



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



SUELI MOREIRA SILVEIRA

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: A REPRESENTAÇÃO DA ERVA-
MATE NA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE, NA OBRA LITERÁRIA
SELVA TRÁGICA DE HERNANI DONATO, E NA PRODUÇÃO
CINEMATOGRÁFICA DIRIGIDA POR ROBERTO FARIAS EM 1964**

DOURADOS/MS

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



SUELI MOREIRA SILVEIRA

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: A REPRESENTAÇÃO DA ERVA-MATE NA
CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE, NA OBRA LITERÁRIA SELVA TRÁGICA DE
HERNANI DONATO, E NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DIRIGIDA POR
ROBERTO FARIAS EM 1964.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, - FALE da Universidade Federal da Grande Dourados/MS (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguística e Transculturalidade.
Orientador(a): Prof.(a) Dr(a). Gicelma Fonseca Chacarosqui Torchi.

DOURADOS-MS

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S587t Silveira, Sueli Moreira

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: A REPRESENTAÇÃO DA ERVA-MATE NA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE, NA OBRA LITERÁRIA SELVA TRÁGICA DE HERNANI DONATO, E NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DIRIGIDA POR ROBERTO FARIAS EM 1964. [recurso eletrônico] / Sueli Moreira Silveira. -- 2024.

Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Gicelma da Fonseca CHACAROSQUI TORCHI.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2024.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Semiótica da Cultura. I. Torchi, Gicelma Da Fonseca Chacarosqui.
II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Profa. Dra. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi Orientadora e
Presidente da banca – Universidade Federal da Grande Dourados

Prof.^a Dr.^a Alexandra Aparecida de Araújo Figueiredo- Membro da UFGD
Membro Titular Interno – Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior -
Membro Titular Externo – UEMS

Prof.^a Dr.^a Susylene Dias Araujo- Membro Suplente Externo
Membro Titular Externo Suplente – UEMS

Prof.^a Dr.^a Silvia Mara de Melo- Membro Suplente da UFGD
Membro Titular Interno Suplente – Universidade Federal da Grande Dourados



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, por ser a rocha firme em minha vida, aquele que está na direção de tudo. Seu amor, orientação e sabedoria têm sido minha bússola constante em todos os momentos da minha jornada.

À minha família, agradeço profundamente por serem meu refúgio, minha fortaleza e minha alegria. Com vocês nada nos falta, e cada dia ao lado de vocês é um presente valioso que valorizo imensamente.

Quero expressar minha profunda gratidão aos meus filhos, Paulo, Pedro e Beatriz. Vocês são a minha luz, minha inspiração, a razão pela qual enfrento os desafios do mundo com um sorriso no rosto. Paulo, com sua coragem e força. Pedro, com sua curiosidade inabalável, e Beatriz, com sua doçura cativante, são meus anjos. Cada um de vocês ilumina minha vida de maneira única e especial, e por isso, sou eternamente grato.

“Meu fado é de não entender quase tudo. Sobre o nada eu tenho profundidades”. Assim como Manoel de Barros, reconheço que meu caminho na jornada acadêmica é muitas vezes cercado por mistérios e desafios, mas é justamente nesse terreno onde encontro as verdadeiras profundidades. Dr.^a Gicelma Fonseca Chacarosqui Torchi, sua orientação foi a luz que iluminou essas profundidades. Você me ensinou a navegar nas águas incertas do conhecimento, a explorar o terreno desconhecido da pesquisa acadêmica e a encontrar significado nas questões que pareciam vagas. Como o poeta que encontra riqueza no nada, você me mostrou que até mesmo nas áreas mais obscuras do aprendizado, podemos descobrir tesouros de compreensão e sabedoria. Sua orientação foi a bússola que me guiou nesse território inexplorado. Sua dedicação e apoio foram como um farol em meio à escuridão da incerteza. Você me incentivou a buscar respostas, a questionar o desconhecido e a abraçar a complexidade do aprendizado. Assim como Manoel de Barros celebrou a profundidade encontrada no nada, eu celebro a profundidade que você trouxe à minha jornada acadêmica. Obrigado por ser minha orientadora, minha mentora e minha inspiração. Com profunda gratidão e admiração.

Por fim, gostaria de agradecer ao CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela oportunidade de aprendizado e pesquisa proporcionada. Seu apoio financeiro e institucional fora essencial para a realização deste trabalho e meu crescimento acadêmico.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



A todos vocês meus amigos e professores, minha mais profunda gratidão. Esta jornada foi feita de desafios e conquistas, e cada um de vocês desempenhou um papel fundamental no meu sucesso. Que este trabalho seja uma pequena expressão da minha gratidão e dedicação a todos que tornaram isso possível.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



EPÍGRAFE

“A persistência é o menor caminho do êxito”.
(Charles Chaplin)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



RESUMO

Este estudo examina a tradução Intersemiótica entre a obra literária *Selva Trágica* de Hernani Donato (2011) e o filme homônimo dirigido por Roberto de Farias (1964), focalizando a representação da erva-mate e sua relação com a cultura regional sul-mato-grossense. Exploramos como elementos culturais como tradições, rituais e símbolos são retratados nos contextos visual e textual, destacando sua importância na formação da identidade regional. Utilizamos teorias da semiótica e do cinema, incluindo a Tradução Intersemiótica de Roman Jakobson (1970) conforme desenvolvida por Plaza (2003), para refletir sobre os aspectos culturais presentes nas obras, com base em estudos cinematográficos e teorias que conectam a semiótica e o cinema, além da teoria da semiótica da cultura de Yuri Lótman (1978), enfatizando a cultura como uma rede de signos e significados na construção da identidade cultural. A revisão bibliográfica abrange uma variedade de autores e obras relevantes, como Chacarosqui-Torchi (2008, 2009, 2014, 2016), Lótman (1978), Machado (2003), Santaella (1985), Plaza (2003, 2008), Martin (2003), Metz (1972), Xavier (1993, 2003), Aumont (2002), entre outros.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Semiótica da Cultura.



**LA TRADUCCIÓN INTERSEMIOTICA: LA REPRESENTACIÓN DEL
YERBA-MATE EN LA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE, EN LA OBRA
LITERARIA SELVA TRÁGICA DE HERNANI DONATO,
Y EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA
DIRIGIDA POR ROBERTO FARIAS EN 1964**

RESUMEN

Este estudio examina la traducción intersemiótica entre la obra literaria Selva Trágica de Hernani Donato (2011) y la película homónima dirigida por Roberto de Farias (1964), centrándose en la representación de la yerba mate y su relación con la cultura regional del Mato Grosso del Sur. Exploramos cómo elementos culturales como tradiciones, rituales y símbolos se representan en contextos visuales y textuales, destacando su importancia en la formación de la identidad regional. Utilizamos teorías de la semiótica y el cine, incluida la Traducción Intersemiótica (1970) de Roman Jakobson desarrollada por Plaza (2003), para reflexionar sobre los aspectos culturales presentes en las obras, a partir de estudios y teorías cinematográficas que conectan la semiótica y el cine, además de La teoría de la semiótica de la cultura de Yuri Lótman (1978), enfatizando la cultura como una red de signos y significados en la construcción de la identidad cultural. La revisión bibliográfica abarca una variedad de autores y obras relevantes, como Chacarosqui-Torchi (2008, 2009, 2014, 2016), Lótman (1978), Machado (2003), Santaella (1985), Plaza (2003, 2008), Martín (2003), Metz (1972), Xavier (1993, 2003), Aumont (2002), entre otros.

Palabras-clave: Literatura; Cine; Semiótica de la Cultura.



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Hernani Donato.....	25
Figura 2 - Roberto de Farias.....	45
Figura 3 - Selva Trágica (1964) País Spain.....	49
Figura 4 - Selva Trágica (1964) Países México	49
Figura 5 - Selva Trágica (1964) – país	50
Figura 6 - Selva Trágica (1964) – país Poland	50
Figura 7 - Selva Trágica – Brasil (1964).....	50
Figura 8 - Selva Trágica, Festival de Veneza em 1964.....	51
Figura 9 - Contrato para Selva trágica.....	53
Figura 10 - Fotograma: Imagem campo dos ervais com a citação do livro, p. 58	84
Figura 11 - Fotograma: Representa costumes uso de chapéu, botas, armas e carro de boi, fogueira e tereré.....	84
Figura 12 - Fotogramas recuperados: cena Izaque e Flora/Cena Pitã e Pablito / Cena Pablito início filme.....	85
Figura 13 - Fotograma - Sequência - 01-00-00-00, quadro 076.....	87
Figura 14 - Sequência – 01-00-00-07-15, quadro 077	87
Figura 15 - Fotograma - Sequência - 01-00-00-22-01 quadro 078	88
Figura 16 - Fotograma -Sequência - 01-00-00-34-13 quadro 079	88
Figura 17 - Fotograma -Sequência 01.00_00_39_23, quadro 080	88
Figura 18 - Fotograma - Sequência 01.00_00_44_16, quadro 081	88
Figura 19 - Fotograma Sequência 01.00_00_48_05, quadro 082	89
Figura 20 - Fotograma Sequência 01.00_00_50_11, quadro 083	89
Figura 21 - Fotograma Sequência 01.00_00_54_16, quadro 084	90
Figura 22 - Fotograma Sequência 01.00_00_57_21, quadro 085	90
Figura 23 - Fotograma- Sequência 01.00_01_09_06, quadro 086	90
Figura 24 - Fotograma - Sequência 01.00_01_15_03. Quadro 087	90
Figura 25 - Fotograma - Sequência 01.00_01_30_06, quadro 088	91
Figura 26 - Fotograma- Sequência 01.00_01_35_13, quadro 089	91
Figura 27 - Fotograma- Sequência 01.00_01_41_18, quadro 090	92
Figura 28 - Fotograma - Sequência 01.00_01_54_12, quadro 091	92
Figura 29 - Fotograma - Sequência 01.00_02_05_15, quadro 006	92
Figura 30 - Fotograma - Sequência 01.00_02_08_02, quadro 092	93
Figura 31 - Fotograma - Sequência 01.00_02_12_06, quadro 093	93
Figura 32 - Fotograma - Sequência 01.00_02_24_23, quadro 094	94
Figura 33 - Fotograma - Sequência 01.00_02_29_10, quadro 095	94
Figura 34 - Fotograma - Sequência 01.00_02_32_13, quadro 096	94
Figura 35 - Fotograma - Sequência 01.00_02_47_21, quadro 097	95
Figura 36 - Fotograma - Sequência 01.00_02_52_16, quadro 098	95
Figura 37 - Fotograma - Sequência 01.00_02_56_16, quadro 099	96
Figura 38 - Fotograma -Sequência 01.00_03_08_08, quadro 007	96



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Figura 39 - Fotograma - Sequência 01.00_03_26_14, quadro 008	96
Figura 40 - Fotograma-Sequência 01.00_33_51_22, quadro 017	100
Figura 41 - Fotograma-Sequência 01.00_33_59_18, quadro 013	101
Figura 42 - Fotograma-Sequência 01.00_33_51_22, quadro 014	101
Figura 43 - Fotograma-Sequência 01.00_33_59_18, quadro 021	101
Figura 44 - Fotograma-Sequência 01.00_33_51_22, quadro 025	103
Figura 45 - Fotograma-Sequência 01.00_33_59_18, quadro 026	103
Figura 46 - Fotograma - Sequência 01.00_34_15_17, quadro 027	103
Figura 47 - Fotograma -Sequência 01.00_34_52_06, quadro 030	104
Figura 48 - Fotograma -Sequência 01.00_38_53_22, quadro 033	104
Figura 49 - Fotograma - Sequência 01.00_43_51_06, quadro 035	104
Figura 50 - Fotograma - Sequência 01.00_44_01_14, quadro 036	105
Figura 51 - Fotograma- Sequência 01.00_44_08_18, quadro 037	105
Figura 52 - Fotograma- Sequência 01.00_40_29_21, quadro 33	109
Figura 53 - Fotograma- Sequência 01.00_40_33_20, quadro 35	109
Figura 54 - Fotograma- Sequência 01.00_40_29_31, quadro 38	109
Figura 55 - Fotograma- Sequência 01.00_40_31_20. Quadro 15	110
Figura 56 - Fotograma- Sequência 01.00_53_27_37, quadro 041	112
Figura 57 - Fotograma- Sequência 01.00_53_27_41, quadro 044	112
Figura 58 – Fotograma - Sequência 01.00_53_27_03, quadro 045	112
Figura 59 - Fotograma- Sequência 01.00_53_30_20, quadro 046	113
Figura 60 - Fotograma- Sequência 01.00_53_40_14, quadro 51	115
Figura 61 - Fotograma- Sequência 01.00_53_26_20, quadro 054	115
Figura 62 - Fotograma - Sequência 01.00_53_29_21, quadro 43	117
Figura 63 - Fotograma - Sequência 01.00_53_31_20, quadro 049	118
Figura 64 - Fotograma- Sequência 01.00_53_31_29, quadro 048	118
Figura 65 - Fotograma-Sequência 01.00_53_32_23, quadro 049	118
Figura 66 - Fotograma - Sequência 01.00_27_52_20, quadro 009	120
Figura 67 - Fotograma -Sequência 01.00_27_58_11, quadro 010	120
Figura 68 - Fotograma - Sequência 01.00_28_08_06, quadro 011	120
Figura 69 - Fotograma - Sequência 01.00_28_22_02, quadro 012	121
Figura 70 - Fotograma - Sequência 01.00_28_25_18, quadro 013	121
Figura 71 - Fotograma - Sequência 01.00_28_28_17, quadro 014	121
Figura 72 - Fotograma - Sequência 01.00_28_31_15, quadro 015	122
Figura 73 - Fotograma -Sequência 01.00_29_01_09, quadro 017	122
Figura 74 - Fotograma - Sequência 01.00_28_59_45, quadro 34	125
Figura 75 - Fotograma - Sequência 01.00_28_59_46, quadro 45	125
Figura 76 - Fotograma - Sequência 01.00_28_10_00, quadro 47	126
Figura 77 - Fotograma - Sequência 01.00_28_10_03, quadro 51	126
Figura 78 - Fotograma-Sequência 01.01_03_45_10, quadro 048	127
Figura 79 - Fotograma-Sequência 01.01_05_06_14, quadro 049	127
Figura 80 - Fotograma - Sequência 01.01_05_26_04, quadro 050	127
Figura 81 - Fotograma - Sequência 01.01_05_26_04, quadro 050	128
Figura 82 - Fotograma -Sequência 01.01_05_50_12, quadro 052	128



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Figura 83 - Fotograma - Sequência 01.01_06_47_20, quadro 053	128
Figura 84 - Fotograma - Sequência 01.00_03_08_08, quadro 007	131
Figura 85 - Fotograma - Sequência 1.00_46_41_01, quadro 040	131
Figura 86 - Fotograma-Sequência 01.01_25_06_21, quadro 065	131
Figura 87 - Fotograma Sequência 01.01_39_10_11, quadro 071	132



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.1 SEÇÃO - A SEMIOSFERA DE <i>SELVA TRÁGICA</i>	18
1.2 Natureza e História: um Olhar em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.....	19
1.3 O autor: Hernani Donato.....	25
1.4 Obra <i>Selva Trágica</i> de Hernani Donato, 2011	32
1.5 O Diretor: Roberto Farias 1964.....	44
1.6 A Produção: Filme <i>Selva Trágica</i> Roberto Farias	53
1.7 - Elenco e Processo de Produção	57
1.8 História do Cinema: O tempo no cinema	59
1.9 Narrativa e Estilo Cinematográfico	60
1.10 Explorando a Linguagem Cinematográfica: Elementos e Cinelinguagem e Reflexões sobre Cinema e Realidade: Diálogos entre Lotman e Metz.	61
2 FUNDAMENTOS DA TEORIA SEMIÓTICA	68
2.1 Semiótica da Cultura:	71
2.2 Conceito/Aplicados	73
2.3 Sistema de Signos na Arte.....	78
3 SEMIOSFERA DA ERVA- MATE E DOS DRAMAS HUMANOS	79
3.1 Tradução intersemiótica.....	80
3.2 Análise Cinema e Literária	87
3.3 O livro <i>Selva Trágica</i> (Donato, 2011).....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	141
GLOSSÁRIO.....	145



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD –
FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



INTRODUÇÃO

Neste ponto inicial, compartilhamos o apreço que nutrimos pelo nosso estado de Mato Grosso do Sul. Enxergamos o estado como um local onde as raízes de nossa cultura se entrelaçam com as histórias transmitidas por nossos antepassados. Mato Grosso do Sul, situado no coração do Brasil, representa muito mais do que uma mera delimitação geográfica. É um estado prolífico em narrativas e diversidade cultural que nos enche de orgulho.

De acordo com Lótman (1996, p.159) “do ponto de vista da memória como um mecanismo que trabalha com toda a sua extensão, o pretérito não passou”. Lótman sugere uma reflexão sobre a natureza da memória e seu funcionamento. Ao afirmar que “do ponto de vista da memória como um mecanismo que trabalha com toda a sua extensão, o pretérito não passou”, ele sugere que, na perspectiva da memória como um sistema completo e ativo, o passado não se dissipa ou desaparece. De acordo com essa visão, a memória não é algo estático ou limitado ao passado, ao contrário, é um mecanismo que continua a operar, influenciando o presente e o futuro. Ela retém e molda a experiência humana, sendo um componente ativo na formação da identidade individual e coletiva.

O objeto desta pesquisa se concentra em uma análise Semiodiscursiva da tradução intersemiótica entre a obra *Selva Trágica* de Hernani Donato (2011) e o Filme homônimo dirigido por Roberto de Farias (1964), observando a interação entre os signos verbais e visuais. Nosso objetivo principal é compreender como a representação da erva-mate, nas obras: literária e cinematográfica, refletem elementos da cultura regional sul-mato-grossense. Exploramos elementos culturais específicos, como por exemplo: tradições, rituais e símbolos, interpretando cenas e trechos das obras em questões para revelar como esses elementos são representados nos contextos visual e textual. Buscamos identificar a relevância desses elementos na cultura regional, investigando seus possíveis impactos e significações por meio da expressão artística na literatura e no cinema.

A obra literária *Selva Trágica*, Donato (1956),¹ intitulada “A Gesta Ervateira no Sudoeste Matogrossense”, escrita por Hernani Donato e lançada pela editora Edições Autores Reunidos Limitada, é uma narrativa que entrelaça habilmente elementos fictícios e reais em sete capítulos sem títulos. Donato nos leva a uma intrigante jornada através da literatura, explorando as décadas de 1930 e 1940, quando Getúlio Vargas, presidente do Brasil, quebrou

¹ Ver: DONATO, Hernâni. *Selva trágica: a gesta ervateira no suestematogrossense*. São Paulo: Autores Reunidos, 1956.

o monopólio da Companhia/Empresa de extração de Erva-Mate na fronteira do Brasil/Paraguai (Erva-Mate Laranjeira). *Selva Trágica* Donato (1956), escrito por Hernâni Donato, foi relançado em 2011, sua quinta edição, com prefácio de Fábio Lucas,² “Documento eloquente, notáveis revelações, de alto poder comunicativo e uma obra de grande valor estilístico” (Donato, 2011, p. 7 *apud* Lucas, 1985, p. 54).

Lucas (1985, p. 54) aponta que “O tema social continua sendo a exploração humana no campo. O cenário é no sudeste de Mato Grosso”, hoje conhecido como Mato Grosso do Sul. Coelho³ registra na aba do livro edição 2011:

Donato lançava a labiríntica *Selva Trágica* criação novelesca resultante de uma complexa conjuntura de dados históricos/literários/linguísticos/humanos. Romance de fundas raízes históricas, *Selva Trágica* resultou de um amálgama de dados, a partir da visão/reflexão do Donato historiador sobre o escuro episódio da exploração comercial da erva-mate – episódio rememorado in loco, em pesquisa feita, em uma de suas viagens à região, onde tudo aconteceu. (Donato, 2011, *apud* Coelho, aba do livro).

O filme *Selva Trágica*, Farias (1964), dirigido por Roberto Farias e Roteirizado por Roberto Farias e Hernani Donato, foi produzido pelas Empresas de produção: *Herbert Richers Produções Cinematográficas e Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda.* Lançado em 1964 no Rio de Janeiro, o filme pertence ao gênero drama e tem duração de 144 minutos.

A história retrata a vida de uma comunidade vulnerável na fronteira entre o Sul do Brasil e o norte do Paraguai. Filmado em preto e branco no Rancho Bonança, destaca as dificuldades enfrentadas pelas pessoas em um contexto de culturas entrelaçadas. Para Lóttman (1978, p.77) “A significação cinematográfica é resultado de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema”. Esses elementos semióticos incluem a combinação complexa de imagem, som, movimento, edição, atuação e outros aspectos técnicos e artísticos que são empregados na criação de um filme. É essa combinação e o encadeamento desses elementos dentro do contexto do filme que são fundamentais para a criação de significados específicos e para a experiência singular que o cinema proporciona ao espectador.

² Fábio Lucas (Esmeraldas, MG, 27/07/1931) é escritor, crítico literário e professor, membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Mineira de Letras. O texto deste prefácio foi extraído do livro-ensaio *O Caráter Social da Literatura Brasileira* (Ed. Paz e Terra, RJ, pág. 83/85 - Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, 1970).

Nesse sentido, as questões estéticas do cinema muitas vezes transcendem a compreensão imediata, revelando camadas de significado que podem não ser totalmente apreendidas em uma única observação.

Selva Trágica (Farias, 1964) nas palavras de Hernani Donato⁴ em entrevista do programa Redevida “é uma produção corajosa e autêntica que representa a cultura do povo sul-mato-grossense e a difícil realidade dos ervateiros da região. Seu impacto artístico e social perdura até hoje, deixando um legado marcante no cinema brasileiro”.

Com a tradução intersemiótica reconhecemos que obras literárias e filmes são formas de expressão artística que operam em semiosferas distintas. Cada uma dessas formas possui sua própria linguagem e gramática, que são intrínsecas à sua mídia específica. Portanto, compará-las diretamente não é uma abordagem adequada para análise.

Ao invés disso, a tradução intersemiótica nos permite explorar as relações entre diferentes sistemas semióticos, como texto escrito e imagem em movimento, de uma maneira mais apropriada e significativa. Essa abordagem nos permitiu transcender as limitações das formas individuais de expressão e investigar como os significados são criados, transmitidos e reinterpretados ao serem traduzidos de um sistema para outro.

Nesse contexto, utilizamos a Teoria da Escola de Tartu-Moscovo, que se desenvolve na tradição cultural eslava. Seu propósito é estabelecer correlações temáticas e estruturais entre diversos campos da pesquisa científica. Ao formular conceitos para descrever e comparar diferentes sistemas de signos, reconhecemos a necessidade de explorar correlações e recursos em várias áreas do conhecimento.

Para Machado (2003)⁵ a complexidade dos códigos culturais que geram linguagem e, por consequência, textos culturais. Esses códigos são expressos através de diversos meios sensoriais, como som, imagem, movimento, textura, cheiro e paladar. Ao traduzir esses códigos, é crucial não os considerar simples extensões dos sentidos humanos. A abordagem correta é vê-los como processos de culturalização, nos quais os códigos traduzidos servem como mediações sógnicas, não simples percepções sensoriais. Os textos audiovisuais são citados como exemplos

⁴ FRENTE A FRENTE, programa de entrevistas da REDEVIDA de Televisão, é exibido semanalmente e é apresentado por Dom Antônio Mucciolo, Presidente do INBRAC (Instituto Brasileiro de Comunicação Cristã) e Arcebispo Emérito de Botucatu. No programa "Frente a Frente", D. Antônio recebe entrevistados de diversos setores da sociedade como artistas, médicos, religiosos, políticos e empresários. Dom Antonio começa o programa sempre abençoando os telespectadores, mesclando o universo católico com os assuntos apresentados por seus entrevistados. Transcrição <https://www.youtube.com/watch?v=NtZ6nJbXDE4>. Acesso em 23/05/22.

⁵ Ver: MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Atelie Editorial, 2003,p.156 .

exemplares dessa complexidade. Eles representam sistemas semióticos complexos que envolvem a interseção de diversos códigos, como som, imagem e movimento. Essa complexidade implica uma intervenção direta no conceito de linguagem e escrita, extrapolando radicalmente o domínio linguístico. Assim, os textos audiovisuais não negam o campo linguístico, mas o estendem, desafiando e ampliando as fronteiras tradicionais da comunicação textual. Essa abordagem semiótica foi desenvolvida na União Soviética, sendo um dos seus expoentes Yuri Lótman⁶.

Partindo das hipóteses: 1: A análise de tradução intersemiótica entre o filme *Selva Trágica* de Roberto Farias e o texto literário de Hernani Donato indicará que a representação da erva-mate desempenha um papel significativo na construção da identidade cultural em Mato Grosso do Sul, influenciando diretamente as tradições regionais. Hipótese 2: Ao analisar as representações da erva-mate nas obras mencionadas, ilustraremos a possibilidade de a erva-mate funcionar como um símbolo cultural, revelando a capacidade de adaptação e compartilhamento de elementos culturais em contextos diversos, contribuindo assim para a preservação e difusão das tradições sul-mato-grossenses.

Com base nas hipóteses delineadas, o presente estudo não irá apenas validar essas proposições, mas também buscar compreender as interações entre literatura, cinema e cultura na região de fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Segundo Machado (2003, p. 157) “Para a semiótica, a cultura é conjunto de informações não hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida”. Essa abordagem ressalta o papel dos signos e símbolos na criação e comunicação cultural, destacando a natureza dinâmica e compartilhada do processo cultural.

Enquanto escrevemos, estamos em tal e qual lugar no mundo e, a partir dele, enunciamos, interligando nossa identidade, nosso ambiente e nossa expressão escrita. O lugar no mundo onde estamos não apenas molda o que escrevemos, mas também como o escrevemos, influenciando nossas escolhas de palavras. Temos como testemunhas os escritores sul-mato-grossenses. (Santos, 2012, p.51-52)⁷

Santos (2012), destaca a influência do local de origem na escrita, evidenciando que o contexto geográfico não apenas molda o conteúdo, mas também a forma como expressamos

⁶ Ver: YURI LOTMAN foi um importante teórico da cultura e semioticista russo-estoniano, nascido em 1922 e falecido em 1993. Ele é conhecido por seu trabalho no campo da Semiótica da Cultura, uma abordagem que explora a relação entre os sistemas de significação cultural e a formação da identidade cultural de uma sociedade. MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Atelie Editorial, 2003.

