

**Fábio Luiz de Arruda Herrig**

**Literatura e História: Uma Perspectiva Interdisciplinar do Romance *Selva Trágica*,  
de Hernâni Donato**

**Dourados, MS  
UFGD / FACALE  
2011**

**Fábio Luiz de Arruda Herrig**

**Literatura e História: Uma Perspectiva Interdisciplinar do Romance *Selva Trágica*,  
de Hernâni Donato**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Arte e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito básico para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adna Candido de Paula

**Dourados, MS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - UFGD  
2011**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD**

809                    Herrig, Fábio Luiz de Arruda.  
H566L                Literatura e história : uma perspectiva  
interdisciplinar do romance *Selva trágica*, de Hernâni  
Donato / Fábio Luiz de Arruda Herrig. -- Dourados,  
MS : UFGD, 2012.  
129 f.

Orientadora: Profa. Dra. Adna Candido de Paula.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade  
Federal da Grande Dourados.

1. Literatura – Crítica. 2. Selva trágica – Romance.  
I. Donato, Hernâni. II. Título.

**Fábio Luiz de Arruda Herrig**

**Literatura e História: Uma Perspectiva Interdisciplinar do Romance *Selva Trágica*,  
de Hernâni Donato**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Arte e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito básico para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adna Candido de Paula

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Adna Candido de Paula (orientadora)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Cristine Gorski Severo (membro)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Márcia Maria de Medeiros (membro)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Célia Regina Delácio (suplente)**

*Dedicado:  
A Paulo Pepe e  
A meu avô Antônio*

## AGRADECIMENTOS

O passado, apesar das controvérsias, é um agente poderoso e permanente. Diante desta assertiva, é que decidi dedicar esta dissertação a Paulo Pepe e a meu avô, dos quais, infelizmente, fui privado da companhia, no ano de 2011. Meu avô me ensinou o que é caráter. Paulo me alertou sobre as perversidades ideológicas do mundo. Neste sentido, ambos contribuíram para que eu não perdesse no caminho que decidi trilhar. Entretanto, é fato, que, apesar do luto, seria injusto agradecer apenas estas pessoas pela realização deste trabalho. Tenho, concomitantemente, que agradecer a Carol, sem a qual não poderia ter comprado os livros para estudar para a seleção do mestrado; a minha mãe, Arlene, e meu pai, Luis, que por vezes assumiram minhas despesas para que eu não abandonasse meus objetivos. Agradeço, também, a meu irmão, Márcio, que sempre esteve do meu lado, mesmo que, corriqueiramente, desabrochássemos nossas relações em conflitos, e a minha irmã, Eloisa. Ritinha, Brauner, Jamil, meu sogro, Carmelo, e minha sogra, Célia, que sempre me ajudaram quando necessário. Enfim, elenco apenas as pessoas que se mostram mais próximas, e as quais formaram as bases para que eu pudesse desenvolver este trabalho. Assim, para não criar hierarquias, ou riscos de ingratidão, agradeço a todos que se fizeram presentes no correr destes dois anos de trabalho, entre família e amigos, que, de uma forma ou de outra, sempre estiveram ao meu lado.

Em outro estágio, gostaria de agradecer as pessoas que compartilharam desta experiência acadêmica. Primeiramente, gostaria de prestar meus sinceros agradecimentos a minha orientadora, que além, disso, considero uma amiga, e que muito me ajudou em meu crescimento intelectual e cujo qual o resultado está, em partes, exposto nesta dissertação, visto que o conhecimento adquirido é muito maior que o texto apresentado. Posteriormente, gostaria de agradecer a Márcia, de quem tive o prazer de ser orientando na graduação e a quem devo a responsabilidade de ter entrado no mestrado, além ser uma pessoa que muito admiro. Agradeço também, pelo aceite em participar da banca, a Cristine, com quem já tive o prazer de algumas conversas, mesmo que tenham sido poucas, mas como se diz, o que importa não é a quantidade, mas a qualidade do que se diz. Por fim, sou grato à Sandra, colega de mestrado que se tornou grande amiga, assim como o seu marido Rossini, com os quais compartilhei momentos dignos de serem guardados na memória.

Para finalizar estes agradecimento, é à CAPES a que destino estas palavras, instituição que possibilitou um certo conforto no desenvolvimento do trabalho.

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I – SELVA TRÁGICA: A ESTÉTICA E A DIMENSÃO SOCIAL .....</b>	<b>16</b>
O romance e sua estética .....	17
Singularidade da forma narrativa .....	28
A dimensão social.....	32
<b>CAPÍTULO II – SELVA TRÁGICA E A TRAGICIDADE .....</b>	<b>46</b>
O trágico .....	46
Selva trágica e a tragicidade .....	54
O trágico em Chão Bruto e Filhos do Destino .....	62
<b>CAPÍTULO III – SELVA TRÁGICA, A HISTÓRIA E A LITERATURA: ALGUNS APORTES TEÓRICOS E PRÁTICOS.....</b>	<b>69</b>
Algumas considerações sobre a disciplina histórica.....	69
Algumas considerações sobre a disciplina literária.....	80
O dialogismo .....	88
História e Literatura: Um estudo de caso .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS CITADAS .....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS CONSULTADAS .....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>126</b>
Anexo I .....	127
Anexo II .....	128
Anexo III .....	129

## RESUMO

A dissertação que ora se apresenta, tem por meta desenvolver uma análise do romance *Selva trágica*, de Hernâni Donato, onde pretende-se explorar as especificidades do artefato literário, adotando uma postura interpretativa imanente, ou seja, preponderantemente estética; a relação desta literatura com o contexto extra-literário, ou transcendente, que se caracteriza por sua relação com o contexto histórico e social; as especificidades da disciplina literária; as especificidades da disciplina histórica e a possibilidade de seu diálogo interdisciplinar, assim como das várias teorias características de cada área.

**PALAVRAS-CHAVES:** *Selva trágica*; Literatura; História; Interdisciplinaridade.



## **ABSTRACT**

The dissertation that now presents itself, is aimed at developing an analysis of the Selva trágica romance of Hernâni Donato, where we intend to explore the specificities of the literary artifact, adopting an interpretive stance immanent, ie, mainly aesthetic, the relation of literature extra-literary context, or transcendent, which is characterized by its relationship to the historical and social context, the specifics of literary discipline, the specifics of the historical discipline and the possibility of its interdisciplinary dialogue, as well as various theories of the characteristics of each area.

**KEY-WORDS: Selva Trágica, Literature, History, Interdisciplinary.**

## Introdução: uma breve especulação teórica

“(…) se é verdade que os velhos métodos falharam e que a confusão eclética que os substituiu pouco nos serve, nossa resposta não pode ser a de abandonar o campo, e sim, a de nos esforçarmos para recuperar fundamentos teóricos e metodológicos sólidos que possibilitem ao nosso trabalho nos recolocar em contato com os problemas reais dos homens e mulheres do nosso mundo. E que nos levarão, conseqüentemente, a reiniciar o projeto, até hoje, não realizado, de construir uma história de todos, capaz de combater com as armas da razão os preconceitos e a irracionalidade que dominam nossa sociedade” (FONTANA, 2004, p. 18).

Movido pela ambição de conhecer e pelo desejo de construir um trabalho relevante para os estudos acadêmicos, ou para qualquer pessoa que se interesse pelas ciências humanas, em especial pelas disciplinas da história e da literatura, esta dissertação se estrutura dentro de uma pesquisa sólida, completando sete anos em torno de uma mesma temática. Esta pesquisa se orienta seguindo determinados eixos de reflexão: (i) sobre a relação interdisciplinar entre a literatura a história e a filosofia, que exige um aporte em termos das estruturas teóricas que fundamentam essas disciplinas e principalmente sobre a possibilidade de relacioná-las sem que, com isso, se desvirtue a especificidade de cada uma; (ii) sobre a maneira de se pensar o ser ético dentro da narrativa ficcional, dentro da narrativa histórica e dentro da própria realidade histórica, enquanto tempo presente. Reflexão que surge com as leituras dos textos do filósofo francês Paul Ricoeur; (iii) sobre o problema em torno da relação *Eu* e o *Outro*. Era preciso questionar como essa relação configura a identidade do ser e como ela é colocada em termos da ética. Este terceiro momento tem, ainda, influência da filosofia ricoeuriana, contudo, é também fortemente influenciada pela filosofia de Emmanuel Levinás, onde o *Outro* não é um *Cogito ferido*, como propõe Ricoeur, mas sim, um *visage*. O fechamento do ciclo de sete anos de pesquisa, cujo resultado ora é apresentado, representa também a abertura de um novo ciclo de investigações, que somente será desenvolvido no doutorado.

O interesse pelo estudo dos caracteres regionais de Mato Grosso do Sul teve sua gênese no primeiro ano da graduação em história, em 2005, mesmo que de maneira bastante intuitiva, mas, o contato com a literatura surgiu apenas no ano de 2007 com a possibilidade de trabalhar literatura, cinema e história, em um projeto de extensão realizado junto às escolas estaduais de Mato Grosso do Sul: *História, Cultura e Literatura no Cinema*, concluído no ano de 2008. Neste mesmo ano, surgiu novamente a

possibilidade de um trabalho relacionando a história, a literatura e o cinema, contudo, dessa vez, de forma menos intuitiva, tendo em vista que já havia uma maior proximidade e plurais leituras do romance em questão, *Selva trágica*, assim como do filme homônimo, o que possibilitou um trabalho mais efetivo com a obra e um desdobramento de temas a serem estudados, sendo um deles, a relação interdisciplinar entre a história e a literatura.

A Prof<sup>ª</sup>. Márcia Maria de Medeiros, que orientou a monografia *As veredas da Selva: a história caminhando nos caatins da literatura*, defendida no ano de 2009, e realizada na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, indicou um caminho produtivo de pesquisa bibliográfica que fundamentou a redação desta. Entretanto, a natureza complexa do objeto analisado, em sua dialética entre o fundo e a forma, suscitou outros pontos relevantes que justificavam um maior aprofundamento nas pesquisas e análises. Foi nessa direção que o projeto de monografia ganhou vulto no de mestrado que ora se efetiva nesta dissertação que tem por meta estudar a relação entre a história, a filosofia e a literatura na obra literária de Hernâni Donato, *Selva trágica: a gesta ervateira no sulestematogrossense*. O romance conta a história da opressão dos trabalhadores da Companhia Matte Larangeira, que era uma empresa ervateira, mas que, ao mesmo tempo, revela as relações de amor, os conflitos de poder, as amizades, as tristezas, as escolhas, as peculiaridades de uma cultura, entre outros.

A estrutura escolhida para a redação da dissertação se configura na elaboração de três capítulos. Os dois primeiros são caracterizados pela imanência do estudo. No capítulo I, “Selva trágica: a estética e sua dimensão social”, a análise se desdobra em três momentos, onde, o primeiro observa a obra de Donato com o objetivo de encontrar os elementos de sua estética, a estrutura narrativa, a temporalidade, a corrente estética na qual se insere a obra (realismo, impressionismo, modernismo, regionalismo, entre outras), etc.; no segundo ponto, o estudo recai sobre a figura do narrador, no domínio da estrutura da narrativa, notando um caráter subversivo na obra, onde cada elemento que compõe a trama, o narrador, o leitor implícito, as personagens, incluindo nestes a Companhia, se encontra em um estado de privação; e, por fim, a abordagem crítica da dimensão social do romance e sua correlativa histórica. É importante salientar que os temas discutidos nesses momentos de reflexão do primeiro capítulo serão postos em relação, ainda, em um dos tópicos do último capítulo, “História e Literatura: um estudo de caso”.

No segundo capítulo, “Selva trágica e a tragicidade”, a análise faz uma retomada do termo trágico, em suas várias acepções, no intuito de compreender a significação do trágico de *Selva trágica*. Este segundo capítulo, assim como ocorreu com o anterior, está

subdividido em três tópicos, e é justo no primeiro que se problematiza as dimensões do termo “trágico” ; no segundo tópico observa-se os plurais sentidos que a obra de Donato engendra; o terceiro e último tópico, já com um caráter transcendente de análise da obra, voltada para as questões externas a esta, evidencia a presença do elemento trágico em outras obras de Donato, no intuito de compreender se o trágico é uma constante em suas obras ou se é um caractere específico da obra analisada.

O terceiro e último capítulo, “*Selva trágica, a História e a Literatura: alguns aportes teóricos e práticos*”, explora a especificidade das disciplinas História e Literatura, assim como aponta os processos de composição da obra de arte literária, que vai além do âmbito disciplinar. Este é, sem dúvida, o capítulo de maior fôlego desta por condensar uma série de perspectivas de análises. O título do capítulo faz referência a uma questão abordada no Trabalho de Conclusão de Curso, em História, que, no primeiro capítulo, “Antolho historiográfico”, fez-se uma crítica a respeito da historiografia regional sobre a erva mate, que estava, basicamente, calcada sobre os aspectos econômicos deste ponto da história. Neste capítulo, havia uma noção a respeito da amplitude das análises históricas, evidenciadas através de uma gama de trabalhos de historiografia<sup>1</sup>, como, por exemplo, a história vista de um ângulo não hegemônico e central, a história das mulheres, a história marginal, a história serial, a micro história, entre outras, que demonstraram a amplitude do objeto, mas que, entretanto, não havia sido abordado da maneira devida<sup>2</sup>. Os limites de um texto monográfico foram respeitados na graduação, por isso, esta pesquisa se configurou como um esboço daquilo que deveria ser desenvolvido, posteriormente, de maneira mais intensa, principalmente em se tratando das relações com a literatura, visto que o objeto da própria análise histórica tinha sua fonte principal em uma obra de arte literária. Foi necessário, para tanto, no mestrado compreender os conceitos básicos da disciplina literária e seus objetos de estudo (a teoria da literatura, a teoria literária, a história da literatura, a crítica literária, a relação dialética entre forma e fundo, a evolução dos gêneros literários, etc.), sempre citados pelos historiadores, no entanto, nunca especificados por estes. Estes

---

<sup>1</sup> O conceito de historiografia é utilizado no mesmo sentido em que o toma Jacques Le Goff em sua obra *História e Memória*, ou seja, como história da história.

<sup>2</sup> Voltando-se, especificamente, para a história, pode-se dizer que a idéia de retirada do antolho, enquanto uma possibilidade de enxergar para além do ponto central, está em convergência com o conceito foucaultiano de *história geral*, pois que, segundo ele, a tarefa dessa história “é determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries [das estruturas econômicas, das estabilidades sociais, da inércia das mentalidades, dos hábitos técnicos, dos comportamentos políticos]; que sistema vertical podem formar; qual é, de umas às outras, o jogo das correlações e das dominâncias; de que efeito podem ser as defasagens; as temporalidades diferentes; as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que ‘séries de séries’” (FOUCAULT, 2010, p. 11).

dados estão dispostos no segundo tópico do terceiro capítulo, onde se apresenta as especificidades dos estudos literários, seus avanços e seus retrocessos. É, portanto, neste sentido de abertura que se ousou retirar o antolho da história, mesmo que agora o campo de enunciação não seja mais o da história e sim o da literatura.

Em linhas gerais, o que se objetiva, neste trabalho, é justamente o confronto disciplinar, que pode ser caracterizado pela idéia de *Conflito das interpretações* (1978) e pela idéia de interdisciplinaridade, entendendo que este é o caminho produtivo para se refletir sobre as aproximações e os distanciamentos disciplinares na prática interdisciplinar. No início, o objetivo era preponderantemente voltado para as especificidades de *Selva trágica*, mas, com o decorrer da pesquisa, as questões relacionadas ao uso das teorias e das metodologias obrigaram um estudo mais profundo das inter-relações e, assim, *Selva trágica*, acabou tendo de dividir espaço com os aportes teóricos e metodológicos dos quais se fez uso.

É necessário, nesse momento da introdução do resultado da pesquisa realizada, apresentar algumas considerações relativas aos elementos que nortearam a redação da dissertação. Com relação a isso, é interessante observar a epígrafe colocada no início desta introdução. Sua referência encontra-se na disciplina histórica e se relaciona a uma crítica que Josep Fontana dirige a esta área do saber pelo fato de que ela encontra-se em um estado de crise:

A causa essencial do descrédito da história consiste no fato de que as profecias que se baseavam nessa concepção linear da história falharam. ‘Um dos maiores perigos de tirar lições da história – afirmou-se – é que estas lições resultam ilusórias, ou inteiramente equivocadas, quando aplicadas a novas e diferentes circunstâncias’ (FONTANA, 2004, p. 16).

Ou como afirma Eugenio Montale: “Que o futuro há de ser, indiscutivelmente, melhor que o passado e o presente é uma opinião que atravessou incólume a ilustração, o positivismo, o historicismo idealista e o marxismo (...). A história não o demonstra” (MONTALE *apud* FONTANA, 2004, p. 16). Deparados com estes problemas epistemológicos, os historiadores não tiveram uma reação que possibilitasse dirigir a disciplina para um caminho produtivo, limitaram-se a se fecharem em suas “próprias tribos”, como afirma Fontana (2004, p. 17). O grande ponto de contato que traz esta discussão à tona, não está, especificamente, relacionado à história, como a epígrafe faz parecer, mas às ciências em geral: é a necessidade de se atualizar sempre os métodos e

teorias, e nesse sentido, há a necessidade da busca, como o próprio Fontana propõe que seja feito com a história:

Eles [os historiadores] são os únicos que podem se ocupar da ciência das recordações<sup>3</sup>, desde que consigam estar à altura da tarefa, deixando de lado as estéreis liturgias acadêmicas e pondo-se a criar as novas ferramentas teóricas, necessárias para analisar os problemas de uma realidade que não se encaixa nos velhos esquemas em que foram educados e que não têm nada a ver com os sortilégios verbais com que se tem pretendido substituí-los (FONTANA, 2004, p. 19).

Essa necessidade constante de auto-reflexão dos referenciais críticos e teóricos também é comum aos profissionais da literatura, pois, frequentemente estes também se fecham em seus nichos e, raramente, se atrevem a criar uma forma de análise de seus objetos de pesquisa, no pior caso, se limitam a reproduzir “velhos esquemas”. O engessamento causado pela inflexibilidade teórica será apresentado com mais detalhes no terceiro capítulo, no entanto, vale antecipar algumas considerações que esclarecerão as posições metodológicas, aqui, assumidas. Essas considerações se baseiam, em especial, naquelas feitas por Paul Ricoeur, e surgirão em citações esporádicas<sup>4</sup> no corpo do texto da dissertação, por isso, são necessárias algumas indicações prévias.

A maior contribuição da filosofia de Paul Ricoeur para este trabalho são suas proposições hermenêuticas, cujas obras fundamentais são *O conflito das interpretações* (1978) e o texto compilado que se intitula *Teoria da interpretação* (1987), fruto de algumas palestras ministradas pelo filósofo em Fort Worth, em 1973. Os trabalhos de Ricoeur estão fortemente relacionados à língua e à linguagem, visto sua linha de estudos, voltada para a filosofia analítica. Neste sentido é que seu trabalho é importante aqui, pois ele elaborou um conceito que foi determinante como prática neste trabalho de pesquisa. O primeiro momento de influencia pode ser observado na estrutura deste texto, que visou primeiramente, uma análise imanente, para, somente depois, explorar a conexão entre a materialidade do romance, sua literariedade, com os elementos de sua transcendência, ou seja, com os direcionamentos para “fora” da obra que os imanentes orientaram.

O que norteou esta escolha para o trabalho foi a relação entre a prática explicativa e a compreensiva, cujo parâmetro diltheyniano, baseado numa relação dicotômica dessas práticas, é oposto à relação dialética proposta por Ricoeur. Na hermenêutica romântica, a

---

<sup>3</sup> Neste ponto, Fontana excede-se em sua afirmação, pois fecha-a em si mesma, impossibilitando inclusive a relação interdisciplinar, contudo, deixando isto de lado, sua contribuição é significativamente importante.

<sup>4</sup> Essas citações esporádicas dizem respeito a questões teóricas e não a outros temas estudados pelo filósofo, como a relação entre a história e a literatura.

explicação e a compreensão eram pensadas separadamente, já com Ricoeur, isso não ocorre, pois, para ele, as duas têm que ser pensadas conjuntamente em um sistema de complementaridade. Assim, o processo interpretativo ganha um novo matiz que permite uma abordagem mais ampla e efetiva dos objetos, como muito bem demonstra sua afirmativa: “explicar mais é compreender melhor” (RICOEUR, 1994, p.10). Esta proposta de Ricoeur é conhecida como círculo hermenêutico, ou, como ele mesmo definiu, trata-se do arco hermenêutico, pois que pressupõe os seguintes passos: (i) uma leitura contemplativa, que coloca a compreensão como conjectura; (ii) uma leitura analítica, que coloca a explicação como validação, e (iii) uma leitura final baseada nas duas primeiras conclusões que, conseqüentemente, possibilitarão terceira, a qual Ricoeur chama de interpretação de profundidade (RICOEUR, 1987, p. 98). Desta maneira, a ordem é a seguinte; compreensão – explicação – compreensão<sup>5</sup>.

Para uma exposição didática da dialética de explicação e compreensão enquanto fases de um único processo, proponho descrever esta dialética, primeiro, como um movimento da compreensão para a explicação e, em seguida, como um movimento da explicação para a compreensão. Da primeira vez, a compreensão apoiada será uma captação ingênua do sentido do texto enquanto todo. Da segunda, será um modo sofisticado de compreensão apoiada em procedimentos explicativos. No princípio, a compreensão é uma conjectura. No fim, satisfaz o conceito de apropriação (...) como a resposta a uma espécie de distanciamento associada à plena objectivação do texto. A explicação seguirá, pois, como a mediação entre dois estádios da compreensão (RICOEUR, 1987, p. 86).

Na obra *Do texto à ação* (1989), Ricoeur, diz que não está mais preocupado em legitimar a linha pela qual dirige seus trabalhos, mas, sim, em colocar em prática suas concepções a respeito da teoria geral da interpretação<sup>6</sup>. Assim, pratica o que anteriormente teorizara.

---

<sup>5</sup> Em relação ao processo de interpretação das obras literárias, conseqüentemente, relacionado aos postulados das teorias literárias, há um texto, baseado no conceito ricoeuriano de explicação/compreensão, que transmuta de maneira eficiente os conceitos hermenêuticos oriundos do campo filosófico para o campo literário: PAULA, Adna Candido de. —Une Recherche Épistémologique des Processus Herméneutiques des Théories Littéraires / Uma Investigação Epistemológica dos Processos Hermenêuticos das Teorias Literárias. In: *XII Congresso da Associação Internacional para Pesquisa Intercultural (ARIC)*. Florianópolis. XII Congresso da ARIC - Association Internationale pour la Recherche Interculturelle. Florianópolis: ARIC-UFSC, 2009. v. 1. p. 1-15. Os conceitos básicos extraídos a partir de Ricoeur são sincronia e diacronia, enquanto momentos distintos da interpretação, onde um prioriza a imanência enquanto o outro, com base nestes primeiros dados, prioriza a transcendência.

<sup>6</sup> “O leitor [*Do texto à ação*] encontrará neste volume os principais artigos que publiquei em França ou no estrangeiro, nos últimos quinze anos. Esta colectânea dá, assim, continuidade ao *Conflito das interpretações* que abrangia o período dos anos sessenta. Se não o conservei o mesmo título nesta série de artigos, foi, em grande parte, porque neles eu estou menos preocupado em defender a legitimidade de uma filosofia da interpretação face ao que me aparecia, então, como um desafio, quer se trate de semiótica ou de psicanálise.

A prática de seu conflito pode ser visto continuamente em seus trabalhos, pois, como afirma Luísa Portocarrero F. Silva (1992), Ricoeur se diferencia de Gadamer e Heidegger, em sua hermenêutica, porque pensa o conflito entre ontologia e epistemologia, entre a hermenêutica da confiança e a hermenêutica da suspeita<sup>7</sup> (SILVA, 1992, p. 143). Ricoeur não está preocupado com a tradição, mas, sim, com a atualização desta tradição mediante novas reflexões. Se uma determinada vertente teórica não é suficiente para analisar o objeto literário em sua complexidade, e assim se espera que aconteça, ela deverá abrir-se para outra linha teórica, convidando-a ao diálogo, que ainda estará receptivo as tantas outras mais que desejarem compor o círculo hermenêutico. Silva resume de maneira convincente a ideia de conflito: “Reconhecendo os seus próprios limites, cada um pode então apoiar-se no seu adversário para poder prosseguir, isto é, para finalmente desistir da ideia de querer realizar apenas por si mesmo o seu autêntico sentido” (SILVA, 1992, p. 151).

Desta maneira, o que fica evidenciado é o processo teórico metodológico construído por Ricoeur, no entanto, há que se fazer uma ressalva: o fato de utilizar em larga escala os trabalhos de Ricoeur não quer dizer que não existem outros aportes. Com relação à história, poderá ser notado a gama de teóricos estudados e colocados em paralelo com as concepções de Ricoeur e, no mesmo sentido, se pode dizer do campo das letras. Assim, o que se tem como norte são os trabalhos de Ricoeur, entretanto, sempre esteve claro que a crítica e a dúvida são os elementos norteadores de uma pesquisa eficiente; se os pressupostos ricoeurianos são o norte, é, justamente, porque a crítica e a dúvida o colocaram nesta posição.

Para concluir esta introdução, é importante salientar uma opção metodológica feita para a realização desta pesquisa. A edição utilizada de *Selva trágica* é a primeira, de 1959, e se caracteriza por uma peculiaridade gráfica. Na edição de bolso de 1976, da Edibolso, Donato fez revisão da obra e essa primeira grafia foi modificada, da mesma maneira que a última, de 2011, editada pela Letra Selvagem. Para que fique clara esta referida grafia, observem-se os exemplos: êste, dêste, sapèzal, êle, sôbre, fôlhas, dêles, entre outras que podem ser inventariadas. Diante desta singularidade linguística houve, em determinada ocasião, o questionamento sobre a especificidade desta edição, visto que não há referência

---

Não sentindo já, de modo nenhum, a necessidade de justificar o direito à existência da disciplina que pratico, entrego-me a ela sem escrúpulo nem preocupação apologética” (RICOEUR, 1989, p. 17).

<sup>7</sup> A hermenêutica da confiança, de origem fenomenológica, acredita no poder revelador dos símbolos, enquanto que a hermenêutica da suspeita, iniciada por Nietzsche, Freud, Marx e prolongada pela atitude estrutural, acredita, pelo contrário, na função dissimuladora de todos os nossos símbolos (SILVA, 1992, p. 145).



desta grafia na língua portuguesa, pelo menos não no período da redação<sup>8</sup> da obra. Feito um estudo comparado das edições ficou evidente que foi, tão somente, na primeira edição que essa grafia pode ser observada, chegando-se à conclusão de que essa característica formal da edição estava diretamente conectada com o conteúdo do romance, o que se confirmou com as pesquisas posteriores.

O mundo que *Selva trágica* apresenta contrasta com todas as convenções de uma cultura tipicamente ocidental, seja na religiosidade, seja na forma de trabalho, nas relações sociais, entre outros, o que fica evidente é o caráter singular da obra. Neste sentido, a grafia, juntamente com a peculiaridade linguística do guarani, integram o universo fictício com o qual o leitor se depara. Não é possível ler *Selva trágica* e ignorar o fator linguístico, a língua português/guarani, assim como não é possível ignorar essa escrita acentuada. É neste sentido que se tomou a grafia como um elemento significativo do todo orgânico, composto por Donato e depois revisado pelo mesmo. Se esta acentuação foi opção do autor ou erro da editora, isso não importa, o que importa é que, dentro desta primeira edição, ela passou a ser significativa para a compreensão do todo. É no intuito de antecipar qualquer tipo de questionamento, relativo à legitimidade desta escolha, que se evoca o caráter autônomo do objeto literário aqui em estudo.

---

<sup>8</sup> O que confirma isso é o *Formulário ortográfico de 1943 – Oficial no Brasil*, que pode ser consultado no site: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/main.html?action=acordo&version=1943>>.

## CAPÍTULO I - SELVA TRÁGICA: A ESTÉTICA E A DIMENSÃO SOCIAL

*Maleável, o romance não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal (MACEDO, 2000, p. 223).*

*Selva trágica: a gesta ervateira no suestematogrossense* conta a história da exploração da erva mate na região sul do estado de Mato Grosso. O enredo se desenvolve, basicamente, no rancho Bonança, onde se colhia e fazia o processamento inicial da planta, para, daí então, ser enviada à Argentina, onde seria beneficiada e comercializada. Quando o ambiente de desenvolvimento da história não é o rancho, são os locais escolhidos por Luisão para se discutir e esclarecer assuntos relacionados às lutas políticas encabeçadas por ele e apoiadas pelos ervateiros independentes, os *changa-ys*. Essas reuniões visam o fim do monopólio da Companhia (empresa responsável pelo processo de exploração), que recebeu a concessão do Estado para colher mate nessas terras onde homens, mulheres e crianças eram subjugados e explorados com o aval de poderes políticos e econômicos do Brasil, em benefício de interesses estrangeiros, no caso, da Argentina.

A obra de Donato, aqui em estudo, é, segundo considerações de Fábio Lucas, no seu livro *O caráter social da literatura brasileira*:

(...) Livro de excepcional valor literário (...) o romance, a par do relato da vida degradada dos ervateiros e mesmo dos satélites da Companhia, conta paralelas histórias de amor (entre o Curã e Zola, Aguará e Anaí, Pablito-Flora, Isaque, Osório e Nakyrã), episódios de fuga e conseqüente caçada humana. (...) Documento eloqüente, de notáveis revelações, de alto poder comunicativo e obra de grande valor estilístico *Selva trágica* mostra as dantescas condições de trabalho da região (LUCAS, 1976, p. 82).

Lucas não chega a dar ênfase ao fato de o casal Flora-Pablito ocupar lugar de destaque no romance. Por mais que hajam muitas histórias envolvidas, é inegável o fato de que os dois personagens ganham certo relevo no desenvolvimento geral da obra. A obra inicia-se com a angústia de Pablito, para saber se sua mulher foi violada pelos homens do rancho ou não, e se encerra com a frustração dos planos de Flora, de viver com Pablito, visto que este morre em sua tentativa de fuga e ela é recapturada e levada de volta ao rancho Bonança.

Apresentado este brevíssimo contexto, o que este capítulo pretende é expor a estrutura do texto, observando as especificidades de seu gênero, o romance. Ademais, a perspectiva estética sobre a qual a obra foi construída será explorada de maneira a elucidar as escolhas estilísticas do autor. Isso feito, a dimensão social que o romance apresenta, e que, diga-se de passagem, é explícita na obra, será explorada e relacionada em um contexto mais amplo.

## **O romance e sua estética**

*Selva trágica* está dividida em sete capítulos, não há título e nenhuma divisão em especial. Dentro dos capítulos há subdivisões numéricas, que servem de quebras da narrativa, por exemplo, no tópico um do capítulo um, a narrativa fala sobre a monteadade de Pablito, Bopi e Lucas, no tópico dois é Flora e Pytã que entram em cena, em outro contexto distinto. Pablito, Bopi e Lucas só vão voltar à cena no tópico cinco do capítulo dois, sendo que o primeiro capítulo é constituído de onze tópicos. No entanto, Donato conseguiu dar coerência ao todo da obra, isso por conta da inter-relação entre as partes:

Cada traço adquire sentido em função do outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentido da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CANDIDO, 1985, p. 79-80).

A obra, pensada em seu todo, pode ser considerada completa, ou seja, ela tem coerência suficiente para criar seu próprio universo. É o narrador que possibilita a unidade de *Selva trágica*, pois ele, de maneira sutil, a constrói através de sua narrativa e de sua delicada interferência no enredo: “Gostosura de lugar!” (DONATO, 1959, p. 14) sentencia ele em um trecho da obra; “Fazia bem falar com êle:” (DONATO, 1959, p. 15) conclui em outro, onde Bopi conversava com Pablito. Outro fator importante a respeito de sua estrutura é a temporalidade. Em um primeiro momento, pode-se observar que nessa relação de estruturação temporal, Donato utiliza os artifícios dos encaixes<sup>9</sup>. Um bom exemplo de

---

<sup>9</sup> Segundo Tzvetan Todorov, no texto *As estruturas narrativas*, encaixe pode ser entendido como “(...) uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge o seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante,

encaixe pode ser notado no caso em que Pytã lembra, e o narrador traz à cena, a história do mineiro que, transportando um raído de erva, num dia chuvoso, escorregou e foi comprimido pelo peso do fardo, tendo com isso a espinha dorsal partida:

Do tóco pende um trapo encardido – o *curusu-paño* – lembrando o tombo do jovem mineiro, nos primeiros dias do rancho. A chuva cobrira o tape com lama e o rapaz era novato. Fizera um raído de cento e cinquenta quilos. Falseara o pé. Não era a primeira vez que os veteranos assistiam a morte chegar por êsse caminho. Mas essa foi a vez mais dolorosa, pois a vítima era jovem e forte. Gemeu tôda a tarde e o comêço da noite e nada podiam fazer que lhe servisse. Então os da sua terra, com o cunhado dêle à frente, foram pedir ao administrador: (...) – Faça uma caridade! É para o descaso do pobre! (DONATO, 1959, p. 26-27).

Segue-se que, ao fim, o rapaz é privado de seu sofrimento ao mesmo tempo em que é privado de sua vida. A história desse jovem esmagado pelo raído, ocorrida em um tempo passado, é encaixada na história que o narrador está contando de Pytã, que também se encontra no passado. Esse é o segundo momento temporal da história, não mais um encaixe, mas sim a história principal, é notável que o narrador conte um fato passado, mas concomitantemente, presente, visto que os personagens assumem a palavra em vários momentos. Isso cria a idéia de tempo presente, mesmo que a narrativa esteja no pretérito:

– Hein, velho Bopi? Silencioso assim você quer dizer que êles 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 (DONATO, 1959, p. 13).

Nota-se, nesse trecho, o estado presente de Pablito, com um discurso direto, e ao mesmo tempo a estrutura pretérita da ação caracterizada pela fala do narrador, descrevendo a paisagem e narrando a ação passada. O que motiva trazer para a discussão tal questão é o fato de que essa forma arquitetônica da obra, construída por Donato, se mostra latente, como se fosse uma espécie de paradoxo temporal, uma espécie de passado que se presentifica. Mas, observando a partir de um cunho teórico, nota-se que esse é um dos artifícios do autor para quebrar a monotonia da obra, e que, de forma alguma, é uma técnica nova. Da mesma forma como ele utilizou a construção de capítulos e tópicos, demonstrada acima, utilizou também essa estrutura de diversidade temporal da narrativa,

---

que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe” (TODOROV, 1970, p. 126).

variando, dessa maneira, o foco narrativo. Refletindo a respeito das perspectivas do tempo na narrativa, Afrânio Coutinho demonstra que ele:

(...) pode ser acelerado ou retardado. No primeiro caso, o efeito é obtido habitualmente por predomínio de incidentes de ação, de exterioridade; os incidentes surgem ou se sucedem de maneira apertada. Para o retardamento, emprega-se pouca ação, muita análise psicológica de personagens, muita descrição minuciosa. A narrativa pode ainda fornecer uma impressão de normalidade de tempo, quando o artista equilibra a ação com análise, a descrição com a narrativa, as paradas e a seqüência cronológica (COUTINHO, 2008, p. 63).

Dentre essas três possibilidades apresentadas, é à terceira forma que o romance aqui em estudo remete. Sua estrutura não é um aglomerado de ações que se apertam, criando uma temporalidade acelerada, tampouco é uma obra carregada de descrições e análises. *Selva trágica* é uma obra que se caracteriza por uma narrativa equilibrada em termos das descrições, análises e ações.

No fim da tarde, estando reunida a gente do rancho, amarraram ao poste o moço apanhado na fuga com o Augusto. Estenderam-lha diante os chicotes e perguntaram: – Começamos com qual? A escolha é sua. (...) Preferiu morder o lábio e engolir o soluço. Escorreu o olhar aterrado, dos chicotes para os homens aglomerados à sua volta. Como que pedindo ajuda. Ninguém descoseu a bôca. Sentiam pena, mas não eram doidos! (...) Não dizia êste ou aquêle. Então a escolha tocou ao justiciador (...). Bateram com o *teyu-rugway* (DONATO, 1959, p. 119.)

É notável que o tempo dentro desse romance mantenha uma postura que quer se aproximar da realidade, fazendo uso de uma temporalidade cronológica, ou seja, a obra começa com a monteada de Pablito, Bopi e Lucas e se encerra com a irresolução dos desejos de Flora. Tomando isso em termos de medida física, nota-se que a obra se desenvolve em pouco mais de duas semanas. O Curê, administrador do rancho, diz: “Temos erva para uma semana” (DONATO, 1959, p. 55), ou seja, até a mudança para o outro rancho, encontrado na monteada, passar-se-á o tempo de uma semana, mas, entremeado a esse todo da obra, há a Semana Santa, onde não se trabalha, portanto, o tempo total do romance é de pouco mais de duas semanas: uma semana de trabalho, uma semana santa e alguns dias, vividos no rancho novo, que não ficam necessariamente precisados.

Essa perspectiva temporal cronológica, como dito, visa criar um estado de proximidade com a realidade, que faça com que o leitor aceite a realidade que a obra apresenta a ele. Nesse sentido, Antônio Candido, em seu texto “A personagem do

romance”, defende que o envolvimento do leitor com o texto é fundamental para criar um ambiente de verossimilhança, um ambiente onde o leitor aceite a *verdade* da obra literária, ou, em termos mais específicos, a realidade do personagem:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de idéia aos grandes criadores de personagens (CANDIDO, 1985, p. 54).

Aqui, tem-se o imbricamento de dois elementos da composição literária: tempo e personagem. A defesa de Candido é com relação à coesão da personagem e não expressamente com relação ao tempo. O que permite evocar suas palavras em relação a esse segundo elemento é o fato de que para a personagem ser tangida por essa coerência composicional, que criará um estado de verossimilhança, o tempo é um elemento primordial. Como defende Coutinho: “O problema do tempo é fundamental em ficção. E o narrador tem que estudá-lo a fundo, nos seus vários aspectos e nas diversas estratégias de solução, para ter êxito na sua arte” (COUTINHO, 2008, p. 64). Percebe-se, assim, que Donato produz um trabalho que busca não apenas construir uma realidade interna, ou seja, dentro da obra, mas também uma realidade que se aproxime do ponto referencial da composição, o mundo, e, nesse sentido, a verossimilhança convence o leitor sobre a *verdade* (no sentido empregado acima por Candido) desse mundo exposto pela obra.

