pytã resiste a servir de escudo à sua cunhada, até mesmo por que a visão que ele tem da mulher não admite que em um erval ela

tenha honra, ou moral, pois muitos homens já abusaram dela, mesmo que isso não seja por vontade dela. Mas Pytã acaba cedendo aos apelos de Flora e permite sua presença em seu rancho, dando a ela sua proteção e comida. O problema é que isso dá motivo para os superiores se indisporerem com ele, pois Flora é alvo de cobiça e de amores, e tendo mais uma boca a alimentar sua dívida com a companhia também aumenta, ou melhor, é aumentada intencionalmente pelo administrador do rancho:

- Aha! Está pensando nas suas dívidas? Esqueça delas. Mandei ver suas contas. Mesmo que o resto do erval fosse reservado como tarefa sua, você não poderia pagar tudo desta vez. Gastou demais, comeu muito e apresentou pouco. Não teve aquela mulher no rancho durante um tempo?! Custa muito sustentar mulher, não sabia?! Mas não vai lhe acontecer nada. Você é um bom macheteiro e a Companhia dá valor aos que trabalham bem. Vai com o resto do pessoal para o erval novo e lá há com que pagar as dívidas pois o lugar é bom e rico. (p. 161).

Outro complicador é o fato de Pytã ser irmão de Plablito, que foge e o compromete. Mesmo que o administrador saiba que ele não tenha nada a ver com a fuga, a sua liberdade está comprometida: “- Para alguma coisa serviu a malfazença do Plablito. Seguramos legalmente mais um mineiro. Ele pode escapar mas o irmão nos paga.” (p. 162). Desse modo Pytã é levado à nova ranchada para trabalhar, porém, sua resistência lateja em suas veias fazendo com que se enveredasse pelos perigos e incertezas da fuga. Somente no final da narrativa toma consciência, surpreendendo o leitor.

O velho Bopi é uma personagem moldada pelo ambiente em que vive. É o típico trabalhador adaptado a toda atividade. Retém a cultura do ambiente, que vai da “picaretagem” dos capatazes, pois já fora um deles, à boa fé dos trabalhadores explorados como ele mesmo. Tem experiência suficiente para aconselhar os novatos. O velho Bopi sabe que a vida nos ervais é insuportável, mas não reage nunca e morre desgastado pela lida diária, sua saúde é consumida pelo trabalho.

Aguará é o jovem aprendiz de Curãturã para dar continuidade aos ervais. Criado por ele, prepara-se para substituí-lo na torração da erva. Aguará, após a morte de Curãturã, cumpre o seu destino e assume o cargo de Uru da Companhia, mesmo sabendo do fim trágico que levava seu mestre. Para ele o destino já estava traçado. Conhece Anaí e se apaixona por ela, com quem acaba se unindo. Anaí

vivia em rancho paterno. Esperta e ansiosa para sair das asas dos pais, convence Aguará a tomá-la por esposa. Seus grandes olhos rasgados e luminosos, em rosto de linda jovem, eram um convite à nova vida. Os ombros nus, as mãos inquietas, o rosto redondo e a boca bem feita completavam o perfil da bela Anaí. Essas são as personagens principais que formam o grupo dos ceifadores da erva-mate. Ao conhecer individualmente as características e o destino de cada uma, revela-se ao leitor que é na soma dos perfis individuais que se forma o traço coletivo dos oprimidos.

O outro grupo é formado pelos changa-ys, ou ervateiros clandestinos, aqueles que colhiam a erva-mate sem concessões. Invadiam, assim, o território restrito à Companhia, pois ela detinha o monopólio da extração da erva-mate na região. Quem, com exceção da Companhia, extraísse a erva-mate era considerado irregular, como é o caso de Osório e seus ajudantes, e, ainda, o Luisão. Esses lutavam pelo fim do monopólio da extração da erva-mate.

Osório, de tempo em tempo, com mais dois ajudantes adentravam as matas para a ceifa da erva-mate de forma clandestina, onde erguiam rancho. Embora fosse casado, levava sempre consigo a Bugra Nakyrã, prostituta, apaixonada por ele. Era um trabalho arriscado que podia acabar em morte, mas ele persistia. Personagem consciente de sua situação, reunia-se sempre na calada da noite com Luisão e outros para discutirem o fim do monopólio: “Chegado de fecha-fila o Osório trazia ainda no rosto e na barba sinais da vivência dura no barbaquá clandestino. Nele, mais do que nos outros, o Luisão – que dava as boas-vindas – demorou o olhar curioso.” (p. 104)

Luisão é o líder do grupo na luta pelo fim do monopólio da extração da erva-mate, luta silenciosa e cautelosa. Sabia da força e do poder do inimigo junto ao governo. Portanto, uma luta desigual, lenta, desumana, de patrões versus empregados. O velho Luisão é um fugitivo dos ervais, do rancho Bonança. Consciente da situação dele e dos companheiros, envolveu-se na política de forma indireta, maneira encontrada para ajudar a acabar com a escravidão dos ervateiros. Diante disso, Luisão envelheceu depressa, amargou ódios, tornou-se fugitivo, tendo que driblar os caçadores da Companhia. É uma personagem corajosa, inteligente, com visão de mundo. Tem consciência de que só a união de forças poderá derrotar o inimigo. Às vezes, sério, decidido, prudente, preocupado, às vezes, irônico. O velho Luisão é o típico funcionário que luta por seus ideais, poderia ser um

sindicalista, um líder de movimentos sociais, ele representa uma facção, a dos trabalhadores dos ervais:

O Luisão se levantou e ninguém disse palavra. Reunião acabada. O mais próximo do portão vigiou a rua e, achando-a deserta, saiu, descendo para a cidade. [...] Repetiram a manobra cautelosa até que no galpão, sob as mangueiras, restaram o velho Luisão chuchurreando o tereré, e mais o homem da cidade.[...]

[...]

Meio que de saída, com o vagar do pessimista, o moço citadino mostrou a sua dúvida:

- Não sei, não, se vai dar combinação que valha a pena você entende? Não sou homem de erval nem de lida com erva. Mandaram que viesse espiar e depois contar o lado humano da sua gente. É como se mandasse ver a pesca da baleia ou o trabalho da borracha. O que eu sei é ver e escrever para os leitores do meu jornal.

Luisão renova o riso malicioso [...]

[...]

- Pois não haveria de? Veja se não é isto: você vem meter-se no meio de dois bandos de doidos, cada qual decidido a liquidar o outro. E pretende ficar de fora, espiando e escrevendo. Pois é loucura e da pior! Quem fica no meio, não tem ninguém a seu lado e os dois bandos contra si. Por que é assim.

[...]

Saiu [...]

Andou alguns passos, rua abaixo, tranquilo como se a passeio na sua cidade. Por isso, quem sabe, nem chegou a ouvir os tiros que lhe mandaram, um no peito outro nas costas. Fosse acima ou abaixo da rua, não teria escapatória. Rodou do passeio tombando na poeira. Era manhã e a vila dormia. Só o velho Luisão apareceu a espiar do portão semi aberto.

- Pois aí está, moço. É como lhe disse, não é mesmo? Vejam só! Estivemos aqui a noite inteira. Oito homens falando de brigar. Só você não tinha armas e não queria luta. Logo de você é que a Companhia teve mais medo. Pensaram que os seus escritos seriam pior do que os nossos tiros. (pp.39-41)

- Até agora lutamos sozinhos e a nosso modo. Mas a influência da Companhia não deixa a nossa voz engrossar. Porque ela tem quem leve os seus recados até onde eles devem ser dados. Até agora ela falou trepada em razão porque a verdade é que ela abriu este país que é o sul do Mato Grosso. Antes da erva, até a guerra grande, só havia por aqui uma quantas fazendas e alguns povoados. [...] (p. 105)

Por fim a notícia. A grande notícia que consideravam atrasada de muitos anos. Mas sempre a que esperavam. Daí o entusiasmo com que os ervateiros independentes, os clandestinos, os que tinham contas a ajustar com a Companhia, os que a odiavam por patriotismo apenas correram ao encontro de Luisão.

[...]

- Isso sim. O mato agora também é nosso.

- E os changa-y? Acabam-se os changa-y.

- Isso também sim. Acabam-se os changa-y. Mas os que estão com a Companhia não se livram fácil – ela vai segurar esse povo até onde puder esticar os contratos. (197-198)

Osório é o homem que comanda os ladrões de erva, porém sua ação contra a empresa não está só no fato de roubar o que é de direito da Matte Larangeira; juntamente com Luisão, que trabalha nos meios políticos, e os ervateiros

independentes, luta para que o monopólio sobre as terras que possuem erva seja extirpado, dando direito igual a todos para explorá-la. Essa luta foi dura e com baixas, principalmente para os opositores da empresa, mas o monopólio é extinto. E juntamente com o monopólio, os changa-ys também se acabam, não há como roubar algo que se tornou de direito.

O grupo opositor vencera, porém Luisão, que sabia o que era trabalhar na Companhia, era um dos únicos que tinha consciência da situação, e da necessidade de acabar com ela e lamenta que a extinção do Monopólio não libertaria os trabalhadores que tinha contrato com a Matte Larangeira: “[...] os que estão com a Companhia não se livram fácil – ela vai segurar esse povo até onde puder esticar os contratos” (p. 198). Com relação a uma oposição política ao monopólio da Companhia Matte Larangeira é possível afirmar que houve de fato. Um exemplo claro foi a “questão do mate”, que gerou um grupo político montado a partir da iniciativa de Pedro Celestino contra um novo projeto de arrendamento da Companhia, que prolongava seus direitos de exploração até o ano de 1916, e que devido a essa oposição foi arquivado.

O perfil e o percurso de cada personagem, bem como o espaço que cada uma ocupa na composição dos grupos, permite compreender que a coletividade se faz de uma complexa rede de relações interindividuais. Constituem três grupos distintos: o dos funcionários da Companhia, somado a ela; o dos ervateiros e o dos ervateiros clandestinos. O primeiro tem o poder, o segundo é submisso ao poder, e, como ato de rebeldia, apenas fogem do erval, e o terceiro grupo é constituído pelos fora da lei que, de forma até certo ponto organizada, fazem oposição à Companhia e atingem o objetivo de sua luta. De tudo isso, o que se destaca é a degradação social. Privado da dignidade, aviltado pela perversidade social, o homem se vê rebaixado à condição mais abjeta da vida.

Os funcionários da Companhia degradam-se porque, tendo o poder nas mãos, valem-se dele para abusarem sexualmente das mulheres, mesmo das casadas e imaturas. Matam e trapaceiam de modo geral, tudo em nome da ordem dos ranchos e a mando da Companhia. Os mineiros, desgastados, sofridos, acabam aderindo à forma de vida dos ervais: embriagam-se, aproveitam-se sexualmente das mulheres como bem entendem e, brutalizados, roubam, fogem, sacrificam companheiros, para salvarem suas vidas, chegando até a negociarem suas

mulheres como pagamento de dívidas: “[...], negócio bom para todos trocar a mulher pela dívida. Negócio que se fazia com frequência, ali e além.” (p. 108).

A degradação nos ervais é tanta que se tornou algo natural, banal, comum aos olhos, tanto do explorador como do explorado, como se expressa Curê: “- Nos começos, isso boliu com meu estômago. Agora...?! Que nada!... a gente se acostuma com tudo, neste velhacaria de vida!” (p. 108). A corrupção marca o jogo da vida nos ervais. A deterioração atinge todos os princípios, a dignidade, a auto-estima e o respeito pelo próximo.

Em **Selva Trágica**, não há propriamente um herói trágico que, ao final da trajetória, volta triunfante. O processo pelo qual a personagem é submetida degradada e torna-a problemática porque ela passa a ter consciência de seus limites e da incapacidade de romper os liames de um contrato em que sempre será derrotada. Os protagonistas são presas fáceis de uma armadilha muito bem arquitetada, e não têm saída. Individualmente, o homem é fraco, sua força estaria no grupo, mas falta nele a consciência do coletivo e a coragem da ação conjunta. Consola-se, portanto, como Pytã, na esperança de um contrato encerrado e no acerto justo das contas. Não há, nesse romance, o herói singularizado na figura de uma personagem, mas sim o coletivo, resultado da soma de traços de todos os ervateiros que trabalharam na extração da erva e que contribuíram para o desenvolvimento da região. A erva e a terra aparecem como os protagonistas determinantes dos destinos das personagens.

## CAPÍTULO IV – TEMPO E ESPAÇO DE OPRESSÃO: “O INFERNO REVESTIDO DE PARAÍSO”

**Selva Trágica**, ainda que não datada explicitamente, refere-se aos acontecimentos nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva, o que permite inferir que o conteúdo narrado passa-se entre o início do século XX e a década de 1930, quando Getúlio Vargas teria extinguido o monopólio da empresa. Seu conteúdo cruza-se com o conhecimento do passado histórico.

No discurso de Luisão, proferido durante uma reunião com trabalhadores, há informações sobre a constituição da Companhia para extração da erva em 1882, bem como referência a uma lei de 1895, que punha ordem na colheita e estreitava o tempo da safra, lei esta não obedecida pela Companhia. São referências históricas, relacionadas às origens da extração, mas que não coincidem com os relatos, pois os antecedem. Porém, não se fixa num período cronológico, balizado por datas bem definidas. Recorta uma faixa de tempo correspondente à descoberta e exploração de uma mina, um período de safra, sem limites claros. Contudo, é uma narrativa centrada ao tempo histórico, narrando linearmente todo o ciclo de produção da erva mate, que exerce uma força de opressão sobre os homens e torna tenso o seu dia-a-dia, marcando as relações interpessoais e as etapas de produção do trabalho.

Inocência Mata (2013), ao tratar a questão da Literatura Mundo em relação às literaturas produzidas em países de Língua Portuguesa e as europeias, em que prevalece uma visão eurocêntrica, enfatiza que a Literatura deve ser concebida como conhecimento de mundo, com um pertencimento que vai além, ousando nas abordagens de Mata (2013), entende-se que na Literatura Mundo não há preocupação em situar, exatamente o que ocorre com a produção artística de Donato, demonstrando que nenhuma obra é “solta” na literatura; antes articula-se com outras obras, de tempos, gêneros, culturas etc., diferentes.

Em **Selva Trágica**, o espaço é o elemento fundamental da estrutura da narrativa, agindo na composição do enredo e das personagens, daí a possibilidade da classificação tradicional de “romance de espaço”, que se particulariza por priorizar a descrição do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais transcorre a intriga. Observando os tipos de personagens, percebe-se que o espaço, muitas vezes, aparece como personagem básica de alguns romances. Nesses romances, o espaço não é apenas o lugar onde decorre a intriga, mas constitui o assunto da

narrativa. Há também outra classe de romance, onde as personagens estariam fortemente vinculadas ou subjugadas ao espaço, como acontece nas narrativas naturalistas. Segundo Dimas (1994),

O espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa [...] em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, a sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese [...] é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e a organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo portanto nenhuma prioridade. (p. 6)

Observa-se que, na Literatura, apenas recentemente se deu a valorização da representação do espaço, a despeito de sua importância, desde então a categoria espacial na narrativa passou a ser estudada como um dado significativo na produção romanesca, cujo delineamento amplia as possibilidades de compreensão da obra literária pelo leitor. Segundo Genette (1972, p. 105) “Nossa linguagem é constituída de espaço” e o descaso aos estudos da categoria espacial, que a filosofia bergsoniana exprimia, cedeu lugar, hoje, a uma forte valorização, de certo modo implica o homem preferir o espaço ao tempo. Genette conclui:

Hoje a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de moradia: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se. (p.106)

Sobre as metáforas espaciais, Genette confirma que elas constituem “um discurso de alcance quase universal, já que delas nos servimos para falar de tudo, literatura, política, música e é o espaço que constitui sua forma, nisto que lhe fornece mesmo os termos de sua linguagem” (p.101).

No **Dicionário de Narratologia** (1987), o espaço é considerado “uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS e LOPES, 1987, p. 129). Para os autores, o conceito de espaço tem duas instâncias: primeiro, integra os componentes físicos que servem de cenário para o desenvolvimento da ação e para a movimentação das personagens; segundo, abarca as atmosferas social e psicológica. Os autores consideram que o espaço social não tem o teor estático do espaço físico, configurando-se em função

da presença de tipos e figurantes, fazendo conhecer ambientes onde aparecem os vícios e as deformações da sociedade. Já o espaço psicológico constitui-se em função da exigência de tornar evidentes as atmosferas vivenciadas pelas personagens, normalmente descritas por meio de um procedimento técnico narrativo como o monólogo interior. A representação do espaço na narrativa encontra-se demarcada por dois condicionamentos:

ele é um espaço modelizado, resultando de uma *modelização secundária*, representação mediatizada pelo código linguístico e pelos códigos dominantes da narrativa, de onde se destacam os que fazem dela uma prática artística de dimensão marcadamente temporal; por outro lado, a representação do espaço jamais é exaustiva, não evitando a existência de pontos de indeterminação, características e objetos não mencionados, que ficam em aberto para complemento pelo leitor. (REIS e LOPES, 1987, p. 131)

Dessa forma, o espaço está estreitamente vinculado a duas categorias da narrativa: ponto de vista (ou perspectiva) e tempo. A primeira categoria afeta a representação, pois está condicionada ao tipo de posicionamento do narrador ou mesmo ao filtro do olhar de determinado personagem. Na segunda categoria, o tempo, afeta o espaço segundo uma dinâmica temporal, porque mesmo o espaço narrativo está submetido às modificações, inovações, erosões advindas do decorrer do tempo.

A relação do romance com o tempo é absolutamente diferente daquela estabelecida pela epopéia. Se a distância é justamente a essência da épica, a distância do mundo narrado, o isolamento da contemporaneidade, ou seja, o tempo da narrativa é (re)constituído como memória, destrói-se essa distância e o gênero se afirma como atualidade viva. Segundo Bakhtin (1993), o presente instável e transitório, a “vida sem começo e sem fim”, constitui objeto de representação de um gênero que se constrói inacabado. Entretanto, isto não significa que a representação esteja excluída de seu campo de ação. O que ocorre é um deslocamento do centro axiológico-temporal para a atualidade da escrita, redundando numa nova relação com o mundo representado, uma reinterpretação ideológica do passado. Isto é, a contemporaneidade e a sua complexidade são o ponto de partida para a representação de uma época, mesmo as do passado heróico.

Nesse aspecto, percebe-se uma identificação, uma proximidade, entre as idéias de Lukács, defendidas mais ou menos à mesma época, e as de Bakhtin, já que seu texto é de 1941, e ambos tematizam a perspectiva histórica.

Para a consciência literária e ideológica, *o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez*: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas. *Todo evento, qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de “pronto” e imutável, inerente ao mundo épico do “passado absoluto”, protegido por uma fronteira inacessível do presente que s prolonga e não tem fim.* Graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este futuro avança para um futuro ainda não perfeito. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. (BAKHTIN , 1993, p. 419-420 – grifos nossos)

Se o objeto da representação é o passado histórico, esse descompasso torna-se ainda mais óbvio, porque o discurso histórico, exposto às intempéries do presente, assimilado parodicamente pela narrativa, será um importante índice da intencionalidade geral e profunda do escritor e, portanto, do significado ideológico de toda a obra.

Os intelectuais e criadores na sociedade capitalista conservam-se orientados, essencialmente, pelo sentido dos “valores de uso”, voltados inteiramente para a qualidade de suas obras. Não conseguem, no entanto, livrar-se da ação do mercado e da sociedade coisificada. Situam-se à margem da sociedade e convertem-se em indivíduos problemáticos, já que uma sociedade marcada pelo “valor de troca” degrada o indivíduo ao distanciá-lo de seus valores, ou seja, não lhe permite encontrar valores autênticos na sociedade onde vive.

Essa visão de mundo corresponde ao fato de que o escritor é capaz de captar o sistema de pensamento de um grupo de homens sob as mesmas condições econômicas e sociais, de onde extrairá o herói coletivo. Os temas da criação literária são os grupos sociais e não os indivíduos isolados. Assim, o romance, crônica social, recria a sociedade de seu tempo; por isso, em vez de colocar a identidade entre a realidade social e o conteúdo da literatura romanesca, ele a concebe entre a estrutura do meio social e a estrutura narrativa. Há uma homologia entre a forma literária do romance e a relação cotidiana dos homens com os bens e os outros homens. Observa-se que, em uma sociedade produtora para o mercado, o “valor de uso” desaparece diante do “valor de troca”, a qualidade diante da quantidade, daí a

tendência do romancista em criar o “herói problemático” em tensão com as estruturas degradadas em vigor.

Percebe-se que Lukács (2000) empenhou-se em atribuir à História a sua “verdadeira” dimensão, tomando o romance como objeto privilegiado que visa instaurar ou restaurar uma consciência histórica. Essa consciência não só revela a origem histórica das formações sociais, subjugadas a um futuro que as predestina ao declínio, como, por outro lado, opõe-se a um pensamento burguês que ignora a História e tenta solidificar as formas sociais numa imutabilidade em que o resultado não é mais do que a apologia da ordem existente. Um romance verdadeiramente histórico não fica, portanto, fechado a um passado e voltado para si mesmo, mas, antes, configura-se pela exatidão de suas análises, pelo caminho possível que aponta em direção ao futuro, sugerindo uma perspectiva.

A partir dos estudos sobre as categorias de tempo e espaço representadas no romance, Bakhtin (1993) elabora o conceito de cronotopo formado pelos radicais de origem grega, *cronos*, que significa tempo e *topos*, espaço. Segundo o pensador russo, ele determina a imagem do homem na literatura. Sendo assim, para compreender o sentido no romance, é necessário recorrer a essas categorias, que se cruzam e se confrontam, determinando a imagem do sujeito no mundo em que está inserido de acordo com o tempo no qual se encontra.

Bakhtin toma a literatura como um fenômeno estético totalmente ligado ao contexto cultural mais amplo. O teórico inicia a discussão do texto “Formas de tempo e de cronotopo no romance - ensaios de poética histórica” pela afirmação de que a Literatura assimila de maneira complexa o tempo e o espaço, bem como o indivíduo histórico que se revela nessas duas categorias. Cada sociedade, consoante as suas condições históricas, assimila parte dessa realidade e forja gêneros textuais de acordo com essa assimilação.