⁷ Ver: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Entretexos: crítica comparada em literaturas de fronteiras. Campo Grande: Life editora, 2012.

nossas ideias por meio da escrita. A referência aos escritores sul-mato-grossenses sugere que a relação entre identidade e ambiente é particularmente visível nas obras desses autores, que encontram inspiração e influência significativas em seu contexto regional.

Mato Grosso do Sul tem uma história marcada por eventos significativos na formação de sua cultura e sociedade. Destacam-se a exploração da erva-mate, também registradas nas obras *Selva Trágica* (Donato, 1956), Guerra do Paraguai (1864-1870) e a divisão do estado de Mato Grosso em 1977, que deu origem ao novo estado com características culturais distintas.

A pesquisa considerou elementos visuais e não verbais na análise da obra e do filme para identificar a cultura sul-mato-grossense, enfatizando a importância da tradução intersemiótica na transmissão e interpretação desses códigos culturais.

A metodologia adotada envolveu pesquisa bibliográfica necessária para analisar a construção das obras em questões. Para embasar o estudo, recorremos a teorias da semiótica e do cinema, bem como às contribuições de Roberto Farias e Hernani Donato. A teoria fundamental baseia-se na semiótica de Yuri Lotman, que destaca que a cultura é uma rede complexa de signos e símbolos que desempenham um papel fundamental na transmissão de significados e na construção de identidade cultural.

O referencial teórico-bibliográfico desta pesquisa tem como objetivo principal investigar os textos artístico-culturais que compõem o corpus literário, cinematográfico e cultural do século XX e XXI, assim, a análise fundamentada na semiótica da cultura nos permite compreender como os signos e símbolos culturais são usados na construção da cultura em Mato Grosso do Sul. Ela nos ajuda a destacar a importância dessa região como um espaço geográfico onde ocorre a expressão simbólica e a partilha de significados. Ao considerar os limites geográficos e temporais, podemos explorar a complexidade da cultura local, valorizando sua diversidade e singularidade. Pesquisar, analisar, documentar e interpretar elementos culturais, incluindo linguagem, tradições, história e práticas cotidianas, para entender como eles moldam a identidade cultural dessa região.

A pesquisa de referências bibliográficas relacionadas ao trabalho foi de fácil acesso, bem como o filme em questão. Esse processo foi facilitado pela acessibilidade dos acervos disponíveis na biblioteca, no Centro de Documentação Regional e no banco de dissertações e teses da UFGD, que contêm uma riqueza de material relacionado à história de Mato Grosso do Sul. Além disso, foram realizadas consultas em arquivos públicos, enriquecendo significativamente o conteúdo desta dissertação. É importante ressaltar que para a obtenção das bibliografias teóricas e do filme em questão, as pesquisas foram amplamente facilitadas pela

disponibilidade de recursos online, incluindo acesso a PDFs, links de referências, entrevistas e diversas fontes virtuais. Essa acessibilidade digital desempenhou um papel fundamental na condução desta pesquisa.

Com o avanço tecnológico e a expansão dos meios de comunicação, tornou-se possível encontrar diversos documentários e entrevistas que exploram a vida e a obra dos autores, bem como links e sites que abordam a história da erva-mate e o estado de Mato Grosso do Sul. Vale ressaltar o documentário *Caá - a Força da Erva* (2005)⁸, que se dedica a retratar o período da atividade ervateira no final da primeira metade do século XX, evidenciando a decadência na produção da Companhia Mate Laranjeira e o subsequente crescimento de outros produtores. Além disso, o documentário *Roda o Tereré* (2009)⁹ oferece uma série de entrevistas com pesquisadores e artistas que investigaram e debateram a história e a cultura da erva-mate. Dirigido por Lilian Solá Santiago e produzido para o IPHAN-MS, este documentário faz parte do Inventário Nacional de Referência Cultural da região do erval sul-mato-grossense.

Quanto à representação do livro *Selva Trágica* (Donato, 2011) consideramos pesquisas importantes como: Fábio Herrig (2012) em Uma perspectiva interdisciplinar do romance *Selva Trágica* de Hernâni Donato, Josué Oliveira (2014) em No Cipoal da Selva: Relatos dos ervais e seringais em *Selva Trágica*, e Avelino Ribeiro (2016) em O Drama dos Ervais em *Selva Trágica*. No estudo da cultura, temos pesquisadores renomados como o Prof. Dr. Paulo Nolasco, com várias publicações, destacamos o livro *Entretextos Crítica Compartilhada em Literaturas de Fronteiras* (2012) e Virgílio Correia Filho em *A Sombra dos Ervais Matogrossenses* (1925).

A revisão bibliográfica abrange uma variedade de autores e teorias relevantes para o estudo. Dentre eles, destacam-se Chacarosqui-Torchi (2008, 2009, 2014, 2016), (Lotman, 1978), Machado (2003), Santaella (1985, 2012), Plaza (2003, 2008), Martin (2003), Mertz (1972), Xavier (1993, 2003), Aumont (2002), entre outros que enriqueceram a fundamentação teórica, demonstrando uma exploração ampla de várias perspectivas sobre o tema. Ao longo da pesquisa, utilizaremos citações diretas e indiretas dos autores mencionados para fortalecer a argumentação e fundamentar a análise das obras literária e cinematográfica bem como fotogramas do filme, além de citação de depoimentos e sites para contemplar nossa análise.

Esta pesquisa será dividida em três seções. Na primeira seção, intitulada “A Semiosfera de *Selva Trágica*”, realizamos uma análise concisa sobre a história do Mato Grosso do Sul.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dzp2ZPfbN_0. Acesso 03/04/22.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=7T8mwWWXagQ>. Acesso 08/06/22.

Abordamos a apresentação da obra literária *Selva Trágica* de Hernâni Donato (2011), e o filme homônimo dirigido por Roberto Farias (1964). Incluímos informações relevantes sobre suas vidas e obras, além de compartilhar uma breve abordagem sobre os vínculos entre literatura, cinema e cultura. Segundo Lóttman (1978, p.135), exploraremos como o cinema é capaz de apresentar um modelo vívido do mundo real, destacando a importância do espaço e do tempo na construção da realidade cinematográfica. Analisaremos como o cinema permite que os espectadores se envolvam emocionalmente com as histórias apresentadas na tela, destacando a poderosa influência dessa forma de arte na interpretação da cultura e na transmissão de significados.

Na segunda seção deste estudo, intitulada “Fundamentos da Teoria Semiótica”, exploraremos conceitos fundamentais que são essenciais para compreender a semiótica, semiótica da cultura e seus conceitos importantes para a análise em questão.

A terceira seção, intitulada “A Semiosfera da Erva-Mate e dos Dramas Humanos”, focou na tradução intersemiótica, com base nos conceitos delineados por Roman Jakobson (1970), e desenvolvidos no trabalho de Plaza (2003)¹⁰. Nesta seção, exploraremos a relevância da Tradução Intersemiótica como uma forma de tradução que transcende as barreiras linguísticas e envolve a interpretação e a recriação de significados em diferentes sistemas de signos. Ao final desta seção, apresentaremos as Considerações Finais, onde sintetizaremos os principais resultados obtidos a partir da investigação da obra literária *Selva Trágica*, Donato (2011) e Filme Faria (1964) das contribuições teóricas dos autores mencionados. Além disso, exploraremos as conexões entre a narrativa da obra e as teorias estudadas, proporcionando uma visão mais ampla e significativa sobre os aspectos socioculturais abordados.

1.1 SEÇÃO - A SEMIOSFERA DE SELVA TRÁGICA

¹⁰ Julio Plaza - Inicia sua formação artística na década de 1950, com estudos livres em Madri. Posteriormente frequenta a École de Beaux-Arts [Escola de Belas Artes], em Paris. Vem ao Brasil em 1967, integrando a representação espanhola que participa da 9ª Bienal Internacional de São Paulo. Ingressa na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro, com bolsa de estudos concedida pelo Itamaraty. Leciona linguagem visual e artes plásticas, como artista residente, no Departamento de Humanidades da Universidad de Puerto Rico, entre 1969 e 1973. Em seguida, muda-se para São Paulo, onde se torna professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP e da Fundação Armando Álvares Penteado - Faap. Em 1975, publica com Augusto de Campos (1931) os livros *Caixa Preta* e *Poemóviles*. Funda, em 1978, o Centro de Artes Visuais Aster, com Donato Ferrari (1933), Walter Zanini (1925) e Regina Silveira (1939), com quem foi casado. Em 1985, conclui doutorado em semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Na década de 1990, leciona no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. É autor de publicações teóricas sobre arte, como *Videografia em Videotexto*, 1986, e *Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, com Monica Tavares, 1998. Ministra curso sobre interações entre imagem e texto, no Itaú Cultural, em 2001. [tps://www.guiadasartes.com.br/julio-plaza/obras-e-biografia](https://www.guiadasartes.com.br/julio-plaza/obras-e-biografia)

Nesta seção, adentramos na semiosfera culturalmente rica dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, que serviu como pano de fundo para a narrativa de *Selva Trágica*, de Donato (2011). Através de uma lente semiótica, exploramos a cultural e as ideias históricas presentes nesta obra, examinando seus diversos aspectos. Em seguida, compartilhamos um pouco mais sobre a vida e obra de Hernâni Donato e Roberto Farias, buscando compreender como suas trajetórias influenciaram a criação desta obra literária e cinematográfica. Além disso, abordamos temas pertinentes ao cinema e à cultura.

1.2 Natureza e História: um Olhar em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul

Mato Grosso do Sul “foi por não ser existindo”, ou melhor, já “existia” antes de “ser”. Esta condição peculiar e praticamente única em solo brasileiro, diz respeito ao fato, aparentemente simples, mas que permite as mais variadas ressonâncias e desdobramentos, de o estado ter sido criado oficialmente em 11 de outubro de 1977, através da Lei Complementar nº 31, após longo período de maturação cultural. (Neto 2012, p. 63-76).

A afirmação de que Mato Grosso do Sul (foi por não ser existindo) reflete uma situação singular e praticamente única no contexto brasileiro. Ela se refere ao fato de que o estado existia de maneira não oficial, ou seja, na prática cultural e histórica, antes de ser reconhecido oficialmente como um estado autônomo. Essa peculiaridade é, de fato, intrigante, pois Mato Grosso do Sul foi criado como entidade política distinta somente em 11 de outubro de 1977, por meio da Lei Complementar nº 31. Esse longo período de maturação cultural, no qual a identidade regional se desenvolveu, é uma característica marcante. Evento como a Guerra do Paraguai (1864-1870), servem como indícios de que a região já demonstrava uma identidade própria muito antes de sua oficialização como um estado autônomo. Neto (2012)¹¹ ainda registra:

O fato de o conflito com o Paraguai ter se passado, em solo brasileiro, no atual território de Mato Grosso do Sul, implica obviamente em uma rica e ampla fortuna crítica sobre a região. Exemplo disso é a grande quantidade de obras, nos mais variados gêneros, surgidas para ficcionalizar e/ou descrever historicamente os fatos supostamente ocorridos durante os anos de guerra e de pós-guerra. Na poesia, Raquel Naveira, em guerra entre irmãos (Poemas inspirados na guerra do Paraguai), acentuou

¹¹ Ver: NETO, Paulo Bungart. MATO GROSSO DO SUL: RIQUEZA HISTÓRICA, TRADIÇÃO E MEMÓRIA ANTECIPANDO A DIVISÃO POLÍTICA DO ESTADO. Raído, Dourados, MS, v. 6, n. 12, p. 63 - 76, jul./dez. 2012, Dourados MS, ano 2012, v. 6, ed. 12, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/MicrosoftEdgeDownloads/0113b466-3e93-4e23-ba25-1e2812ef33d6/eduufgd,+6+-+Paulo+Bungart.pdf. Acesso em: 26 ago. 2023.

o caráter trágico do conflito “entre povos irmãos” em poemas de forte lirismo como “Antônia”, “Madame Lynch” e “Aos homens mortos do Paraguai” (1993). Nos subgêneros memorialísticos, podemos aprender sobre a lamentável guerra lendo os diários do Visconde de Taunay (a retirada da Laguna e o Diário do Exército) ou suas já mencionadas memórias, e também o volume chão do apa: contos e memórias da fronteira, de Brígido Ibanhes, que, antes de relatar sua infância, conta o impressionante episódio de resistência de seus avós no período final da guerra, em meio à fome, destruição e fogo na mata onde se refugiavam. No romance histórico, o relato de Samuel Xavier Medeiros, abordado acima. No campo da história, há dezenas que poderiam ser citadas, obras como maldita guerra, de Francisco Doratioto, genocídio americano: a guerra do Paraguai, de Júlio José Chiavenatto, Seiscentas léguas a pé, de Acyr Vaz Guimarães, e as histórias da terra matogrossense, do qual destaco o capítulo “O milagre de Forte Coimbra”, que pontua o episódio inicial da Guerra da Tríplice Aliança quando, em 26 de dezembro de 1864, três mil soldados paraguaios invadem o Forte Coimbra, em Corumbá, após brava resistência de 155 militares brasileiros, dando início efetivo à guerra. Episódios de resistência heróica não ocorreram apenas no Forte Coimbra. A mando de Solano Lopez e partindo de Concepción, em dezembro de 1864 a tropa do coronel Isidoro Resquin cruza a fronteira e chega à Colônia Militar de Dourados, criada anos antes (1862) e comandada pelo tenente Antônio João Ribeiro, que não aceita se entregar e morre em combate⁷. Antes, porém, consegue escrever uma mensagem destinada ao tenente-coronel Dias da Silva, em Nioaque, interceptada por soldados paraguaios sem que chegue ao destino final. A mensagem posteriormente é citada como exemplo de bravura e de patriotismo, fazendo de Antônio João um dos heróis da resistência brasileira à invasão paraguaia. Transcrito no capítulo “A epopéia de Antônio João”, de histórias da terra matogrossense (RODRIGUES, 1983, p. 75-80), e em “O exemplo de um herói”, da obra mato grosso de outros tempos, de Astúrio Monteiro de Lima (1979, p. 38-39), o bilhete é redigido nos seguintes termos: “Sei que morro, mas o meu sangue e o dos meus companheiros servirá de protesto solene contra a invasão estrangeira no solo de minha pátria” (apud LIMA, 1979, p. 38). Após o término da guerra, a Colônia Militar de Dourados é restabelecida através do comando do capitão Rogaciano Monteiro de Lima, avô de Astúrio. (Neto, 2012, p. 63-76).

A citação acima nos mostra parte da rica tradição literária e histórica que se desenvolveu em resposta à Guerra do Paraguai na região de Mato Grosso do Sul. Ele enfatiza a diversidade de gêneros utilizados para narrar os eventos da guerra, incluindo poesia, literatura memorialística e histórica. Essas obras destacam o aspecto trágico do conflito, principalmente como uma guerra entre “povos irmãos”. Também menciona figuras notáveis que desempenharam papéis heroicos na resistência à invasão paraguaia, demonstrando o patriotismo e a coragem que são lembrados e celebrados na região: “o texto não é somente o gerador de novos significados, mas também um condensador de memória cultural. Um texto tem a capacidade de preservar a memória de seus contextos prévios” (Lótman, 2007, p. 22.)¹².

¹² Ver: Lótman, I. As três funções do texto. In: Lotman, I. Por uma teoria semiótica da cultura. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2007.

Essas manifestações culturais e históricas são possíveis evidências de que a criação do Mato Grosso do Sul como estado autônomo foi, de certa forma, uma formalização de algo que já existia na consciência e na cultura das pessoas que habitavam essa região.

A cultura se apresenta como um mecanismo dinâmico que traduz mensagens em novos textos ou sistemas de signos. Por isso, “cultura é memória, ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada. [...] A própria existência da cultura pressupõe a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto” (Lótman; Uspenskii, 1981, p. 37-66)¹³.

Ao enfatizar a natureza dinâmica da cultura, destacando que ela não é estática, mas sim um mecanismo em constante evolução. A cultura é descrita como um processo de tradução da experiência histórica passada em novos textos ou sistemas de signos, refletindo a capacidade da cultura de absorver e reinterpretar a herança do passado de maneiras inovadoras. Além disso, a menção à construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto destaca a importância das normas e convenções na forma como a cultura é transmitida e comunicada. Em suma, a cultura é vista como uma rede complexa de significados em constante transformação, enraizada na memória e na experiência histórica, mas sempre aberta à reinterpretação e reinvenção.

No período de 1930 a 1977, o estado do Mato Grosso/Mato Grosso do Sul, localizado na região Centro-Oeste do Brasil, passou por diversas transformações políticas, econômicas e sociais. Essas mudanças foram influenciadas tanto por eventos nacionais, como a Revolução de 1930 e a Segunda Guerra Mundial, quanto por características regionais. Em 1930, o Brasil vivenciou a ascensão de Getúlio Vargas¹⁴ ao poder, marcando o fim da chamada “República Velha” e o início de um período de centralização política conhecido como Era Vargas. No Mato Grosso, o governo estadual também passou por mudanças significativas, com a nomeação de interventores que tinham a missão de implementar políticas de modernização e desenvolvimento.

No entanto, no mesmo período, de 1930 a 1950, a região da fronteira entre o Brasil e o Paraguai foi palco de tensões políticas e conflitos significativos. A Guerra do Chaco, por exemplo, marcou a fronteira com combates e disputas territoriais. Além disso, as transformações políticas internas em ambos os países, com mudanças de governos e regimes autoritários, também tiveram um impacto significativo na região.

¹³ Ver: Lótman, I. On the Semiosphere. *Sign Systems Studies*, v. 33, n. 1, p. 213, 2005. Lotman, I.; USPENSKII, Bóris.

¹⁴ Acesso em: https://www.ebiografia.com/getulio_vargas/.

A economia do Mato Grosso era baseada principalmente na produção agropecuária. A região era reconhecida pela produção de borracha, que havia experimentado um boom no final do século XIX, mas entrou em declínio nas primeiras décadas do século XX. Além disso, o estado também era um importante produtor de gado e tinha uma pequena participação na produção agrícola.

No entanto, a partir da década de 1940, o Mato Grosso começou a passar por transformações significativas em sua economia. Com o incentivo do governo federal, a região se beneficiou da expansão da fronteira agrícola, com a abertura de novas áreas de cultivo e investimentos em infraestrutura, como estradas e ferrovias. Essas medidas impulsionaram o desenvolvimento da agricultura no estado, principalmente na produção de grãos, como soja e algodão.

Outro fator que impactou o Mato Grosso nesse período foi a Segunda Guerra Mundial. A demanda internacional por produtos agrícolas aumentou significativamente devido à guerra, o que levou a um maior impulso na produção e exportação de commodities. O estado do Mato Grosso, com suas extensas áreas de terras férteis, foi um dos beneficiados por esse cenário, contribuindo para o crescimento econômico regional. O fortalecimento do “ciclo da erva-mate” na antiga região sul de Mato Grosso teve início oficialmente quando o empresário Thomaz Laranjeira obteve, no final de 1882, uma concessão de exploração por arrendamento de uma extensa área de terras devolutas na faixa de fronteira com a República do Paraguai Corrêa Filho¹⁵ (1925).

Segundo Oliveira e Esselin (2019),

A percepção dos Guarani e Kaiowá na história da economia ervateira no antigo Sul de Mato Grosso exige, com efeito, uma leitura a contrapelo das fontes escritas oficiais sobre a companhia. Em registros assim os trabalhadores indígenas falantes da língua guarani foram deliberadamente citados como paraguaios, quer dizer, inscritos na história como estrangeiros dentro de suas próprias terras. Essa foi uma estratégia relativamente bem-sucedida para produzir invisibilidade àqueles sujeitos, cujos direitos não eram respeitados e sua presença contrariava a tese de vazio demográfico na região. Inscrevê-los nos documentos oficiais contestaria ainda a tese do sucesso do projeto civilizador, concebido à luz de um grande empreendimento ervateiro, em uma região tida como sertão ermo e palco de uma grande guerra. Oliveira; Esselin (2019, p. 241).

A citação acima destaca como a história oficial muitas vezes distorce a realidade dos povos indígenas Guarani e Kaiowá na economia ervateira do antigo Sul de Mato Grosso. Eles

¹⁵ Ver: CORRÊA FILHO, Virgílio. À sombra dos herveas mattogrossenses. São Paulo: Ed. S. Paulo, 1925.

foram deliberadamente retratados como estrangeiros em suas próprias terras, contribuindo para sua invisibilidade e negação de direitos. Essa manipulação serviu para sustentar a narrativa do “vazio demográfico” na região, justificando assim a ocupação não indígena. Essa análise evidencia como a história oficial muitas vezes reflete interesses políticos e econômicos dominantes, em detrimento das perspectivas e direitos das comunidades indígenas.

Para Chacarosqui-torchi (2009)¹⁶, A partir desse momento, iniciou-se a exportação da erva-mate, na forma de cancheada, para a Argentina, que era o principal mercado consumidor do produto brasileiro. Em 1895 a Companhia Matte Laranjeira obteve um arrendamento de 5.000.000 hectares de terras devolutas. Essa área abrangia o território tradicional dos povos indígenas Kaiowá e Guarani.

Durante sua história, a Companhia empregou mão de obra indígena, principalmente das etnias Kaiowá e Guarani. Mesmo após o início da demarcação de reservas indígenas em 1915 na região de Amambai, tanto os índios quanto a Companhia Matte Laranjeira continuaram ocupando o mesmo espaço geográfico.

A utilização intensiva da mão de obra indígena na exploração de erva-mate era uma prática comum, inclusive com a mediação do Serviço de Proteção aos Índios. Entre 1915 e 1928, o Governo Federal demarcou reservas indígenas no estado do Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul) para abrigar essas comunidades, que haviam sido deslocadas devido aos interesses da Companhia.

Nesse contexto, a Companhia Mate Laranjeira¹⁷, sucessora do empreendimento individual de Thomaz Laranjeira, realizou grandes investimentos e adquiriu um grande poder e prestígio. Ela se tornou a maior contribuinte da Fazenda Estadual no início do século XX, empregando milhares de trabalhadores, principalmente imigrantes paraguaios. Por esse motivo, a presença e as atividades dessa grande empresa são enfatizadas quando se discute a economia ervateira desenvolvida no sul do antigo Mato Grosso.

No entanto, em meio às atividades “legalizadas” da Companhia no sul de Mato Grosso, havia também os changa-ys (conhecidos como “ladrões de erva” em guarani), termo utilizado pela própria empresa para se referir àqueles que agiam sem seu consentimento - produtores independentes e até mesmo contrabandistas que cultivavam a erva-mate. Esses indivíduos eram

¹⁶ Ver: CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma. O cinema de poesia de Joel Pizzini: pistas para um estudo da mestiçagem. In: O meio é a mestiçagem. PINHEIRO, Amálio (org.). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

¹⁷ Ver: QUEIROZ, Paulo R. Cimó. A grande empresa conhecida como Matte Laranjeira e a economia ervateira na bacia platina (1882-1949): notas preliminares. Primeiro encontro de pós-doutores do PPGH/UFF, p. 1-19, 2010.

combatidos pela Companhia, muitas vezes perseguidos, mortos ou impedidos de vender sua produção.

Entre as décadas de 1930 e 1950, a produção de erva-mate estava em alta no Brasil. A erva era cultivada em áreas de floresta e a extração era realizada por trabalhadores especializados chamados de “ervateiros” Queiroz (2010, 1-19). A coleta da erva-mate envolvia o corte dos ramos das árvores, seguido pela secagem, trituração e preparo para comercialização. A erva-mate era um importante produto de exportação, principalmente para países vizinhos como Argentina, Uruguai e Paraguai, onde o consumo da bebida era tradicional. No mercado interno, o consumo de mate era difundido, especialmente nas regiões sul e centro-oeste do Brasil, onde o chimarrão é uma bebida culturalmente arraigada.

Durante o período mencionado, a extração da erva-mate¹⁸ (*Ilex paraquariensis*), teve um papel significativo na economia regional. A atividade gerava empregos para muitas famílias e contribuía para a geração de renda nas comunidades rurais. Além disso, a produção de erva-mate também estimulou o desenvolvimento de indústrias relacionadas, como secadores, moinhos e empresas de beneficiamento.

Nesse período, a fronteira entre o Paraguai e o Brasil era uma área de grande atividade comercial, especialmente nas cidades fronteiriças como Ponta Porã, no Brasil, e Pedro Juan Caballero, no Paraguai. O comércio de produtos como alimentos, gado, madeira e produtos manufaturados era intenso entre as duas nações.

Além disso, a economia da região fronteira dependia fortemente da agricultura, com destaque para a produção de erva mate no lado brasileiro. A extração da erva mate era realizada principalmente no sul do Mato Grosso. Nesse contexto social, a região da fronteira era habitada por uma população diversa, com comunidades indígenas, agricultores, comerciantes e migrantes de diversas origens. Essa diversidade étnica e cultural contribuía para a riqueza da região, com trocas culturais e influências mútuas.

A região que atualmente corresponde ao estado de Mato Grosso do Sul fazia parte do estado do Mato Grosso desde sua criação, em 1835. No entanto, a vasta extensão territorial do estado, combinada com as diferenças regionais e econômicas entre as áreas ao sul e ao norte, levaram a um movimento em busca de uma divisão administrativa.

¹⁸ Este documentário resgata a época do ciclo da erva mate, um período chave da história de Mato Grosso do Sul - especialmente as regiões de fronteira. Por meio de entrevistas com personagens que viveram este momento, pesquisadores e historiadores, Caá - A Força da Erva traça um panorama que vai desde a Cia. Matte Laranjeiras e a exploração dos paraguaios nos ervais até os dias de hoje, em que tomar Tereré se tornou um símbolo da cultura sul-matogrossense. Direção: Lú Bigatão, Produção: Ubirajara Guimarães, Roteiro: Rosiney Bigatão, Direção de fotografia: Zédu Moraes e Dalmo de Oliveira, Duração: 60 min, Ano: 2005, Apoio: FIC - Fundo de Investimentos Culturais, Prefeitura Municipal de Dourados. Realização: Teatral Grupo de Risco. Música.