Consoante a isso, há uma consideração de Edward Morgan Forster a respeito do narrador, ou mais necessariamente, do foco narrativo (em *Selva trágica*, um narrador que atualiza suas personagens trazendo-as à cena). Segundo ele, o autor tem liberdade para compor o ponto de vista de seu narrador, desde que isso atinja o resultado esperado. Um bom exemplo disso pode ser observado em suas próprias palavras, onde ele defende que a variação do foco narrativo pode se constituir enquanto uma peça importante do processo mimético, já que a variedade desse foco aproximaria o texto da nossa realidade referencial por conta de que a percepção do real também se dá de maneira diversa:

Somos mais estúpidos em algumas ocasiões que noutras, podemos penetrar na mente das pessoas, às vezes, mas não sempre, porque o nosso próprio intelecto cansa: e esta descontinuidade empresta, no decorrer do tempo, variedade e colorido às nossas experiências (FORSTER *apud* LEITE, 1985, p. 17).

Em *Selva trágica*, essa tentativa de aproximação da realidade é significativamente forte, o autor, devido à corrente estética na qual está inserido, no caso, o regionalismo, passa ao leitor uma realidade que procura se aproximar consideravelmente do mundo referencial, não pretende ser esse, mas representá-lo diante de uma transformação mimética. Ainda assim, buscando essa proximidade com a realidade exterior à obra, *Selva trágica* continua sendo uma ficção e, conseqüentemente, os personagens do romance também são fictícios. É aqui que Candido propõe o paradoxo da literatura:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício(...). Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1985, p. 55).

Essa afirmação é importante, visto a discussão que se desenvolverá a seguir. *Selva trágica*, obra que pode ser identificada na corrente regionalista, vale-se de uma mescla de elementos tradicionais do regionalismo e, ao mesmo tempo, inova a perspectiva literária dessa corrente, mesclando perspectivas estéticas de períodos diferentes. Observados esses traços iniciais, é possível passar à análise das estruturas que permitem dizer que *Selva trágica* é uma obra regionalista. José Maurício Gomes de Almeida, em sua obra *A tradição regionalista no romance brasileiro*, dá significativa contribuição para a compreensão do que caracteriza esse movimento que, segundo ele, se inicia com o indianismo, tendo o seu mais alto expoente na obra *O guarani*, de José de Alencar, classificada como indianista e representativa de um momento de afirmação nacional, que abre espaço para o surgimento do regionalismo, que se estende até a atualidade<sup>10</sup>. Na busca por formular um conceito de regionalismo, Almeida evoca as considerações de dois autores. Um é Afrânio Coutinho<sup>11</sup>, o outro é George Stewart. A partir das considerações desses dois autores, ele formula uma conceituação de regionalismo, que não se fecha, mas que, ao contrário, torna-se adaptável às mudanças temporais, formais e estilísticas:

---

<sup>10</sup> Sobre o assunto ver: ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. Topbooks, Rio de Janeiro- RJ, 1999. p. 17-18 e 27-38.

<sup>11</sup> Coutinho defende que "(...) para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc... – como elementos que afetam a vida humana da região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico" (COUTINHO *apud* ALMEIDA, 1999, p. 127-128).

A única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada a justo título regionalista é a da existência de uma relação íntima e substantiva entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada. O modo como na prática este relacionamento se efetiva vai variar de época para época, de escritor para escritor, de obra para obra (ALMEIDA, 1999, p. 314).

Com base no conceito de regionalismo adotado por Coutinho, Stewart e ampliado por Almeida, formando assim um panorama geral desse movimento, é possível demonstrar o porquê destas considerações teóricas a respeito do regionalismo no que tange ao romance *Selva trágica*. Esta investigação segue a orientação interna à obra, que conduz o analista, como é de se esperar que ocorra com qualquer análise de crítica literária.

Diante desta perspectiva conceitual, nota-se que *Selva trágica* se constitui como um artefato da literatura brasileira que incorpora elementos que permitem colocá-la sob o rótulo de regionalista, pois se concentra em um espaço, o sul de Mato Grosso, tem uma temática que dialoga com elementos de uma cultura (que é a língua, que será estudada mais adiante) específica do espaço acima mencionado. A singularidade regional da obra pode, de imediato, ser notada no texto-programa que abre o romance, citado, aqui, na íntegra:

Nem ataque nem defesa do acontecido nas regiões ervateiras durante os anos áureos da extração da erva. Relato da vida e do trabalho sob o ângulo dos que a suportaram mais rudemente: mineiros, changa-ys, marginais, pequenos funcionários. Bem por isso o personagem principal é a erva. E personagens secundários são a terra, o tempo, o sonho. Depois é que aparecem os humanos, falando aquela 'língua errada do povo/ Língua certa do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil' (M. B.). Contada a história com a tranqüilidade assegurada por São Bernardo: 'mais vale escandalizar do que sonegar a verdade'. (...) Com um glossário, ao final, para conhecimento dos termos guaranis cujo emprêgo foi obrigatório. (...) E um agradecimento ao Enio 'Gato Preto' Martins, ao Galdino Agostini, ao Carlos Freire que, entre muitos outros me revelaram os segredos do mundo do mate (DONATO, 1959, p. 7).

Nesse pequeno texto de abertura da obra, já é possível apresentar elementos que remetem ao que acima foi dito, que é a obra que direciona o olhar do leitor para o regionalismo. Um dos critérios desse movimento literário é que, para se constituir enquanto tal, há que existir uma inter-relação entre a realidade ficcional e a realidade física. Essa realidade física, na obra de Donato, é a própria relação social para com a erva mate, que pode ser investigada em termos da antropologia, da história, da sociologia, entre outras disciplinas, ou seja, essa é a realidade física, referencial, que serve de base para a confecção do tecido literário de *Selva trágica*, que diante da relação do autor com o



mundo, do autor com a confecção da obra e, por fim, da obra com o leitor é que se tem o todo da realidade ficcional, a obra concretizada, como diria Roman Ingarden (1979).

Outro elemento que pode ser depreendido desse texto-programa é a especificidade do trabalho dos mineiros, changa-ys, marginais e pequenos funcionários. Mineiros<sup>12</sup> são os homens que cortam, sapecam, depinham e transportam a erva até o barbaquá em raídos que pesam entre cento e cinquenta e duzentos quilos; changa-ys eram os homens que roubavam a erva das regiões que haviam sido concedidas pelo Estado para a exploração da Companhia; os marginais e os pequenos funcionários podem ser encontrados em outras estruturas de trabalho, tanto na literatura quanto na estrutura latifundiária brasileira, e se caracterizam por serem mulheres e crianças (marginais), feitores e capatazes (pequenos funcionários).

Por fim, encontra-se um elemento de significativa importância na obra, e que, de imediato, já é salientado pelo texto, a língua. Ela entra na obra não somente como uma questão de singularidade regional, mas também como um elemento de poder. No contexto de *Selva trágica*, ela não é apenas um dialeto ou uma variação da língua culta, uma “língua errada”, mas, sim, outra língua, pretensamente suplantada pelo poder da metrópole diante da visão eurocêntrica e etnocêntrica de cultura e que, agora, mostra sua força de permanência mantendo-se nas margens do Brasil. Assim, se observa esses três momentos do texto programa: i) a relação com a erva mate; ii) a especificidade e a brutalidade do trabalho; iii) e a singularidade da língua. Esses elementos têm uma profunda relação com a história da região do sul de Mato Grosso e, por conta disso, se afirma a relação com o regionalismo, nesse primeiro momento.

Outro dado interessante a ser observado é o processo dialético sobre o qual *Selva trágica* foi construída, visto que mescla caracteres do regionalismo dos anos 20 e, concomitante a isso, caracteres do regionalismo maduro, entre 1930 e 1945. Antes de se ater às especificidades desses dois momentos, vale trazer, novamente, um paradoxo da literatura, agora apresentado por Lucas e não por Candido, que propõe o seguinte:

(...) Todo trabalho literário é vertido num estilo ao mesmo tempo convencional (pois se refere a um código inteligível) e original (pois implica uma forma especial e autônoma de se comunicar). Temos, por conseguinte, de distinguir, num sistema, o que é *herança*, isto é, o discurso da cultura, e o que é *prospecção*, surgimento assegurado do novo, originalidade pela qual a obra se mostra capaz de escapar ao enquadramento dos gêneros e de suas gramáticas (LUCAS, 1976, p. 14).

---

<sup>12</sup> Mineiros porque trabalhavam nas minas de erva, o “ouro verde”.

O que é interessante em relação à *Selva trágica* é o fato de que no texto-programa, colocado no início da obra, há a citação de um trecho da poesia *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/ Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil/ Ao passo que nós/ O que fazemos / É macaquear/ A sintaxe lusíada” (BANDEIRA, 1993, p. 135).

Essa poesia foi escrita no ano de 1925 e se caracteriza por ser representativa dos ideais estético-culturais do movimento regionalista<sup>13</sup> da década de 20. Essa perspectiva demonstra uma preocupação que se enquadra na visão poético-folclórica do Nordeste, típica desse período, porém, a obra de Donato tem um cunho que ultrapassa essa tendência poético-folclórica, visto que há um cunho político-ideológico significativamente forte em *Selva trágica* e que é personificada nas figuras de Luisão e dos *changa-ys*.

Com relação ao regionalismo maduro, a questão está voltada para o fundo ideológico contido na obra, de exposição de uma realidade opressora diante da qual os personagens tentam escapar. Esse segundo ponto, ideológico, é apresentado por Almeida como uma das características do regionalismo da fase que vai de 1930 a 1945:

No contexto mais amplo da literatura nordestina, *Menino de engenho* deixa perceber – mais do que qualquer outra criação ficcional do período – a transição entre o espírito que havia alimentado o movimento regionalista dos anos 20, com sua visão poético-folclórica do Nordeste, e a atitude que passa então a prevalecer, caracterizada por uma intenção consciente, por parte dos escritores, de questionamento e denúncia da realidade social imperante na região (ALMEIDA, 1999, p. 216).

Sobre esse período, Almeida ainda salienta em seu trabalho:

Considerada em suas linhas gerais, essa nova ficção [conhecida como romance de 30] representa, tanto na técnica como na temática, uma nítida retomada da tradição realista, herdada do século XIX. (...) os escritores de agora parecem mais preocupados com o questionamento direto da realidade do que com a renovação da linguagem narrativa. (...) Para tanto contribuiu decisivamente o sucesso alcançado pelos escritores do Nordeste<sup>14</sup>, todos eles marcados, em maior ou menos grau, por uma visão sociológica da realidade (ALMEIDA, 1999, p. 204).

---

<sup>13</sup> Sobre o assunto ver: ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Topbooks, Rio de Janeiro – RJ, 1999, p. 210.

<sup>14</sup> É importante salientar que esse movimento não se restringe ao Nordeste, mas tem seus maiores expoentes lá, tendo apenas Érico Veríssimo, gozado de prestígio semelhante entre os leitores: “Conquanto o fenômeno não esteja circunscrito ao Nordeste (...) constitui fato inegável que foram os escritores nordestinos que maior repercussão obtiveram junto ao público, de tal forma que para muitos a noção ‘romance de 30’ de tal forma acha-se estreitamente associada à de romance nordestino (...)” (ALMEIDA, 1999, p. 203).

Observada essa questão político-ideológica da obra de Donato, interessante é evocar as palavras de Lucas, visto que comete um pequeno equívoco ao analisar o papel dos *changa-ys*:

Há exploradores clandestinos da erva, que se arriscam permanentemente, pois, descobertos, são mortos: os changays, ‘os mais miseráveis dos miseráveis tiradores de erva’. Sendo os que podem sair das minas, pois trabalham sem patrão-algoz, são os que mais pugnam pela extinção do privilégio [da Companhia] (LUCAS, 1976, p. 83-84).

Há que se discordar quanto a esse primeiro comentário, visto que os *changa-ys* são a personificação da resistência contra a Companhia. “Os mais miseráveis dos miseráveis tiradores de erva” (DONATO, 1959, p. 66), cita Lucas, mas não leva em consideração que Bopi, autor dessa fala, e que faz a monteada junto com Lucas e Pablito, já havia sido algoz da Companhia, como deixa claro a seguinte citação: “(...) Êle mesmo [Bopi], nos começos da loucura do mate, mandara donos de cunhãs bonitas montear nos longes e fôra fincar pé diante do rancho, mal o escuro aumentava as distâncias e a solidão da mulher” (DONATO, 1959, p. 16). Portanto, Bopi tem uma visão diferenciada dos *changa-ys*, ele chegou a fazer parte da classe dos pequenos funcionários, e não se sabe por que acabou como mineiro do rancho Bonança, assim, devido esse fato sua visão se diferencia dos outros.

Os próprios *changa-ys* se vêem como os resistentes, considerando a sua situação a melhor forma de se opor ao monopólio, já que não roubam erva somente por roubar, mas como forma de prejudicar a Companhia. A primeira citação demonstra que Osório, o líder dos *changa-ys*, tem prazer em prejudicar a empresa que, por direito, pode extrair a erva: “– Só me digam de que erval fugiram. É pra eu me rir gostoso dos administrados dêsse rancho. E digam do que precisam pra ver se posso ajudar!” (DONATO, 1959, p. 60). Em outro trecho Osório ainda diz: “– Não há outro modo de lutar contra a Companhia. Fugir é que é preciso e ajudar os fujões. Veja que a vida do *changa-y* é fugir de dia e de noite. Sem parada!” (DONATO, 1959, p. 60). Fica claro, assim, que esses ervateiros independentes não são subjugados à Companhia, mas resistem, juntamente com Luisão, à força política, econômica e coercitiva da empresa. Os *changa-ys* estão tão engajados na luta contra a Companhia que apóiam a empreita de Luisão, que busca nos meios políticos a solução para os problemas da exploração da erva mate. Quanto a esse personagem, as considerações de Lucas são interessantes:

(...) Luisão, um líder de precedentes não muito definidos. Reconhece os méritos da Companhia<sup>15</sup>, ataca-a frontalmente, luta pela extinção do monopólio, até que chega a notícia da vitória de sua causa: o governo resolve extinguir o monopólio, todos poderiam obter concessão e tirar erva (LUCAS, 1976, p. 84).

Assim, fica demonstrado o cunho dialético da obra de Donato, que se reveste da perspectiva estético cultural do regionalismo da década de 20 e, ao mesmo tempo, incorpora os elementos de uma postura político-ideológica, encarnadas, na obra, pelos *changa-ys* e por Luisão. Quanto aos outros personagens, não é possível observar mais do que primárias relações de resistência, como é o caso de Augusto que convida Pytã para fugir. Pytã tem planos distintos de Augusto e pretende pagar sua dívida com a Companhia e sair limpo. Mas o convite não tem nada a ver com uma consciência de classe, que se organiza para um levante, mas sim com o fato de que Pytã é forte e que dessa maneira, ambos poderiam chegar ao rio (limite entre estar preso e liberto): “– Que triste, homem! Com você dando à direção e batendo machete<sup>16</sup>, de certo a gente chegava ao rio. Mas suas contas estão quase prontas e pensa ir embora limpo e lindo, não é?” (DONATO, 1959, p. 22). Nota-se que os interesses são individuais dentro do rancho, não coletivos. Nesse mesmo sentido, comenta Lucas:

Não há organização dos oprimidos, nem elementos instigadores para os arregimentar. O protesto é a fuga, cada um que se cuide, havendo até quem planeje o sacrifício de um colega para facilitar o escape [é o que faz Augusto quando tem sua proposta rejeitada por Pytã] (LUCAS, 1976, p.83).

Ainda na esteira do regionalismo, é interessante observar a relação de *Selva trágica* com outras obras da mesma corrente estética, como é o caso da obra de Graciliano Ramos, *Vidas secas*. O autor de *A tradição regionalista no romance brasileiro* afirma que: “O regionalismo brasileiro teria que esperar ainda até *Vidas secas* para ver surgir uma obra em que a relação espaço/ação perdesse de todo o caráter adjetivo e se tornasse medular.” (ALMEIDA, 1999, p. 138). Na obra de Donato essa relação está presente, até mesmo porque a erva mate se constitui, enquanto uma entidade dotada de propriedades sacras,

---

<sup>15</sup> Reconhecendo os méritos da Companhia, Luisão diz: “– No oitocentos e oitenta e dois, começaram a fazer erva e um certo dom Tomás, da comissão de limites, arranjou companheiros e armou a Companhia. Tudo que era erva foi dado à Companhia. Para o Estado reservaram quatro centavos por arrôba 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 ôco de mundo. Bom, não se vai negar que tudo isso aconteceu mesmo. Se eu disser que quase tudo o que há de progresso neste Sul foi feito pela Companhia, vocês não hão de berrar que é mentira, hein?” (DONATO, 1959, p. 115)

<sup>16</sup> Era o nome dado ao facão utilizado no dia-a-dia para o trabalho.

como a erva divina, sagrada. Nesse sentido, é preciso notar que há uma interação entre o meio (ambiente), as personagens e a ação. A ação dos personagens é condicionada pela alteração do meio que eles vivem, o mundo da erva existe por si só, mas, quando da alteração desse meio por artifícios de uma empresa que tenta impor uma nova forma de trabalho baseada em princípios capitalista de produção, esse meio é alterado e as perspectivas de ação dos personagens se transformam. As relações de harmonia que podiam ser encontradas entre o meio e as personagens transmutam-se numa relação de conflito, onde o agente busca a relação inicial, que no caso é atrelada à Capilla-Salsa<sup>17</sup>.

O ponto que demonstra que esses personagens já viviam nesse espaço pode ser exemplificado através dos *changa-ys*, eles são trabalhadores, que, pelo que a obra deixa entrever, já viviam e trabalhavam com erva antes da empresa conseguir a concessão para explorar os ervais. Outra coisa importante é que Capilla-Salsa ganha conotações de um espaço sagrado, assim como o ganha a Cocanha<sup>18</sup> no transcorrer da história. A Cocanha é “(...) uma terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro as expectativas do presente” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 10), assim, como parece acontecer com a Capilla-Salsa, é a aspiração de um futuro melhor “– Os homens vão gritar Capilla-Salsa, hein?” (DONATO, 1959, p. 102). Ao que tudo indica no livro, antes da concessão das terras à Companhia, a relação dos homens com o meio era indissolúvel, até mesmo pela sacralidade que ganha a erva:

– Ô menino? Pode ser que não acredite. Mas para fazer bem a êste amigo, não cuspa na direção do centro, nem alivie o corpo na linha da erva. Eu lhe garanto que o erval tem seus protetores. Não vale a pena que fiquem danados com a gente. Havia de suceder muita desgraça para quem vier trabalhar aqui, depois (DONATO, 1959, p. 68).

Fica claro que a relação de um trabalho estruturado em moldes capitalistas desestruturou o molde social com o qual a comunidade estava familiarizada antes da

---

<sup>17</sup> Capilla-Salsa era o lugar que os trabalhadores almejavam chegar, já que lá encontrariam o ócio, mulheres, bebida, comida, festas, todos os prazeres por eles desejados, em abundância. Situação que, antes da chegada da Companhia era encontrada dentro do próprio mundo da erva. No entanto, a Capilla-Salsa está revestida por uma aura sacra, que será problematizada no próximo capítulo, visto que neste tópico ela não é o tema principal, somente foi evocada para demonstrar que, com a chegada da Companhia ao mundo da erva, que era uma totalidade fechada em si mesma, se fragmentou, e as coisas que podiam ser buscadas dentro do próprio erval passaram a ser procuradas em um lugar diferente, mas a própria obra não revela se esse lugar de fato existe ou se é apenas um mundo imaginário, criado para aliviar o peso do dia-a-dia com a esperança da melhora futura: “A gente do mato não sabe de histórias alegres. Mas quando as tristes ameaçam emudecer os homens, o capataz está ali para lembrar uma quadra imaginária, num lugar incerto, onde todos tiveram lucro e gozo (DONATO, 1959, p. 217).

<sup>18</sup> Sobre a Cocanha ver: FRANCO JUNIOR, Hilário. *Cocanha: várias faces de uma utopia*. Ateliê editorial, Cotia-SP, 1998. E do mesmo autor: *Cocanha. A história de um País Imaginário*. Companhia das letras, São Paulo, 1998.

concessão de terras à Companhia, não mais havia liberdade para se trabalhar com a erva no tempo que fosse conveniente. Com a regência da empresa, tudo é definido em termos de horário e produção, além do fato de que esse trabalho é controlado pelo capataz do rancho: “o capataz encoraja: – Pro Sapeco! Vamos, gente, e êsse sapeco!?” (DONATO, 1959, p. 24). Flávio Loureiro Chaves ao analisar o romance *Dona Guidinha do Poço*, de Oliveira Paiva, defende “uma *comunhão telúrica, indissolúvel, entre o homem e o meio*” (CHAVES *apud* ALMEIDA, 1999, p. 141). Em *Selva trágica*, a mudança do meio social torna essa comunhão solúvel, criando a fragmentação da estrutura social, e, com ela, a fragmentação do ser. Nesse sentido, instaura-se o conflito, a trama que movimenta a obra. Os homens buscam a liberdade para ir e vir (isso tem uma forte relação com os bailes, principalmente Capilla-Salsa) e a liberdade no próprio trato com a erva. A Companhia surge como um elemento estrangeiro que desestrutura uma forma social que já estava dada, como os exemplos acima puderam demonstrar.

### **Singularidades da forma narrativa**

Estruturalmente falando, é interessante observar algumas situações que podem ser encontradas em *Selva trágica*, no tocante à sua forma arquitetônica, e que preponderantemente podem ser observadas em um paradoxo constituído a partir da própria estrutura narrativa da obra. Três autores são fundamentais para fazer a análise dessa situação. Primeiramente, Lígia Chiappini Moraes Leite, que, baseada nas considerações de Norman Friedman, em seu texto *O foco narrativo* (1985), oferece algumas bases sobre as várias possibilidades narrativas que podem ser encontradas nas obras literárias, entre elas, a de um *autor onisciente intruso*, de um *narrador onisciente neutro*, “*eu*” como *testemunha*, entre outras<sup>19</sup>. Em segundo lugar, Silviano Santiago (2002), que, em um texto intitulado *Nas malhas da letra: ensaios*, apresenta a característica do narrador pós-moderno. Walter Benjamin, também, contribui para a discussão sobre a estrutura do romance ficcional com sua obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994), onde observa, em um de seus capítulos, os efeitos do pós-guerra na experiência da narrativa.

Como já se mencionou acima, *Selva trágica* é contada pela voz de um narrador onisciente que torna os personagens presentes dando voz a eles. Segundo Leite, o narrador

---

<sup>19</sup> Para maiores esclarecimentos ver: LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “A tipologia de Norman Friedman. In: *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1985.

onisciente tolhe a liberdade dos personagens, tendo em vista que tudo é determinado por sua voz<sup>20</sup>, ficando os personagens subjulgados ao sujeito que narra. Nesse sentido, é possível associar, nesta obra, a dominação temática com a dominação estrutural dos personagens:

Na visão por trás, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus, ou demiurgo que lhes tolhe a liberdade (LEITE, 1985, p. 19-20).

No intuito de demonstrar que é a literariedade da obra que suscita essas considerações teóricas, segue-se um exemplo retirado do texto de Donato onde o narrador comenta os sentimentos de Flora, ao final da obra:

Ela sabia que êste a amava [Isaque] e faria por ela o que ela mesma fizera pelo Pablito. Não o amava, é certo. Mas o carinho com que fora cuidada e a atenção que o Isaque punha nos gestos e no olhar lhe diziam que poderia contar com êle. (...) O futuro era o que era – não o que gostaria que fôsse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnice era entestar no contrarumo. Poderia tropeçar e fazer-se mal. Melhor seria acertar o passo com 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 sua mão. Não se esquivou (DONATO, 1959, p. 236).

Esse trecho deixa clara a onisciência desse narrador anônimo. Mas, em contrapartida, mesmo diante dessa onisciência, Santiago consegue mostrar que essa só existe porque o narrador está privado da experiência. Assim como os personagens são condicionados pela fala desse narrador todo poderoso, ao mesmo tempo, ele também é privado da ação, ou seja, também está impotente, sendo permitido a ele apenas a tarefa de narrar.

Refletindo sobre a postura do narrador pós-moderno, Santiago observa que é a sua *pobreza de experiência* que o obriga a narrar a experiência do outro:

O narrador se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se

---

<sup>20</sup> Interessante exemplo para se estudar essa perspectiva do narrador onisciente pode ser encontrada no filme *Mais estranho que a ficção*, de 2006, dirigido por Marc Forster. Esse filme narra a história de um auditor que, de repente, começa a ouvir uma voz que narra suas ações, intrigado ele busca um teórico da literatura para explicar o que está acontecendo, e juntos descobrem que ele é personagem de uma autora que escreve livros com finais trágicos, a partir daí ele busca encontrar a autora para mudar o rumo de sua história, ou, talvez, a história da autora.

encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 2002, p. 51).

Nota-se que é imprescindível, neste exercício de análise, levar em consideração a estrutura autor-obra-leitor, para a qual Santiago chama a atenção. Há ainda que ser considerada a intencionalidade do autor implícita na obra, mesmo diante da autonomia desta com relação àquele.

Segundo Santiago, tanto o leitor, quanto o narrador dependem da personagem para satisfazer a falta de experiência de ambos, mas, concomitante a isso, tem-se que o narrador, na qualidade de emissor onisciente, tem o poder sobre a vida de suas personagens, conhecendo seus passados, seus presentes, seus futuros e seus mais íntimos sentimentos, ou seja, ele controla a liberdade de ação destes.

A Companhia é a única que não está subjugada a poder algum, ela é onipotente, pelo menos até o último capítulo onde seu monopólio é tirado e os *changa-ys* deixam de existir:

– Parece que levantou vento de feição má, lá no Rio de Janeiro. Fizeram correr um papel com voz de lei e a Companhia já não vai estar sòzinha a descobrir e cuidar das minas. Acaba-se o monopólio. Todo mundo vai poder correr o mato e trabalhar a erva. Isso, logo mais, amanhã ou depois de amanhã (DONATO, 1959, p.221).

Augusto, Pytã e Isaque são os únicos que, de fato, chegaram onde queriam; os dois primeiros atravessaram o rio e foram-se, quem sabe, em busca de Capilla Salsa, o bairro mais alegre da América, já Isaque conseguiu a mulher que tanto desejou, Flora: “– Tenho lá em casa a mulher que andei buscando” (DONATO, 1959, p. 234). Lucas, um dos comitiveros, sai para a monteadá em desagrado com a sua relação com o Curê, e não se sabe mais nada sobre ele. Casimiro esconde duas minas de erva do conhecimento do Curê, para que possa, assim que o monopólio terminar, explorá-las, livre dos incômodos da Companhia, haja vista, que eles enfrentarão muitos problemas ainda<sup>21</sup>. Nesse sentido, a obra não deixa nada resolvido, apenas indica presságios incertos sobre o futuro.

---

<sup>21</sup> Em um trecho anterior, Luisão fala com ares de presságio, sobre o que seria o mundo da erva após o fim do monopólio: “– Uma luta dêste porte não começou ontem, nem pode acabar hoje. Durou tempo, engoliu muita gente, enriqueceu uns poucos e desgraçou milhares. Começou com a regulamentação da poda, coisa que ninguém obedeceu. Agora, mandaram dizer que o govêrno decretou a extinção do monopólio. Todos vocês podem pedir concessão e tirar a erva. Isto custou dez anos de espera. Não pensem que com isso, - êsse papel do govêrno – os apuros se acabaram. O govêrno está longe, tem a vista fraca demais para enxergar o que se



Outro ponto a ser ressaltado, com relação ao narrador, pode ser exposto da seguinte maneira: por que não é um dos personagens da ação que narra a história e sim um narrador anônimo? A resposta pode ser observada nas várias passagens onde os personagens se esforçam para esquecer de fatos ruins e de se lembrar de coisas boas: “A gente do mato não sabe de histórias alegres. Mas quando as tristes ameaçam emudecer os homens, o capataz está ali para lembrar uma quadra imaginária, num lugar incerto, onde todos tiveram lucro e gôzo” (DONATO, 1959, p. 217).

Num outro trecho isso também fica claro, quando o huayno remete Zola e o uru ao passado: “– Não devia ter trazido o huayno. Vê? Por causa dêle ficamos tristes. Êle só faz lembrar o que a gente foi e o que podia ter sido” (DONATO, 1959, p. 76). Nesse sentido, a experiência do sofrimento deixa uma marca que o indivíduo que a carrega tenta destruir por meio do esquecimento, e uma dessas formas é o silêncio. Benjamin, falando sobre os indivíduos no pós-guerra, afirma que:

Com a guerra mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres de experiências comunicáveis (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Essa incomunicabilidade pode ser, portanto, atribuída à violência, à brutalidade, à subjugação a que o indivíduo foi submetido nessa experiência. Falando a respeito da literatura brasileira no pós-guerra, e, inclusive, citando como exemplo a obra de Donato, Lucas demonstra que houve certa alteração com relação ao período anterior, em termos literários, não deixa claro se o motivo dessa mudança é a guerra, mas afirma que é posterior:

Sentimos, depois da Segunda Guerra Mundial, breve mudança no romance social brasileiro. Ao relatar as *relações do campo*, torna-se menos enfático no conteúdo e, literariamente, mais exigente, isto é menos espontâneo (...). Hernâni Donato, com *Selva trágica*, abordava, em 1959, terríveis casos de servidão no sul de Mato Grosso, na produção do mate (LUCAS, 1959, p. 101-102).

Levando em consideração a proposição anterior, feita por Benjamin, e essa feita por Lucas, observa-se que a guerra, assim como os fatos sociais de uma maneira geral o fazem, gerou efeitos diretos nas obras literárias produzidas nesse contexto histórico. Em outro momento, Lucas considera que essa literatura do pós-guerra é banhada por um sopro de

---

passa no meio do mato. E a erva está no meio do mato. Não nos jardins do palácio do govêrno. Agora vamos lutar contra outro tipo de poder: o dinheiro, a política, o suborno, a malícia” (DONATO, 1959, p. 208).

Expressionismo, onde o autor se utiliza de uma espécie de empatia como artifício poético, o que fica claro na obra de Donato, visto que ele recria um universo absolutamente degradado, como já apresentado acima:

(...) a nossa ficção foi bafejada por uma aragem de Expressionismo que, de certa forma, vai contrapor-se ao interesse meramente documental, cuja regeneração leva a conceber a narrativa como simples fotografia convencional da realidade. Como é sabido, o Expressionismo traduz a faculdade de reproduzir as sensações despertadas por impressões externas e internas. (...) O artista expressionista (...) recusa-se a narrar o que ocorre ou o que vê, mas se fixa no que o comove, diante de um acontecimento ou de um objeto (LUCAS, 1976, p. 110).

E, aqui, para exemplificar como o narrador de *Selva trágica* narra situações comoventes, evoca-se a seguinte passagem:

– Então, que tal lhe vai Che Curá? Saudou Zola, metendo-lhe o braço no braço. Mesmo andando olhava-o nos olhos a ver se não lhe mentia ao responder que ia bem. (...) Bem êle não ia, mas a presença e a voz da Zola lhe penetraram e aqueceram docemente o coração. Quis estar bem para que ela não se entristecesse, Mentiu: – Esperto que nem erva fresca! Vamos rodopiar feito besouro, hein, mulher?! (...) Aconchegaram-se, na cumplicidade gostosa da mentira recíproca (DONATO, 1959, p. 144).

Esta passagem demonstra que o narrador tenta comover por meio da dor alheia. Ele, em seu narrar nostálgico, configura um situação que, mediante um processo empático, passa ao leitor uma sensação de mal estar, porque demonstra a passividade dos personagens frente um poder coercitivo, concentrado nas mãos da Companhia. Neste trecho, a mentira torna-se um artifício que disfarça, de maneira frustrada, o sofrimento cotidiano do uru e da Zola. É justamente o fato de ser uma mentira frustrada, uma mentira velada, que torna a cena comovente ao leitor, configurando, assim, o sopro de Expressionismo, dito por Lucas.

### **A dimensão social**

A sessão anterior, explorando alguns elementos estéticos, demonstrou, além do seu objetivo, de que forma a estrutura social externa tem influencia na forma interna do romance; observou-se como, de uma perspectiva estético-folclórica, se passou a uma postura político-ideológica e, posteriormente, para uma relação dialética entre as duas e, ainda, sob os efeitos que a guerra gerou no processo de construção poética, explicitados

por Santiago e Benjamin. Tem-se, portanto, uma estrutura social que influencia a poética, a feitura da obra literária. Sobre esse tema, são muito apropriadas as considerações de George Lukács, em *Teoria do romance* (2000), quando explora a mudança da forma, mediante a mudança da estrutura do mundo social<sup>22</sup>, mas, talvez, mais relevante seja para esse trabalho trazer as considerações posteriores estudadas por Lucien Goldmann, em sua obra *Sociologia do romance* (1976), visto que ele leva em consideração o fato de que a obra de arte não é apenas fruto de um indivíduo, mas sim de uma coletividade, como fica demonstrado em sua indagação:

Que poderia parecer mais absurdo, com efeito, que a afirmação da rotação da terra ou do princípio da inércia, quando todo o mundo podia verificar, por uma experiência imediata e incontestável, que a terra não se move e que jamais uma pedra, ao ser lançada, continua indefinidamente sua trajetória? E hoje, o que parecerá mais absurdo do que a afirmação segundo a qual os verdadeiros sujeitos da criação cultural são os grupos sociais, e não indivíduos isolados, quando é uma experiência imediata e de aparência incontestável que toda a obra cultural – literária, artística ou filosófica – tem um indivíduo por autor? (GOLDMANN, 1976, p. 3).

O problema de tal abordagem, que desconsidera a presença do autor implícito e de sua intencionalidade em favor de uma leitura conteduística, é que ela pode cair naquilo que Antonio Candido (2006) chamou de sociologismo crítico. Como disse Candido, é interessante adotar uma postura que delimite a especificidade do dado imanente, ou seja, como parte de um todo estético, a obra enquanto entidade autônoma em relação à realidade referencial; e o dado transcendente, como parte integrante de uma tessitura social, ou, em outros termos, integrante de uma perspectiva histórica.

Claro está que traçar a linha precisa que divide os dois mundos (real e ficcional) não é tarefa fácil, dessa maneira é interessante, antes de entrar na análise de fato, apresentar algumas considerações que embasam as afirmações anteriores. Antônio Candido, em *A formação da literatura brasileira* (2009), demonstra como a obra de arte ganha sua autonomia em relação à realidade e recria um mundo particular:

---

<sup>22</sup> É interessante observar as considerações de Lukács a respeito da transmutação da forma mediante a alteração dos padrões sociais. Seu texto inicia-se explorando a forma fechada da cultura grega e relacionando isso a estrutura do mundo no qual os gregos viviam, da mesma maneira quando explora o romance Cervantes, *Dom Quixote*, deixa claro que a estrutura social está fragmentada, e que dessa maneira o romance, filho da epopéia, perde a possibilidade de representar a totalidade do mundo, visto que essa se perdeu com a expansão dos limites do mundo, alterando dessa maneira a forma literária. Ademais, pensando em um contexto mais estético, Auerbach, no texto *Mimese*, possibilita a ampliação desses estudos, visto que sua obra explora uma grande gama de artefatos literários que possibilitam a compreensão dessas variações formais.

(...) Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. (...) Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários (CANDIDO, 2009, p. 35).

Mas, ao mesmo tempo em que se afasta desse mundo real, ainda assim, o elo não está totalmente rompido. A obra, enquanto elemento que recria o mundo, permite ao leitor repensar o próprio mundo em que ele vive, agindo sobre o mundo real. Nesse sentido, a obra de arte literária pode remeter, a partir de seu próprio universo autônomo, a uma realidade referencial histórica, como é o caso da obra aqui em estudo, *Selva trágica*, que remete à exploração de erva mate no cone sul do estado de Mato Grosso, na primeira metade do século XX. Mas, ainda assim, é importante ressaltar que a *verdade* que é manifesta em um texto literário não é a mesma *verdade* que manifesta o texto da história. Como dito no início desse capítulo, a *verdade* da obra literária se constitui a partir da coerência que o autor concede a ela, sendo preciso, portanto, considerar a imanência da obra, sua literariedade, para se chegar à verdade da e na obra.

Vistos esses detalhes, é justo traçar uma divisão analítica que perpassa os dois universos sociais aqui em deliberação. Para tanto, se procederá a uma análise sincrônica da obra, ou seja, interna; e uma análise diacrônica, externa. Quanto a esse primeiro momento, nota-se uma estrutura social que, como demonstrado na sessão acima, está em um estado em que, com raras exceções, todos estão sob o jugo de um poder maior. Observar-se-á, desta maneira, como está constituída a trama hierárquica dentro do romance.

Primeiramente, tem-se como soberana a Companhia, que é a empresa que tem a concessão do Estado para colher mate nas regiões ervateiras do suestematogrossense. Para ter-se uma idéia do poder dessa empresa, legítimo é apresentar as palavras de seu maior opositor, Luisão:

O fato de ter vindo falar com a minha gente, esta noite, fez de você um suspeito à Companhia. E por estas bandas quem manda é ela. Ela engraxa as rodas do carro do govêrno, manda na polícia, decide onde há de passar uma estrada ou ser enterrado um peão. Tenha isto como certo – ela são não manda nas coisas de Deus e isso mesmo; com o devido respeito – eu acho que por enquanto (DONATO, 1959, p. 46).

Esse trecho deixa claro o poder dela na região ervateira, onde o jornalista, com quem fala Luisão, está tentando colher uma história para o seu jornal. Mas há outros trechos que demonstram que esse poder ultrapassa os limites das regiões ervateiras:

Até agora nenhum de nós [Luisão e os *changa-ys*] fêz política que não fôsse a política do nosso quintal e do preço da erva. A Companhia faz também essa e faz a grande política, em Cuiabá, em São Paulo, no Rio, em Buenos Aires, sei lá onde mais. Assim, cobre e abafa os gemidos e os gritos da pobre gente nos ervais. No andar em que vamos, nem no fim do século teremos fôrça para emparelhar o nosso passo com o passo da Companhia. Lá fora é que é preciso gritar. O govêrno é que nos pode ajudar se chega a nos ouvir. Mas o Govêrno só ouve ribombo, soluços, não (DONATO, 1959, p. 115).

Dois dados importantes podem ser depreendidos da citação acima: primeiro, o poder avassalador da Companhia, tanto na região dos ervais quanto fora; e, segundo, a luta contra a empresa, empreendida por Luisão e pelo *changa-ys*, os ervateiros independentes. Isso demonstra uma resistência ao poder da empresa, que ao fim e ao cabo acaba perdendo essa onipotência, ou seja, o seu poder é temporário na obra: “Companhia já não vai estar sòzinha a descobrir e cuidar das minas. Acaba-se o monopólio. Todo mundo vai poder correr o mato e trabalhar a erva” (DONATO, 1959, p. 221). Portanto, o poder da Companhia é supremo em todo o correr de *Selva trágica*, mas, ao fim, fica claro que, também ela, está sob o poder de alguém. Mas vale ressaltar que é, apenas, no final da obra que a empresa perde o poder, antes disso, ela é o centro de onde todas as ordens se irradiam<sup>23</sup>.