O cronotopo define-se pela interligação fundamental das relações temporais e espaciais, esteticamente assimiladas pela literatura. Bakhtin salienta ainda duas coisas: a primeira é o caráter indissociável do espaço-tempo que, dessa forma, se constituem como geradores de sentido, sendo no espaço que se revelam os indícios do tempo; a segunda é uma categoria conteudístico-formal da literatura que “mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários. Cabe acrescentar que o princípio condutor do cronotopo é o tempo.” (BAKHTIN, 1993, p. 13). Esse segundo aspecto, muitas

vezes, passa despercebido pelos estudiosos, isto é, ele pode ser tanto conteúdo quanto estrutura, tanto verticalidade quanto horizontalidade. Segundo Bakhtin (1993) “o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.” (p. 211). Bakhtin justapõe texto e contexto: espaço, tempo, enredo, história; o cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O estudioso associa essa categoria aos gêneros literários, considerando inclusive que as variedades de gêneros são determinadas pelo tempo:

O cronotopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as idéias as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária. (BAKHTIN, 1993, p.356)

O significado figurativo do cronotopo, em virtude do qual os acontecimentos do romance adquirem um caráter sensivelmente concreto ou “ganham corpo”, também é enfatizado pelo teórico. Ele fornece um terreno substancial à imagem e demonstração dos acontecimentos, graças à condensação e à concretização dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. O cronotopo serve de ponto principal para o desenvolvimento das “cenas”, configurando-se como centro da concretização figurativa do romance inteiro. Na literatura, explica Bakhtin (1993), tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, e sim incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria imagem narrativa. Dessa maneira, a imagem representa os fenômenos espaciais e sensoriais no seu movimento e na sua transformação, introduzindo no plano artístico do romance os momentos essenciais da realidade temporal e, “até um certo limite, histórica”, segundo Bakhtin (1993, p. 349):

Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. [...] salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto [...] graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço.

Embora tempo e espaço sejam indissolúveis e contribuam para o desenrolar do enredo, verifica-se que, pela perspectiva de Bakhtin (1993), o tempo é a força motriz do cronotopo, visto que, na literatura, é por meio das categorias temporais

que o homem se transmuta. A evolução temporal é reconhecida nos estudos de Bakhtin, inicialmente no romance grego, com os heróis que permanecem inalterados, e termina com o cronotopo da cultura popular, o carnaval de Rabelais. Assim, na obra **Questões de literatura e de estética**, busca explicar a evolução dos cronotopos ao longo dos tempos e as transformações pelas quais o homem passa ao viver em um determinado tempo e articulação com um dado espaço. Mas, dos dois elementos, é ao tempo que ele dá maior ênfase. Como acontece com outros estudiosos, Bakhtin também vê o tempo como uma espécie de grande ponte entre a ficção e a realidade:

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo *criativo* particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra. (BAKHTIN, 1988, p. 358-359)

Para Bakhtin (1993), o tempo é primordial na construção do cronotopo, revelando-se por meio do espaço. Sendo assim, a concepção de tempo deste pensador, refere-se também a noção de homem, que se modifica a cada nova temporalidade. O tempo é a dimensão do movimento, da transformação, da metamorfose, na qual é submetido o herói. Com isso, pode-se observar que se trata de uma análise em que o importante é a relação alteração/identidade, pois as questões centrais, da história do romance, estão relacionadas com as transformações ocorridas com o herói.

Osman Lins (1973), em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, procede a uma análise literária que toma como objetos de pesquisa três obras de Lima Barreto. Lins parte de considerações sobre esse autor, elencando traços que aproximam suas obras, por fim – o que interessa para este trabalho – o estudioso analisa o elemento espacial no contexto da obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, invadida por espaços naturais, citadinos e sociais, que são a matéria privilegiada desse autor, “o que os circunda, tanto social como fisicamente, a plataforma dos seus passos, o fundo contra o qual se delineiam seus perfis equívocos, o cenário onde vivem e interrogam, o Espaço.” (LINS, 1973, cap.3, p.14).

Assim como Bakhtin, Osman Lins considera tempo e espaço categorias intrínsecas e, sendo assim, inconveniente isolar seus aspectos, ou abordá-los de forma estanque. É possível, sim, analisar a função que desempenham e a importância dessas categorias na relação com os outros elementos como o narrador. Ao falar sobre uma análise do tempo ou do espaço é importante enfatizar que a referência é o mundo romanesco, e, portanto o tempo ou espaço são ficcionais, mas vistos como recriação do mundo real.

Nesse sentido, no campo da análise literária, é válido acrescentar que, se, por um lado, há um volume extenso de estudos acerca do tempo, não se pode afirmar o mesmo em relação ao espaço. É bem verdade que em algumas narrativas o espaço é elemento secundário, mas também há várias outras narrativas em que este elemento avulta e adquire importância tal qual personagem e ação.

A história, ou diegese de um romance, é um objeto compacto e intrincado, seus fios se enlaçam entre si: o universo espácio-temporal está nela contido. Apesar de seus fios enredados, pode-se isolar o componente espacial e estudá-lo por meio de elementos intencionalmente dispostos na narrativa. Ele pode compor uma personagem, absorvendo ou acrescentando, muitas vezes, constituído por seres “coisificados” ou anulando a sua individualidade.

O espaço na ficção não se atém a descrições, em que prepondera a visualidade: ele é muito mais abrangente. Quaisquer que sejam os limites e limiares do espaço descritos na narrativa, ele adquire mais corpo à medida que evoca outras sensações, que não as visuais. Essas questões relacionam-se diretamente com a perspectiva, pois, na ficção, o espaço se organiza a partir de uma entidade centralizadora, seja ela o narrador ou a personagem.

Apesar de seu caráter estático, o espaço pode assumir aspectos variados em termos de extensão: pode ir da imensidão de uma região aos locais limítrofes de uma cidade ou um espaço interior privado. O espaço, nos seus aspectos geográfico, político e cultural, configura-se por meio das observações do narrador e/ou personagens. O deslocamento entre lugares, efetuado pelas personagens e/ou objetos e as ações vão conferir-lhe temporalidade, mas interagindo com ele, esses elementos podem transformá-lo, ou o próprio espaço pode provocar ações ou eventos.

Lins (1973) afirma que o espaço representado pode ser distinguido como exterior, interior, fechado, aberto, público, privado, etc. Espaço exterior é

considerado aquele circundante social e fisicamente, o cenário físico-geográfico, onde vivem e interagem as personagens; o interior é o que se encerra na mente, com todas suas vivências subjetivas; o fechado é o interno a uma construção qualquer, como casa, prédio, hospital, pensão, etc., enquanto o espaço aberto inclui a rua, o céu, o campo, a montanha ou o oceano, nestes dois últimos casos podem ser classificados em espaço público e espaço privado, dependendo de cada caso. O espaço subjetivo é constituído dos eventos mentais que ocorrem na personagem, suas recordações, visões de um futuro feliz, sentimentos, sensações, percepções, lembranças, desejos, experiências, etc.

Deve-se diferenciar espaço e ambientação: a personagem existe no plano da diegese e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução narrativa, o que configura a distância que subsiste entre espaço e ambientação. Então, segundo Lins (1973), ambientação é o conjunto de processos que visem a proporcionar na obra de ficção a percepção do ambiente, para a concretização do espaço considera-se a experiência de mundo, para reconhecer a ambientação necessita-se de certo conhecimento da arte de narrar, transparecendo, assim, os recursos expressivos utilizados pelo autor.

De acordo com estudos de Lins (1973), existem três tipos básicos de ambientação: a franca, a reflexa e a oblíqua. A ambientação franca caracteriza-se pela introdução do narrador com um discurso avaliatório, por vezes mediado pela presença de um ou mais personagens. Quando o narrador é também personagem, a ambientação pode variar, mas, de forma geral, o esquema é o mesmo o narrador observa e narra, verbalizando o exterior. Nela quando o narrador está em primeira pessoa é objetivo; já quando aparece em terceira pessoa, é subjetivo.

A ambientação reflexa é caracterizada pela percepção das coisas por meio da personagem, o foco é o personagem e as narrativas são geralmente em terceira pessoa e tal qual a ambientação franca seu caráter é contínuo e compacto. O personagem na ambientação reflexa possui ação passiva e suas atitudes, se registradas, são sempre internas, ao contrário da ambientação oblíqua ou dissimulada, que exige um personagem ativo que demonstre a relação entre espaço e ação, como se as ações fizessem nascer o espaço. Cada processo de caracterização da ambientação possui um lugar determinado na obra e que cabe ao autor utilizá-los de acordo com a eficácia desejada.

Nesse sentido a ambientação possui dois aspectos que se relacionam entre si que são a ordenação e a precisão dos elementos espaciais. Numa ambientação desordenada o narrador não estrutura literariamente o espaço, restringindo a enumerá-lo, todavia de nada adianta enumerar tão somente uma cena, é necessário estruturá-la literariamente para torná-la significativa. Já a precisão ou a imprecisão propicia, quanto ao tratamento do espaço, a utilização de procedimentos concretos e particulares que evidenciam uma época ou tradição literária. Aquele que estuda o espaço não deve ocupar-se somente do que o visual revela, mas também das sensações que os outros sentidos inferem e qual seu grau de interferência.

Quanto à função que o espaço assume na obra de ficção, não se pode estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento espacial, assim como de uma personagem, de uma estrutura temporal ou qualquer outra categoria narrativa. Deve-se mesmo admitir a hipótese de um espaço ser funcional em determinada sequência que, por sua vez, constitui-se como corpo estranho no conjunto da obra.

O espaço exerce as funções de caracterizar, provocar e de situar a ação. A primeira função, caracterizadora, ocorreria quando o espaço serve de cenário, em geral restrito – um quarto, uma casa -, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de dispô-los e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção social desta também pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica. Quando o espaço interfere liberando energias da personagem, ocasionando ou causando a ação, sua função é provocadora. Normalmente a personagem transforma em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço, podendo este propiciar a ação ou provocá-la. Quanto à outra função, de situar a ação, observa-se que muitas vezes o espaço serve exclusivamente para localizar personagem, neste caso, ele é constituído pela relação entre os objetos em si ou entre os homens e os objetos.

Em **Selva Trágica** transparece duas modalidades temporais, uma no plano do mundo imaginário, o tempo da narrativa; a outra na representação do real, o tempo histórico, ambas diluídas no espaço da narrativa. A categoria temporal está condicionada pela linguagem da história narrada, o tempo é representado por meio dos acontecimentos expostos. A narrativa romanesca independe do *continuum* do tempo real em que se seguem as relações de passado/presente/futuro, a noção de continuidade é reforçada pela utilização excessiva de gerúndios: “[...] Os mineiros desafogam o ruim humor da jornada chimarreando, resmungando, catando-se os

carrapichos apanhados no vaivém do sapezal.” (p. 14). O desdobramento do tempo na ficção concede ao autor a liberdade de revelar, em algumas páginas, a vida inteira de uma personagem, ou, inversamente, expandir em discurso um episódio que no tempo real não levaria mais que cinco minutos. Assim, na obra literária o tempo é inseparável do mundo imaginário e das necessidades internas de construção da própria ficcionalidade, e pode-se, nesse mundo, questionar o tempo da aventura contada, se no passado, no presente ou no futuro, além do que na história muitos eventos podem desenrolar-se no mesmo espaço.

Como em toda narrativa histórica ficcional, a objetividade da narração, combinada com a subjetividade do discurso das personagens, constrói uma ambivalência aos moldes da ficção, fazendo o romance distanciar-se do real. Tal procedimento liberta a narração da trama, dos marcos cronológicos. Em **Selva Trágica**, o autor utiliza recursos próprios para traduzir sua temporalidade. Recusa o compasso do relógio ou a sequência do calendário para chamar atenção para um tempo centrado nas ações de comando e obediência e, ainda, na rotina dos dias da gente daquela região.

Em **Selva Trágica**, o desenrolar das ações não ocorre num período longo por meio do qual se operam grandes transformações na vida dos protagonistas. O que existe é um recorte de uma faixa de tempo correspondente a um conflito social. Muito mais que a delimitação cronológica das ações, o tempo orienta-se pela expressão da rotina cósmica, sob o efeito da alternância entre o dia e a noite, e por uma caracterização psicológica, ou seja, a revelação dos sentimentos na fugacidade do tempo. Assim, a história se estrutura num jogo de tensão entre o tempo do contar, ou da enunciação, segundo Genette (s.d.), e o tempo contado, ou do enunciado. Por isso, é possível constatar as relações entre a diegese e a narrativa enquanto discurso e perceber na diegese a sua correlação com o tempo cronológico dos acontecimentos, o tempo objetivo, marcado pelo calendário, pelo ritmo das estações, os dias e as noites, etc., e no tempo do discurso narrativo, o engendramento significativo do texto romanesco.

O modo de narrar de **Selva Trágica**, ainda numa perspectiva generalizada, orienta-se por uma variedade de tempos alternados provocando uma quebra na linearidade da narrativa. O romance intercala vários episódios numa rede de situações simultâneas, figurando uma manobra do narrador em via dupla, por um lado, a simultaneidade de situações está em função de um fato progressivo que

constrói o fio condutor da narrativa, por outro, a caracterização de várias histórias, como a dos mineiros (Pablito, Pytã, Augusto), dos Changa-y (Osório), dos funcionários da companhia (Isaque, Casimiro, Lucas, Curê), das mulheres (Flora, Zola ou Nakyrã), que ampliam a tensão dramática.

Nesse jogo de simultaneidade, o tempo da enunciação é constantemente interrompido. A inserção de um episódio causa a ruptura de outro que, em instantes, é retomado. Assim, enquanto o velho Bopi, Lucas e Pablito estão realizando a montada, Pytã é apresentado retornando de mais um dia de trabalho, contando os dias para o acerto de suas contas com a Companhia e Flora está ansiosa à espera de Pablito, temendo a perseguição de Isaque; Augusto está planejando a fuga. Considerando que cada história isolada seja um fio episódico, a obra permite leituras com focalizações diferentes, individualizadas.

Nesse sentido, pode-se buscar, por exemplo, o desenrolar da história de amor entre Pablito e Flora, suas dificuldades, seus (des)encontros e final trágico ou ainda no desenrolar da narrativa, o recorte de um fio episódico, como a fuga e a perseguição do mineiro Augusto, proporciona a expectativa criada pelo contar, a de saber logo o que vai acontecer, se Augusto conseguirá atingir o seu objetivo, se poderá se livrar do erval, alcançando o rio e se libertando, ou se cairá nas mãos dos perseguidores. Nisso se manifesta o tempo do contado, isto é, do que está entre a fuga e o desfecho. No entanto, o tempo da enunciação é interrompido com a inserção de episódios que revelam ao leitor o que, concomitantemente, estaria acontecendo com outras personagens em outros espaços, enquanto se desenvolve a tentativa de fuga.

Na totalidade da obra, no entanto, o tempo de contar, ou o tempo da enunciação, é a todo momento interrompido para a inserção de outras cenas. Nesse caso evidencia-se o tempo da história, isto é, do fato narrado, exigindo, assim, uma leitura sucessiva construindo sequências de imagens. A narrativa, enquanto discurso, segundo Gérard Genette em **Discurso da narrativa**, apresenta variações que só podem ser apreendidas no estudo comparativo entre os dois planos: o tempo da história, tempo do significado, e o tempo da narrativa, tempo do significante. Essa dualidade temporal é marcada por um jogo entre o tempo do fato contado, ou do enunciado, e o tempo do discurso narrativo, ou da enunciação.

No caso de **Selva Trágica**, há manobras projetadas no texto que levam a uma discordância entre a ordem dos acontecimentos no discurso e a ordem dos

acontecimentos na história. A tensão está justamente neste jogo temporal, pois discrepam entre si, instaurando no tempo da narrativa, alguns procedimentos no que se refere, principalmente, à ordem e à duração. Ordem e duração são categorias do tempo que dinamizam a narrativa por meio de recursos como a anacronia, a discordância, segundo os ensinamentos de Genette (s.d.) entre as duas ordens temporais do discurso e da história, que se desdobra em analepses e prolepses, no que se refere à ordem; e isocronia/anisocronia, que mobilizam procedimentos como os de cena, eclipse, sumário e pausa, no que diz respeito à duração.

A ação é suspensa e outros fios são buscados: a descoberta de uma nova mina, o relacionamento de Uru com Zola, o plano arquitetado por Isaque para se apossar de Flora; a saída dos perseguidores, comandados por Casimiro para recuperar os fugitivos; a relação forçada de Flora com Isaque e as consequências do ato; o retorno de Pablito e o seu reencontro com Flora; retomada da fuga e encontro dos fugitivos; a morte de uma menina e o velório; a morte do Uru e de Bopi. São pausas que retardam o andamento da narrativa. Assim, o enunciado tem um tempo próprio, que poderia ser linear e marcadamente cronológico e que se prende à fuga. Se o leitor optar por imprimir nesta parte da narrativa só a fuga, ele terá um tempo do enunciado rente com o tempo da enunciação. No entanto, é evidente que o tempo da narrativa é outro. A tensão se mantém e o tempo serve para alimentar a expectativa do leitor e se constitui como uma técnica de construção deste romance. O mesmo pode se observar em relação ao episódio do assédio à Flora, perpetrado por Isaque, na oitava parte do segundo capítulo; ao fio da narrativa principal intercala-se a saída dos perseguidores de Augusto.

Na ordem narrativa esse alongamento/retardamento diz respeito à duração e, particularmente, mostra-se como uma pausa; ainda nesta ordem, ou seja, a da relação dos acontecimentos no discurso e na história é possível verificar, em **Selva Trágica**, certas anacronias como as analepses, na intercalação do passado ao presente ou recuos no tempo. O anacronismo realiza-se por uma visão cênica exposta em discursos diretos preenchidos por um “senso do presente”, em que o narrador cede espaço sem excluir-se totalmente para um “aqui/agora” das personagens que dialogam. Esse diálogo que Genette (s.d.) denomina de “cena” realiza a igualdade de tempo entre a narrativa, uma categoria do discurso, e a história. O “senso do presente” é apenas uma condição primeira para a introdução da anacronia durante o diálogo entre Pablito e o Velho Bopi que se passa no

presente: “– Diz de uma vez, carafí Bopi. Eles fizeram isso com a Flora, hein?” (p.09). A fala de Pablito é o pretexto para que o velho Bopi reflita sobre o tempo que vivera nos ervais e o narrador expunha sua experiência sobre a exploração das mulheres e as compara com os ervais, “O Bopi sabia dessas coisas o que bastava. Ele mesmo, nos começos da loucura do mate, mandara donos de mulheres bonitas montar nos longes e fora fincar pé diante do rancho, mal o escuro aumentava as distâncias e a solidão da mulher.” (p. 11).

Ocorrem outras analepses, muitas com o intuito de cumprir a necessidade de se esclarecer ao leitor alguns eventos antecedentes, como a lembrança de Pytã da história do rapaz que teve que ser sacrificado depois de uma queda com um raído nas costas que lhe partira a coluna (p. 22- 24) e das recordações de Flora de “um quase menino de olhos tristes e gestos envergonhados” (p. 44), lembranças que se constituíam na única forma de liberdade, a dos pensamentos da mulher tão castigada e abusada, que sofre o preconceito dos homens do rancho que não acreditam em sua fidelidade e em seu amor por Pablito, ao considerarem esse sentimento apenas duraria pelo tempo que o rapaz ainda tivesse forças para sustentá-la, caso as perdesse, trocaria de rancho, sem olhar para trás; ou ainda as marcas dos dissabores do amor de Isaque (p. 45). Trata-se, na obra, de uma exposição separada que não interrompe o curso da ação principal. Essa técnica, que se caracteriza pela retrospectção, isto é, a evocação retardada de um acontecimento anterior ao momento da história, constitui-se uma analepse.

Ao intercalar passado e presente dando ensejo a recuos no tempo, as anacronias apresentam-se como pausas que interferem na velocidade da narração. As analepses são responsáveis pelo alongamento ou retardamento na ordem narrativa, ocorrem, em geral, em função do estilo indireto livre, trazendo para o tempo do discurso no presente os momentos anteriores, rememorados. São as chamadas digressões, descrições ou relatos que se encaixam, que se justapõem ou que abrem rupturas no plano do discurso e instauram uma espécie de micro-narrativa que se enxerta na diegese primária, explorando as virtualidades da memória e da retrospectção, revelando o enredado mundo interior das personagens.

A prolepse temporal, procedimento que se caracteriza pela antecipação de um segmento narrativo futuro, também é utilizada, embora com menor frequência, explícita, de alguma forma, uma perspectiva sobre um acontecimento ulterior; manifesta-se para revelar ao leitor os planos de fuga de Augusto e seus amigos e

suas possíveis consequências: “[...] Ou dá certo e chegamos ao rio ou morremos no caatim.” (p. 17); ou ainda aludem à ilusão de Pablito em conseguir sucesso na fuga com Flora por ter um revólver: “[...] Vamos, ninguém caiu no mato com esta vantagem.” (p. 153); ou anunciam a esperança de Isaque em ter Flora como companheira, mas voluntariamente: “[...] Pois é, mas quando a mulher me interessa de fato quero que venha por querer. Assim é com a Flora. Não tenho pressa, não senhor. Sei como são...” (p. 69); ou ainda quando ocorre a projeção, um tanto profética e realista de fatos futuros, na fala do narrador que opõe a sensação do rapaz de se sentir livre da escravidão da Companhia ao inevitável retorno a esse espaço de opressão:

[...] O rapaz pensa em voltar para casa mas tudo foi tramado no sentido de recambia-lo ao erval. Aquela noite foi levado à bailanta para se embriagar fizeram que ele não tivesse bebida, nem prosa, nem carinho nas últimas semanas do erval. Esta noite quer recuperar tudo isso de um fôlego. Pela manhã estará liquidado: bêbado, ensonado, sem dinheiro. Virá o dono da bailanta a requerer dinheiro. Aparecerá a polícia querendo prender quem gastou e não pode pagar. As mulheres terão sumido. Ele estará bêbado e desamparado. Terá que aceitar o adiantamento que o aconchavador lhe oferece para fugir ao dono e à polícia. Assinará a caderneta por seis meses de trabalho no inferno. Dão-lhe dinheiro e cama em troca de sua assinatura. Antes que acorde, será levado de volta aos ervais, amontoado com outros em uma carreta. (p. 125-6)

Vários segmentos prolépticos são manifestados a partir do clima e sua simbologia, constituindo-se em premonição; encarregam-se de manter as expectativas em torno dos eventos que se desencadearam na zona de exploração da erva-marte: “Mas quando o tempo arrepiava, com o vento avisando que as árvores da erva estariam fechadas de folhas, engorgitadas de seiva, então, sim!” (p. 164). Há, ainda nas palavras de Luisão, líder político na região, certo peso de predestinação. A revelação de que nem tudo acontecerá como está sendo anunciado e que algo grave, ainda poderia surpreender a todos: “Uma luta deste porte [...] Começou com a regulamentação da poda, coisa que ninguém obedeceu. Agora, mandaram dizer que o Governo decretou a extinção do monopólio. [...] Não pensem que com isso – esse papel do Governo – os apuros acabaram.” (p. 198); ou ainda para prevenir que o jornalista seja assassinado: “Hão de encontrar modo de brigar ao seu redor e no meio da briga de fazer sobrar para seu lado alguma coisa que faça ferida.” (p. 190).

No entanto não são as analepses e as prolepses os únicos recursos utilizados na categoria temporal. Há, ainda, outros que, da mesma forma, tratam das relações entre o tempo da história e o tempo do discurso narrativo. O narrador relata, em alguns momentos da narrativa, velozmente, condensando ou excluindo do discurso pormenores de ação ou palavras. Na pressa para se chegar a acontecimentos mais relevantes, a voz narrativa não apresenta extensos vazios como acontece com muitas histórias romanescas, como final do capítulo IV para o início do capítulo V, há um salto no tempo para que se registre os eventos da Semana Santa no erval, faz desacelerar o clima de constante tensão mantido no movimento narrativo e a narrativa segue elucidando os acontecimentos dia a dia, em sequência cronológica.