O desejo por uma divisão territorial começou a ganhar força na década de 1960, impulsionado principalmente por questões econômicas, sociais e políticas. A região sul do estado, onde se encontrava uma parcela significativa da produção agropecuária e apresentava um desenvolvimento mais acentuado, buscava maior autonomia e uma administração mais direcionada às suas necessidades específicas.

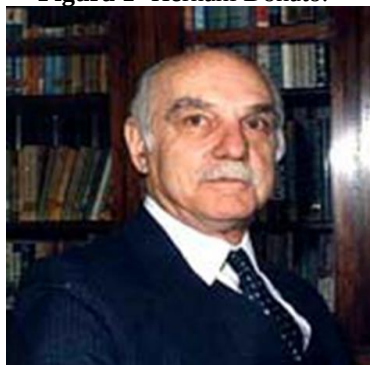
Após anos de discussões e debates, o processo de divisão do Mato Grosso começou oficialmente em 1977, quando o presidente Ernesto Geisel enviou ao Congresso Nacional um projeto de lei para a criação do estado de Mato Grosso do Sul, sendo sancionado pelo presidente em 1º de janeiro de 1979.

A criação do estado de Mato Grosso do Sul implicou na definição de uma nova divisão territorial, estabelecendo fronteiras e limites entre os dois estados. O Mato Grosso do Sul passou a ser constituído pelos territórios sul e sudoeste do antigo estado do Mato Grosso.

Com a divisão, o Mato Grosso do Sul ganhou autonomia política e administrativa, permitindo um direcionamento mais específico para as demandas e necessidades da região. Essa divisão também contribuiu para o desenvolvimento econômico e social do novo estado, com a implementação de políticas públicas e investimentos direcionados às particularidades da região. Desde então, o Mato Grosso do Sul se estabeleceu como um estado com características e identidade próprias, tendo sua capital em Campo Grande e se destacando em áreas como a agropecuária, indústria, turismo e preservação ambiental.

1.3 O autor: Hernani Donato

Figura 1- Hernani Donato.¹⁹



Fonte: Retirado da Rede Social Facebook - Hernâni Donato - In Memoriam.

¹⁹ Disponível em: <https://hernanidonato.com.br/>.

A figura de Hernâni Donato abarcou diversas áreas do conhecimento, incluindo Literatura, História, Jornalismo, Magistério, Tradução e Criação de Roteiros, deixando um legado importante no cenário brasileiro. Nasceu em Botucatu, em 12 de outubro de 1922.

Donato teve uma carreira diversificada e foi reconhecido por suas notáveis contribuições para a literatura brasileira. Sua relevância no cenário literário foi confirmada ao ocupar a cadeira da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, destacando seu prestígio e reconhecimento no estado de Mato Grosso do Sul. A partir de 1972, tornou-se membro da cadeira 20 da renomada Academia Paulista de Letras, uma das mais prestigiosas instituições literárias do Brasil. Essas nomeações para academias de letras atestam a importância de Donato como escritor e intelectual, evidenciando sua influência e contribuição significativa para a literatura e cultura brasileiras.

Desde uma idade precoce, Hernâni Donato demonstrou seu talento literário, como na coautoria do romance infantil: *O Tesouro*, escrito em colaboração com Francisco Marins aos 11 anos. A obra foi publicada em capítulos no suplemento literário de um jornal dos *Diários Associados*. Em sua formação acadêmica, estudou dramaturgia na Escola de Arte Dramática em São Paulo e iniciou um curso de sociologia, que abandonou posteriormente para embarcar em uma expedição que explorou uma antiga trilha indígena até o Paraguai, conhecida como Peabiru.²⁰

Ao longo de sua vida, Hernâni Donato acumulou uma extensa lista de realizações e contribuições. Foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em duas gestões consecutivas, além de membro da Academia Paulista de História. Hernâni Donato teve participação ativa como sócio correspondente no Instituto Histórico, Geográfico e Genealógico de Sorocaba e no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Além disso, contribuiu com várias publicações, entre elas a revista *Veja*, e diversos jornais. Seu talento também se estendeu ao campo da televisão, com trabalhos realizados nas emissoras TV Tupi, TV Record e Nacional (predecessora da TV Globo). Sua expertise e conhecimento histórico o levaram a participar da comissão organizadora dos festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, e de outros programas culturais.

²⁰ Disponível em: <http://porangabasuahistoria.com/artigos-publicados/memoria-hernani-donato-1922-2012>. acesso 4/09/22.

Durante sua carreira, Hernâni Donato publicou cerca de 100 obras, incluindo romances, contos, livros infantojuvenis, dicionários, biografias, historiografias, traduções comentadas, ensaios, mitologias, coautorias e outros²¹.

A diversidade de seus trabalhos reflete não apenas sua habilidade literária, mas também seu interesse e dedicação a diferentes áreas do conhecimento. A variedade de temas abordados em suas obras é notável: desde mitologia até a história do Brasil, passando por contos inspirados em tradições e lendas indígenas. Além disso, seu envolvimento na produção cinematográfica, tanto na criação de roteiros quanto na adaptação de suas próprias obras para o cinema, demonstra sua versatilidade artística.

Donato é um autor que conquistou o sucesso de público, de vendas e de crítica. Quando publicou *Selva Trágica: a gesta ervaiteira no sulestematogrossense*, em 1959, suas obras *Filhos do Destino* e *Chão Bruto* estavam na segunda e quinta edição, respectivamente. *Chão Bruto*, por exemplo, despertou o interesse de três países para adaptá-lo ao cinema e suas primeiras cinco edições foram realizadas em apenas dois anos. (Marin, 2013, p. 127.)

²¹ Os romances de Donato são *Filhos do Destino* (1948), *Chão Bruto* (1956), *Selva Trágica* (1959), *Núpcias com a Morte* (1959), *O Rio do Tempo – romance do Aleijadinho* (1968), *O Caçador de Esmeraldas* (1980). Entre seus contos estão os livros *das tradições* (1945), *Contos muito humanos* (1947), *Grandes Amores da História e da Lenda* (1953); *Babel* (1976), *São Pedro Sapeando Jogo e Vamos ler Hernâni Donato: seleção de contos* (1982). Donato escreveu três dicionários: *Dicionário das mitologias americanas* (1957), *Dicionário de mitologia* (1983) e *Dicionários das Batalhas Brasileiras* (1987). Entre as inúmeras obras infanto-juvenis podem-se citar *O Tesouro* (1934), *Histórias da Floresta* (1948), *Novas Aventuras de Pedro Malasartes* (1949), *Contos dos Meninos Índios* (1951), *Apuros do Macaco Pium* (1951) *As Façanhas do João Sabido* (1952), *A Palavra Escrita e sua História* (1953), *A Maravilhosa História dos Presentes de Natal* (1956), *A História do Calendário* (1958), *Como o Homem Domou o Tempo* (1958), *A Longa História dos Transportes* (1966), *Proezas e Vitórias do Menino Caná* (1984); *A palavra Escrita e sua História*; *História do Calendário*; *A longa História dos Transportes e o Vol. II da coleção Conquistas Humanas*. Em 2003, lançou uma coleção de lendas indígenas, onde aborta a mitologia de várias etnias. Compõe a coleção as obras *Os Curumins que Viraram Estrelas*; *A Descoberta das Frutas*, *As Noivas da Estrela*, *O Caçador e o Curupira*; *Porque o Sol Anda Devagar*; *A Onça e o Filhote do Vento*; *Quando os Bichos eram Gente*; *A Barca da Tartaruga*. Donato é autor de biografias, muitas delas paradidáticas, como as de José de Alencar (1954), Vicente de Carvalho: o poeta do mar (1955), Casimiro de Abreu (1956), Os guerreiros (1960), Os cientistas (1961), Cervantes (1961), Raposo Tavares, Conquistador dos Andes (1963), Vital Brasil, o domador de Serpentes (1971), Plácido de Castro (1963), Schliemann, o desenterrador de Cidades (1963), Galileu, o devassador do infinito (1971), Dante Maccari, guerrilheiro popular (1983), entre outros. Entre seus livros de História destacam-se *A História do Calendário* (1952), *Achegas para a História de Botucatu* (1954), *A Maravilhosa História da Palavra Escrita* (1954), *A Revolução de 32* (1976), *Dicionário das Batalhas Brasileiras* (1986), *100 anos da Editora Melhoramentos 1890-1990* (1990), *Colégio Porto Seguro – ponte entre duas culturas* (1994), *Breve História do Brasil (1500-1995)* (1996), *História do Brasil, de Hélio Vianna, atualização até o Governo de Collor de Mello* (1995), *Os Índios do Brasil* (1996) e quatro volumes de uma obra paradidática sobre o cotidiano brasileiro nos séculos XVI a XIX (os dois primeiros em 1997 e os dois últimos em 1998); *Breve História da Revolução de 32* (1997), *Sumé e Peabirú: dois mistérios maiores do século do Descobrimento* (1997), *O ADCE e o Brasil: a história de um ideal* (1997), *Brasil: 5 séculos* (2001), *História dos usos e costumes do Brasil* (2005), *Os 80 anos da Câmara de Comércio Portuguesa*. Também escreveu inúmeros ensaios e artigos para revistas e jornais com temáticas variadas, ontologias, separatas, prefácios e obras de divulgação. Donato participou de importantes comissões e escreveu os roteiros cinematográficos dos filmes *O Caçador de Esmeraldas*, *Chão Bruto*, *Os Irmãos Leme* e *José do Patrocínio* e dos documentários *A Batalha do Alumínio* e *Se a Cidade Contasse*. Três obras de Donato foram adaptadas ao cinema: *Chão Bruto* (por duas vezes), *Selva Trágica* e *O Caçador de Esmeraldas*. (Marin, 2013, p. 127-128).

O fato de suas obras estarem em diversas edições em um curto espaço de tempo mostra o impacto que seus livros tiveram na época. *Chão Bruto*, em especial, demonstra o poder de atração que Donato exercia sobre diferentes audiências, a ponto de despertar o interesse de produções cinematográficas em múltiplos países.

Donato também exerceu inúmeras atividades no exterior e é constantemente requisitado para proferir conferências. Ocupa-se ainda com traduções, para a língua portuguesa, de obras italianas e francesas. Entre as traduções estão *No Reino da Fantasia* (1948), de Armando Meoni; *A Árvore de Natal e outras Histórias* (1948), *Maravilhas da novela italiana*, de vários autores (1963); *A Divina Comédia* (1965), e *Monarquia* (1983), ambas de autoria de Dante Alighieri, que foi integralmente anotada em prosa moderna; *Delito no Campo de Tênis*, de Alberto Moravia; *O Cavaleiro da Casa Vermelha* (1963), de Alexandre Dumas; e *O Capitão Fracasso* (1971), de Théophile Gautier. (Marin, 2013, p.129)²²

A atuação de Donato além-fronteiras, seja por meio de conferências, traduções ou qualquer outra atividade, demonstra não apenas sua versatilidade como escritor, mas também seu compromisso em promover a troca e o diálogo entre diferentes culturas através da literatura. Segundo Marin 2013, as obras de Hernâni Donato foram celebradas por uma gama tão diversa e renomada de críticos, autores e intelectuais da época. A diversidade desses elogios, vindo de figuras tão distintas e respeitadas no campo literário, ressalta a amplitude e a qualidade estética de suas obras.

Arthur Neves, Sérgio Milliet, Guimarães Rosa, Nelly Novaes Coelho e outros renomados nomes da crítica literária reconheceram e enalteceram não apenas a habilidade narrativa de Donato, mas também a profundidade estilística e temática de suas obras. O reconhecimento desses intelectuais é um testemunho da riqueza e complexidade presentes nos escritos de Donato. O fato de ter sido elogiado por personalidades com perspectivas tão diversas, como Fábio Lucas, Menotti del Picchia e outros, evidencia a capacidade de Donato de criar obras que transcendem barreiras e ressoam em diferentes gostos e sensibilidades literárias.

Segundo Nolasco (2012)²³ “A história de vida do escritor, sua perceptível formação de homem devotado à cultura de modo geral e à convivência no mundo da erva-mate, compartilhando as experiências do peão do erval, correspondem à vigorosa estatura de suas narrativas e ao sucesso que elas angariaram”. Assim a vida e as experiências pessoais de um

²² Ver: MARIN, Jéri Roberto. Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável. ERVAIS, PANTANAIS E GUAVIRAIS, p. 129, 2013.

²³ Ver: NOLASCO DOS SANTOS, Paulo Sergio. Entretextos crítica comprada em literaturas de fronteiras. Dourados: UFGD, 2012.

escritor muitas vezes se entrelaçam intimamente com sua obra, moldando suas narrativas e dando-lhes uma autenticidade singular.

Donato recria e reinventa a história dos ervais no fazer poético a partir do que viu, vivenciou, ouviu e registrou, ou seja, de relatos de fatos que não presenciou, das vivências de homens e mulheres que conheceu, de leituras e pesquisas que realizou, da bagagem cultural que adquiriu nas viagens pelas terras mato-grossenses, da sua experiência como dono de um erval e de contatos que manteve com outros proprietários de vários ervais no Brasil e no Paraguai. (Marin, 2010, p. 162²⁴).

A citação de Marin (2010) destaca como o autor Donato recria e reinventa a história dos ervais através de sua prática poética, que é enriquecida por diversas fontes de inspiração e conhecimento. Donato não apenas se baseia em suas próprias experiências, observações e vivências nos ervais, mas também incorpora relatos de terceiros, leituras, pesquisas e sua bagagem cultural adquirida ao longo de suas viagens pelas terras mato-grossenses.

Sua experiência como proprietário de um erval também desempenha um papel crucial na criação de suas obras, pois lhe proporciona um entendimento íntimo das nuances e desafios envolvidos na cultura do erva-mate. Além disso, os contatos que mantém com outros proprietários de ervais no Brasil e no Paraguai contribuem para ampliar sua visão e compreensão desse universo.

Sua dedicação à cultura de modo geral, somada às experiências vividas, contribuiu para a criação de personagens densos, tramas envolventes e cenários vívidos, refletindo a autenticidade e a profundidade de suas narrativas. Essa conexão entre vida, experiência e obra pode muito bem ter sido um dos pilares do sucesso e da ressonância que suas histórias conquistaram entre os leitores e críticos.

Em Selva Trágica, a ambição pelo lucro e poder da empresa Mate Laranjeira gerava infortúnios para os trabalhadores dos ervais. As relações de trabalho pré-capitalistas, a exploração e a luta contra a natureza teriam consumido milhares de sonhos e vidas. O substantivo selva e o qualificativo trágico significam, respectivamente, lugar onde se luta duramente pela sobrevivência e acontecimento funesto, sinistro, que desperta lástima ou horror. Seria um outro locus, ermo, onde o ser humano é colocado à prova. (Marin, 2013, p. 139)²⁵.

²⁴ Ver: MARIN, Jérri Roberto. Revista Territórios e Fronteiras V.3 N.1 – Jan/Jun, 2010. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em História do ICHS/UFMT - A MORTE NOS ERVAIS DE SELVA TRÁGICA, de HERNÂNI DONATO.

²⁵ Ver: MARIN, Jérri Roberto. Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável. ERVAIS, PANTANAIS E GUAUVAIS, p. 139, 2013.

Selva Trágica (1956) é uma obra que mergulha nas complexidades das relações humanas, especialmente no contexto da exploração e luta pela sobrevivência em um ambiente hostil. A descrição do lugar como um cenário onde a luta pela sobrevivência é intensa, onde vidas são consumidas pela ambição e onde as relações de trabalho refletem uma exploração brutal, é marcante.

O termo “selva” evoca não apenas a geografia física, mas também carrega consigo uma carga simbólica de um local desafiador, áspero e muitas vezes intransponível. É um espaço que testa os limites do ser humano, não apenas em relação à natureza, mas também às estruturas sociais que permitem a exploração e a injustiça.

A adição do qualificativo “trágica” intensifica essa representação, indicando não apenas as dificuldades inerentes ao ambiente, mas também os eventos sombrios e sinistros que acontecem nesse contexto. Essa combinação de termos sugere um ambiente onde a vida é constantemente desafiada, onde tragédias e injustiças são frequentes e onde o indivíduo é confrontado não apenas pela natureza, mas também pela crueldade das relações humanas.

A publicação de *Selva Trágica*, 1956, em um momento tão significativo da carreira de Donato, quando outras de suas obras já estavam ganhando reconhecimento e alcançando várias edições, evidencia sua consistência como autor em manter o interesse do público e a qualidade de sua produção literária ao longo do tempo.

Em 1976, a obra *Selva Trágica* foi especialmente reeditada, com uma tiragem de 50.000 exemplares, para a campanha “Ler é Viver” (MENEZES, Carlos. Rodapé. O Globo, 29 de dez. de 1976). Chão Bruto foi adaptado para o cinema, em 1958, com roteiro e direção de Dionísio Azevedo e Hernâni Donato, direção de Dionísio Azevedo²⁹, e foi filmado novamente por Azevedo em 1976. *Selva Trágica* foi adaptada ao cinema em 1963, sob direção de Roberto Farias. (Marin, 2013, p. 127).

A capacidade de Hernâni Donato de criar tramas que transcendem o mundo literário e ganham vida nas telas mostra a força de suas narrativas e a maneira como conseguem cativar diferentes públicos, seja por meio da leitura ou da experiência cinematográfica.

A reedição de *Selva Trágica* para a campanha Ler é Viver, com uma tiragem tão expressiva, indica o reconhecimento da importância dessa obra no estímulo à leitura e na promoção do hábito de ler entre os leitores. A realização de múltiplas adaptações cinematográficas das obras de Donato, tanto por Dionísio Azevedo quanto por Roberto Farias, evidencia o apelo e a versatilidade dessas histórias, capazes de atravessar gerações e permanecer relevantes ao longo do tempo, tanto no papel quanto na tela.

Dentro desse cenário, parece que Hernâni Donato explora não apenas a luta pela sobrevivência física, mas também os embates morais, éticos e emocionais enfrentados por seus personagens em um contexto de desumanização e exploração. A obra de Hernâni Donato desperta crescente interesse de estudiosos, tanto pela riqueza cultural quanto pela natureza híbrida de suas narrativas, “ora pelo caráter de complementaridade dos estudos contemporâneos, mais atentos às manifestações e produções simbólicas da região de fronteira sul-mato-grossense.

Soares Junior (2016)²⁶, destaca a importância da obra de Hernâni Donato para a historiografia, mencionando o artigo homônimo ao título do capítulo, apresentado no III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Híbridações em 2009. Nesse contexto, Jérri Marin, coordenador do simpósio, reforça o altissonante poder de inventividade épica de Donato, especialmente no relato da saga dos ervais, com destaque para *Selva Trágica*: a gesta ervateira no sulestematogrossense.

Nolasco (2012) corrobora a ideia de Soares (2016) ao reforçar a importância de *Selva Trágica* na formação de uma identidade cultural e na compreensão das condições de trabalho na região dos ervais destacando a obra copiosa de Donato, ressaltando que ela relata profundamente a história do drama nos ervais. A conferência de Nolasco, intitulada “Regionalismo e Cultura de Fronteira”, contribui para essa visão ao refletir sobre as condições de trabalho na região, como retratado na narrativa de Donato.

Ciclo da Erva-Mate, no extremo Sul do estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, na fronteira com o Paraguai, evidenciando condições de extrema exploração econômica em um pungente relato denúncia e memorialismo sobre o que representou o impacto do Ciclo da Erva-Mate no Brasil. (Oliveira Jr., 2014, p. 1)²⁷.

O autor, Oliveira Jr., ressalta a extrema exploração econômica vivenciada nesse contexto, apresentando a obra como um relato denúncia e memorialismo impactante sobre as repercussões desse ciclo no Brasil. O termo “pungente” sugere que a narrativa aborda de maneira marcante e intensa os aspectos críticos e impactantes desse período histórico específico.

²⁶ Ver: SOARES JUNIOR, Avelino Ribeiro. O Drama dos ervais em *Selva Trágica*, de Hernâni Donato. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, 2016.

²⁷ Ver: OLIVEIRA Jr. Josué Ferreira de. No Cipoal da Selva: Relatos dos ervais e seringais em *Selva Trágica*. 2014. 149f., Dissertação (Mestrado Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal Grande Dourados, 2014.

Hernâni Donato faleceu aos 90 anos de idade em 22 de novembro de 2012, deixando um legado literário rico e multifacetado que ecoa além das páginas de seus livros. Sua obra não apenas imortaliza histórias cativantes, mas também nos convida a uma reflexão profunda sobre a condição humana, sobre as complexidades das relações sociais e sobre os desafios enfrentados em meio a ambientes hostis. Sua capacidade de explorar não só as nuances da natureza selvagem, mas também as sombras e luzes da alma humana, permanece como um convite à reflexão e à compreensão do mundo ao nosso redor. Sua partida é um lamento para a literatura brasileira, mas seu legado é um farol que continua a iluminar os caminhos da nossa compreensão e apreciação da arte literária.

1.4 Obra *Selva Trágica* de Hernani Donato, 2011

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-y, 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 tranquilidade assegurada por São Bernardo: “Mais vale escandalizar do que sonegar a verdade.” Com notas de rodapé, para o conhecimento dos termos guaranis cujo emprego foi obrigatório. E um agradecimento ao Ênio “Gato preto” Martins, ao Galdino Agostini, ao Carlos Freire, que, entre muitos outros, me revelaram os segredos do mundo do mate. Aracatu, colheita de 1957. (Donato, 2011, p. 14).

A epígrafe acima trata-se de texto de abertura das edições dos livros *Selva Trágica* de Hernani Donato, destaca a narrativa que não se posiciona nem como um ataque nem como uma defesa dos acontecimentos nas regiões ervateiras durante os anos de extração da erva-mate. Em vez disso, ela foca no relato das vidas e do trabalho daqueles que enfrentaram as dificuldades mais árduas nesse contexto, como mineiros, changa-y, marginais e pequenos funcionários. É interessante observar que, nesse relato, a erva-mate é apresentada como o personagem principal, enquanto elementos como a terra, o tempo e o sonho são secundários, e os humanos aparecem em uma posição posterior, destacando sua relação com a linguagem e a forma como se expressam. Machado (2003) dialoga com Jackson e destaca:

Signo convencional ou uma organização de caráter genérico a partir da qual é possível a constituição de sistemas e, conseqüentemente da linguagem. (...) Para Jakobson o código ocupa o centro de todo processo semiótico graças à sua condição de legi-signo; trata-se de uma lei que tem valor de signo, que dizer uma lei cujo diferencial é garantir a dinâmica da representação e a própria semiose”. (Machado, 2003, p. 155).

Essa estrutura narrativa e a ênfase na erva-mate como o elemento principal relacionam-se com a ideia de código na semiótica, conforme proposto por Jakobson. A erva-mate, nesse contexto, pode ser interpretada como um *legi-signo*, uma espécie de lei simbólica que tem valor de signo e que organiza a dinâmica da representação cultural e da própria semiose. Ela funciona como um código central que influencia a forma como os outros elementos são interpretados e significados são atribuídos dentro dessa narrativa.

A menção aos seres humanos que falam a “língua errada do povo/língua certa do povo/porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” sugere uma reflexão sobre a linguagem e sua relação com a cultura. Essa citação pode ser correlacionada com a importância do código na semiótica de Jakobson, pois destaca como a linguagem humana se encaixa dentro desse sistema semiótico organizado pela presença e simbolismo da erva-mate.

Segundo Machado (2003), o código é um signo convencional ou uma organização de caráter genérico, a partir da qual é possível a constituição dos sistemas e, conseqüentemente, da linguagem. Roman Jakobson foi quem cunhou o conceito semiótico de código utilizado pelos semanticistas russos. Isso sugere que o código é um elemento convencional, baseado em convenções estabelecidas pela sociedade. Ele também é visto como uma estrutura genérica que serve como base para a formação de sistemas de signos e, por consequência, para a linguagem. Essa perspectiva implica que a comunicação depende da existência e da compreensão de códigos compartilhados.

Para Jakobson, segundo Machado, atribui ao código um papel central no processo de significação. Ele é caracterizado como um “*legi-signo*”, uma lei que funciona como um signo, garantindo a dinâmica da representação e da própria semiose. Isso significa que o código não é apenas uma estrutura estática, mas sim uma entidade dinâmica que permite a representação e a interpretação de signos.

Assim a importância da convenção na comunicação. O código precisa ser compreendido e aceito pelos participantes de um determinado sistema social para que a comunicação ocorra efetivamente. É por meio desse código compartilhado que os signos adquirem significado e são interpretados de maneira consistente.

A ideia de que o código atua como uma lei dinâmica na representação sugere que ele não apenas estabelece um conjunto estático de regras, mas também influencia ativamente a forma como os signos são interpretados e como a significação é construída ao longo do processo de comunicação.

Na Edição de *Selva Trágica* de 1976, Hernani Donato abre a reedição de seu livro com uma epígrafe: “A terra, o tempo, o sonho...E seres humanos mergulhados. Na tragédia de uma Sobrevivência absurda” (Donato, 1976).

A epígrafe que menciona a terra, o tempo e o sonho, embora reflita aspectos amplos da experiência humana, serve também como um convite à interpretação mais profunda desse trio de elementos. Nesse contexto, a terra representa não apenas o solo físico, mas sim a base vital, a conexão com a natureza e a própria essência das personagens. O tempo transcende a mera passagem dos anos, é a história em constante transformação, moldando e influenciando a jornada das pessoas e, principalmente, da erva-mate. Já o sonho simboliza não apenas os anseios das personagens, mas também os anseios da própria erva-mate, suas expectativas, sua trajetória na trama.