Depois da Companhia, que, apesar de ser uma empresa, assume feições de agente, a estrutura hierárquica vai aparecer configurada dentro do rancho Bonança<sup>24</sup> e se constitui da seguinte maneira: o Curê, que é o administrador do rancho, está no topo, é ele que comanda tudo; posteriormente, tem-se um capataz, Isaque e dois comitiveiros: Lucas e Casimiro. O capataz coordenava o trabalho dos peões, os comitiveiros eram responsáveis por manter a ordem e caçar os fugitivos; o uru está em um nível intermediário nesse processo de estratificação, ele goza de determinadas regalias, mas, concomitante a isso, “morre-morrendo”, sendo secado a cada dia no barbaquá, tomando o calor do fogo no peito e o sereno da noite nas costas.

---

<sup>23</sup> Ver anexo I, p. 128

<sup>24</sup> Existem inspetores que fazer a intermediação das conversas entre o rancho e a Companhia, mas isso é mostrado apenas duas vezes em toda a obra, não se constituindo fato de maior relevância para essa estrutura hierárquica, mas importante por se tratar de um setor que existe na obra: “Andou por aí um portador do escritório central. Veio dizer as asnicas do costume. A respeito da quantidade da última remessa. Aquilo de sempre: pouca e ruim. Nunca ficam contentes, nunca” (DONATO, 1959, p. 152).

Depois deste encontram-se duas figuras cuja posição não é óbvia, o balanceador e o mayordomo. O primeiro fazia a pesagem da erva, mas não fica claro se estava preso, como os outros trabalhadores, ou se gozava de alguma liberdade, da mesma maneira como aparece o mayordomo, que era encarregado da venda dos produtos consumidos no rancho; os trabalhadores braçais estão quase que na base dessa hierarquia, são os mineiros, os cancheadores, os atacadores e o huayno, os primeiros responsáveis por cortar a erva, sapecá-la e levá-la até o barbaquá; os segundos responsáveis por triturarem-na com facões de madeira, depois que esta saísse da secagem; os atacadores são encarregados de ensacar a erva; o huayno é o ajudante do uru.

Mas, no último estágio dessa estrutura social, estão as mulheres e as crianças. A forma como a mulher era vista no erval pode ser observada em uma passagem na qual Pytã responde a Flora:

– *Cuña*, aqui como estou, escalavrado e pondengo, nasci faz uma réstea de tempo. Das galantezas e doçuras que me disseram as mulheres, só guardei as da minha mãe. É o que também dizem os que sabem das coisas das mulheres. Palavras de valença só as que elas dizem pros filhos (DONATO, 1959, p. 32).

Mas, em outro trecho, é possível observar a relação que se tem com duas meninas que viviam no rancho, onde o Curê, em prol da qualidade do baile<sup>25</sup>, promove ambas ao posto de “mulheres”, para que possam satisfazer os desejos sexuais dos trabalhadores. Essa passagem ocorre quando o Casimiro faz a conta das mulheres que há no rancho: “(...) Dos quinze mineiros, três são casados e trouxeram mulheres. O atacador tem duas filhas mas são quase meninas...”, comentário ao qual o Curê reage dizendo: “– Meninas? E quê? Ficam promovidas a mulheres para o baile – rugiu, alegre, o Curê” (DONATO, 1959, p. 33).

É fácil admitir que há uma estrutura dentro do rancho Bonança que pode ser posta de maneira piramidal<sup>26</sup>, mas há um detalhe que tem que ser levado em consideração. No enredo, encontram-se figuras que estão à parte dessa hierarquia, como Luisão e os *changa-ys*. Assim, tem-se, além dessa estratificação no rancho, outra estrutura. No centro da trama, está o rancho Bonança, onde ocorre a maior parte da história, seguido pelos *changa-ys* e Luisão, em um nível intermediário, entre a Companhia e os trabalhadores presos. E, por

---

<sup>25</sup> O baile era um artifício utilizado para acalmar os homens quando esses começavam dar mostra de rebeldia, o baile acalmava os ânimos. Havia muita comida, bebida, música e mulheres. Sobre o baile ver: HERRIG, F. L. A. “Selva trágica: imposições e resistências”. In: *Revista História em Reflexão*: Vol. 4 n. 7 – UFGD - Dourados jan/jun 2010.

<sup>26</sup> Ver anexo II, p.129

fim, em uma estrutura marginal da trama, tem-se a Companhia, que não é personificada em nenhuma entidade física durante o romance, mas que está o tempo todo assombrando a vida das pessoas<sup>27</sup>.

Em relação a essa estrutura, *Selva trágica* funciona como um artefato que recria um universo totalmente subvertido, onde o poder não se mantém na mão de ninguém e todos estão à mercê do egoísmo alheio. A Companhia perde seu monopólio; o Curê, mesmo sendo o mais poderoso dentro do rancho, apenas sofre a vida, como se verá no próximo capítulo, a dimensão trágica de sua vida; Luisão e os *changa-ys* acabam com o monopólio da Companhia, mas, ainda assim, terão que continuar lutando:

– Uma luta dêste porte não começou ontem, nem pode acabar hoje. Durou tempo, engoliu muita gente, enriqueceu uns poucos e desgraçou milhares. Começou com a regulamentação da poda, coisa que ninguém obedeceu. Agora, mandaram dizer que o govêrno decretou a extinção do monopólio. Todos vocês pode pedir concessão e tirar a erva. Isto custou dez anos de espera. Não pensem que com isso, - êsse papel do govêrno – os apuros se acabaram. O govêrno está longe, tem a 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 govêrno. Agora vamos lutar contra outro tipo de poder: o dinheiro, a política, o subôrno, a malícia (DONATO, 1959, p. 208).

Apenas Augusto e Pytã conseguem alcançar seus objetivos, sair do erval. Augusto, no início da obra, trama sua fuga e desaparece. Pytã, não podendo mais suportar os abusos da empresa, escolhe o mesmo caminho e, finalmente, atinge sua liberdade. Mas, ambos são exceções, visto que todos os outros personagens continuarão a lutar pela manutenção de suas vidas, para não serem explorados e para viverem com um mínimo de dignidade. Ou, no caso da Companhia, para manter o poder sobre os outros. É nesse sentido que José Couto Vieira Ponte pondera:

O romance infunde no leitor (...) a certeza de uma verdade contida numa simbologia universal, segundo a qual não há tirania que dure eternamente. O fim do monopólio da exploração dos ervais assume a feição alegórica de uma verdadeira aleluia. E como todos os triunfos, apresenta seus heróis e os seus mártires (PONTES, 1981, p. 154).

Contudo, mesmo diante do fim do monopólio e das escolhas éticas feitas por Casimiro diante de sua gente<sup>28</sup>, o romance deixa entrever que nem tudo está resolvido, o

---

<sup>27</sup> Ver anexo III, p.130

<sup>28</sup> Diante da morte de Pablito e do fim do monopólio, Casimiro é deparado com a truculência de seus atos, ou seja, ele é levado, pelo momento, a refletir sobre a sua condição enquanto ser humano, o que o faz se dar

novo rancho é montado e os mineiros, cancheadores, atacadores, mulheres, etc., vão continuar sendo explorados, como os próprio *changa-ys* dizem: “Acabam-se os *changa-ys*”<sup>29</sup>. Mas os que são da Companhia não se livram fácil – ela vai segurar êsse povo até onde puder esticar os contratos” (DONATO, 1959, p. 209). O adjetivo trágico, encontrado no título do romance, não é um elemento que se supera ao fim da trama, ele faz parte das desventuras da obra, portanto, entende-se que *Selva trágica* não é tão otimista, como Pontes deixa entrever em suas palavras.

*Selva trágica* muito se assemelha à obra *Vidas secas* (2010), de Graciliano Ramos, nesse sentido. Como demonstrado acima, o tempo da obra é de pouco mais de duas semanas, isso porque, esse tempo é suficiente para que fique claro ao leitor que a obra narra um eterno retorno. A mudança que ocorre com fim do monopólio tem efeito, em um nível externo, para o Luisão, para os *changa-ys* e, até mesmo, para a Companhia, mas, dentro do rancho, há uma estrutura cíclica que ainda se mantém intacta, no trabalho diário, na estrutura anual, na religiosidade e que, dessa maneira, não precisa continuar sendo narrada, como diz Almeida a respeito de *Vidas secas*:

Conquanto no romance esteja retratado apenas um ciclo, fica implícita a noção de repetição, tanto no passado, como no futuro. A circularidade do tempo no sertão, assinalada pelo eterno retorno dos mesmos eventos, torna desnecessário levar além a história de Fabiano e sua família (ALMEIDA, 1999, p. 294).

É importante expor alguns elementos da obra que comprovam o que se está por apresentar sobre essa perspectiva cíclica do romance. Além do tempo físico das duas semanas, é verificável uma estrutura atemporal e de cunho mítico, um tempo cíclico que é do eterno retorno à extração da erva, que pode ser observado em vários sentidos. Mas, um sentido recorrente pode ser notado na figura de Tomás, um indivíduo que foi o primeiro que explorou a erva na região, como fala Luisão em um determinado trecho: “– No oitocentos e oitenta e dois, começaram a fazer erva um certo Tomás, da comissão de limites, arranjou companheiros a armou a Companhia” (DONATO, 1959, p. 115). Posteriormente, pode-se ver a figura religiosa de Tomás, em outro trecho, que é uma canção: “Santo Tomás entró en el rio/ Y en peana de cristal/ Las aguas se lo llevaron/ a las

---

conta da violência com que tratava sua própria gente e o faz assumir uma nova postura frente a Companhia, sonhando à empresa novos ervais que havia encontrado: “Pela primeira vez o Casimiro sentiu pena de alguém ao seu mando e assustou-se com a soma das judiações que impusera à sua gente, durante muitos anos, para servir a Companhia” (DONATO, 1959, p. 226)

<sup>29</sup> Com o fim do monopólio todos podem trabalhar com a erva, não sendo mais possível roubá-la (tarefa que era feita pelos *changa-ys*), visto que não é mais propriedade de ninguém.



llanuras del mar./ Los indios, de su partida/ no se pudieron consolar,/ Y a Diós estan siempre pidiendo/ Que vuelva Santo Tomás” (DONATO, 1959, p. 219). E, por fim, aparece Tomás junto com Casimiro, que pretende começar uma nova empreitada, e propõe partilha ao primeiro:

[Casimiro] – É um bom nome êsse, Tomás? Nome de gente honrada?!(...)  
[Tomás] – Ninguém tem nome mais brioso. O país do mate assopra limpeza no meu nome, de ponta a ponta. Pode contar comigo, que o entusiasmo é bom que nem o nome. (...) [Casimiro] – Homem de lidar com erva como se deve, também você é? (...) – Desde que engatinho, dom Casimiro. Pode contar comigo” (DONATO, 1959, p. 228).

Estes três momentos, que evidenciam a circularidade das ações, no romance, demonstram que o mundo do mate é circular, ou seja, nasce, cresce, morre e volta a nascer da mesma maneira. Constatar isso é importante no sentido de que contradiz a postura otimista, assumida por Ponte, sobre o fim da tirania, já que a erva continuará sendo colhida da mesma maneira, Santo Tomás continuará sendo evocado em canções religiosas e a única possibilidade que haveria, do tempo, ser espiral<sup>30</sup>, sucumbe ao egoísmo de Casimiro e Tomás, que pretendem continuar explorando erva à sua maneira. Os únicos que irão notar de maneira clara os efeitos do fim do monopólio são os *changa-ys*, que colherão erva sem necessitarem se esconderem. Eles são a fronteira entre o mundo do mate e o resto do mundo. O mundo do mate continuará o mesmo, pois a Companhia perdeu o monopólio, mas não deixará de explorar a erva, apenas terá concorrência.

Partindo agora para um âmbito de análise que ultrapassa a perspectiva interna da obra e observando sua relação com o exterior, a partir dos resultados obtidos nessas análises preliminares, observar-se-á como a obra estabelece relação com a referência .

No posfácio publicado na obra de Lukács, *A teoria do romance*, José Marcos Mariani de Macedo diz: “A percepção do social na forma, eis *a voie royale* da crítica autenticamente explicadora” (MACEDO, 2009, p. 195). Essa afirmativa se mostra importante quando levada em consideração a questão social que pode ser encontrada na forma romanesca do regionalismo, no Brasil. Este movimento está relacionado a um período histórico, cujo desenlace é desencadeado pelo limite da situação presenciada pelos

---

<sup>30</sup> Se utiliza o termo espiral pelo fato de que o retorno de Tomás poderia ser tomado no sentido da pessoa que retorna para mudar tudo, como fez o primeiro Tomas, dessa maneira haveria o retorno, mas, o mundo seria colocado em uma outra esfera do círculo espiral, constituindo-se, assim, como melhora.

escritores. Em outras palavras, pode-se notar que há uma intensa relação entre o meio social, no qual o autor se insere e produz a sua arte, e a forma que toma o todo artístico<sup>31</sup>.

Assim, é interessante observar as considerações de Hilda Gomes Dutra Magalhães, em seu texto *Literatura e Poder em Mato Grosso* (2000), que mostra como a situação político-econômica teve influencia na produção de uma literatura regional do estado. Segundo ela, encontra-se no estado de Mato Grosso uma divisão literária que pode ser classificada como uma literatura de manutenção do poder das elites, personificadas na figura de Dom Francisco de Aquino Correia e José de Mesquita<sup>32</sup>, que produziram na primeira metade do século XX. Em contrapartida, a literatura de meados do século XX, em diante, já se caracteriza, segundo ela, por uma forte carga de questionamento da ordem vigente, uma literatura engajada, preocupada em mostrar as mazelas de um século para o qual Deus está morto. Ademais, um século onde o homem explora o próprio homem em prol do lucro.

Dentro dessa perspectiva, pode-se observar a constituição da obra de Donato, como fruto de uma condição histórica que potencializou a perspectiva poética do autor, ou seja, um período que, inspirado em manifestações como o indianismo e, posteriormente, o sertanismo<sup>33</sup>, foi ampliado e configurado sob título de regionalista. Dessa maneira, é possível traçar uma relação entre a perspectiva real e a perspectiva formal do artefato literário. Dair Méris S. Ferreira contextualiza muito bem os romances de Donato:

A obra romanesca do escritor Hernâni Donato compreende alguns romances que traçam a trajetória do homem brasileiro circunscrito a um espaço que faz dele um ser colocado à paisagem social e submetido a leis que anulam seu sonho e sua capacidade de libertação e o impedem de se realizar em sua plenitude. (...) são narrativas que giram em torno de um

---

<sup>31</sup> Aqui, poder-se-ia questionar a respeito da relação entre o conteúdo do romance e o meio social e não apenas a questão da forma. Para evitar qualquer tipo de confusão, com relação a isso, vale trazer um dos problemas apresentados Lucien Goldmann em *Por uma sociologia do Romance*, onde diz que “o primeiro problema que uma sociologia do romance deve abordar é o da relação entre a própria *forma romanesca* e a *estrutura* do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista” (GOLDMANN, 1976, p. 15) e não “sobre a relação de certos elementos do *conteúdo* da literatura romanesca e da existência de uma realidade social que tais elementos refletiam sem transposição, ou com o auxílio de uma transposição mais ou menos transparente” (GOLDMANN, 1976, p. 15).

<sup>32</sup> “A literatura da primeira metade do século se organizou em torno da elite socioeconômica, na produção de Dom Aquino e de José de Mesquita. Trata-se de uma literatura que reproduz, estrutural, lingüística e tematicamente, a voz da dominação. O poder está presente nas figuras heróicas da poética de Dom Aquino ou na poética de José de Mesquita, ambos com fortes matizes moralizantes (MAGALHÃES, 2002, p. 159).

<sup>33</sup> José Maurício Gomes de Almeida defende tanto o indianismo como a primeira forma do regionalismo: “O sertanismo pode ser considerado, ainda que com certas restrições, como a primeira forma de regionalismo na ficção brasileira. José de Alencar, dominando do alto o romance do seu tempo, é quem nos vai fornecer os exemplos mais notáveis e característicos tanto do indianismo como do sertanismo romântico” (ALMEIDA, 1999, p. 18).

eixo social e denunciam a trama das relações que subjagam o homem e o fazem produto da dominação e exploração perversas e o põem no centro das lutas desiguais de classes (FERREIRA, 1997, p. 8-9).

Nesse sentido, é possível pensar a obra literária como um elemento ideológico, como portador de uma mensagem que não é somente estética. Essa perspectiva segue numa via contrária à que foi exposta acima, em relação à autonomia da obra. Antes, observou-se que a partir do mundo real a literatura constrói a seu mundo autônomo, mas agora, o que é importante observar é que a estrutura formal retorna ao mundo real mediante o ato de leitura, como muito bem esclarece Lucas ao falar sobre a potencialidade do signo linguístico. Segundo ele:

(...) não podemos considerar o quadro histórico em que a obra é produzida ou em que é apreciada como um 'dado', isto é, como elemento imutável e distante do esquema autor-obra-público. Há uma espessura de opinião que atravessa todas as camadas (LUCAS, 1976, p. 17-18).

A obra literária é atualizada conforme o leitor que a lê. É, nesse leitor, que a literatura pode produzir um efeito que ultrapassa o âmbito estético, influenciando na percepção da realidade social.

Quando este romance foi inserido na perspectiva regionalista, ficou claro como as mudanças sociais (a preocupação com a afirmação da identidade nos anos 20; a preocupação político-ideológica dos anos 30 e 40; os efeitos da Segunda Guerra mundial) tiveram papel importante na constituição da forma literária: heróis engajados (Luisão e *changa-ys*), pessoas degradadas (os trabalhadores do rancho Bonança), narrador privado de ação, são exemplos que demonstram que a estrutura social externa também gera efeitos sobre a constituição formal do todo literário, não apenas em seu conteúdo<sup>34</sup>. Lucas expressa muito bem à relação entre a perspectiva social e literária na afirmativa de que:

(...) o caráter social da ficção brasileira somente aparecerá quando as personagens e as situações criadas possam constituir expressão viva de relações entre grupos sociais. Como é sabido, os problemas e as idéias somente começam a se mostrar quando os precedem condições materiais capazes de suscitá-los. Assim, a consciência moral a respeito da miséria, da desigualdade, da opressão, começa a germinar a partir de condições materiais que a consagram num processo histórico que gera simultaneamente o seu contrário (LUCAS, 1976, p. 52).

---

<sup>34</sup> “Não podemos nos esquecer nunca da obra de arte como forma de conhecimento, de aprofundamento no mundo real. Ela não constitui um epifenômeno, mas um processo formador com efeito direto sobre a psicologia individual e sobre a organização social. Cria nova visão do mundo, do mesmo modo como a crítica é capaz de criar uma visão particular da obra” (LUCAS, 1976, p. 4).

Em *Selva trágica*, essa estrutura é latente. A perspectiva social desenhada por esse romance está fortemente marcada por um momento econômico que coloca em xeque toda uma forma de ser e estar no mundo. O universo social, configurado na obra, se apresenta fragmentado em vários sentidos, observam-se dois, a título de exemplo: primeiramente, nota-se a erva mate, personagem principal do romance, enquanto um elemento de dúvida face, um elemento único, mas que é visto através de duas chaves distintas, uma que a enxerga como uma entidade sagrada carregada com uma simbologia que ordena o mundo em que se vive, no caso, uma visão que parte dos trabalhadores; em sentido contrário, observa-se a erva enquanto produto, como uma coisa, para usar um termo marxista. Por este viés, a erva é despida de seu sentido sagrado e é secularizada por meio de um processo de produção que objetiva, tão somente, o lucro: “De Ponta Porã mandaram recado. Querem mais produção” (DONATO, 1959, p. 38), diz o Curê ao Isaque.

De maneira a deixar mais explícita a perspectiva sagrada e secular da erva, é possível apresentar dois trechos retirados da obra, onde isso fica patente. O uru, cuidando do trabalho dos cancheadores, brada com estes quando não fazem direito o serviço: “– Éééééh! você faria isso com sua mãe?! Então não faça com a erva. (...) – Éééééh! – você faria isso com sua mulher? *Mbo-rayhú* – carinhoso é que é preciso ser, *mborayhú* com a erva” (DONATO, 1959, p. 68-69). Se fosse apenas um produto não teria sido comparado nem à mãe, nem à mulher e tampouco seria necessário ser carinhoso com ela. Na contramão disso, vê-se a preocupação da Companhia e de seus superintendentes que querem sempre mais e mais produção:

– Chê!/? Resmungou, enfasiado. Andou por aí um portador do escritório central. Veio dizer as asnicas do costume. A respeito da quantidade da última remessa. Aquilo de sempre: pouca e ruim. Nunca ficam contentes, nunca. Agora então, com êsses boatos de que no Rio de Janeiro vão acabar com o monopólio, estão bem aborrecidos (DONATO, 1959, p. 152).

Nesse sentido, o que ocorre com o mundo da erva, apresentado em *Selva trágica*, é que ele torna-se fragmentado diante de uma estrutura de produção capitalista que se impõe no meio da vida de pessoas do *sulestematogrossense*. Essa situação assemelha-se ao que ocorre com o mundo grego, analisado por Lukács, onde ele demonstra que o mundo, tornando-se grande demais, perde a possibilidade de ser compreendido como um todo:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois, a totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo (LUKÁCS, 2000, p. 31).

Assim também ocorre com o mundo do mate. A presença da Companhia fragmenta o mundo em que vivem aquelas pessoas que trabalham no rancho. A totalidade não existe mais nesse mundo, tem que ser buscada fora, para além da outra margem do rio, em Capilla Salsa:

Capilla Salsa é o paraíso onde os mineiros afortunados gastam o dinheiro recebido pela venda do seu trabalho, mas onde compram, num giro de mão, as coisas mais obstinadas e sentidamente sonhadas durante os duros meses do inferno abafante do erval (DONATO, 1959, p. 218).

Devido à forma como o romance apresenta Capilla Salsa, ela ganha ares de um paraíso mítico, um espécie de Cocanha, onde a liberdade para se fazer o que se deseja é o elemento regulador: mulheres, bebidas, comidas, ócio, tudo ao alcance da mão. O que o torna um lugar singular dentro de *Selva trágica* é o fato de não ser vivido de maneira convincente por nenhum dos personagens, todos conhecem, mas ninguém presenciou. Todos buscam Capilla Salsa, mas não há relatos de alguém que passou por lá, só se conhece as histórias.

Essa estrutura revela que o mundo da erva, não sendo mais uma totalidade, cria nos personagens a necessidade de um elemento de fuga, que, no caso, é vivenciado no desejo de encontrar Capilla Salsa. A busca dos personagens gira em torno do que esse lugar pode oferecer. Por sua vez, o romance acaba por gerar uma estrutura que condiz com a perspectiva apresentada por Lukács, a respeito de um mundo fragmentado, ao mesmo tempo em que condiz com a perspectiva dos conceitos de *transcendência vertical*, *desejo metafísico* e *pesquisa autêntica*, trabalhados por Goldmann<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Apresentando as propostas teóricas de Girard, Goldmann diz: “a degradação do mundo romanesco, o progresso do mal ontológico e o incremento do desejo metafísico manifestam-se por uma *mediatização* mais ou menos grande, que aumenta progressivamente a distância entre o desejo metafísico e a pesquisa autêntica, a busca da ‘transcendência vertical’ (GOLDMANN, 1976, p. 11). Estruturando essa proposta em torno de *selva trágica*, nota-se que a busca de Capilla Salsa pode ser relacionado ao desejo metafísico e a falta de acessibilidade à esse lugar, pode ser relacionado à frustração do processo de transcendência. O que o romance mostra é que não houve transcendência, por mais que fique em aberto os destinos de Pytã e de Augusto, que fogem do rancho, mas não se sabe aonde chegaram, ou se ao menos chegaram, pois afinal,

O que ocorre com o universo apresentado por esse romance de Donato é uma transmutação do aspecto qualitativo da erva para um aspecto quantitativo:

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos (GOLDMANN, 1976, p. 17).

Mas, para além desse estado dúbio, no qual é apresentada a erva no romance, encontra-se outra característica social relevante na configuração de *Selva trágica*: a perspectiva de um herói coletivo. Ferreira já fez uma abordagem por esse viés, no qual ele defende que, em *Selva trágica*:

A personagem se coletiviza, devido a soma de traços que os aproximam, o interesse mútuo. Individualmente eles são episódios. Os grupos dinamizam a narrativa e marcam posições bem delineadoras de suas funções: de um lado, o dos opressores que de várias formas, controla a vida do trabalhador e o submete a condições subumanas; de outro, o grupo dos oprimidos que sonha libertar-se das pesadas tarefas que lhe são impostas (FERREIRA, 1997, s/p).

Apesar de a autora dessa dissertação ter um foco preponderantemente de uma perspectiva maniqueísta de *Selva trágica* (opressor *versus* oprimido), que por consequência acaba por deixar seu trabalho superficial, o que ela afirma na citação acima de fato ocorre na obra, diante de uma situação de exploração, a ação de cada personagem se torna uma parte do todo, que gera esse herói coletivo. Esse herói, de acordo com o que pode ser observado na obra de Goldmann, surge por conta de um momento histórico que influi de maneira significativa na forma romanesca. Observe-se o que ele diz:

(...) o individualismo, foi levado ao desaparecimento pela transformação da vida econômica e a substituição da economia de livre concorrência por uma economia de cartéis e de monopólios (...), assistimos a uma transformação na dissolução progressiva e no desaparecimento do personagem individual, do herói; transformação que nos pareceu caracterizada, de maneira extremamente esquematizada, pela existência de dois períodos (GOLDMANN, 1976, p. 23-24).

Assim, nota-se que o período histórico, do final do século XIX e início do XX, teve forte influência sobre o processo de produção da literatura. É notória a relação desse

---

estavam na selva, e na selva não são apenas os comitiveros que oferecem risco, mas todo o meio que os circunda.

período histórico, desse conteúdo histórico, com a perspectiva temática do romance de Donato, tanto no que se relaciona com as tendências econômicas, voltadas para um mercado monopolista (a Companhia, por exemplo), quanto para a anulação do indivíduo (*Selva trágica* narra, concomitantemente, a história de várias personagens como se fosse um enredo biográfico). Por isso, é legítimo falar de um herói coletivo em *Selva trágica*, porque não há um herói que age e sofre as consequências de seus atos, mas, sim, um herói problemático coletivo, onde todos sofrem pelas e almejam as mesmas coisas. Nesse sentido, esse período pode ser caracterizado por uma mudança de ordem no romance, onde, de uma perspectiva biográfica, passa-se para uma perspectiva nascida de ideologias<sup>36</sup>.

Para finalizar, é possível dizer que, para além dessas intrincadas relações, entre a ficção e a realidade, *Selva trágica* é uma obra regionalista elaborada sob o signo de uma complexa dialética entre a estética e a ideológica que condiciona, a partir de uma realidade referencial, um todo artístico e autônomo, entendido como obra literária e passível de ser estudada em diversas perspectivas: pela história, pela sociologia, pela antropologia, entre outras. Mas, primeira e preponderantemente, a obra deve ser analisada pelo viés literário, visto que, a partir de uma ótica interdisciplinar, *Selva trágica* tem de ser vista, antes, como obra literária, e, a partir dela, estabelecer as relações com as demais áreas do conhecimento.

---

<sup>36</sup> Sobre a mudança do herói individual por um herói coletivo ver: GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1976, p. 24.

## CAPÍTULO II - SELVA TRÁGICA E A TRAGICIDADE

“O primeiro drama ainda ecoará no derradeiro drama”  
(Hildeberto B. Filho)

“A selva de que tratamos neste livro era de fato trágica”. Isso é o que está escrito no alto da página nove do romance de Donato. E, de antemão, já cabe, aqui, uma indagação: qual o sentido desse trágico que se apresenta no título da obra e já no início se mostra timbrado no papel como uma espécie de presságio? Esse é o ponto principal sobre o qual esse capítulo pretende discorrer, observando, a partir da obra, o que pode ser concluído em relação a esse elemento, evocado de maneira tão imediata pelo romance do qual se ocupa essa dissertação. Ademais, pretende-se investigar o trágico em outros dois romances de Donato, *Chão Bruto* (1956) e *Filhos do destino* (1950), para que seja possível entender se o trágico é um termo recorrente apenas em *Selva trágica*, ou se transita em outras obras do autor.

Visto que *Selva trágica* traz à baila o termo trágico, vale observar, antes das considerações sobre a obra, como esse elemento se apresenta em vários períodos da história. De início, portanto, será feita uma análise de cunho histórico-filosófico, observando como ele se modifica, ou não, em tempos e em sociedades diversas. Esse momento permitirá um olhar mais clínico sobre as obras em análise. Posteriormente, observar-se-á a presença do trágico, especificamente, no romance *Selva trágica*.

O fato de abordar primeiro o conceito para depois observar o texto literário não quer dizer que será escolhida uma ou outra vertente sobre o trágico para analisar a obra, a primeira parte apenas visa a uma exposição sobre as diversas concepções a respeito desse elemento, enquanto a segunda, pretende observar se *Selva trágica* acompanha alguma dessas vertentes ou várias, se cria um novo conceito, ou mesmo, se faz uma mescla de todos eles. O que tem de ficar claro é que a base para se pensar o trágico em *Selva trágica*, assim como nos outros dois textos, é a própria obra literária.

### O trágico

Em um texto intitulado *Arqueologia da ação trágica*, Sandra Luna mostra que, antes mesmo da definição do gênero tragédia, o trágico já era um elemento corrente na arte, não da mesma maneira como será explorado posteriormente na tragédia, mas já estava presente:



O fato é que, em suas epopéias, Homero convida-nos a ponderar gravemente sobre o trágico fim da existência humana. Contudo, a despeito do tratamento refinado de elementos trágicos na épica grega, não parece ser exatamente ‘trágico’ o efeito pretendido pelo poeta (LUNA, 2005, p. 29).

O que chama a atenção para essa citação é a potencialidade do trágico enquanto artifício poético. Num primeiro momento, a citação demonstra que o termo carrega o peso da morte e da dor humana, ou seja, é tomado no mesmo sentido a ele dado por Aristóteles, que considera que uma ação somente se torna trágica diante da realização de uma desgraça. Comentando sobre uma das formas de figuração<sup>37</sup> diz: “A menos eficaz das figurações é a duma personagem, na iminência dum atentado consciente, não o consumir; causa repulsa, sim, mas *não é trágica, por não se dar a desgraça*”<sup>38</sup> (ARISTÓTELES, 2005, p. 34). Portanto, a desgraça é um ponto chave para a realização do trágico. Ela é, em termos mais claros, estritamente relacionada à morte e à dor. Contudo, quando observada a segunda parte da citação de Luna, nota-se que o trágico épico não tem, como na tragédia, o objetivo de gerar temor e pena, mas serve como elemento que engrandece seus heróis:

(...) a vida gloriosa do herói épico projeta-se necessariamente sobre o fundo sombrio das desventuras – de amigos ou de inimigos, que, ao longo das narrativas, perecem de forma a realçar, por contraste, a capacidade de luta e de resistência daquele que haverá de ser emulado (LUNA, 2005, p. 30).

Dessa maneira, nota-se que o trágico é um elemento relacionado à morte, mas que dentro da perspectiva de feitura da arte ele ganha conotações conforme a intencionalidade do autor. Na tragédia, gera pena e temor, na epopéia, vale como elemento que ressalta o caráter grandioso dos heróis. Portanto, o trágico não é exclusivo, apesar de ser essencial ao gênero trágico, mas ele tem a potencialidade de se apresentar em qualquer outro gênero artístico e até mesmo transcendê-lo, visto que para além de fazer parte dos diferentes gêneros e tipos artísticos, ele faz parte da própria vida:

O trágico é um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia, a obra de arte trágica no sentido estrito da palavra, mas que tem seu lugar também noutros gêneros da arte,

---

<sup>37</sup> Quando Aristóteles fala de figuração está se referindo ao arranjo das ações que, segundo ele, na tragédia, devem despertar nos espectadores um sentimento de temor e pena. Sobre o assunto ver: ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão*. São Paulo, Cultrix, 2005, p. 33-34.

<sup>38</sup> Grifo nosso.

principalmente nas obras épicas. Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida (GADAMER, 1997, p. 212).

O fato é que o trágico não pode ser resumido apenas em sua relação com a épica, com o drama ou com a vida. O trágico é um elemento que se ressignificou com o passar do tempo, assim, pode-se dizer que ele agregou novos sentidos, transformou-se, no entanto, isso não quer dizer que o seu sentido primeiro tenha sido afetado de maneira irremediável, o que é notável é que esse elemento ganhou novos significados que não, necessariamente, anulam a existência dos primeiros.

Com base na trilogia de Luna<sup>39</sup> e no texto “Da tragédia ao trágico”, de Glenn W. Most, é possível traçar, de maneira sintética, o percurso da tragédia e do trágico: (i) *o trágico se apresenta antes da tragédia grega*, cujos exemplos podem ser observados em obras como *Ilíada* e *Odisséia*. Luna justifica isso a partir de questões mítico-ritualísticas:

Se ritos e mitos surgem como formas simbólicas de atribuição de sentido à existência e ao universo que nos acolhe e ameaça, portanto, se a literatura e as outras artes se originam do impulso humano para conhecer, representar e, assim, controlar o sentido da vida, parece óbvio que a finitude da existência tenha emergido como tema dos mais apelativos às *performances* ritualísticas e às inquirições míticas ensaiadas pelos nossos ancestrais, permanecendo, desde então, no horizonte dos artistas que se ocupam com a arte enquanto *mimesis* (LUNA, 2005, p.29).

(ii) *A tragédia grega*, mãe de todas as outras, teve sua apogeu no século V a. C., ela se caracteriza por criar um emaranhado entre ação e destino, apesar de Aristóteles considerar como eixo preponderante o primeiro, que criará o efeito trágico através da *Katharsis*. Quanto mais o herói tenta se livrar de seu destino, através de sua ação, mais ele avança no sentido de realizá-lo, como pode ser notado em *Édipo Rei*; (iii) *a tragédia latina*, tem base na tragédia grega, mas cria características próprias, como a racionalização do trágico. Enquanto na tragédia grega o trágico tinha relação com o destino e a ação, na tragédia latina, o trágico é o castigo a pagar por crime cometido (LUNA, 2008, p. 92-93); (iv) *o hiato da Idade Média*, que foi a designação dada por Most para esse período da história, em relação à tragédia e ao trágico. Segundo o autor, a Idade Média se apresenta

---

<sup>39</sup> LUNA, Sandra. *Dramaturgia e cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Idéia, 2009; \_\_\_\_\_. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008; \_\_\_\_\_. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

como um hiato por conta da ignorância dos textos e dos teatros da Antiguidade, análise também feita por Luna:

(...) os escritos dos autores medievais sobre a arte trágica atestam um desconhecimento generalizado tanto dos textos dramáticos quanto de dados mais específicos sobre a dimensão teatral das representações trágicas (LUNA, 2008, p. 100).

(v) A *Renascença* é o próximo período que entra em contato com a tragédia e o trágico. Segundo Most, esse é o primeiro período a estabelecer regras para os gêneros e para as diferenças entre os gêneros literários, desde Aristóteles (MOST, 2001, p. 31). Mas, pensando em termos do trágico, esse período passa por um processo de racionalização do trágico, mais intenso do que aquele que viveu no período latino, onde a morte era a pena por crime cometido. Na Renascença, diante da secularização pela qual passava aquele período, o trágico não é associado nem ao destino que condena de antemão a vida do herói, nem à questão do castigo, mas, sim, à virtuosidade do herói, pois:

(...) no drama da modernidade agiganta-se esse sujeito/agente que se quer autônomo, audacioso, senhor supremo de sua vontade e de suas ações, arauto da liberdade de consciência que se quer fonte de suas escolhas e de suas decisões planejadas e calculadas com vistas a determinados fins, detentor de um poder de ação que o eleva, segundo Descartes, ao infinito: no Homem, dir-se-á, tal qual em Deus (LUNA, 2009, p. 48-49).

(vi) No *Idealismo alemão* a discussão se reforça com as considerações de Peter Szondi, em sua obra *Ensaio sobre o trágico*. Segundo esse autor, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23). A questão é que, antes de Schelling, o trágico era pensado como um elemento integrante da arte literária (salvo a questão mítico-ritualística, anterior às artes escrita e representativa), responsável pela *katharsis*. Depois dele, começou a se deliberar sobre o trágico dentro de uma perspectiva filosófica existencial. Nesse sentido é que Szondi analisou as concepções que Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel e Scheler construíram a respeito do trágico.

Mesmo diante da divergência de uma concepção frente à outra, Szondi conseguiu destacar um elemento comum a todas: a dialética. A perspectiva dialética apresentada por esse estudioso mostra-se coerente na medida em que ele a encontra em várias esferas que se relacionam com o trágico, mesmo quando o trágico não é necessariamente o centro da

questão. Szondi trabalha com autores que formularam uma concepção do trágico, mas não de maneira explícita, e com autores que não têm o trágico como foco principal:

Apesar da ubiquidade do fator dialético, que não é afetada nem por fronteiras históricas ou metodológicas, devemos considerar que a estética do idealismo alemão e também do período posterior se recusou rigorosamente a deslocar o elemento dialético para o centro da consideração do trágico. Um dos motivos para isso, mas não o único, é que a preocupação primordial dos pensadores mais significativos, como Schelling, Hegel, Hölderlin, mas também Solger e Schopenhauer, não era definir o trágico, mas eles se depararam, no âmbito de suas filosofias, com um fenômeno a que denominaram o 'trágico' (...) (SZONDI, 2004, p. 83-84).

Nota-se, até o momento, que o trágico ampliou suas fronteiras, saindo de uma poética e frequentando o âmbito da filosofia da arte, e se constituindo em uma filosofia do trágico.

(vii) O *pós-idealismo alemão* foi um período de crise na concepção do trágico, onde se declara que “não existe o trágico, pelo menos não como essência”. Szondi defende que, nesse período, o trágico se apresenta como um *modus*, “um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado” (SZONDI, 2004, p. 84). Apesar dessa crise, é interessante observar a questão da permanência dialética na estrutura do trágico:

É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável (SZONDI, 2004, p. 84-85).

(viii) *A nova concepção do trágico por Szondi* que, nascido na Alemanha em 1929 e falecido em 1971, fez pesquisas relacionadas à teoria do drama, à hermenêutica, e ao trágico, foco de interesse neste trabalho. Ele é o responsável pela concepção do trágico, segundo a qual, a estrutura dialética é indispensável para a estruturação do trágico. Assim, o seu objetivo no livro, publicado em 1961, é apresentar as concepções dos estudiosos alemães, do idealismo e do pós-idealismo, para depois formular sua própria concepção a respeito do trágico apresentando a estrutura dialética do trágico:

O que se tenta é fortalecer, com o exemplo de oito tragédias, a tese da estrutura dialética do trágico, do trágico como uma modalidade

dialética<sup>40</sup>. No entanto, o fortalecimento de uma tese não é uma prova, mas um teste. O olhar dirigido para essas tragédias procura a sua construção dialética (SZONDI, 2004, p. 85).