Em seguida ocorre uma condensação de todos os acontecimentos que se precipitaram para um desfecho, o que resulta num processo de aceleração que torna inviável descartar um fragmento isolado, já que não há uma indicação precisa do tempo passado. Para se ter uma idéia de como o ritmo da narração do romance se encontra acelerado, convém observar os fios episódicos: ocorre a narração da captura de Pablito e concomitantemente acontece o encontro dos Changa-y para novo turno de trabalho e Isaque recruta novos peões para a Companhia, evidenciando os métodos utilizados para ludibriá-los. Esse o procedimento permite ao narrador desvelar todos os episódios num só capítulo sem perder de vista a continuidade da ação.

No que concerne à duração, outro tipo de desencontro e tensão entre os tempos, verifica-se seu aparecimento sob a forma de elipse, um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estreita fidelidade todos os pormenores da diegese, ou seja, trata-se de determinados cortes de acontecimentos diegéticos, arrolados de forma acelerada: “Andou pela margem do rio, despiu-se, nadou, entrou pelo mato, buscou frutas e ninhos.” (p. 67)

O uso do tempo marcadamente cronológico, pela sucessividade das ações do cotidiano, é também um procedimento que adquire relevância, pois funciona como um instrumento de pressão/opressão na vida do ervateiro. O tempo e o espaço se definem bem e vetorizam a ação do homem no contexto do romance. Os eventos referentes à Semana Santa são relatados no quinto capítulo da narrativa, quando se verifica o uso especial do tempo com marcas de linearidade cronológica. Parece que o narrador se desprende da tensão temporal e elabora um exercício de estilo, privilegiando o passar claro do tempo e explicitando sua presença como elemento

condutor da ação, assim como ocorre uma trégua nos conflitos e tensão da narrativa.

O tempo é o do calendário e abrange o período compreendido entre o sábado anterior ao Domingo de Ramos e o Domingo de Páscoa. Nesse momento, instaura-se um novo tempo na vida dos mineiros, o qual suspende o seu cotidiano de sofrimentos e lhes oferece uma trégua, onde tudo se pode fazer, menos trabalhar. Tempo misto de sagrado e profano, a liberação de costumes e de busca de alguma felicidade, no desregramento e na aparente liberdade:

A noite de sábado foi de bulhas e andanças. [...] A disciplina já afrouxada... (p. 129)

Á noitinha do Domingo de Ramos chegou mais gente e não houve barraca ou rancho sem concorrência a mais não poder. [...] (p. 136)

Na terça-feira, a função começou com a manhã bem alta e clara, que a noite havia sido doidamente festejada. Correu tereré e rodou o chimarrão, andaram acertando carreiras, brigas de galo e partidas de bacará. Só pelo meio dia cuidaram do churrasco. (p. 139)

Na quarta-feira, a manha foi de pausa. (p. 141)

Na Quinta feira Santa a festa rompeu com o dia. Animada que só vendo! Dos ervais e das cidades chegara muita gente durante a noite. (p. 143)

Sexta-feira Maior.  
O entusiasmo foi crescendo até o meio-dia. Depois esmoreceu com a comida, o calor, o começo do fastio. (p. 147)

Chegou o sábado. Com o sol, deram tiros, gritos, abraços. Gritaram Aleluia! Aleluia! Era o sábado festivo. (p.149)

O fim da tarde acabou num abafador de tristeza e cansaço [...] Estava finda a Semana Santa dos ervais. Era a tarde do Domingo de Páscoa. (p. 155)

O tratamento dispensado ao tempo pelo autor confere a esse romance qualidades literárias que o distinguem da série social, ainda que haja intenção deliberada de denúncia das injustiças perpetradas contra os trabalhadores dos ervais do sul de Mato Grosso.

No constante jogo intencional proporcionado por cortes narrativos, utiliza-se elipses, retrospectões, antecipações, superposições de imagens à semelhança das anacronias de **Selva Trágica** que se apresentam em todo romance provocam forte movimento de aceleração da história. O tempo narrativo projeta-se numa dinâmica incessante de idas e voltas causando alterações na ordem dos acontecimentos. Paralelamente à narração do mundo externo, focalizado por um narrador heterodiegético, segundo Genette (s.d) “narrador ausente da história que conta” (p.

244), revela-se o mundo interior das personagens, exteriorizado em fluxos de consciência. Enquanto as próprias personagens, colocadas em cena, expõem seus sentimentos mais íntimos, o narrador mantém-se numa postura neutra referente aos fatos testemunhados.

Esse jogo entre os diferentes tempos, além de aproximar a obra à dinâmica da linguagem cinematográfica, confere ao texto qualidades literárias singulares, constituindo uma marca estilística de Hernâni Donato, que pode ser identificada no fragmento:

O juiz de partida gritava a bom grito o primeiro quinto da largada:  
 - Petei-póóó ...! e repetia em português, para a gente da cidade – cinco!  
 O silêncio dos homens se fez duro de apalpar e pois mais viva a chirinola das fulanas rusguntas. Emudecido o acordeão e a harpa. Os cavalos trocavam posição de patas.  
 - Irundyyy ...! Quatro!  
 Um dos cavalos atirou-se contra as varas laterais da seringa e o seu condutor disse-lhe xingos de mistura com agrados. Os assistentes ondearam sua ansiedade.  
 - Mobohapyyy ...! Três!  
 Ela sentiu o silêncio fazer-se pesado sobre os apostadores. Todos estavam loucos de suor e de poeira. Foi quando sentiu a mão! Mão quente de homem pousando sobre as suas. Não pela mão mas pelo modo como acariciava soube de quem se tratava. E teve medo pânico. Medo de que o silêncio dos homens e dos cavalos fosse tamanho que o Isaque, lá embaixo, feito juiz de chegada, pudesse ouvir como batia o seu coração. Medo de que o ...  
 - Mocôiii...! Dois!  
 ... o Isaque voltasse naquele instante ou pudesse vê-los, o Pablito e ela, mesmo ali onde estavam, ocultos pela seringa alta, pelos animais e pelos assistentes. Mas principalmente medo de que o pablito não tivesse vindo para ficar ou não a quisesse levar.  
 - Peteiii ...! Um... eee...  
 Olhou-o por fim e ele tinha a boca aberta e os olhos úmidos.  
 - ... ããooo! – urrou o juiz de partida.  
 Os cavalos saltaram para a frente sob os berros dos montadores e os uivos da multidão. (p. 150-151)

O tempo também constrói o discurso e revela a História, pois é uma forma de busca da transformação social, em que se mostram as ações do passado como precedentes de situações do presente, contrapondo a ilusão da verossimilhança a da historicidade. O fragmento a seguir permite-nos inferir quanto à duração do tempo no romance:

- Uma luta deste porte não começou ontem, nem pode acabar hoje. Durou tempo, engoliu muita gente, enriqueceu uns poucos e desgraçou milhares. Começou com a regulamentação da pode, coisa que ninguém obedeceu. Agora, mandaram dizer que o Governo decretou a extinção do monopólio. Todos vocês podem pedir a concessão e tirar a erva. Isto custou dez anos

de espera. Não pensem que com isso – esse papel do Governo – os apuros se acabaram. O Governo está longe, tem vista fraca demais para enxergar o que se passa no meio do mato. E a erva está no meio do mato. Não nos jardins do palácio do Governo. Agora vamos lutar contra outro tipo de poder: o dinheiro, a política, o suborno, a malícia. (p. 198)

Em **Selva Trágica**, o tempo exerce também a função de um marca-passo da coletividade social. Ele está indexado ao processo de luta, de busca de direitos de um determinado grupo e é, sob essa perspectiva, que compreendemos o porquê do narrador deste romance marcar tão acentuadamente a categoria temporal no decorrer da história.

O espaço romanesco engloba a floresta, as vastidões da mata, as amplitudes das distâncias. Espaço aparentemente aberto, porque é por ele que os ervateiros perambulam em busca de ervais, das minas. No desenrolar da narrativa, contudo, o espaço vai se revelando fechado, opressor e acaba oprimindo o homem, incapaz de escapar dele, pois é nele que está o meio da sobrevivência de uma vida subumana de trabalho forçado, de exploração, miséria e injustiças, onde a liberdade e a vida são furtadas do homem, e as hostilidades da selva se revelam: “O lugar era seco. Puderam ralear a tacupi lateral pois os biriguis bebedores de sangue não seriam tantos. Em troca, careciam de um reforço entrelaçado nos baixos por medo às cascavéis.” (p. 196).

Nesse espaço, o trabalhador é nômade, predador. Lugar de desafios e infortúnios, de geografia acidentada, inóspita. No emaranhado da mata, o homem sente-se diminuído, impotente. A vegetação o sufoca, e os caminhos, os trilhos, as veredas são picadas por abrir. Para se orientar em geografia tão adversa é preciso subir ao topo das palmeiras, descortinar rumos e prosseguir:

Olha a direita e não vê mais do que selva. Avisa:

- Mato alto.

- Na esquerda?

- Mato alto.

- Na frente?

- Mato alto. Depois, uma baixada. E água pouca. Depois sapezal. (p. 9-10)

Na vastidão da selva, espaço de perdição, as personagens ficam confinadas nos casebres, nas barracas, nas taperas, nos ranchos provisórios e improvisados que mais constroem que acolhem seus moradores. São habitações que impedem a privacidade da vida íntima dos trabalhadores e convidam o homem a

transgressões de toda ordem e limites, tornando-os menos humanos e mais animalescos, distanciando-os da simbologia da casa como lar, conforto, repouso, acolhimento.

O espaço oprime as personagens não apenas no que tange à escassez ou precariedade da moradia, mas pela falta de livre trânsito pela mata fechada, repleta de empecilhos, como animais ferozes, cobras e mosquitos, situação ainda mais agravada pela opressão dos patrões, que lançam os ervateiros num confinamento. O mineiro é forçado a trabalhar de forma desumana, sob pressão de capatazes, verdadeiros algozes dos trabalhadores, e de um lugar que não oferece nenhuma segurança.

Detidos nesse lugar, os ervateiros inconformados tentam fugir, mas são barrados, não só pelos comitiveiros, funcionários da Companhia, como também pela dificuldade em transpor um espaço hostil composto de mata, rios, colinas, pedras, bichos, que dificultam ultrapassá-lo e conquistar a liberdade: “O mato não estava a favor dos fugitivos. Fechado, ruidoso, agressivo.” (p. 81). Agredidos por esse espaço, os mineiros tentam fugir e acabam, em sua maioria, caçados como animais, capturados e sacrificados, “– Tontices! Vi dezenas de mineiros pular no mato mas são menos do que os meus dedos os que atravessaram o rio. Quem não voltou amarrado e acabou no chicote, morreu baleado por aí. Nos ervais ninguém chega a velho.” (p. 17).

Se a mata corresponde ao espaço fechado, que oprime, o rio é o referencial espacial que liberta, esperança vital, aspiração de mudança, desejo de liberdade, de um futuro melhor, por isso, “alcançar o rio”, para os ceifadores fugitivos significava alcançar a liberdade, a vida; “Além, no fundo, entre colinas e matos, o rio esticado e ondulado pelos caprichos da lua. Bastava atravessar o campo e cair no rio! Chegar ao outro lado do rio queria dizer estar a salvo.” (p. 181).

Postas em seus limites de constrangimentos, as personagens entram em conflito com o mundo em que vivem, cenário de sofrimento e repressão, que transforma o homem em um ser menor, impotente, forçando-o a permanecer em um espaço que o degrada em todos os sentidos: “E foi só trabalho e trabalho, e cobra, e calor, e suor, e medo! Isso é o que era o erval! Um bom pedaço de mato com erva de idade, isso era também.” (p. 125), este polissíndeto iconiza o enredamento, o círculo e o cerco que enredam o homem.

Nessas condições o homem torna-se um ser degradado circunscrito a um espaço também degradado. Reflexos de uma estrutura social e econômica, em que uma minoria enriquece por meio da exploração do trabalho de um grande grupo. O espaço físico remete à opressão que se denuncia como aspecto particular de um universo sócio-econômico atravessado pelos excessos de uma exploração desumana e brutal, como ocorre no momento do assassinato do mineiro fugitivo, em que o narrador descreve a naturalidade com que Casimiro desempenha a sua função:

[...] voltou-se, apanhou o chapéu e já andando chamou um de seus homens pelo nome. Desceu a colina até o meio e procurou concentrar-se na lua que começou a descer. Ouviu o tiro. Esperou o eco afastar-se na trilha, para além do rio. O eco de tiros, sim, sempre chegava ao rio. Os fugitivos do erval, jamais. (p. 187)

Contrariamente ao espaço romântico, onde a natureza é vista como um cenário paradisíaco, edênico, de equilíbrio, de emoções e de recuperação de vigor físico, o espaço em **Selva Trágica** mostra-se como tensão e conflito. Ao mesmo tempo é o espaço da denúncia, da vida contra a morte, da liberdade cerceada pela opressão, apanágio da literatura neorrealista. A natureza é concebida como fator antagônico aos ervateiros, cenário de sua tragédia. O verdadeiro responsável pelo inferno dos mineiros, em meio à selva, é o sistema capitalista representado pela Companhia Mate Larangeira, que explora de forma desumana e gananciosa o mineiro, escravizando-o.

#### 4.1 Via crucis

O sentido de trágico também é o de algo funesto, sinistro, terrível, estarrecedor, acontecimento que desperta piedade e terror. Nesse sentido, a vida dos mineiros nos ervais da região é trágica bem como o espaço em que as forças adversas oprimem-nos, fazendo da selva um espaço de tragédia. O trágico também está presente nos episódios da Festa da Semana Santa (p. 137).

O capítulo seis de **Selva Trágica**, dividido em treze partes, corresponde a um corte súbito na narrativa do cotidiano de sofrimentos do ervateiro para se descrever a chegada da Semana Santa, tempo de penitência, arrependimento e orações para homens que se dizem inseridos na cultura e na civilização, porém, não para aqueles que são produtos da natureza perversa do homem, os ervateiros do Mato Grosso. O

tempo do sagrado é para eles o tempo do profano; a festa cristã é também a festa dionisíaca, dos prazeres, das transgressões. Tempo de alívio, de esquecimento da dor para enfrentar o sofrimento que terá continuidade, assim que reassumirem as atividades corriqueiras.

No mesmo espaço tumultuado e confuso, em que os valores se mesclam, o homem perde o senso do certo e do errado e se pauta por uma lei própria, que é a busca do “prazer” e da “felicidade”, mesmo que momentâneos, a qualquer preço, num afogamento da desilusão e do sofrimento. Verdadeira carnavalização, em que tudo é permitido neste espaço de transgressões do mundo sem lei que é o dos ervais, ou seja, o da lei da força e da opressão que degrada e aniquila o homem. O indivíduo que tem consciência dessa situação torna-se problemático e se relaciona com esse mundo nos limites do conflito que, via de regra, culmina na morte.

A Semana Santa se anuncia como tempo de disputas e prevaricações, tempo dos conflitos e da morte de Pablito, bem como da perdição de Flora. Uma mistura de rezas, procissões e cânticos que despertam a fé, amenizam a dor e ajudam a suportar as etapas do sofrimento. Segundo Lesky (1976), é um tempo de tragédias, que prepara “a luta do homem contra as forças do mundo – luta que é levada até o limite do aniquilamento e, amiúde, além deste limite”. (p. 65).

Em **Selva Trágica**, as personagens estavam impossibilitadas de mudarem o seu destino e deveriam resignar-se com a jornada de trabalho, com o sofrimento e com a morte. O que remete ao mito de Sísifo. Os deuses condenaram Sísifo a incessantemente rolar uma rocha até o topo de uma montanha, de onde a pedra cairia de volta devido ao seu próprio peso. Eles pensaram, com alguma razão, que não há punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. O trabalho constante de ceifar a erva e transportá-la diariamente, descendo às minas e subindo ao rancho para a pesagem no balanceador, mesmo sabendo que não sairiam mais da mundo dos ervais, pois o que recebiam ficava ali mesmo nas despesas superfaturadas pelo Mayordomo na comissária.

Durante o ano de trabalho, a Semana Santa constituía o único feriado; era a concebida pelos ervateiros como uma concessão divina. Assim, Jesus permitia que os homens realizassem todos desejos reprimidos durante o ano e por isso não seriam condenados pelos pecados cometidos naqueles dias. No Cristianismo, a sexta-feira santa deve ser respeitada, sendo proibido trabalhar, pois o trabalho nesta

época é considerado uma forma pecaminosa, sem o perdão divino, revelado no discurso de Casimiro:

- Deus me livre! Na Sexta-Feira Maior? Nem me chegue perto do bicho! É perder a corrida na certa! O homem do atavanado está cuidando do animal?! Pior para ele! Deus não perdoa quem veste suor de trabalho na Sexta-Feira Maior! É pecado de abalar o mundo! (DONATO, p. 148)

O romance tem uma estrutura análoga à narrativa cristã, o que fica ainda mais evidenciado na composição deste capítulo que é análoga, especificamente, à via sacra, cada parte do capítulo corresponde a um dia da semana santa, iniciando no domingo de ramos e encerrando no domingo de páscoa, porém a narrativa dos dias é entrecortada com algumas inserções de episódios e culmina com a fuga e perseguição de Pablito e Flora. Mesmo nos ervais Jesus era considerado um ser bom que teria morrido para redimir os pecados e a maldade da humanidade, neste momento os mineiros culpavam-se pelos pecados que teriam condenado Jesus a morrer na cruz, conscientes da certeza da condenação clamam pela piedade e o perdão pela maldade humana, liderados por Juan, o mais velho do grupo, rezavam nas “duas línguas dos ervais: guarani e português” (p. 137), promovendo, assim, a acessibilidade de todos os ervateiros, paraguaios e brasileiros:

Ao pé do cruzeiro Juan acendeu a primeira vela da Semana. Estendeu sobre os braços da cruz, o curuzu-paño – o sudário branco e azul, reci=uou três passos, esperou que houvesse silêncio e clamou, alto e desafinado:

*Perdoai, Senhor, por piedade*

*Perdoai a nossa maldade...*

O turbilhão de vozes rodou, estertorante, por trás dele, encobrendo o rumor disperso dos que ficaram comendo, tocando, cantando e bebendo nos ranchos da baixada:

*Perdoai a nossa maldade, Senhor!*

Para os mineiros, a Semana Santa simbolizava a transgressão, a luta e a resistência frente à rígida disciplina imposta pela empresa Matte Larangeira, que assim efetivava a exclusão social de seus trabalhadores. Os trabalhadores acreditavam que Jesus, após morrer na cruz, ignoraria as ações dos homens até a sua ressurreição, assim, redimiria os pecados da humanidade e todos poderiam, sem restrições, comemorar, divertir-se e desvincular-se dos valores, das regras e das disciplinas. Criava-se um espaço e um tempo de imprevisibilidades em que se apresentavam circunstâncias inesperadas, momentos de extrapolação

Além da Semana Santa, Donato revisita lendas populares e credices locais como a superstição do uru, responsável pela torrefação das folhas das *illex paraguayensis* no “barbaquá” quanto à presença feminina no momento de execução da atividade que causaria “mau encanto”, para evitar a maldição o uru deveria espalhar suor sobre a erva ainda estalejante (Donato, p.118); ou ainda falar de morte a um “uru” quando estivesse no trabalho, para reverter o mau agouro todos deviam se proteger e se benzer, fazendo o sinal da cruz e cuspir três vezes entre os pés com os calcanhares unidos, só assim o equilíbrio seria estabelecido. Assim como temos o registro de crenças em uma entidade lendária da região, a “Caá-Yari”, espírito protetor e vingador das erveiras. (Donato, p. 94)

#### **4.2 Ervais: uma via de mão única – degradação e morte**

Nos ervais representados, como o Bonança, e citado, como o da Tormenta, as taxas de mortalidade são expressivas, o que acarreta a sensação de banalidade e até mesmo de familiaridade com a presença constante da morte, Marin (2010) observa que as reações diante dos momentos fúnebres demonstra a falta de medo, rancor, tristeza, dor e desespero. Os indivíduos se mostram resignados diante da vida nos ervais, assim como, a desesperança em relação ao futuro leva-os a acreditarem que a morte seria o destino de todos os homens e mulheres, o que gera a crença na continuidade da vida após a morte. “A perda de um ente querido ou de uma pessoa conhecida não era vivenciada como uma separação inadmissível e nem era inominável” (MARIN, 2010, p. 163). Ainda segundo o estudioso, em **Selva Trágica**

A morte representa uma ruptura ao libertar o homem do mundo irracional, violento e cruel. Todos eram mortais e podiam morrer a qualquer momento e todos sentiam a morte próxima. Por ser frequente e sua presença sempre iminente, não era apavorante nem obsessiva. Era familiar, um destino de todos os homens, apesar de não ser desejável morrer nos ervais. Ali, morrer era uma recompensa e não algo lúgubre. Os sobreviventes aceitavam a morte do outro e não temiam a própria morte. (MARIN, 2010, p. 163)

A abordagem da morte na narrativa considera que diante dela pode surgir a eloquência, mas não o saber, pode surgir o arrebatamento, mas não o conceito. A morte compele o homem ao silêncio, pois ele sente cortada a palavra e ultrapassado o repertório de conhecimentos que fundamenta os juízos e conceitos humanos. A

morte, portanto, deve ser esquecida para que a presença continue em sua atividade de descobrir o mundo e a ele dar significado.

Para o homem comum, a constante preocupação com a morte tem traços mórbidos. Assim, ele desviará a atenção do fato da morte, especialmente em seus aspectos mais desagradáveis, sempre que esse fato se introduzir em sua consciência. Nas atividades cotidianas, não há lugar para reflexões sobre a transitoriedade da vida, porque o dia-a-dia é repleto de trabalhos e ações que pressupõem sempre o tempo futuro. Segundo Heidegger (2002), a vida prática cotidiana exige, pois, o "esquecimento" da morte e, para tanto, o homem a "despersonalizou", fez dela um fenômeno puramente biológico ou social, recusando-se a meditar sobre aquilo que é uma experiência à qual todos os seres se submetem individualmente.

No cotidiano, o homem insiste no aspecto ocasional da morte, por isso, ela está quase sempre associada a acidentes e doenças, o que revela a tendência humana para abstrair da morte o seu caráter de necessidade, tornando-a um evento imprevisto. A tendência humana para fugir ao pensamento da morte foi assim assinalada por Heidegger: "No domínio público, 'pensar na morte' já é considerado um temor covarde, uma insegurança da *pre-sença* e uma fuga sinistra do mundo. O impessoal não admite a coragem de se assumir a angústia com a morte" (p. 36). De fato, "assumir a angústia com a morte", tê-la presente em todo o percurso da vida, inscrevê-la como a mais certa e iminente possibilidade não traz como consequência o seu desvendamento. Ao contrário, tais ações significam incitar o destino implacável, deslumbrar o cotidiano com nuvens fúnebres. Para fugir da morte, o homem a transforma numa ocorrência que diz respeito aos outros, o que lhe traz a evidência de que a vida necessita ser usufruída. Heidegger denominou como "decreto silencioso" a tendência humana em escamotear o pensamento sobre a morte.