Essa abordagem mostra como a erva-mate não é apenas um elemento no enredo, mas a figura central que se entrelaça a todos os aspectos da narrativa. Sua presença simbólica é tão poderosa que se equipara aos próprios seres humanos, tornando-se a força motriz por trás da história de sobrevivência e tragédia retratada na obra. Somente após essas representações simbólicas surge o retrato dos indivíduos, ou seja, os personagens individuais são moldados e contextualizados pelos elementos mais amplos que os cercam. Através dessa abordagem, o autor explora temas mais profundos e universais, criando uma narrativa rica em significados e reflexões sobre a vida e a condição humana.

A obra *Selva Trágica*, escrita em 1956, coincide com um período de mudanças sociopolíticas no Brasil, onde a região fronteira retratada experimentava transformações econômicas, como a expansão das atividades agropecuárias, e movimentos em prol dos direitos trabalhistas. Dentro desse contexto, *Selva Trágica* (Donato, 1956) exemplifica o movimento regionalista na literatura brasileira, que emergiu no início do século XX com o propósito de destacar as particularidades culturais, geográficas e sociais de diferentes regiões do país. Em contraposição à predominância da literatura urbana na época, o regionalismo buscava revelar realidades frequentemente negligenciadas.

A narrativa de Donato, ao explorar uma região específica em meio a transformações, integra-se a esse movimento, proporcionando uma compreensão das realidades regionais do Brasil. Pontes (1981, p. 153) destaca que o autor, com maestria característica do regionalismo brasileiro, documenta um impactante drama social, delineando com serenidade e maestria os elementos fundamentais do tema, como “a terra, o tempo, o sonho... e seres humanos imersos na tragédia de uma sobrevivência absurda...”, conforme apresentado na própria obra.

Essa abordagem literária singular se desdobrou na representação de aspectos regionais de maneira autêntica e inovadora. Por meio da criação de personagens fictícios, a obra conseguiu uma representação paradoxalmente próxima da vida real, capturando e revelando aspectos fundamentais da sociedade e da cultura da região em foco. Dessa forma, *Selva Trágica* (Donato, 1956) mistura elementos tradicionais e contemporâneos, oferecendo uma visão autêntica da realidade regional.

Um estudo sobre a literatura regional brasileira será capaz de mostrar que esta se constitui, a partir da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, através de diversas temáticas regionais que, ao seu modo, contribuem para o reconhecimento da diversidade cultural do Brasil, concomitante ao projeto de consolidação da nação e a busca por uma identidade nacional. Tal diversidade, cultural e regional, é resultante das inúmeras paisagens e das temáticas daí advindas, figurativizadas em um sem-número de representativas obras regionalistas, compondo como que telas por onde as cores do local, bem como de seus habitantes, seus modos de agir, de falar e de interagir com o meio ocupam o primeiro plano enquanto expressão artístico-literária e social do Brasil. Pode-se dizer, desse modo, que estas obras, frequentemente rotuladas pela crítica como regionalistas, foram responsáveis pela emergência e pela concretização dessas temáticas que, ao seu modo, fornecem uma imagem literária, além de uma pretendida identidade para estas regiões.²⁸ (Oliveira Jr, 2015, p. 78).

A citação aponta a relevância da literatura regional brasileira na construção da diversidade cultural do país ao longo do tempo, especialmente a partir da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX. Ele ressalta como as diversas temáticas regionais presentes nessas obras contribuíram para o reconhecimento e a valorização da pluralidade cultural do Brasil, ao mesmo tempo em que se delineava o projeto de consolidação nacional e a busca por uma identidade nacional coesa.

As obras regionalistas são descritas como telas que representam as cores e nuances de diferentes regiões do país, não apenas em termos geográficos, mas também em relação aos hábitos, linguagem, interações sociais e identidades dos habitantes locais. Elas ocupam um espaço de destaque na expressão artística e literária, oferecendo uma representação rica e autêntica das realidades regionais.

Essas obras, muitas vezes rotuladas como regionalistas, desempenharam um papel crucial ao trazer à tona e concretizar as temáticas específicas de cada região, proporcionando uma imagem literária viva e dinâmica das diversidades culturais do país. Ao destacar as particularidades e singularidades de cada local, essas obras não apenas enriquecem o panorama

²⁸ Ver: OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira de et al. No cipoal da selva: relatos dos ervais e dos seringais em Selva trágica e A Selva. 2015.

literário, mas também contribuem para a construção de uma identidade e representatividade para essas regiões dentro do contexto nacional.

A trama de *Selva Trágica* (Donato, 2011) se desenrola na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, com um foco particular na região de Ponta Porã, antigo Mato Grosso e atual Mato Grosso do Sul, no Rancho Bonança. O enredo mergulha na vida dos ervateiros, habitantes dos ervais, que enfrentam as dificuldades impostas pelo sistema. Desde as primeiras horas da manhã até o entardecer, esses trabalhadores árduos colhem erva-mate, carregando fardos pesados nas costas, sempre sob a vigilância dos capangas.

Além das adversidades, a obra reserva espaço para o amor nessa selva implacável. Por meio das narrativas das personagens como Curã e Zola, Aguará e Anaí, Pablito e Flor, Isaque, Osório e Nakyrã, Donato explora as batalhas cotidianas desses trabalhadores em busca do sustento de suas famílias.

Os protagonistas humanos centrais da narrativa são Pablito e Flora. Seu romance remonta a um desejo de amor pleno, que se mostra inalcançável no contexto do erval, devido a duas questões principais: a condição das mulheres nos ranchos, tratadas como objetos e forçadas a serem prostitutas nos bailes de fim de colheita, mesmo que já estivessem comprometidas; adicionalmente, podiam ser trocadas entre os mineiros para reduzirem suas dívidas, como se fossem mercadorias: “negócio bom para todos trocar a mulher pela dívida. Negócio que se fazia com frequência, ali e além” (Donato, 2011, p. 140).

A objetificação atribuída às mulheres dava direito especial aos administradores sobre elas, independentemente de estarem acompanhadas ou não. Tal fato sucede a Flora, que desperta o interesse do administrador Isaque. Mesmo nessas condições, o casal acredita na força do amor que sente, como fica claro na seguinte fala de Pablito:

Pra mim a Flora não é só mulher, que mulher sobeja por esses tapê-guaçú. Não senhor! Pra mim é o fim da picada. O que ela fez, de bom ou de ruim, antes de me encontrar, dou por feito, acabado e esquecido. Digo que não é fácil, não senhor! Tinha medo de gostar demais porque mulher dos ervais faz vida com certo homem enquanto ele tem forças pra carregar o raído maior. Depois, passa pro rancho e o amor de outro. É o faz-fazendo de por aqui. Mas aconteceu comigo o que você sabe que aconteceu! Querendo me dei por querido. Aí é que levou quem trouxe! Acabei rendido, entregue para o que ela me quisesse. Ah! Que tem sido bom, até demais de bom, isso tem. (Donato, 2011, p. 21).

A obra *Selva Trágica* (Donato, 2011) contempla histórias paralelas. Uma das narrativas focaliza o casal romântico Pablito e Flora, destacando a inviabilidade de concretizar seu amor devido às dramáticas adversidades desse ambiente deteriorado. A “outra uma ideia da história” destacada, representa a ficcionalização histórica das relações de opressão materializadas pela

Companhia Mate Laranjeira, pode ser interpretada como uma narrativa que busca explorar questões sociais, políticas e econômicas presentes em determinado contexto histórico, utilizando elementos de ficção para dar voz aos oprimidos e subalternos.

A Companhia Mate Laranjeira foi um símbolo de poder econômico e político, uma empresa que detém o controle da produção e comércio da erva-mate. Nesse cenário, é possível que ela explore os recursos naturais e mão de obra local em busca de lucro, sem se preocupar com o bem-estar das comunidades e trabalhadores envolvidos na produção da erva.

Através da ficcionalização histórica, o enredo pode revelar como as relações de poder e opressão se manifestavam naquela época, expondo as injustiças e abusos sofridos pelos mais vulneráveis. As personagens do enredo, como os trabalhadores rurais, indígenas ou colonos, são apresentadas como vítimas do sistema opressivo criado pela companhia, tornando-se representações dos grupos marginalizados e explorados.

Além disso, a ficcionalização permite ao autor explorar diferentes perspectivas e pontos de vista, dando voz as personagens que, geralmente são silenciados ou ignorados. Isso pode criar uma reflexão sobre a complexidade dos eventos históricos, desafiando narrativas dominantes e estimulando o leitor a questionar a versão oficial dos acontecimentos. Segundo Lucas (1985)²⁹ “O ficcionista social, do nosso ponto de vista será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser integro numa sociedade que mutila”³⁰.

Assim utilização da ficção também pode possibilitar a exploração de temas universais, como luta por justiça, resistência, solidariedade e esperança, que podem inspirar o leitor a refletir sobre as questões contemporâneas relacionadas à opressão, exploração e desigualdade social.

Na trama, Pablito e Flora residem juntos no rancho com Pytã, irmão de Pablito. A narrativa oferece indícios de que os dois irmãos são paraguaios, pois Pytã afirma a um companheiro de trabalho que a casa de sua mãe está localizada além do rio Paraguai. “Bom, sabe onde eu nasci. É onde mora a minha velha. Se passar o rio, encoste ali e finque pouso. Faça as vezes de filho para a minha mãe. Logo mais eu chego. Fazemos de irmãos. Afogamos em canha da boa as mágoas deste inferno”. (Donato, 2011, p. 29).

Pytã compartilha estas palavras íntimas com Augusto, revelando-se como o único entre os personagens capaz de escapar da cruel exploração. Impulsionado por um intenso anseio de

²⁹ Ver: LUCAS, Fábio. O Caráter Social da Ficção do Brasil. São Paulo: Ática, 1985, p. 08.

liberdade, ele se desvincula dos demais companheiros para confundir os incansáveis capatazes. Sua ânsia por autonomia e libertação ressoa através das seguintes palavras: “E ele, Augusto, tinha que chegar ao rio! Havia prometido que chegaria, a si próprio e ao seu santo. Haveria de chegar. A qualquer preço! Com os companheiros se possível, sozinho se necessário”. (Donato, 2011, p. 110).

O grupo de administradores da companhia é formado por Casimiro, Curê, Isaque, o mayordomo e Lucas, incumbidos de manter a ordem no erval e encontrar novos ervais quando o atual se esgota. Isaque, como administrador do rancho, sente-se atraído por Flora, mas se vê em um dilema entre o que é permitido por sua posição e o desejo que nutre por ela como homem. Curê sofre de uma doença nos olhos, que o impede de encarar a luz do dia sem sentir ardor, talvez por ser difícil adaptação ao ambiente do erval.

O interesse de Isaque por Flora leva Curê a enviar Pablito, acompanhado de Lucas e do sábio velho Bopi, em busca de um novo erval. Isaque, mesmo tendo autoridade para agir de forma arbitrária, não força nada com Flora, pois ela não demonstra interesse nele. No entanto, influenciado por uma conversa com Curê, ele acaba por tomar Flora à força pouco antes da volta da monteada.

Ao retornar, Pablito descobre o ocorrido e, durante uma forte chuva, manda Flora embora do rancho. Desolada, ela acaba aceitando ir com Isaque. Pablito se arrepende de sua atitude, mas o fato de Flora estar com Isaque impede que possam ficar juntos, já que roubar a mulher de um superior, como Isaque em relação a Pablito, seria uma afronta gravíssima. “Ela reconheceu na voz do Pablito o medo que engrossava a saliva de todos os homens dos ervais quando pisavam um pé além da linha riscada pela Companhia” (Donato, 2011, p. 149).

Após um reencontro em meio a um torneio de cavalos, o casal finalmente concebe um plano para fugir. Contudo, durante a tentativa de escapar, Flora acaba se machucando, atrasando a fuga. Com coragem e determinação, ela pede a Pablito que siga em frente sem ela, afirmando que, se ao menos um dos dois conseguir escapar, estariam buscando vingança contra a opressiva Companhia: “Se você escapar, quando eles se lembrarem da Flora e do Pablito, hão de lembrar que ao menos um de nós chegou ao rio e deu risada aos cuidados deles” (Donato, 2011, p. 216).

Enquanto o casal estava reunido, Casimiro se aproximava furtivamente, sua presença era percebida pelos dois. Pablito, então, cede ao desejo de Flora, toma-a nos braços uma última vez, e se despede, partindo em disparada:

Ainda pode sentir a série de mbureos com que o Casimiro localizou a Flora. Não parou. Já não odiava ao Casimiro, nem aos comitiveros, nem à Companhia.

Continuava a fuga porque a Flora quisera assim. Era o jeito de mostrar a ela e a si mesmo o quanto bem a queria. (Donato, 2011, p. 217).

Pablito, ao pisar em falso no riacho, sofre uma lesão e aguarda a chegada iminente de Casimiro, que se aproxima cada vez mais. Enquanto espera, ele se entrega a devaneios sobre o destino seu e de Flora: “Coitada da Flora, não pode imaginar nem ficar sabendo na porcaria em que deu a minha escapada. Antes tivesse ficado com ela! Ao menos a gente acabava junto!” (Donato, 2011, p. 231).

Em seguida, Casimiro alcança Pablito, demonstrando compaixão, mas, mesmo assim, não pode deixar de cumprir o seu dever como capataz da companhia. Pablito é fatalmente ferido e Flora é levada de volta ao ermo para Isaque. No último pedido de Pablito a Casimiro, ele solicita que Flora não seja informada de sua morte, permitindo-lhe imaginar que ele está livre, em algum lugar. Neste momento, percebemos a afirmação da idealização do amor romântico. “Bom, você cumpre o mandado e o costume. Só me promete não contar à Flora como foi que acabei. Não precisa mentir, mas não lhe conte a verdade”. (Donato, 2011, p. 235).

Na volta ao rancho, Flora se mostra arisca em relação a Isaque, expressando tristeza e repulsa. No entanto, com o tempo, ela se conforma com a situação em que se encontra e percebe que estar ao lado dele é o melhor destino que pode ter, dadas as circunstâncias. Ela se restringe a imaginar Pablito como livre e acaba aceitando Isaque como um destino triste, mas sem ter outra escolha:

Ela sabia que este a amava e faria por ela o que ela mesmo fizera por Pablito. Não o amava, é certo. Mas o carinho com que fora cuidada e atenção que Isaque punha nos gestos e no olhar lhe diziam que poderia contar com ele. O futuro era o que era – não o que gostaria que fosse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnice era entestar no contra-rumo. Melhor seria acertar o passo com o passo do mundo. Vivia no país da erva e assim era a vida por ali. Sentiu Isaque deitar-se ao lado e procurar a sua mão. Não se esquivou. (Donato, 2011, p. 284).

Essas são as linhas que encerram a narrativa, proporcionando ao leitor uma visão não apenas da história de amor entre Pablito e Flora, mas também da representação do mundo da erva-mate na narrativa.

No espaço desolado do erval, as perspectivas de mudança eram escassas, e essa falta de esperança é evidenciada nas considerações finais de Flora, que denunciam a exploração humana. Suas palavras finais encapsulam o destino compartilhado por todas as personagens: “O futuro era o que era – não gostariam que fosse” (Donato, 2011, p. 285).

Essa citação final de Flora ressoa como um símbolo do fatalismo que permeia a ideia de história. Ela expressa a resignação das personagens diante de um futuro já estabelecido, um

futuro que não desejavam, mas sentiam-se impotentes para alterar. Essa reflexão traz à tona a desilusão e a impotência enfrentadas por aqueles que vivem sob sistemas opressivos, revelando a falta de controle sobre suas próprias vidas e o curso inevitável dos eventos, independentemente de seus desejos.

Isso é evidenciado pelo destino de Pytã, que é enganado pelos administradores. Eles alegam que sua dívida não foi paga e que ele ainda deve muito à Companhia, obrigando-o a seguir junto para trabalhar no novo erval descoberto por seu irmão.

Os changays, exploradores clandestinos de erva-mate, enfrentam uma situação ainda mais perigosa. A Companhia Mate Laranjeira detinha o monopólio dos ervais, tornando qualquer outra exploração ilegal. Esses exploradores eram fortemente perseguidos pela empresa argentina e, se capturados, enfrentavam a morte, o que é reforçado pelo medo vivido pelas personagens: “A companhia tem mandamento contra esses ladrões de erva: dar em cima até acabar com eles. O prêmio é bom quando se encontra ranchada deles”. (Donato, 2011, p. 99).

Nos eventos de *Selva Trágica*, (Donato, 2011) os changays, juntamente com Luisão, são os que mais desejam o fim do monopólio da Companhia Mate Laranjeira. Embora a história seja centrada no drama vivido pelas personagens mencionadas anteriormente, existe uma trama política entrelaçada.

A narrativa se desdobra em várias histórias simultâneas, havendo uma subdivisão implícita entre duas lutas travadas pelas personagens: a luta direta em relação à erva-mate, que envolve os trabalhadores como Augusto, Flora, Pablito, Pytã e os changays; e a luta política. Dentro da luta política, o protagonista é Luisão, um líder político que batalha pelo fim do monopólio da Companhia Mate Laranjeira e representa a voz contextualizadora da narrativa.

Uma das situações que ele vivencia é a morte de um jornalista que veio da capital para investigar a atuação da companhia na região. Em alguns momentos, a narrativa descreve melhorias proporcionadas pela Companhia, deixando claras as intenções e motivações da empresa:

Tão fundo estão agora buscando a erva que as carretas rodam semanas antes de encostar na fronteira. Então a Companhia, que punha pressa em receber a erva, fez construir uma estrada de ferro. Até uma estrada de ferro o mate construiu no coração da América! (Donato, 2011, p. 214).

De fato, é comum que narrativas como *Selva Trágica* (Donato, 2011) apresentem indícios contextuais das cidades construídas e desenvolvidas a partir do comércio da erva-mate.

O cultivo e exploração da erva-mate teve um impacto significativo na região e podem moldar o cenário e a vida das pessoas que viviam lá.

A Companhia, que precisava da erva com muita pressa, esticou a estrada de ferro até a boca dos depósitos. Porto Murtinho virou cidade. Mas foi triste para os carreteiros e arrieiros que não passaram mais para os lados gostosos das terras paraguaias. (Donato, 2011, p. 215).

O período histórico abordado pela narrativa de *Selva Trágica* (Donato, 2011) culmina com a notícia corrente de que o monopólio da Companhia Matte Laranjeira em terras brasileiras terminou, através de uma decisão tomada pelo então presidente Getúlio Vargas, Donato registra “entusiasmo com que os ervateiros independentes, os clandestinos, os que tinham contas a ajustar com a Companhia, os que a odiavam por patriotismo apenas, correram ao encontro do Luisão (Donato, 2011, p. 248-249).

A notícia do fim do monopólio da Companhia Mate Laranjeira em terras brasileiras é recebida com ceticismo pelo personagem Luisão. Ele expressa suas dúvidas sobre a facilidade com que a empresa abriria mão de seu domínio na região: “Que nada! Bom seria se fosse como vocês pensam que é. Mas qual! A Companhia é o mesmo que cobra d’água: pode levar muita pancada, mas só morre se tiver cortada a cabeça.” (Donato, 2011, p. 249).

Com certeza, fica evidente que a luta não se encerrava ali, pois, a partir daquele momento, outras formas de opressão poderiam surgir: “Agora vamos lutar contra outro tipo de poder: o dinheiro, a política, o suborno, a malícia”. (Donato, 2011, p. 250).

Em *Selva Trágica*, (Donato, 2011) as histórias das personagens dos núcleos do rancho Bonança, dos changays e de Luisão são narradas simultaneamente, ocorrendo em diferentes lugares, mas todos estão interligados por sua relação com a erva-mate. “Fim de madrugada na dormência calorosa de Ponta Porã. Chega do Sul um arpejo de vento trazendo cheiro de mato e rubor de manhã”. (Donato, 2011, p. 54).

A narrativa de *Selva Trágica*, (Donato, 2011) apresenta a parte urbana através do núcleo de Luisão, que se desenvolve na cidade de Ponta Porã. Em contraste com o espaço dos ervaais do rancho Bonança, onde as personagens trabalhadoras estão ligadas à Companhia Matte Laranjeira, Ponta Porã é a sede da empresa no Brasil e representa o centro do poder e controle exercido pela companhia sobre as atividades de exploração da erva-mate.

O rancho Bonança, na fronteira entre Brasil e Paraguai, mantém uma ligação direta com Ponta Porã, recebendo ordens diretamente da sede da Companhia. Essa conexão demonstra a influência da empresa sobre as atividades na região fronteira, evidenciando a dependência

econômica gerada. Ponta Porã emerge como um ponto central de poder e tomada de decisões da Companhia, onde as diretrizes que afetam a vida dos trabalhadores nos ervais são delineadas. Funciona como o centro administrativo que coordena operações e determina as condições de trabalho e exploração da erva.

Essa ambientação urbana complementa a narrativa, proporcionando uma visão mais abrangente da dinâmica entre o espaço rural dos ervais e o poder centralizado na cidade. A conexão entre esses dois ambientes reforça a complexidade da exploração da erva-mate e a luta dos personagens contra a opressão da Companhia.

Ao descrever a cidade de Ponta Porã como a sede da Companhia Mate Laranjeira no Brasil, a narrativa estabelece uma relação crítica entre o espaço urbano e o espaço rural, destacando as desigualdades de poder e as relações de exploração que moldam a vida das personagens ao longo da trama: “Agora é fazer render. De Ponta Porã mandaram recado. Querem mais produção” (Donato, 2011, p. 47).

As histórias paralelas presentes em *Selva Trágica* (Donato, 2011) revelam a intencionalidade estética e ideológica do autor, Hernâni Donato. Ele utiliza essa estratégia como forma de construir uma escrita resistente. Ao entrelaçar diferentes núcleos de personagens e suas experiências com a exploração da erva-mate, o autor cria uma narrativa complexa e multifacetada que reflete as diversas faces da opressão e da luta por justiça e liberdade.

A estratégia das histórias paralelas possibilita ao leitor enxergar a realidade por meio de diferentes perspectivas, o que amplia a compreensão dos temas abordados na obra. Ao retratar as vidas das personagens trabalhadoras no rancho Bonança, dos changays que desafiam o monopólio da Companhia e do líder político Luisão, Hernâni Donato cria uma teia de narrativas que se complementam e se reforçam mutuamente.

Essa abordagem estética e ideológica contribui para a construção de uma escrita de resistência, pois revela as injustiças sociais e a exploração dos trabalhadores, ao mesmo tempo em que destaca a coragem e a determinação das personagens em enfrentar as adversidades e lutar por seus direitos.

Assim por meio dessa estratégia narrativa, o autor pode expressar sua visão crítica sobre a realidade social e política da época em que se passa a história, e também oferecer uma reflexão sobre questões universais relacionadas à opressão, à resistência e à busca por dignidade e liberdade.

A obra não possui subtítulo e divisões especiais, ela é composta por sete capítulos. Dentro desses capítulos, existem subdivisões numéricas que atuam como quebras na narrativa.

Por exemplo, no primeiro tópico do primeiro capítulo, a história aborda a monteada de Pablito, Bopi e Lucas. No segundo tópico, Flora e Pytã entram em cena em um contexto diferente. Somente no quinto tópico do segundo capítulo é que Pablito, Bopi e Lucas retornam à história, enquanto o primeiro capítulo tem um total de onze tópicos numerados o que não é critério para os demais.

A reedição da obra *Selva Trágica*, 2011 é marcada pela inclusão das palavras de Nicodemos Sena, apresentadas como um “posfácio” adicional ao volume. Essa versão excepcional do livro se destaca pela contribuição de Sena, que oferece uma perspectiva contemporânea sobre o impacto e a relevância do legado literário deixado pelo autor. As reflexões de Sena acrescentam um valor substancial à obra, enriquecendo-a e destacando ainda mais a importância da obra original.

A crítica foi unânime em considerar *Selva Trágica* um alto momento da ficção brasileira; um livro capaz de colocar seu autor entre os maiores escritores do Brasil. “Romance másculo, forte, bárbaro, como bárbara era a selva, como bárbaro era o trabalho nos ervais. É esse de Hernâni Donato” (Temístocles Linhares, no livro *História Econômica do Mate*, José Olympio Editor, RJ, 1960). “*Selva Trágica* é uma história como nunca foi escrita em nossa terra” (Arthur Neves, in *Revista Anhembi*, SP, 1961). “Documento eloquente, de notáveis revelações, de alto poder comunicativo, obra de grande valor estilístico. [...] Em suma: constitui um dos mais altos momentos da novelística de conteúdo social no Brasil” (Fábio Lucas, in *O Caráter Social da Literatura Brasileira*, Ed. Paz e Terra, RJ, 1970, Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro). Alguns críticos, como Abdias Lima (“*Correio do Ceará*”, 2/2/1977, Fortaleza, CE), aproximaram Hernâni Donato de Erskine Caldwell e John Steinbeck, a geração norte-americana da revolta, o Caldwell de *Chão Trágico* e o Steinbeck de *As Vinhas da Ira*. Por seu poder comunicativo e eloquência como documento, *Selva Trágica* é um dos livros que melhor representam o caráter social da literatura brasileira. Taubaté, 30 de julho de 2011. (Sena apud Donato, 2011, p. 285-287).

Os críticos destacaram a força e a intensidade do romance, comparando-o à brutalidade da selva e ao trabalho árduo nos ervais. As citações ressaltam a singularidade da obra, considerando-a uma história sem precedentes na literatura brasileira, elogiando sua capacidade de revelar aspectos marcantes da sociedade.

Ao ser equiparado a autores renomados como Erskine Caldwell e John Steinbeck, Donato é inserido na categoria de escritores que abordam a revolta social, destacando o poder comunicativo de *Selva Trágica* como um documento significativo desse período. A comparação com obras emblemáticas como *Chão Trágico* (1984) e *As Vinhas da Ira* (1982) reforça a importância social e literária atribuída a *Selva Trágica*.

Para Nelly Novaes Coelho, segundo o registro em contracapa de *Selva Trágica* (Donato, 2011) “explodia a nova alquimia linguística do rosiano Grande sertão: veredas” (apud Donato,

2011). Esse aspecto em si já requer uma análise mais profunda sobre a recepção crítica dos dois escritores brasileiros e, especialmente, o notável “ocultamento” histórico que envolveu *Selva Trágica* ao longo desses anos.