Com a análise de oito tragédias, Szondi leva o conceito de trágico até o nível mais concreto, que só pode ser percebido nas tragédias, isso porque ele considera que o conceito de trágico, defendido pelos pós-idealistas, chegou a um estado de abstração muito alto e que, portanto, precisa ser salvo, ser, novamente, racionalizado.

(ix) *A contemporaneidade* pode ser pensada em termos de século XX e se caracteriza por uma concepção diferente de trágico, onde dois autores serão de grande valia para a compreensão mais ampla do termo: Glenn Most e Hans Ulrich Gumbrecht. Most coloca uma questão significativa: “o que a maioria das pessoas parece querer dizer hoje em dia quando chama algo de ‘trágico’?” (MOST, 2001, p. 22). Sua resposta conta com duas alternativas: “a) o uso do termo em linguagem coloquial quando não é aplicado ao gênero da tragédia (coro trágico, ode trágica, etc.) mas, generalizado metaforicamente para além daquele caso literário”, e um segundo caso “b) uma versão mais complexa (e não necessariamente mais precisa) do conceito que tende por sua maior parte a ser limitado a contextos filosóficos e eruditos” (MOST, 2001, p. 22). Quanto ao primeiro ponto Most diz:

Em conversação normal, as pessoas tendem a vincular o predicado ‘trágico’ a acontecimentos que evidenciam as seguintes características: são geralmente tristes (...); não são apenas um tanto tristes, mas extrema e nobremente tristes (...); envolvem uma perda irreparável (...) de um indivíduo único (...); tendem particularmente a envolver morte (...), e especialmente a morte de um ser humano ou o que for considerado seu equivalente (...); entretanto não qualquer tipo de morte, mas apenas tipos particulares, excluindo a morte natural (...), ou uma morte que pode ser considerada justificável e que deve ser paga como o preço pela obtenção do que é percebido como um bem maior (...); particularmente a morte inesperada, desnecessária e prematura. Estes são os critérios pelos quais acidentes de trânsito fatais, e morte de crianças pequenas e outras calamidades são designadas ‘trágicas’ em linguagem comum (MOST, 2001, p. 22).

Paralelamente a este conceito coloquial, Most apresenta o segundo, que se caracteriza por sua estrutura mais complexa e erudita:

(...) um conceito mais complicado do ‘trágico’ desenvolveu-se entre filósofos e intelectuais com a mentalidade filosófica dos dois últimos séculos. (...) nós talvez possamos caracterizá-lo como um complexo

---

<sup>40</sup> Na primeira parte do trabalho de Szondi, ele demonstra que os doze filósofos e poetas por ele estudados, formulam concepções a respeito do trágico que lhe dão uma forma dialética. Diante disso o que ele busca é comprovar essa estrutura em um nível mais concreto, que para ele só pode ser encontrado nas tragédias.

grupo de concepções relacionadas envolvendo todas ou a maioria das seguintes características: uma aparência de significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextricável nó do destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inconseqüência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação (MOST, 2001, p. 24).

Nesta concepção, o trágico se divide em uma vertente coloquial, que tem um uso significativo, atualmente, nos jornais sensacionalistas; e em uma vertente intelectual, que se preocupa com um estudo mais profundo da condição trágica. Mas, desde a *Iliada* e a *Odisséia*, é possível perceber elementos de permanência no trágico e, talvez, o mais claro, até mesmo mais claro que a própria dialética de Szondi, seja a presença da morte, mas de uma morte injustificada, nos termos de Gumbrecht: “(...) A tragédia só pode existir se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro, mediante a alegação de que seu erro não correspondeu a suas intenções” (GUMBRECHT, 2001, p. 11).

Outro ponto, muito importante para este trabalho, é a proposta de Gumbrecht a respeito dos períodos tragicofílicos e dos períodos tragicofóbicos, onde os primeiros se caracterizam pela grande intimidade para com as tragédias e, conseqüentemente, com as ações trágicas; e os segundos se caracterizam pela aversão às tragédias. O objetivo desse autor é analisar o percurso histórico da tragédia, assim como suas características, para depois analisar como, atualmente, é possível pensar o trágico. A grosso modo, pode-se dizer que ele trabalha com dois pontos centrais da condição de existência da tragédia: “a paradoxificação (entre a agência e as estruturas objetivas), a impossibilidade de se desculpar pelo erro cometido e a impossibilidade de se proteger do perigo de uma morte violenta, provinda de seu próprio erro” (GUMBRECHT, 2001, 10-11).

O foco de atenção, aqui, é a concepção que esse autor formulou a respeito da atualidade, sendo assim, não se fará menção às suas considerações sobre outros períodos da história. Porém, antes de analisar seus pressupostos é preciso conhecer seu postulado sobre o tragicofílico:

Compreendemos, até o momento, que qualquer contexto histórico que possamos identificar como ‘tragicofílico’ deve fornecer um tipo específico de agência, um potencial para o conflito ‘paradoxogênico’ entre agência e a ordem experienciada como ‘objetiva’, e que deve

também excluir certas possibilidades, para os agentes, de moldar (poderíamos dizer: de ‘limpar’) sua auto-imagem. Todas as três condições referem-se à ação no palco. Mas, para que essa ação seja experienciada como ‘trágica’, cumpre igualmente que os espectadores encontrem-se num estado de espírito que lhes permita apreciar, como ações no palco, aqueles conflitos que, em suas vidas imediatas, mais os aterrorizam. Pondo entre parêntesis as hesitações legítimas provenientes da historicidade da palavra ‘estética’, podemos dizer que há um número de motivos e formas de interesse estético que precisa estar à mão numa situação histórica, antes que os espectadores possam ficar fascinados com as ações caracterizadas como ‘trágicas’ (GUMBRECHT, 2001, p. 12).

Para que um período seja tragicofílico há que existir a possibilidade dos conflitos comentados por Gumbrecht, o que, segundo ele, não ocorre hoje em dia. A proposta desse autor é a de que a atualidade forneça válvulas de escapes que impossibilitam o conflito, a paradoxificação entre a agência e a ordem objetiva. O desenvolvimento da sociedade moderna desparadoxificou o mundo. Nesse sentido, não há mais conflito entre mundo e indivíduo. A responsabilidade de um indivíduo delinquente na sociedade não é mais atribuída a ele, mas disseminada em cada setor da sociedade, como uma espécie de culpa dividida. Isso são formas que o poder público encontrou de desparadoxificar o espaço público, removendo desse espaço qualquer potencial trágico (GUMBRECHT, 2001, p. 15-16).

Mas, além do espaço público, Gumbrecht salienta que o espaço privado também foi desparadoxificado:

Há realmente uma indústria, altamente diversificada (e cada vez mais global), que oferece aos clientes privados artifícios de desparadoxificação que evitam a tragédia. Você nasceu americano e ‘sente-se brasileiro’? Muito bem, solicite a cidadania brasileira (e esqueça suas ‘raízes’, já que você é alguém de sucesso). Razões físicas ou psíquicas impedem-no de procriar, quando você tem ‘vocaçao para tornar-se pai/mãe? É só contratar uma agência especializada em adoção, e se, para você, isso não basta, procure um doador de esperma ou óvulos. Você está convencido de que é ‘uma mulher’, a despeito de seu corpo masculino? Uma cirurgia transexual vai fazê-lo sentir-se bem melhor. É verdade que boa parte desses artifícios desparadoxificadores não custa uma ninharia qualquer e, portanto, não está ao alcance de todos. Mas o que interessa, no contexto de nosso argumento, é que, mesmo para quem não pode pagar essas técnicas, o que antes era uma ‘situação trágica’ passou a ser um problema prático de criar para si uma história de crédito e de encontrar o mercado de dinheiro apropriado. A única limitação ‘trágica’ que ainda não desapareceu é realmente a morte (GUMBRECHT, 2001, p. 16).

Portanto, segundo o autor de “Os lugares da tragédia”, Gumbrecht, o período contemporâneo é tragicofóbico por conta da desparadoxificação entre a agência e a ordem

objetiva, assim como ocorreu na Idade Média, onde a tragédia não teve espaço porque não havia a tensão entre a agência e a ordem objetiva, pois se em um protagonista medieval o destino parecia ser indevidamente amargo, é porque ele era um santo em potencial, sendo desafiado pelo divino; ou era um pecador que sofria para purgar seus pecados (GUMBRECHT, 2001, p. 13). Mas, ao mesmo tempo, Gumbrecht demonstra que há elementos tragicofílicos, na atualidade, que se relacionam ao prazer da morte alheia, e que para ele está restrita ao universo privado:

(...) ao falar de ‘esfera privada tragicofílica’ estava aludindo ao nosso persistente fascínio perante a morte como um espetáculo, ou seja, como a apresentação e a documentação das mortes individuais que estão distantes de nossas vidas o bastante para surgirem como algo alheio, objetivo, e, portanto, indefinidamente desfrutável (GUMBRECHT, 2001, p. 17).

É interessante lembrar que um dos principais e mais latentes elementos tanto da tragédia, quanto do trágico, é a morte. Essas considerações são importantes quando se leva em conta o arco temporal percorrido pelo trágico, desde as origens mito-ritualísticas das artes até os dias atuais. A trilogia de Sandra Luna, assim como o trabalho de Szondi e de outros autores consultados, mostram como o trágico, assim como a tragédia, se transmuta diante das mudanças desencadeadas ao longo dos tempos, ao passo que, também deixa claro os elementos que se mantêm intactos. Considerada essa mudança e as adaptações do termo, é possível compreender que Donato tenha dado novo uso ao trágico em seu romance, pois, assim como Homero utiliza o termo para exaltar as ações de seu herói pelo contraste e o tragediógrafo o utilizava como um ponto chave para a composição da trama, Donato pode ter se utilizado de elementos dialéticos para dar nova roupagem a esse elemento. É isso que, a partir de agora será apresentado: a presença do elemento trágico em *Selva trágica*.

### **Selva trágica e a tragicidade**

A frase “A selva de que tratamos neste livro era de fato trágica”, alocada após o texto-programa que abre o romance, salienta a tragicidade da selva que o romance mimetiza, ela dá título a uma parte do romance que é formada por quatro citações: a primeira é do texto *O Drama do mate*, de Antônio Bacilla, a segunda é de uma carta de Hernandarias enviada ao rei da Espanha, a terceira é o depoimento de um fugitivo dos ervais, Antônio Cardozo, e, por fim, encontra-se uma citação de um depoimento de Rafael



Barrete. Eis a primeira citação: “... éramos simples bugres, pelados, no meio dos ervais, que têm de pedir facção, sal, fósforos, algumas roupas, farinha e xarque, para poder trepar na erveira, podá-la e fazer erva” (BACILLA *apud* DONATO, 1959, p. 9).

Através do adjetivo *simples*, do verbo *pedir*, dos substantivos *facção*, *sal*, *fósforos*, *roupas*, *farinha* e *xarque*, Donato mostra o ambiente no qual se desenvolverá sua história, um local de pessoas simples e dependentes, que não possuem condições mínimas de sobrevivência, ou seja, uma condição de existência onde o mínimo se apresenta como uma grande possibilidade diante da temeridade do nada. Já, na segunda citação, o que fica claro é o abuso praticado pelos estrangeiros frente à dependência dos autóctones:

... despojados de sus tierras, poblados de una rara yerba, de la que obtenía una bebida sustanciosa muy solicitada ya por los españoles conquistadores, obligando a los indígenas a transportar-la a costillas muchas leguas, de tierra adentro, por caminos intransitables, tratados con la mayor tiranía... (HERNANDARIAS *apud* DONATO, 1959, p. 9).

Nesse segundo texto, o que fica clara é a brutalidade com que os “conquistadores” exploravam as mãos indígenas. O peso sobre as costas, a distância percorrida, os caminhos tortuosos, são elementos que tornam mais densa a estrutura iniciada no primeiro texto citado, agora, não apenas sob o jugo da miséria, mas também sob o jugo da tirania do colonizador.

Noutro texto já não é alguém falando por, mas é a voz da própria vítima que ecoa, é a de um fugitivo do erval:

... estava buscando escaparme porque nos hacían vagar desde que aclaraba hasta l’anohecer entre malezales y caraguatas buscando yerba silvestre sin dejarnos volver al campamento si no traímos varias arrobas bien quebradas y sapecada y nos teniam a cintarazo limpio; entonces con otros dos mitá nos escapamos y salimos a media noche después de preparar la linyera donde llevábamos una torta de carne frita y chipa; y había que atravesar el desierto Resurrección que no conocíamos y por ahí nos perdimos n’el monte y teníamos un bruto miedo; y ya’tábamos desiando que nos alcanzara la Comisión y así sucedió porque de pronto nos alcanzaron y nos apuntaron con laj’arma diciendo ‘Entreguensen’ y nos entregamos y no nos mataron de casualidá porque dijeron ‘hoy no es día de morir’ y nos llevaron de vuelta a l’administracion y el administrador Segismundo Gallardo tenia el cinto lleno e’ballas y un tremendo cuchillo metido en la bota... (CARDOZO *apud* DONATO, 1959, p. 9-10).

Aqui, já é possível perceber uma marca mais latente do trágico, “hoy no es día de morir”, mas, o que chama a atenção é que a decisão de haver, ou não, um fim trágico

compete a um indivíduo. É diferente da epopéia em que os deuses estão guiando os passos do herói, aqui, o próprio homem pode decidir em que momento a vida deve ser ceifada. Por fim, há a ser considerado o depoimento de Rafael Barrete:

... Los departamentos de yerbaes Igatimi, San Estanislao, se han convertido en cementerios. Treinta años de explotación han exterminado la virilidad paraguaya entre el Tebicuary Sud y el Paraná. Tucurupucú ha sido despoblado ocho veces por la Industrial. Casi todos los peones que han trabajado en el Alto Paraná de 1890 a 1900 han muertos. De 330 hombres sacados de Villarica em 1900 para los yerbaes de Tormenta en el Brasil, no volvieron más que 20 (BARRETE *apud* DONATO, 1959, p. 10).

Com esta citação, encerra-se um trecho da obra de Donato, que desenha o ambiente de desenvolvimento da trama narrativa. Na primeira citação, observa-se a miséria, na segunda, a dureza do trabalho e a submissão, no terceiro, a vulnerabilidade da vida, em mãos de tiranos, e, na última, a própria personificação da dimensão trágica do erval. Estas citações condicionam a estrutura total da obra, enquanto uma composição na qual o trágico se faz presente em todos os momentos. Foi nesse sentido que, no primeiro capítulo desta dissertação, se fez referência à obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, sobre a circularidade do romance. O foco em *Selva trágica*, preponderantemente sobre o rancho Bonança, ocorre porque essas citações, expostas acima, mostram que o contexto geral dos ervais, de todos os outros ranchos, além do Bonança, era esse, ou seja, assim como em *Vidas secas*, não há necessidade de narrar mais, pela circularidade da obra, em *Selva trágica* também não. O lugar onde se desenvolve o enredo representa todos os ranchos, e o trágico está em todos.

Comentando a respeito do trágico em *Selva trágica*, Ferreira afirma:

O sentido do trágico também é o de algo funesto, sinistro, terrível, estarrecedor, acontecimento que desperta piedade e terror. Neste sentido, a vida dos mineiros nos ervais de Mato Grosso do Sul é trágica e o espaço, vem com as forças adversas que oprimem o trabalhador, fazem da selva um espaço da tragédia<sup>41</sup> (FERREIRA, 1997, p. 8).

Além desse trágico, que se manifesta em uma esfera ulterior a todos os ranchos, encontra-se uma dimensão coletiva comum a todos os personagens, como diz Ferreira: “o

---

<sup>41</sup> Dois pontos são importantes de serem esclarecidos nessa citação: primeiro que o espaço onde se desenvolve o romance é o sul de Mato Grosso e não Mato Grosso do Sul; segundo que Ferreira não conseguiu vislumbrar a diferença entre o que é a tragédia (gênero) e o que é o trágico (elemento), por vezes confundindo-os, assim, é preciso ficar claro que *Selva trágica* não tem relação com a tragédia, mas sim com o elemento trágico, tomado no sentido de morte, de acontecimento funesto, já comentado acima.

sentimento do trágico paira sobre eles e os põe em estado de conflito com o mundo” (FERREIRA, 1997, p. 2). A narrativa indica que a figura tocada de maneira mais latente por esse elemento é o administrador do rancho, o Curê. Ele é um homem das cidades que foi para o mato colher erva, foi brutalizado pela erva, que passou a fazer parte de sua existência ética. O Curê age pela erva, nesse sentido, torna-se um portador do trágico. A citação abaixo mostra a intrínseca relação, entre a erva e o administrador, quando ele, falando de si, esclarece sua condição ao Isaque:

— 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! (DONATO, 1959, p. 78).

O Curê é uma espécie de personificação do trágico, ele o incorpora, visto que tudo parte dele: “nesta vida de erval é preciso ser duro com os homens” (DONATO, 1959, p. 77). E, se preciso fosse, o administrador o era. Isaque dá a justa medida do caráter do Curê: “(...) você não tem amor por ninguém. Nunca ouvi você sentir pena ou gôsto por homem ou mulher, bicho ou planta” (DONATO, 1959, p. 77). O administrador incorpora esse elemento não por ser, potencialmente, uma vítima de alguma desgraça, mas por ser ele o próprio trágico, se há esse estado negro dentro do erval é porque o Curê o carrega, é a função dele. Quando Augusto foge, o administrador diz: “Isso até vai ter sua valia. Serve de escarmento. Num fim de rancho é bom ter lição para ensinar. Assim, no ajuste de contas, não se fazem de galo em roda de gente” (DONATO, 1959, p. 56). Portanto, assim como a morte porta sua foice, o Curê carrega o trágico em si como uma potencialidade latente, ou seja, ele tem o poder de decidir a respeito da vida ou da morte, da liberdade ou da servidão dos trabalhadores dentro do rancho.

Observada esta centralidade trágica, situada na figura do Curê, é interessante perceber, agora, como esta é disseminada dentro do rancho Bonança. Segundo Ferreira, diante da submissão, os trabalhadores acabam tendo suas vidas colocadas em um estado de tensão permanente. O administrador do rancho não perde oportunidades para espalhar o terror e manter a sua ordem. Bom exemplo disso é o episódio em que o rapaz, que foi capturado em uma tentativa de fuga, é levado de volta ao rancho para ser açoitado e servir de exemplo aos demais:

(...) Para que não desmaiasse depressa demais, estragando o espetáculo punitivo, o Curê olhava os olhos dêle muito de perto. Quando já não viu

cores quentes, fêz sinal e mandou parar. Jogaram água sôbre a cabeça, deram-lhe uma cuia a beber, gritaram que aprendesse a não fugir. A gente olhando sem olhar, querendo ir mas ficando. Do outro lado começaram a bater com o *mborebi-piré*, o azorrague de tiras largas de couro de anta. É próprio para ferir por baixo da pele, despregando a carne dos ossos, fazendo um homem sadio sentir dores por anos e anos cada vez que a temperatura baixe ou suba (DONATO, 1959, p. 119-120).

A falta de reação dos demais trabalhadores tem relação com a tensão que é desencadeada pela ameaça constante do trágico. Nesse sentido, é possível observar uma tensão entre a vida e morte, gerenciada pelo trágico, que gera um processo de transcendência de um estado a outro.

Além dessa estrutura social, que cria essa tensão, há o ambiente em que os personagens vivem, no qual o trágico está em constante vigília, esperando a mínima oportunidade para agir. A representação desse ambiente fica clara na oração que Bopi faz para afastar as cobras peçonhentas, pois, como o título do romance indica, eles estão na selva:

Num espaço de mil metros deram com cinco cascavéis, das maiores, enrodilhadas ou de passeio, pacíficas como se bênção de Deus. (...) Pelo sim, pelo não, Bopi, que acreditava às deveras nos esconjuros da selva, bradava, dedo estendido na direção das cobras: ‘- Teje prêsa por ordem de São Bento! Já disse que teje prêsa por ordem de São Bento! Me valha e lhe prenda o Santo Sacramento!’ (...) O Lucas, prêso entre a galhofa e a crença, ecoava entredentes: - Me valha e prenda o Santo Sacramento (DONATO, 1959, p. 65).

A iminência do trágico gera um estado de terror nas personagens que são subjugados por um poder coercitivo. Todavia, há momentos que o trágico pode ser visto como um cavaleiro portador da liberdade: “– Bah! Hoje estamos vivos e brigamos, amanhã mortos e sossegados! Bah!...” (DONATO, 1959, p. 106). Nota-se que a vida se apresenta como um estado de conflito, enquanto a morte é a libertação de tudo. Noutro trecho, nota-se como o beijo trágico pode dar paz ao sujeito que agoniza: “– Faça uma caridade! É pra descanso do pobre [o tiro derradeiro que tiraria a vida do rapaz que havia quebrado a espinha sob o peso do raído]!” (DONATO, 1959, p. 27). Mas a paz ou a liberdade não são alcançadas apenas com a morte do agente, como nos dois casos acima apresentados. Augusto, para alcançar sua liberdade, sacrifica a vida de um de seus companheiros. O trágico teve que tocar o outro, para que a liberdade fosse alcançada por ele:

– Gostar não gostei de me salvar por esta ladínice, à custa de seu pêlo. Mas é que é preciso chegar ao rio, entende? *Não era você que pensava*

*sacrificar num momento assim. Lhe juro que pra isso trouxe o rapaz*<sup>42</sup>. Mas sabe, não é?! Quem vem pro erval não tem volta marcada! (DONATO, 1959, p. 96).

Mas, tendo essas duas faces, nota-se que o trágico ganha uma dimensão dúbia, onde aparece, por um lado, como portador da morte, da dor, de algo funesto, e, por outro, como guardião da paz e da liberdade. Sendo assim, o que impede que os personagens busquem esse elemento como uma espécie de escape, um artifício de fuga do mundo subjugador? Ao que parece, é o medo da dor e a obscuridade do desconhecido:

(...) traduzindo-o em termos bastante didáticos, o trágico, enquanto categoria existencial, princípio filosófico, seria (...) um evento aniquilador, apto a provocar sofrimento intenso, dor e luto. Mais que isso, a definição do trágico depende ainda de um ingrediente perturbador, um componente de inquietação, por isso mesmo muito efetivo, já que para ser percebido como trágico, um acontecimento, além de funesto e lutuoso, precisa estar atrelado a algum fato ou circunstância que o faça parecer absurdo, seja porque incompreensível, injustificado, inesperado, imerecido, enfim, resistente a explicações lógico-racionalistas. Não por acaso, a morte apresenta-se como o evento trágico por excelência. Séculos de civilização e ainda nos debatemos ante o obscuro sentido da morte enquanto último ato no teatro da vida (LUNA, 2009, p. 44).

Ao considerar este trecho, abrem-se dois caminhos de investigação: o primeiro se refere à maneira como o trágico aparece em *Selva trágica*; o segundo está ligado à relação entre o trágico e a ética no romance de Donato. No primeiro caso, o trágico aparece como potencialidade de acontecimento e como fato. Como potencialidade já foram apresentados alguns casos, e, a partir de agora, amplia-se essa análise acrescentando o fato trágico, a morte, que efetivada contribui também para com essa tensão. Para tanto, serão expostos alguns exemplos. O primeiro demonstra a concentração que tem de estar o mineiro no momento de transportar o raído, caso contrário, pode morrer:

(...) O piso do tape-hacienda é plano, limpo de raízes e cipós, porque o homem, de cabeça prês a ao raído e ao 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 fratura, agonizará dolorosamente durante horas. Sabe disso e vai atento. Passos curtos, pernas estendidas porque o só dobrar os joelhos roubaria força preciosa e seria risco de tombo. (...) Caminha bestializado, ao calor de quarenta graus, sob o abafador verde do mato. Nem palavras, nem cantos, nem chamados. Só o zumbido dos pernilongos, o guizalhar das cascavéis. Bôca fechada nos primeiros cem metros para não gastar fôlego, e depois, escancarada, engolindo o ar necessário e que só o nariz fremente não

---

<sup>42</sup> Grifo nosso.

pode levar aos pulmões comprimidos, congestionados. (...) Quando se sente vencer pelo peso, pára e tunguea o fardo, descansando-o no toco aparado de propósito ao lado do caminho, à altura da meia coxa. O corpo se relaxa e treme no rápido descanso. Não pode sentar-se, deitar-se, voltar-se para os lados, afrouxar as correias pois a altura do raído exige equilíbrio. Não há com quem trocar palavras e quase sempre não há forças para falar. Podem apenas pensar (DONATO, 1959, p. 25-26).

A cada passo dado pelo mineiro, o trágico o segue como uma constante em sua vida. Para além da tensão causada pelo próprio fardo, após esta descrição, há o episódio no qual Pytã relembra o fato trágico, ocorrido no início do rancho: “(...) recorda a história do tungueador maldito, onde nenhum mineiro, por mais arrebetado que esteja, descansa seu raído. Pode vê-lo de onde está e recordar tôda a história” (DONATO, 1959, p. 26). Nessa ordem narrativa, Donato cria a potencialidade do trágico, descrevendo o perigo de se transportar o raído e, depois, mostra como esse perigo é uma realidade presente no cotidiano de todo ervateiro, através da morte do mineiro<sup>43</sup>.

Outro exemplo a ser observado, em relação a essa tensividade na qual vivem os personagens, é a figura do uru, que é paulatinamente morta, um pouco a cada dia:

Um uru jamais chega a idade madura. Vive oito ou dez anos que são oito, dez safras, ao redor do barbaquá, virando e revirando a erva, recebendo no peito o calor do fogo e nas costas a friagem da noite. Oito ou dez anos o uru vive e é rei. *Depois morre-morrendo*<sup>44</sup> (DONATO, 1959, p. 39).

Outro trecho, que reforça a citação anterior, é a fala do próprio uru sobre sua função:

– Rei? Sei lá! Quando o patrão lhe põe nas mãos a forquilha e lha dá o piso do barbaquá, diz que ele é senhor. 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 bôca, nem dentes nas gengivas, nem lágrimas nos olhos. Vai sendo cozido dia a dia; os intestinos acabam secos e mortos, envenenando o corpo; o estômago ácido, os pulmões cavernados, as veias saltadas, os olhos afundados. E dia e noite, com a forquilha nas mãos, revolvendo erva. No Fim da primeira safra desce um fantasma do piso onde subiu um homem. Na segunda é um mecanismo. Começa a sofrer uma sede tão grande que até faz dor, queima atordoia. O remédio é beber. Quanta bebida queira, tanta lhe dão. Também querem que êle se engane devolvendo em álcool a umidade que o barbaquá rouba de seu corpo. Isso, menino, isso é o uru. Você pensa que pode ser rei? (DONATO, 1959, p. 40).

---

<sup>43</sup> O trecho que narra a morte do mineiro já foi citado no primeiro capítulo, sendo desnecessário reproduzi-lo novamente.

<sup>44</sup> Grifo nosso.

Ao final, o uru também morre e só não foi ignorado por Zola, sua companheira, e pelo Aguará, seu *huayno*. Para os demais, é só mais uma morte, o que torna a cena cotidiana, pois, depois de tanto sofrer e trabalhar com qualidade, o uru morre relegado aos cuidados da quilombeira, a quem amava, e do aprendiz, que, a partir de agora, sofreria as mesmas penas que o uru. Observa-se o momento da morte, no diálogo dos dois presentes:

[Zola] – É como é! Chegou o minuto do Curãturã. Era um uru e nunca eu soube de uru que acabasse tão tarde e de modo melhor. [Aguará] – Pois é mesmo na medida e no corte que êle 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. Êle se acaba que nem uma das mulas da arria. [Zola] – Puuu! Vi isso tantas vêzes que não me encalistro pelo Curãturã! A Companhia não sabe exista outra coisa que não seja erva. E o Curãturã já não sabe nem pode nada com a erva. Acabou-se. É só o que é! (DONATO, 1959, p. 185).

A fuga é outro meio de chegar ao trágico. É “pra matar” diziam os comitiveiros, essa era a ordem da companhia, trabalhador fugido tem que ser morto para servir de exemplo aos demais. Assim, se o trabalhador colocasse ao menos um pé para fora do rancho, não havia saída, seria caçado até ser morto ou até conseguir dar de encontro com o rio e gozar de sua fuga. Pytã, em dialogo com Augusto, diz: “(...) Vi dezenas de mineiros pular no mato mas são menos do que os meus dedos os que atravessaram o rio” (DONATO, 1959, p. 22). Portanto, a fuga é um encontro, quase certo<sup>45</sup>, com a morte:

Escute bem e guarde: deu o primeiro passo pra fugir, está fugido. Mesmo que volte de mãos postas e andando com os joelhos, êles [administrador, comitiveiro e capataz] não perdoam. Se quiser viver tem de chegar ao rio. Alcançando a gente, deixam o corpo sem enterro que é pros passantes aprender a lição ... (DONATO, 1959, p. 57).

Os exemplos, arrolados acima, permitem vislumbrar a forma como o elemento trágico está posto no romance de Donato. Nota-se uma esfera potencial, que gera a tensão nos personagens, e uma esfera efetiva de realização do trágico, que pode ocorrer como um acidente (no caso do mineiro com a espinha quebrada), por falta de saúde (caso do uru), ou por uma lição pela quebra das regras do erval (o caso da fuga). O fato é que, seja por qualquer um dos motivos, a erva é quem responde por todas essas mortes, é por ela que

---

<sup>45</sup> É quase certo porque havia a possibilidade de escapar, mesmo que fosse uma possibilidade muito pequena, como ocorreu no caso de Pytã e de Augusto.

todos estão no rancho, assim efetiva-se de fato o que está no texto-programa, que a erva é a personagem principal.

Refletindo a respeito da obscuridade da morte, que fica clara na última citação de Luna, é possível perceber que na tragédia grega, essa sombra ganha ares de uma racionalidade, que tenta demonstrar que tudo ocorre mediante uma atitude gerada a partir do herói trágico, ou seja, a morte não ocorre por algum motivo insondável, mas por conta da *hybris*, que leva o herói trágico à *hermatia*, ao “erro trágico” e que, por fim, é evidenciado mediante o reconhecimento. Com os latinos, o trágico ganha uma conotação que o coloca em um contexto moralizante, ou seja, ele se consubstancia como castigo por erro cometido. Na modernidade, o herói se torna virtuoso. Nesse período, o que surge é a “vontade consciente”, um herói impetuoso: “O ‘sujeito emancipado que se faz herói do drama renascentista será senhor absoluto de suas ações, impetuoso, destemido, agente ‘racional’, ‘voluntarioso’, ‘livre’ e ‘consciente’” (LUNA, 2009, p. 48). Nesse sentido, assim como na antiguidade, o trágico volta a ser tratado, no drama, como algo racional.

É possível notar que o trágico é historicamente ressignificado dentro dos gêneros literários: ora num sentido de racionalização, ora num sentido moralizante, noutro momento com a presença de um herói consciente. Mas o que é mantido, mesmo diante dessas mudanças, é a importância da ação, é a ação que possibilitará a efetivação do trágico, seja no caso de um herói cego pela *hybris*, de um herói que paga por seu crime ou de um que herói consciente de suas ações e inteiramente responsável por elas, como já ocorreu na Renascença. Em *Selva trágica*, o trágico se dissemina como um elemento formal.

A partir desse ponto, importa observar como o trágico se dissemina no contexto mais amplo da obra de Donato. Para tanto, outros dois romances seus entram em cena: *Chão bruto* (1956) e *Filhos do destino* (1950).

### **O trágico em Chão Bruto e Filhos do Destino**

O objetivo, da presente sessão, é analisar se há, ou não, permanência do elemento trágico em outras obras de Donato, além de *Selva trágica*. A primeira obra a ser, aqui, analisada é *Filhos do destino*. Ela narra a história dos imigrantes europeus, que vieram para o Brasil com o objetivo de melhorarem suas vidas, já que, nos países de origem dessas pessoas, a situação estava muito difícil:



Nas escotilhas, pelo cordame, furiosamente comprimida contra a amurada, aperta-se a multidão vinda de todos os caminhos do mundo ao peso dos fardos eternos: a fome, a guerra e a opressão. Nesse momento são uma só raça: imigrantes; com uma só religião: amanhã (DONATO, 1980, p. 10).

Esta descrição da chegada dos imigrantes, além de esclarecer a respeito do contexto no qual se desenvolve a trama, demonstra que os personagens estão diante da incerteza do futuro. Não conhecem a terra na qual chegam, nem o trabalho que irão desenvolver, apenas conhecem boatos que dizem que o Brasil é um país muito rico: “Ali [nas terras brasileiras] o homem acorda pobre e pode deitar-se rico, e o raro também pode ser o comum” (DONATO, 1980, p. 10). Mas, quando chegam nesta terra deparam-se com um país que começa a se estruturar, em termos de sua mão de obra, porque esta era escrava e passou a ser assalariada<sup>46</sup>.

De imediato, o que fica evidente é que o Brasil será o lugar que resolverá o problema dos imigrantes que buscam melhores condições de vida nas terras desse país novo, mas, quando atracam no porto e descem à terra, deparam-se com um mundo absolutamente desconhecido e começam a perceber que não será tão simples. Para ampliar a demonstração da existência do trágico neste romance, serão analisados dois personagens: Jacó (Giacomo)<sup>47</sup> e Polaco.

Jacó, juntamente com sua esposa e seu filho, trabalhou a vida inteira para juntar dinheiro para que, um dia, pudesse comprar um pedaço de terra para trabalhar, sem que devessem nada a um senhor de terras. A dificuldade para a realização deste sonho era grande porque neste período eram os coronéis que mandavam, possuíam dinheiro e capangas, o que os tornavam muito poderosos.

No entanto, os filhos desses coronéis, que iam estudar na cidade, acabavam perdendo o interesse pelas terras e não assumiam as fazendas que os pais deixavam de herança, assim, abriam-se as possibilidades para que os colonos comprassem suas terras. É o que ocorreu com Jacó e sua família:

---

<sup>46</sup> A obra mostra que o Brasil estava em um período de reestruturação. A mão de obra escrava havia, por lei, sido libertada, assim, os senhores de terras ficaram sem braços para a lavoura, onde surgiu a possibilidade de explorar o trabalho dos imigrantes, que buscavam melhorar de vida em países distantes dos seus. No que tange a questão assalariada, não entrar-se-á no âmbito da questão, apenas se utiliza esse termo para diferenciar o trabalho escravo do trabalho pago, independente da forma como é feito esse pagamento (em espécie, por meio de caderneta, por produção, etc.).

<sup>47</sup> Jacó é um nome que Giacomo ganha quando chega ao Brasil, visto que os nomes são nacionalizados, devido a dificuldade que os brasileiros têm em pronunciar-los.

Todo mundo sabe no bairro, que o coronel Bento não pode agüentar ainda por muito tempo longe do filho, a vida da fazenda. A artrite vai encarquilhando o velho. Armado pela saudade, ele quer lutar contra o tempo. Porém é fácil perceber que, mais do que a idade e a doença, a atitude do filho roeu-lhe a fibra de lutador. O filho disse repetidas vezes que não quer saber da fazenda. A roça não tem nada de bom para ele. É um homem da Capital. (...) [O] coronel sente os anos mais frios, mais longos, mais tristes. Sabe que acabará perdendo essa luta silenciosa e crua. Que deixará a sua terra como já deixou a fazenda aberta no Fatura<sup>48</sup>. (...) Jacó percebe tudo isso, vigia e espera (DONATO, 1980, p. 111-112).

Com a consciência da ruína do coronel, Jacó ordena em sua casa: “– Gente, toca a economizar! Esta terra tem de ser nossa!” (DONATO, 1980, p. 112). Não era a primeira vez que tentaria adquirir as terras do coronel, mas este, a fim de retardar o fato já sabido por todos, de que ele teria que vender suas terras para depois ir para cidade, pede tempo ao colono: “– Vamos esperar! Se tiver que vender pra alguém será pra você, sossegue” (DONATO, 1980, p. 112). Toda essa estrutura de prosperidade é construída lentamente no romance, em todos os âmbitos: todos com saúde, os negócios indo bem, a terra de qualidade, o dinheiro em mãos para a compra. Esta estrutura funciona como um artifício de intensificação do momento trágico, que se manifesta depois que tudo está em seu lugar.

Todos sabem que a família de Jacó irá comprar uma parte das terras do coronel Bento. Mas, nesse breve período de tempo, no qual a família aguarda a ida do coronel para a capital, pedido feito pelo fazendeiro, o imponderável acontece:

Naquela manhã, cedo ainda, Jacó apareceu de volta. Aterrorizado, transpirando muito, aos cambaleios. Atirou-se na cama. À altura do joelho esquerdo, o brim amarelo desbotado da calça purpureava-se com uma mancha diminuta. A custo, explicou à mulher enregelada pelo medo: (...) – No milharal velho estava uma cobra... Dizem que era cascavel! (DONATO, 1980, p. 118).

A morte de Jacó é descrita da seguinte maneira: “Um grito doloroso, animalesco, anavalha a quietude morna da tarde” (DONATO, 1980, p. 119), era sua mulher, que o assistia no momento fúnebre. A injustiça da vida de Jacó fica ainda mais saliente quando uma das pessoas que acompanhavam a agonia do trabalhador comentava: “– Dizem que o coronel já estava resolvido a vender uma parte da fazenda. Agora, já nada mais importa para o pobre Jacó” (DONATO, 1980, p. 119). Nota-se, portanto, que toda a prosperidade construída pelo narrador funciona como um artifício que potencializa o efeito do trágico,

---

<sup>48</sup> Fatura é um lugar onde o coronel Bento criou uma fazenda, justamente para deixar para o filho, mas diante do desinteresse deste, acabou abandonando-a.

quando este ocorre. São os reveses da vida, é a peripécia trágica. A morte de Jacó só não é mais trágica que a de Polaco, outro personagem de *Filhos do Destino*.

Da mesma maneira que Jacó, Polaco também chega ao Brasil no intuito de melhorar sua vida. Contudo, diferentemente de seu amigo Jacó, ele não tem nenhuma ambição, a princípio, apenas deseja trabalhar na terra, mesmo que não seja sua, e ter uma família. Deseja tão somente isso, coisa que não conseguiu em outros lugares que esteve em busca de trabalho:

– Não me tome por herói. Sou o que há de mais distante do herói. Tudo que seja heroísmo me faz mal. Por isso saí de casa. Num tempo em que ao homem só restava ser desprezado ou abjeto. Eu não queria ser nada disso. *Desejava apenas continuar vivendo*. Não pedia nada mais que trabalhar a terra do senhor da aldeia<sup>49</sup>, tal como a trabalharam meus pais e meus avós. Com as mãos, eu queria abrir sulcos; com as mãos, depositar as sementes, cuidar da planta, arrancar a espiga. Com a mão, tomar o alimento, receber a mulher que me coubesse, conduzir os filhos ao batismo, ensinar-lhes o meu trabalho até que eles, com as suas, cruzassem estas minhas mãos sobre o meu peito (DONATO, 1980, p. 18).