O sentimento do trágico encontra-se na maneira como os ceifadores convivem com a morte e a encaram. Ela ronda suas vidas diariamente. Vivem em uma verdadeira corda bamba, sob tensão constante ao terem que transportar nas costas um raído de erva-mate de 200 quilos. Quando acontece um acidente, a morte é certa. Eles sabem que não há outro meio, não há hospitais, nem se cogita a idéia de cura. Fala-se em morte, de forma banalizada.

Em **Selva** Trágica, temos o relato de um acidente com um mineiro jovem e inexperiente que, ao carregar um raído de cento e cinquenta quilos, perde o equilíbrio ao torcer o pé e quebra a coluna vertebral. Depois horas de muito sofrimento e agonia, o cunhado segue até a sede da Companhia e implora a Curê, administrador do rancho Bonança, que o matasse, que o livrasse daquela agonia, pois a morte seria uma caridade naquela situação. Nos ervais, o costume era dar um tiro de misericórdia no moribundo, abreviando seu sofrimento, caso a morte demorasse a chegar. No mundo dos ervais, segundo as leis da Companhia, todos os familiares do acidentado tinham que trabalhar e não poderiam dispensar qualquer tempo com cuidados que exige um tetraplégico, além do fato de não disporem de recursos para sustentar um indivíduo improdutivo. Dessa forma, matá-lo resolveria um problema de difícil solução, tanto para a família como para a empresa, e permitiria o descanso eterno.

Mesmo a morte sendo inevitável, necessária e urgente, para Curê a situação era um aborrecimento, considerando a escassez de mão-de-obra. Foi resolvido no baralho qual dos funcionários de confiança da Companhia seria o executor: aquele que pegasse a carta do baralho com o menor valor seria o responsável em realizar a tarefa. O serviço recaiu sobre um ajudante que foi acompanhado pelo cunhado, pois sua esposa recomendara que fechasse os olhos e rezasse. Familiares e amigos do moribundo bebiam e rezavam enquanto aguardavam o “tiro de graça”:

- Era bom. O anjo da guarda lhe pegue...
  - ... e leve pro colo da Virgem...
  - ... que é a Mãe de todos nós...
  - ... pra glória do Divino Filho...
  - ... que é o pai de todos nós.
- Até ouvirem o turo de graça, lá em cima, no tape. Ouviram e disseram:  
- Amém! (DONATO, 1976, p. 22-23).

Sem acesso à qualquer assistência médica, quando ocorria alguma enfermidade nos ervais o que reservava aos trabalhadores era aguardar a morte, que sempre estava a espreita, violenta ou natural, nunca falhava. Nenhuma personagem permanecia muito tempo no leito, a morte a surpreendia nos momentos mais inesperados, e poucos eram advertidos por sinais de que o fim se aproximava. Nos ervais, não havia motivos para que os moribundos prepararem-se para os instantes finais nem para os cerimoniais tradicionais, eram desprovidos de bens e, em sua maioria, até mesmo de família. A presença da morte e sua certeza não mais

os assustavam ou amedrontavam, dada a convivência constante que os familiarizava e resultava em sua aceitação, pois significava alívio, ao encerrar um ciclo de sofrimentos e dores. Os limites entre a vida e a morte, no mundo dos ervais, eram tênues, por isso para os fugitivos antes a morte do que serem capturados, todos admitiam e aceitavam a morte de forma serena e a aguardavam a qualquer momento para retirá-los daquele inferno. Os ervateiros, incluindo os Changa-ys, afirmavam que a empresa Matte Larangeira controlava tudo no “país da erva”, inclusive o governo e a polícia, e não mandava, ainda, nas “coisas de Deus” (1976, p. 88).

Em **Selva Trágica**, a morte nos ervais é descrita de forma banal, sem demonstração de sentimentos ou afetos, totalmente apática, o luto não é respeitado. O velório, quando ocorria, era muito simples sem lamentações; tudo se encerrava com o enterro. Esse esvaziamento de sentido não se devia a uma indiferença em relação à morte e aos mortos, mas às imposições da Matte Larangeira, que desumanizavam os homens e os embruteciam.

Esta conduta acarreta uma adaptação ao sentido da palavra velório, que deriva de “velar” e detém, entre outros significados, passar a noite acordado, em vigília. A cerimônia funciona como uma despedida da pessoa que morreu, levando em conta que biologicamente a morte para tudo, mas que culturalmente ela aparece como passagem. Os rituais que cercam a morte são importantes para os indivíduos próximos da pessoa que falece, assim como para a sociedade. Porém, nos ervais as atitudes diante da morte era restritas a uma oração, a comentários sobre a bravura e honradez do falecido, ao atendimento de um pedido do moribundo e ao ato de venerar o morto com as gestualidades de retirar o chapéu, de não permanecer diante do falecido com o corpo desnudo e de manter o silêncio.

Um dos relatos que impressiona é o momento da morte do velho Boppi, respeito pela sabedoria adquirida pela longa experiência. A morte do velho Bopi resulta da consumação da vida em consequência do trabalho rude na colheita da erva mate, que abrevia a vida útil, provoca o envelhecimento precoce. Assim como a maioria dos trabalhadores, não possuía família nos ervais. Nos momentos finais, foi assistido por Pablito (p. 115) e, posteriormente por Zola, que constata a morte iminente de Bopi e lastima seu destino. A mulher solicita que Pablito avise aos demais. Pablito, hesitante, não obedece, e Zola o repreende: “Deixe o Bopi comigo. Ninguém melhor que mulher pra ajudar um homem a morrer.” (p. 116). Estar com

uma mulher nesse momento derradeiro era a morte mais desejada pelos homens. Zola acariciou os cabelos e a face do moribundo e preocupou-se em fechar seus olhos após o último suspiro. Não foi o primeiro nem o último que ela teve de acompanhar nos momentos finais (p. 115-116).

Após a constatação da morte, chegaram as mulheres, porque os homens estavam trabalhando. Ao se aproximarem do falecido, olhavam-no e, em sinal de respeito, enrolavam-se no xale para não deixar o corpo à mostra. Em seguida, passaram a falar de tudo que sabiam a respeito dele, tecendo elogios, espécie de orações fúnebres em sua homenagem. Ninguém tocou no corpo até a chegada dos capatazes, que reviraram o corpo em busca de um revólver que se encontrava com Bopi e que não havia sido devolvido após a monteada. Os ervateiros, após chegarem, se agruparam ao lado das mulheres e passaram a falar tudo o que sabiam de bom a respeito do falecido. Mas diante da morte, transparece a indiferença; os administradores demoravam em decidir sobre o enterro, todos se irritaram, pois estavam cansados e doloridos e “não podiam empregar o seu tempo de descanso cuidando de um morto! Continuavam vivos e havia um resto de mina para cortar, o que exigia estivessem descansados pela manhã. Para Bopi terminara tudo.” (p. 117). Ele teria toda a eternidade para descansar, deitado com o rosto voltado para o céu e ninguém iria impor um ritmo de trabalho para produzir mais em menos tempo.

Esta cerimônia deveria ser breve e discreta, pois o tempo regulamentar do falecido tinha acabado e os vivos precisavam administrar o seu tempo. Zola, que tinha se retirado para longe do corpo, aguardou até que todos dissessem o que conheciam de agradável acerca de Bopi e, triste, retirou-se do local. Os mineiros também se retiraram, pois cabia à administração do rancho Bonança enterrar o corpo. Posteriormente, Zola avistou os mineiros carregando o corpo. Em sinal de respeito, aguardou que passassem com o corpo enquanto ocultava os ombros desnudos com as mãos.

Além da morte instantânea ou solicitada, há a morte lenta, que tolhe progressivamente as forças vitais, que define diariamente, de forma trágica e estarrecedora, o trabalhador. É desta forma que ocorre a morte Curãturã, precocemente, como acontece com todos que desempenham a função de uru, devido à insalubridade dos trabalhos que exercia no barbaquá. A unidade de do processo de produção, concentra a atividade especializada de torrar a erva-mate

exigindo, assim, que eles permanecessem em contato com o fogo, inalando fumaça permanentemente. A poluição e os choques térmicos causavam doenças respiratórias, que abreviavam sua vida. Curãturã, o torrador de erva-mate no Rancho Bonança, no estado em que se encontra, sabe que a qualquer momento morrerá e não espera mais nada da vida, a não ser os prazeres mundanos. O seu trabalho intenso de quarenta e oito horas torrando a erva no barbaquá, sugou-lhe a vida, deixando-o vulnerável à morte:

[...] Então começa a respirar fumo e resina, a ser defumado em suor e fumaça. Primeiro a gordura depois as carnes, a saúde, escorrem pelo corpo, dia e noite, feito suor. Nenhum pêlo lhe fica grudado no corpo, nem saliva na boca, nem dentes na gengiva, nem lágrimas nos olhos. Vai sendo cozido dia a dia; os intestinos acabem secos e mortos, envenenando o corpo; o estômago ácido, os pulmões cavernados, as veias saltadas, os olhos afundados. E dia e noite, com forquilha nas mãos, remexendo erva. Começa a sofrer uma sede tão grande que até faz dor, queima, atordoa. O remédio é beber. Isso, menino, isso é um uru. Você pensa que pode ser rei? (p. 33-34)

O uru Curãturã aceita passivamente a sua morte, não questiona a falta de segurança no seu trabalho, não se rebela contra os maus tratos praticados pela Companhia, sequer se revolta com o seu fim trágico, depois de muito definhar. A indiferença da Companhia causa o estranhamento dos mineiros, como desabafa Aguará: “– Pois é como ele pediu a Deus de encomenda. Mas o que me põe azedume na saliva é ver que ninguém da Companhia se importa com o fim do uru. Ele se acaba que nem uma das mulas da arraia.” (p. 174)

Em seus momentos finais, Curãturã conta apenas com a atenção e assistência de seu aprendiz Aguará e Zola. Enquanto o enfermo arfava em gemidos, Zola consolava Aguará, ao afirmar que todos os urus tinham esse fim: “É como é! Chegou o minuto do Curãturã” (p. 174). Durante o tempo de espera pela chegada da morte, Zola teme as incertezas do seu destino sem Curãturã, pois sabe que nenhum homem iria desejá-la como companheira. Aguará, por sua vez, vivencia a morte de Curãturã como um alívio, pois estará livre para seguir seu destino. Não se sentia triste, pois “esse era o fim dos urus. Um dia, mais adiante, esse também seria o seu. Nem o velho nem ele quereriam outro fim.” (p. 195). Apiedava-se apenas de Zola, que estaria condenada à solidão, devido à idade e profissão. Ele sonha em casar-se, em trabalhar como foguista e, posteriormente, como uru. A morte de seu mestre tornava-o um homem, simbolizando a morte do pai e liberdade e poder do filho.

Esquecia, porém, que não teria um futuro diferente dos outros homens dos ervais e dos urus (p. 174-175). Em sua oração, Aguará lembra tudo o que sabia de bom a respeito do falecido: um Curãturã que cantava no serviço, que ensinava a trabalhar e que apreciava as coisas boas da vida (p. 194-195).

Encerrando as orações e após recordarem tudo a respeito do falecido, como era o costume nos ervais, Zola e Aguará vestem uma camisa limpa no falecido e atendem seu último desejo, que era o de limpar suas orelhas para que pudesse ouvir o “demônio chamar o seu nome!” (p. 195-196). Eles enterram Curãturã a sós, e ninguém da Matte Larangeira lamenta sua morte. Devido à mudança da rancharia para outro lugar, não havia ninguém para velá-lo. O luto resumia-se à tristeza de Zola, que, como Aguará, aceitava sem dificuldades sua morte.

Em outro momento da narrativa ocorrem duas mortes, parte do plano de sobrevivência de um ervateiro: um capanga e um fugitivo são conduzidos à morte, são sacrificados para que Augusto, prossiga em sua fuga. Audacioso e frio, Augusto planeja o sacrifício de um companheiro para facilitar o seu escape. Inconformado com a vida e exploração do erval, ele tenta convencer o amigo Pytã a fugir com ele, mas o mineiro não aceita a proposta. Augusto convence então dois companheiros, um não passa de um garoto, um rapazola, o outro tem o mesmo porte que Augusto e são amigos. Mas, como Augusto previa, durante a empreitada da fuga, foram alcançados pelos comitiveiros, comandados por Casimiro, pouco antes de chegarem ao rio. Preparado para isso, Augusto faz uma manobra, traindo seus companheiros de fuga, que acabam caindo no meio dos caçadores – um é morto, como um caçador inexperiente, o outro, o garoto, é arrastado para o castigo. Quebram-lhe os ossos para servir de exemplo aos que pensam em fugir do erval. Assim, Augusto consegue esconder-se e não ser apanhado. De forma inescrupulosa, Augusto se safava da morte e dá continuidade à fuga (p. 84-86).

Seguindo a tradição estabelecida pelas regras da Companhia, os corpos dos fugitivos, quando capturados e mortos, eram expostos em locais estratégicos para se decomporem, servindo de lição aos demais trabalhadores que, por ventura, viessem tentar a fuga; por isso ficavam à mercê dos animais, das aves e intempéries do meio. Nesse sentido, a Matte Larangeira pretendia mobilizar o imaginário dos ervateiros a seu favor, ao fazer com que aceitassem suas leis e as condições de trabalho impostas, sem qualquer resistência. Se fugissem e fossem capturados e mortos, sem um sepultamento cristão, estariam condenados a vagar eternamente,

sem descanso. A sepultura e o enterro dos cadáveres eram valorizados como meio de familiarizar e de civilizar a morte.

Segundo as leis da Companhia Mate Larangeira não era permitido que os fugitivos fossem enterrados, condenando-os a vagar eternamente. Entre os fugitivos, apenas um teve o privilégio de ser enterrado. Pablito e Flora fugiram e foram perseguidos, pois fugir não tinha perdão nos códigos dos ervais. Flora foi recapturada, e Pablito assassinado. Casimiro, seu perseguidor e executor, desejou que seu Anjo da Guarda estivesse por perto para resgatá-lo. Diante do corpo, ressaltou sua coragem e valentia por morrer pela mulher de sua escolha. Essas qualidades justificaram seu enterro e uma breve oração:

– Santo Anjo do Senhor, ó zeloso guardador...  
Os outros seguiram conforme o aprendido na igreja da infância:  
–...nas mãos tomai e nas de Jesus pousai as almas que andam por aqui.  
Amém! ( p. 187).

A indiferença à morte aparece também no quadro em que se relata a morte de uma menina, filha de um batedor de erva-mate. Indiferença dos administradores do rancho com a dor do trabalhador. Durante o velório, as pessoas conversam muito, bebem e dançam diante da morte, num misto de dor e libertação, revelando uma cultura diferente e bizarra. O importante para eles é que, pelo menos, esta menina está livre da vida trágica dos ervais (p. 96-97)

Apenas neste caso houve um velório organizado pela família, ao qual compareceram alguns amigos e conhecidos. A emoção, o choro, a dor apaixonada, a tristeza, a intolerância da separação e as lembranças eram substituídas pelo compromisso em agradar os presentes, que dispensaram um tempo naquela vida trágica para a despedida da menina. As bebidas, a comida, a música e a dança davam a cadência ao evento festivo. O corpo, cercado de velas, tornava-se secundário e pouco comovente, exceto para os familiares. Durante o baile, a escassez de mulheres tornava a mãe da falecida a mais desejada pelos homens para dançar (p. 95). O velório, como uma reunião festiva e religiosa, banuiu a tristeza e o luto.

Assim, Donato descreveu o velório como uma invenção inédita, resultado das condições desumanas e trágicas dos ervais mato-grossenses. Organizar um velório implicava em custos elevados para os ervateiros, com os quais nem todos podiam arcar, devido ao endividamento constante e ao alto custo de vida. Todos os produtos

deveriam ser adquiridos na venda controlada pela administração do rancho, que os revendia com preços exorbitantes. O velório é um ritual que proporciona aos vivos a oportunidade de despedirem-se do morto, pois há a preocupação de guardar viva sua memória. Além disso, a cena do velório, apesar da adaptação no mundo dos ervais, não deixa de descrever o sofrimento da família, ao mesmo tempo em que representa as relações de parentesco, de vizinhança, de simples formalidade social, que se cumprem.

Verifica-se que a morte é considerada como alívio, como uma libertação, “Para o Bopi terminara tudo. Já podia ficar o tempo da Eternidade deitado no barro, arroxeadado, rosto voltado para o céu. Ninguém viria lhe dizer o que fazer, como fazer, e que devia trabalhar mais depressa, produzir mais erva.” (p.117), mas também é sacrifício.

As cerimônias fúnebres são abreviadas, o luto é superado após a morte, com o enterro e com o *curusu-paño*, lenço, que faz uma alusão ao sudário de Jesus Cristo, à sua morte e ressurreição; colocado nas santas cruzes de veneração e nas de identificação do túmulo (p. 22), dispensando a oferta de velas e flores para os mortos. Eles deveriam ser substituídos periodicamente, porém a mudança constante dos ranchos para outros locais impedia que essa tradição fosse mantida, muitas vezes “Do toco pende um trapo encardido” (p. 22),.Esses poderiam ser feitos de crochê ou tecidos variados e eram colocados na cruz, dando-lhe a volta e cruzando-se na frente, onde era preso com laços, broches, flores, fitas ou sem enfeite algum. De acordo com a cor, tamanho e detalhes que continha era possível identificar o gênero, idade e a causa da morte.

As cruzes cravadas nos caminhos eram testemunhas silenciosas de mortes violentas provocadas pelos comitiveiros, simbolizava as os homicídios dos fugitivos dos ervais. Um dos funcionários do rancho Bonança, Isaque, confessa à personagem Flora que conhecia várias maneiras de matar, pois, indiferente, sem culpas, encarando como um cumprimento de mais uma ordem como outra qualquer, tinha matado muitas pessoas pelos ervais que passara a mando da Matte Larangeira:

– Eu podia ajudar nisso de morrer. Arranjei morte pra muita gente! Sei uma porção de modos pra ajudar uma pessoa a morrer! E ninguém perguntaria coisa que fosse. Porque nunca se viu mulher como você recusar homem como eu! Já lhe disse, pois não disse, que o Pablito se acabou pra você?! (p. 120).

Em **Selva Trágica**, não se tem referência a cemitérios, nem relatos como ocorriam os sepultamentos. Percebe-se a indiferença em relação aos corpos, predominava o anonimato das sepulturas, a localização exata da sepultura tinha pouca importância, apesar de haver, algumas vezes, a preocupação em indicar a localização com uma cruz. A única identificação era o *curusu-paño*, que deveria ser trocado com frequência. Essa falta de sensibilidade religiosa diluía-se pelo fato de que, nos ervais descritos em **Selva Trágica**, cada um tinha de tomar conta de si, constituindo a individualidade.

A situação trágica do homem nos ervais faz com que ele tome atitudes monstruosas e veja a morte como uma realidade circundante, que pode chegar a qualquer momento, da forma mais inusitada possível. Por meio de acidentes previstos, por definhamentos devido ao trabalho forçado e sem segurança, por doenças naturais, por falta de assistência médica, por assassinatos que serviriam como exemplos, por tentativas de fugas. Não há um futuro compensador para o mineiro-ervateiro, abandonado à própria sorte, a sua única certeza é a morte.

Diante disso, presencia-se o homem vulnerável à derrota em todos os sentidos, tanto espiritual como moral e físico, ante o poderio das forças contrárias, o do capitalismo da Companhia de erva-mate. Resta uma conclusão: “tudo é assim por assim tem de ser no erval” (p. 190), reflexo do abandono e do conformismo geral. Por isso não há luta, nem esperança de transformar o meio em que vivem. A entrega é, praticamente, total como é total a alienação, devido a falta de consciência de grupo, e o único protesto é a fuga mal sucedida. Portanto, os trabalhadores vivem entorpecidos pela tragédia humana diária e trabalham sob a tensão da morte.

A esperança de liberdade dos ervateiros estava no líder Luisão, que sem medo, lutava pelo fim do monopólio da extração da erva, mostrando aos políticos os desmandos da Companhia. Quando o Governo resolve extinguir o Monopólio da Companhia, é Luisão quem leva a grande notícia aos já enfraquecidos e sofridos ervateiros. A esperança de melhorar estava no fato de agora todos poderem obter a concessão para a extração da erva.

## OBSERVAÇÕES FINAIS

No conjunto da ficção de Hernâni Donato transparece um projeto de mapeamento do Brasil na medida em que seus romances tendem para o regionalismo e as histórias são ambientadas em diferentes localidades, como o Interior do Estado de São Paulo, em **Chão Bruto** e **Filhos do Destino**; e Mato Grosso, em **Selva Trágica**. Por meio da arte da ficção, o escritor denuncia a ação dos desbravadores no interior do país, a colonização e a exploração da erva-mate. O valor social de suas narrativas revela-se na experiência de vida das personagens, trabalhadores oprimidos, que protagonizam a história de lutas de nosso país.

O material para a criação literária de Hernâni é extraído da experiência pessoal. Em “andanças” por lugares onde aconteceram fatos históricos, o escritor percorre os caminhos que serão trilhados e os espaços vividos por suas personagens. Na sua pesquisa dos eventos, o autor entra, não só em contato com pessoas que testemunharam fatos históricos, mas ainda levanta registros em jornais, revistas, cartas, bibliotecas, cartórios, igrejas, prefeituras e outros locais, de todo e qualquer dado relevante. Donato opera um verdadeiro dissecamento das informações para transformá-las em matéria de ficção.

**Selva Trágica**, o romance brasileiro do mate, mais especificamente mato-grossense, fixou um quadro da injustiça social, para pôr às claras as constrangedoras condições de vida dos trabalhadores rurais nos ervais, durante os anos áureos da extração do produto, sob a perspectiva dos que a sofreram na carne e no sangue: mineiros, changa-ys (ervateiros clandestinos, operando em concessão alheia), marginais e pequenos funcionários da Companhia.

O autor preocupado em situar o livro no seu prefácio localizado e datado como “Aracatu, colheita de 57”, afirma que a personagem mais importante é o mate, ou melhor, a erva. Personagens secundários são a terra, o tempo, o sonho. Depois é que surgem os humanos, os pobres e miseráveis humanos, mas sem os quais a selva deixaria de ser trágica, deixaria de ser devoradora. A grandiosidade do cenário natural contrasta com a violência trágica daquelas vidas, lirismo febril, em que elas se mostram em conflito, como em tantos infernos verdes, pois cada um daqueles homens excluídos da sociedade acabava seus dias tragado pela sedução da rainha da selva, a erva, que alargava o seu domínio, tomando, ou melhor, escravizando sempre mais gente, mais vassallos.

Em uma natureza indomável, a ação põe em evidência o esforço titânico de toda uma massa humana miserável, bem distante das aspirações de bem-estar a que foi chamada e enganada, cujo dia, basta dizer, inicia-se nas primeiras horas, às três e trinta da madrugada, no momento em que a mata, os bichos, os caminhos ainda dormem. No entanto, o peão, cortador de erva, o chamado mineiro, já a essa hora caminha tonto de sono, agoniado e sombrio, em direção à mina – a ilha da erva-mate no mar verde da selva.