Selva Trágica (Donato, 2011) apresenta-se como uma oportunidade para reavaliar a obra de Donato, resgatando-a das sombras do esquecimento e colocando-a em destaque no cenário literário brasileiro. Seu olhar crítico sobre um período histórico pouco explorado ganha relevância renovada, convidando os leitores a mergulhar em uma trama densa e significativa, cujas raízes históricas se entrelaçam com a sensibilidade literária do autor. A relevância dessa reescrita literária é inquestionável, merecendo o devido reconhecimento e apreciação por parte dos estudiosos e entusiastas da literatura brasileira.

Tocado pelas novas diretrizes da criação literária e obedecendo à natureza complexa da matéria humana/histórica visada, Donato cria o mundo de *Selva Trágica*, expressando-o através de uma complexa linguagem narrativa – verdadeiro amálgama da *língua portuguesa* com o *linguajar guarani*, então falado na região. (Coelho apud Donato, 2011).

A abordagem linguística de Hernâni Donato em *Selva Trágica* pode ser considerada fascinante, já que ele cria um mundo complexo na obra, misturando habilmente o português com o guarani, idioma regional da região em questão. Essa fusão linguística contribui para a autenticidade da narrativa, adicionando uma camada rica de complexidade cultural à história sem necessariamente julgar ou atribuir valor.

Ao longo da obra, os leitores são guiados por uma viagem no tempo acompanhando personagens vívidos em suas trajetórias repletas de desafios e adversidades. Donato evidencia não apenas sua habilidade como escritor, mas também seu comprometimento em recuperar e preservar aspectos cruciais da história regional.

1.5 O Diretor: Roberto Farias 1964

“As coisas estão como estão porque
as pessoas são como são.” (Roberto Farias).

Figura 2 - Roberto de Farias³¹



Fonte: Retirado da Rede Social Instagram – Roberto Farias_Memórias

Roberto Figueira de Farias (1932-2018) foi um renomado diretor brasileiro de cinema e televisão que teve sua paixão pelo mundo cinematográfico manifestada desde a infância, quando criou um pequeno “cineminha” em casa utilizando caixas de sapato. Influenciado pela sua mãe que desde bebê levava Roberto para ver musicais, policiais, westerns no Cine Theatro Leal, mas ela amava mesmo era as comédias brasileiras e sempre contava histórias dos filmes que assistia para Roberto. Ele dizia que suas primeiras lições de roteiros foi ela quem ensinou. Aos 13 anos sua paixão foi a fotografia seus primeiros registros aconteceu em Nova Friburgo em 1946 e 1948.

Sua carreira teve início como assistente de direção na Companhia Atlântida, e ele fez sua estreia como diretor em 1957 no filme dramático *Maior que o Ódio*, dirigido por José Carlos Burle. Ao longo de sua trajetória profissional, desempenhou diversas funções na indústria cinematográfica, como assistente de direção, montador, roteirista, produtor e distribuidor, embora não tenha atuado como ator.

Em 1960, Roberto Farias ganhou reconhecimento e recebeu diversos prêmios por seu trabalho no filme policial *Cidade Ameaçada*, consolidando-se como um dos cineastas mais respeitados no Brasil. Ele fortaleceu ainda mais sua reputação com *O Assalto ao Trem Pagador* em 1962. Na década de 1960, em parceria com seus irmãos, fundou a produtora R. F. Farias, que se tornou uma das mais importantes do país. Destaque também para o filme brasileiro *Selva Trágica*, que estreou em 1964 e foi dirigido por Roberto Farias. O filme é baseado no livro

³¹ Disponível em: https://www.instagram.com/robertofarias_memorias/?hl=pt_BR- Acesso em 2. fev. 2023.

homônimo escrito por Hernani Donato em 1956, marcando a entrada no movimento do Cinema Novo³².

Roberto Farias deixou uma marca significativa na indústria do entretenimento brasileiro. Seu legado inclui a direção de uma trilogia de filmes estrelados por Roberto Carlos, que teve início em 1968 com *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* e foi concluída em 1971 com *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*. Além de seu sucesso no cinema, ele também assumiu a presidência do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e foi o pioneiro como cineasta a dirigir a Embrafilme. Na TV Globo, Roberto Farias dirigiu diversas produções, incluindo a minissérie: *A Máfia no Brasil*, *As Noivas de Copacabana*, *Contos de Verão* e *Memorial de Maria Moura*, além dos programas *Você Decide*, *Brava Gente*, *Sob Nova Direção* e *Faça a Sua História*.

Fabián Néñez (2012) em *Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias*³³, aponta para uma lacuna na análise crítica dos filmes do Cinema Novo brasileiro, especialmente no que diz respeito à figura de Roberto Farias. Apesar da menção aos seus filmes em revistas cinematográficas hispano-americanas dos anos 1960, a análise específica sobre essas obras é escassa.

É interessante notar que, embora o Cinema Novo brasileiro tenha recebido grande admiração dos vizinhos latino-americanos, a figura de Farias não foi integralmente incorporada à corrente do movimento cinemanovista. Mesmo que suas obras tenham sido consideradas como inovadoras esteticamente dentro do cenário cinematográfico brasileiro, Farias não foi completamente reconhecido como um cinemanovista legítimo.

Cinema Novo brasileiro é considerado o mais alto grau, estético e ideológico, alcançado pelo cinema latino-americano, até então. Devido a essa razão, há um enorme esforço, por parte das revistas e de seus respectivos redatores, em conseguir informações sobre o Cinema Novo, o cinema brasileiro de uma forma em geral e a cultura brasileira. Por conta desse esforço, as principais fontes são os próprios realizadores (o caso de Glauber Rocha na revista *Cine cubano* é paradigmático a esse respeito) e alguns críticos brasileiros simpáticos ao movimento, como Alex Viany e José Carlos Avellar. Ressaltamos que devido à escassa circulação dos filmes

³² O movimento Cinema Novo (liderado pela vanguarda intelectual da época) propunha fazer filmes de arte, levando o público a refletir sobre a situação política e social de seu país. O lema era "uma idéia na cabeça, uma câmera na mão" (Glauber Rocha). Os temas preferidos: o camponês, o operário, o sertanejo, o homem simples, a exploração capitalista, a necessidade de afirmar a cultura nacional. No Brasil, quem inaugurou essa estética foi o cineasta Nelson Pereira dos Santos com sua obra máxima "Rio 40 Graus" (1958). Em seguida, foram produzidos outros trabalhos importantes dentro da temática proposta, filmes como "Cinco Vezes Farela" (1962), de Leon Hirszman; "Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha, "Os Fugis" (1964) de Ruy Guerra e "Vidas Secas" (1964), outro importante longa do diretor Nelson Pereira. GROSSO, MATO GROSSO E. EM MATO. PARTE 1 "A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM. Filmando em Mato Grosso do Sul, p. 17.

³³ Ver: NUÑEZ, Fabián. Roberto Farias em ritmo de Cinema Novo. CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). Os múltiplos lugares de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

brasileiros em nosso subcontinente, são as mostras, os festivais e os ciclos, a oportunidade para os redatores verem os cobiçados filmes, cuja referência já conheciam por leituras, sobretudo das revistas especializadas europeias. É o fruto desse contato que, em vários casos, culmina em artigos, resenhas e dossiês. (Nunez, 2012, p. 66-67)

A importância do Cinema Novo brasileiro no contexto do cinema latino-americano, considerando-o não apenas esteticamente avançado, mas também um movimento de grande peso ideológico. A atenção dada pelas revistas especializadas e seus redatores ao Cinema Novo, ao cinema brasileiro em geral e à cultura brasileira é notável, evidenciando um interesse intenso em compreender e disseminar informações sobre esse movimento.

É sob a influência das ideias de Glauber e Vianey que os artigos dos cubanos Manet e García Mesa buscam sintetizar o que é o Cinema Novo brasileiro. Por exemplo, Manet diferencia, como o vinho da água, o movimento brasileiro de outros famigerados "cinemas novos", graças, segundo ele, à sua particularidade oriunda da suposta junção de uma sensibilidade social e humana (o Neorrealismo) com um manifesto compromisso político e ideológico (o Realismo Socialista). Essa postura, apesar das diferenças entre os seus realizadores, capacita o movimento brasileiro não apenas a uma leitura correta das condições sociopolíticas da realidade nacional, diferente da Vera Cruz ou das chanchadas, por exemplo, como também a uma fundamental postura militante em conscientizar o público". É essa postura ideológica, expressa nos filmes e nas ações do grupo como luta por uma legislação protecionista ao cinema nacional, conforme cita Manet, que evidencia o Cinema Novo como a maturidade do cinema brasileiro. É esse grau de maturidade, estética e ideológica, conquistada por tal cinematografia que, diante das suas congêneres subcontinentais, a capacita ao papel de vanguarda (Cuba é uma exceção, por ser o único "território livre da América"). Assim, Manet chama a atenção para o papel do Cinema Novo na América Latina. Com certeza, o mais relevante dos artigos de Manet e García Mesa é a expressa vontade de aproximar ao máximo o movimento brasileiro da realidade latino-americana em geral, encampando a cinematografia brasileira e, portanto, o Cinema Novo, às questões culturais, políticas e ideológicas da situação do resto do subcontinente. (Nunez, 2012, p. 71).

Segundo Nunez, (2012), Manet destaca a singularidade do Cinema Novo em comparação com outros movimentos cinematográficos chamados de "cinemas novos", enfatizando a combinação de sensibilidade social e compromisso político-ideológico como elementos distintivos. Ele argumenta que essa fusão permite uma leitura mais precisa das condições sociopolíticas do Brasil, diferenciando-se de movimentos anteriores como a Vera Cruz e as chanchadas, e promovendo uma conscientização mais profunda do público.

A postura ideológica expressa nos filmes e nas ações do grupo, como a luta por leis de proteção ao cinema nacional, é apontada como um indicativo da maturidade do Cinema Novo. Essa maturidade, tanto estética quanto ideológica, posiciona essa cinematografia como vanguarda não apenas dentro do Brasil, mas também em relação aos demais países latino-americanos, com exceção de Cuba, considerado um "território livre".

Para Nunez (2012) Manet e García Mesa buscam estreitar os laços do Cinema Novo com a realidade latino-americana de maneira mais ampla. Eles procuram conectar a cinematografia brasileira e o Cinema Novo às questões culturais, políticas e ideológicas do restante do subcontinente. Segundo Nunez (2012) uma das análises mais concisas e impactantes da obra de Roberto Farias pode ser encontrada no texto de Glauber Rocha, publicado em *Hablemos de cine*.

Glauber sublinha o quão forte é a estética do cinema hollywoodiano, tornando-se modelo referencial tanto para o público quanto para os cineastas de todo o mundo. É graças à influência de alguns gêneros do cinema estadunidense, mais especificamente o western e o policial, que, segundo Glauber, se explica o sucesso de público de dois filmes brasileiros: *O cangaceiro*, de Lima Barreto, e *O assalto ao trem pagador*, apesar dos "temas nacionais" abordados por eles. É justamente por essa forte influência da fórmula hollywoodiana que o filme policial de Farias é visto como tendo muitos problemas, apesar de conseguir "uma carga mais forte de denúncia social" graças ao caráter intrinsecamente social do gênero policial. (Nunez, 2012, p. 72).

Essa análise destaca a tensão entre a adoção de elementos estrangeiros e a busca por uma identidade cinematográfica própria. Embora a influência de Hollywood possa ter sido significativa no cinema brasileiro, ela também gerou desafios para os cineastas locais, como Roberto Farias, ao tentarem encontrar um equilíbrio entre o reconhecimento internacional e a expressão autêntica de suas realidades nacionais.

Ao filmar *Selva Trágica* (Farias, 1964) buscou destacar os problemas sociais relacionados à exploração da erva-mate, confrontando a herança da escravidão associada a essa atividade e as dificuldades sociais na região de fronteira. O filme tem uma abordagem única, pois não seguia as influências tradicionais de Hollywood.

Hollywood, como o cinema comercial que segue suas trilhas, deu ao público o que o público quis: é a versão dos produtores. Críticos e sociólogos preferem considerar que o cinema hollywoodiano era pura alienação, era a "fábrica de sonho". Às pessoas com dificuldades na vida oferecemos o sonho das luxuosas mansões das estrelas e dos personagens que encarnam. A ascensão social individual resolve problemas sociais, o sonho Doris Day, casa limpinha, fogão, geladeira e bom marido³⁴. (Bernardet, 1991, p. 123).

O trecho de Bernardet (1991), destaca a visão crítica de alguns estudiosos em relação ao cinema hollywoodiano, considerando-o uma forma de alienação que oferece sonhos inatingíveis, enquanto *Selva Trágica* (Farias, 1964) parece buscar uma representação mais autêntica das questões sociais.

³⁴ Ver: BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. 1991.

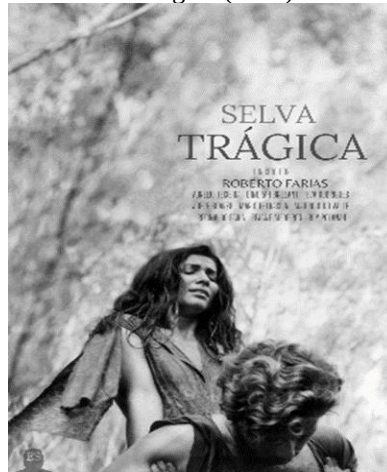
O filme *Selva Trágica* (Farias, 1964) teve seu lançamento internacional em 1964, sendo exibido em diversos países, incluindo Estados Unidos, Espanha, México, Hungria, Polônia, e, evidentemente, no Brasil. Os cartazes³⁵ revelam distintas abordagens para atrair o público, porém mantendo uma mensagem consistente.

Figura 3 - Selva Trágica (1964) País Spain



Fonte: Retirado do Site IMBD.

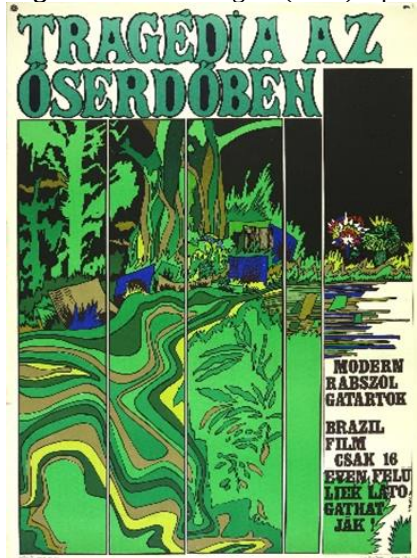
Figura 4 - Selva Trágica (1964) Países México



Fonte: Retirado do Site IMBD.

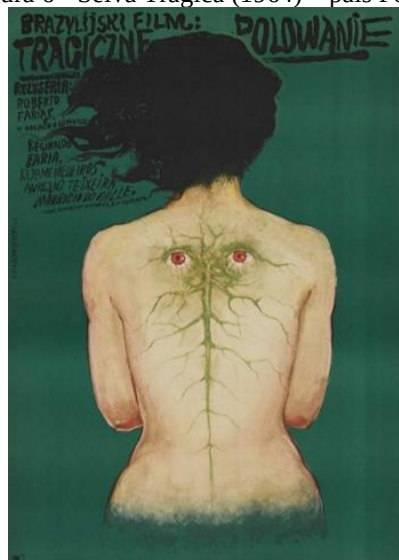
³⁵ Ver: SELVA TRÁGICA. Direção: Roberto Farias. [S. l.: s. n.], 1964. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0057486/>. Acesso em: 5 jan. 2023.

Figura 5 - Selva Trágica (1964) – país



Fonte: Retirado do Site IMBD.

Figura 6 - Selva Trágica (1964) – país Poland



Fonte: Retirado do Site IMBD.

Figura 7 - Selva Trágica – Brasil (1964)



Fonte: Retirado do Site IMBD.

Figura 8 - Selva Trágica, Festival de Veneza em 1964



Fonte: Retirado do Site IMBD.

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é domínio das imagens como representações visuais, desenhos, pinturas, gravuras, fotografia e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio imagens, nesse sentido são objetos materiais, signos de representam o meio visual. O segundo é domínio imaterial, das imagens na nossa mente. Neste domínio a imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois inextricavelmente ligados já na sua gênese. (Santaella, 1998, p.15)³⁶.

O trecho apresenta uma distinção entre dois domínios de imagens: o primeiro é o domínio das imagens como representações visuais, que engloba uma variedade de formas de expressão visual, desde desenhos e pinturas até imagens cinematográficas e infográficas. Neste domínio, as imagens são consideradas objetos materiais e signos que representam o meio visual. Por outro lado, o segundo domínio é o das imagens imateriais, que existem em nossa mente. Aqui, as imagens se manifestam como visões, fantasias, imaginações e representações mentais em geral. São esquemas ou modelos que não possuem uma existência física tangível, mas são concebidos e percebidos mentalmente.

Santaella (1998) destaca a ligação entre os domínios das imagens materiais e imateriais, ressaltando que esses dois aspectos não existem de forma isolada, mas estão interconectados desde sua origem. Essa interconexão implica que as imagens visuais que percebemos e as imagens mentais que concebemos estão mutuamente influenciadas, o que é essencial para compreender a complexidade da experiência humana e da comunicação visual. No contexto do cinema, esse entrelaçamento entre as imagens materiais e imateriais é fundamental. Aqui, os

³⁶ Ver: SANTAELLA, Lucia Santaella e Winfried Noth. Imagem - Cognição, Semiótica, Mídia. In: IMAGEM - Cognição, Semiótica, Mídia. [S. l.]: Iluminuras, 1998.

diretores, como Roberto Farias, enfrentam desafios que vão além do domínio técnico cinematográfico. A obra de Farias, assim como sua recepção pelo público e pela crítica, evidencia uma reflexão sobre a relação entre o conteúdo dos filmes e sua aceitação pelo público. Nesse sentido, a inter-relação entre as imagens apresentadas na tela e as expectativas do espectador desempenha um papel crucial na determinação do sucesso ou fracasso de um filme.

Segundo Nunez (2012), “O rechaço pelo público deste filme fez compreender a Roberto Farias que sua capacidade de se comunicar com o público não estava unida a seu pessoal talento de diretor, mas ao uso que podia fazer dele em função de um determinado tema...” Isso pode ser interpretado de diferentes maneiras. Talvez Farias tenha se dado conta de que o sucesso de um filme não é apenas sobre a técnica ou a habilidade do diretor, mas também sobre a relevância do tema tratado. Pode ter percebido que mesmo sendo um diretor talentoso, se não estiver alinhado com o interesse ou as expectativas do público sobre o tema abordado, pode não alcançar o sucesso desejado Roberto Farias e o insucesso de seu filme junto ao público, pode-se inferir que a capacidade de comunicação bem-sucedida com o público está relacionada não apenas à habilidade técnica do diretor, mas também à escolha e relevância do tema tratado. Assim, a compreensão de Farias sobre a importância do alinhamento entre o tema do filme e as expectativas do público destaca a necessidade de considerar não apenas a forma, mas também o conteúdo, na busca pelo sucesso cinematográfico. O entendimento dessa correlação pode ter influenciado a abordagem futura de Farias na escolha de temas e narrativas cinematográficas.

No mundo cinematográfico, a recepção de um filme muitas vezes desencadeia discussões profundas sobre a identidade e o estilo de seus diretores. Em particular, obras que alcançam um público internacional podem influenciar significativamente a percepção do diretor e sua posição no cenário cinematográfico global. Nesse contexto, a análise de Nunez (2012) sobre a recepção de *Selva Trágica* e seu impacto na visão de Roberto Farias como cineasta lança luz sobre a distinção entre o diretor artesão e o diretor autor, delineando as nuances entre a abordagem técnica e prática de um filme e a expressão de um estilo autoral distintivo.

Segundo Nunez (2012) “A recepção internacional de *Selva trágica*, no campo da crítica e dos circuitos de arte, divide Roberto Farias em dois, e o diretor artesão termina por se sobrepor ao diretor autor”. Esta expressão geralmente se refere a um cineasta que aborda seu trabalho de forma mais técnica e prática, muitas vezes atendendo às expectativas do mercado ou do público. O diretor artesão é visto como alguém habilidoso na execução técnica, na produção e na entrega de um filme, mas pode não ser tão identificado com um estilo autoral distintivo.

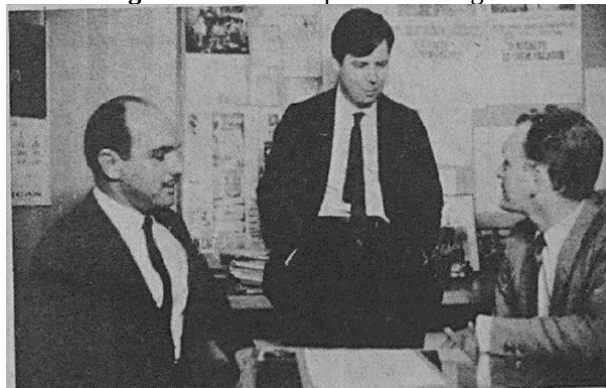
Roberto Farias deixou um legado significativo na indústria do entretenimento brasileiro. Seu falecimento ocorreu aos 86 anos, em 14 de maio de 2018, no Rio de Janeiro, enquanto estava internado para tratamento contra um câncer. Sua carreira foi marcada pela dedicação à produção de filmes que capturavam a essência e as múltiplas facetas da realidade do país. Seu trabalho contribuiu para a popularização do cinema brasileiro, atraindo uma ampla audiência nacional e internacional. Sua partida deixou uma lacuna na cinematografia brasileira, mas seu legado permanece vivo através de suas obras que continuam a ser apreciadas por gerações de espectadores.

A contribuição de Roberto Farias para a cultura brasileira é inegável, e ele será sempre lembrado como um dos grandes talentos do cinema nacional, tanto por sua dedicação à produção cinematográfica quanto por sua contribuição para a preservação da cultura nacional através das telas.

1.6 A Produção: Filme *Selva Trágica* Roberto Farias

A adaptação cinematográfica de obras literárias envolve a colaboração entre autores, produtores e cineastas. No caso da transformação do livro de Hernani Donato em filme, uma parceria foi estabelecida entre o autor, o produtor Herbert Richers e o cineasta Roberto Farias. Em setembro de 1962, foi firmado um contrato oficial para adaptar a história para as telas, com foco na colheita de erva-mate no Mato Grosso. A imagem mostrada na notícia, intitulada Foto 10, retrata Hernani Donato, Roberto Farias e Herbert Richers. Essa colaboração possibilitou a realização da adaptação cinematográfica e marcou o início da produção do filme. Essa união de talentos e visões artísticas foi crucial para trazer à vida uma narrativa que ressoaria com o público.

Figura 9 - Contrato para *Selva trágica*



Fonte: Revista Cinelândia - RJ. Ed. 238, 1962.

As duas proeminentes produtoras cinematográficas, *Produções Cinematográficas Herbert Richers e R.F. Farias*, uniram esforços para realizar um longa-metragem. A adaptação colaborativa do roteiro original resultou em um filme em preto e branco de 104 minutos. A decisão de ajustar o projeto original revelou-se acertada, permitindo que a obra atingisse seu potencial. A visão compartilhada de Hernani Donato e o trabalho conjunto das produtoras deram vida a uma contribuição notável para o cenário cinematográfico da época. Durante as filmagens, a equipe de Farias enfrentou três meses na selva, sendo que metade desse período foi pouco produtivo devido às chuvas. Houve divergências quanto ao quantitativo de meses de filmagem mencionado por Farias:

A produção custou o dobro do que prevíamos, em consequência das dificuldades de trabalho que enfrentamos. Chovia frequentemente, impedindo as filmagens. Passamos o natal de 1963, o Ano Novo e o Carnaval de 64 lá. O problema da comunicação com os figurantes e a mão-de-obra era difícil, porque eles falam uma mistura de guarani e espanhol... ao verificar que todos lá andavam armados, com arma de fogo ou facão, também nos armamos. Por exemplo: eu andava com um calibre 38 no cinto, o Riva com uma Winchester. A gente local não pratica violência normalmente, mas é gente primitiva. Por uma disputa insignificante, um deles quis matar o David Havt (Farias, 2012, p. 7-12).

O trecho destaca as dificuldades enfrentadas durante a produção do filme, revelando os desafios logísticos e de segurança enfrentados pela equipe. A necessidade de lidar com condições climáticas adversas, como a chuva frequente, e a dificuldade de comunicação devido à diversidade linguística entre os figurantes e a equipe demonstram os obstáculos logísticos encontrados no local das filmagens.

Além disso, a menção de que todos estavam armados, incluindo membros da equipe de produção, ressalta a preocupação com a segurança em um ambiente potencialmente hostil. A descrição da situação como “primitiva” sugere um ambiente cultural e social complexo, no qual as disputas podem rapidamente escalar para violência, como evidenciado pelo incidente mencionado envolvendo um dos membros da equipe.

Esses relatos oferecem um vislumbre dos desafios enfrentados pelos cineastas durante a produção do filme, destacando não apenas as dificuldades técnicas, mas também os aspectos culturais e sociais que influenciaram o processo de filmagem. A narrativa de Farias revela as diversas adversidades enfrentadas, desde os desafios financeiros até as barreiras linguísticas, passando pelas condições climáticas adversas e preocupações com a segurança em um ambiente propenso à violência. Esses obstáculos adicionam uma camada de complexidade à história da

produção de *Selva Trágica* (Farias, 1964) evidenciando o compromisso e a determinação da equipe de produção em superar esses desafios para concretizar o projeto cinematográfico.

Selva Trágica (1964). O mais difícil trabalho de Roberto Farias, filmado a mais de dois mil quilômetros do Rio... “se passa numa região agressiva e inóspita, nas proximidades de Ponta Porã, Mato Grosso, fronteira com Paraguai a mais de dois mil quilômetros do Rio de Janeiro e praticamente desconhecida do resto do País. (Farias, 1970, p. 7-12)³⁷.