A situação de Polaco se torna mais trágica porque a construção da narrativa faz com que a condição dele seja significativamente mais difícil que a de Jacó. Desde a sua chegada, ele se depara com maiores dificuldades que os outros por conta de sua humildade. Todos arrumam trabalho com certa facilidade, uma vez que faltava mão-de-obra<sup>50</sup>, mas Polaco é olhado com maus olhos: “Polaco? Mas onde já se viu polaco, em lavoura? Para mascate ainda vá... Mas no café...” (DONATO, 1980, p. 20). Nota-se, assim, que este personagem está envolto por uma situação que o coloca a margem dos trabalhadores, ele é o menos querido, mas, mesmo assim, consegue ser contratado, apenas porque o coronel viu o tamanho de suas mãos: “O coronel gostou do gesto<sup>51</sup> e das mãos. Seus olhos e seus dedos, experientes de máquinas humanas, alisam as mãos que se oferecem” (DONATO, 1980, p. 21).

Como demonstrado, Polaco não tem ambição alguma, além do trabalho. No entanto, com o passar do tempo, conhece uma mulher, se casa e, juntos, têm uma filha. Essa família, constituída por Polaco, se assemelha à de Fabiano, de *Vidas Secas*: de poucas

---

<sup>49</sup> Depois que ele constitui família é que começa, junto com a mulher, a pensar em adquirir um pedaço de terra.

<sup>50</sup> “o – Mas que vão fazer na América? Que país é esse que atrai tanta gente? (...) Trabalhar, respondiam. A América é uma terra faminta de gente. Esta gente tem fome de terra. Pensam esta gente e a América que se hão de completar!” (DONATO, 1980, p. 19).

<sup>51</sup> O gesto ao qual o narrador faz referência dispõe-se da seguinte maneira: “O polonês empalidece [ com a notícia de que não seria contratado]. Quando o fazendeiro apruma o chapéu e ensaia a última recomendação, vê pela frente, junto ao rosto, espalmadas, trêmulas, as mãos do homem desprezado. Mãos grandes, grossas, disformes” (DONATO, 1980, p. 21).

palavras, muito trabalho, com muita dificuldade nas relações sociais e com o desejo de uma vida melhor:

Polaco é ainda colono. Homem e mulher lutam desesperadamente e põem no mesmo caminho a filha que cresce magra e nervosa apertada naquele nunca acabar de trabalhadoras. Divertimento?! Mas o que é divertimento?! Semanas inteiras a menina não vê outra gente senão o pai e a mãe. (...) Mas aquele sonho, comum aos três, toma forma e vulto à medida que as economias crescem. Da linguagem que eles falam não consta palavras sem aplicação tais como: despesas, passeios, descansos, desânimo. (...) Só as visitas quebram o ritmo acelerado e duro de suas vidas (DONATO, 1980, p. 110).

Diferentemente de Fabiano e sua família, Polaco, com os seus, não migra para o sul. Ele permanece na terra em que trabalha para juntar dinheiro, assim como Jacó, sua esposa e o filho deles, para comprar seu pedaço de chão. Depois de muito trabalho, finalmente, conseguem juntar uma quantia, em dinheiro, suficiente para uma negociação. É nesse momento que o trágico começa a se configurar para Polaco, pois assim que a família conseguiu juntar um valor suficiente para a compra, apareceu um indivíduo interessado em vender um sítio para eles, é aqui que ocorre o erro de Polaco, crer na palavra de um desconhecido:

– O dono, Dr. Preto vai para o Rio. Coisas dos filhos, e o senhor sabe... os filhos formam, um médico e outro não sei o quê, e já não querem ficar longe da Capital. Claro, claro que assim é que deve ser. Lá se vai Dr. Preto, que vai a contragosto, mas vai... Bem, mas a coisa é esta: vinte e oito contos, metade de entrada... é barato. A terra veio numa herança e não interessa ao doutor. Ele quer desfazer-se dela (DONATO, 1980, p. 169).

Desta maneira é que o homem desconhecido apresenta a terra ao Polaco, que, no dia posterior à conversa, pega todo o dinheiro que possui e leva a um escritório na cidade e o entrega a este indivíduo, que, ao que tudo indica, é o mesmo que lhe fez a proposta da terra. Já de posse do dinheiro esse homem lhe entrega um papel: “traz no bolso um papel cheio de selos, carimbos, assinaturas, onde se diz que entregou o dinheiro como ‘sinal’ de compra do sítio boqueirão” (DONATO, 1980, p. 171). Mas, como depois constata um advogado consultado por Polaco, este documento não tem valor legal:

– Tudo está tão claro que nem sei como o senhor foi cair nisso. A propriedade é vinculada o que quer dizer que não pode ser vendida. O dinheiro que o senhor adiantou é um compromisso particular que não tem nenhum valor legal para efeito no inventário. Infelizmente não podemos

encontrar o homem que recebeu seu dinheiro. Lesou também outros ingênuos. Sinto muito... (DONATO, 1980, p. 174).

Confrontado com esta realidade dos fatos, Polaco decide voltar para casa e, no meio do trajeto, toma a iniciativa de por fim à vida:

Está a meio caminho do espigão. Os barrancos de lado a lado tapam a estrada, velando a lua. O tiro é seco, abafado, rápido. Depois, o estampido trepa no barranco, ecoa, inunda a várzea. Ele curva a cabeça, contrai-se sobre o arção da sela, bambeia o corpo e abandona a garrucha rabo-de-égua. O animal, livre das rédeas, empina as orelhas, agita-se, dispara (DONATO, 1980, p. 175).

Na morte de Jacó o velório foi feito, todos rezaram por ele, que teve tudo feito dentro do que a tradição católica manda, no entanto, a tragicidade da morte de Polaco o impossibilita de cumprir com os ritos funerários da crença que professou em vida, visto que “o pobre era um suicida. Não havia remissão para ele. Desgraçado em vida, perdido na morte!” (DONATO, 1980, p. 175). Portanto, a presença do trágico, em *Filhos do destino*, não ocorre como em *Selva trágica*, pois neste, o trágico é um elemento iminente, constante, enquanto que no romance que ora se analisa, esse elemento se configura como um efeito esporádico, a vida dos colonos é dura, mas não está diante de uma iminência trágica.

No outro romance, *Chão bruto*, o trágico está menos presente ainda. Esta obra conta a história do conflito de grileiros e posseiro, ou seja, gira em torno dos conflitos por terra. A dimensão trágica pode ser percebida, de maneira sutil, na relação do carrasco do capitão Paulo, Lino, com os posseiros, pois o capitão ordenava e Lino cumpria, mesmo que contra a vontade. Lino não gostava de matar sem motivo seu: “ – Pois foi Xaíca. Foi como gastamos a noite. Mataram os dois” (DONATO, 19-?-, p. 9). Lino diz “mataram”, porque ele não teve coragem de tal ato contra duas pessoas que nada deviam: “Quando vi os irmãos e respirei fundo o cheiro da canela, minha mãe se me pôs na memória e de repente decidi não botar a alma a perder. Não acertaria... Disparei porque o meu tiro era um sinal” (DONATO, 19-?-, p. 12). Percebe-se que os dois irmãos morreram porque tinham a posse da terra, mas não quiseram passá-la ao Capitão Paulo, como as palavras de Lino fazem notar: “Estava ali para matar! Não que os moços me tivessem feito mal! Até me cumprimentavam risonhos e às direitas nos encontros de estrada ou boteco. Mas a ordem do capitão Paulo fora dura: ‘não querem largar as terras?! Pois lhe tiro também o couro!’” (DONATO, 19--, p. 10).

O caso desses dois irmãos mortos é, na obra, uma situação singular, pois a narrativa demonstra que eles não conflitavam com ninguém, apenas não quiseram passar a posse de suas terras ao Capitão Paulo, o que despertou neste a fúria que o levou a ordenar que Lino matasse os dois. No entanto, as outras partes da obra demonstram que havia um forte conflito entre os grileiros e posseiros, o que fazia nascer um ódio recíproco, criando, assim, um ambiente quase de guerra, onde o interesse era a posse da terra, pela qual ambos lutavam:

(...) o homem tem é que cumprir o seu mandado. O meu agora é ajudar nesta prestação de contas. Só você não vê que a briga não é do Paulo contra o Juventino, mas do grileiro contra o posseiro. E eu e você somos posseiros. Não vou ajudar o Juventino, vou ajudar o Juventino a me ajudar (DONATO, 19--., p. 181).

Em relação ao trágico, *Chão bruto* se configura de uma maneira diferente, pois narra muito mais o conflito de terras do que uma questão coercitiva. É claro que o capitão Paulo possuía um poder muito maior que o dos posseiros, mas isso não os impedia de lutar por seus interesses, portanto, a morte vem como fruto de uma atitude conscientemente tomada. Os posseiros podiam mudar de lugar, podiam vender suas terras ao capitão, ou, podiam lutar por permanecer nelas, o que geralmente gerava o conflito. Nota-se que há a coerção por parte dos grileiros, no entanto, a morte pode ser evitada diante de uma escolha que seja distinta do conflito. Mas, em *Selva trágica*, a morte é iminente, pode ocorrer em qualquer circunstância. Mas, quando se apresenta como conflito, como é o caso da fuga, este é um caso limite, não há nenhum outro tipo de saída para o trabalhador, é um ato desesperado para fugir de tudo o que ele está vivendo.

Em *Filhos do destino*, o trágico também se apresenta de maneira mais latente que em *Chão bruto*, pois, incorpora as mesmas proporções de *Selva trágica*, uma morte accidental, onde a vida foi injusta com Jacó, que no momento de realizar a tão sonhada compra da terra, é picado por uma cobra, que lhe tira a vida. No outro caso analisado, o de Polaco, a morte chega por meio de um ato desesperado, onde, sem saber o que fazer, tira a própria vida. A diferença que ocorre entre *Selva trágica* e *Filhos do destino* é determinada pela intensidade, maior ou menor, como o trágico se apresenta na obra. Nota-se, portanto, que nos três romances estudados há uma permanência do trágico. *Selva trágica* é a única que incorpora o trágico como um elemento que protagoniza a obra juntamente com a erva mate, enquanto nas outras ele é uma estrutura de segundo plano.

### CAPÍTULO III- SELVA TRÁGICA, A HISTÓRIA E A LITERATURA: ALGUNS APORTES TEÓRICOS E PRÁTICOS

*“Só existem cimos e cumes a percorrer em função das variações de um olhar incessantemente requerido segundo novas modalidades” (DOSSE, 2003, p. 38).*

*“Eu não tenho fé, nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica de todo discurso sobre a literatura” (COMPAGNON, 1999, p. 23).*

Este capítulo se orienta em dois pontos centrais: (i) uma discussão teórica a respeito da História e da Literatura, onde se pretende deliberar sobre as especificidades, sobre os pontos comuns e sobre os problemas de cada disciplina; (ii) observar na prática as questões discutidas no primeiro ponto, por meio da obra ora analisada: *Selva trágica*.

#### **Algumas considerações sobre a disciplina histórica**

É preciso considerar, de início, que o conceito de história surge de seu contraste com a literatura. O percurso histórico do ofício do historiador foi responsável por acentuar o distanciamento entre uma e outra, encontrando seu ápice no século XIX, com os postulados de Leopold von Ranke, Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos. No entanto, em vez de efetuar este longo salto, do começo do *métier de l'historian* à sua profissionalização acadêmica, proceder-se-á a uma análise mais compassada, para que a reflexão resulte mais eficiente.

Heródoto é considerado o pai da história pela grande maioria dos historiadores e um dos pontos principais que permite assim denominá-lo é o processo de distanciamento efetuado por ele<sup>52</sup>, no século V a.C. Para François Dosse (2003, p. 14), Heródoto se distancia da posição do aedo, justamente, porque seu trabalho se baseia em fontes e sua escrita, em terceira pessoa, encerra pontos fulcrais em termos do distanciamento necessário para o procedimento de análise histórica. É neste mesmo sentido que Aristóteles observa a

---

<sup>52</sup> No entanto, Fontana observa: “A evolução da cultura grega e da pólis havia iniciado mil anos antes do esplendor de Atenas de Péricles. Enquanto isso, o que costumamos chamar de ‘o mundo grego’, corresponde a menos de dois séculos e os acontecimentos centrais que nos relatam Heródoto, Tucídides e Xenofontes – isto é, ‘a história grega’ por excelência – abarcam pouco mais de 130 anos” (FONTANA, 2004, p. 29). Assim, é importante considerar que Heródoto é visto como pai da história pela maioria dos profissionais, contudo, há que se considerar que a história produzida por Heródoto se torna singular “porque dá um caráter novo e original ao tipo de história que começará a ser elaborada no século V a.C.” (FONTANA, 2004, p. 30).

história, como um ato de contar o que aconteceu e não o que poderia ter acontecido, faculdade que cabe à literatura, ou, nos termos aristotélicos, ao poeta:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e outro, fatos quais podiam acontecer (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

É, portanto, com a verdade que os primeiros historiadores estavam preocupados. Heródoto, Tucídides e Políbio buscam-na<sup>53</sup> acima de tudo. A preocupação está em não deixar que os mortos desapareçam, esses historiadores queriam preservar a memória de seus mortos, como enunciam as palavras de Heródoto:

Heródoto de Helicarnasso apresenta aqui os resultados de sua investigação, para que o tempo não apague os trabalhos dos homens e para que as grandes façanhas, realizadas ou pelos gregos ou pelos bárbaros, não caiam no esquecimento (HERÓDOTO *apud* DOSSE, 2003, p. 13).

A base para a produção deste conhecimento estava calcada, preponderantemente, na observação, no olhar. Para Jacques Le Goff, que observa de maneira filológica a origem do termo história, esta concepção da visão, enquanto elemento fundamental para o conhecimento histórico, na antiguidade, “leva-nos à idéia de que o *histor*, aquele que vê, é também ‘aquele que sabe’” (LE GOFF, 2003, p. 18), e conclui que esse primeiro conceito de história significa “procurar saber”, “informar-se”.

Contudo se, para Heródoto, o que interessa é “procurar saber” através da visão<sup>54</sup>, ou de quem se observou, para Tucídides, a empresa histórica se mostra mais complexa, pois, como ele afirma: “Eu só falo como testemunha ocular ou depois de uma crítica atenta e tão completa quanto possível das minhas informações”<sup>55</sup> (TUCÍDIDES *apud* DOSSE, 2003, p. 20-21). Na relação entre as perspectivas de Heródoto e Tucídides, que foi discípulo do primeiro, Dosse aponta uma divergência. Tucídides coloca a história numa espécie de via

---

<sup>53</sup> Sobre esta preocupação com a verdade, ver: DOSSE, François. *A História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. p. 13-100.

<sup>54</sup> Dosse compartilha a mesma visão que Le Goff: “(...) A atestação da verdade do dizer, em Heródoto, transformada em fronteira discriminante do discurso do *histor*, situa-se no ver, no olhar que se constitui em instrumento privilegiado de conhecimentos no antigo mundo jônio: ‘Nós preferimos a visão a todo o resto. Isso porque a visão é, de todos os sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimento e o que melhor nos revela as diferenças’” (DOSSE, 2003, p. 15-16).

<sup>55</sup> Completando esta consideração de Tucídides valem as palavras de Dosse: “Interrogando-se sobre a razão do declínio do império ateniense, Tucídides, como Heródoto, privilegia o olho, o olhar, como fonte de verdade, mas, diferente de seu predecessor, ele afasta qualquer fonte indireta, o ‘dizer o que se diz’. O saber histórico é, então, exclusivamente o ver” (DOSSE, 2003, P. 23).



paralela com a investigação judicial, pois, além da preocupação com a visão, colocou um número de regras para constituírem o método de análise histórica. Mas o que de fato os distancia é que, o discípulo considera que o mestre não passa de um efabulador “propenso à invenção para preencher as lacunas documentais. Pai da história, torna-se também, pai das mentiras” (DOSSE, 2003, p. 20). Mas, apesar das divergências entre os dois, ambos estão preocupados com a verdade.

No século II a. C., é possível encontrar, com Políbio, uma nova preocupação, que extrapola o limite da preocupação com a verdade, é a busca de causalidades<sup>56</sup>: Além da busca da verdade que conduz o gênero histórico a dissociar-se da ficção, é uma procura de explicação do caos, a uma tentativa de ordem explicativa que os historiadores se entregam desde a antiguidade (DOSSE, 2003, p. 47).

Políbio estava preocupado em saber como e por que o Estado romano estendeu seus domínios de maneira tão ampla e em tão pouco tempo (53 anos). Com esta preocupação, ele acaba se deparando com a necessidade de resolver um problema que se lhe apresenta: como encontrar as causas dos acontecimentos ocorridos e lhes apresentar ao público envolto no véu da verdade. Para isso, Políbio desenvolve, segundo a argumentação de Josep Fontana, um programa de história pragmática, que compreende três componentes:

1) Estudo dos documentos, com a finalidade de estabelecer os fatos com a veracidade, 2) investigação sobre o terreno (‘autópsia’), para estudar o cenário onde sucedeu aquilo que se relata (uma condição essencial para explicar as batalhas) e 3) conhecimento direto das práticas políticas, sem o qual tornaram-se pouco inteligíveis os acontecimentos (FONTANA, 2004, p. 42).

Fontana ainda salienta que a finalidade deste programa de história pragmática é a de extrapolar os limites da simples narração, o objetivo é estabelecer quais foram as causas que possibilitaram a realização dos acontecimentos, é isso o que importa a Políbio:

Quando se escreve ou se lê história, deve-se dar menos importância aos fatos em si mesmos do que ao que precedeu, acompanhou ou resultou dos acontecimentos; porque se se retira da história o como, o porquê, o objetivo pelo qual o ato foi efetuado e seu fim lógico, o que resta não é mais que um ato de bravura e não pode tornar-se objeto de estudo; isso pode distrair por alguns momentos, mas não serve para nada, no futuro (POLÍBIO *apud* DOSSE, 2004, p. 48).

---

<sup>56</sup> Sobre a causalidade em Políbio, ver também: FONTANA, Josep. *A História dos Homens*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 39-42.

Com Heródoto, Tucídides e Políbio, que foram os responsáveis pela formulação do conceito de história desde a Antiguidade Clássica, foi possível traçar um esboço dos objetivos primeiros do ofício do historiador: a busca da verdade e, posteriormente, das causas, no intuito de impedir que o passado fosse absorvido pelas sombras do esquecimento. Estes objetivos são fundamentais para refletir sobre a disciplina histórica visto que implicam na reflexão sobre outros elementos da prática: os fatos, as fontes e os métodos. São estes os pontos centrais deste tópico.

Refletindo sobre os fatos históricos, pode-se dizer que o historiador pode capturá-lo em sua totalidade e repassá-lo, na íntegra, ao seu leitor? Há vários motivos que impossibilitam uma resposta afirmativa. O primeiro motivo pode ser buscado na impossibilidade de capturar o fato histórico em sua totalidade. O ser humano é um ser social, carregado de preconceitos e orientado por escolhas e influências que nem sempre lhe são conscientes. A possibilidade de se denominar historiador não significa a posse de uma imunidade em relação a estes elementos, assim o que ocorre é que o historiador sempre possuirá uma visão parcial do fato. Por muito tempo se acreditou que fosse possível uma visão global, no entanto, com o tempo, ela se mostrou falha:

Os fatos abordados pela história não ganham nem perdem, atravessando as idades; tudo o que se tem visto, tudo o que se poderá ver, neles estava contido desde o dia em que ocorreram; porém, eles nunca se deixam capturar plenamente, nem se penetrar em toda sua extensão; possuem, por assim dizer inumeráveis segredos que deles são extraídos apenas lentamente e quando o homem se encontra em situação de reconhecê-los. E, como tudo muda no homem e no seu ambiente: como o ponto de vista do qual analisa os fatos e o ânimo com que realiza sua pesquisa variam incessantemente, dir-se-ia que o passado muda com o presente; elementos não percebidos se revelam nos fatos antigos; outras idéias, outros sentimentos são estimulados pelos mesmos nomes, pelos mesmos relatos; e os homens percebem que, no espaço infinito aberto ao conhecimento tudo permanece constantemente inesgotável e novo para a inteligência, sempre ativa e sempre limitada (GUIZOT *apud* FONTANA, 2004, p. 13-14).

Nesta mesma linha posiciona-se Le Goff, que defende que o fato histórico não é “a base essencial de objetividade, ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é pura submissão aos fatos<sup>57</sup>” (LE GOFF, 2003, p. 31). Portanto, é imperativo que se compreenda que o fato é construído, não

---

<sup>57</sup> Le Goff defende que a objetividade histórica não é pura submissão aos fatos porque entende que essa objetividade pode ser construída pouco a pouco por meio de incessantes revisões do trabalho da historiografia, ou seja, apenas a historiografia possibilita, com inúmeras visões distintas, uma visão mais objetiva de um fato histórico (LE GOFF, 2003, p. 33).

é um elemento dado e acabado, cabendo ao historiador apenas transpô-lo para o papel. Portanto, o fato histórico apresenta, no mínimo, dois problemas: (i) o olhar limitado do historiador, que não pode percebê-lo em sua totalidade; (ii) a transposição dos elementos que o historiador conseguiu capturar deste fato para a forma escrita, pois, as ‘dificuldades de linguagem introduzem-nos ao próprio âmago das ambigüidades da história<sup>58</sup>’ (LE GOFF, 2003, p. 17).

Para Heródoto, o fato era considerado verídico através de sua própria visão ou do relato de alguém que o viu; para Tucídides, apenas a sua própria visão do fato lhe autorizava escrever a história; para Políbio, era sua pragmática que legitimava sua escrita, enquanto historiador, que avaliava o fato, o terreno e as práticas políticas. Com o passar do tempo, as inquietações dos historiadores se ampliaram e a necessidade de novos meios de pesquisar se evidenciou.

Na Idade Média, a preocupação girava em torno da Igreja, a veracidade do fato histórico era um fator secundário:

(...) O estudo da história [na Idade Média] serviria ao cristão como lição de moral e para confirmar a fé na sequência dos milagres e das profecias. (...) Estabelecer a veracidade dos acontecimentos, tal como a entendemos hoje, era de um interesse secundário para o historiador cristão. Se o relato era ‘correto’ do ponto de vista do discurso religioso, pouco importava se os fatos com que fora elaborado houvessem ocorrido ou não (FONTANA, 2004, p. 69).

No entanto, há uma importante revolução historiográfica, ocorrida neste período, a qual Dosse considera significativa em relação à noção de verdade. Essa revolução se deu com a descoberta de Lorenzo Valla (1407-1457), que estabeleceu a falsidade do documento da doação de Constantino<sup>59</sup>:

(...) Valla, atacando a autoridade mais eminente, o papado, realiza uma verdadeira revolução historiográfica. De fato, ele consegue substituir a autenticidade baseada na autoridade pela autoridade baseada na verdade e abre um imenso campo de investigação, graças a esse equalizador de

---

<sup>58</sup> Roland Barthes chegou a afirmar: “o fato só tem existência linguística” (DOSSE, 2003, p. 169). A relação da transposição dos acontecimentos históricos para o âmbito da linguagem não serão abordados neste tópico da dissertação porque será feita adiante uma discussão que se ocupará da relação dialética entre a literatura e a história, onde este ponto será abordado de maneira central.

<sup>59</sup> A doação de Constantino estabelecia que o imperador Constantino teria dado a posse da Itália e de Roma ao papa Silvestre e “aceitado a autoridade temporal do Vaticano” (DOSSE, 2003, p. 28). No entanto, Valla, através de uma crítica erudita da fonte histórica desconstrói a veracidade do tal documento, ele “(...) recenseia os múltiplos erros linguísticos, os ‘barbarismos’ do falsário e os múltiplos anacronismos históricos, graças a um excelente conhecimento da civilização e da língua latina. Ele conclui que se trata de um caso falso e, ainda mais, de uma falsidade grosseira. Ele pode, portanto, estabelecer com certeza que essa doação ‘não foi efetuada no tempo de Constantino mas bem depois dele’” (DOSSE, 2003, p. 29).

validade, que não protege mais as massas dos arquivos, até então à sombra da hierarquia dos poderes (DOSSE, 2003, p. 31-32).

Mas, é no período do Renascimento que é possível observar uma ruptura drástica, no que se refere ao trato com os fatos e os documentos. Até aqui, eles foram apresentados como se não tivessem uma relação direta com as fontes que atestam a verdade, mas, para discutir o período agora anunciado, essa dissociação dificultaria o entendimento da presente discussão. No percurso transcorrido de Heródoto até Valla, todo o fato histórico foi atestado como verdadeiro mediante a apresentação de elementos que legitimassem o que o historiador estava dizendo, variando entre um e outro o método como se extraia a verdade desta fonte. Portanto, devido a esta preocupação com a veracidade, o historiador está fadado a apresentar as fontes que comprovam a veracidade de suas palavras. As mudanças metodológicas, que ocorreram de Heródoto até Valla, não se configuram como rupturas, mas sim como variações. Contudo, no Renascimento a história passa a ser tratada de maneira mais rígida, pois a cisão entre a história e a literatura é acentuada e o trato com as fontes se torna mais sistemático. É interessante observar que essa mudança se dá pela preocupação de pessoas togadas<sup>60</sup> em conhecer de maneira mais intensa a antiguidade:

Guillaume Budé e numerosos juristas permitem um progresso de análise filológico assim como o do estudo de aspectos concretos da sociedade como o direito ou a moeda, renovando, de maneira espetacular, o conhecimento do passado. (...) Esses homens de toga, os novos produtores e consumidores de história, lançam as bases de um método crítico das fontes (DOSSE, 2003, p. 27).

Nota-se, assim, que fatos históricos são retomados e a forma de fazer história se modifica, mediante novos interesses de um novo tempo. As fontes são “olhadas” com interesses diferentes, porque o tempo em que estão sendo analisadas, na Renascença, não é mais o de outrora, é, igualmente, um tempo diferente. Essas mudanças não influem somente no olhar sobre as fontes, mas também nos modelos metódicos. Durante a Antiguidade, a Idade Média, o Renascimento e a Ilustração, a história teve uma função de registro do passado, de legitimação de autoridades, legitimação de tratados e a distração dos leitores. No entanto, ela era feita, apesar da constante preocupação com os métodos e

---

<sup>60</sup> “Um público apaixonado por história pretende alimentar sua curiosidade em relação à Antiguidade e às origens da França. Nesse público, a preponderância de pessoas ‘togadas’ é notável. Dos 378 autores franceses, entre 1540 e 1548: 178 são magistrados, oficiais, juízes ou membros do Parlamento de Paris” (DOSSE, 2003, p. 27).

com a verdade, de uma maneira, que se pode dizer, itinerante. Somente no século XIX a história encontrará seu *locus*; é o século do academicismo.

No século XIX é quando a história se torna uma tarefa profissional, já que ambiciona frequentar os mesmos salões que as ciências da natureza. A história desse período, iniciada na Alemanha e difundida, posteriormente, para o resto do mundo, é associada ao conceito de “historicismo”, que é um conceito difícil de ser compreendido, mas fundamental para a análise historiográfica. Serão analisadas, portanto, duas definições do mesmo. A primeira se baseia em Fontana:

O que se denomina “historicismo” é difícil de definir. “Para uns o historicismo é método, ou mais exatamente metodologia, teoria da ciência; para outros, é uma visão de mundo fundada metafisicamente, com implicações política”. Uma característica que o define é a rejeição do universalismo da Ilustração, substituído por uma visão em que cada nação é considerada como uma totalidade orgânica que tem leis próprias de evolução (FONTANA, 2004, p. 223).

Noutro sentido, quem o define é Nadel:

Seu fundamento é o reconhecimento de que os acontecimentos históricos devem ser estudados, não como anteriormente se fazia, como ilustrações da moral e da política, mas como fenômenos históricos. Na prática, manifestou-se pelo aparecimento da história como disciplina universitária independente, no nome e na realidade. Na teoria, expressou-se através de duas proposições: 1) o que acontece deve ser explicado em função do momento em que acontece; 2) para o explicar existe uma ciência específica, usando processos lógicos, a ciência da história. Nenhuma destas proposições era nova, mas sem a insistência que nelas era posta, que levou a exagerar, em termos doutrinários, as duas proposições: da primeira, tirou-se a idéia de que fazer história de algo é dar uma explicação suficiente, e os que viam uma ordem lógica na ordem cronológica dos acontecimentos consideraram a ciência histórica capaz de predizer o futuro (NADEL *apud* LE GOFF, 2003, p. 88).

O historicismo, apesar de todos os problemas teóricos e metodológicos apontados pela historiografia, é importante no sentido de ser ele o responsável pelo processo de institucionalização da história, que passa a ser a disciplina histórica. Leopold von Ranke<sup>61</sup> é o grande ícone deste movimento historiográfico, cujo objetivo explícito pode ser

---

<sup>61</sup> Para Le Goff, “O maior e mais importante entre os historiadores e teóricos alemães da história do século XIX é Leopold von Ranke. (...) Foi ‘o maior mestre do método crítico filológico’. Lutando contra o anacronismo, denunciou, por exemplo, o falso romanesco histórico nos romances de Walter Scott e afirmou que a grande tarefa do historiador consistia em dizer ‘o que de fato existira’. Ranke empobreceu o pensamento histórico, atribuindo excessiva importância à história política e diplomática” (LE GOFF, 2003, p. 89-90).

observado no conceito de historicismo, apresentado acima, e cujo sentido implícito fica evidente nas palavras de Fontana:

Desde começos do século XX, começava a ficar visível, no terreno da história, o esgotamento dos velhos métodos da erudição acadêmica profissionalizada do século XIX, com pretensões de objetividade científica que mascaravam o fato de que sua verdadeira função era servir, por um lado, à educação das classes dominantes e, por outro, à produção de uma visão da história nacional que pudesse ser difundida ao conjunto da população pela escola (FONTANA, 2004, p. 243).

Ainda no mesmo período em que se desenvolvia o historicismo, a história passou ser influenciada por um aporte sociológico. No ano de 1903, François Simiand apresentou um manifesto contra a história *événementielle*, história esta que apenas se preocupava com acontecimentos específicos. Simiand estava interessado não nos acontecimentos, mas nas causas sociais destes. Ao que tudo indica, sua preocupação era, preponderantemente, voltada para a sociologia; o seu interesse pela história se dava no sentido de que esta poderia potencializar os resultados das pesquisas sociológicas (DOSSE, 2003, p. 71).

É suficiente que se compreenda, a partir do esboço apresentado, que as formas, os métodos e as teorias que orientam a escrita da história, se modificam conforme as necessidades implicadas ao ofício do historiador, como diz Carla Bassanezi Pinsky: “os documentos que ‘falavam’ com os historiadores positivistas talvez hoje apenas murmurem, enquanto outros que dormiam silenciosos querem se fazer ouvir” (PINSKY, 2005, p. 7).

A grande questão é que as perspectivas que tocam o âmbito fatídico da história se deram conta de que o próprio fato se enquadrava em uma esfera subjetiva, no sentido de que era passível de uma compreensão parcial, variável, e não o contrário. Esta compreensão da subjetividade do fato histórico se dá também, no nível da subjetividade da fonte histórica, como muito bem demonstrou a citação acima, mas que, de uma maneira mais explícita, expõe Le Goff:

(...) Do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta de uma construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento. Ao mesmo tempo, ampliou-se a área dos documentos, que a história tradicional reduzia aos textos e aos produtos da arqueologia, de uma arqueologia muitas vezes separada da história. Hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto (LE GOFF, 2003, p. 9-10).

Com esta afirmação de Le Goff, é possível perceber a relatividade histórica, ou seja, sua variabilidade. Pode-se dizer, portanto, que a história conta uma verdade relativa, seja ao tempo, à cultura, à corrente na qual o historiador está inserido, além de se reconhecer a gama de possibilidades disponíveis à escritura histórica. Importante é deixar clara a preocupação histórica com a verdade mediante sua relação com o fato e a fonte histórica. É plenamente aceitável que o historiador persiga uma verdade absoluta, no entanto, é, pelo menos na atualidade, reconhecível a impossibilidade de acessá-la. Como afirma a historiadora Maria de Lurdes Janotti: “O uso das fontes também tem uma história porque os interesses dos historiadores variam no tempo e no espaço” (JANOTTI, 2005, p. 10). Com esta variabilidade, a verdade buscada pelo historiador torna-se, ela também, variável. Pode-se dizer até que essa variabilidade chega a atingir níveis obscuros no fazer histórico, como apontam Dosse, Fontana e Le Goff, pois, serviu como meio de legitimação de interesses outros que não os históricos<sup>62</sup>. É neste sentido que Le Goff dá um voto de confiança à noção de verdade:

(...) A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas esta constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade histórica e num abandono da noção de *verdade* em história; ao contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e das falsificações da história permitem um relativo otimismo a esse respeito (LE GOFF, 2003, p. 11).

Ou, ainda, como afirma Fontana:

(...) Desde o início, inclusive nas manifestações mais elementares, a história teve, como memória coletiva, certas funções sociais, das quais a mais importante foi a de legitimar a ordem política e social vigente, mas cumpriu, também, a de preservar as esperanças coletivas dos oprimidos pela ordem estabelecida. (...) Os estilos mudaram, como o fizeram os mitos, mas a história continua associada às concepções sociais e aos preconceitos dos historiadores e do seu público, ainda que uns e outros tendam a acreditar, como faziam os homens do passado, que seus mitos e preconceitos são verdades indiscutíveis (FONTANA, 2004, p. 11-12).

O estudo que possibilita à história estas revisões e críticas de seu próprio produto chama-se historiografia. Como demonstrado no início deste tópico, Tucídides, discípulo de Heródoto, o criticou por sua forma de contar a história, definindo-o como mentiroso.

---

<sup>62</sup> Sobre a manipulação do passado ver: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP, Unicamp, 2003. p. 29-33.

Desde este período, a história passou por muitas mudanças, no tocante ao seu âmbito de pesquisa. Contudo, é no século XX que as mudanças, as correntes, os métodos, as teorias, entre outros, se desenvolveram em uma velocidade vertiginosa, assim como no século presente<sup>63</sup>.

Regra geral, afirma-se que uma das correntes fortes do século XX são os *Annales*, mas, com a leitura dessas revistas, através de uma análise historiográfica, notar-se-á que no âmbito de sua própria existência, as mudanças também aconteceram de maneira significativa, pois eles não eram homogêneos. Carlos Antonio Aguirre Rojas fala de períodos específicos de desenvolvimento dos *Annales*: os primeiros, de 1929 a 1941, com Bloch e Febvre; os de transição, de 1941 a 1956, apenas com Febvre; os segundos, de 1956 a 1968, com os braudelianos; os terceiros, de 1968 a 1989<sup>64</sup>, com os historiadores da antropologia histórica; os de 1989 em diante, onde Aguirre Rojas não define nem como os quartos *Annales* nem como outros *Annales* de transição, mas deixa em aberto.

A variabilidade teórica, metodológica, expositiva, entre outras, deve-se aos constantes processos de revisão dos textos históricos, a história da história desempenha um papel de alta relevância dentro deste ramo do saber, pois, como afirma Le Goff; “(...) a historiografia surge como sequência de novas leituras do passado, plena de perdas e ressurreições, falhas de memória e revisões” (LE GOFF, 2003, p. 28). Um dos elementos que mudaram de maneira considerável foram as fontes, como as que foram expostas no livro *Fontes históricas*:

(...) mapas meteorológicos, processos químicos, documentos de ministérios da agricultura, relatos de incêndios, cartas sobre catástrofes climáticas do passado, diários, biografias, romances, estudos psicanalíticos, Psicologia da arte, releitura dos clássicos Greco-romanos, o discurso mítico, Antropologia cultural, culto de santos, doutrinas religiosas, livros pornográficos e clandestinos, estatísticas de publicações diversas, ilustrações, caricaturas, jornais, manuais de bons hábitos, fotografias, literatura médica, receituários, dietas alimentares, documentos de ministérios da saúde sobre epidemias, escrituração de estabelecimentos voltados ao abastecimento, contas da Assistência pública, estudos de Biologia, cardápios de hospitais e listas de compra, menus de restaurantes, arte culinária, utensílios de serviços de mesa, sondagens de opinião pública, depoimentos orais, filmes mudos, sonoros e coloridos, plantas de salas de exibição de filmes, letreiros, legendas, técnicas de filmagem, filmes de propaganda política, festas de loucos,

---

<sup>63</sup> Sobre o assunto ver: SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: o loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

<sup>64</sup> Nesta conjuntura de 1968 a 1989, Rojas fala sobre uma corrente paralela, a dos marxistas annalistas. Sobre o assunto ver: AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. *Uma história dos Annales (1921-2001)*. Maringá: EDUEM, 2004. 183p. “Outra vez a conjuntura 1968-1989: annales marxistas ou marxistas annalistas?”. p. 129-141.



fantasias, comemorações nacionais, bailes, cores, programas de festas públicas, e particulares, homenagens, músicas, celebrações religiosas, discursos, trajes especiais, e uma infinidades de outras mais (JANOTTI, 2005, p. 15).

O processo de revisão desencadeado pelas análises historiográficas é significativo, na medida em que permitem uma maior objetividade ao ofício do historiador. Contudo, essa objetividade não é científica, mas atenta às vastas possibilidades da prática historiográfica: “A objetividade histórica – objetivo ambicioso – constrói-se pouco a pouco através de revisões incessantes do trabalho histórico, laboriosas verificações sucessivas e acumulação de verdades parciais” (LE GOFF, 2003, p. 33). Para Le Goff, a história é uma ciência, mas, uma ciência diferente, pois, ao mesmo tempo em que goza de artifícios epistemológicos de análise, está consciente de que sua atuação jamais poderá alcançar a objetividade plena. As palavras de Ricoeur traduzem as preocupações de Le Goff:

A história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que o seu sentido se mantém confuso, misturado... A história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente *évènementielle* e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexato. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador. Justifica todas as suas incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato... A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da longura histórica. Finalmente, esta reflexão procura justificar todas as aporias do ofício de historiador, as que Marc Bloch tinha assinalado na sua apologia da história e do ofício do historiador. Estas dificuldades não são vícios do método, são equívocos bem fundamentados (RICOEUR *apud* LE GOFF, 2003, p. 22).

Para a noção que esta pesquisa pretende defender para a história, as palavras de Ricoeur tornam-se a pedra angular, já que o grande objetivo deste tópico se encerra na intenção de mostrar que a história, através de seu percurso histórico, teve sempre como meta a verdade, mesmo que hoje se tenha consciência da impossibilidade da plena efetivação deste caractere. Heródoto, Tucídides, Bloch, Le Goff, Dosse, entre outros, tiveram e têm por meta, aproximar suas respectivas narrativas históricas ao máximo, possível da verdade, além, de apresentar ao público o retrato reconstruído do passado. É claro que, por vezes, a história serviu a interesses políticos e ideológicos<sup>65</sup>, no entanto, o que importa é que a revisão destes erros permite repensar o próprio ofício.