Na construção de um romance regionalista, Hernâni Donato tomou como cenário uma realidade teimosamente oculta e que escondeu por muito tempo uma das chagas do país, em uma área diferente das outras mais próximas do Atlântico, existentes nos três estados sulinos produtores de mate. Contudo, a narrativa não se caracteriza como um protesto social. O autor é o primeiro a declarar, mas a sua declaração torna-se perfeitamente dispensável para o leitor do romance, que se limita a sentir e demonstrar a realidade em seus elementos de maior dramaticidade e representação, sem submetê-la a qualquer desvio representativo de ordem ideológica.

**Selva Trágica** retrata histórias de amor e sacrifícios por um lado e, por outro, a denúncia de uma tragédia desumana na fronteira do Brasil com o Paraguai. No conjunto, é uma obra que espalha por todo o enredo sua poesia melancólica. A obra conduz rapidamente o leitor a um território ficcional seguro ao convocar o medo, emoções fortes e surpresas. O suspense e os mistérios da trama envolvem o leitor e absorvem sua atenção, o que exige senso de observação e inteligência. Isso ocorre devido à imaginação exuberante de Donato, ao seu excepcional domínio da linguagem e à sua capacidade ímpar de estimular o inconsciente e o olhar do leitor.

Além de **Selva Trágica**, **Filhos do Destino** e **Chão Bruto** também são romances postos no limiar entre o real e a ficção. Essas obras integram, pelo discurso linguístico, os elementos empíricos e ficcionais na sua composição narrativa. Se de um lado, a referencialidade histórica permite ao leitor o conhecimento de fatos ocorridos no passado, de um determinado grupo social, numa determinada época; por outro, o romancista dispensou às obras tratamento especial da linguagem e uma organização estética que a transformou em criação artística.

Ao retratar um aspecto da realidade social brasileira, **Selva Trágica** apresenta a situação do homem numa problemática de ordem regional, e visto

unicamente por esse prisma, a obra seria mais que o documento de uma época. O espaço fechado e inóspito da selva, a vigilância e o controle exercido sobre os mineiros, a falta de esperança de dias melhores e, acima de tudo, a impossibilidade de libertação, que não fosse pela morte; somados a uma carga de trabalho escravizante e desumano que deveria ser executada em tempo pré-determinado, independentemente das forças do trabalhador, conjugaram o clima de tensão que sufoca o homem e o mantém, constantemente, no limite do conflito entre ele e o mundo. Por um lado, a descrição dos fatos e lugares, por outro, a imaginação, a linguagem poética.

A leitura numa perspectiva sociológica revela que **Selva Trágica** foi estruturada sob um estatuto constante de tensão gerado pelas espoliações, pelos desencontros amorosos oriundos dos entraves sociais e pelos conflitos individuais. A ação da personagem dominadora exerce uma pressão sobre os dominados, um desequilíbrio de ordem social. Essa recriação de uma realidade historicamente definida constitui um elemento externo, a *mimesis*, e, ao ser transposto para o plano literário, configura o texto como obra de arte literária. A interiorização dos dados sociais se tornam núcleos da elaboração estética, uma vez que a construção literária exprime uma visão coerente da sociedade descrita.

Na interação entre temática social e elaboração estética, os elementos estruturais da narrativa como o espaço, o tempo, as personagens, integram a composição textual e contribuem para a recriação do ambiente tenso da história. São recursos indispensáveis à realização da obra tanto quanto ao desempenho analítico que por eles alcança o significado da criação literária como um todo.

Hernâni Donato, de formação sociológica e historiográfica, só poderia traduzir uma visão de mundo que extraísse da vivência humana a cumplicidade entre narrativa literária e narrativa histórica. Pelo compromisso da narrativa com a criação artística e com a sociedade, ao mesmo tempo em que ela resulta de uma relação com a sociedade, também é o produto de uma ligação inexorável com as fontes de informação no processo da criação artística. Há, nessa produção, um entrecruzamento de discursos porque tanto a História quanto a Literatura posicionam-se como testemunhas dos fatos presentes na realidade.

Mais que histórias para tratar de um tema social em cujas estruturas se enquadram os poderes fundiário e senhorial, o romance revela as profundas e insondáveis modalidades das relações humanas. Cada personagem descobre no

registro de sua ação uma faceta do ser humano. O amor, a ambição, a violência compõem a tríade universal sobre a qual Hernâni Donato aprofundou-se nos conflitos de suas personagens. São conflitos de indivíduos para com outros indivíduos e conflitos individualizados. São bons e maus a um só tempo na pincelada certa que a imaginação faz visualizar na palheta do artista. As tintas têm a dosagem suficiente para que os retratos fiquem contidos no fio de uma composição sem os tumultos da mudança brusca e sem o tom do melodrama.

No desenvolvimento da temática social da exploração do homem pelo homem, o procedimento estético aflorou e o texto se apresentou, então, com uma linguagem poética em que o lirismo das emoções se fez notar não só na profusão das figuras imagéticas, incitando a visualidade em quadros descritíveis e em imagens de várias naturezas, como no desenvolvimento paralelo dos enredos de temática amorosa que envolve homens e mulheres como forma de fuga da realidade.

A narrativa se organiza sob as articulações de um jogo temporal marcado por fortes variações. O processo que se manifesta pelas antecipações e retrospectões, ora projetadas pelo narrador, ora pela memória das personagens, configurando avanços e recuos no discurso romanesco, apresenta-se como um dos pontos altos da literariedade do romance. Das anacronias, enfim, resultam as superposições ou justaposições de imagens, gerando a aproximação da narrativa com a linguagem cinematográfica.

Se por um lado há a preocupação do escritor em sua visão de mundo com a verdade demonstrável (filosófica/científica) representada pelo documento, que registra um fato, portanto informa e, se registra e informa, está preocupado com o conhecimento; por outro, temos o texto ornamento, literário, conotativo, que cria um fato imaginário, figurativo, pois não está preocupado com a verdade, mas em provocar um sentimento, uma extasia. Assim, o discurso alterna o exercício da função referencial e denotativa da linguagem com o da função poética, verossímil, e se verossímil, ficcional e descompromissado com a verdade. Mas isto não quer dizer que sejam dois universos separados, duas linhas que não se cruzam, pelo contrário. Pode haver obras que tendam para os dois lados, como no caso dos romances de Hernâni Donato. Neles sobressai o aspecto documental, no que concerne à **Selva Trágica**, conforme ratificado pelo autor em entrevista: “**Selva Trágica** seguiu duas direções, uma, criar uma grande história, que eu intuiria ser uma grande história e

outra render justiça, revelar um fato oculto à consciência da nação. Interessou-me apenas espelhar dado momento em determinada sociedade”; assim, constata-se um conjunto de atributos que qualificam os elementos compositivos e os referenciais histórico-situacionais que compõem as narrativas de Hernâni Donato. Nas evidências dessa obra, o que se verifica é a construção de um universo ficcional paralelo ao histórico.

Mesmo que o referente externo esteja em evidência, o propósito criador de Hernâni Donato não se preocupa com a concepção mimética da paisagem regional. Não há intenção de promover uma correspondência direta entre as situações desenvolvidas na trama narrativa e os acontecimentos geograficamente localizados. Embora as ações se passem em ambiente que pode ser demarcado em seus limites físicos, tais limites não são importantes "em si", bem como não são determinantes para o conflito das personagens. Pode-se, pois, afirmar que o lastro regional não minimiza o propósito inventivo do escritor nem reduz o campo das ações das personagens à fidelidade do meio localizado. Com tal afirmação não se pretende apenas enfatizar a liberdade criadora do autor, uma vez que toda literatura nasce do trabalho inventivo do escritor, mas sim destacar que os romances recriam a unidade e a ordem perdidas, caracterizando-se pela transgressão às leis do mundo externo. O princípio constitutivo das obras nasce, portanto, do rompimento com a logicidade, a causalidade, a unidade de espaço, a mensurabilidade do tempo.

Em **Selva Trágica** instaura-se a concepção ontológica de espaço. O escritor utiliza a matéria regional para recriar um mundo que, embora apoiado na realidade de determinada região, não se prende à organização lógica dos referentes externos. As situações propostas pelo autor não se limitam à localização do modelo regional, pois o que está em evidência é a visão de mundo transfigurada e remodelada pelos romancistas, capaz de dotar a realidade geográfico-social de atributos outros que não os simplesmente exteriores.

**Selva Trágica**, como obra híbrida, permite entender a construção do literário, a absorção de época, de contextos históricos, de culturas e a interpenetração dos gêneros. O Autor excursiona pela Literatura e História e as entrecruza, ao mesclar elementos ficcionais e não-ficcionais e ao privilegiar problemáticas sociais e contextos históricos. Os limiares entre imaginação e realidade tornam-se indiscerníveis de forma intencional, configurando-se num projeto explícito e deliberado do Autor.

A narrativa de Donato retrata seu tempo, aspecto que permite refletir sobre a data em que foi escrita. Por outro lado, o real pode ser encontrado no imaginário de uma determinada época, pois inexistente uma dicotomia entre ambos. Em **Selva Trágica**, o mundo do mate foi recriado a partir de descrições minuciosas admitindo, pelo seu valor histórico e literário, uma diversidade infindável de olhares. Muitas informações estariam perdidas caso não tivessem sido registradas pelo autor. **Selva Trágica** denuncia e documenta, pela linguagem, a história dos ervais. Portanto, tem um valor documental e torna-se uma fonte privilegiada para os historiadores. Reescrever o passado, refletir sobre o vivido não está restrito à História, mas estende-se à Literatura. Como representação social, a narrativa ficcional possibilita ampliar a percepção das lutas de representação existentes na sociedade. Este romance permite preencher lacunas documentais e também a formulação de novos problemas, sujeitos e temas.

A ambição humana, a exploração do homem pelo homem, os recentes casos de migração, que se dão com o desenvolvimento das regiões Centro Oeste e Norte, continuam sendo abordados por obras contemporâneas que merecem a atenção da crítica acadêmica. Tratando-se da produção literária de Hernâni Donato, muito ainda há que ser explorado em futuras pesquisas como seus contos, em que constrói um painel, constituindo um mosaico plástico, em movimento; ou, ainda, suas traduções, em particular **A divina comédia** de Dante Alighieri, que o autor traduz integralmente em prosa.

A trama de **Selva Trágica** foi estruturada a partir de uma referencialização histórica bem demarcada, com grande aceitação dos leitores e críticos, uma vez que, apesar de representar tempo e espaço determinados e limitados, prima pela universalidade, atemporalidade e verossimilhança de sua temática, quando bem explorada, permanecerá ao longo do tempo. **Selva Trágica** ainda mantém vivo, na sua trama, o interesse social e mostra-se literariamente vigoroso e atual.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JR. Benjamin. **Literatura comparada & relações comunitárias hoje**. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.
- ALMEIDA JUNIOR, Antonio Mendes. Do Declínio do Estado Novo ao Suicídio de Vargas. In: FAUSTO, Boris (org.). **História geral da civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**. Bauru: Edusc, 2001.
- ARRUDA, Gilmar. **Frutos da terra**: os trabalhadores da Matte Larangeira. Londrina: UEL, 1997.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACILLA, Antônio. **O drama do mate**. Curitiba: Guaíra, 1940.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (A Teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén. Encontro de Culturas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARRETT, Rafael. Lo que son los yerbaes. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas II: Lo que son los yerbaes moralidades actuaes ensayos y conferencias epifonemas**. Asunción: RP Ediciones/ICI, 1988. p. 5-22.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975.
- BIANCHINI, Odaléa da Conceição Deniz. **A Companhia Matte larangeira e a ocupação de terras do sul de Mato Grosso**: (1880 – 1940). Campo Grande, MS: UFMS, 2000.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOLLE, Wille. **grandesertão.br**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988 (p. 114-128)

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

BRASIL, Assis. "Selva Trágica" In: **Revista Leitura**. Rio de Janeiro, 6(32); 25 fev. 1960.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2015.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CABRITA, N. L. de A. **Chão Bruto: tensão, ritmo e imagem**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Centro Universitário de Três Lagoas, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.(p. 140-162)

\_\_\_\_\_. A timidez do romance. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. (p. 82-99).

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Italianos na ficção brasileira: modernidade em processo. In: **Fragmentos**, n. 21, p. 147/164. Florianópolis. jul - dez/ 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6549>. acesso em 20 dez. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIAPPINI, Ligia. Relações entre história e literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades. In: **Simpósio Nacional da ANPUH**, 20, 1999, Florianópolis. Anais. São Paulo: Humanitas/ FFCH/USP: ANPUH, 1999. p. 805-17.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil/juvenil brasileira – 1882-1982**. São Paulo: Quíron, 1983, p. 341-43.

\_\_\_\_\_. **Panorama Histórico da literatura infantil/juvenil**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991, p.60 e 248.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: \_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arigucci Jr; João Alexandre Barbosa. São Paulo: perspectiva, 1974

DE CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano – Artes de Fazer**. Trad. Ephrain Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

D'ELIA, Antônio. **Correio Paulistano**. São Paulo, 7 nov. 1959.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DONATO, Hernâni. **Filhos do Destino**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d..

\_\_\_\_\_. **Chão Bruto**. São Paulo: Hucitec, s.d. (Círculo do Livro).

\_\_\_\_\_. **Selva trágica: a gesta ervateira do sulestematogrossense**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.

\_\_\_\_\_. **Selva Trágica**. São Paulo: Edibolso, 1976.

\_\_\_\_\_. **Sumé e Peabiru: mistérios maiores do século da descoberta**. São Paulo: Edições GRD, 1997.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: PINTO, Jesuino Arvelino. **Hernâni Donato: o folclore na literatura infantil brasileira**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2002.

\_\_\_\_\_. O folclore – base da literatura infantil. In: OLIVEIRA, A. S. de. **Curso de Literatura Infantil**. São Paulo: Editora Santos de Oliveira, s.d.

FERREIRA, Dair Méris da Silva. **Selva Trágica – o espaço da degradação: um romance sob tensão**. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 1997.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GAY, João Pedro. Historia da republica jesuitica do Paraguai: desde o descobrimento do rio da Prata até nossos dias, anno de 1861. **Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico, e Ethnographico do Brasil**, v. 1, 2, 3, 4, p. 5-120, 351-447, 599-838, 1863.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Discurso da narrativa**. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GÓES, Fernando. **Correio Paulistano**. São Paulo, 13 fev. 1960.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, v. 1.

HERRIG, Fábio Luz. Selva Trágica: imposições e resistências In: **Revista História em Reflexão**, vol. 4, n. 7, UFGD, Dourados, jan/jun. 2010.

\_\_\_\_\_. **Literatura e História**: uma perspectiva interdisciplinar do romance Selva Trágica, de Hernâni Donato. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, MS: UFGD, 2012.

IANNI, Octávio. **Estado e Capitalismo**. Brasiliense: São Paulo, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

LEITE, Roberto Paula. **Correio Paulistano**. São Paulo, 06 jun. 1960.

LESSA, Barbosa. **História do chimarrão**. Porto Alegre: Sulina, 1951.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil** – intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. Tese de Doutorado. Universidade de São – USP -, São Paulo: 1973.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz**. A prosaica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente**: literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MAIA, Pedro Américo. **Dicionário crítico do moderno romance brasileiro**. Belo Horizonte: Grupo Gente Nova. Vol. I, 1970.

MARIN, Jérri Roberto. A elaboração de Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** "Tessituras, Interações, Convergências". USP. São Paulo, de 13 a 17 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. A morte nos ervais de Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: **Revista Territórios e Fronteiras**. V.3 N.1 – jan/jun. 2010.

\_\_\_\_\_. Venda e aluguel de mulheres na fronteira do Brasil com o Paraguai: limiares entre História e ficção nas narrativas de Hernâni Donato e Hélio Serejo. In: **Revista Raído**, Dourados, MS, v.9 , n.20, jul./dez. 2015.

MARINS, Francisco. (Discurso de recepção). In: **Separata da Revista da Academia Paulista de Letras**, n.º 80, Dezembro de 1972, ano XXIX, p. 35.

MARTINS, Wilson. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 24 mai. 1959.

MATA, Inocência. Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África. In: **Anuário de Literatura Comparada**, 3, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, (p. 103-118).

MEDEIROS, Leonilde Sérvolo de. **História dos movimentos sociais no campo**. Rio de Janeiro: FASE, 1989.

MENEZES, R. **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo/LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S/A. p.237.

MILLIET, Sérgio. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 8 out. 1959.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1988.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINTO, Jesuino Arvelino. **Hernâni Donato**: o folclore na literatura infantil brasileira. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2002.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004, Livro X.

\_\_\_\_\_. Timeu. In: **Diálogos**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1977, p. 84-115.

PONTES, José Couto Vieira “O regionalismo moderno de Hernâni Donato”. In: **História da literatura do sul-matogrossense**. São Paulo: Ed. do Escritor, 1981.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza B. Martins. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Matogrosso. In: **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 8, n. 1, jan./jun. 2015.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 88. ed. São Paulo: Record, 2009.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995.

\_\_\_\_\_; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Marcos. **Folha da Manhã**. São Paulo, 6 set. 1959.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALEM, N. **História da literatura infantil**. 2 ed. São Paulo: Mestre JOU, 1970, p. 111-12

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Hernâni Donato: o trágico relato dos ervais. In: \_\_\_\_\_. **Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-matogrossense**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008.

SANTOS, Robson dos. O Rural e as Narrativas da Limitação: Estudo sobre o Romance Brasileiro (1942 e 1964). **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional**, UEPB – Campina Grande, PB, 08 a 12 de julho de 2013, Disponível em [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434459366.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434459366.pdf). Acesso em 20 jun. 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TOMACHEVSKI. Temática. In: \_\_\_\_\_ et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

ZILBERMAN, R. & LAJOLO, M. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos**. 4. ed. São Paulo: Global, 1993, pp. 131 e 255.

## APÊNDICE

### BIBLIOGRAFIA DE HERNÂNI DONATO

#### Literatura Infantojuvenil

DONATO, H.; MARINS, F. **O tesouro**. (publicada em capítulos). Suplemento "O Guri". São Paulo: Diários Associados de São Paulo, 1934.

DONATO, H. **Histórias da floresta**. São Paulo: Rede Latina, 1948.

\_\_\_\_\_. **Novas aventuras de Pedro Malasartes**. São Paulo: Melhoramentos, 1949.

\_\_\_\_\_. **Histórias dos meninos índios**. São Paulo: Melhoramentos, 1951.

\_\_\_\_\_. **Apuros do Macaco Pium**. São Paulo: Melhoramentos, 1951.

\_\_\_\_\_. **As façanhas de João Sabido**. São Paulo: Melhoramentos, 1952.

\_\_\_\_\_. **Grandes amores da história e da lenda**. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

\_\_\_\_\_. **A palavra e a História**. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

\_\_\_\_\_. **A maravilhosa história dos presentes de natal**. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

\_\_\_\_\_. **A maravilhosa história do presépio de natal**. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

\_\_\_\_\_. **Como o homem domou o tempo** (romance do calendário). São Paulo: Melhoramentos, 1958.

\_\_\_\_\_. **A longa história dos transportes**. São Paulo: Columbas/Donato, 1966.

\_\_\_\_\_. **Contos dos meninos índios**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

\_\_\_\_\_. **Proezas e vitórias do menino Caná...** São Paulo: Nacional, 1984.

#### Ficção para adultos:

DONATO, H. **O livro das tradições**. Bauru: Graf. Ed. O Cruzeiro, 1945

\_\_\_\_\_. **Os contos muito humanos**. Limeira/SP: Emprex Gazeta de Limeira S.A. Editora, 1947- Coleção Autores Paulistas, vol. 5.

\_\_\_\_\_. **Filhos do destino**. São Paulo: Editora Cupolo Ltda, 1948.

\_\_\_\_\_. **Chão bruto**. São Paulo: Rede Latina Editora, 1956.

\_\_\_\_\_. **Selva trágica**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.

\_\_\_\_\_. **Sumé e Peabiru**: mistérios maiores do século da descoberta. São Paulo: Edições GRD, 1997.

\_\_\_\_\_. **Núpcias com a morte** (policial em folhetim). São Paulo: Jornal Última Hora, 1959.

\_\_\_\_\_. **O rio do tempo** (O romance do Aleijadinho). São Paulo: Jornal dos livros, 1968.

\_\_\_\_\_. **Babel**. São Paulo: Hucitec, 1976.

\_\_\_\_\_. **O caçador de esmeraldas**: a saga de Fernão Dias (rot. Romanceado). Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

### Dicionários

DONATO, H. **Dicionário das mitologias americanas**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. **Dicionário das batalhas brasileiras** (dos conflitos com indígenas às guerrilhas políticas, urbanas e rurais). São Paulo: Instituto Brasileiro de Difusão Cultural Ltda – IBRASA -, 1987.

### História

DONATO, H. **Achegas para a história de Botucatu**. (Edição comemorativa dos 130 anos de fundação da cidade de Botucatu). 3. ed. São Paulo: Ed. Banco Sudameris do Brasil, 1954

\_\_\_\_\_. **História do calendário**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1978.

\_\_\_\_\_. **A revolução de 32**. São Paulo: Círculo do Livro – Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. **100 anos de Melhoramentos**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

### Biografias

DONATO, H. **José de Alencar**. São Paulo: Melhoramentos, 1954. Coleção Grandes Vultos das Letras, nº 9.

\_\_\_\_\_. **Vicente de Carvalho**. São Paulo: Melhoramentos, 1955, Coleção Vultos das Letras.

\_\_\_\_\_. **Raposo Tavares**. O Conquistador dos Andes. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

\_\_\_\_\_. **Casimiro de Abreu**: O cantor da saudade. São Paulo: Melhoramentos, 1956, Coleção Vultos das Letras, nº19.

\_\_\_\_\_. **Vital Brasil** - O domador de serpentes. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

\_\_\_\_\_. **Os romancistas** (biografias de 12 romanistas). São Paulo: Melhoramentos, 1961.

\_\_\_\_\_. **Schlimann** - O desenterrador de cidades (do livro os descobridores). São Paulo: Columbus/Donato, 1961.

\_\_\_\_\_. **Cervantes** (no livro Os escritores). São Paulo: Melhoramentos, 1961.

\_\_\_\_\_. **Plácido de Castro** (o último Caudilho). São Paulo: Autores Reunidos, 1963.

\_\_\_\_\_. **Galileu**: O Devassador do Infinito. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/Tecnoprint, 1971.

\_\_\_\_\_. **Fernão Dias** – O caçador de esmeraldas. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

\_\_\_\_\_. **Dante Maccari** – guerrilheiro popular. São Paulo: Pannartz, 1983.

### Traduções e Adaptações

ALIGHIERI, D. **Monarquia**. Introdução, Tradução e Adaptação de Hernâni Donato. São Paulo: Editora Parma, 1983

\_\_\_\_\_. **A divina comédia**. Tradução integral em prosa de Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1965.

ANDERSEN, H. C. **A árvore de natal e outras histórias**. Tradução e adaptação de Hernâni Donato. São Paulo: Rede Latina, 1948. (série: Escada de Ouro)

GAUTIER, T. **O capitão fracasso**. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1971.