No trecho acima, Farias (1970) destaca a localização e as condições desafiadoras nas quais o filme *Selva Trágica* de Roberto Farias foi produzido. O filme foi realizado em uma região remota, agressiva e inóspita, situada nas proximidades de Ponta Porã, no Mato Grosso, na fronteira com o Paraguai. Essa área geográfica estava a mais de dois mil quilômetros do Rio de Janeiro, onde provavelmente estava a equipe de produção principal.

As condições da região são descritas como agressivas, o que pode implicar desafios naturais, como topografia acidentada, florestas densas e possíveis condições climáticas adversas. A menção de ser uma área inóspita indica que essa região era difícil de habitar ou de se trabalhar, o que sugere que as filmagens provavelmente enfrentaram várias dificuldades logísticas, também destaca que essa região era praticamente desconhecida do restante do Brasil. Isso enfatiza o isolamento e a distância geográfica da locação escolhida para o filme, bem como a obscuridade do local em termos de reconhecimento público. A natureza remota e desafiadora da locação de filmagem, ressaltando as adversidades enfrentadas pela equipe de produção ao trabalhar em uma área isolada e pouco conhecida.

Sua motivação? “Há pouco mais de 40 anos, apenas uma companhia podia extrair a erva-mate nos sertões de Mato Grosso. Era impossível trabalhar a erva sem escravizar-se ao grande monopólio. Entre tanto, havia os changa-y (guarani, trabalho pequeno) que não respeitavam a lei e se embrenhavam pela selva, dentro das terras da concessão, para extrair o mate por sua própria conta, arriscando a vida sob a mira do capanga da companhia.” (Farias, 1970, p. 7-12)³⁸.

Ele reflete o contexto histórico e social da região onde a história se desenrola, que envolve a extração da erva-mate nos sertões de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul. Durante esse período, havia um monopólio na exploração da erva-mate por uma única companhia, o que tornava quase impossível para as pessoas trabalharem a erva-mate sem se submeterem a esse monopólio.

³⁷ Ver: FARIAS, Roberto. Roberto Farias em ritmo de artindústria. In: Revista Filme Cultura. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Cinema. P 7-12 N° 15. julho/agosto, 1970.

³⁸ Idem.

Também menciona os changa-y (trabalhadores pequenos) guaranis, que desafiavam a lei e se aventuravam na selva para extrair a erva-mate por conta própria. Eles arriscavam suas vidas enfrentando a ameaça dos capangas da companhia. Esse contexto histórico e social desempenha um papel fundamental na trama do filme, pois retrata a luta desses trabalhadores pequenos, que desafiavam o sistema de monopólio e a exploração, buscando uma vida melhor, mesmo sob riscos consideráveis.

A motivação para o filme parece residir na necessidade de dar voz a esses changa-y e contar a história de sua luta pela sobrevivência e justiça. É uma narrativa que aborda questões sociais, econômicas e de poder, e destaca a tenacidade e a coragem desses trabalhadores em face das dificuldades extremas.

O monopólio foi extinto. Mas as condições de vida do ervateiro era a mesma quando filmei Selva Trágica. As condições de trabalho continuavam as mesmas. os fardos de erva-mate chamados de “raídos”, pesam no mínimo 150 quilos. O ervateiro carrega esse peso e é obrigado a produzir uma cota doaria de 500 quilos para ter direito ao vale de alimentação, os homens podem fugir dessa vida mais acabam voltando não encontrarem outro trabalho de acordo com sua aptidão”. (Farias, 1970, p. 7-12)³⁹.

Esse trecho da entrevista com Farias, revela a dura realidade dos ervateiros na região de Mato Grosso e a persistência das condições de trabalho extremamente difíceis, mesmo após o fim do monopólio na extração da erva-mate.

O monopólio pode ter sido extinto, mas as condições de vida e trabalho continuam inalteradas. Os trabalhadores, conhecidos como ervateiros, enfrentam um fardo pesado, chamado “raído”, que pesa no mínimo cento e cinquenta quilos. Para garantir um vale de alimentação, esses trabalhadores são direcionados a produzir uma cota diária de quinhentos quilos de erva-mate. Essa situação coloca uma enorme pressão sobre os ervateiros, que precisam carregar um fardo pesado e trabalhar intensamente para atender às cotas estabelecidas.

O trecho também destaca a falta de alternativas de emprego para esses trabalhadores. Muitos deles podem tentar escapar dessa vida desafiadora, mas acabam voltando porque não conseguem encontrar outros empregos que se adequem às suas habilidades e aptidões.

No contexto histórico da época, o governo era de Juscelino Kubitschek, e seu mandato ocorreu em um período crítico, entre o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, e a renúncia de Jânio Quadros⁴⁰. Os depoimentos da pesquisa de Hernani Donato abrangem o

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ver: BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. O Governo Kubitschek. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

período de 1930 a 1956 e trazem fatos acontecidos na Fronteira do Brasil com o Paraguai, no Município de Ponta Porã, antigo Mato Grosso, atualmente Mato Grosso do Sul.

A Empresa Erva Matte Larangeira, de origem argentina, como já afirmamos anteriormente detinha o monopólio da produção de erva-mate até o primeiro período do governo de Getúlio Vargas. Hernani Donato iniciou sua pesquisa nos ervais em 1950, colhendo material para seu livro, que ele considerava um “Romance-documental”⁴¹. Mesmo muitos anos após sua pesquisa, o poder implícito da empresa ainda era evidente e o desconhecimento sobre a política econômica do país prevalecia.

É relevante notar que, durante esse período, a empresa Matte Larangeira já não detinha mais sua autorização de trabalho nas terras brasileiras, uma vez que o presidente Getúlio Vargas havia destituído seu monopólio. No entanto, o povo local ainda não havia compreendido completamente a nova situação ou não sabia como trabalhar de outra maneira apenas com a erva-mate. Roberto Farias relata essa situação no Dossiê⁴².

1.7 - Elenco e Processo de Produção

Em *Selva Trágica* (Farias, 1964), os personagens desempenham papéis cruciais no desenvolvimento da trama, proporcionando um mergulho nas dinâmicas sociais, emocionais e culturais da região de fronteira entre Brasil e Paraguai.

Pablito, personagem interpretado por Reginaldo Faria, é um mineiro changa-y que encontra sua subsistência ao explorar ervais nas áreas de concessão da Companhia Matte Laranjeira. Todo o enredo se desenvolve em torno de seu personagem, sendo ele o protagonista central da história. Reginaldo Faria é irmão de Roberto Farias e atuou em diversos filmes dirigidos por ele. Flora, interpretada por Rejane Medeiros, é a companheira de Pablito. Ela era mulher de bailanta, mas agora só quer viver ao lado de seu amor, acompanhando-o em suas jornadas pela selva. Pytã, interpretado por Jofre Soares, é amigo de Pablito e também um changa-y. Ele vive pensando em sair dos ervais e buscar outras oportunidades além da exploração da erva-mate. Isaque, interpretado por Aurélio Teixeira, é o capataz da ranchada, responsável por controlar os trabalhos dos mineiros e os gastos nos depósitos. Ele é apaixonado por Flora, o que gera conflitos na trama. A função de Casimiro, interpretado por Maurício do Valle, é capturar os fugitivos dos ervais e aplicar punições exemplares. Curê, interpretado por

⁴¹ Idem.

⁴² Ver: FARIAS, Roberto. Roberto Farias em ritmo de artindústria. In: Revista Filme Cultura. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Cinema. P 7-12 N° 15. julho/agosto, 1970.

João Angelo Labanca, é o administrador e responsável pela ranchada. Conhecido também como habilitado, ele organiza toda a produção e envio da erva-mate para os depósitos da empresa, desempenhando a função com grande personalidade.

Destacamos aqui o trabalho fotográfico de José Rosa, que atuou como diretor de fotografia e câmera do filme *Selva Trágica* (Farias, 1964), dirigido por Roberto Farias. Ele desempenhou um papel essencial na criação da atmosfera visual do filme, utilizando sua expertise para selecionar ângulos, iluminação e composição que transmitissem a estética e a emoção desejadas na obra.

Para Marcel Martin (2003)⁴³, a uma característica distintiva do cinema em relação a outros meios de expressão culturais. Ele ressalta o poder excepcional do cinema ao utilizar a reprodução fotográfica da realidade como base para a sua linguagem.

Essa capacidade de reprodução fotográfica da realidade confere ao cinema um poder único de envolver o espectador, levando-o a imergir na história e a se conectar emocionalmente com os personagens e acontecimentos retratados. Para Lótman (1978)⁴⁴ “a capacidade do texto cinematográfico de absorver a semiótica das relações da vida quotidiana, ou das tradições sociais e nacionais” o cinema não apenas reflete, mas assimila os códigos e símbolos presentes na vida diária e nas tradições sociais e nacionais. Isso implica que o cinema não é apenas um espelho passivo, mas atua como um meio ativo de interpretação e representação dessas dinâmicas culturais, oferecendo uma lente única para compreender e comunicar aspectos diversos da experiência humana

Lótman (1978, p. 150) aponta que “A capacidade que o cinema tem de dividir a figura humana em pedaços e de dispor estes segmentos a figura exterior do homem em texto narrativo, o que numa cadeia que se desenrola no tempo transforma se faz em literatura” habilidade do cinema em fragmentar a figura humana e dispor esses segmentos na narrativa visual, transformando essa disposição em literatura ao longo de uma cadeia temporal. Essa observação ressalta a capacidade única do cinema de desmembrar a experiência humana em elementos visuais, que são então organizados e narrados ao longo do tempo. A comparação com a literatura sugere que o cinema não apenas captura visualmente a realidade, mas também a interpreta e a expressa de maneira narrativa, semelhante à estrutura textual da literatura. Dessa forma, o cinema não é apenas um meio de representação visual, mas também uma forma narrativa complexa que compartilha afinidades e técnicas com a literatura.

⁴³ Ver: MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

⁴⁴ Ver: Lótman, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Editorial Estampa: Lisboa: 1978, p.147-165.

1.8 História do Cinema: O tempo no cinema

O cinema surgiu no final do século XIX e rapidamente se espalhou pelo mundo como uma forma de entretenimento revolucionário. Para Lótman (1978, p. 27) “O cinema, enquanto invenção técnica que ainda não se tornara uma arte, foi antes de mais nada fotografia em movimento”. Inicialmente, era uma novidade técnica, mas logo cineastas como Georges Méliès começaram a explorar o potencial narrativo do cinema. A citação de Yuri Lótman ressalta o aspecto técnico inicial do cinema, referindo-se a ele como “fotografia em movimento”. Isso se deve ao fato de que todos os filmes são de fato, uma sequência de fotografias em rápida sucessão projetadas em uma tela, criando a ilusão de movimento.

No início, o cinema era visto principalmente como uma atração de feiras e exposições, com filmes curtos que mostravam cenas cotidianas, como um trem chegando a uma estação ou pessoas realizando atividades do dia a dia. Esses filmes eram mais curiosidades técnicas do que narrativas cinematográficas.

Portanto, Georges Méliès⁴⁵ desempenhou um papel fundamental na transição do cinema de uma mera inovação técnica para uma forma de arte que poderia transmitir histórias, criar emoções e envolver o público de maneira profunda. Sua visão e experimentação contribuíram significativamente para a evolução do cinema. Segundo Martin (2003, p. 16) são marcos principais nessa evolução ao longo das décadas, diretores visionários como D.W. Griffith e Sergei Eisenstein aprimoraram técnicas de narração cinematográfica que influenciaram profundamente a forma como as histórias são contadas no cinema pelos aperfeiçoamentos do mais específicos deles: a montagem.

Conforme destacado por Yuri Lótman (1978), a montagem cinematográfica é um dos processos mais estudados e, ao mesmo tempo, objeto de acaloradas polêmicas no cinema. Essa técnica essencial envolve a habilidade de editar e organizar diversas cenas e planos de forma coesa, criando assim um significado e uma narrativa visual que desempenham um papel crucial na construção do filme como uma obra completa.

A montagem é frequentemente considerada uma das ferramentas mais poderosas disponíveis para contar histórias e transmitir emoções no cinema. Ela abrange a disposição

⁴⁵ Georges Méliès (1861-1938) foi um cineasta e ilusionista francês, um dos precursores do cinema. Foi considerado um dos artistas mais inventivos do cinema mundial. Sua técnica fazia uso de fotografias para criar efeitos especiais. Seu filme mais conhecido é “Viagem à Lua”, de 1902. Acesso em: https://www.ebiografia.com/georges_melies/

estratégica das cenas, a escolha da duração dos planos, a suavidade ou impacto das transições entre eles e a ordem em que são apresentados ao espectador. Esses elementos influenciam profundamente a experiência cinematográfica, moldando como o público percebe e se envolve com a narrativa, os personagens e as mensagens transmitidas pelo filme.

Martin (2003)⁴⁶ destaca que a montagem cinematográfica é fundamentada nos princípios do dinamismo mental e visual. A passagem de um plano a outro é justificada pela tensão psicológica e pelo movimento visual, sendo que cada plano contém elementos que demandam uma resposta no plano subsequente. Essa dinâmica cria uma interação dialética entre os planos, de forma que a atenção e as interrogações do espectador no plano atual encontram satisfação na sequência dos planos seguintes. A narrativa cinematográfica é, portanto, percebida como uma série de sínteses parciais, cada plano representando uma unidade incompleta que se conecta numa constante superação dialética, proporcionando uma experiência cinematográfica envolvente e dinâmica.

1.9 Narrativa e Estilo Cinematográfico

Segundo Lótman (1978)⁴⁷ “A descoberta e a descrição do mecanismo das semelhanças das diferenças permitiram a linguística moderna não só compreender a essência de um fenômeno social tão complexo como o da comunicação e a teoria geral dos sistemas de sinais”.

O cinema tem sua própria linguagem, composta por elementos visuais, sonoros e narrativos. A montagem, a escolha da música, a cinematografia e a direção de arte são apenas algumas das técnicas que os cineastas utilizam para criar atmosfera, suspense, comédia e uma ampla gama de emoções. Explorar como esses elementos se combinam para formar a narrativa cinematográfica é crucial para entender a profundidade do cinema como meio de expressão. Em sua escrita: “E a partir desse momento em que empregamos a expressão o (cinema falamos) e que queremos compreender a essência da sua linguagem, descobrimos um sistema original de semelhanças e diferenças que nos autoriza a ver a linguagem como fenômeno social”, Lótman (1978) reflete a ideia de que, ao considerarmos o cinema como uma forma de expressão e linguagem, estamos buscando compreender sua essência por meio da análise de um sistema original de semelhanças e diferenças. Isso nos permite ver o cinema como um fenômeno social e um meio de comunicação significativo.

⁴⁶ Ver: MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.137-139.

⁴⁷ Ver: Lótman, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Editorial Estampa: Lisboa: 1978.

Assim como as palavras em um idioma têm significados específicos, os elementos do cinema, como planos, sequências, cortes e trilha sonora, têm seus próprios significados e contribuem para a mensagem geral do filme.

A análise do cinema como uma linguagem implica a identificação e compreensão de como os elementos cinematográficos criam significado por meio de semelhanças e diferenças. Isso pode incluir a comparação de imagens ou sequências semelhantes para destacar um tema ou a variação na utilização de técnicas cinematográficas para criar efeitos específicos. Ao reconhecer esses padrões de semelhança e diferença, podemos decifrar a linguagem do cinema e compreender como ela opera como meio de comunicação.

O cinema não é apenas uma forma de expressão artística; ele também é um fenômeno social. Os filmes refletem a cultura, os valores e as preocupações da sociedade em que são produzidos. Eles podem influenciar a opinião pública, gerar discussões e representar diferentes perspectivas. Portanto, ao estudar o cinema como um fenômeno social, estamos considerando seu impacto na sociedade e sua capacidade de refletir e moldar a cultura.

1.10 Explorando a Linguagem Cinematográfica: Elementos e Cinelinguagem e Reflexões sobre Cinema e Realidade: Diálogos entre Lotman e Metz.

O grande linguista suíço Ferdinand de Saussure, fundador da linguística estrutural, para definir os mecanismos linguísticos, dizia que a língua era composta de «diferenças» e «combinações». A descoberta e a descrição do mecanismo das semelhanças e das diferenças permitiu à linguística moderna não só compreender a essência de um fenômeno social tão complexo como a linguagem, mas também elaborar o esquema geral da comunicação e a teoria geral dos sistemas de sinais. A partir do momento em que empregamos a expressão «o cinema fala-nos» e que queremos compreender a essência da sua linguagem, descobrimos um sistema original de semelhanças e diferenças que nos autoriza a ver na linguagem cinematográfica uma variedade da linguagem como fenômeno social. (Lótmán, 1978, p. 59).

A importância das ideias de Ferdinand de Saussure, o renomado linguista suíço conhecido por ser o fundador da linguística estrutural, para a compreensão da linguagem e sua aplicação em outras áreas, como o cinema. Saussure enfatizava que a língua era composta por elementos diferenciadores (diferenças) e pela maneira como esses elementos se combinam para formar significados (combinações). Isso é fundamental para a compreensão da estrutura da linguagem.

A análise das semelhanças e diferenças na linguagem permitiu à linguística moderna compreender não apenas a natureza da linguagem, mas também desenvolver uma teoria geral

dos sistemas de sinais. Isso ajudou a estabelecer as bases para o estudo da comunicação em várias áreas.

Ao aplicar a ideia de “o cinema fala-nos”, podemos entender que a linguagem cinematográfica possui um sistema original de semelhanças e diferenças. Isso implica que o cinema é uma forma de linguagem que utiliza elementos visuais, sonoros e narrativos para comunicar significados, e essa abordagem permite analisá-lo como um fenômeno social.

Este mecanismo de diferenças e de combinações determina a estrutura interna da linguagem cinematográfica. Cada imagem projetada num «écran» é um signo, quer dizer, tem um significado, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um carácter duplo. Por um lado, as imagens do «écran» reproduzem objetos do mundo real. Entre estes objetos e estas imagens do «écran» estabelece-se uma relação semântica. (Lótman, 1978, p. 59).

A citação acima, aborda o mecanismo de diferenças e combinações que fundamenta a estrutura interna da linguagem cinematográfica. Cada imagem projetada na tela é considerada um signo, ou seja, carrega consigo um significado e é portadora de informação. No entanto, esse significado pode ser duplo.

Por um lado, as imagens exibidas na tela reproduzem objetos do mundo real. Essa relação entre os objetos reais e as imagens projetadas estabelece uma dimensão semântica, na qual o espectador reconhece e interpreta os elementos visuais como representações de algo presente no mundo físico. Essa relação semântica é fundamental para a compreensão e interpretação das imagens cinematográficas.

Essa reflexão de Lótman ressalta a complexidade da linguagem cinematográfica, na qual as imagens não são apenas representações diretas da realidade, mas também são construídas e combinadas de maneiras que podem evocar múltiplos significados e interpretações. Essa dupla natureza das imagens cinematográficas permite uma ampla gama de possibilidades narrativas, estéticas e expressivas no cinema.

Segundo Aumont (2012), o conceito de “cinelinguagem” proposto por Yuri Tynianov destaca a natureza única da linguagem cinematográfica, indo além da simples reprodução do mundo visível. Em seu ensaio “Dos fundamentos do cinema”, Tynianov argumenta que no cinema, o mundo visível não é apresentado simplesmente como é, mas sim em relação a significados semânticos. Ele afirma que se isso não fosse o caso, o cinema seria apenas uma fotografia em movimento.

Essa “correlação semântica” é alcançada por meio de uma transfiguração estilística, que envolve diversos elementos formais. Tynianov destaca a importância da correlação entre

personagens e objetos na imagem, a relação entre os próprios personagens, a composição geral da imagem, o ângulo de tomada, a perspectiva e a iluminação. Esses elementos formais são cruciais para a transformação do material bruto, a imagem do mundo, em uma forma única de expressão artística.

No entanto, o significado das imagens cinematográficas vai além da simples representação de objetos. O cinema é uma forma de arte que utiliza elementos visuais, como composição, iluminação, enquadramento e movimento da câmera, para transmitir uma variedade de mensagens e emoções. Esses elementos visuais podem adicionar camadas de significado às imagens.

Além disso, o contexto narrativo e a edição das imagens desempenham um papel fundamental na interpretação do significado no cinema. A maneira como as imagens são organizadas em sequência, juntamente com o som, o diálogo e a trilha sonora, influencia a forma como percebemos e interpretamos a história. Segundo Aumont (2012):

Cabe ao esteta húngaro Béla Balázs, em seu primeiro ensaio, publicado em 1924, *Der Sichbare Mensch* (O homem visível), a abordagem direta do estudo da linguagem cinematográfica. Béla Balázs desenvolve suas primeiras análises em dois livros posteriores, *O espírito do cinema* (1930) e *O cinema, natureza e evolução de uma arte nova* (1948). Em um capítulo intitulado "A nova forma de linguagem", Balázs parte da seguinte questão: "Como e quando a cinematografia se tornou uma arte particular, que emprega métodos essencialmente diferentes dos métodos do teatro e fala uma língua formal diferente deste?", e responde enunciando quatro princípios que caracterizam a linguagem cinematográfica: _ no cinema, existe distância variável entre espectador e cena representada, daí uma dimensão variável da cena, que toma lugar no quadro e na composição da imagem; _ a imagem total da cena é subdividida em uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem); _ existe variação de enquadramento (ângulo de visão, perspectiva) dos planos de detalhe no decorrer da mesma cena; _ finalmente, é a operação da montagem que garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada, na qual não apenas cenas inteiras se sucedem, mas também tomadas dos detalhes mais mínimos de uma mesma cena. A cena em seu conjunto é resultado disso, como se os elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo. (Aumont, 2002, p. 163-164).

Conforme a citação acima, Aumont (2002) estabeleceu os fundamentos teóricos que ajudaram a definir o cinema como uma forma de expressão única e abordar a questão de como o cinema se diferencia do teatro e desenvolve sua própria linguagem formal, Balázs (1930, 1948) destaca quatro princípios-chave que caracterizam a linguagem cinematográfica. Estes princípios a variável distância entre o espectador e a cena, a subdivisão da imagem em planos de detalhes, a variação de enquadramento e a operação da montagem destacam aspectos essenciais da composição e da narrativa cinematográfica.

A compreensão da distância variável entre o espectador e a cena destaca a importância do quadro e da composição da imagem na transmissão da mensagem visual. A subdivisão da

imagem em planos de detalhes, juntamente com a variação de enquadramento, permite uma exploração mais rica e detalhada da cena, enquanto a operação da montagem organiza esses elementos em uma sequência coerente, criando um mosaico temporal que constitui a experiência cinematográfica.

A linguagem cinematográfica é uma forma de arte complexa que utiliza uma variedade de elementos e níveis para contar histórias e transmitir significados ao público. Segundo Martin (2003, p. 16), diversos são os autores que contribuem com seus estudos sobre cinema e aponta os estudos Jean Cocteau que afirma “um filme é uma escrita em imagens”. Segundo Martin (2003) Cocteau ressalta que, assim como na escrita textual, onde as palavras são utilizadas para contar uma história, no cinema, são as imagens que desempenham esse papel narrativo. Essa perspectiva ressalta a importância da composição visual, da escolha de cenas, enquadramentos, movimentos de câmera e outros elementos visuais na criação de uma narrativa cinematográfica coesa e impactante. Contudo Martin alerta para as divergências entre teóricos:

Para Jean Cocteau, por exemplo, “um filme é uma escrita em imagens” enquanto Alexandre Arnoux considera que “o cinema é uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, sus elipses, suas convenções, sua gramática”; Jean Epstein reconhece nele “a língua universal” e Louis Delluc afirma que “um bom filme é um bom teorema”. Além disso, numerosas obras foram consagradas, sob títulos explícitos ou não, à linguagem fílmica. Mas pode-se realmente considerar que o cinema seja uma linguagem dotada da destreza e do simbolismo que essa noção implica? Gilbert Cohen-Seat não parecia convencido: “Quando se trata de reconhecer o traço das disciplinas da linguagem convencional na agitação transbordante das imagens fílmicas, e sobretudo quando se quer buscar algum meio de sublinhar essas disciplinas, de firmar seu estabelecimento, é preciso admitir claramente, de saída, que a filmografia não ultrapassou ainda uma era de harmonias imitativas. Nossos filmes se riam do tempo, por assim dizer, das onomatopeias visuais e sonoras, das primitivas evocações diretas. Esses signos ingênuos tenderiam a uma organização mais culta e, em consequência, a acolher ou instituir neles mesmos uma espécie de convencionalismo... Convém entender, seguramente, que o caráter primitivo da expressão fílmica não nos fará considerar o filme como representando ‘a mentalidade do selvagem manifesta numa língua civilizada.’ (Martin, 2003, p. 16-17).

Para Martin (2003) o debate em torno da natureza do cinema como uma linguagem é rico e complexo, envolvendo diferentes perspectivas de figuras proeminentes no campo cinematográfico. Enquanto alguns, como Jean Cocteau e Alexandre Arnoux, argumentam que o cinema possui elementos linguísticos distintos, incluindo vocabulário, sintaxe e gramática, outros, como Gilbert Cohen-Seat, expressam ceticismo sobre a capacidade do cinema de transcender a imitação e estabelecer uma linguagem verdadeiramente convencional. Cohen-Seat sugere que os filmes ainda estão em uma fase de desenvolvimento primitivo, com uma tendência a formas mais sofisticadas de expressão. No entanto, ele ressalta a necessidade de

uma compreensão cuidadosa da evolução da linguagem cinematográfica, evitando simplificações excessivas ou interpretações reducionistas. Essa discussão sobre a linguagem cinematográfica é essencial para a compreensão da arte e da comunicação visual, mas continua a ser objeto de análise e debate dentro da comunidade acadêmica e artística.

A essas restrições, sem dúvida bastante severas, ainda que muito pertinentes, Gabriel Audisio acrescentava outras, no plano histórico: “Diz-se também que o cinema é uma linguagem, e é um modo de falar bastante imprudente. Quem confundir linguagem com meio de expressão irá se expor a graves enganos. A imprensa é um meio de expressão: ela podia aguardar que a inventassem. Pois o homem sempre teve diversos meios de se exprimir, a começar pelos gestos... Porém, a música, a poesia, a pintura, são linguagens: não concebo que as tenhamos inventado ontem, nem que possamos inventar outras jamais. Toda linguagem nasceu com o homem” Talvez. Mas então se admitirá que o cinema é a forma mais recente da linguagem definida como “sistema de signos destinados à comunicação”. (Martin, 2003, p. 17).