---

<sup>65</sup> Um bom exemplo das orientações políticas e ideológicas pode ser buscado na obra REIS, José Carlos. *Identidades do Brasil: de Varnhagem à FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 2002. Onde Reis apresenta, no Brasil,

## Algumas considerações sobre a disciplina literária

O que é a literatura? É uma irresoluta questão<sup>66</sup>. Isso ocorre porque a arte literária é um objeto que está em constante transformação, porque é um objeto, cujo qual, é impossível apreender em sua totalidade. A literatura sempre escapou e sempre escapará aos postulados desenvolvidos pela teoria, visto que não é mais normativa, como na época de Aristóteles, mas livre. O autor a constrói como achar melhor. Se houver algum conteúdo engajado, como propõe Sartre, não há problemas, da mesma maneira que não há problemas se a obra não fizer nenhum tipo de referência à exterioridade de seu mundo. Como já demonstrado acima (p.23), a obra literária se forma através da *herança* e da *prospecção*. É diante desta *prospecção*, desta questão original, que o seu conteúdo se torna inapreensível como um todo.

Contudo, a pretensão deste tópico não é analisar a especificidade da arte literária, mas, sim, a análise literária. É necessário, portanto, desde já, apresentar a diferença entre literatura, um produto artístico em última instância, e os estudos literários, que são críticos e teóricos cuja natureza não é artística. O objetivo, aqui, é apresentar uma reflexão acerca das especificidades do estudo literário e não da literatura enquanto processo de criação (WARREN; WELLEK, 19--., p. 13). A obra-marco da Teoria da Literatura, como estudo que engloba as diferentes disciplinas que a compõe, foi publicada, pela primeira vez em 1956, de autoria de René Wellek e Austin Warren. Esta obra expõe a inter-relação entre os três elementos que, segundo Warren e Wellek, constituem a Teoria da literatura: a crítica, a história e a teoria literárias. É preciso, antes de mais nada, apresentar a relação destes três elementos e sua importância para a disciplina, mas, com ênfase maior, na questão das teorias literárias, âmbito que, apesar de relacionado com os outros dois, tem relevância direta para a presente discussão. O objetivo final deste capítulo é problematizar a prática interdisciplinar entre a história e os estudos literários considerando o fato de que, na atualidade, a disciplina de história faz grande uso das teorias literárias.

Equidade é termo que caberia bem nas proposições de Wellek e Warren sobre a teoria da literatura. Segundo estes dois autores, a crítica, a história e a teoria literária, apesar

---

historiadores que estavam preocupados em legitimar uma raiz luso-brasileira como identidade, enquanto outros buscavam uma identidade tipicamente brasileira.

<sup>66</sup> A respeito da impossibilidade de se atribuir um conceito, estanque e fechado, para a literatura conferir as obras que problematizam a questão: CULLER, Jonathan. "O que é Literatura e tem ela importância?". In: *Literatura: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. p. 26-47; COMPAGNON, Antoine. "A literatura". In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 29-46.

de constituírem-se por objetos distintos, completam-se mutuamente no processo de estudo das obras literárias. A história literária seria responsável por fazer emergir das cinzas do tempo os elementos que caracterizaram os diversos momentos históricos da produção literária, sejam estes os preceitos pregados pelas poéticas de Aristóteles, Horácio e Longino ou pelas prerrogativas do *Nouveau Roman* francês. A crítica literária se incumbem dos processos axiológicos, hierárquicos, estruturais, linguísticos, dos elementos derivativos e originários, entre outros; já a teoria literária responsabiliza-se por produzir os meios pelos quais críticos e historiadores chegam e manuseiam seus objetos, ou seja, oferece os métodos e teorias de abordagem da obra de arte literária<sup>67</sup>:

Estas distinções [entre a teoria a história e a crítica literária] são bastante óbvias e largamente aceites. Já menos comum é, porém, o reconhecimento de que os métodos assim descritos não podem ser utilizados isoladamente e de que têm mútuas implicações tão completas que a teoria literária é inconcebível sem o criticismo ou a história, assim como o criticismo sem a teoria e a história, ou a história sem a teoria e o criticismo. É manifesto que a teoria da literatura só se torna possível com base no estudo de categorias e esquemas. Mas, reciprocamente, também o criticismo ou a história não são possíveis sem um conjunto de questões, um conjunto de conceitos, alguns pontos de referência, algumas generalizações. Não há aqui, é claro, qualquer dilema intransponível: não há quem leia sem quaisquer preconceitos, assim como não há quem não mude ou modifique esses preconceitos à medida que vai aumentando o número de obras lidas. O processo é dialético, é uma interpenetração mútua da teoria e da prática<sup>68</sup> (WARREN; WELLEK, 19--., p. 45).

O que fica evidente na exposição destes dois autores é uma via dialética que entrelaça elementos basilares do estudo da literatura. O que é proposto por eles é uma relação dialética entre a história a crítica e a teoria literária. A forma utilizada para defender este ponto de vista parece configurar um corpo orgânico dentro dos estudos

---

<sup>67</sup> Para Compagnon, que compartilha uma idéia semelhante a de Warren e Wellek, a história literária é “(...) um discurso que insiste nos fatores exteriores à experiência da leitura, por exemplo, na concepção ou na transmissão das obras, ou em outros elementos que em geral não interessam ao não-especialistas. A história literária é a disciplina acadêmica que surgiu ao longo do século XIX, mais conhecida, aliás, com o nome de filologia, *scholarship*, *Wissenschaft*, ou *pesquisa*” (COMPAGNON, 2001, p. 22). A crítica é “(...) um discurso sobre obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores (...). A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção: seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade; sua primeira forma é a conversação” (COMPAGNON, 2001, p. 21-22). Quanto à teoria, diz que “(...) protesta contra o implícito: incômoda, ela é o *protervus* (o protestante) da velha escolástica. Ela pede contas (...) pelo menos naquilo que diz respeito aos estudos literários. (...) A teoria quer saber o preço. Não tem nada de abstrato, faz perguntas, aquelas perguntas sobre textos particulares com os quais historiadores e críticos se deparam sem cessar, mas cujas respostas são dadas de antemão. A teoria lembra que essas perguntas são problemáticas, que podem ser respondidas de diversas maneiras: ela é relativista” (COMPAGNON, 2001, p. 22-23).

<sup>68</sup> Ver também: COMPAGNON, Antoine. “Teoria e prática da literatura”. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 19-21.

literários, visto que a falha nas pesquisas desenvolvidas em uma das instâncias poderia encaminhar a um grande erro de análise, como eles mesmos demonstram: “Um crítico que se contentasse com ser ignorante das relações históricas extraviar-se-ia constantemente nos seus juízos” (WARREN; WELLEK, 19--, p. 51). O mesmo ocorre com o teórico e o historiador literário.

A relação entre as três práticas deve ser dialética e, para além disso, elas precisam estar abertas ao diálogo com outras disciplinas. Para refletir sobre a necessidade do diálogo, é preciso levar em conta as palavras de um dos grandes nomes do formalismo russo: “Não existe ciência inteiramente feita, a ciência vive superando os erros, e não estabelecendo verdades” (EIKHENBAUM, 1965, p. 32). Neste contexto, a proposta de diálogo entre História e Literatura, nesta dissertação, desde sua introdução até o presente momento, caracteriza-se por sua maleabilidade. A proposição, fundamenta-se não em uma vertente ortodoxa de pesquisa, mas, sim, na mútua colaboração das diversas áreas, sejam estas específicas de uma determinada disciplina, como o neo-marxismo ou a corrente dos *Annales*, no campo da pesquisa histórica, sejam elas amplas como os Estudos Culturais ou os defensores da Estética da Recepção, no campo das letras. A palavra chave é o diálogo. É claro que não se está a propor todo este processo de maneira infundada, mas sim, com base em prerrogativas epistemológicas, que podem ser muito bem visualizadas na ideia do *conflito das interpretações*, de Paul Ricoeur, ou nas propostas interdisciplinares, amplamente discutidas na atualidade.

A cronologia<sup>69</sup> é uma excelente forma de expor as correntes teóricas da literatura, pois, assim, é possível observar seus conflitos, suas novas propostas e a retomada de certas perspectivas. Neste sentido, é plausível que se inicie a exposição com as propostas dos formalistas russos. Antes de apresentar os princípios desta teoria literária, é preciso lembrar que apesar dos avanços proporcionados pelos estudos dos formalistas, o grande problema de suas abordagens iniciais encontrava-se no anseio à objetividade, baseados, segundo Tzvetan Todorov, em um positivismo ingênuo. Este positivismo foi responsável por permitir uma interpretação equivocada sobre os preceitos formalistas, segundo a qual, estes estariam preponderantemente preocupados com o método, quando, deveriam se interessar

---

<sup>69</sup> É importante assinalar que a ordem exposta no texto não necessariamente quer dizer que um vem depois do outro, apesar de se optar pela perspectiva cronológica, pois como poderá ser notado, há correntes de pensamento que são contemporâneas, como é o caso dos formalistas e de um de seus opositores, Mikhail Bakhtin, que faz uma crítica aos primeiros em sua obra *Questões de Literatura e de Estética*, de 1924.

pelo dado empírico (TODOROV, 1965, p. 21) <sup>70</sup>. Noutro sentido, o problema pode ser buscado na construção de uma imagem pejorativa dos formalistas: O ‘formalismo’, uma etiqueta vaga e desconcertante que os detractores lançaram para estigmatizar toda a análise de função poética da linguagem, criou a miragem de um dogma uniforme e consumado (JAKOBSON, 1965, p. 12).

Eikheinbaum, em seu texto “A Teoria do ‘Método Formal’”, expõe de maneira clara a evolução dos formalistas que ele classifica em cinco momentos: (i) a diferenciação entre a língua poética e a língua cotidiana; (ii) o desenvolvimento da noção geral de forma, que levou ao desenvolvimento da noção de processo, através da qual se chegou noção de função; (iii) a concepção do verso como um elemento peculiar do discurso, elaborada por meio da oposição entre ritmo e metro; (iv) o estudo do assunto como construção, do material como motivação, que possibilitou a concepção do “material como um elemento que participa da construção, ao mesmo tempo em que depende da dominante construtiva” (EIKHEIBAUM, 1965, p. 70); (v) os debates sobre a evolução das formas e o estudo da história literária.

Nos textos elaborados por Jakobson, Todorov, Tynianov e Eikheinbaum é notória a preocupação com o desenvolvimento dos estudos por eles empreendidos e não com a fixação de uma teoria ou metodologia estática. O próprio Eikheinbaum comenta que no início das pesquisas dos membros da Opoiaz incorreram no erro de utilizar as obras literárias para comprovarem suas teses (1965, p. 46) <sup>71</sup>, mas que, com o avançar dos estudos esta fase foi vencida e a perspectiva da produção de um conhecimento sempre renovável se firmou, como ele declara:

No momento que fomos obrigados a confessar que temos uma teoria que explica tudo, que dá respostas a todos os casos do passado e do futuro, e que, por esta razão, não tem necessidade de evolução e nem é capaz dela, seremos ao mesmo tempo obrigados a confessar que o método formal terminou a sua existência, que o espírito de pesquisa científica o abandonou. Por ora, ainda não chegamos a isso. (EIKHEINBAUM 1965, p. 71).

---

<sup>70</sup> “(...) Eles [os formalistas] declaram muitas vezes em cabeçalho das suas obras que a ciência é independente de toda a teoria. Por aquilo que dizem, não existe no seu trabalho nenhuma premissa filosófica nem metodológica. Também não procuram tirar as consequências que decorrem dos seus trabalhos, e ainda menos generalizá-las numa metodologia das ciências humanas. Surpreende tal declaração da parte destes eruditos, que, recusando todo o valor autónomo ao seu método, elaboraram, efectivamente, uma das mais perfeitas doutrinas metodológicas; e hoje censurar-lhes-iam sobretudo o não terem pensado senão na metodologia. O que mostra mais uma vez que em ciência o positivismo ingénuo é sempre ilusório; é antes o indício de um fenómeno corrente nos empiristas: a falta de consciência dos seus próprios meios, e até da essência dos seus tramites” (TODOROV, 1965, p. 21).

<sup>71</sup> “É natural que durante este tempo as obras literárias não tenham representado para os formalistas senão uma matéria própria para verificar e confirmar as teses teóricas” (EIKHEINBAUM, 1965, p. 46).

No entanto, a maior contribuição, pelo menos no âmbito desta dissertação, talvez, esteja na flexibilidade de sua teoria, defendida por Eikhenbaum e reforçada, em 1964, por Todorov: “(...) os formalistas modificam e aperfeiçoam o seu método todas as vezes que encontram fenômenos irredutíveis às leis já formuladas. Foi esta liberdade que permitiu, dez anos depois dos manifestos do início, uma nova síntese, muito diferente da primeira” (TODOROV, 1965, p. 20-21).

É claro que outras contribuições são significativas, como serão apresentadas adiante, no entanto, esta é importante porque entende que o objeto literário é maleável, e, neste sentido, o indivíduo incumbido da análise deste, tem que estar ciente desta flexibilidade. Com relação ao método formal, as principais contribuições temáticas podem ser apresentadas como a relação entre língua emocional e língua poética, a constituição fônica do verso, a entonação como princípio construtivo do verso, o metro, a norma métrica, o ritmo no verso e na prosa, a relação entre ritmo e semântica na poesia, a metodologia dos estudos literários, a inter-relação entre as exigências impostas à obra pela realidade e as exigências impostas pela própria estrutura da obra, a tipologia das formas narrativas, entre outras (TODOROV, 1965, p. 19-20). Além dessas, há também aquelas que extrapolaram o domínio da poesia e são verificadas também na prosa, como, por exemplo, a noção de desautomatização; a poesia transracional; a literariedade<sup>72</sup>; o estranhamento; a imanência da obra literária, livre dos psicologismos e historicismos dos críticos anteriores<sup>73</sup>.

Com o objetivo de abordar outra teoria, vale evocar as palavras de Chklovski, como elemento de transição, para ilustrar a produção do conhecimento através dos atos responsivos, sobre os quais os próprios formalistas já tinham consciência no nível da literatura, mas não no da teoria: “Cada época literária contém não uma, mas várias escolas literárias. Elas existem simultaneamente na literatura, e uma delas toma a chefia e fica canonizada. As outras existem como não canonizadas, escondidas” (CHKLOVSKI *apud* EIKHEINBAUM, 1965, p. 65). O mesmo pode ser percebido nas teorias. No mesmo período em que a Opoiaz faz revolução dentro das análises literárias, o russo Mikhail

---

<sup>72</sup> Um excelente relato das contribuições dos formalistas pode ser observado em um texto de Todorov de 1964, onde afirma a problemática do conceito, que desde o começo dos formalistas é trabalhado, mas que até a data do escrito de Todorov ainda não havia sido apresentado de maneira satisfatória (1976, p. 209).

<sup>73</sup> Eikheinbaum explica que a preocupação específica com a imanência da obra de arte literária se justifica na medida em que os historicismos e psicologismos empreendidos pela crítica literária anterior não interessam à análise literária, mas a outros ramos do saber: “Nos nossos estudos, não introduzimos os problemas de biografia nem de psicologia da criação porque defendemos que estes problemas, que são muito importantes e muito complexos, devem ter seu lugar noutras ciências” (1965, p. 67).

Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975), faz importantes considerações no mesmo âmbito. Seu trabalho, apesar de desferir várias críticas aos formalistas, assume perspectivas analíticas que se enquadram na mesma linha destes, como evidenciam os tradutores de sua obra *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* para o português, que observam que é importante não esquecer que, apesar da “recusa polêmica” aos formalistas,

Bakhtin formou-se na mesma ambiência da escola que critica, produziu suas obras no mesmo clima e seguir por caminhos paralelos. Basta ler, por exemplo, um de seus trabalhos mais importantes, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, para verificar que ele foi estruturado segundo uma orientação bastante próxima da formalista (1988, p. 10).

Entretanto, além desta proximidade, são notáveis dois pontos referentes à relação de Bakhtin com os formalistas. Primeiro, a crítica à análise dos textos literários, regidos por uma ambição positivista, onde o autor ataca a tentativa formalista de objetividade e o “tom leviano e presunçoso do cientificismo” (BAKHTIN, 1988, p. 14):

A posição científica desses trabalhos não é satisfatória porque, afinal de contas, ela é condicionada por uma atitude incorreta ou, na melhor das hipóteses, imprecisa, da poética por eles elaborada para com a estética sistemático-filosófica geral. Essa atitude negativa para com a estética geral, a recusa radical a se deixar orientar por ela, é o pecado comum da crítica da arte de todos os seus domínios, cometido no próprio berço dessa ciência<sup>74</sup> (BAKHTIN, 1988, p. 15).

O segundo ponto se relaciona à prudência de Bakhtin em reconhecer os méritos de alguns trabalhos formalistas, que apresentavam, na visão bakhtiniana, um avanço em relação aos estudos de seus companheiros. Bakhtin, em sua filosofia da linguagem, utiliza métodos comuns aos desenvolvidos pelos formalistas, que ele considerava pertinente: “Nas obras dos formalistas, junto a afirmações totalmente injustificáveis, sobretudo de caráter geral, encontram-se muitas observações cientificamente válidas” (BAKHTIN, 1988, p. 19).

As perspectivas teóricas e metodológicas desenvolvidas pelos formalistas e por Bakhtin configuram-se em processos que, num sentido restrito, se complementam mutuamente. O próprio Einkerbaum reconhece as falhas dos formalistas nos seus

---

<sup>74</sup> O caráter específico da crítica de Bakhtin aos formalistas se encontra no fato de que eles ignoram o que Bakhtin denomina de “problemas da essência da arte em geral” (1988, p. 15). Eles estão demasiadamente preocupados com o objetivismo lingüístico, ignorando, assim, elementos fundamentais da questão artística, um deles é a distinção entre o *objeto estético arquitetônico*, distinto da composição da obra, cujos quais os formalistas não distinguem, ou as três tarefas da análise estética apresentada por ele: (i) observar a obra como um *objeto estético arquitetônico* (por de ser entendido como contemplação); (ii) proceder a uma análise matemática, objetiva, ou seja, observar todos os momentos da obra como um fenômeno da língua; (iii) e por fim observa a *composição da obra*, que está sujeita a uma análise puramente técnica (1988, p. 14-28).

trabalhos iniciais. Assim, o que se torna perceptível, no tocante às teorias literárias é o seu caráter de mudança, uma determinada teoria surge da impossibilidade teórico-metodológica encontrada por outra teoria. Neste sentido é que se encontram teorias que ampliam consideravelmente as prerrogativas epistemológicas de Bakhtin e dos formalistas como é o caso da Teoria Fenomenológica, da Estética da Recepção e do Estruturalismo, assim como, teorias que se configura a partir da oposição, a Teoria sociológica e a neo-marxista.

O grande problema das correntes teóricas é que, ao invés, de complementarem-se através de um conflito de interpretações, elas se fecham em seus nichos e ignoram os avanços alheios, considerando como verdade absoluta apenas os seus resultados. No que se refere às teorias, há que se levar em consideração que elas não funcionam, na atualidade, apenas como elementos que fundamentam os aparatos epistemológicos de pesquisa, mas também como *slogans*, como propagandas de tal e tal teoria, como Eikheimbaum salientou, a respeito dos estudos iniciais dos formalistas:

Quando se fala do método formal e da sua evolução, é preciso ter sempre em conta o facto de muitos princípios postulados pelos formalistas nos anos de discussão intensa com os seus adversários terem uma importância, não só como princípios científicos, mas também como *slogans* que, numa finalidade de propaganda e de oposição, se acentuavam até ao paradoxo (EIKHEIMBAUM, 1965, p. 50).

Se este fato é evidente no período de 1916 a 1921 na Opoaiz, não é menos verdade que sejam evidentes nos estudos atuais:

Os teóricos dão a impressão, muitas vezes, de fazer críticas muito sensatas contra as posições de seus adversários, mas visto que estes, confortados por sua boa consciência de sempre, não renunciam e continuam a matraquear, os teóricos se põem também eles a falar alto, defendem suas próprias teses, ou antíteses, até o absurdo, e, assim, anulam-se a si mesmos diante de seus rivais encantados de se verem justificados pela extravagância da posição adversária (COMPAGNON, 1999, p. 16).

Se para os formalistas os estudos transcendentos importavam para áreas que não eram a dos estudos literários, essa realidade se modifica com o passar dos anos, abrindo espaço para estudos imanentes, transcendentos e imanente/transcendentos<sup>75</sup>, assim, as

---

<sup>75</sup> Sobre o assunto ver: PAULA, Adna Candido de. “Une Recherche Épistémologique des Processus Herméneutiques des Théories Littéraires / Uma Investigação Epistemológica dos Processos Hermenêuticos das Teorias Literárias”. In: *XII Congresso da Associação Internacional para Pesquisa Intercultural (ARIC)*.



teorias literárias conseguem abranger elementos que extrapolam os limites do texto, mas que, contudo, partem dele.

Assim como Einkerbaum fala de *slogans*, Compagnon fala de ideologia. Para ele, existem, concomitantemente, teoria e prática, mas, de modo sub-reptício, inclui-se a estes termos a ideologia, que permeia as duas esferas. A ideologia é o elemento que legitima a prática pregada pela teoria, mesmo que essa legitimação seja obtida por meio de uma mentira<sup>76</sup>, pois “as teorias seriam um pouco como doutrinas ou dogmas críticos” (COMPAGNON, 1999, p. 23). Neste sentido, é preciso estar atento a dois efeitos perversos do mau uso das teorias: a teoria enquanto efeito de moda<sup>77</sup>, o que a torna um objeto de propaganda, como pode ser exemplificado com o recente *boom* dos Estudos Culturais, ou o estudo dos marginais, com uma alta demanda de pesquisas voltadas única e exclusivamente para o sistema de referência externo das obras; a transformação da teoria em metodologia estática, pois, como afirma Compagnon, “a fatalidade da teoria é ser transformada em método para a instituição acadêmica” (1999, p. 18).

Da mesma maneira que a história pode ser repensada e aprimorada em suas teoria e metodologias, por meio da historiografia, como salientado acima, os estudos literário podem ser repensados por meio da teoria, entendida como uma metacrítica, uma crítica da crítica (COMPAGNON, 2001, p. 21). A teoria não deve servir a nenhum senhor, para não incorrer no risco de perder sua capacidade auto-reflexiva:

A teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim crítica-os (criticar é separar, discriminar). A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, *a crítica da crítica*, ou a *metacrítica*. (...) Trata-se de uma consciência crítica (uma crítica da ideologia literária)(...) (COMPAGNON, 2001, p. 21).

Esta concepção da teoria como elemento de crítica dos estudos literários atende aos pressupostos seguidos nesta pesquisa. O objetivo, aqui, não foi o de se prender a uma determinada teoria literária, seja ao formalismo, ao pós-colonialismo, ou à teoria fenomenológica. Aqui, o que interessa é a orientação da obra literária como primeiro passo

---

Florianópolis. XII Congresso da ARIC - Association Internationale pour la Recherche Interculturelle. Florianópolis: ARIC-UFSC, 2009. v. 1. p. 1-15.

<sup>76</sup> Sobre o assunto ver: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 20.

<sup>77</sup> Sobre o efeito de moda dentro das instituições acadêmicas ver: SEVERO, Cristine Gorski; PAULA, Adna Candido. *No mundo da linguagem: Ensaio sobre identidade, alteridade, ética, política e interdisciplinaridade*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 23.

da análise. Há uma base teórica e metodológica, como fica evidente na introdução, no entanto, ela não é fixa. Conforme a obra orienta a pesquisa, as curvas são feitas. Compagnon dá um bom exemplo de como proceder diante das teorias: “perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma” (COMPAGNON, 2001, p. 23). Esta postura é compartilhada aqui.

Diante dessa fluidez das teorias, seria possível dizer que os estudos literários entram-se em crise, pois não há mais um ponto de ancoragem, tal qual aconteceu com a história, quando seus sistemas não se realizaram<sup>78</sup>. No entanto, o que está se evidenciando com a presente pesquisa é que esta ampla possibilidade de abordagem se mostra como uma saída para o problema das teorias, pois isto inviabiliza a utilização das teorias como métodos prontos de análise, no entanto, apresenta um grande problema: a ampliação das pesquisas em torno das inúmeras teorias, isso tornaria o trabalho consideravelmente mais complexo e significativamente mais produtivo, mas, há que ficar claro que este trabalho necessita ser tangenciado por um processo epistemológico que valide os estudos em desenvolvimento. Neste sentido, as palavras de Compagnon são claras e objetivas:

À teoria da literatura, vejo-a como uma atitude analítica e de aporias, uma aprendizagem cética (crítica), um ponto de vista metacrítico visando interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas (em sentido amplo), um ‘Que sei eu?’ perpétuo. (...) Evidentemente, há teorias particulares, opostas, divergentes, conflitantes, mas não vamos aderir a esta ou àquela teoria; vamos refletir de maneira analítica e cética sobre a literatura, sobre o estudo literário, ou seja, sobre todo discurso – crítico, histórico, teórico – a respeito da literatura. Tentaremos ser menos ingênuos. A teoria da literatura é uma aprendizagem da não ingenuidade (COMPAGNON, 2001, p. 23-24).

## O dialogismo

Existem duas categorias dialógicas que serão discutidas neste tópico: (i) uma interna, que corresponde à ideia extraída do conceito ricoeuriano de *conflito das interpretações*, ou como diria Paula, *a teia dialógica*, categoria que corresponde ao diálogo disciplinar, que pode ocorrer entre as várias formas de abordagens existentes e passíveis de existirem dentro de uma disciplina; (ii) outra externa, que corresponde à categoria interdisciplinar e que se caracteriza por possibilitar a troca entre duas ou mais disciplinas, que no caso específico desta dissertação se restringe à literatura, à filosofia e à história. No

---

<sup>78</sup> Sobre o assunto ver: BODEI, Remo. “Crise das filosofias da história”. In: *A história tem um sentido?*. Bauru-SP, EDUSC, 2001. p. 55- 59.

que se refere ao primeiro ponto, vale problematizar alguns pressupostos já apresentados acima, que propõem o diálogo entre teorias diversas. Neste sentido, três autores servirão de base: Patrícia O'Brien e Peter Burke, no que se refere à história e Adna Candido de Paula, no que se refere à literatura.

O'Brien, discutindo a contribuição do filósofo Michel Foucault para a disciplina histórica, aponta direções teóricas e metodológicas oriundas das abordagens foucaultianas. Para esta pesquisa, o que interessou na abordagem da autora é a sua proposição, baseada em Foucault, sobre a diversidade metodológica, onde novas necessidades implicam novos desenvolvimentos. "Não me perguntem quem sou e não me peçam que continue sendo o mesmo" (FOUCAULT, 2010, p. 20). Esta postura, assumida pelo filósofo francês, influencia a direção epistemológica de O'Brien, pois, para ela, as características fugidias dos trabalhos de Foucault, no sentido de que não seguiam um esquema definido, são valorosas para as dinâmicas de estudo, quebrando os vínculos com as teorias e os métodos preconcebidos e tidos como verdades absolutas: "... Não existe nada que impeça Foucault de tomar uma nova direção no futuro'. É aí que reside, sem dúvida, a beleza de um método, de qualquer método" (O'BRIEN, 2001, p. 56).

Há uma estrutura teórica no texto de O'Brien, entretanto, ela se atém à metodologia foucaultiana, observando-a como um modo de liberdade de estudo/pesquisa. Esta discussão da autora remete o problema para uma esfera institucional, onde a questão está centrada nas cercas embandeiradas que separam as disciplinas, as teorias e as metodologias. O'Brien não quer arrancar as bandeiras metodológicas e teóricas, mas abrir-lhes as fronteiras, para que as teorias e as metodologias sejam usadas, deturpadas, modificadas, etc., inclusive a fluida metodologia de Foucault<sup>79</sup>:

Para a escrita da história, talvez a melhor utilização da obra de Foucault esteja não em tentar encontrar uma teoria onde não existe nenhuma, ou impor rígidos limites onde existe plasticidade, mas, antes, em deformar sua obra, fazê-la gemer e protestar (O'BRIEN, 2001, p. 61).

A linha apresentada por O'Brien é interessante para o propósito discutido aqui, porque evidencia a latente necessidade de mudança, seja ela teórica, metodológica ou mesmo disciplinar. Neste mesmo sentido, de dinâmica de trabalho, se situam as posições de Burke que, baseado no *conflito das interpretações* de Ricoeur, defende que a escrita da

---

<sup>79</sup> A deturpação a que se refere O'Brien, diz respeito à seguinte passagem: "De minha Parte, prefiro utilizar (mais do que comentar) os escritores que aprecio. O único tributo válido a um pensamento como o de Nietzsche consiste exatamente em usá-lo, deformá-lo, fazê-lo gemer e protestar. E, se algum crítico disser que não sou fiel a Nietzsche, isso absolutamente não importa" (FOUCAULT *apud* O'BRIEN, 2001, p. 33).

história pode, visto que apenas representa o passado, explorar perspectivas narrativas e estruturais, à moda literária, pois isso não tiraria a legitimidade do trabalho do historiador.

No texto “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”, Burke expõe que a escrita da história trava um duelo que se estende desde muito, onde, ora se defende uma escrita narrativa dos acontecimentos, ora se defende uma escrita estrutural. Especificando o que ele entende por estrutural e por narrativa, pode se dizer que a primeira é relativa à escrita e análise das estruturas que compõe a sociedade, as estruturas políticas, sociais, culturais econômicas, de maneira que o que será apresentado pelo historiador é o resultado das pesquisas que investigavam os elementos mais profundos da sociedade. Por exemplo, não é a guerra em si que interessa, mas os elementos que levaram à guerra, as estruturas que orientaram a efetivação dos acontecimentos. Em contrapartida, o interesse dos historiadores narrativistas está no acontecimento, eles pretendem apenas contar como as coisas aconteceram, sem se voltarem para as causas e as influências que desencadearam o evento.

Diante desse quadro, Burke decidiu propor uma trégua aos “entrincheirados”, como ele chama os defensores de cada lado. A proposta, ao contrário da prática, é simples, é a dialética. Em vez de oposição, diálogo. Burke toma como exemplo deste processo dialógico, o trabalho desenvolvido por George Duby e Le Roy Ladurie, que “não focalizam os acontecimentos particulares por si sós, mas pelo que revelam sobre a cultura em que ocorreram” (BURKE, 1992, p. 327). Neste sentido, ao invés de contar como era o processo de exploração da erva mate, a maneira brutal com que a Companhia Matte explorava os trabalhadores, o historiador, incumbido de tal tarefa, apresentaria os acontecimentos corriqueiros, como o corte, o sapeco, a preparação do raído, o transporte dos duzentos quilos de erva nas costas, a pesagem, a secagem e o ataqueio. Contudo, se toda esta sequência de práticas fosse apresentada apenas como acontecimento, não permitiria compreenderem a profundidade dos atos. Alguns historiadores<sup>80</sup> consideram que a empresa explorava de maneira desumana os trabalhadores, por conta desta sequência de produção, no entanto, não levavam em consideração a estrutura social do povo guarani, que fazia todo este processo, do corte ao ataqueio, como um ritual, isso era a atualização

---

<sup>80</sup> Exemplo é a obra de BIANCHINI, Odaléa da Conceição Deniz. *A Companhia Matte Larangeira e a ocupação de terra do sul de Mato Grosso: 1880-1940*. Campo Grande – MS, UFMS, 2000. Assim como alguns trabalhos de Jerri Roberto Marin, como: MARIN, Jerri Roberto. “Limiares entre história e literatura em Selva Trágica, de Hernani Donato”. In. Santos, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Literatura Comparada: Interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001; \_\_\_\_\_. “A Morte nos ervais de *Selva trágica*, de Hernêni Donato”. *Revista Territórios e fronteiras*. V 3, n. 1, 2010.

do mito de criação da erva mate<sup>81</sup>. Neste sentido, a narrativa<sup>82</sup> dos acontecimentos superficiais da ranchada em conjunto com as estruturas que estão subentendidas nestes possibilitaria uma compreensão mais ampla e mais esclarecedora a respeito da história da erva mate. O que Burke faz é por em diálogo duas formas de se escrever a história, procedimento que ele intitula de densificação da narrativa (1992, p. 339-348).

No mesmo sentido das propostas de O'Brien e Burke, encontram-se as proposições de Paula, que trabalha o conceito de *teia dialógica*. Dentro das perspectivas apresentadas por esta autora, é possível observar uma forte influência dos processos hermenêuticos desenvolvidos pela filosofia, principalmente os que se baseiam em Paul Ricoeur. A *teia dialógica* tem por meta uma metodologia de trabalho que se caracteriza por sua flexibilidade. O foco de atenção não recai sobre uma determinada teoria, mas sobre o caminho que a literariedade da obra literária indica. Nesse sentido, a obra poderá indicar duas ou mais teorias como apontará a necessidade de criação de uma nova teoria.

Paula considera que a orientação fechada, pregada pelas teorias já constituídas, é um procedimento que não dá conta da complexidade do objeto literário. Se o caminho é inverso, se ele tem início com a teoria e não com a materialidade da obra, o pesquisador poderá enxergar, tão somente, o que a teoria indica, e forçará, assim, que o objeto se enquadre dentro das perspectivas pregadas pela teoria. Em última instância, isso incorreria nas análises “forçadas”, que obedecem à interpretação indicada pela teoria de eleição que, muito provavelmente, desconsidera as virtualidades do objeto analisado. Isso pode levar a uma interpretação equivocada, que não condiz com os enunciados do texto:

O crítico literário deve aprender a não limitar exteriormente sua própria disciplina, mas a descobrir nela as razões de levar sempre mais longe os limites já atingidos. Na atualidade, com a profusão de teorias literárias emergentes, há de se pensar na possibilidade do diálogo entre elas, de se apostar na troca, no aproveitamento da intertextualidade dentro da própria ‘textualidade’ literária. Trata-se não somente de ler outras ciências e saberes, a fim de enriquecer o suporte teórico de abordagem do texto literário, mas de ler e dialogar com outros saberes pertencentes ao próprio domínio literário (PAULA, 2009, p. 1).

O último trecho desta citação encaminha para um problema atual das disciplinas: a falta de diálogo. Paula salienta a necessidade do contato interno no campo das Letras,

---

<sup>81</sup> Sobre o assunto ver: HERRIG, Fábio Luiz de Arruda. “Selva trágica: Imposições e resistências”. *Revista eletrônica história em reflexão* (UFGD)., v.4, p.1 - 26, 2010. p. 22.

<sup>82</sup> É importante observar que Burke faz uma análise intrínseca à própria narrativa, observando que há uma narrativa tradicional e uma narrativa moderna. Como saída ele propõe a densificação da narrativa. Sobre o assunto ver: BURKE, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”. In: *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 334-348).

assim como indicou Compagnon e Terry Eagleton<sup>83</sup>. No campo da história, quem faz uma crítica dura a essa falta de comunicação é Burke:

Embora a expansão do universo do historiador e o diálogo crescente com outras disciplinas, desde a geografia até a teoria literária, certamente devem ser bem vindos, esses desenvolvimentos têm seu preço. A disciplina da história está atualmente mais fragmentada que nunca. Os historiadores econômicos são capazes de falar a linguagem dos economistas, os historiadores intelectuais, a linguagem dos filósofos, e os historiadores sociais, os dialetos dos sociólogos e antropólogos sociais, mas estes grupos de historiadores estão descobrindo ser cada vez mais difícil falar um com o outro (BURKE, 1992, p. 35).

Portanto, é preciso que as várias subdisciplinas de uma determinada disciplina conversem entre si, para, assim, terem a possibilidade, ao menos, de conhecer as várias vertentes de um campo específico do saber. Mas, para além das especificidades disciplinares, a citação acima, de Burke, salienta uma via crescente em relação à interdisciplinaridade, com relação a isso, cabe, aqui, uma reflexão sobre a prática interdisciplinar.

Que a interdisciplinaridade é uma necessidade imperativa, isso parece claro. Contudo, é uma prática que exige reflexão epistemológica acerca de sua natureza e funcionamento. Ao contrário do que afirma Eduardo Portella (2006, p. 160), de que a interdisciplinaridade aos poucos se impôs, o que é possível observar é que os estudiosos estão, cada vez mais, buscando pontos de ancoragem que permitam certa tranquilidade profissional. A busca volta-se para a tentativa de encontrar esquemas que dêem conta do maior número possível de pesquisas, exatamente o caminho contrário daquele traçado por Foucault.

Ao invés de pensar a interdisciplinaridade como uma prática imposta, é necessário pensá-la como uma prática que está no centro de uma polêmica (principalmente dentro das universidades federais, visto as prerrogativas do REUNI<sup>84</sup>), e que necessita de reflexão

---

<sup>83</sup> “As teorias literárias não devem ser censuradas por serem acadêmicas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente ‘técnicas’, ‘auto-evidentes’, ‘científicas’ ou ‘universais’ doutrinas que pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos” (EAGLETON, 2003, p. 268).

<sup>84</sup> O REUNI é Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, segundo o Decreto N° 6.096, de 24 de abril de 2007, o objetivo deste programa é criar condições para a ampliação do acesso e permanência na educação superior, no nível de graduação, pelo melhor aproveitamento da estrutura física e de recursos humanos existentes nas universidades federais. Sobre o assunto acesse: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm)

epistemológica, pois a interdisciplinaridade não é uma troca aleatória de resultados de pesquisa, é um processo mais complexo do que o senso comum supõe.

Na tentativa que situar a interdisciplinaridade dentro do discurso acadêmico, Paula e Severo trabalham esta prática em três sentidos: (i) observando-a historicamente; (ii) tentando precisar um conceito, onde elas deliberam sobre a inter- a pluri- e a transdisciplinaridade; (iii) e por último, uma proposta permeada por críticas às Instituições de Ensino Superior e às formas de avaliação deste ensino. A base dessa reflexão está calcada no conceito de interdisciplinaridade trabalhado por estas duas pesquisadoras, que definem essas práticas da seguinte forma:

A interdisciplinaridade supõe um diálogo e uma troca de conhecimentos, de análises, de métodos entre duas ou mais disciplinas. Ela implica que haja interações e um enriquecimento mútuo entre vários especialistas. A especificidade está marcada no prefixo inter-, que é uma preposição latina que significa ‘no interior de dois; entre; no espaço de’. (...) A interdisciplinaridade pressupõe dois ou mais elementos em relação (SEVERO; PAULA, 2010, p. 28).