MEONI. **No reino da fantasia**. Tradução e Adaptação de Hernâni Donato, s.d., 1949.

MORAVIA, A. **Delito no clube de tênis**. s. d., 1965.

VÁRIOS AUTORES. **Maravilhas da novela italiana**. Seleção, Tradução e Prefácio de Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1963.

### Produção Acadêmica

DONATO, H. O folclore – base da literatura infantil. In: OLIVEIRA, A. S. de. **Curso de Literatura Infantil**. São Paulo: Editora Santos de Oliveira, s.d.

\_\_\_\_\_. Darwin e seu A origem das espécies. In: **Os livros que abalaram o mundo**. São Paulo: Cultrix, 1962.

\_\_\_\_\_. Einstein e sua teoria da relatividade generalizada. In: **Os livros que abalaram o mundo**. São Paulo: Cultrix, 1962.

\_\_\_\_\_. **Manzoni e seu Os Noivos**. In: Romancistas. São Paulo: Cultrix, 1965.

\_\_\_\_\_. **Peabiru, estrada inca no Brasil – caminho pré-descobrimento, de São Vicente a Cusco** – In: Separata da Revista Comentário. Rio de Janeiro, outubro-dezembro de 1971, ano XII nº 48.

\_\_\_\_\_. **Discurso de Hernâni Donato** In: Separata da Revista da Academia Paulista de Letras. São Paulo: APL, n. 80, dez. 1972, Ano XXIX.

\_\_\_\_\_. **Discurso de Saudação a Herberto Salles**. In: Recepção: Discursos na Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil. São Paulo: Gráfica Editora Bisordi, s.d.

\_\_\_\_\_. Introdução à 3ª edição. In: MAGALHÃES JR., R. **Dicionário Brasileiro de provérbios, locuções e ditos curiosos**. Rio de Janeiro: Documentário, 1974.

\_\_\_\_\_. 100 provérbios rurais paulistas In: **Revista do arquivo municipal**. São Paulo: Prefeitura Municipal., 1974.

\_\_\_\_\_. Verbetes “Literatura de Cordel” In: MENEZES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro**. Rio de Janeiro: L.T.C., 1978, p. 768-70.

\_\_\_\_\_. 1932 – combates constitucionalistas fora do Estado de São Paulo. In: **Revista da Academia Paulista de História**. nº. 1. São Paulo: APH, 1981.

\_\_\_\_\_. Breve notícia sobre São Paulo – Estado e Cidade (Introdução) In: **Guia Turístico e Esporte**. São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo. São Paulo: 1965.

\_\_\_\_\_. Uma tradução – uma vida. In: **Revista Tradução e Comunicação**. São Paulo: s.d., dez. 1986.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: LOIBL, E. **Deuses animais**. São Paulo: Edicon, 1987.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: FARIA, F. **Os astrônomos pré-históricos do Ingá**. São Paulo: IBRASA, 1987.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: GALDINO, L. **Itacoatiaras** – uma pré-história da arte no Brasil. São Paulo: s.d., 1988.

\_\_\_\_\_. Cabral: agente secreto do rei. In: **D. O. Leitura**. São Paulo, fev., 1989.

\_\_\_\_\_. Onde e como o Brasil esteve com São Paulo em 1932. In: **D. O. Leitura**. São Paulo, nº 121, 1992.

\_\_\_\_\_. A missão desbravadora do Tietê. In: **D. O. Leitura**. São Paulo, n.º 140, s.d.

\_\_\_\_\_. Como escreviam e o que liam na São Paulo bandeirante. In: **D. O. Leitura**. São Paulo, s.d.

\_\_\_\_\_. O episódio da Guerra das missões influenciando a literatura brasileira. In: **Revista História**. Campinas/SP.: PUCC, jul. 1987

\_\_\_\_\_. Revolução dentro da revolução: quem dominou a cidade de São Paulo em fins de setembro de 1932? In: **D. O. Leitura**. São Paulo, s.d.

\_\_\_\_\_. Vem aí a abolição – adiegos a Abolição. In: **Revista Histórica**. Campinas/SP.: PUCC, jul. 1987.

\_\_\_\_\_. Palavra – verso e reverso. In: AZEVEDO, D. G. de. **Livro didático – 7ª série**. São Paulo: FTD, 1990, p. 230-31.

\_\_\_\_\_. A cidade de São Paulo em 1894. In: **D. O. Leitura**. São Paulo: Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Abr. 1994.

### **Obras de Divulgação**

DONATO, H. **Grandes discursos da história**. São Paulo: Cultrix, 1956.

\_\_\_\_\_. **Os cientistas**. São Paulo: Cultrix, 1961.

\_\_\_\_\_. **Os guerreiros**. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. **As frutas do Brasil popular**. São Paulo: Empresa de Artes, 1991.

### **Participação em coletâneas**

DONATO, H. Aquela noite úmbrica. In: **Seleções de contos ontológicos**. s.d.: 1981.

\_\_\_\_\_. Entrevero. In: **Contos escolhidos**. Porto Alegre: Editores LPM/MPM, 1981.

### **Colaboração em Antologias (sem títulos dos contos)**

DONATO, H. **História daqui e de lá**. Limeira/SP.: Gráfica Ed. Gazeta de Limeira, 1947.

\_\_\_\_\_. **Contos Provincianos**. s.d., 1952

\_\_\_\_\_. **Depois das seis**. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

\_\_\_\_\_. **Os pensionistas I**. São Paulo: Soma, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os pensionistas II**. São Paulo: Soma, 1992.

\_\_\_\_\_. **Os pensionistas III**. São Paulo: Soma, 1993.

\_\_\_\_\_. **Os pensionistas IV**. São Paulo: Soma, 1994.

### Contos em Antologias estrangeiras

DONATO, H. **Antologia do conto paulista**. Tóquio/Japão: s.d., 1976.

\_\_\_\_\_. **Hedñi budoucího času** (A procura do tempo futuro)  
Praga/Tcecoslováquia: Ed. Práce, s.d.

\_\_\_\_\_. **Nowe opowiadania brazylyjskie**. Cracóvia/Polônia: s.d., 1982.

\_\_\_\_\_. **Racconti italiani**. Casa de Dante. São Paulo: s.d., 1985.

### Cinema (roteiros/diálogos)

DONATO, H. **Se a cidade contasse**. São Paulo: Musa Filmes, 1955. (diálogo)

\_\_\_\_\_. **Chão bruto**. 1957. (roteiro)

\_\_\_\_\_. **O caçador de esmeralda**. 1983.

\_\_\_\_\_. **A batalha do alumínio**. s.d. (co-roteiro)

### Outros

DONATO, H. **Vamos ler Hernâni Donato**. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1982.

\_\_\_\_\_. **Três contos de Hernâni Donato**. In: Presença do livro. Recife: Livrotécnica Ltda., jun. 1973, p. 5.

\_\_\_\_\_. **Caxias e a unidade nacional** (gravação sonora). In: Centenário da morte de Duque de Caxias. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura – BMA, 1980.

\_\_\_\_\_. **O folclore na literatura infantil** (gravação sonora). In: Ciclo de palestras de literatura infantil. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

### BIBLIOGRAFIA SOBRE HERNÂNI DONATO

ALVES, H. Prefácio In: **Vamos ler Hernâni Donato**. Rio de Janeiro: Cátedra/INL - Fundação Nacional Pró-Memória. Brasília. 1982. p. 15.

ALVES, Lourdes Kaminski; SIRINO, Tallyssa Izabella Machado. Negociação e opressão: os sujeitos do entre-lugar em “Selva Trágica”. In: **Revista Educação e Linguagens** Campo Mourão, v. 3, n. 4, jan./jun. 2014 (p. 36-53)

BANDECCHI, B. **História e Ficção na poesia e no romance**. São Paulo: Pannartz, 1985. p. 51-86.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 483.

BRASIL, A. “Selva Trágica” In: **Revista Leitura**. Rio de Janeiro, 6(32); 25 fev. 1960.

CABRITA, N. L. de A. **Chão Bruto: tensão, ritmo e imagem**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Centro Universitário de Três Lagoas, 2000.

COELHO, N. N. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil/juvenil brasileira – 1882-1982**. São Paulo: Quíron, 1983, p. 341-43.

\_\_\_\_\_. **Panorama Histórico da literatura infantil/juvenil**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991, pp.60 e 248.

COUTINHO, A. **Enciclopédia de literatura brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: MEC, FAE., p. 350.

DANTAS, P. **Revista Brasiliense**, São Paulo, nov.-dez. 1959, p. 216-7.

D'ELIA, A. **Correio Paulistano**, 7 nov. 1959.

ELENA, R. **A Gazeta**. São Paulo, 9 jan. 1960.

ENEIDA. **Diário de notícias**. Rio de Janeiro, 16 mar. 1960.

FERREIRA, Dair Méris da Silva. **Selva Trágica – o espaço da degradação: um romance sob tensão**. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 1997.

GÓES, F. **Correio Paulistano**. São Paulo, 13 fev. 1960.

JOSÉ, A. “Viagem ao universo das almas de pedra-sabão”. In: **O Trombone**. Jun. 1993.

KOPKE, C. B. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 06 mai. 1956.

LEITE, R. P. **Correio Paulistano**. São Paulo, 06 de junho de 1960.

LUCAS, F. **O caráter social no Brasil**. São Paulo, Ática, 1985, p. 83-85

LYS, E. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 30 mai. 1952.

MAIA, P. A. **Dicionário crítico do moderno romance brasileiro**. Belo Horizonte: Grupo Gente Nova. Vol. I, 1970. p. 177-78, s.d.

MARIN, Jéri Roberto. A elaboração de Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** “Tessituras, Interações, Convergências”. USP. São Paulo, 13 a 17 de jul. 2008.

\_\_\_\_\_. A morte nos ervais de Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: **Revista Territórios e Fronteiras**. V.3 N.1 – jan/jun. 2010.

\_\_\_\_\_. Os ervais encantados de *Selva Trágica* de Hernâni Donato. In: FERRAZ, Salma; MARIN, Jérri Roberto; LEOPOLDO, Raphael Novaresi. (Org.) **Sois como deuses**: textos de teologia & literatura. Dourados: Ed. UFGD, 2013. (p. 91-104).

\_\_\_\_\_. Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável. In: PINHEIRO, Alexandra; BUNGART NETO, Paulo. (Org.) **Ervais, pantanais e guavirais**: cultura e literatura no Mato Grosso do Sul. Dourados : Ed. UFGD, 2013. (p. 121-144)

\_\_\_\_\_. Venda e aluguel de mulheres na fronteira do Brasil com o Paraguai: limiares entre História e ficção nas narrativas de Hernâni Donato e Hélio Serejo. In: **Revista Raído**, Dourados, MS, v. 9, n.20, jul./dez. 2015.

MARINS, F. (Discurso de recepção). In: **Separata da Revista da Academia Paulista de Letras**, n.º 80, Dezembro de 1972, ano XXIX, p. 35.

MARTINS, W. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 24 mai.1956.

\_\_\_\_\_. **A crítica literária no Brasil**. 2. ed. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983. (p. 643)

MENEZES, R. **Dicionário literário brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro, São Paulo/LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S/A, s.d. ( p.237)

MIGUEL, S. **O Estado**. Florianópolis, 30 jan. 1960.

MILLIET, S. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 8 set. 1959.

NEVES, A. **Revista Anhembi**. Ano 2, n. 04. São Paulo, Out. 1959.

OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira de. **No cipoal da selva: relatos dos ervais e dos seringais em Selva Trágica e A Selva**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2014.

ORNELAS, M. **Diários de Notícias**. Porto Alegre/RS., 29 nov. 1959

**PARECER da Comissão Julgadora da Academia Brasileira de Letras – Prêmio “Joaquim Nabuco”**.

PARECER do Penn Center Brasil – sec. São Paulo – Prêmio “José Ermírio de Moraes” – p. 1987.

PICCHIA, M. Del. **A Gazeta**. São Paulo, 31 mar. 1956.

PONTES, J. C. V. “O regionalismo moderno de Hernâni Donato”. In: **História da literatura do sul-matogrossense**. São Paulo: Ed. Do Escritor, 1981.

RAMOS, R. **Revista Paratodos**. Rio de Janeiro, n.º 21, mar./abr. 1957.

REIS, Marcos. **Folha da Manhã**. São Paulo, 6 set. 1959.

SALEM, N. **História da literatura infantil**. 2 ed. São Paulo: Mestre JOU, 1970, p. 111-12.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Vozes nas orilhas, ou o regional na representação da cultura. In: **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel: Unioeste. Vol. 9 , Nº 14 , 2013. (p. 9-26)

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira de. A Narrativa da Selva, ou, *A Selva* no Contexto do Regionalismo Amazônico. **Revista Línguas & Letras**, Cascavel: Unioeste, Vol. 15, Nº 29 , 2014.

SANTOS, Robson dos. O Rural e as Narrativas da Limitação: Estudo sobre o Romance Brasileiro (1942 e 1964). **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional**, UEPB – Campina Grande, PB, 08 a 12 de julho de 2013, Disponível em [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434459366.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434459366.pdf). Acesso em 20 jun. 2016.

SILVEIRA, H. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 06 mai. 1956.

SIRINO, Tallyssa Izabella Machado; ALVES, Lourdes Kaminski. A fronteira em Selva Trágica: os sonhos para além do rio Paraguai. In: **Revista Travessias**, Cascavel, 18 Ed. Vol 7, n. 2, 2013 (p. 349-365)

SOARES JR, Avelino Ribeiro; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Leitura inicial ou paratextualidade em Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: **Anais do VIII ENEPE e V EPEX**. Disponível em <http://eventos.ufgd.edu.br/enepex/anais/arquivos/13.pdf> Acesso em 20 de jan. 2016. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, s.d.

VALEÇA, M. **Revista Caiçara**. Marília/SP, dez. 1952.

ZILBERMAN, R. & LAJOLO, M. **Um Brasil para crianças**: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos. 4. ed. São Paulo: Global, 1993, pp. 131 e 255.

## OBRAS DE REFERÊNCIA

GODOY, O. P. **Dicionário de escritores botucatuenses**. Botucatu/SP: Gráfica e Editora Tipomic, 1999, p. 71-4.

MENEZES, R. **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo/LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S/A.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

## ENTREVISTA COM O SR. HERNÂNI DONATO

Entrevista concedida pelo escritor Hernâni Donato (na transcrição HD) para Jesuíno Arvelino Pinto (na transcrição JAP)

JAP- Gostaria de ouvi-lo falar sobre a sua infância, a sua família, sua cidade natal, os anos de escolaridade, os primeiros escritos, as histórias que ouvia...

HD- Eu penso que os gens, alguma coisa assim, leva alguém a ser ou domador de cavalos, ou sociólogo, ou ficcionista, mas alguns fatores ajudam. Nasci em família operária, numa cidade que teria então algo ao redor de 24, 25 mil habitantes. Meu pai foi artesão de formação, do norte da Itália. Passou muito tempo no Luxemburgo e na Alemanha do Norte. Era culto em música, saía-se bem em quatro ou cinco línguas. Tinha paixão pelo seu ofício, e se considerava artista naquilo que fazia. Ajudou a construir várias obras no Luxemburgo. Lembro-me de como ficou triste, deprimido mesmo quando soube que o Palácio do Comércio, cuja fachada trabalhara com muito carinho, fora bombardeado pelos alemães no começo da guerra de 14. Ele transmitiu um pouco dessa sensibilidade e meu avô materno, Vitória, muito mais. (Eu preciso falar um pouco dele, porque foi muito importante). Veio da Itália como veterinário prático do exército italiano, chamado para cuidar dos burros que faziam o trabalho nas obras do avançamento da Estrada de Ferro Sorocabana. Essas obras ficaram paradas durante anos em Botucatu, então a Capital do Sertão. Ali ele se casou e se radicou. Quando a estrada avançou, ele continuou na cidade cuidando das tropas dos fazendeiros de café. A cidade teve uma predominância imigratória italiana muito grande. Talvez, àquela época, os italianos e seus descendentes de primeira e segunda gerações fossem 50% da população. E havia diferentes clubes de artistas, afinal a arte, a cultura, o teatro estavam controlados, liberados, executados pelos italianos. Meu avô organizou o clube dos “I Trenta ter contenti”, ou “os 33 felizes”, nome que revela idealização maçônica do clube. O que eles faziam? Reuniam-se quinzenalmente no porão de uma hospedaria e discutiam poesia, discutiam literatura, discutiam política. Essas discussões, frequentemente chegavam às vias de fato, porque devido ao excesso de vinho importado, de queijo importado, tudo era importado, eram levados aos excessos de palavras, além do excesso de comer e de beber. O fato é que certa

manhã, ele voltou para casa sem o olho esquerdo. Eh! Com o olho na palma da mão, depois de uma discussão quem era o melhor poeta: Petrarca, Stecchetti ou Leopardi.

Nunca sentava-se à mesa, sem que houvesse comensais para ocupa-la toda e era de 12 lugares. Observe que ele evitou o 13º lugar. Ah! O meu avô tinha um hotel, hotel pequeno; e ele lia para os hóspedes. Lembro-me das inúmeras vezes em que me deitava em cima da máquina de costura, minha mãe transformava para mim a máquina de costura, acolchoava, eu deitava e alguém, ou ele mesmo, lia. Ali ouvi pela primeira vez falar em Dante, a ida de Dante ao inferno. Lembro a noite em que todo o mulhério chorou magoadamente a reportagem sobre o naufrágio do “Princesa Mafalda”, um navio que afundou aqui na costa de São Paulo, com muitas mortes, em descrições dramáticas.

Essas duas influências pesaram bastante em mim, também as da cidade, da idade, do tempo, das condições econômicas da família. Nunca passamos miséria, nunca passamos fome, mas nunca tivemos larguezas. Minha mãe administrava muito bem. Mas quero dizer que não havia rádio, não havia televisão, não tínhamos dinheiro para ir ao cinema. Porém, tivemos uma excelente escola, a Escola Normal de Botucatu, onde estudei o primário e o então chamado Curso Fundamental de cinco anos. Corresponderia, hoje, ao primeiro ciclo mais um ano. Com uma biblioteca boa, e, essencialmente, no meu tempo, uma bibliotecária à qual eu não me canso de render homenagens e até culto. Era uma senhora já entrada em anos, nenhum benefício físico e nenhum filho. De maneira que, praticamente, ela se casou com a biblioteca, com os autores da biblioteca, e tornou-se mãe, por vocação e decisão, de todos os alunos que procuravam a biblioteca. Ela não só apanhava o livro ma estante mas encaminhava a leitura, ela falava do livro, ela falava da situação em que o livro foi escrito. Afinal, havia um prazer bem grande em ouvi-la falar sobre o livro, o autor, o assunto. Havia facilidade para chegar aos livros, nas livrarias da cidade. Há também o fato de que as farmácias compravam vidros, porque todas as farmácias faziam a preparação de receitas, e não como hoje, vendiam produtos industrializados. Toda farmácia comprava vidros, principalmente para vender purgante. Então, eu passava, pelas manhãs, por algumas vendas e até adegas do meu bairro e recolhia as garrafas jogadas fora, esvaziadas durante a noite, lavava essas garrafas com grãos de milho e sabão, e ia vende-las nas farmácias. Com esse dinheiro eu comprava livros. Dessa forma, aos onze anos, tive biblioteca muito

expressiva, na qual figuravam, despertando a minha paixão paranóica, os russos. Entre 11 e 13 anos, graças àquela coleção Terramarear, li, todos os russos, os grandes franceses e os italianos. Havia na Società Italiana da Beneficênza, da qual meu pai era sócio, uma biblioteca e uma musicoteca, discos enormes, pesados. Meu pai me levava às reuniões. Então, eu aprendi italiano, lendo e ouvindo. No ginásio, aprendi francês, e bastante bem. Eu me dei bem com o francês, como não me dei bem com o inglês. Ao fim do ginásio, eu havia lido desesperadamente quase tudo. Com Francisco Marins, também autor, com Ibiapaba Martins também escritor, fundamos, primeiro a Academia Juvenilística Literária (imaginem que nome) e nos reuníamos e falávamos de livros. Pagava-se a mensalidade com um livro. Quando enchemos um caixão de querosene com livros, pois com caixão de querosene fizemos duas estantes, alugávamos esses livros a um tostão por volume, para os operários do Bairro Alto, onde havia uma fábrica de fósforo, uma fábrica de chapéu, curtume. E com o dinheiro assim recebido comprávamos mais livros e os líamos. Então, a minha infância e adolescência foram cercadas por livros. Como vocês vêem, a minha velhice também.

Mas, o curioso, muito curioso mesmo é a prática da literatura em Botucatu, cidade tão pequena, embora tão importante ao tempo: pois ela foi o primeiro bispado, ela teve a primeira escola normal, teve o primeiro banco de toda região sul e centro-sul, oeste do Estado. Zalina Rolim, uma das fundadoras da literatura infantil no Brasil, nasceu lá. Não sei se lembram do “*Eu tenho um gatinho chamado Cetim*”. Isto foi recitado, durante meio século, em todas as escolas do país. Maria José Leandro Dupré é de lá, a teatróloga Leilah Assunção é de lá. Já mencionei o Francisco Marins, já mencionei o Ibiapaba. Dela os poetas Rubens Torres Filho, Maria Lúcia Dal Farra, Zaé Junior, o romancista Regis de Castro, o contista Maфра Carbonieri, o teatrólogo Alcides Nogueira, o polivalente Theotônio Pavão e pelo menos uma dezena de outros. Então há alguma coisa no ar, na água ou na terra, que não nos faz - aos botucatuenses - grandes políticos e nos encaminha para a atividade intelectual. Isso, deve ser pesado também em mim... Não tendo como ir ao cinema, não tendo rádio, não tendo drogas, o que fazíamos? Durante o dia jogávamos futebol, no fim da tarde corríamos soldado-ladrão. Depois, nos reuníamos, os meninos do bairrinho, debaixo de um poste de iluminação pública e contávamos histórias. Contar histórias era um divertimento usual dos meninos. Cada noite um inventava uma história. Logo ficou claro ao grupo, que eu tinha facilidade para contar

estórias. Então fiquei sendo “o contador de histórias”. Uns 30 anos depois, um parquinho infantil da Lapa me deu um quadrinho: “O contador de histórias”, porque eu ia a cada 15 dias contar histórias para as crianças.

JAP- Então o senhor teve a oportunidade de ouvir muitas histórias?

HD- Sim, muitas. As mães, as avós, as tias, acalentavam, pacificavam os garotos contando-lhes histórias. Fui menino (anos 20 e alguns dos 30) sem TV, cinema, clube, rádio, sobrava o futebol e as correrias pelos pomares alheios e o ler, ouvir e contar histórias. Todo menino cuidava do seu repertório.

JAP- O que o levou a escrever? Seria possível precisar o momento?

HD- Primeiro, escrevi “oralmente” e inventando histórias. (Tenho um “diploma” das meninas do Parque Infantil Vila Romana de “Contador de Histórias”. No 1º ano ginásial, duas fulgurantes revelações: as aulas de História e de Português. O professor Euclides me descobriu. E incentivou: “Um dia você será de Academias” (no plural). Isso foi em 1933/34.