Martin (2003) aponta no trecho acima e discute a complexidade em considerar o cinema como uma linguagem, destacando a distinção entre meio de expressão e linguagem propriamente dita. Para Martin (2003), Gabriel Audisio argumenta que enquanto o cinema é um meio de expressão, as verdadeiras linguagens, como música, poesia e pintura, são intrínsecas ao ser humano e existem desde tempos remotos. No entanto, ele reconhece que o cinema pode ser considerado uma forma de linguagem contemporânea, entendida como um sistema de signos para comunicação. Essa reflexão ressalta a necessidade de uma compreensão cuidadosa das características específicas do cinema e sua relação com outras formas de expressão artística e linguagem. Martin (2003) “Talvez. Mas então se admitirá que o cinema é a forma mais recente da linguagem definida como “sistema de signos destinados à comunicação”. Ele sugere que o cinema é uma forma contemporânea de linguagem, onde sinais e símbolos são utilizados para comunicar mensagens e significados para o público, seguindo a definição geral de linguagem como um sistema de signos destinado à comunicação.

Segundo Martin (2003) Christian Metz, um renomado semiólogo, argumenta que a definição de cinema como um “sistema de signos destinados à comunicação” não consegue capturar completamente sua complexidade e riqueza observando que a linguagem cinematográfica é distinta das línguas humanas porque suas unidades mínimas de significado não possuem um significado estável e universal. Isso significa que os elementos individuais de um filme, como imagens, sons e símbolos, podem ser interpretados de maneiras diversas por diferentes espectadores, dependendo de seus contextos individuais e interpretações pessoais. Essa falta de estabilidade e universalidade nos significados torna o cinema mais semelhante a outras formas de expressão artística e cultural, como as artes visuais, do que a uma língua

tradicional. Metz ressalta a falta de sistematização na linguagem cinematográfica, em contraste com a língua, destacando que as “diversas unidades significativas mínimas” no cinema não possuem um “significado estável e universal”. Essa falta de estabilidade e universalidade nas unidades de significado contribui para classificar o cinema como um “conjunto-significante” que se assemelha mais às artes e aos grandes meios de expressão culturais do que a uma língua convencional.

Essa visão enfatiza a natureza única e diversificada da linguagem cinematográfica. Segundo Chacarosqui-Torchi (2023) nas aulas de Mestrados da UFGD a falta de sistematização apontada por Metz segundo Martin (2003) falta de estabilidade e universalidade nas unidades de significado no cinema é uma característica da linguagem polifônica do cinema. A polifonia refere-se à presença de múltiplas vozes ou perspectivas dentro de uma obra, e no cinema isso se manifesta através da multiplicidade de elementos visuais, sonoros e narrativos que podem ser interpretados de maneiras diversas pelos espectadores.

Essa polifonia no cinema é resultado da combinação de diferentes elementos, como imagens, sons, diálogos, música e simbolismo visual, que interagem para criar camadas de significado e complexidade. Cada espectador pode interpretar esses elementos de forma única, influenciado por suas próprias experiências, perspectivas e contextos individuais.

Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e a imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (significado). (Martin, 2003, p.18).

A distinção peculiar do cinema, conforme apontado por Martin (2003) reside no poder excepcional proveniente da sua capacidade de reproduzir fotograficamente a realidade. Nesse meio, os seres e as coisas não são apenas representados, mas efetivamente aparecem e se comunicam, engajando diretamente os sentidos e a imaginação do espectador. À primeira vista, parece que a representação visual coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que transmite. Essa característica singular confere ao cinema uma força expressiva única, possibilitando uma imersão mais intensa e direta na narrativa visual.

Martin (2003), estabelece um diálogo com Christian Metz ao abordar a mediação inerente à representação cinematográfica. Metz destaca que o cinema é uma linguagem porque lida com a imagem dos objetos, não com os objetos reais, utilizando a duplicação fotográfica para transformar um fragmento de quase-realidade em um elemento discursivo. Martin (2003),

complementa essa ideia ao salientar que a realidade na tela não é totalmente neutra, sendo sempre um signo de algo mais, em certo grau. Essa dialética entre significante e significado é ressaltada por Bernard Pingaud, que enfatiza a ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua representação fílmica. Essa ambiguidade se torna uma característica fundamental da expressão cinematográfica, influenciando a variedade de interpretações dos espectadores, que vão desde uma crença ingênua na realidade representada até uma percepção mais intuitiva ou intelectual dos signos como elementos de uma linguagem.

A intersecção entre cinema, arte e a percepção humana tem sido um ponto de interesse na análise de teóricos como Lótman (1978)⁴⁸ e Metz (1972)⁴⁹. Através de seus diálogos, surge uma reflexão sobre a representação da realidade no cinema e seu papel na construção de significados.

Ao observar que “o cinema só conhece o presente como, aliás, todas as outras artes que utilizam signos figurativos” (Lótman, 1978, p. 25), destaca a natureza efêmera do cinema, enraizada na contemporaneidade. Essa afirmação ressoa com Metz (1972, p.18), que descreve o cinema como um meio capaz de gerar uma “impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme”. Ambos concordam que o cinema tem um poder singular de transmitir uma sensação de autenticidade, de engajar emocionalmente o espectador na narrativa visual.

Para Lótman (1978, p. 26), continua destacando o conflito entre a busca pela autenticidade e a transformação do cinema em uma forma de arte. Ele aponta que a crença emocional na autenticidade das imagens cinematográficas é um dos grandes desafios culturais, uma contradição constante na civilização humana. Já concepção de Metz (1972, p. 20), por sua vez, amplia essa ideia ao salientar que o cinema, ao incorporar o movimento, intensifica a impressão de realidade. Ele sugere que essa adição do movimento às imagens estáticas da fotografia amplia o poder de persuasão do cinema, aproximando-o ainda mais da vida real.

A transição do cinema de mera reprodução técnica para uma forma de arte é um ponto de convergência nas visões de Lótman (1978) e Metz (1972). Para Lótman (1978, p. 27), enfatiza que o cinema foi inicialmente mais uma “fotografia em movimento” enquanto Metz (1972, p. 20)., argumenta que o movimento no cinema confere uma “corporalidade” e uma autonomia aos objetos, tornando-os mais vívidos e substanciais aos olhos do espectador.

Contudo, ambos reconhecem os desafios enfrentados pelo cinema na sua jornada rumo à arte. Lótman (1978, p. 29) “destaca que a exatidão fotográfica inicial dificultou a ascensão do

⁴⁸ Ver Lótman, Iuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Editorial Estampa: Lisboa: 1978.

⁴⁹ Ver: Metz, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

cinema como forma artística”, enquanto Metz (1972, p. 28) “ressalta que a impressão de realidade no cinema enfrenta um embate: a necessidade de inserir índices de realidade em imagens que, embora enriquecidas, ainda são percebidas como imagens”.

Lótman (1978) e Metz (1972) convergem em seu entendimento sobre a natureza paradoxal da arte cinematográfica. Lótman, “observa que a arte não se limita a reproduzir a realidade, mas sim a atribuir significado aos objetos” (1978, p. 31), enquanto Metz “argumenta que a eficácia do irrealismo no cinema reside na habilidade de apresentar o irreal como atualizado e plausível, como um acontecimento, e não meramente como uma representação inventada”. (1972, p. 19).

Portanto, as reflexões de Lótman (1978) e Metz (1972) oferecem uma análise perspicaz da evolução do cinema, sua busca pela autenticidade e sua transformação em uma forma de arte. Suas ideias entrelaçam-se em uma narrativa complexa sobre a percepção humana, a representação da realidade e a natureza contraditória da arte cinematográfica.

2 FUNDAMENTOS DA TEORIA SEMIÓTICA

Consciência não se confunde com razão. Consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência. (Santaella, 2003, p. 09).

A citação⁵⁰ acima de Lúcia Santaella sugere que a consciência humana é um fenômeno extremamente complexo e multifacetado. Ela não se limita apenas à razão e ao pensamento consciente, mas também inclui camadas mais profundas e menos conscientes de experiência. Essa abordagem reconhece a riqueza e diversidade da mente humana, ressaltando que há muito mais do que podemos conhecer e explorar em nossa própria consciência. Essa perspectiva enriquecedora pode nos conduzir a uma compreensão mais profunda tanto de nós mesmos quanto do funcionamento da mente humana como um todo. A semiótica é uma ciência interdisciplinar que abarca diversos domínios, incluindo linguística, filosofia, comunicação, antropologia, arte, literatura, entre outros. Seu objetivo primordial é desvendar como os seres humanos produzem, interpretam e trocam significados por meio de signos e símbolos.

⁵⁰ Ver: Santaella, Lúcia: O que é a Semiótica, Editora Brasiliense, 2003.

De acordo com Santaella, (2003)⁵¹ “o nome Semiótica vem da raiz grega semeion, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos a definição de semiótica como a “ciência dos signos”, com base na raiz grega “semeion”, seu objetivo de compreender a complexa rede de símbolos e sua relevância no Campo de Pesquisa é destacado por Santaella:

A Semiótica, a mais jovem ciência a despontar no horizonte das chamadas ciências humanas, teve um peculiar nascimento, assim como apresenta, na atual fase do seu desenvolvimento histórico, uma aparência não menos singular. A primeira peculiaridade reside no fato de ter tido, na realidade, três origens ou sementes lançadas quase simultaneamente no tempo, mas distintas no espaço e na paternidade: uma nos EUA, outra na União Soviética e a terceira na Europa Ocidental. (Santaella, 2003. p. 09).

A semiótica tem uma natureza peculiar de nascimento, ela emergiu como uma nova área distinta nas ciências humanas e a sua origem multifacetada, com influências de diferentes partes do mundo, contribuiu para a riqueza e a diversidade dessa área de estudo.

A origem do estruturalismo nos Estados Unidos teve início com Ferdinand de Saussure⁵² foi um linguista suíço, conhecido por suas contribuições à teoria estruturalista da linguagem verbal. Charles Sanders Peirce⁵³, por outro lado, é um filósofo, lógico e cientista americano, que desenvolveu uma abordagem abrangente para o estudo dos signos. Peirce classificou os signos em ícones, índices e símbolos, e suas ideias sobre semiótica lançaram as bases para a compreensão moderna dos processos de significação. Suas influências ajudaram a estabelecer os fundamentos da semiótica no contexto dos Estados Unidos.

Na União Soviética, a semiótica da cultura foi abordada principalmente por linguistas como Roman Jakobson⁵⁴ e Yuri Lótman⁵⁵. Lótman, em particular, contribuiu para a expansão da semiótica ao explorar a natureza comunicativa dos sistemas culturais e literários, introduzindo conceitos como “semiosfera” e “textos culturais”. Essa abordagem soviética

⁵¹ Lúcia Santaella uma renomada pesquisadora brasileira na área de comunicação e semiótica. É doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutorado em Comunicação pela Universidade de Montreal, no Canadá. Reconhecida internacionalmente por suas contribuições para os estudos da semiótica, linguagem, comunicação, cibercultura e novas mídias. Ela escreveu diversos livros importantes, nos quais explora conceitos teóricos e práticos relacionados à comunicação e à cultura contemporânea.

⁵² Ver: Saussure, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Organização de Charles Bally e Albert

⁵³ Ver: Peirce, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia: Ensaios Coligidos. Organização de Margot e Arthur Berger. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Cultrix, 1995.

⁵⁴ Ver: Jakobson, Roman. Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24ª edição. São Paulo: Cultrix, 2007.

⁵⁵ Ver: Lótman, Yuri M. A Estrutura do Texto Artístico. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Petrópolis: Vozes, 1978.

ênfatizava a importância da análise semiótica em uma variedade de contextos, incluindo a cultura e a comunicação.

E na Europa Ocidental também desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da semiótica. Algirdas Julien Greimas⁵⁶, quanto Umberto Eco, são renomados semioticistas, que contribuíram com suas ideias sobre processos de comunicação.

O nascimento da semiótica foi influenciado por uma combinação de contribuições de diferentes campos de estudo, incluindo a linguística, a filosofia, a psicologia e a antropologia. A convergência dessas disciplinas resultou na criação de uma nova abordagem para a análise dos signos e da comunicação, dando origem à semiótica como um campo distinto. Observamos, em uma visão geral, como esses estudos se cruzaram para dar origem à semiótica.

Yuri Lótman, renomado linguista e semioticista estoniano, foi pioneiro na introdução do conceito de “semiosfera”. Sua dedicação à análise minuciosa dos processos de comunicação dentro de contextos culturais e sociais destacou-se como uma contribuição significativa para os estudos semióticos. Lótman (1978) enfatizou a importância crucial dos sistemas simbólicos na construção profunda do significado cultural, incorporando perspectivas da Antropologia e da Psicologia. De maneira significativa, a influência da Antropologia enriqueceu a compreensão da comunicação e dos signos em cenários culturais variados. A análise profunda de rituais, símbolos e práticas culturais desempenhou um papel vital no desenvolvimento e na consolidação dos estudos semióticos, proporcionando uma visão mais abrangente e contextualizada da produção e interpretação de significados em diferentes sociedades e culturas.

O encontro desses pensamentos e o desenvolvimento de conceitos e abordagens inovadoras no século XIX foram fundamentais para o surgimento da semiótica. Este campo de estudo dedicou-se à análise dos processos de comunicação, significação e representação em diversas formas de expressão. À medida que o século XX avançou, a semiótica continuou a evoluir e a se adaptar às mudanças na sociedade e na tecnologia. Ela se tornou uma disciplina interdisciplinar essencial para compreender como os seres humanos produzem, interpretam e trocam significados em um mundo cada vez mais complexo e interconectado.

Conforme apontado por Santaella (2003), a ciência semioticista tem uma ampla aplicação em diversos domínios, abrangendo áreas como linguística, comunicação, arte, mídia, publicidade e muitos outros. Essa abordagem semiótica oferece ferramentas analíticas cruciais para desvendar as complexas interações dos signos, símbolos e significados em nossa cultura e sociedade.

⁵⁶ Acesso em rede social: <https://www.youtube.com/watch?v=uy77T2ZVLJE>.

Ao longo da história, filósofos e pensadores têm mergulhado profundamente em discussões sobre a complicada natureza dos signos e seu papel fundamental na transmissão de significados. Desde tempos antigos, a complexidade dos signos tem sido explorada como uma maneira de compreender como os seres humanos compartilham e interpretam informações. Isso ressalta a relevância contínua da semiótica como uma ferramenta fundamental para desvendar os segredos da comunicação e da significação em nosso mundo cada vez mais interconectado e culturalmente diverso.

Charles Sanders Peirce, o filósofo e lógico norte-americano, é amplamente reconhecido como uma das figuras fundamentais no desenvolvimento da ciência semiótica. Ele introduziu conceitos-chave que serviram como base para a semiótica em todas as suas correntes. Um dos conceitos mais notáveis desenvolvidos por Peirce é a tríade semiótica. A influência de Peirce se estendeu para uma variedade de áreas de estudo, e cada uma dessas áreas desenvolveu sua própria abordagem e teorias semióticas. Esse processo de expansão e diversificação contribuiu para uma visão mais abrangente e interdisciplinar dos signos e dos processos de significação.

2.1 Semiótica da Cultura:

Na perspectiva de Yuri Lótmán, a semiótica da cultura abrange uma série de conceitos fundamentais que desempenham um papel essencial na compreensão da relação entre cultura, comunicação e significação. A autora Machado (2003)⁵⁷ destaca os principais conceitos desenvolvidos por Lótmán no contexto da semiótica da cultura.

Contra a noção de totalidade, os semioticistas propuseram a noção de traço. Uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto sistemas tão distintos, o que está ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem diferentes sistemas de signos. É a noção de traço, cuja formulação não esconde a forte influência do conceito jakobsoniano de fonema, não como unidade, mas como feixe de traços distintivos cuja ação produz os signos da língua, que abre um outro caminho, fazendo com que a abordagem semiótica tomasse um rumo independente de ciências como a antropologia ou sociologia. É impossível postular o caráter semiótico da cultura senão a partir das esferas que a constituem e, tomadas umas em relação às outras, não são mais do que traços, ou, melhor, feixes de traços distintivos e em interação. A ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria, é a máxima da abordagem semiótica da cultura que se definiu, assim, como uma semiótica sistêmica. (Machado, 2003, p. 27).

⁵⁷ Ver: MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Atelie Editorial, 2003.

Machado (2003) registra que os semioticistas rejeitam a ideia de totalidade cultural e propõem o conceito de traço como alternativa. Eles argumentam que, dada a diversidade de sistemas culturais, a análise semiótica deve se concentrar nos traços distintivos que constituem esses sistemas de signos. Essa abordagem, influenciada pelo conceito de fonema de Jakobson, permite uma compreensão mais ampla e independente da cultura, afastando-se das disciplinas tradicionais como a antropologia e a sociologia. A ideia central é que a cultura é composta por uma combinação de vários sistemas de signos, cada um com sua própria codificação, dando origem à semiótica sistêmica.

Para Machado (2003) abordagem da Escola de Tártu-Moscou (ETM) em relação ao pensamento sistêmico e à tradução da tradição cultural. A proposta da escola era entender uma variedade de fenômenos culturais, como mito, religião, literatura, arte, entre outros, como formas de linguagem, seguindo o princípio de que a codificação de um sistema não ocorre de forma independente de sua relação com outros sistemas. Isso permitia considerar cada sistema no contexto de uma ampla tradição cultural.

A ideia de sincronia dentro da diacronia, uma noção legada por Jakobson segundo Machado (2003), é vista como a caracterização de todo sistema aberto, um aspecto importante do mecanismo semiótico da cultura. Nesse sentido, o pensamento sistêmico aborda a tradução da tradição como um mecanismo fundamental para compreender a intervenção semiótica na cultura. A análise do encontro entre culturas como uma experiência dialógica e semiótica é destacada como uma abordagem alternativa ao conceito de choque cultural, com ênfase no enriquecimento mútuo das culturas.

Machado (2003) ainda cita Bakhtin como um precursor da ideia de encontro dialógico entre culturas, onde a cultura é vista como uma unidade aberta que interage e se enriquece ao se relacionar com outras culturas. A noção de extraposição é apresentada como o instrumento mais poderoso da compreensão cultural, onde as culturas se enriquecem mutuamente através do diálogo, sem perder sua identidade própria. Esse encontro dialógico não implica na fusão das culturas, mas sim em um enriquecimento mútuo através da troca de perguntas e respostas, resultando em uma compreensão criativa do outro cultural.

A proposta que procurava compreender o mito, a religião, o folclore, a literatura, arte, teatro, cinema, costumes, ritos, hábitos, comportamentos como linguagem se orientava por um princípio segundo o qual a codificação do sistema em si não acontece independentemente de sua relação com outros sistemas. Abria-se, assim, a possibilidade de considerar o sistema no contexto de uma ampla tradição. Evidentemente, a noção que entende a sincronia no contexto da diacronia também é um legado de Jakobson; contudo, para a abordagem semiótica, esse tipo de inserção nada mais é do que a caracterização de todo sistema aberto. Nesse sentido, o

pensamento sistêmico alcança um dos aspectos mais caros do mecanismo semiótico da cultura: a tradução da tradição. (Machado, 2003, p. 28).

Machado (2003) aponta que abordagem da Escola de Tártu-Moscou (ETM) em relação à compreensão dos diversos aspectos culturais como formas de linguagem. Ele enfatiza que a codificação desses sistemas culturais não ocorre isoladamente, mas em interação com outros sistemas, permitindo uma visão mais ampla e contextualizada. Além disso, ressalta a importância do pensamento sistêmico na compreensão da cultura, especialmente no que diz respeito à tradução da tradição cultural.

A tradução da tradição pode ser assim compreendida como um encontro entre diferentes culturas a partir do qual nascem códigos culturais que funcionam como programa para ulteriores desenvolvimentos. Nesse caso, os códigos culturais são fontes de gestação da memória não-hereditária, tal como a entendeu Lótman, que se encarrega de formatar os sistemas semióticos da cultura. (Machado, 2003, p. 30).

Machado (2003) registra que a “tradução da tradição” é explicada como um processo no qual diferentes culturas se encontram e interagem, gerando novos códigos culturais que servem como base para futuros desenvolvimentos. Isso implica que, quando culturas distintas entram em contato, ocorre uma troca de elementos culturais que são reinterpretados e integrados às práticas e sistemas simbólicos existentes. Já a noção de “memória não-hereditária”, conforme concebida por Lótman segundo Machado (2003), sugere que esses novos códigos culturais não são transmitidos de forma genética, mas sim através da interação cultural e da assimilação de influências externas ao longo do tempo. Essa memória não-hereditária é responsável por moldar os sistemas semióticos da cultura, ou seja, os sistemas de signos e símbolos que são utilizados para expressar e comunicar significados dentro de uma sociedade.

2.2 Conceito/Aplicados

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Carente de uma estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua, que somente nesse sentido pode ser considerada sistema modelizante de primeiro grau. Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua. (Machado 2003, p.49).

Segundo Machado (2003) os sistemas modelizantes são padrões estruturais que influenciam a construção de significados, sendo a linguagem natural um exemplo primordial. Mesmo sistemas culturais sem uma estrutura claramente definida buscam referências na

linguagem para se organizarem, tornando todos os sistemas semióticos modelizantes, pois todos podem ser relacionados à linguagem.

Assim os sistemas modelizantes são expressões e práticas que atuam como estruturas modelares na construção de significados. Tais sistemas são identificáveis nas obras por meio de elementos como linguagem, símbolos culturais, rituais e comportamentos, os quais influenciam a narrativa e as interações entre os personagens e o ambiente ao redor. Na obra literária *Selva Trágica* (Donato, 2011), por exemplo, a linguagem é uma mescla de guarani, espanhol e português, refletindo a diversidade cultural da região retratada. No filme homônimo *Selva Trágica* (Farias, 1964), embora a mistura linguística não seja enfatizada, são retratadas imagens que ressaltam a presença da fronteira geográfica e alguns personagens com características físicas típicas do povo indígena.

De acordo com Machado (2003) a estruturalidade é o “dinamismo modelizante que garante a organização de um sistema semiótico como linguagem, ainda que não possua uma língua, ou seja, uma estrutura regulada por um código definido.” (Machado, 2003, p. 158). No contexto das obras: *Selva Trágica*, (Donato, 2011) e *Filme Selva Trágica* (Farias, 1964) a estruturalidade pode ser observada no dinamismo modelizante que organiza os sistemas semióticos presentes na narrativa, mesmo que não haja uma língua específica com um código definido. Isso é evidenciado pela maneira como os elementos linguísticos, símbolos culturais, rituais e comportamentos se combinam para formar significados dentro da história.

A estruturalidade garante a coesão e a organização desses elementos, possibilitando o reconhecimento, armazenamento e transmissão das mensagens culturais presentes nas obras, mesmo diante da diversidade linguística e cultural retratada. A forma como os elementos linguísticos, como a mistura de guarani, espanhol e português na linguagem dos personagens, os símbolos culturais da região retratada, os rituais indígenas e os comportamentos dos personagens se combinam e interagem ao longo da narrativa. Essa interação dinâmica entre esses elementos cria significados complexos e contextualizados dentro da história, contribuindo para a construção de uma atmosfera culturalmente rica e autêntica.

Sobre extraposição, Machado (2003) aponta como o “ponto de vista dialógico, interativo, bidirecional ou multidirecional, fundado na lei do posicionamento”. (Machado, 2003, p. 159). A extraposição refere-se a um ponto de vista dialógico e interativo na narrativa, envolvendo trocas de informações em duas direções. Na obra, a extraposição pode ser observada na forma como os personagens se relacionam entre si e com o ambiente ao seu redor, trocando significados e interpretações através do diálogo e da interação.

Nas obras *Selva Trágica* Donato (2011) e no filme homônimo (Farias, 1964), a extraposição é evidente na maneira como os personagens se relacionam entre si e com o ambiente ao seu redor. Por exemplo, podemos observar diálogos entre os personagens que refletem suas diferentes perspectivas culturais e experiências de vida, levando a trocas de significados e interpretações. Além disso, a interação dos personagens com o ambiente natural da selva e com elementos culturais também contribui para essa dinâmica de extraposição, onde diferentes sistemas de significados se encontram e se entrelaçam.

Em relação à semiosfera, Machado (2003) destaca como sendo o “espaço de produção da semiose na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos”. (Machado, 2003, p. 163). A semiosfera, conforme definida por Machado (2003), representa o espaço onde ocorre a produção de significados culturais através da interação entre diferentes sistemas de signos e símbolos. Tanto no livro (Donato, 2011) quanto no filme *Selva Trágica* (1964) podemos observar essa interação entre os elementos culturais da região retratada, como os símbolos, os rituais e as tradições locais. Esses elementos são combinados e reinterpretados pelos personagens ao longo da narrativa, gerando novos significados e interpretações. Um exemplo emblemático disso é o cultivo da erva-mate, que se torna um símbolo complexo dentro das obras. Apesar de ser uma planta que cresce na selva, seu cultivo e processamento são parte integrante das práticas culturais da comunidade local, representando não apenas uma fonte de sustento econômico, mas também uma conexão profunda com a terra e um vínculo com as tradições ancestrais. Além disso, o cultivo da erva-mate está associado a uma série de rituais transmitidos ao longo das gerações, que contribuem para a diversidade de códigos culturais presentes nas obras.

Essa interação entre os diferentes sistemas de signos e símbolos relacionados ao cultivo da erva-mate resulta na produção de uma gama variada de significados culturais, que são constantemente reinterpretados pelos personagens ao longo da narrativa. Assim, a semiosfera na obra funciona como um espaço dinâmico de coexistência e coevolução dos sistemas de signos, onde as trocas simbólicas contribuem para a complexidade e autenticidade da representação cultural apresentada.