É interessante observar as propostas apontadas por Severo e Paula, segundo as quais, a interação das disciplinas possibilita a ampliação dos saberes. Para elas, a relação dialógica pautada em um jogo de perguntas e respostas, que transitam através das disciplinas específicas, é o meio pelo qual se torna possível visualizar os pontos de contato dentro de uma especificidade disciplinar. Um bom exemplo disso pode ser observado na relação de Foucault com a história. O’Brien aponta que Foucault mina a legitimidade dos trabalhos teóricos dos historiadores mediante uma nova formulação do conceito de poder. Para ele, o poder não é apenas o que reprime, mas também o que cria, neste sentido, a história, mediante o poder de contar o passado, está passível de criar uma verdade duvidosa, o que pode ser observado em diferentes narrativas históricas<sup>85</sup> (O’BRIEN, 2001, p. 46). É neste sentido que a intervenção de outras disciplinas permitem a auto-reflexão disciplinar, uma vez que o outro olhar aponta elementos, problemas, que os agentes de uma determinada disciplina não observam, por conta de suas posições interpretativas. Colocar em dúvida a legitimidade do ofício do historiador é uma forma que forçá-lo a repensar a conceitos básicos, como o de fonte, elemento que leva Foucault e Le Goff a desenvolverem o conceito de *Documento/monumento*<sup>86</sup>, que pressupõe que todo documento é fruto de uma

---

<sup>85</sup> Sobre a manipulação da história ver: FONTANA, Josep. “Introdução”. In: *A história dos homens*. Bauru, SP: EDUSP, 2004. p. 11-19.

<sup>86</sup> “(...) O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto

determinada sociedade e que representa, neste sentido, os interesses desta mesma sociedade. Portanto, é legítimo que o pesquisador duvide de sua veracidade e, assim, empreenda uma análise crítica do documento. Vale lembrar o caso de Valla, como exemplo (p. 74).

A relação entre a história e a literatura necessita dessa abordagem investigativa, a fim de se evitar aproximações simplistas. Trata-se, como já foi mencionado, de uma relação que remonta aos primórdios gregos e que sempre foi polêmica, visto que a história, desde Heródoto, busca diferenciar-se e distanciar-se do literário. O elemento que cria a fronteira entre uma e outra disciplina é a diferença entre o contar do ato efetivo (história) e o ato possível (literatura) (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)<sup>87</sup>. A história, através de sua escrita, tenta representar uma realidade palpável, que ocorreu no passado e que o historiador legitima por meio de fontes epistemologicamente trabalhadas. A literatura, por sua vez, cria um mundo que se caracteriza por sua autonomia, por seu descompromisso com a realidade histórica.

Atualmente, um dos pontos polêmicos da relação entre as duas disciplinas está na linguagem. Antes, porém, de entrar numa discussão mais intensa sobre esta, é necessário esclarecer que quando se fala “literatura” esta está sendo tomada como a arte literária, como individualidade, pois que a literatura, enquanto produção de texto, enquanto prática artística, não pode ser vista como uma disciplina, já que é individual<sup>88</sup>. Contudo, mesmo

---

monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 2003, p. 535-536). Mais adiante completa: “A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos ‘neutra’ do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes, de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento” (LE GOFF, 2003, p. 537-538). Em convergência às palavras de Le Goff, Foucault diz que “(...) a história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinente, inter-relacionados, organizados em conjunto” (FOUCAULT, 2010, p. 8).

<sup>87</sup> No mesmo sentido afirma Burke: “É provável que os historiadores possam aprender algo, a partir das técnicas narrativas de romancistas como Tolstói e Shimazaki Toson, mas não o bastante para resolver todos os problemas literários. Pois os historiadores não são livres para inventar seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens, além de ser improvável que sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa sobre uma família, como frequentemente o fizeram os romancistas” (1992, p. 340).

<sup>88</sup> Individual no sentido de que é composto por uma pessoa, como Cervantes compôs *Don Quijote de la Mancha*. No entanto há teorias, como a teoria sociológica, que considera a possibilidade de um autor



sendo individual, pode servir a interesses diversos, como é o caso da disciplina história, que pode se utilizar dos artifícios narrativos construídos pelos escritores literários<sup>89</sup>, mesmo que isso leve a problemas terminológicos, pois não sendo disciplina a produção do texto literário, mas sim arte, não pode haver interdisciplinaridade. O que interessa, aqui, é o diálogo entre as disciplinas. A fim de centrar a discussão nos problemas linguísticos entre a história e a literatura, um autor é referência para o debate: Hayden White. A formulação mais discutida de White é sua teoria tropológica, segundo a qual, a história é um processo construído dentro de uma perspectiva linguística:

Nessa teoria trato o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. As histórias (e filosofias da história também) combinam certa quantidade de ‘dados’, conceitos teóricos para ‘explicar’ esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados. Além disso, digo eu, eles comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente ‘histórica’. Esse paradigma funciona como o elemento ‘meta-histórico’ em todos os trabalhos históricos que são mais abrangentes em sua amplitude do que a monografia ou o informe de arquivo (WHITE, 2008, p. 11)

Mais adiante ainda completa:

(...) o problema do historiador é construir um protocolo linguístico, preenchido com as dimensões lexicais, gramaticais, sintáticas e semânticas, por meio do qual irá caracterizar o campo, e os elementos nele contidos, *nos seus próprios* termos (e não nos termos em que vêm rotulados nos documentos) e assim prepará-los para a explicação e representações que posteriormente oferecerá deles em sua narrativa. Por sua vez esse protocolo linguístico preconceptual será – em virtude de sua natureza essencialmente *prefigurativa* – caracterizável em função do modo tropológico dominante em que será vazado [metáfora, metonímia, sinédoque e ironia] (WHITE, 2008, p. 45).

Para White, a disciplina histórica é concebida através de uma poética da história, da mesma forma como a obra de arte literária goza de um estatuto poético, mesmo que este estatuto não seja normativo. A grande polêmica que surgiu em torno de sua obra, porém, é a dimensão da subjetividade na qual a história foi atrelada diante de constatação dessa

---

coletivo. Sobre o assunto ver: GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

<sup>89</sup> Sobre o assunto ver: BURKE, P. “A História dos Acontecimentos e o renascimento da narrativa”. *A escrita da história: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP 1992. p. 327- 348.

poética, pois, se a história é constituída a partir de uma natureza verbal e prefigurativa do historiador, como confiar que a sua palavra não esta condicionada a interesses subjacentes?

A poética apresentada por White está calcada na seguinte estratégia triádica: “explicação por argumentação formal”; “explicação por elaboração de enredo”; “explicação por implicação ideológica”. Estas três estratégias são integradas por elementos específicos: a primeira é composta pelos modos do formismo, do organicismo, do mecanicismo e do contextualismo; a segunda pode ser vazada na forma de estória romanesca, de comédia, de tragédia e de sátira; por fim, a implicação ideológica pode ser composta pelo anarquismo, pelo conservantismo, pelo radicalismo ou pelo liberalismo. A combinação destes elementos na escrita da história forma o que White chama de “estilos historiográficos”, já que isso cria uma estética da escrita histórica (2008, p. 12).

É possível observar uma grande polêmica a respeito dos postulados de White porque sua perspectiva gera uma insegurança na possibilidade de acesso à verdade. Mesmo com a consciência de que esta verdade é inacessível, os historiadores estão sempre em busca de processos e métodos que os aproxime ao máximo dela. Os aportes de influencia literária utilizados por White agradou alguns, desagradou muitos e influenciou debates.

Le Goff identifica três pontos conclusivos na obra de White<sup>90</sup>, os quais levam a crer que a história é uma “atividade simultaneamente poética, científica e filosófica” (LE GOFF, 2003, p. 37). Mas, para Le Goff, os postulados de White se orientam em dois sentidos: (i) como uma contribuição para a compreensão da crise do historicismo, no fim do século XIX; (ii) e como uma possibilidade de reflexão sobre a relação entre a história como ciência, como arte e como filosofia. Quanto ao segundo, Le Goff considera que, de fato, no fim do século XIX havia um transito entre os três campos do saber, mas que, depois disso, a disciplina se esforça por se tornar específica, ou seja, essa tríplice relação é característica de um período histórico da disciplina, ao contrário do que afirma White em sua conclusão geral (2003, p. 37-38).

Contudo, Le Goff não desconsidera a relação da história com a arte, para ele, esta disciplina é uma arte, mas, uma arte diferente, orientada por aparatos epistemológicos, provida de sua especificidade, no mesmo sentido em que observa George Duby:

---

<sup>90</sup> “1) não existe diferença fundamental entre história e filosofia da história; 2) a escolha das estratégias de explicação histórica é mais de ordem moral ou estética do que epistemológica; 3) a reivindicação duma cientificidade da história não passa do disfarce de uma preferência por esta ou aquela modalidade de conceitualização histórica” (LE GOFF, 2003, p. 37).

(...) a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária. A história só existe pelo discurso. Para que seja boa, é preciso que o discurso seja bom. (...) A história, se deve existir, não deve ser livre: ela pode muito bem ser um modo do discurso político, mas não deve ser propaganda; pode muito bem ser um gênero literário, mas deve ser literatura (DUBY; LARDREAU *apud* LE GOFF, 2003, p. 38).

Neste mesmo sentido, Ricoeur dirige suas críticas à White. Pois, como filósofo, Ricoeur contribuiu para a reflexão sobre a disciplina, como Le Goff mesmo apontou (2003, p. 22). Ricoeur lamenta o fato de que White tratou, em *Meta-história*, as operações de composição da intriga como modos explicativos, pois, para Ricoeur, elas são, na melhor das hipóteses, “indiferentes para os procedimentos científicos do saber histórico” e, na pior delas, “substituíveis por estes procedimentos científicos” (2007, p. 266). Nesta orientação, que coloca a história diante de um limiar disciplinar incerto, Ricoeur aponta que é urgente esclarecer o referencial que distingue a história da ficção, pois, sem esta diferenciação, ambas tendem a se diluir:

Ora, essa discriminação não pode ser feita sem sair do âmbito das formas literárias. De nada adianta então esboçar uma saída desesperada recorrendo simplesmente ao bom senso e aos enunciados mais tradicionais a respeito da verdade histórica. É preciso articular pacientemente os modos da representação com os da explicação/compreensão e, através desses, com o momento documental e sua matriz de verdade presumida, a saber, o testemunho daqueles que declaram ter se encontrado no local onde as coisas aconteceram. Nunca acharemos na forma narrativa enquanto tal a razão dessa busca de referencialidade. Esse trabalho de reunificação do discurso histórico considerado na complexidade das suas fases operatórias está totalmente ausente das preocupações de H. White (RICOEUR, 2007, p. 267)<sup>91</sup>.

Mesmo tendo em grande estima o nível epistemológico da disciplina histórica, Ricoeur não desconsidera inteiramente a postura de White, visto a presença notável da parte escrita da história e mesmo sua subjetividade<sup>92</sup>. Mas, em defesa desta impossibilidade positivista, visível em maior escala nas ciências da natureza, Ricoeur afirma: “(...) não

---

<sup>91</sup> No mesmo sentido ainda afirma: “(...) a única maneira responsável de fazer prevalecer a atestação de realidade sobre a suspeição de não-pertinência é repor em seu lugar a fase escriturária em relação às fases prévias da explicação compreensiva e da prova documental. Em outros termos, quando juntas, escrituralidade, explicação compreensiva e prova documental são suscetíveis de credenciar a pretensão à verdade do discurso histórico” (RICOEUR, 2007, p. 292).

<sup>92</sup> Sobre o caráter subjetivo da escrita histórica Ricoeur argumenta que: “(...) Os destroços do passado estão espalhados, mas também os testemunhos sobre esse passado; a disciplina documental soma seus próprios efeitos de destruição seletiva a todas as modalidades de perda de informação que mutilam a pretensa ‘evidência documental’” (RICOEUR, 2007, p. 266).

temos nada melhor do que o testemunho e a crítica do testamento para dar crédito à representação historiadora” (2007, p. 293).

É possível notar que Le Goff, Ricoeur, Kramer<sup>93</sup> e Burke são autores que, apesar de divergirem em determinados pontos com White, compreendem a importância de seus estudos para a disciplina histórica. Contudo, é imperativo expor o outro lado da moeda, a outra voz da reflexão neste diálogo. Fontana considera que os trabalhos de White, apesar de terem grande receptividade nos meios acadêmicos, não gozam, nem ao menos, de originalidade, pois outros estudiosos já haviam abordado o tema, além do fato de considerar que seus escritos são inúteis para a história: “Os argumentos de White, como os de todos os que pretendem desqualificar a história, reduzindo-a à narração, são irrelevantes” (FONTANA, 2004, p. 402).

A posição de Fontana considera, não apenas, White como um autor irrelevante, mas, toda uma gama de autores que dão importância à narrativa e aos processos linguísticos no trabalho de redação do texto histórico empreendido pelo historiador, no sentido de conhecer o passado de maneira mais clara:

Com muita frequência, pode-se observar que a teorização sobre o discurso e sobre as representações não faz mais que examinar velhos problemas, amplamente explorados no passado, repetindo observações que já tinham sido feitas, ou que são óbvias, com um vocabulário novo – com Hayden White, Ricoeur e o padre de Certeau como provedores de léxico – e uma nova retórica, com o que se inculca, nos leitores desprevenidos, a ilusão de uma novidade interessante (um procedimento que, por outro lado, proporciona, aos profissionais em busca de respeitabilidade, a segurança de estar na última moda). Na verdade, não há mais do que um fatasmagoria em tudo isto, geralmente reacionária, com uma viva preocupação em evitar ‘o confronto com as realidades da economia política e as circunstâncias do poder global’. Providos das armas da retórica, os ‘textualistas’ podem continuar com a ilusão de oferecer normas ao mundo e ganhar batalhas que organizam, tendo fixado previamente as regras de combate, as quais lhes garantem a vitória por antecipação. Nunca serão derrotados neste tipo de escaramuças (...) mas, a esterilidade vazia de seu trabalho, que não contribui com nada de útil para as ‘práticas não discursivas’ dos homens e mulheres de hoje, acabará relegando-os ao mesmo esquecimento em que repousa o saber tardio-aristotélico que manteve vitoriosos combates retóricos contra a revolução científica (FONTANA, 2004, p. 410-411).

---

<sup>93</sup> KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 131-173. Nesse texto há uma defesa da prática dialógica, onde a base da discussão está calcada nos pressupostos teóricos de Whyte e Dominick LaCapra, que deliberam sobre a relação entre história e literatura, enquanto meio de abordar outros vieses da produção histórica.

No que se refere a White, apesar de suas obras receberem muitas críticas, nenhuma, ao contrário de Fontana, ousou dizer que seus postulados fossem irrelevantes. Todos tinham em conta, mesmo que criticando um ou outro ponto, que as pesquisas dele trouxeram contribuições à ciência histórica. Quanto aos trabalhos de Ricoeur, os quais, alguns, foram problematizados nesta pesquisa, pode-se dizer que suas contribuições são significativas, a tal ponto, que abarcam os elementos apontados por Fontana como uma saída para as irrelevâncias dos ‘textualistas’. Para Fontana:

Mil vezes mais úteis que as elucubrações verbais são, para o historiador, as contribuições da ciência cognitiva, as novas visões que mostram a complexidade dos mecanismos de formação das recordações evocadas pela memória – a forma pela qual a mente humana transforma um feixe de sensações diversas numa recordação –, que podem sugerir caminhos úteis para pesquisar o processo de formação da memória coletiva que denominamos história (FONTANA, 2004, p. 411).

São exatamente esses pontos que Ricoeur aborda no seu livro *A memória, a história e o esquecimento*, explorando tanto as questões epistemológicas, que dizem respeito à disciplina histórica, como os processos cognitivos implicados nos atos de lembrança (e esquecimento). Um dos pontos sobre o qual Fontana apoia sua crítica aos “textualistas” está calcado no fato de que, segundo ele, toda a prática humana está implicada numa narrativa. Para Fontana, a narrativa é o meio pelo qual se expressam os mais diversos campos do saber, no entanto, os “textualistas” parecem tomá-la como uma especificidade da história, na qual a não abordagem do tema a colocaria fora do campo das ciências, caindo assim no campo literário<sup>94</sup>. O grande problema desta concepção de Fontana se encontra no fato de que, tornando irrelevantes as abordagens que refletem a respeito das narrativas, perde-se a possibilidade de uma reflexão epistemológica a cerca do procedimento narrativos. Os estudos de LaCapra<sup>95</sup>, Ricoeur, White, Burke, entre outros, são importantes no sentido de que permitem um novo horizonte acerca da escrita da história. O texto, já comentado acima, de Burke, oferece um belo exemplo disso, ao propor a densificação da narrativa frente aos entrincheiramentos dicotômicos.

---

<sup>94</sup> “Boa parte das reiteradas elucubrações em torno da história como narração – Hayden White, Ricoeur, etc. –, que parecem colocar a questão como se fosse um problema específico da história, ameaçando-a de se ver expulsa do terreno da ciência para cair no da literatura, não consideram que a narração é a forma habitual com que o homem organiza os conhecimentos, inclusive os das ciências naturais. (...) Os historiadores não têm que pedir desculpas por fazerem o mesmo” (FONTANA, 2004, p. 408).

<sup>95</sup> Sobre o assunto ver: KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 131- 173.

Outrossim, o caminho inverso também é importante e deve ser observado: como as relações específicas da literatura se posicionam em relação à história? Quanto ao campo da literatura, observa-se que existe um grande paradoxo teórico no que se refere à especificidade do campo de análise do literato, onde inúmeras correntes disputam o viés legítimo do estudo literário: imanente ou transcendente, e que, atualmente, começa a encontrar uma via dialética, onde se pressupõe um caminho que vai do interior para o exterior, as teorias imanentes/transcendentes. Quanto à imanência é possível proceder a uma análise lexical, um estudo semântico, gramatical, em todos os níveis da língua, observando sua estrutura, sua forma, a relação significado e significante, entre outros, que são elementos específicos dos dados internos, ou poder-se-ia dizer, uma análise sincrônica; ao contrário da transcendência, que pressupõe um estudo biográfico, um estudo da época em que a obra foi escrita, da produção da obra, da distribuição do livro, da recepção, enfim, outro foco que não está necessariamente relacionado com as perspectivas estéticas apresentadas na obra, que se pode denominar análise diacrônica<sup>96</sup>.

No que tange à imanência, pode-se dizer que é um sistema de referência distante das perspectivas históricas, visto que aborda campos específicos da língua, como as perspectivas estéticas. No entanto, ainda assim, a imanência, ou sistema de referência interno, pode ser observado dentro de uma perspectiva histórica, visto que os dados podem ser encontrados em uma dada referencialidade. No entanto, a análise transcendente é a que mais se aproxima do campo histórico, principalmente, quando são abordados pela história da literatura, como aponta Paul Valéry:

A História da Literatura busca as circunstâncias exteriormente atestadas nas quais as obras foram compostas, se manifestaram e produziram seus efeitos. Informa-nos sobre os autores, sobre as vicissitudes de suas vidas e de suas obras, enquanto coisas visíveis e que deixaram traços que se possam acentuar, coordenar, interpretar. Recolhe as tradições e os documentos (VALÉRY *apud* COSTA LIMA, 2006, p. 341).

Ria Lemaire, no texto “O mundo feito texto”, segue o mesmo norte que Valéry e apresenta dois pontos de aproximação da literatura com a história: as abordagens “contextualizantes”, já postas na prática dos estudos literários; os processos comuns de

---

<sup>96</sup> Sobre as fases sincrônicas e diacrônicas ver: PAULA, Adna Candido de. —Une Recherche Épistémologique des Processus Herméneutiques des Théories Littéraires / Uma Investigação Epistemológica dos Processos Hermenêuticos das Teorias Literárias. In: *XII Congresso da Associação Internacional para Pesquisa Intercultural (ARIC)*. Florianópolis. XII Congresso da ARIC - Association Internationale pour la Recherche Interculturelle. Florianópolis: ARIC-UFSC, 2009. v. 1. p. 1-15.

representação, tanto na literatura como na história, que se apresentam a ela como um projeto não efetivado ainda:

Do ponto de vista da literatura e dos estudos literários, a abertura em direção à história tinha sido preparada graças a novas abordagens ‘contextualizantes’, que permitiram passar do positivismo convencional dos estudos literários. Dentro desse positivismo, a obra literária se considerava um todo fechado em si mesmo, possuindo uma estrutura autônoma que, por sua vez, podia ser interpretada em circuito fechado, ou comparativamente, na sua relação com outras obras do mesmo tipo. A contextualização da literatura, a sua leitura e interpretação como partes integrantes de contextos econômicos, políticos, sociais e culturais permitiram passar a primeira barra que separava o fato histórico dos fatos literários, mais ainda não permitiram chegar à plataforma conceitual e única que constitui a base do projeto Clíope, a saber, a concepção dos textos, literário e histórico, como representações ou *mise-en-forme* da realidade (LEMAIRE, 2000, p. 10).

É válido considerar dois pontos incontestáveis : (i) que toda narrativa histórica está imbuída de uma subjetividade, da qual o historiador é submetido , pois está condicionado a um tempo histórico e ao uso de sua imaginação como meio de dar sentido à história que narra, donde se infere que a história, enquanto disciplina, não pode ser dissociada de sua esfera imaginativa, o que não permite dizer que suas premissas são falsas, pois, como afirma Lemaire: “É baseando-se no seu estatuto científico que a história justifica a sua legitimidade como narração do passado” (LEMAIRE, 2000, p. 12). O equivalente a essa retomada do passado, em literatura, é o fato de estar condicionada a uma referencialidade, mesmo quando a deforma, a desautomatiza. Apesar de a obra *Cem anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marques, ser classificada como uma literatura fantástica, isso não significa que não se possa apresentar elementos referenciais que sejam paralelos a este mundo autônomo da ficção. A esta relação, na qual a história toca o âmbito fictício e a literatura toca o histórico, Ricoeur, dá o nome de *entrecruzamento*<sup>97</sup>. (ii) O segundo ponto

---

<sup>97</sup> Ricoeur entende que no nível da história, a ficção se apresenta em três momentos: (i) diante do calendário e do *gnômon*, onde, de um tempo do mundo, ou seja, de um tempo físico, o homem extrai o tempo vivido, que é o meio pelo qual ele organiza-se no mundo através do tempo do mundo, esse processo surge de uma esfera imaginativa; (ii) o segundo ponto baseia-se nas considerações de White, dentro de sua teoria tropológica; (iii) e por fim, a ficção integra a história por meio dos *epoch-making*, onde é discutida a questão do horrível e do admirável que “recebem sua significação específica do seu poder de fundar ou de reforçar a consciência de identidade de uma comunidade (...)” (RICOEUR, 1997, p. 324), nesta terceira modalidade de ficcionalização da história, Ricoeur, considera as implicações éticas das narrativas historiadoras. No que tange a historicidade da ficção, Ricoeur considera o paralelo temporal, de contar o que aconteceu, e o pacto entre autor e leitor, no sentido de que o verossímil tem espaço de existência (1997, p. 327-333). Mas também há que se considerar que dentro das pressuposições que se relacionam a tríplice mimese há uma implicação das questões históricas, visto que a obra de arte, mesmo tendo como ancoradouro a questão estética, tem seu ponto de partida na referencialidade, na pré-figuração, e que para além da questão estética está o efeito no receptor, já que ninguém sai intacto de uma leitura.

se refere ao fato de que, se existe este trânsito entre as áreas, há que existir também uma esfera de regulamentação das especificidades. A arte é passível de crítica, no entanto, não é normatizada, é livre para criar, pode ser engajada, como propõe Sartre, mas não é obrigada a isso; pode ser prosa ou poesia, mas não tem uma forma determinada, como já teve na Antiguidade Clássica<sup>98</sup>. O fato é que a arte se caracteriza por sua flexibilidade, ao contrário da história e dos estudos literários, que necessitam, em certa medida, de uma regulamentação epistêmica. Ambas, apesar de divergências quanto a isso, gozam de um estatuto científico.

Vale considerar, ainda, que a relação interdisciplinar entre a história e os estudos literários, assim como a história com seus aportes da poética literária, como a narrativa, apresentam-se como elementos fundamentais para o desenvolvimento disciplinar. Ao que parece, houve um equívoco no processo de especialização das disciplinas, visto que, ao mesmo tempo em que se super-especializaram, concomitantemente, se fecharam para outros campos do saber, o que não deveria ter ocorrido. Desta maneira, cabe aos novos pesquisadores buscarem reconstruir as pontes que possibilitaram a formação disciplinar dessas disciplinas, a fim de refletir epistemologicamente sobre ele e, a partir disso, estabelecer os pontos de contato, as aproximações e distinções disciplinares. Os questionamentos de Foucault a respeito de uma determinada perspectiva historiográfica, como apontado acima, possibilitou um repensar do ofício do historiador, da mesma maneira, o contato interdisciplinar pode demonstrar saídas para aparentes aporias.

### **História e literatura: um estudo de caso**

Este tópico é um desdobramento do anterior, visto que apresenta, na prática, as premissas defendidas anteriormente, com a análise do romance estudado nesta pesquisa. O primeiro e segundo capítulos tiveram um caráter de análise imanente, no entanto, este capítulo, apesar das discussões de cunho teórico, visa explorar o romance de Donato por uma via histórica; neste sentido, a análise se torna dialética, tomando o mundo romanesco e o mundo histórico como dois espaços-tempos distintos, contudo, paralelos. A obra literária não será tomada, em nenhum instante, como resultado da realidade erivateira, ela será analisada como um mundo autônomo em relação ao mundo histórico.

---

<sup>98</sup> Sobre o tema da evolução dos gêneros literários, conferir COMPAGNON, Antoine. “A literatura”. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p.29-46.



Em seu texto *Profanações*, Giorgio Agambem fala sobre o conceito de paródia, onde a observa em cinco sentidos: (i) o primeiro é de que a paródia depende de um modelo preexistente, que de sério se transforma em cômico, e a conservação de dados formais nos quais se inserem novos conteúdo, que são incongruentes; (ii) num outro sentido, Agambem toma este gênero em sua concepção clássica, segundo a qual, há uma separação entre *melos* e *logos*, entre o canto e a palavra, que libera o surgimento de uma *parà*<sup>99</sup>, de um lugar ao lado; (iii) em um terceiro sentido entende-se a paródia como um mistério moderno. Para Agambem, “frente ao mistério, a criação artística só pode acabar em caricatura” (AGAMBEM, 2007, p. 40), como é o caso, por exemplo, do relato do mito hebraico-cristão da expulsão do Éden, em que o homem perdeu seu lugar e “foi jogado (...) dentro de uma história que não lhe pertence” (AGAMBEM, 2007, p. 40); (iv) a ignorância também é apresentada como uma espécie de parodia, como ocorreu na representação do limbo como uma paródia do paraíso e do inferno; do primeiro porque hospeda criaturas que são inocentes, mas que trazem a mancha original; do inferno porque é um local onde os condenados vivem na ignorância do sobrenatural, as criaturas que estão no limbo, apesar de não terem pecado, como, por exemplo, crianças mortas antes do batismo ou pagãos justos que não puderam conhecer os mandamentos de Deus. Pessoas desta natureza carregam a marca do pecado original e, neste sentido, não tem acesso ao paraíso, mas, no entanto, não podem ser punidos com penas aflitivas como os mortos condenados, eles são punidos com penas privativas, que limitam os habitantes do limbo a conhecerem apenas as coisas naturais: “Assim, as criaturas do limbo transmutam a pena maior em alegria natural, e essa é certamente uma forma extrema e especial de paródia” (AGAMBEM, 2007, p. 42); (v) por fim, é enquanto estrutura do meio linguístico, no qual a literatura se expressa, que a paródia é entendida. Nesta forma de paródia, notam-se dois sentidos: um que se caracteriza por tomar a língua como tensão e, outro, que tem sua peculiaridade na ambiguidade linguística (AGAMBEM, 2007, p. 43-44).

Os cinco modos nos quais a paródia é tomada demonstram que ela existe enquanto outro sentido, outra significação. A paródia pressupõe um objeto que preexiste, para que, a partir dele, ela possa existir. Observando isso dentro do contexto, aqui, abordado, relação entre a história e a literatura, é possível notar que a literatura não é uma paródia<sup>100</sup>, mas um

---

<sup>99</sup> Segundo Agambem, esse *parà* é “um espaço ao lado, em que se instala a prosa” (AGAMBEM, 2007, p. 39).

<sup>100</sup> Agambem fala, no primeiro conceito de paródia, que ela implica o cômico, neste sentido, não é compatível com a realidade histórica da erva mate, nem com o universo paralelo criado pelo romance de

*locus* paralelo, que se manifesta ao lado de um mundo real<sup>101</sup>. A história da erva mate, no antigo sul de Mato Grosso, é um mundo paralelo ao mundo do mate que é mimetizado no romance *Selva trágica*. É neste sentido que a literatura se torna autônoma em relação ao contexto histórico e, conseqüentemente, isso abre espaço para a inter-relação entre a imanência e a transcendência a partir de uma obra literária. É, portanto, através desta via paralela que será observado o mundo histórico e o mundo literário da erva mate<sup>102</sup>.

Num primeiro momento, vale observar que existe um problema, em relação à erva mate, que se refere às posições político-ideológicas, por um lado, e, por outro, a um universo religioso, correspondente à cultura guarani. Em primeiro lugar, será observada a forma como os historiadores profissionais construíram a história da erva mate, onde se observa um forte condicionamento ideológico, principalmente em torno de um viés marxista. Abordagem que será contestada por sua radicalidade, observando que há uma confluência entre o poder da Cia. Matte, enquanto empresa controladora, mas, em contrapartida, há o posicionamento dos trabalhadores, que não estão passivos aos mandos da empresa, como alguns trabalhos podem demonstrar. Com relação à esfera literária, ela é abordada sem uma relação direta com o contexto histórico, mas, sim, em paralelo a este.

Observando, primeiramente, os trabalhos de cunho profissional, é notório que a principal via seguida por eles se encontra nos estudo das relações de trabalho, onde a situação pode ser resumida com a relação dicotômica de um marxismo *comum sense*: opressor *versus* oprimido. Uma primeira atestação deste caráter preconcebido pode ser observada no alerta dado por Ana Lúcia E. F. Valente e Carla Villamaina Centeno no prefácio da obra *A história dos ervais sob a ótica dos trabalhadores rurais*<sup>103</sup>:

Aos desavisados, pode parecer surpreendente que no discurso desses trabalhadores não transpareça qualquer sentimento de dor ou de tristeza ao recordar um passado de trabalho tão duro, tão brutal, decorrente de necessidades históricas. Mas como a memória apenas conta o que lembra e ferimento cicatrizados nem sempre doem, permanece a exigência mencionada no início desse prefácio de que a lembrança deve ser

---

Donato. No entanto, posteriormente, Agambem fala de “paródia séria”, mas não em um sentido geral, mas sim, no sentido estrito da obra em análise por ele *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante.

<sup>101</sup> Apesar de autônoma, a literatura pressupõe a preexistência de um mundo para daí então criar o seu. Bom exemplo disso pode ser buscado no conceito de tríplice mimese de Ricoeur (1994, p. 85-131).

<sup>102</sup> A erva mate está inserida em um espaço temporal bem mais amplo do que o que será apresentado, aqui, que se refere, temporalmente, ao período de exploração dos ervais pela Companhia Matte Larangeira, e, especialmente, ao antigo sul de Mato Grosso.

<sup>103</sup> Obra composta por 35 entrevistas de trabalhadores e trabalhadores que trabalharam nas regiões dos ervais no antigo sul de Mato Grosso e que tem por meta a confecção de um material que sirva às pesquisas especializadas.

reconstruída com base em dados e noções comuns, acessíveis a todos (VALENTE; CENTENO *apud* APE<sup>104</sup>, 2000, p. XVIII).

Este trecho permite indagar como seria possível esquecer um passado de trabalho tão duro e brutal? Ao que parece, antes mesmo que a primeira entrevista tenha sido lida, as autoras parecem querer orientar a interpretação do indivíduo que lê. Se os trabalhadores não deixam transparecer a tristeza, a dor e as dificuldades, há que se levar em consideração que elas podem não ter existido.

O texto, prefaciado por Valente e Centeno, é relevante porque apresenta a visão de duas profissionais, uma da área da antropologia e outra da educação. Além disso, o texto apresenta a imagem que os trabalhadores têm da história (memória) da erva mate. No prefácio, as duas pesquisadoras definem as atividades ervateiras como “penosas”, “tristes”, “dolorosas”, no entanto, os trabalhadores não representam esses sentimentos em suas falas; para a maioria deles, a companhia foi boa, pagava bem e trouxe benefícios para a região<sup>105</sup>. Quando questionados a respeito dos abusos de poder da Companhia Matte, alguns tinham conhecimento por meio de “causos” contados, mas, não atestavam como verdade porque não viram:

Mas eu só sei que a CIA Mate dominou essa região por muito tempo, ela tinha o direito dessas terras por mais de 100 (cem) anos, foi o Imperador D. Pedro II que concedeu ao Thomáz Larangeira, eu sabia de tudo, papai era combatente e reformado da Guerra do Paraguai, ele contava isso p’rá gente, mas a gente era criança e não dava muita importância, só ouvia falar, eu não posso contar coisa que eu não vi. Eu tenho que contar a verdade, essas histórias de morte, de trabalho forçado de cortar os pés dos mineiros que fugia eu não sei, eu nunca vi (APE, 2000, p. 10).

Esta pequena exposição das visões sobre a história da erva mate permite a constatação de que existe uma divergência de opinião entre os profissionais que estudam o passado e as pessoas que viveram a experiência e que narram a história desatrelada de uma metodologia profissional. Os primeiros atribuem uma carga de opressão aos trabalhadores e estes, pelo contrário, não consideram desta forma suas atividades dentro dos ervais. Se o objeto narrado é o mesmo, a que se deve essa divergência? A obra *A Companhia Matte Larangeira: e a ocupação da terra do sul de Mato Grosso: 1880-1940*, de Odaléa da Conceição Deniz Bianchini, parece fornecer a resposta. Fortemente influenciada pela abordagem marxista, Bianchini considera, de maneira acertada, a submissão do poder

---

<sup>104</sup> Arquivo Público Estadual (MS).

<sup>105</sup> É importante deixar claro que essa é a imagem que os trabalhadores deixam transparecer em suas falas, e não a posição do autor desta dissertação.

público ao poder privado, onde a Companhia Matte manipulava o governo do estado de Mato Grosso da forma como desejava, visto que o capital da empresa era consideravelmente superior ao do estado<sup>106</sup>. A empresa era privilegiada em detrimento dos direitos de outras pessoas, que também almejavam o arrendamento de terras para produzir. Vale salientar que, no ano de 1916, a Cia Matte tinha o domínio de uma extensão de terras que correspondia a quatro milhões de hectares (BIANCHINI, 2000, p. 239). Portanto, no sentido de observar a fragilidade estatal em relação a Cia. Matte, o trabalho de Bianchi é relevante, no entanto, quando aborda a questão dos trabalhadores, a autora comete certos equívocos. Ainda que a bibliografia utilizada por ela fornecesse dados que orientavam em outro sentido, inclusive dados que estão expostos em seu livro, como é o caso do consumo da erva mate, no período pré-colombiano, pelos guaranis, pelos quíchuas, além do comércio da erva com outras tribos (BIANCHINI, 2000, p. 198), ela considera que os trabalhos com a erva eram forçados. Entretanto, isso parece não se sustentar se for observado através um contexto religioso. Para Bianchini,

(...) os trabalhadores dos ervais viveram sob o regime de servidão por dívida. Isto serve, por outro lado, para explicar a manutenção dos trabalhos rotineiros na elaboração do mate. Para que aperfeiçoá-los se estava à mão o paraguaio das fronteiras? (...) Mais uma vez pode-se afirmar que, manteve-se em Mato Grosso por muitas décadas, um tipo de relação de trabalho rotineiro e arcaico, que começou a sofrer oposição a partir do período Vargas na década de 30 (2000, p. 205).

Está claro que a Companhia se utilizou largamente de um saber-fazer que já estava impregnado na cultura de fronteira entre o Brasil e o Paraguai. No entanto, a direção seguida por Bianchini coloca os trabalhadores em um estado absolutamente passivo, como se eles não apresentassem nenhum tipo de resistência<sup>107</sup>. Este é o equívoco de sua afirmação, apesar de o foco principal de sua pesquisa. O que ela chama de arcaico ocorria, não porque a empresa não queria desenvolver as técnicas de produção, mas sim porque os trabalhadores resistiam a essas mudanças (ARRUDA, 1997, p. 105). O corte, o sapeco, a confecção do raído, o transporte, e a secagem, não eram várias etapas de um modo de produção capitalista, mais, sim, de um ritual. Bianchini traz em sua bibliografia a obra de

---

<sup>106</sup> Bianchini cita um caso em que se reclamava que a receita do estado era menor que a da Companhia: “Havia ocasiões em que surgiam reclamos do governante pelo fato de ser a receita bruta da Empresa muitas vezes superior à do Estado (em 1924 a receita estadual fora de cinco mil contos enquanto a da empresa de 30 mil). Todavia, nada se fazia para sanar a anomalia, e a Matte era bastante poderosa para não curvar-se perante o poder público” (BIANCHINI, 2000, p. 240).

<sup>107</sup> Sobre o assunto ver: HERRIG, Fábio Luiz de Arruda. “Selva trágica: imposições e resistências”. *Revista história em reflexão*: Vol. 4 n. 7, UFGD, Dourados, MS, jan/jun 2010, p. 1-26.

Gilmar Arruda, *Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira*, contudo, não observa as considerações que ele faz a respeito do mito da erva, que transforma esta planta, não mais em um produto, mas sim, em uma entidade religiosa:

Segundo o mito, o Kaá (a palavra com que os Guarani designam a erva) se originou do corpo de uma virgem. Era um jovem bonita, de pele muito clara, conhecida pelo nome de Kamby, que significa leite. Vivia Kamby com seus pais Kaarú e Kaasy a mata de Tacambú (...) Kamby desprezava os homens e jurara que não pertencia 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 Kaágui Rerekuá, espírito da floresta; de Ñu Poty, espírito do campo; de Arayá e Pyharé Yara, os espíritos do dia e da noite. Pediu pouso e dormiu até meia noite. Depois levantou-se, acordou a Kaáru 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 mão direita sobre a cabeça, dizendo: Tu será a erva maravilhosa da terra guarani, de tuas folhas sairá, saúde, alegria e força para toda 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 *apud* ARRUDA, 1997, p. 93-94).

Este mito é o que organiza o universo do povo guarani, é um modelo a ser imitado. Como afirma Mircea Eliade, assim como os rituais têm seus modelos exemplares, os atos humanos também têm, a ponto de repetirem com exatidão o ato praticado pelos Entes Sobrenaturais *in illo tempore* (1992, p. 29). Portanto, este mito, apresentado acima, serve para instruir, para orientar, como as coisas devem ser feitas, e também serve como forma de regenerar o mundo, pois, quando o mundo começa a se desgastar, a repetição do mito renova-lhe a sacralidade. É interessante observar que Eliade salienta a importância de se observar as peculiaridades do mito como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, de criação do espírito, e não como patologias de instinto, bestialidade ou infantilidade (ELIADE, 2006, p. 9). Neste sentido, é interessante confrontar a tese de Bianchini, que coloca o trabalhador como um ser bestializado pela Cia. Matte, afirmação que não condiz com a realidade vivenciada por esses trabalhadores.