JAP- Onde o senhor encontra estímulos ou pretextos para escrever?

HD- Acho que sucede o mesmo com todos que escrevem: não se procura “estímulos ou pretextos”. Eles vêm a nós e fortissimamente impositivos.. Não os encontro por aí. Estão em mim. Não me deixam, nem... no banheiro.

JAP- Quais são os escritores, romancistas e teóricos, preferidos do senhor?

HD- Bem, já disse que todos os russos foram minha paixão juvenil. *Crime e Castigo*, de Dostoievski. *Os Irmãos Karamazovi*, *A mãe*, *Os cossacos* puseram-me, meses, em paroxismo. Chorei, raivei, sofri depressão. Tinha 12, 13 anos. Pitigrilli é uma paixão exacerbada e também Herculano, mas aquele que mais de perto me impressionou, abarcou e me orientou foi Ignazio Silone com *Fontamara*, e, um pouco menos, com *Pão e vinho* e *A semente sob a neve*. Devo a ele o meu estilo. Foi seguido pelo belíssimo *Estrada do Tabaco* e os contos do Erskine Caldwell. E o Vitor Hugo. Mais o Hugo de *O Noventa e Três* do que o de *Os miseráveis*. Esses, os autores que mais me influenciaram. *Grande e estranho é o mundo*, pela sua força

telúrica, pelo amor à terra, pelo relacionamento do branco com o indígena, pois, que se passa no Peru – Ciro Alegria é o autor – também me impressionou muito. Mais recentemente, *O Don Silencioso, Os confins do homem*.

JAP- Alguns autores e obras influenciaram sua produção? O senhor poderia enumerá-los e comentar o tipo de influência?

HD- Collodi, Dumas, Wilhe'm Busch (o de Juca e Chico), o “pai” de Tom do Mississipi, Walter Scott, especialmente Grimm e Perrault. Estes, na área infantil.

(Acabo de recordar que fizeram um balé infantil do conto “Os meninos que se tornaram estrelas” ou de “O primeiro fogo”. Mas não sei quando, quem, faz décadas que ocorreu.

Na área adulta (contos e romances) forte influência de: Sillone (o de *Fontamara A semente sob a neve*), o Tostoi, Hugo, Alencar indianista (*Iracema, Ubirajara, O Guarani*); o Caldwey de *Chão Trágico*; Hansun, de *A Fome*; Gorki de *A mãe*; etc. Sillone e Caldwell, os mais impactantes. Do Hugo – o que causa pasmo a muitos - *O noventa e três*. Tendo a maior influência: os impulsos, a genuinidade do comportamento, o interesse pelo homem.

JAP- O senhor concorda com a classificação de sua obra em escritos para crianças e jovens, vale dizer literatura infanto-juvenil, e para adultos?

HD- Sim, concordo com essa divisão.

JAP- O senhor acredita que a literatura infanto-juvenil possui características próprias? É muito diferente escrever para crianças e escrever para adultos?

HD- Totalmente diferente, tanto que nem cabe tecer comentários sobre a diferença. Um fosso (o das gerações) separa as duas literaturas embora muitos adultos permaneçam... infantis e mesmo na velhice (ou mais na velhice) o maravilhoso tenha lugar e receba o devido apreço.

JAP- O tratamento dado à linguagem, e ao estilo é diferente na obra para crianças e na obra para adultos?

HD- Sim veja os livros para a infância com mais de 20 anos. São livros de texto, livros de ler, com ajuda de ilustrações. Hoje, os livros “infantis” são de ver, poucas

linhas de texto (na verdade reduzido à legenda) e predomínio da ilustração. Não ficou espaço para o ficcionista, o “escritor”. Não há pois, o que fazer.

JAP- O senhor realizou grandes pesquisas e experiências. Houve algumas delas que ficaram interrompidas? Fale um pouco sobre suas pesquisas e experiências.

HD- Veio a fase paulistana, viajei bastante, fiz um pouco de tudo, e vim para São Paulo fazer Sociologia. Matriculei-me na “Escola de Sociologia e Política”, porque visava o Itamaraty. Um professor pediu uma tese, um trabalho sobre o “Tratado das Tordesilhas” e alertou, “eu não quero o que está por aí nos livros comuns, quero pesquisa.” Fui ao Instituto Histórico e Geográfico, que hoje presido, e pedi mapas antigos. E para meu pasmo - foi um impacto, foi como um “murro do Tyson” – percebi que o Tratado das Tordesilhas ligava-se, pelo menos naquele aspecto, ao fabuloso Caminho do Peabiru, caminho de 8 palmos de largo, calçado nas partes alagadiças, que ia de São Vicente a Cusco, no Peru. E que ele passava por regiões, onde eu brincara, onde havia pescado. Enfim, que eu tinha alguma coisa a ver com aquilo. Isto me levou a deixar a escola e a organizar um grupo, ao qual chamávamos ostensivamente de “Expedição”. E saímos a fazer o caminho do Peabiru. Washington Luís, quando prefeito da Capital, mais alguns pesquisadores seus amigos, já haviam levantado esse roteiro em cima da serra até o bairro do Brás. Depois não se falou no assunto. Mesmo porque o caminho foi interdito tanto tempo durante o período colonial, sob ameaça de prisão e morte, que o traçado foi esquecido. Então, saí com esse grupo a retrilhar o caminho. Chegamos até uma certa altura do Paraná, onde existe um Município chamado Peabiru. Mas fomos interrompidos por um policial. O Jornal Diário de São Paulo publicou notícia dizendo que um grupo de homens abria um caminho secreto para o Paraguai. E havia guerra civil no Paraguai. O pessoal de lá reclamou que esse caminho servia para levar armas a uma das facções. Fomos solicitados a parar. Contrariamente ao meu desejo, nunca mais voltei ao campo, àquele lugar. Pesquisei, sim, Mato Grosso. Tenho um material enorme levantado. Um livro gritando para sair. Estou “grávido” dele. Toda noite, ainda que chegue à casa às 2 h da madrugada, dou de 10 a 20 minutos a minha tradução da Divina Comédia, do Dante, e ao Peabiru. Sem isso não vou dormir, a não ser esteja doente. Estando bem, esses 15, 20, 30 minutos são absolutamente sagrados.

É, falamos em Dante? Sim! Aquela interrupção na busca me deprimiu. Voltei para a minha cidade, não sabia bem o que fazer, trabalhei em jornais locais, secretariei um advogado, fazia texto para ele que depois veio a ser um deputado e Secretário de Estado. Foi um período meio angustiado e angustiante. Mas, continuava escrevendo, lendo desordenadamente, naquele grupo já mencionado. Nele, nos preocupávamos com a literatura latino-americana antes que ela fosse a coqueluche que veio a ser. Naquele tempo não se cultuava Vargas Llosa e sim Rômulo Gallegos, que foi presidente da Venezuela autor do romance *Doña Bárbara*. Também o boliviano Jesus Lara, com *Surumi*, o peruano Ciro Alegria com o notabilíssimo *Grande e estranho é o mundo*, e outro cujo nome não me ocorre com *Lautaro*. E outros. Nos preocupávamos com este aspecto da literatura latino-americana antes que ela fosse comércio e sucesso.

Em 1946, no final de 46, eu ainda estava meio confuso, quando o Martins, o editor desta casa (Editora Melhoramentos) me chamou para vir para cá. Em 02 de janeiro de 1947, assumi aqui funções de chefe de propaganda. Organizei o serviço de propaganda, reembolso postal, mala direta... E o estar aqui na Editora, proporcionou-me facilidade editorial. Vieram seguidamente o *Novas aventuras de Pedro Malazarte*, *Contos dos meninos índios*, *Apuros do Macaco Pium*, etc. Uma série de livros infantis. E o primeiro romance que foi editado em outra casa. Em 54 o Guilherme de Almeida chamou-me para a Comissão do 4º Centenário da Cidade de São Paulo. Ele havia assumido o lugar do Matarazzo, na presidência da Comissão. Assumi a seção de propaganda do 4º Centenário. Fizemos livros, fizemos desfile de circos, etc. Este contato, esta atuação chamou sobre mim a atenção de agências de publicidade. E quando a Comissão do Centenário encerrou sua atividade, fui convidado por três agências de publicidade para trabalhar. E escolhi a Standard Propaganda, onde ficaria por mais de quatro anos. Começou aí um período muito bom, muito desafiante, sempre inovador, sem nada repetido. Muitos problemas, muitas angústias, mas desafios, novidades e bom salário. Com esse bom salário, não dei conta de que poderia fazer o seguinte: trabalhar um mês e pelos vinte dias seguintes percorrer o Mato Grosso e continuar investigando o Peabiru.

JAP- Fale sobre o seu processo de criação literária.

HD- Nessas andanças em busca do caminho do Peabiru, eu fui a Mato Grosso. E num período de cheias. Nós estamos falando de um Mato Grosso muito diferente.

Hoje é civilizado, bonito, transitável. Mas estamos falando de um Mato Grosso ainda hostil, ainda selvagem. E estas cheias surpreendiam caminhões, que ficavam com suas cargas, isolados, às vezes semanas, às vezes um mês inteiro, naquela planície inundada. Para garantir a carga, os donos colocavam na cabine um indivíduo, homem da região, com sua capa de chuva, seu chapéu, seu carabinote, um fogareiro. E lá ficava ele com a solidão total. Passando de lá pra cá, de cá pra lá, eu sempre levava pão e chocolate, coisas que todo mundo gosta, principalmente pão. Subia na cabine, falava com um, falava com outro, e anotava a vida deles. Um dia um desses homens que estava na cabine do caminhão, percebi num canto um caderno já gasto, sujo, ensebado, visivelmente manuseado. Um caderno de um Canto da *Divina Comédia*, poema com o qual desde menino, eu tinha intimidade. Exclamei: “Mas o que é isto?” “Ah! Isto é um homem que foi no inferno.”. Respondeu com um respeito que beirava o medo. Ele lia como que ora, e orava estarecido diante do diabo. O diabo estava ali naquelas páginas. Ora, imaginemos isto, naquela solidão, água, céu. Para ele, era mesmo transcendental, era mesmo o inferno. Fiquei tão impactado com aquilo, que no momento, disse-me: “- Vou traduzir a *Divina Comédia* numa linguagem popular. Sem ofender demasiado o Poeta, sem esquecer o tradutor. Em homenagem aos simples que, como este, querem assimilar o Dante, porque traduções eruditas existem várias, mas “Quero ser o introdutor dos iniciantes na beleza do Poema”. Traduzi, em prosa, facilitando a leitura, embora tentando manter o ritmo, não a rima, mas o ritmo. E trabalhei muito nisso. Minha mulher dizia: “- Mas quem vai editar?” Comecei pela terceira parte, a referente ao “Paraíso”, a parte mais difícil. Ao terminar o “Paraíso” e começar o “Inferno”, rasguei todo o já traduzido. Minha mulher assustou-se: “- Ficou louco? Está doente!? Mas eu tinha certeza de que ao chegar de novo à parte do “Paraíso”, estaria muito mais dentro do Dante, dominaria muito mais, produziria tradução muito melhor. Então três horas por dia, três dias por semana, durante três anos traduzi a *Divina Comédia*. Não dei conta, estabelecendo esse regime de trabalho, de que segui o esquema dantesco da harmonia no três, no trinta. Simultaneamente precisava trabalhar, ganhar dinheiro, viajar, manter a família. Não tinha bolsa de Fundação nenhuma, era o Hernâni e só ele. Porém, o mais curioso ainda foi que, meses depois de publicado, tendo recebido do Menotti Del Picchia uma carta fabulosamente elogiativa da tradução e também outros comentários favoráveis, fui à Itália com minha mulher. Chegamos à Florença já noite. Era outono. Chovia, não muito forte. Minha esposa surpreendeu-se: “- Mas

“você vai sair?”. Respondi: “- vou, preciso sair”. “- Onde é que vai?” “- Vou encontrar Dante”. Na verdade, havia tomado vinho desde a manhã. Cada parente, na aldeia onde meu pai nascera, fizera questão que eu provasse do seu vinho. Foi um bacanal. “- Mas não vá, deixe para amanhã”, insistiu minha mulher. Teimei: “- Não, vou agora”. Era a minha primeira vez em Florença, era noite, domingo e chovia. Não sabia para onde andar, tomei uma rua qualquer. Andei talvez uns 150 metros e dei com uma placa: “Aqui foi a casa de Dante”. Tive um estremecimento. É isso, a minha ligação com Dante, com a *Divina Comédia* é algo misterioso, muito mais que epidérmico. Todos os dias eu me volto para Dante, recolho o que sai pelo mundo e somente um pouco menos do que se fala de Deus, todo ano saem no mínimo 50, 60 trabalhos. Não consigo todos, apenas os principais.

Além dessa decisão de traduzir, para iniciantes, a *Divina Comédia*, o seguir o caminho do Peabiru me rendeu mais suas coisas importantes. Numa das voltas, pelo tempo do carnaval, passei para o lado paulista. Estava com pouco dinheiro, tinha que esperar um trem. Vejo um rapaz chamado Bilico, que havia sido colega de brincadeiras, lá em Botucatu. E que lá estava, capanga de grileiros da região. Não viajei nesse dia. Passei uma noite ali, sempre com ele. E ele me forneceu a base para o *Chão Bruto* Devo também isso a Mato Grosso do Sul. E não foi só. Numa das andanças mais lá para o fundo, topei com a questão do mate. Vivi um período em erval, recolhi, consultei, e saiu o *Selva Trágica*. As coisas se ligam.

JAP- Como o senhor sistematiza todos esses dados, registros, anotações? Ou seja fale sobre a gênese, o processo de criação literária.

HD- Há dois processos bastante distintos: o texto ficcional e o texto histórico. Estou hoje dividido e bem ciente desta divisão entre ficcional e o historiográfico. Digo-me historiógrafo e não historiador. Historiador é quem domina uma interdisciplinaridade da qual não pude me assenorear? A vida me sacudiu tanto, proporcionou-me tantas oportunidades, desafiou e moldou, que nunca pude me disciplinar para seguir planos efetivos e longos. Sou historiógrafo – escrevo sobre História.

Escrever ficção é um sofrimento. A mão não alcança a rapidez do pensamento, a máquina também não, e facilmente entro em sudorose forte, taquicardia às vezes. Os personagens se insurgem. Começo uma frase presumindo saber para onde estou encaminhando a ação. No meio do caminho os personagens se revoltam, torcem a minha mão, obrigam-me a ir para onde não cogitava. Aí, brigo com eles. Às

vezes, decido que tal personagem é tão insuportável que preciso matá-lo. E ele se recusa a morrer. Não me preocupo ao iniciar um episódio, ou a descrição de um evento, com o onde vou chegar, porque sei que uma vez iniciada a marcha eles vão me dar a direção, eles me encaminham. Ou seja, uma vez definidos os personagens, me identifico com eles, convivo com eles. Apesar das brigas, mas brigas as melhores famílias têm.

Agora, no terreno da História sou bem comportado. Preocupo-me com o passar ao texto fatos, evidências, documentos. Não me perco em ficção na História, sou muito direto, positivo. Deve ser um texto mais elaborado. Espalho-me sobre a documentação, procuro tê-la a mão. A redação do texto é mais lenta porque impõem-se consultas, remissões. Já a produção ficcional é inteiramente desordenada. A primeira versão nunca é definitiva, nem a décima. Estou sempre mexendo, burilando. Às vezes, pioro o texto. Tenho bem consciência disso. Presentemente, estou numa fase de cultivo radical da síntese. Se não fui o introdutor, e não reivindico esse título, fui dos primeiros no país a produzir o conto breve. O texto deve resultar enxutíssimo. Isso tem me levado, eu sei, a excessos. Mesmo nos textos considerados acabados, continuo mexendo. O processo de retocar, resumir, é sempre contínuo. Não quer dizer que ao brigar com os personagens, eu dê por terminado a sua trajetória. Em tudo ocorre o mencionado quanto à *Divina Comédia*, que é uma tradução. Mas não me canso de retrabalhar esse texto. Há dois anos, recebi livro remetido pelo congresso realizado na Itália, tese que revertia a situação poemática de Francesca de Rimini. Isto me obrigou a repensar todo o episódio. Por uma semana, foi obsessão cruciante. Sofri dolorosamente, sofri na carne, no espírito. Assim tem acontecido, vezes e vezes. Vale dizer, essa tradução é tarefa – é missão – que só termina com a minha morte.

JAP- Então a sua relação com a escrita é não prazerosa? Há sofrimentos?

HD- Se a minha relação com a escrita é prazerosa? Se há sofrimento? Puxa! Estamos falando de textos “criativos”, não enquanto escrita do ganho. Ou seja: textos frutos do tesão de criar? Como já disse, relações puramente sadomasoquista: pressão alterada, respiração difícil, sudorose, picos de taquicardia. E repulsa imediata pelo resultado. E um doloroso refazer, refazer...

JAP – Há uma preocupação político social em seus romances? Como surgiu o Romance *Selva Trágica*? Fale sobre sua produção para adultos.

HD- Como já mencionei, quando em andanças pelo Mato Grosso à procura de restos do Peabiru, topei com um erval, e o visto e o ouvido me interessou profundamente. Como vocês perceberam, sou muito de assimilar impactos. Alertei-me: “Mas esta é uma história fantástica, e não só uma história, mas também um fazer justiça! Vou narrar essa história”. Fui para Campo Grande e levantei a literatura existente. Disseram-me que em Corrientes havia coisas. Fui a Corrientes, procurei testemunhos, gente. Havia ainda medo entre as pessoas. Os veteranos não falavam, alguns porque haviam sido beneficiados pela Companhia que trabalhava o mate, a maioria por medo da violência que, diziam, a Companhia geralmente usava. Vocês percebem que no livro não ajuizei contra nem a favor, da Companhia. Ela teve bons e maus procedimentos como todas as entidades. Do ponto de vista dos trabalhadores, os maus precederes teriam prevalecido. Em primeiro lugar, entendi, deveria fazer justiça. Também nos textos históricos, sustento a preocupação de fazer justiça, destacar coisas. A minha, em tal situação é a seguinte: Tutancamon foi importante, mas não fossem os escravos que ergueram o seu túmulo e os que o tornara múmia, não ouviríamos falar de Tutancamon. Além dele, que foi grande, preocupo-me com os pequenos, quem foram, o que fizeram. E a história do *Selva Trágica* aconteceu isso. Depois, casei-me com moça do Foz do Iguaçu/PR, do Porto de Santa Helena, junto da Foz, cuja família havia tido muito a ver com a questão do mate na fronteira do Paraná. A avó dela contou-me passagens que coincidiam, confirmavam, ampliavam os relatos matogrossenses. Mas o livro já estava escrito, à essa altura não pude acrescentar nada, mas confirmou tudo, o que me deixou tranquilo quanto à veracidade dos casos de violência, de justiça. Eu não havia exagerado, aconteceram mesmo.

Então, *Selva Trágica* seguiu essas duas direções uma, criar uma grande história, que eu intuíra ser uma grande história e outra render justiça, revelar um fato oculto à consciência da nação. Interessou-me apenas espelhar dado momento em determinada sociedade.

Fiquei, depois, um pouco perplexo e me perguntei se havia procedido bem, quando soube o seguinte: o filme *Selva Trágica* representou o Brasil no festival de Cinema de Veneza, em 1969. Claro que não ganhou.

Claro que foi empolgante o fato de estar lá concorrendo. Mas a União Soviética comprou o filme e convidou o diretor, Roberto Farias, para uma série de aulas em universidades soviéticas. Ele se deu conta, e me transmitiu com uma certa preocupação, que a compra não fora em razão de provável qualidade do filme, mas para mostrar aos povos da Europa do leste como o homem era explorado nos países capitalistas da América. E na verdade essa exploração estava ali, só que o objetivo não foi esse.

Vejo no livro *Selva Trágica* a ocorrência de mais de uma história: romântica e dramática. O Roberto Farias e eu tivemos discussões de bom nível, discussões construtivas a respeito do direcionamento do roteiro. Ele queria fazer todo o livro, como filme. Eu disse: “- Não dá, é muita coisa. Escolha um fio, escolha uma das várias histórias, a romântica ou a dramática, e somente perpassa as demais, porém siga só um filão”. Ele insistiu: “- Não, não, o livro é bom demais, a história é muito forte. Eu quero fazer tudo”. Fez tudo. O filme, montado com economia de material filmado deu duas horas e vinte e dois minutos. Nenhum exibidor aceitaria. Foi preciso um trabalho de reduzi-lo a 90 minutos, o que amputou, estragou, dilacerou o filme. A TV apresenta o *Selva* a cada mais ou menos seis meses. Não assisto, porque a primeira versão foi tão grande, tão forte, tão bonita, mas a versão comercial – detesto, me faz sofrer, por mim pelos personagens, pelos artistas, pelos assistentes.

JAP- E a história do Aleijadinho?

HD- Aqueles fabulosos oitenta anos da fase do ouro em Minas Gerais. Fui para lá e vi. Não houve nada tão portentoso na história colonial. Imaginem que só os jardins daquelas cidades eram pródigos, cada mina era uma provocação à outra. Ouro Preto era ligado à mina e povoado de paulistas e mais quatro minas, cada qual tinha sua igreja, que decoravam o melhor possível. Cada cidade com a sua orquestra, seu grupo teatral. Imaginemos mulatos, que nunca saíram da região representando peças de Metastacio, em italiano, em francês. E os mulatos não podiam frequentar a igreja, nem dos brancos e nem dos pretos. Estavam confinados no seu meio, e com isso desenvolveram uma atividade intelectual notável. Os grandes músicos do período são mulatos e estão ao nível de um italiano, de um alemão barroco de segunda ou de terceira.

Bom, se contasse com um financiamento e dez a menos na idade, eu dedicaria os dez anos a fazer uma história da cultura, da arte, da literatura nas Minas daqueles períodos. Mas tive menos tempo e escrevi sobre o Aleijadinho – *O rio do tempo* (o romance do Aleijadinho).

Também o Viana Moog em *Bandeirantes e Pioneiros*, tratou do assunto, chamou a minha atenção. Ele contrapõe o Aleijadinho à Lincoln. O Aleijadinho é o exemplo daquilo que o homem americano, com todos os recursos e com toda a iluminação que lhe viesse da cultura anglo-saxônica realizou. Com a atenção despertada, fui a Minas procurei me identificar com o Aleijadinho, percorri ruas que ele percorreu, rezei nas igrejas que ele decorou. Passei noites andando pra lá, pra cá. Este é o meu processo, é me enfronhar, respirar o ar, beber a água. Afirmo haver um eflúvio permanente da Terra, o qual condiciona as criaturas, amolda-as, inspira-as.

Na vida, fiz um pouco de tudo. Em certa época, fiz datilografia em um cartório do fórum local quando os processos se acumulavam. A minha capacidade datilográfica é grande, ela deve responder à minha pressa em pensar em ditar meus textos. No cartório, um senhor, pai do proprietário me disse: “- Você não anda escrevendo uns artiguinhos históricos aí nos jornais? – Sabe que fui troleiro do Vital Brasil?” “- Conta isso! Pedi interessado”. E ele contou-me de como o Vital Brasil foi para Botucatu depois de formado, e se empregou como médico de fazendas dos protestantes, porque na época havia na cidade o jornal dos protestantes, o jornal dos católicos, a banda dos protestantes, a banda de música dos católicos, curioso isso! Ele saía de manhã em um trole e seguia uma “linha”, a “linha da serra”, a “linha do Vale” e onde houvesse um pano branco, entendia que em tal direção precisavam de médico. Entravam por ali e os panos brancos iam guiando o trole até a casa em que o médico era requerido. O meu narrador fora menino que toca o trole com Vital Brasil em cima. Certo dia, chegaram a uma casa onde jazia um caboclo, picado por cobra 4 dias antes. Deitado, a perna enfaixada, um cheiro feroz de cachaça, ervas e fumo exalando do ferimento. Visivelmente bêbado. A sua mulher recém convertida ao protestantismo e por isso, o pano branco chamara Vital Brasil, o médico dos protestantes, a quem diz: “- Este papista (porque o marido era católico) é um supersticioso. Imagina, ah! Esclareço que, por cima de tudo aquilo havia um rosário de carapiá”. O Vital Brasil olhou examinou, ponderou, concluiu: “- Está bom, deixe continuar com essa...” “- Mas como, isso aqui é superstição!” “- Está bem como está, deixe ficar”. Voltando para a cidade o troleiro ousou: “- Mas, o doutor desculpe, eu

não quero me intrometer, mas, o senhor um médico, um protestante, viu aquilo tudo, e mandou deixar como está?”! E o Vital Brasil bateu no meu ombro e disse: “- Menino, aquele homem tem fé naquilo, e eu não tenho nada para substituir a fé desse homem. Ademais, se ele não morreu da cobra em quatro dias, não vai morrer no quinto! Então, está tudo bem”. (É isso! Que figura singular o Vital Brasil! Já no cartório, decidi: “- Vou fazer uma biografia de tal homem”. E fiz). A gente é chamada para cumprir a sua vocação.

JAP – O senhor já escreveu literatura adulta que ainda não foi publicada? Algum conto, algum outro texto, alguma obra inacabada, ou interrompida?

HD- *Ilusão Branca* era outro romance rural, versava sobre o algodão. Passava-se na zona baixa da Serra do Botucatu, bairro de Piapara Oiti. E repetia um pouco aquela epopéia dos pioneiros: planta, contrai dívidas, cuida, colhe. Quando vai vender, recebe pouco mais do que nada. Teimosamente esperançoso, consola-se: “este ano foi ruim, mas o ano que vem será melhor”. Faz mais dívidas. Era isso. Mas, não conclui, não voltei a ele.

Ainda ontem ao chegar em casa, havia entre as correspondências uma carta do Martins, que cuidou de novelas na Globo, me cobrando um romance, que já foi anunciado urbe et orbi do qual também estou “grávido”. Mas alguma coisa me retém, não me deixa começar... É a história de mulher excepcional, que preencheu largamente o noticiário paulistano: Nenê Romano.

Interrompido? Há sim, uns quantos romances interrompidos. Um estando erguida a carpintaria básica, foi atirado fora (ao rio Paraguai) quando, no navio soube que o assunto (a vida e a luta dos tiradores de poaia, na Chapada Diamantina) já fora objeto de um romance. Joguei, de impulso, para não vir a ser acometido pela tentação de remendar, disfarçar etc.

JAP– Fale sobre a linguagem em suas obras. Parece-me muito próxima da linguagem do cinema.

HD- Tem uma influência maior depois de minha fase publicitária.. O *Filhos do Destino* não mostra essa preocupação ou mostra menos. Mas a ida para a propaganda valorizou para mim a palavra. Depois fui levado para a televisão, fui produtor de programa cultural para a apresentação do J. Silvestre. Primeiro com

Mário Donato e Marcos Reis, (que não são meus parentes, como muitos pensam, embora sejamos todos Donato) produzi para a Standard Propaganda, o programa de pergunta e resposta – “O céu é o limite”. Quando o Chateaubriand registrou o título “O céu é o limite”, produzi para a Varig o programa “Do zero ao infinito”. E fiz textos para a televisão, para documentários cinematográficos. O texto publicitário deve ser enxuto, direto, preciso, sonoro, colorido. Esta visão cinematográfica, absorvi da propaganda e do cinema e, ainda que não propositalmente, passei-a para o romance, para o conto.

O meu primeiro trabalho cinematográfico foi o texto para um filme documentário – *A batalha do alumínio*. Isso deve ser mais ou menos de 56 , 57. Destinava-se a defender a indústria nacional do alumínio contra os americanos da ALCOA. Trabalhei, depois o roteiro do filme intitulado *Se a cidade contasse*. Tal cidade, a de São Paulo em 1954, ano do seu quarto centenário. Tema central e condutor do filme, a construção do que é hoje o Parque do Ibirapuera. Foi o primeiro prêmio recebido. Veio da Câmara Municipal de São Paulo. Estes dois trabalhos, o primeiro de fundo, digamos, político nacionalista e o segundo documentário-artístico, já com algum requisito de arte técnica cinematográfica deram-me uma noção de como era importante o cinema e a linguagem cinematográfica. Além da propaganda, da valorização da palavra com a proibição de não usar três quando duas expressam a situação. Também houve e deixou marcas, uma experiência televisiva e cinematográfica que deram diretrizes ao estilo.

JAP- Durante o seu processo de criação, o senhor pensa no leitor?

HD- Não. Sei que deve ser assim, e é como gostaria que fosse. Mas... não, não me dirijo ao leitor, a não ser ao infantil. Aí tenho que pensar, se bem que deixei a linha infantil, porque, o que é hoje o livro infantil? Quando nós fizemos livro para criança... Hoje, Menotti Del Picchia não é mais autor para crianças, Guilherme de Almeida também não, Monteiro Lobato está deixando de ser. Por que? Porque escreviam. E o livro infantil, hoje, resume-se a uma grande ilustração e três linhas de texto em cada página. Isso não é literatura, isso é álbum de desenho. Quando fazia literatura infantil sim, aí eu pensava na professora, na bibliotecária, pensava na reação da criança ao ler meu texto. No romance, não, até chego a ser atrevidamente orgulhoso, pecador por orgulho no sentido de dizer: “se dizer, é assim, sem maiores concessões.”

JAP – Atualmente, o senhor está ligado a algum partido político? E a alguma religião?

HD- Não, não estou ligado a partido político. Engraçado é o seguinte: em frente a minha casa, em menino, estava o quintal de um comerciante italiano, o Bepão. Era sede dos fascistas locais, eles se reuniam ali. Via aqueles senhores todos bem sucedidos, todo nédios, todos bem vestidos, de barrete preto, italianadamente, consumindo almoços fenomenais. Uma quadra acima, no prédio de uma antiga escola de comércio centrava-se o mundo dos integralistas. E a uns quatro quarteirões, já na cidade baixa, perto do rio, congregavam-se os comunistas, muitos deles ferroviários. Eu frequentava todos eles. Teria de 8 para 9 anos e procurava um nexos entre toda essa gente. Então os comunistas deviam me achar fascista, e os fascistas deviam me considerar da grei dos comunistas. Procurei um nexos, uma justificativa. Mas estive idealmente postado naquela que é a pior posição possível em política, uma sigla que no Brasil foi tão desvirtuada, que hesito em menciona-la – PSD. Dá-me por Social-democrata, ou seja, reclamo os benefícios do socialismo dentro dos limites da democracia. Mas, PSD no Brasil?!

Quanto à religião – cresci em cidade católica, numa família, num bairro católico e me embuí de catolicismo. Na minha casa, na minha cidade, o treze de junho, dia de Santo Antônio era feriado municipal, ia-se para Rubião Júnior, morro dominante na região. Meu pai nasceu em Pádua, no dia 12 de junho, tinha que se chamar Antônio. E devido a isso, ao que acontecia na cidade, ao antonianismo de meu pai, só faltou em nossa casa reservar uma cadeira à mesa para Santo Antônio. Mas... toda manhã, toda noite, analiso o ocorrido no dia, falo com alguém, o que me aconteceu, o que acontece no mundo. Preocupo-me com os doentes, conhecidos, com os desempregados... volto-me para Deus. As catástrofes, as enchentes, as secas me levam também a pedir. Sou um crente... em Santo Antônio.

JAP- Como o senhor se relaciona com a crítica? O senhor lê o que escrevem sobre seu trabalho?

HD- Dispomos ainda de Crítica? Não tenho lançado novidade literária (conto, romance) há alguns anos. Crítica, crítica, ousos dizer me foi sempre favorável. Negativa que eu saiba, uma só, a do Assis Brasil, gaúcho, a respeito do romance *Selva Trágica*. Li-a, com a maior atenção, relendo e analisando todos os pontos

“criticados”. Leio, sim, o que dizem. E reflito. Raramente, mudo o que e como disse. Com redobrada atenção se se trata de texto histórico.

Eu me assusto e pergunto se mereceria realmente a crítica que recebi. Isto me deixa um pouco perplexo, dedicação que foi exageradamente boa. As restrições ou reservas, analisei-as, com isenção e propósito de tirar proveito. Wilson Martins, Milliet, um ou dois mais, tendo elogiado, levantaram reservas. Estas mereceram me mais atenção do que elogios. Contrária mesmo, como já disse, uma só, chegou-me ao meu conhecimento. Nunca fiz crítica aos críticos. Mas já que perguntaram, deixem-me que lhes conte, a modo de resposta, o que jamais referi antes. Desses dois episódios, sim orgulho-me. Quando Luís Carlos Prestes saiu da clandestinidade, vindo a São Paulo, foi recepcionado num apartamento de um radialista então notório. Perguntado se, escondido, mantivera-se informado do que ocorria no país, disse que sim e deu exemplos. Em Literatura, citou a leitura de três livros, um deles *Chão Bruto*.

Em outra ocasião, no “salão literário” de dona Carmen Dolores Barbosa, por acaso, subi no elevador com um senhor que apresentou-se: “- Guimarães Rosa”. Era o vencedor da noite. Vinha receber o grande prêmio. Dei-lhe o meu nome “- O autor de *Chão Bruto*, exclamou. Grande romance”. Ri, retruquei: “- Nem agradeço. Sei que diz isso a todos!” Tocou-me no ombro: “- Acha? Então ouça”. E enquanto o elevador subia e no hall, impedindo-me de apertar a campainha, recitou a minha descrição das estradas boiadeiras. Nunca mencionei o fato porque não soube o sucedido com a senhora que o acompanhava e está morto o meu amigo Brasil Bandecchi, testemunha.

Para quem a exemplo de Balzac, prefere ser registro da História mais do que ficcionista, não poderia haver nada melhor nem mais conclusivo. Não chego a dizer, parafraseando Amado Nervo: “- Escrevi e fui lido, o quanto fui capa. Crítica, nada me debes! Estamos em paz”. Mas, não há muito de que me queixar.

JAP- O senhor poderia falar sobre a relação Folclore – Literatura em suas obras *Infanto-Juvenis*?

HD- Você poderá ler sobre isso em uma aula minha “O folclore torna-se literatura”, publicada em um antigo livro didático *Curso de literatura infantil*.

JAP- Fale sobre seus primeiros escritos?

HD- Graças a uns parentes de minha mãe, sitiante de café num bairro vizinho, chamado Toledo, comecei a ter contato com a vida rural e fui impactado pelo folclore e pelo choque de cultura entre os colonos alemães, italianos, espanhóis e a cultura tradicional local. Interessei-me muito por isso. Levava minha mãe à feira aos domingos, ela ia à missa das 6:00, de maneira que nos levantávamos às 5h, e enquanto ela fazia as compras, eu conversava com os colonos e anotava coisas, expressões, fatos, nomes. (que também estão nos *Filhos do Destino*).

Um dia, um professor disse: “- Por que você não pega isso e manda para um jornal?”. “Ah! Imagina se o jornal vai publicar!” “- Escreva que eu levo!” Levou, e evidentemente que o jornal, do interior, tão carecido de matéria, pediu mais, e assim, fui me introduzindo na imprensa. Depois comecei a afiar as ferramentas de escrever, de uma forma mais coerente.

Dessa frequência ao folclore local resultou o primeiro livro, que não se acha mais felizmente: *O livro das tradições*. Mas antes disso, o Marins e eu (praticamente crescemos juntos, na rua, no bairro e na escola) no ginásio sentávamos lado a lado. Foi isso na 2ª série, ou seja, (sexta série de hoje). Teríamos, então, de 12 para 13 anos. Circulava um suplemento infantil do *Diário De São Paulo*, chamado “O guri”. Publicava matéria vinda de fora, quadrinhos, etc. Colaborações de leitores. “Então, vamos mandar alguma coisa? Vamos escrever e mandar?” E decidimos escrever uma novela. De aventuras, é claro! Matinê de domingo. Então eu escrevia um capítulo e ele escrevia outro. Intitulou-se o conjunto: *O tesouro*. Tratava-se de um navio, pirata, cheio de tesouros, lindas mulheres, galantes espadachins, e que saía pelo mundo a praticar proezas. Ah! Sim. Nossos capítulos foram publicados e pagos a 400 réis por capítulo, ou seja, aos 12 anos, nós não só éramos publicados mas recebíamos direitos autorais. Isso nos levou ao pecado da vaidade extrema. Começamos a nos achar muito importantes, e a exagerar o texto. Um dia, o Marins fez um capítulo em que o navio, com as velas todas içadas entrava pela terra: “Quero ver como é que você vai sair dessa”. Eu só pude usar de um expediente: o vento mudou de direção e o navio voltou ao mar. Recebemos uma cartinha do Diretor de redação: “Se vocês pensam que o leitor é bobo, eu não sou! Encerrem a história em dois capítulos”. É, exageramos! *O tesouro* está (felizmente) perdido. Perdeu-se num incêndio. Quando os Diários Associados entraram em crise, as edições foram para um depósito num barracão e o fogo e a chuva estragaram o nosso romance. Graças a Deus!

Uns seis anos depois, publiquei às minhas expensas, numa tipografia de Bauru, O *livro das tradições*, que enfeixa fatos, lendas da região. A partir dele, e de achados, guardados, observações, eu fui escrevendo a história da cidade. Assim começou o *Achegas para a história de Botucatu*.

JAP- Como o Senhor avalia a falta de estudos de fôlego sobre a relação folclore e a literatura infantil e/ou juvenil? Por que os estudos críticos de literatura infantil apenas tangenciam essa questão?

HD- O folclore não conseguiu convencer as elites culturais, pedagógicas, governamentais e... policiais (um delegado proibiu manifestação folclórica de rua, verdade que faz isso mais de 40 anos) tratando-a “coisa de negro vadio”. Precisariamos ensinar-revelar – folclore no 1º grau escolar. Quando a TV quer (!) ajudar, às mais das vezes, prejudica, pois exhibe sempre (ah! Os índices de audiência) só o exótico, o divertimento. A razão do evento, do mito, da prática, permanecem recolhidos ao armário/baú.

JAP- Em *Contos dos meninos índios* temos a presença de um narrador que se aproxima de um exímio contador de histórias, pode-se considerar que a referida obra resulta de um projeto particular?

HD- No começo, fui folclorista praticante. Secretário da Revista *Folclore*, membro da Comissão Paulista de Folclore (ainda sou) e viajando, especialmente pelo Mato Grosso e pelo Mato Grosso do Sul (dos anos 40 e 50 e não os progredidos Estados de hoje) interessei-me pela vida e particularmente pela mítica indígena. Por que não ajudar a mostrá-la às crianças das cidades?

JAP- Em que medida o mercado editorial afeta a sua produção literária? No caso da literatura para crianças e jovens, essa influência assume características especiais? Por quê?

HD- Pode crer à pureza: não afeta se a pergunta se refere a escrever para vender. Tive edições pequenas – um, dois mil exemplares. Tive-as ótimas: oito e dez mil. Tive de 32 mil. De 64.000 (especial para um banco, de *Selva Trágica*). Mas não cogito delas – não me amargaria se o fizesse pois é legítima atividade profissional. Mas, escrevendo, cedo à necessidade de... escrever.

No caso dos textos para-didáticos (ou como se começa a dizer: auxiliares), os setores de “divulgação” das editoras ligam as tiragens à movimentação dos autores: mais idas às escolas, maior a tiragem. Já não cedo a isso mas só por estar velho demais para essas “tournees” promocionais. São Válidas.

JAP- Para o senhor, qual é o papel da literatura hoje e qual seria a função do escritor contemporâneo?

HD- A mesma de quando a escrita fantasiou a história da mulher de Putifar: “dizendo aos homens não como o evento decorreu mas como seria atraente que tivesse ocorrido”. Ser poeta, a função é a de profetizar. Todo poeta é profeta.

JAP- O que o senhor acha da produção para jovens marcada por um acentuado caráter pedagógico?

HD- Sempre houve. Todo texto é transmissão de vivência – pedagogia. Texto que não se dá (se existir) será masturbatório: pode até proporcionar prazer porém é absolutamente estéril. Ao tempo de Quintiliano; *litteratus* ensinava primeiro a gramática, depois a poesia. Pode-se pensar que a mimese aristotélica, mais do que a imitação (registro do visto ou ouvido) só valia se acrescida da inteligência – a superação do modelo.

Os contos das Mil e uma noites, Homero (afinal os 2 poemas podem ser aceitos com brilhante fieira de contos brilhantes), Esopo, Luciano de Samasata, Muito do Velho Testamento, Boccaccio, Margarida de Navorra, La Fontaine, Grimm... (desculpe tomei embalo, culpado é o belo assunto e o... perguntador) tudo finca o pé numa certa pedagogia.

JAP- O senhor acha que ler os livros por obrigação não mata o prazer?

HD- Acho e... não acho. Muitos leitores assumidos afirmam que não teria chegado a tal, não fosse uma obrigação sagazmente imposta. De outra parte, os livros cuja leitura foi imposta nos sistemas escolares, estão quase sepultos na apreciação popular: *Os noivos*, de Manzoni é um bom exemplo.

JAP- O senhor acha que a literatura infanto-juvenil deve ensinar alguma coisa? O quê?

HD- a escrever bem, sem pedantismo, a ser fiel ao seu tempo sem violentar valores essenciais. Principalmente ensinar a imaginar e fantasiar (não são sinônimos), a parar a leitura e perguntar-se: - mas e então o capitão Virgulino Ferreira foi herói ou bandido? E decidir. Por isso, os leitores – por mais jovens que sejam – devem ser considerados e respeitados. Nada de considera-lo um mataborrão ou massa de modelagem. Contar algo interessante que libere a cota individual de fantasia, que preencha espaços e futuro; é melhor que se possa ensinar, via literatura. O Pedro Malasartes fazia isso, o Batman quer se propor a isso.

JAP- O senhor acompanha a atual produção literária para crianças e jovens? Em caso positivo, como o senhor avalia essa produção? Quais são os livros e autores de sua preferência?

HD- É difícil acompanhar “a atual produção”. Não quero ser azedo. Mas, literatura, por definição, é texto. Às vezes, apoiado em ilustrações. Ex.: *Pinóquio*, *A Cabana do Pai Tomás*, *O Sítio do Pica-pau Amarelo* etc. Hoje, a produção infantil ocupa a página com quatro ou cinco linhas. Não raro, uma, a legenda. Resiste uma Maria Lúcia Amaral, no infantil. Já não se lê tanto o Lobato. Os livros não são mais de ler, mas de ver e avançam para ser de ouvir. Em dez anos, nesse mudar, o termo literatura, significará o mesmo que por exemplo em 1970? O mundo será da informática ou está onda refluirá?

JAP- Uma boa parte da crítica e da imprensa acusa a expansão da literatura infanto-juvenil no Brasil e a sua intensa circulação nas escolas como responsáveis pelo fato de poucos jovens hoje conhecerem os clássicos de nossa literatura. Como o senhor vê essa questão?

HD- Não é pela expansão da literatura infanto-juvenil que os clássicos são menos frequentados. Quase todas as editoras oferecem “adaptações” de uns quantos “clássicos dos clássicos”. Mas o menor entusiasmo de quem os pode indicar. Um “moderno” com 18 páginas ocupada por muita ilustração e um texto meramente assinalador de direção, não dão trabalho. Em recente encontro de editores foi dito que as escolas recusam livros com mais de 50, 60 páginas. Lobato, os Fleury, Thales, Castanho, Olavo Bilac (o de Juca e Chico), Menotti, Lourenço Filho, Mário Donato, Leandro Dupré, Marins etc, etc dão trabalho para absorver, para explicar.

São cada vez menos indicados. A adaptação atual de um tema sugado à mitologia ou grega ou tupi é muito mais sumária e pois menos informativa do que as de 3 ou 4 décadas. Todos têm muita pressa: o autor, o editor, o ilustrador, o professor, o leitor. O mundo acelera todos os processos. Cada tempo com o seu ritmo. Absurda seria a recusa da modernidade. Se bem que ando muito tentado a querer identificar nos textos mais longos de hoje a cadência, a célula dramática que inspirou o pincel egípcio na história de Anupi e Bitiu ou nas peripécias descritas por Luciano Samasata. Ainda não sei analisar esse fato.

JAP- Entre os vários livros que o senhor escreveu, há algum preferido? Por quê? Quais aqueles que têm obtido melhor resposta junto aos leitores?

HD- Não tenho um livro preferido entre os que escrevi. Alguns, não os escreveria. Os de ocasião ou por encomenda quando a assinatura foi solicitada. “Melhor resposta dos leitores?” “O dicionário das batalhas brasileiras” recebeu 4 prêmios reservados ao gênero, levou-me a duas academias restritas aos polemógrafos; *Selva Trágica* resultou em filme que chegou ao Festival de Veneza, 1959; tornou-se duas peças teatrais, um balé, uma edição clandestina mimeografada em guarani; *Chão Bruto* foi filmado duas vezes, sendo a primeira levada como representante do Brasil ao Festival (extinto) de Santa Margharita, na Riviera italiana, vai para a 10ª edição; os infantis continuam reeditados. Como eleger um desses filhos o mais querido? Mas... a tradução (em prosa) da *Divina Comédia* tem uma história que já lhe contei anteriormente.

JAP- O senhor vê sua produção como arte, literatura de massa ou de entretenimento ou uma forma de lazer? Como o senhor a classifica?

HD- Comecei, menino filho de operário, em uma cidade pequena, contando histórias na roda de moleques cansados do futebol. Esforçava-me para burilar velhas histórias. Percebi que podia criar novas. Ninguém mais em nosso bando, quis criar/contar. Assumi. Passei estes decênios fazendo isso. O “bando” alargou-se. Ainda escrevo para eles, a luz do poste, na noite veludosa de Botucatu.

JAP- O senhor vê a sua literatura como realista? Como o senhor vê o papel da fantasia?

HD- Nada se cria sem fantasia. É fantasia – e quanta e quão bonita – *A Carta de Caminha*. *O Sermão da Montanha*. *O Capital*, de Marx. Na ficção sou realista (tomo algo evidentemente real) e realço-o com a fantasia.

JAP- Qual o senhor acha que seria o papel da fantasia na literatura?

HD- Literatura é fantasia. Lembra o “Mas não se mata cavalo?”, “O Capote” etc? Realidade pura, pura fantasia.