Se o uru era o rei da ranchada, não era, necessariamente, pela qualidade da erva que produzia ou por beber em companhia do administrador (BIANCHINI, 2000, p. 187), mas, sim, porque ele era o responsável por fecundar a erva. O uru tinha um papel importantíssimo no mundo da erva mate porque ele é que possibilitava a atualização do

mundo. O bastão com o qual ele revolve a erva não era, simplesmente, um objeto, era o fecundador da erva: “(...) a forquilha com que o uru revolve a erva no barbacué, o ‘coração da ranchada’, chama-se ‘torotembó’: toro – prefixo verbal da primeira pessoa, exclusiva do imperativo e ‘tembó’, o pênis; o pênis agindo” (ARRUDA, 1997, p. 94).

Dentro do contexto que Arruda apresenta, esta estrutura mítica que organiza o mundo guarani, o mundo da erva, é o que faz com que o modo de trabalho seja arcaico. A Cia. Matte tentou implantar técnicas novas de produção, no entanto, houve resistência por parte dos trabalhadores. Todo o ritual, que vai do corte à secagem da erva, é o que atualiza esta referida sacralidade, pois, o mito<sup>108</sup> não é apenas a justificativa da existência de alguma situação nova em um mundo que já estava fundado, mas é o meio pelo qual o sagrado se manifesta e, desta maneira, dá sentido à vida da comunidade (ELIADE, 2006, 11).

O que se evidencia é que há uma confusão no entendimento da relação entre modo de produção e cultura. Que houve a exploração da mão de obra, isso está claro, mas o que também fica claro nos trabalhos de história é uma certa passividade dos trabalhadores, que não ocorreu no caso do romance analisado, como demonstra Arruda<sup>109</sup>. Segundo ele, houve uma tentativa de disciplinar o trabalho e os costumes dentro das ranchadas ervateiras, no intuito de criar um modo de produção mais eficiente. No entanto, para isso, os dirigentes tiveram que interferir nos modos de ser dos trabalhadores, isso implicou uma mudança no tempo e no processo de produção. Antes da empresa, os trabalhadores manuseavam a planta na quantidade que necessitavam, durante um período suficiente para cumprir com a tarefa, porém, quando a empresa começou a estruturar esses trabalhos houve a organização do tempo e a distribuição das funções e, mais adiante, tentou-se inserir meios mecânicos de produção, o que gerou forte resistência por parte dos trabalhadores. Além de todas as características míticas da repetição, havia outro caráter que tornava os trabalhadores resistentes à mecanização do trabalho: o mito da capacidade física, segundo a qual, o trabalhador que mais demonstrasse força seria o mais respeitado:

---

<sup>108</sup> O mito da erva mate se enquadra dentro do conceito elaborado por Mircea Eliade de mito de origem, este tipo de mito “(...) conta e justifica uma ‘situação nova’ – no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido” (ELIADE, 2006, p. 26).

<sup>109</sup> Vale ressaltar que no ano de 2009, na VII Semana Acadêmica de História, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, o autor desta dissertação teve a oportunidade de conversar com Gilmar Arruda. Nesta conversa, ele chamou a atenção para o fato de que sua obra, quando escrita, foi, de certa forma, exagerada em relação ao controle exercido pela Companhia em relação aos trabalhadores. Ele demonstrava que havia resistência dos ervateiros, mas que os modos de controle eram muito eficientes, fato que ele mesmo coloca em dúvida depois.

“(...) a importância para os trabalhadores de ser visto como um ‘mineiro macunado’, o que poderia ser chamado de ‘o mito da capacidade física’, [era] fundamental na prova da masculinidade” (ARRUDA, 1997, p. 105)<sup>110</sup>. Desta maneira, quanto mais pesado o raído, mais evidente era a masculinidade do homem que o transportava. Serejo fala que o trabalhador do erval era mais afeito ao trabalho exibicionista: “trabajo en la casa, solamente para mujer” (SEREJO, 1986, p. 64).

Noutro sentido, pode-se considerar, também, o *adelanto*, que era um adiantamento, dado em dinheiro, para os trabalhadores que iam para o erval, o chamado conchavo. Segundo Bianchini, era um artifício da empresa para endividar os trabalhadores e, assim, prendê-los no ofício, o que ela chama de sistema velho e ultrapassado que por certo era vantajoso para a empresa (BIANCHINI, 2000, p. 175). Entretanto, Arruda (1997, p. 132) apresenta dados que demonstram que sem o *adelanto*, o trabalhador não ia para o erval, o que mostra que isso era uma exigência do trabalhador e não apenas um artifício para tornar os trabalhadores servos por dívida<sup>111</sup>.

A tese, aqui defendida, é de que há, às vezes, um viés da história que toma os documentos e julga o passado sem fazer observações mais profundas. O trabalho de Bianchini constrói uma imagem de uma empresa absolutamente opressora e de um grupo de trabalhadores oprimidos e bestializados, no entanto, há outras faces dessa história. Se forem observados os dados disponíveis sobre as formas de trabalho e sobre a cultura de fronteira, observar-se-á que a imagem do trabalhador, como um ser passivo ao poder da Cia. Matte, não condiz com o ocorrido, pois os trabalhadores eram ativos dentro das ranchadas, resistiam às imposições, como bem salienta Arruda:

Esses mecanismos de controle e disciplina não podem ser pensados separadamente do seu alvo, os trabalhadores dos ervais. Eles não existem antes e nem isolados. Sua dinâmica e permanência estão ligadas às ações e reações dos próprios trabalhadores paraguaios, numa relação de mútuo condicionamento (ARRUDA, 1997, p. 111).

---

<sup>110</sup> Noutro trecho, Arruda ainda salienta que o Instituto Nacional do Mate tentou mudar a forma de trabalho dos mineiros, “Entretanto, apesar das intenções do instituto e da concordância de alguns patrões, os mineiros não aceitaram as propostas de mudança. O argumento usado para rejeitá-la foi bastante revelador do peso da tradição: ‘... recusaram de imediato posto que assim procediam seus antepassados e quem não carregasse o raído de erva às costas, como faziam, não era *hombre*’ (ARRUDA, 1997, p. 91).

<sup>111</sup> Dois trabalhos permitem vislumbrar de maneira mais clara as relações de imposições e resistência entre a Cia. Matte e os trabalhadores: ARRUDA, Gilmar. *Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira*. Londrina: UEL, 1997; e HERRIG, Fábio Luiz de Arruda. “Selva trágica: imposições e resistências”. *Revista história em reflexão*: Vol. 4 n. 7, UFGD, Dourados, MS, jan/jun 2010. p. 1-26.

Outra questão indissociável da imagem da extração de erva no antigo sul de Mato Grosso é o poder econômico da Cia. Matte, neste contexto, os trabalhadores também são colocados em segundo plano. A falta de relatos históricos que observassem os trabalhadores em ação de ofício e de contestação faz com que eles tenham pouca presença no relato da História, contribuindo para que a Cia. Matte desempenhasse o papel de portadora do progresso na região e os ervateiros como sujeitos passivos ao poder da referida empresa. No entanto, com base no trabalho de Arruda, a visão que transparece é a de uma empresa capitalista que tenta introduzir meios de produção, também capitalista, no cerne de uma cultura que não está adaptada ao tempo e ao ritmo de trabalho da cultura ocidental, o que fez com que a empresa criasse artifícios de controle para os trabalhadores, e que estes, por sua vez, resistissem a estes artifícios. Tomando por base os dados apresentado, nota-se que a pesquisa histórica ainda não observou, com profundidade, as relações de poder, ou seja, os embates entre os interesses da Cia. Matte e dos trabalhadores.

Em paralelo à história dos ervais é possível colocar a história fictícia de *Selva trágica*, no intuito de conhecer a imagem que o seu narrador constrói do mundo da erva. Visto que no primeiro capítulo foi apresentado um esboço da estrutura social e da hierarquia que estava presente no erval, em conclusão a este capítulo, a observação será centrada em elementos específicos: a fuga e o conchavo. Vistos estes dois pontos, observar-se-á o paralelo entre a história e a obra literária, evitando, assim, o erro recorrente de justificar a arte através da história.

Em *Selva trágica*, a fuga era uma empreitada quase impossível, como diz Pytã: “Vi dezenas de mineiros pular no mato mas são menos do que meus dedos os que atravessaram o rio. Quem não voltou amarrado e acabou no chicote, morreu baleado, por aí” (DONATO, 1959, p. 22). Quando alguém decidia fugir era porque estava diante do limite de sua vida, não suportava mais as durezas do trabalho. Ao contrário do contexto histórico, onde o trabalho era uma atualização mítica, ou um modo de exibicionismo relacionado ao poder, em *Selva trágica*, o trabalho era forçado, era fatigante, sem liberdade de escolha para os trabalhadores. As promessas e os desejos demonstram o que queriam os trabalhadores. Quando eram conchavados, as promessas eram de muita cachaça, muitas mulheres, muito dinheiro e pouco trabalho:

Disseram que ia ser um vidaço regalado. O florão do que o mundo tem de bom! No dizer deles, um desbragamento de canha, de mulheres e de dinheiro. E um quase nada de trabalho que para o trabalho é que



aconchavam a gente. Me enfiaram na mão um adiantamento e logo obrigaram a comprar coisa e coisa. Num isto acabou o tal adiantamento. Mal e mal pisei o chão do rancho, tiraram a risada e penduraram brabeza na cara. Recolheram tudo o que obrigaram a gente a comprar, faca e revólver, roupa e dinheiro. E foi só trabalho e trabalho, e cobra, pedaço de mato com erva de idade, isso era também (DONATO, 1959, p. 135).

Esta citação demonstra que o conchavo, ato que pressupõe um acordo entre partes, era, na realidade, um engodo, uma maneira de endividar o trabalhador para obrigá-lo a trabalhar através de sua dívida, ou seja, é o que Bianchini chama de servidão por dívida. No entanto, no contexto histórico, o conchavo não ocorria desta maneira, como já ficou apresentado acima; esta dívida que o trabalhador contraía no momento do conchavo era uma exigência do trabalhador. É claro que a Cia. Matte se valia deste endividamento para manter no trabalho o ervateiro, mas, dizer apenas isso, não torna clara a forma pela qual se realizava o conchavo.

Arruda defende que, historicamente, a fuga dos ervais era um costume tradicional dos trabalhadores, e que a implantação dos comitaveiros foi o modo encontrado pela empresa para fazer com que esses trabalhadores cumprissem o contrato firmado no conchavo<sup>112</sup> (1997, p. 119). No entanto, em *Selva trágica*, a fuga era a única maneira de escapar das agruras do trabalho forçado.

O primeiro capítulo desta dissertação destacou o caráter subversivo de *Selva trágica*: a mulher subjugada a todos, os trabalhadores e os *changa-ys* à Companhia, a Companhia ao estado; os personagens impossibilitados de contar; e, por fim, o narrador e o leitor privados da ação. Deparando-se com esta estrutura, o que se pode perceber é que *Selva trágica* cria uma história de fato trágica, como se afirmou anteriormente, por causa da iminência da morte, que assombra a vida de todos, e, desta maneira, dá forma a uma imagem absolutamente tensa deste mundo ervateiro. Em contrapartida, o contexto histórico da erva mate se apresenta de maneira mais dinâmica, pois a Cia. Matte tentava impor uma disciplina de trabalho que era constantemente desestabilizada pela cultura paraguaia. É importante, contudo, deixar claro que, por vezes essa resistência serviu aos próprios interesses da empresa, como, por exemplo, o mito da capacidade física, e o *adelanto*, como forma de endividamento.

---

<sup>112</sup> “O abandono do local de trabalho constituía-se numa tradição com pelo menos meio século entre os trabalhadores paraguaios. Em 1871, o Presidente do Paraguai publicou um decreto que, em seus considerandos, revelava a extensão do problema e a preocupação do Estado: ‘Tendo conhecimento que os beneficiadores de erva e outros ramos da indústria nacional, sofrem constantes prejuízos que lhes ocasionam os operários abandonando os estabelecimentos em contas atrasadas’” (ARRUDA, 1997, p. 116).

Enfim, é preciso evocar a fertilidade do diálogo interdisciplinar. A ideia de um *parà* não apenas possibilita pensar em paralelo a história e a obra literária, mas permite promover uma relação dinâmica onde uma disciplina pode influenciar na atividade de interpretação de ambas, garantindo, assim, um processo de ressignificação por meio de uma inter-relação indireta. Pois, da mesma maneira que a paródia potencializa os significantes da obra original<sup>113</sup>, a obra literária pode potencializar os significantes históricos. Trata-se, em última instância, de uma relação dialética.

---

<sup>113</sup> Sobre o assunto ver AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boi tempo, 2007. p. 37-48.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim desta dissertação, vale ressaltar que ela é fruto de um trabalho complexo de organização, desorganização e reorganização. Isso ocorreu porque no desenrolar dele, várias das projeções instituídas para o seu desenvolvimento tiveram que ser modificadas. A princípio, o objetivo era estudar a obra de Donato através de um viés pós-colonial; já no mestrado a proposta foi ampliada, em consenso com a orientadora, e decidiu-se por abordar a inter-relação entre a obra literária e fílmica, que goza do mesmo nome, *Selva trágica*. Com o avanço dos estudos, o que ficou constatado foi a impossibilidade de tal empresa, visto que a obra, apesar de já ter sido estudada na graduação, ter se mostrado um artefato riquíssimo à pesquisa, mostrando matizes que até então eram ocultos ao seu interprete, como pode ser observado o caso do narrador, trabalhado no primeiro capítulo.

Ademais, o que se evidenciou, para além dos resultados interpretativos, é uma grande problemática relacionada ao academicismo, imerso em um mar ideológico que, em sua maioria, parece impossibilitar uma visão ampla da realidade. Este problema parece estar em uma esfera, não apenas disciplinar, onde se resiste ao diálogo com outras disciplinas, mas dentro das próprias disciplinas, onde as teorias se fecham e se acomodam no conforto de suas poltronas. Em contrapartida, o que esta dissertação possibilitou foi a compreensão de que os objetos com os quais os pesquisadores se deparam a cada dia, se mostram cada vez mais complexo, mais fluidos e menos objetivos. Ao que parece, o mundo se mostra inapreensível, neste sentido, são os problemas relacionados à hermenêutica que se apresentam a pesquisa, mas que por ora, ainda não gozam de uma resposta, nem ao menos, de um problema sólido.

Desta maneira, o que esta dissertação deixa como resultado é uma interpretação de *Selva trágica*, que perpassa a sua estrutura imanente e transcendente, mas que, no entanto, como muito já se falou, não se apresenta como um interpretação definitiva, mas sim, como mais uma interpretação. E, da mesma maneira, que na graduação, o trabalho de conclusão de curso deixou uma lacuna, que se relacionava com as teorias literárias e a história, esta dissertação também deixa seu ponto cego, como um problema a ser abordado no doutorado. Este problema se desdobra em dois: (i) a relação da literatura com a filosofia, e a obra literária em questão, ainda é *Selva trágica*, onde os pontos centrais estão relacionados a ética, a relação entre o eu e o outro, e a constituição da identidade, que se define através da ação do sujeito ; (ii) a relação entre a literatura e o sagrado, onde a

problemática se desdobra no sentido de compreender como o sagrado se manifesta e o que o caracteriza dentro da obra de arte literária.

## REFERÊNCIAS CITADAS

- AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boi tempo, 2007.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. **Uma história dos Annales (1921-2001)**. Maringá: Eduem, 2004.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro: 1857-1945**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1999. 328 p.
- AQUINO, Rubens. “Tereré”. In. INSTITUTO EUVALDO LODI. **Ciclo da erva mate em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande – MS: IEL, FIEMS, 1986.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 4. ed., São Paulo, SP: Martin Claret, 2001. 237 p.
- \_\_\_\_\_. “Poética”. In: **A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino**; introdução por Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo, Cultrix, 2005. p. 17-52.
- ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL (MS). **A ciclo da erva-mate sob a ótica dos trabalhadores rurais**. Campo Grande, MS: O Arquivo, 2000.
- ARRUDA, Gilmar. **Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira**. Londrina: UEL, 1997.
- ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL. **O ciclo da erva-mate sob a ótica dos trabalhadores rurais**. Campo Grande- MS: O Arquivo, 2000.
- AUERBACH. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BACILLA, Antônio. **O drama do mate**. Curitiba: Guaíra, 1940 *apud* DONATO, Hernâni. **Selva trágica: a gesta ervateira no sulestematogrossense**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959. 241 p.
- BAKHTIN, M. M. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance**. São Paulo, Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 447p.
- BARRET, Rafael. **Lo que son los yerbales**. [s.l: s.n] *apud* DONATO, Hernâni. **Selva trágica: a gesta ervateira no sulestematogrossense**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959. 241 p.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- 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.

BODEI, Remo. **A história tem um sentido?**. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

BURKE, Peter. **A escrita da história: Novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, UNESP 1992.

CANDIDO, Antônio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antônio et al (ORGs). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985. Cap. 2, p. 51-80.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 201 p.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 12. ed. Comemorativa dos cinquenta anos de lançamento. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009. 800 p.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Para a crítica de Manuel de Oliveira Paiva**. Organon, Porto Alegre: UFRS, 12 (12): 99-112, 1967 *apud* ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro: 1857-1945**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1999. 328 p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte, UFMG, 1999. 305p.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 127 p.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Brasil**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1968-1971. 6v *apud* ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro: 1857-1945**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1999. 328 p.

COSTA LIMA, Luiz. **Ficção, História e Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 434 p.

DONATO, Hernâni. **Selva trágica: a gesta ervateira no sulestematogrossense**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959. 241 p.

\_\_\_\_\_. **Filhos do destino: História do Café e do Imigrante em São Paulo**. 3. ed., São Paulo: Clube do Livro, 1980. 238 p.

\_\_\_\_\_. **Chão bruto**. São Paulo: Círculo do Livro, 19---. 222 p.

DOSSE, François. **A história**. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

\_\_\_\_\_. “Balizas para uma história intelectual: dos *Annales* a Ricoeur e Certeau”. In: **História & perspectiva**, N. 27 e 28 jul/dez 2002/jan/jun 2003. Uberlândia-MG. Universidade Federal de Uberlândia. Cursos de História e Programa de Pós-Graduação em História. p. 37-75.

DUBY, G; LARDREAU, G. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1980 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EIKHENBAUM, Boris. “A Teoria do ‘Método Formal’”. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura – I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1965.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins fontes. 1992.

\_\_\_\_\_. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuro, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

FERREIRA, Dair Méris da Silva. **Selva Trágica e a degradação do Herói coletivo: o romance sob tensão**. 1997. Dissertação de mestrado.

FILHO, Hidelberto Barbosa. “Uma didática da beleza e da verdade”. In: LUNA, Sandra. **Dramaturgia e cinema: ação e adaptação nos trilhos de *Um bonde Chamado Desejo***. João Pessoa: Idéia, 2009. p. 15-19.

FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru-SP: UDUSC, 2004.

FORMULÁRIO ORTOGRÁFICO DE 1943. Portal da língua portuguesa. **Formulário Ortográfico de 1943 – oficial no Brasil**. Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/main.html?action=acordo&version=1943>>.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 2. ed. Porto Alegre. Globo. 1974 *apud* LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da desilusão**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1985.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Cocanha: várias faces de uma utopia**. Ateliê editorial, Cotia, SP, 1998.

\_\_\_\_\_. **A história de um País Imaginário**. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. 3. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. 731 p.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 223 p.

GUIZOT, François. **Histoire des origines du gouvernement representatif**. Paris: Didier, 1856 *apud* FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru-SP: UDUSC, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia”. In: ROSENFELD, Kathrin Holzmayer; MARSHALL, Francisco. **Filosofia & literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-19.

HERNANDARIAS. **Carta ao rei da Espanha**. [s.l : s.n] *apud* DONATO, Hernâni. **Selva trágica: a gesta ervateira no suestematogrossense**. São Paulo: Autores Reunidos, 1959. 241 p.

HERÓDOTO. **Histoires**. Paris: Les Belles Lettres, 1970 *apud* DOSSE, François. **A história**. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

HERRIG, F. L. A. “Selva trágica: imposições e resistências”. In: **Revista História em Reflexão**: Vol. 4 n. 7 – UFGD - Dourados jan/jun 2010.

\_\_\_\_\_. “Antolho historiográfico”. In: AMARILHA, Carlos Magno Meires; ARAKAKI, Suzana (Orgs.) **Educação e História na Fronteira: Ensino, Pesquisa e Extensão**. Dourados, MS: Nicanor Coelho, 2010.

\_\_\_\_\_. “Selva trágica: a orientação ética a partir do sagrado”. In: SPERBER, Suzi Frankl. **A presença do sagrado na literatura: Questões teóricas e de hermenêutica**. Campinas, SP: UNICAMP-IEL, 2011.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Colouste Gulbenkian, 1979.

JAKOBSON, Roman. “Para Uma Ciência da Arte Poética”. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura – I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1965.

JANOTTI, Maria de Lourdes. “O livro *Fontes históricas* como fonte”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

JESUS, L. C. **Erva-mate – o outro lado: a presença dos produtores independentes no antigo sul de Mato Grosso (1870-1970)**. Dissertação (Mestrado em História) – UFMS, Dourados, 2004.

JUNIOR, Henrique Costa. **Afromatemática, África e Afrodescendência**. Disponível em: <<http://www.ideario.org.br/>>. Acesso em: 07 fev. 2012.

KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica”. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torna da desilusão**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LEMAIRE, Ria. “O mundo feito texto”. In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIER, Ria. **Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura**. Campinas, Porto Alegre: UNICAMP, UFRGS, 2000. p. 9-13.

LIMA, Luiz Costa. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976, 136 p.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. 236 p.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005. 410 p.

\_\_\_\_\_. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008. 282 p.

\_\_\_\_\_. **Dramaturgia e cinema: ação e adaptação nos trilhos de *Um bonde Chamado Desejo***. João Pessoa: Idéia, 2009. 291 p.

MACEDO, José Marcos Mariane de. Posfácio do tradutor. In: LUKÁCS, George. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 165-229.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional, 2002.

MONTALE, Eugenio. **Trentadue variazioni**. Milano: Libri Schetwiller, 1987 *apud* FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru, SP: EDUSP, 2004.

MOST, Glenn W. “Da tragédia ao trágico”. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr; MARSHALL, Francisco. **Filosofia & literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 20-35.

NADEL, G. H. “Philosophy of history before historicism”. **History and theory. Studies in the Philosophy of History**, II, 3, 1964, p. 291-315 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

O’BRIEN, Patricia. “A história da cultura de Michel Foucault”. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. tradução Jefferson Luiz Camargo. 2º ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 33-62.

PAULA, Adna Candido de. “Une Recherche Épistémologique des Processus Herméneutiques des Théories Littéraires / Uma Investigação Epistemológica dos Processos Hermenêuticos das Teorias Literárias”. In: **XII Congresso da Associação Internacional para Pesquisa Intercultural (ARIC)**. Florianópolis. XII Congresso da ARIC - Association Internationale pour la Recherche Interculturelle. Florianópolis: ARIC-UFSC, 2009. v. 1. p. 1-15.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

POLÍBIO. **Histoire**. Paris: Belles Lettres, 1969 *apud* DOSSE, François. **A história**. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

PONTES, José Couto Vieira. **História da literatura sul-mato-grossense**. São Paulo: Editora do Escritor, 1981. 203 p.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 114. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010. 174 p.

REIS, José Carlos. **A história, entre a filosofia e a ciência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. **Identidades do Brasil: de Varnhagem à FHC**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Lisboa, Edições 70, 1987. 109 p.

\_\_\_\_\_. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

\_\_\_\_\_. **Do Texto a Acção: Ensaio de Hermenêutica**. Portugal: Rés, 1989.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa (tomo 2)**. Campins, SP: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa (tomo 3)**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

\_\_\_\_\_. “Histoire de la philosophie et historicité”. In: Aron, R. (Org.). **L’histoire et ses interprétations. Entretiens autour d’Arnold Toynbee**. Paris, La Haye: Mouton, 1961, p. 214-227 *apud* LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. O narrador pós-moderno. p. 44-60.

SARTRE, Jean-Paul. **Que e a literatura?**. São Paulo: Atica, 1989. 231p .

SILVA, Luísa Portocarrero F. “Da ‘Fusão de Horizontes’ ao ‘Conflito de Interpretação’: A Hermenêutica entre H.-G. Gadamer e P. Ricoeur”. In: **Revista Filosófica de Coimbra**, 1992, p. 127-153.

SIMIAND, François. **Método história e ciência social**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 154 p.

TYNIANOV, Juri. “O Problema dos Estudos Literários e Linguísticos”. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura – I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1965.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso**. Rio de Janeiro – RJ: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. Os homens-narrativa. p. 119-133.

\_\_\_\_\_. “As categorias da narrativa literária” In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura – I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1965.

TUCÍDEDES. **Histoire de la guerre du Péloponnèse**. Préface. Paris: Belles Lettres, 1991 *apud* DOSSE, François. **A história**. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

VALENTE, Ana Lúcia E. F.; CENTENO, Carla Villamaina. “Prefácio”. In: ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL (MS). **A ciclo da erva-mate sob a ótica dos trabalhadores rurais**. Campo Grande, MS: O Arquivo, 2000. p. IX-XVIII.

VALERY, Paul. “Première leçon du cours de poétique” (1938), republ. In: **Verité V** (1944). In: LIMA, Luiz Costa. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_\_. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.

WELLEK, René; AUSTIN, Warren. **Teoria da Literatura**. [S.l.]: Publicações Europa-América, 19--.

## REFERÊNCIAS CONSULTADAS

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio. **Os Annales e a historiografia francesa: tradições críticas de Marc Bloch a Michel Foucault**. Maringá: Eduem, 2000.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BIASOTTO, Wilson Valentin. “Até aqui o Laquicho vai bem: os causos de Liberato Leite de Farias”. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Ciclos de Literatura Comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução de Euclídes Martins Balancin [e. al.]. São Paulo: Paulus. 2002. 2206 p.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, SP: Cultrix, 1994.
- BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Lisboa: Europa-América, 1983. 220 p.
- \_\_\_\_\_. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAMPESTRINI, Hildebrando / GUIMARÃES, Acyr Vaz. **História de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande. MS: [s.n.], 1991.
- CANDIDO, Antônio. **Educação pela noite: outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 2004.
- CANESE, N. K.; ALCARAZ, A. A. **Ñe’ëryru: Avañe’ë - Karaiñe’ë; Karaiñe’ë - Avañe’ë / Dicionario: guaraní – español ; español – guaraní**. Asunción - Paraguay: [s.n.], Colección Ñemitỹ, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. “As humanidades contra o humanismo”. In: SANTOS, Gislene (Org.). **Universidade, formação e cidadania**, São Paulo: Cortez, 2001. p. 15-32.
- CHAVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHINISI, Josenia. Marisa. “A difusão do trabalho literário de Raquel Naveira”. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Ciclos de Literatura Comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000.
- CORRÊA FILHO, Virgílio. **Monografias Cuiabanas: À sombra dos herveas Mattogrossenses**. São Paulo: São Paulo. 1925.

DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. São Paulo: Edibolso, 1976.

\_\_\_\_\_. **Selva trágica**. São Paulo: Letra Selvagem, 2011.

DURKHEIM, Emile. **O suicídio: estudo sociológico**. Portugal: Presença, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 295p.

FRANCO, Gilmar Yoshiara. **A construção da identidade de mato-grossense na escrita de Virgílio Correia Filho – 1920-1942**. Dissertação de mestrado defendida na UFGD em Dourados, 1997.

GAY, Peter. **O estilo na história**, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. 34. ed., Rio de Janeiro: Record, 19--. 395 p.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Otávio Gonçalves. “Dom Thomaz”. In. INSTITUTO EUVALDO LODI. **Ciclo da erva mate em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande – MS: IEL, FIEMS, 1986.

GRESSLER, Lori Alice / SWENSSON, Lauro Joppert. **Aspectos históricos do povoamento e da colonização do Estado de Mato Grosso do Sul: Destaque especial ao município de Dourados**. Dourados - MS: L. A. Gressler, 1988.

\_\_\_\_\_/ VASCONCELOS, Luiza Melo. **Mato Grosso do Sul: Aspectos históricos e geográficos**. Dourados – MS: L. A. Gressler, 2005.

HANT, Lynn. **A nova história cultural**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. “Apresentação: história, cultura e texto”. p. 1-29.

INSTITUTO EUVALDO LODI. *Ciclo da erva mate em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande – MS: IEL, FIEMS, 1986.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. coordenador de tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006, Volume I.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 295 p.

LINS, José Pereira. “Lobivar de Matos: O homem e o poeta”. In. SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos(Org.). **Ciclos de Literatura Comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000.

LOYN, H. R. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

MARIN, Jerri Roberto. “Limiares entre história e literatura em Selva Trágica, de Hernani Donato”. In. Santos, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Literatura Comparada: Interfaces e transições**. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.

\_\_\_\_\_. ; VASCONCELOS, Claudio Alves de (Orgs.). **História, Religião e identidades**. Campo Grande: UFMS, 2003.

\_\_\_\_\_. “A Morte nos ervais de *Selva trágica*, de Hernêni Donato”. *Revista Territórios e fronteiras*. V 3, n. 1, 2010.

MEDEIROS, Márcia Maria. “O romance de cavalaria na historiografia literária”. In. Diehl, Astor (Org.). **Experiência e ensaios de história: cultura, historiografia e gênero**. Passo Fundo: UPF, 2006.

MELO E SILVA, José. **Fronteiras Guaranis**. Campo Grande, MS: IHGMS, 2003.

MORA, José Farrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008. 93 p.

PAULA, Adna Candido de; SEVERO, Cristine Gorski. **No mundo da linguagem: Ensaio sobre identidade, alteridade, ética, política e interdisciplinaridade**. São Carlos: Pedro e João editores, 2010. p. 222.

\_\_\_\_\_. “Mikhail Bakhtin, Paul Ricoeur e Hannah Arendt: diálogos em torno do espaço público e das linguagens”. In: **Revista da ANPOLL**, São Paulo, nº 26, p. 49-72, jul./dez. 2009.

PAULA, Adna Candido de. “Paul Ricoeur e a orientação ética nas narrativas ficcionais: um problema hermenêutico”. In: **Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível**. Adna Candido de Paula; Suzi Frankl Sperber (Orgs.). Dourados: EDUFGD, 2010.

PORTELLA, Eduardo. “Cada disciplina é mais do que uma disciplina”. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 164: 159/162, jan.- mar., 2006. p. 159-162.

REICHEL, Heloisa Jochims. “Relatos de viagens como fonte histórica para estudo de conflitos étnicos na região platina (séc. XIX)”. In: VÉSCIO, Luiz Eugênio ; SANTOS, Pedro Brum (Orgs.). **História e Literatura: Convergências e perspectivas**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, SP: Papyrus, 1991. p. 432.

SALDANHA, Athamaril. “Capataz Caati”. In. INSTITUTO EUVALDO LODI. **Ciclo da erva mate em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande – MS: IEL, FIEMS, 1986.

SALVATORE, D’Onófrio. **Literatura Ocidental: Autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 2004.

SAMPAIO, Mario Arnaud (Org.). **Vocabulário guarani português**. [S.l.]: L&PM, [19--].

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Fronteiras do Local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense**. Campo Grande: UFMS, 2008.

\_\_\_\_\_(Org.). **Ciclos de Literatura Comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000.

\_\_\_\_\_(Org.). **Literatura Comparada: Interfaces e transições**. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. “As “Coisas Mesmas” de Manoel de Barros”. In. SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Ciclos de Literatura Comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000.

SCHADEM, E. “A erva do diabo”. **América Indígena**, 8 (3): 134-9, jul. 1948 *apud* ARRUDA, Gilmar. **Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira**. Londrina: UEL, 1997.

SCHMITT, Jean-Claude. “A história dos marginais”. In. LE GOFF, J.; ROGER, C.; REVEL, J. **A História nova**. 5 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989. 87 p.

SEREJO, Hélio. “Carai”. In. INSTITUTO EUVALDO LODI. **Ciclo da erva mate em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande – MS: IEL, FIEMS, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: o loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973. 468 p.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: Peter Burke (Org.). **A escrita da história: Novas perspectivas**. tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP 1992.

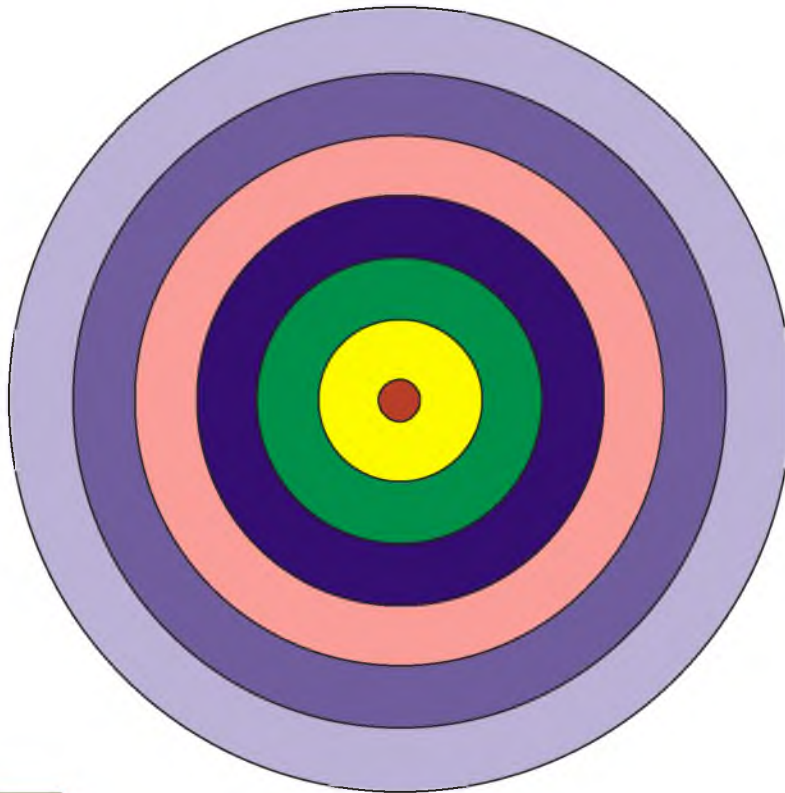
SILVA, Marileusa Ferreira. “Manuel de Barros: O poeta e a palavra”. In. SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Ciclos de Literatura Comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000.


VILLALTA, Luiz Carlos. “Romances e leituras proibidas no mundo luso-brasileiro (1740-1802). In: ABREU, Márcia. **Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008. p. 243-274.

## **ANEXOS**

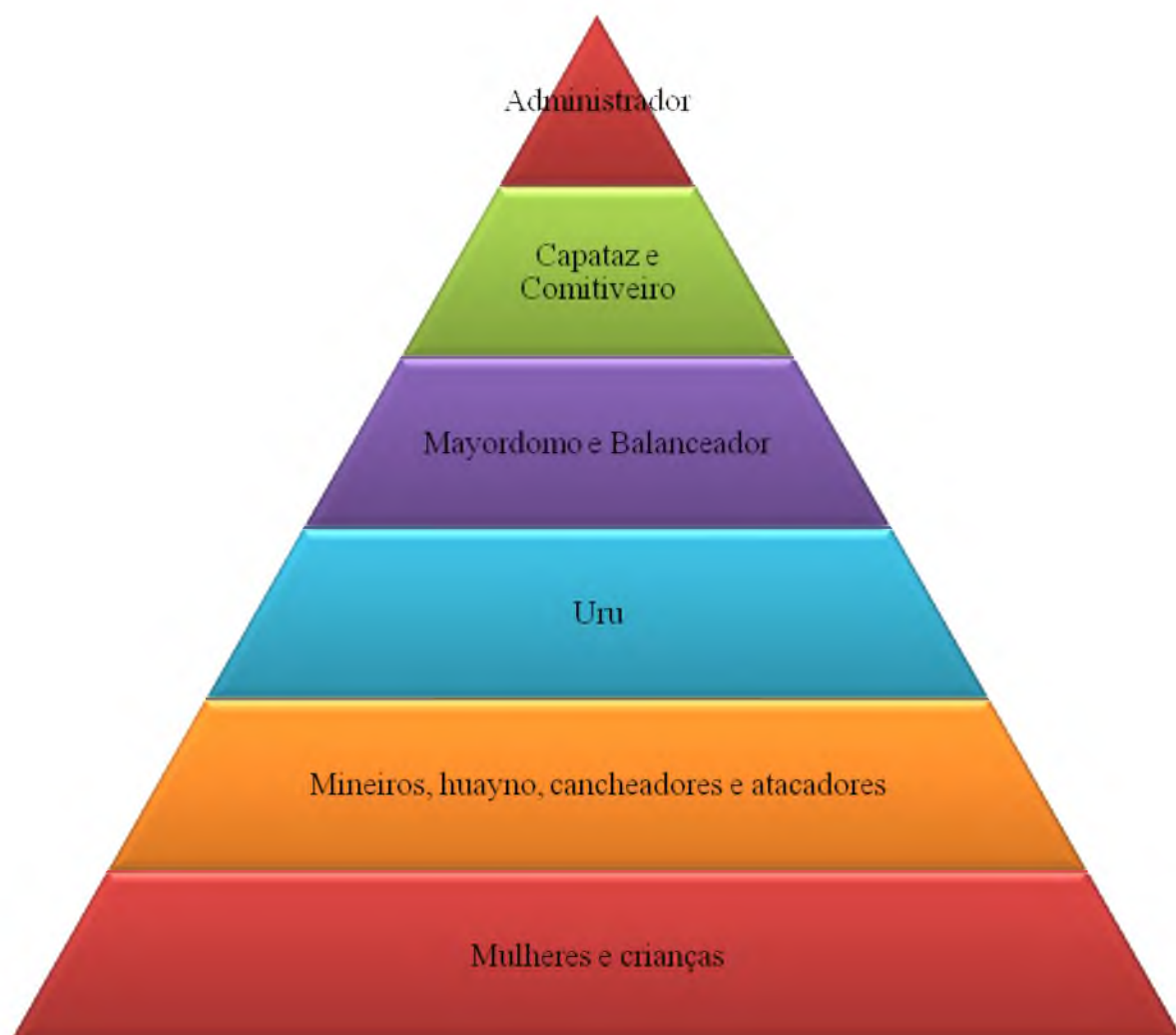


## I. Hierarquia da obra em termos de poder



	Companhia
	Portador da Companhia
	Administrador
	Capataz, comiteiro, mayordomo, balanceador
	Uru
	Mineiros, huayno, cancheadores, atacadores
	Mulheres

## II. Estrutura Hierarquica do Rancho Bonança



## Geografia narrativa