Sobre a fronteira, Machado (2003) aponta que se refere a “Zona de liminaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos.” (Machado, 2003, p. 159). Nas obras *Selva Trágica*, tanto no livro quanto no filme, a fronteira é retratada como uma zona de liminaridade, onde diferentes sistemas semióticos se encontram e interagem intensamente. Por exemplo, no filme, a imagem do marco territorial registrando a fronteira geográfica destaca essa

separação física entre os países, mas também simboliza um ponto de encontro e contato entre culturas distintas. A linguagem, por sua vez, é um elemento que reflete essa diversidade cultural, com personagens falando diferentes idiomas e dialetos. Essa variedade linguística evidencia as múltiplas perspectivas de vida e experiências dos personagens, destacando as diferenças culturais que coexistem na fronteira. Além disso, a interação entre os personagens revela as complexidades das relações humanas nesse ambiente fronteiriço. As trocas de significados e interpretações entre eles permitem uma compreensão das diferenças culturais e sociais, ao mesmo tempo em que promovem uma conexão e solidariedade entre indivíduos de origens diversas.

Para (Machado, 2003, p. 168) o texto seria um mecanismo elementar que conjuga sistemas e, com isso, confere unidade pela transformação da experiência em cultura, como conceito fundamental da moderna semiótica. Na obra literária *Selva Trágica* (Donato, 2011) e no filme homônimo dirigido por Roberto Farias, os textos desempenham um papel fundamental na construção da narrativa e na transmissão de significados culturais. Tanto no livro quanto no filme, os textos são representados de várias maneiras, não se limitando apenas à linguagem verbal, mas também incluindo elementos visuais, sonoros e simbólicos.

No livro *Selva Trágica* (Donato, 2011) os textos são compostos principalmente pela linguagem escrita, através da qual o autor narra os eventos, descreve os cenários e desenvolve os diálogos entre os personagens. A linguagem utilizada é rica em detalhes e evoca imagens vívidas na Fronteira, contribuindo para a imersão do leitor na atmosfera densa e misteriosa da história. Além disso, os textos literários incluem reflexões sobre questões sociais, culturais e ambientais, transmitindo mensagens mais profundas sobre a condição humana e o conflito entre civilização e natureza.

Já no filme *Selva Trágica*, (Farias, 1964) os textos são expressos de forma mais visual e audiovisual. As imagens, os movimentos de câmera, a trilha sonora, o silêncio funciona como textos visuais que comunicam significados e emoções ao público. Por exemplo, a direção de arte e os cenários retratam de maneira impactante a paisagem, enquanto a trilha sonora contribui para criar uma atmosfera de tensão e suspense. Além disso, os diálogos entre os personagens no filme também representam textos verbais que revelam informações sobre suas personalidades, motivações e conflitos. As falas dos personagens, assim como suas expressões faciais e gestos, são elementos textuais que contribuem para o desenvolvimento da trama e a criação de tensão dramática.

Ainda para Machado (2003) o código cultural é um sistema complexo de regras, símbolos e convenções que regulam e controlam a vida em uma cultura, influenciando a comunicação, o comportamento e a interpretação de informações dentro dessa sociedade. Para Machado (2003, p. 156) “estruturas de grande complexidade que reconhecem, armazenam e processam informações com um duplo objetivo: regular e controlar as manifestações da vida do bio, do socius, do semeion”.

Nos contextos da obra literária *Selva Trágica* (Donato, 2011) e do filme homônimo dirigido por (Farias, 1964) os códigos culturais desempenham um papel essencial na representação e na compreensão da vida nas regiões Fronteiriça e na dinâmica da comunidade retratada. Os códigos culturais são expressos por meio de uma variedade de elementos, incluindo linguagem, rituais, símbolos, comportamentos e valores compartilhados. Por exemplo, na obra literária, a linguagem utilizada pelos personagens reflete não apenas a diversidade linguística da região, com a mistura de guarani, espanhol e português, mas também os modos de expressão específicos das comunidades locais, os rituais e tradições culturais, representam códigos culturais que regulam e orientam a vida das pessoas na fronteira. Esses rituais não apenas influenciam o comportamento dos personagens, mas também desempenham um papel importante na estruturação da sociedade e na transmissão de conhecimentos e valores entre as gerações.

No filme *Selva Trágica* (Farias, 1964) os códigos culturais são representados de maneira visual e simbólica, através de elementos como cenários, figurinos e objetos culturais. Por exemplo, o hábito de tomar tereré, uma bebida refrescante feita com erva-mate e água gelada ou norma direto do rio, é um elemento cultural presente nas comunidades retratadas tanto na obra literária *Selva Trágica* de Hernani Donato quanto no filme homônimo dirigido por Roberto Farias. Esse hábito comunica não apenas uma prática cotidiana, mas também valores culturais e relações sociais específicas das comunidades. O ato de compartilhar o tereré cria um espaço de convivência e sociabilidade, onde as pessoas se reúnem para conversar, compartilhar experiências e fortalecer laços comunitários. A preparação e o consumo da bebida seguem rituais e normas estabelecidas dentro das comunidades, indicando não apenas uma tradição cultural, mas também um sistema de regras e convenções sociais.

Através dessa lente dos conceitos podemos entender a cultura como uma ilha de significado cercada pelo oceano do não-significado como dito nas aulas de mestrados da UFGD Chacarosqui-Torchi (2023) em que a interação entre diferentes sistemas de signos ocorre na semiosfera, um espaço de existência e evolução. Os códigos culturais desempenham um papel

vital na regulação e processamento das informações, dando forma à linguagem e à cultura, enquanto a estruturalidade garante a organização desses sistemas. O conceito de texto se expande para abranger não apenas mensagens linguísticas, mas qualquer portador de sentido, como: ritos, mitos, cerimônias, obras de arte, músicas quaisquer tipos de sinal que comunica.

Ao considerar essa visão abrangente da Semiótica da Cultura, fica clara a importância de entender as relações entre cultura e comunicação, assim como a influência dos sistemas semióticos na nossa percepção e construção do mundo. O diálogo entre natureza e cultura, a complexidade dos códigos culturais e a dinâmica da semiosfera são elementos cruciais para compreendermos como os significados são gerados, compartilhados e transformados na tessitura da vida cultural.

Com essa base sólida em mente, podemos agora adentrar no estudo mais aprofundado da Semiótica da Cultura, explorando suas aplicações, implicações e as contribuições de outros teóricos para esse campo enriquecedor de pesquisa.

2.3 Sistema de Signos na Arte

Dentro da abordagem de Yuri Lótmán (1978), o sistema de signos da arte é uma parte crucial da sua teoria semiótica da cultura. Ele vê a arte como um sistema de signos particular, com suas próprias regras e estruturas de significado. Para Lótmán, a arte é uma forma de comunicação única que utiliza signos visuais, sonoros, táteis e outros elementos para transmitir ideias, emoções e significados estéticos.

O sistema de signos da arte, de acordo com Lótmán, não se limita apenas aos elementos visuais ou estéticos de uma obra, mas também inclui todo o contexto cultural, histórico e social que envolve essa obra. Ele argumenta que as obras de arte não podem ser compreendidas isoladamente; em vez disso, devem ser vistas como partes de um sistema maior de signos que constituem a cultura.

Lótmán (1978) enfatiza a importância da ambiguidade na arte, sugerindo que os signos artísticos frequentemente possuem múltiplas camadas de significado que podem ser interpretadas de diferentes maneiras. Ele considera a arte como um meio de explorar e desafiar as normas culturais, criando novos significados e perspectivas. Portanto, o sistema de signos da arte, para Lótmán (1978), é uma rede complexa e interconectada de elementos que contribuem para a riqueza e diversidade da experiência estética e cultural.

A arte atua como um meio de comunicação, conectando emissores (artistas) a receptores (público). Quando apreciamos uma obra de arte, estamos nos conectando com as emoções e mensagens que o artista quer transmitir. (Lótman, 1978).

A Arte como Linguagem Organizada? Lótman, ao abordar essa indagação, enfatiza que qualquer sistema que sirva para a comunicação entre indivíduos pode ser categorizado como linguagem. No entanto, Lotman amplia essa noção ao afirmar que a arte opera como um sistema modelizante secundário, indo além do uso da língua natural como único material comunicativo. Nesse sentido, a arte não se restringe à linguagem verbal, mas estende-se a uma linguagem secundária, na qual a obra de arte se configura como um texto. Portanto, para Lotman, a arte pode ser compreendida como um sistema de signos que transcende a linguagem tradicional, permitindo a criação e a transmissão de significados de maneira única e profunda. (Lótman, 1978).

A arte é descrita como um “sistema modelizante secundário”. Isso implica que a arte não é a linguagem principal utilizada para a comunicação cotidiana. A arte não depende apenas da linguagem verbal, mas também de elementos visuais, sonoros, etc. A arte pode ser considerada uma “linguagem secundária”. O termo “secundário” não diminui a importância da arte, mas destaca que ela difere da linguagem verbal. A linguagem principal é usada para a comunicação cotidiana, enquanto a arte possui seus próprios sistemas de significado.

Assim a obra de arte pode ser vista como um “texto” na linguagem artística. Assim como interpretamos palavras em um texto, interpretamos e decodificamos as mensagens das obras de arte. Obras de arte são mensagens que podem ser compreendidas de maneira única e diferenciada da linguagem verbal.

3 SEMIOSFERA DA ERVA- MATE E DOS DRAMAS HUMANOS

Nesta seção, nosso foco não está na comparação direta entre literatura e cinema como expressões artísticas. Reconhecemos que cada uma dessas formas de arte possui singularidades próprias: a literatura, por meio das palavras escritas, instiga uma interpretação mais subjetiva, enquanto o cinema, utilizando-se da imagem, movimento e sonoridade, cria uma experiência sensorial distinta. Nosso objetivo aqui é analisar os elementos culturais e semânticos (traços, práticas, símbolos e valores que são característicos de uma determinada cultura ou grupo social. Esses elementos podem incluir tradições, costumes, crenças, rituais, linguagem e manifestações artísticas que são compartilhadas e transmitidas dentro de uma comunidade específica em busca

da representação da erva-mate) presentes tanto na obra literária quanto na cinematográfica, buscando compreender suas interseções e particularidades na cultural regional. Para embasar essa análise, faremos uso dos conceitos de Jakobson (1970), desenvolvidos por Julio Plaza (2003), para comparar trechos do livro com cenas do filme. Essa abordagem teórica oferece uma base sólida para explorar as nuances e a intertextualidade entre essas formas de arte, permitindo identificar convergências e divergências na transmissão cultural.

3.1 Tradução intersemiótica

Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A Tradução Intersemiótica ou "transmutação" foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura", ou vice-versa, poderíamos acrescentar". A tradução criativa de uma forma estética para outra, no âmbito da poesia, dispensa apresentação, tanto pela tradição qualitativa e quantitativa de trabalhos produzidos na história, quanto pela reflexão teórica relativa a este tipo de operação artística. Teorias produzidas sobretudo por artistas pensadores abriram caminho para investigações sobre a tradução que vão além de características meramente linguísticas. É impossível deixar de mencionar a este respeito os trabalhos de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, entre outros. (Plaza, 2003, Ao Leitor⁵⁸).

O conceito de Tradução Intersemiótica, conforme introduzido por Roman Jakobson, é uma contribuição significativa para a compreensão da transmissão de significado entre diferentes sistemas de signos. A ideia de traduzir não apenas entre línguas, mas também entre diferentes formas de expressão artística, como música, dança, cinema e pintura, amplia nosso entendimento sobre como a comunicação transcende as fronteiras da linguagem verbal.

Essa abordagem nos leva a reconhecer que a tradução não se limita à substituição de palavras de um idioma para outro, mas envolve a reinterpretação e a recriação do significado em diferentes contextos. Isso é particularmente relevante quando se trata de traduzir obras de arte e poesia, onde a estética desempenha um papel fundamental. Essa abordagem amplia o escopo da tradução além da mera transmissão de palavras e abraça a criatividade e a interpretação artística como parte integrante do processo.

A Tradução Intersemiótica nos lembra que a comunicação e a expressão artística são flexíveis e multifacetadas, e que a interpretação e a recriação de significados podem ocorrer

⁵⁸ Ver: PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

não apenas dentro de um sistema linguístico, mas também entre diferentes formas de linguagem e expressão artística. É uma abordagem que enriquece nossa compreensão da interação entre cultura, linguagem e arte.

Segundo Plaza (2003)⁵⁹ a tradução intersemiótica é o processo de converter um texto ou mensagem de um sistema semiótico (como linguagem escrita) para outro sistema semiótico (como imagem, som, gesto etc.), mantendo ou transformando o significado original. Ela explora como os significados podem ser transferidos e reinterpretados em diferentes formas de expressão artística ou linguística. Esse conceito destaca a mudança de meio enquanto mantém a essência da mensagem. Já transmutação é um termo mais amplo e pode ser aplicado a várias transformações ou mudanças. No contexto da tradução intersemiótica ou da arte, a transmutação pode se referir a transformações que ocorrem quando uma obra de arte ou mensagem é reimaginada, reconstruída ou adaptada para um novo contexto ou meio. Ela pode incluir a mudança de significado, estilo, formato ou outros aspectos da obra original.

Plaza (2003) Acrescenta ainda a “tradução criativa” envolve a transposição de uma forma estética em outra, e esse processo é bem conhecido e amplamente estudado tanto devido à quantidade quanto à qualidade dos trabalhos produzidos ao longo da história especialmente aquelas desenvolvidas por artistas-pensadores, ampliaram o escopo das investigações nessa área. Isso significa que a tradução na poesia não se limita apenas a questões linguísticas, como a fidelidade na tradução de palavras e frases, mas envolve a

spectos genuínos, como a captura, do estilo e do impacto emocional do poema original. Essa abordagem mais ampla leva em consideração aspectos estilísticos, culturais e contextuais.

O pensamento analógico envolve a capacidade de encontrar semelhanças e conexões entre diferentes sistemas ou domínios de conhecimento. Ele é relevante na tradução intersemiótica e na transmutação, pois ajuda a encontrar correspondências significativas entre elementos de sistemas semióticos diferentes, facilitando a reinterpretação e a criação artística. (Plaza, 2003, Ao Leitor).

Já o pensamento analógico refere-se à habilidade de identificar semelhanças e conexões entre elementos de diferentes sistemas de conhecimento ou domínios. Isso significa que, ao traduzir ou transmutar obras de um meio ou linguagem para outro, o pensamento analógico desempenha um papel fundamental.

Essa habilidade permite que o tradutor ou artista encontre correspondências significativas entre elementos de sistemas semióticos distintos. Essas correspondências ajudam

⁵⁹ Ver: Plaza, Julio. Tradução Intersemiótica 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

na reinterpretação criativa e na criação artística, pois permitem a transferência de significado, estilo e impacto emocional de uma forma de expressão para outra.

No contexto da tradução intersemiótica, em que se traduz uma obra de um meio (como um poema) para outro (como uma pintura ou música), o pensamento analógico auxilia na identificação de como elementos, como cores, formas, ritmo ou melodia, podem ser usados para identificar o tom do original.

O filme *Selva Trágica*, dirigido por Roberto de Farias em 1964, representa uma tradução intersemiótica da obra literária homônima de Hernani Donato, publicada em 1956. Essa tradução ocorreu quando a narrativa e os elementos da obra de Donato, que constituem o código verbal, foram adaptados e transformados em uma forma cinematográfica pelo filme de Farias, resultando em uma obra híbrida que combina linguagem visual e verbal.

Ao fazer uma analogia de Tema: no livro *Selva Trágica* (2011), observamos que Hernani Donato explora temas relevantes, como a exploração da Semiosfera Fronteiriça, o choque cultural entre personagens, a luta pela sobrevivência e questões ambientais e sociais, incluindo a produção da erva. Ao adaptar o livro para o filme *Selva Trágica* (1964), o diretor Roberto de Farias emprega o pensamento analógico para encontrar conexões entre os temas do livro e o meio cinematográfico. Ele utiliza elementos visuais e sonoros para transmitir o ambiente da semiosfera fronteiriça, a tensão entre os personagens e os desafios enfrentados na luta pela sobrevivência, bem como os aspectos ambientais e sociais, incluindo a produção da erva.

Com relação à analogia de personagens vemos que no livro *Selva Trágica* (2011), são apresentados diversos personagens com características e motivações distintas, cada um desempenhando um papel único na narrativa, como Pablito, Flora, Casimiro e Curê. No filme (1964), o diretor utiliza atores, figurinos e atuação para dar vida aos personagens do livro de uma forma que se conecte com o público cinematográfico. Ele destaca as características-chave de cada personagem de maneira visual e emocional: Pablito, um Changay destemido; Flora, a mais formosa mulher de bailanta; Casimiro, o mais valente dos capatazes; e Curê, o administrador feito de Erva.

O livro *Analogia de Cenários* (2011) descreve em detalhes os cenários da Fronteira Brasil/Paraguai, transmitindo uma sensação de imersão na natureza exuberante e muitas vezes perigosa, com mata, rios, campos grandes. No Filme (1964), o diretor escolheu como cenário o mesmo local mencionado no livro, que corresponde à cidade de Ponta Porã, no estado de Mato Grosso do Sul. Nessa ambientação, ele teve a oportunidade de explorar a cinematografia de

forma a capturar tanto a beleza quanto as ameaças desse ambiente de maneira evocativa, ou seja, a despertar intensamente as emoções, sensações, imagens vívidas e até mesmo memórias no espectador, enquanto assiste à obra no écran (tela).

Ao aplicar o pensamento analógico, o diretor do filme, Roberto Farias, encontrou conexões entre os elementos do livro e os recursos cinematográficos, traduzindo a essência da história e dos temas para o meio visual e sonoro do cinema. Isso permitiu uma adaptação que respeita a obra original, mas também utiliza a linguagem única do cinema para transmitir a narrativa e os sentimentos aos espectadores, tornando-se assim uma Tradução Intersemiótica.

Por exemplo, no livro, a exploração da semiosfera fronteiriça e o choque cultural entre os personagens são temas centrais. No filme, esses temas são transmitidos visualmente através da ambientação das cenas, mostrando as paisagens da fronteira e as interações entre os personagens de diferentes origens culturais. No livro, a luta pela sobrevivência e as questões ambientais são abordadas. No filme, esses temas são representados por meio de sequências de ação e de imagens que mostram o ambiente hostil da fronteira e os desafios enfrentados pelos personagens.

Portanto, ao encontrar essas conexões e traduzi-las para o meio cinematográfico, Roberto Farias conseguiu criar uma adaptação que respeita a obra original, ao mesmo tempo em que utiliza a linguagem única do cinema para transmitir a narrativa e os sentimentos aos espectadores, tornando-se assim uma tradução intersemiótica.

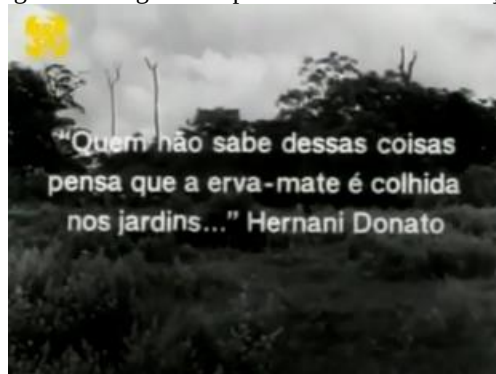
Para interligar as operações inter e intracódigos em tradução intersemiótica ou transmutação, é útil ter um apoio teórico sólido em semiótica e teoria da comunicação, uma vez que essas áreas fornecem as bases conceituais para entender como os significados são construídos e transmitidos em diferentes sistemas semióticos. (Plaza, 2003, ao Leitor⁶⁰).

No processo de adaptação cinematográfica do livro para o filme, foram realizadas diversas operações intercódigos e intracódigos para traduzir as palavras e a trama literária em uma narrativa visual e sonora coerente. As operações intercódigos envolveram a transformação das palavras escritas e da estrutura narrativa do livro em elementos visuais, diálogos e trilha sonora no filme. Os cineastas utilizaram cenários, figurinos e atuações dos atores para recriar visualmente o mundo descrito na obra literária, buscando uma fidelidade à ambientação e aos personagens originais. Além disso, a trilha sonora e os efeitos sonoros foram cuidadosamente

⁶⁰ Idem.

selecionados e incorporados para complementar a narrativa visual, proporcionando uma experiência auditiva envolvente ao público.

Figura 10 - Fotograma: Imagem campo dos ervais com a citação do livro, p. 58



Fonte: Retirada do livro.

Figura 11 - Fotograma: Representa costumes uso de chapéu, botas, armas e carro de boi, fogueira e tereré



Fonte: Retirada do livro.

No contexto intracódigos do filme, várias operações foram realizadas dentro do sistema cinematográfico para aprimorar a qualidade estética e narrativa da produção. Isso incluiu a seleção de ângulos de câmera, técnicas de edição e iluminação para criar uma atmosfera específica que transmitisse as emoções e os temas presentes na obra original. A atuação dos atores também foi uma operação intracódigos significativa, pois eles assumiram os papéis dos personagens do livro e os interpretaram dentro do contexto visual e sonoro estabelecido pelo filme. Essas operações intracódigos contribuíram para a coesão e a eficácia da narrativa cinematográfica, garantindo uma representação fiel e impactante da história literária no meio audiovisual.

Portanto, o filme *Selva Trágica* (Farias, 1964) é um exemplo de tradução intersemiótica, onde uma obra literária foi transformada em um filme, envolvendo a transição entre sistemas

de códigos verbais e visuais/sonoros. Dentro do sistema cinematográfico, também houve várias operações intracódigos que moldaram a representação final da história no filme.

Figura 12 - Fotogramas recuperados: cena Izaque e Flora/Cena Pitã e Pablito / Cena Pablito início filme⁶¹



Fonte: retirada do livro.

Plaza faz uma afirmação e ressalta a ideia de que o passado não é apenas uma lembrança, mas também uma influência contínua no presente, uma realidade que está presente por meio das suas consequências e registros. Isso significa que eventos passados, suas ações e suas implicações continuam a moldar o presente, mesmo que não estejam mais acontecendo no momento presente. Através de registros escritos, memórias e impactos históricos, o passado permanece vivo e relevante no nosso mundo atual. (Plaza, 2003, p. 02)

A citação de Plaza destaca a noção de que o passado não é meramente um conjunto de lembranças distantes, mas sim uma força ativa e contínua que molda e influencia o presente. Ela ressalta a ideia de que os eventos históricos não se limitam a um tempo distante, mas têm um impacto duradouro nas estruturas sociais, culturais e individuais.

Essa perspectiva enfatiza como os eventos passados deixam um legado que perdura, seja por meio de registros escritos, memórias coletivas ou pelas consequências históricas que ecoam no presente. Mostra que mesmo que esses eventos tenham ocorrido em um tempo distante, suas ramificações continuam a afetar a maneira como vivemos, pensamos e agimos na sociedade contemporânea.

O Cinema e a Literatura são meios que permitem que a memória coletiva e individual da região e de sua história sejam preservadas. Eles mantêm vivas as narrativas das personagens, as paisagens e as questões abordadas, permitindo que as gerações futuras se conectem com

⁶¹ Encontramos no CTAv o trecho do filme *Selva Trágica* que falta no negativo preservado pela Cinemateca Brasileira. Duas cópias 16mm em ótimo estado muito bem preservadas pelo CTAv. Ótimas perspectivas para o restauro do filme. Acesso em: https://www.instagram.com/robertofarias_memorias.

essas lembranças (Memórias) “a memória não é para a cultura um depósito passivo, mas que constitui uma parte de seu mecanismo formador de textos”. (Lótman, 1996, p. 161⁶²).

Essa perspectiva de reconhecer que a memória não é apenas um registro do passado, mas desempenha um papel ativo na maneira como as culturas interpretam, reinterpretam e constroem narrativas. A memória cultural é a base sobre a qual as sociedades constroem sua identidade, valores e narrativas compartilhadas. Segundo Santaella “os elementos culturais, em qualquer tempo, apresentam uma distribuição geográfica ou distribuição por localidade”. A ideia de que os elementos culturais não são homoganeamente distribuídos, mas sim têm uma distribuição geográfica específica ou são associados a determinadas localidades. Isso significa que as diferentes características culturais, sejam elas expressas através de práticas, costumes, tradições, linguagem ou arte, estão ligadas a contextos geográficos particulares.

No longa-metragem *Selva Trágica* (1964), sob a direção de Roberto Farias, uma análise atenta das cenas de abertura revela a presença proeminente de elementos semióticos que desempenham um papel crucial na construção de significados culturais dentro da semiosfera do filme. A interação desses elementos não apenas estabelece uma atmosfera específica, mas também contextualiza o enredo dentro de um quadro cultural mais amplo. Por meio da linguagem visual e simbólica, o diretor molda as percepções do público e influencia a interpretação do filme. Este estudo busca investigar como tais elementos semióticos operam na abertura de “Selva Trágica”, destacando sua importância na construção de significados culturais e na experiência cinematográfica como um todo.

Nas cenas subsequentes, examinaremos mais detalhadamente a interação desses elementos e como eles contribuem para o desenvolvimento da narrativa e a expressão dos temas do filme. Um desses elementos é a paisagem, que não é apenas um cenário, mas um signo cultural que se entrelaça com a narrativa e a temática do filme, operando dentro do código cinematográfico estabelecido para (Machado, 2009, p. 156) “nesse caso, todos os códigos, do bio ao socius, são culturalizações, quer dizer, são formas convencionalizadas que situam o homem no ambiente. Os códigos traduzem as informações apreendidas pelo sensorio ou perceptos”. Os códigos são sistemas de signos e símbolos que as culturas humanas desenvolvem para representar e comunicar informações. Eles são, essencialmente, convenções culturais que permitem aos indivíduos dar sentido ao ambiente e compartilhar significados. Assim, os códigos podem ser vistos como formas convencionalizadas de representar o mundo.

⁶² Ver: Lótman, I. La semiosfera I Traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

3.2 Análise Cinema e Literária

Certamente, a câmera desempenha um papel crucial na produção cinematográfica, indo além da simples captura de imagens estáticas para criar uma narrativa visual dinâmica. Ela possui o poder de transmitir emoções, contar histórias e influenciar a percepção do espectador através de diversas técnicas e movimentos. Conforme Martin (2003, p. 31) destaca, a câmera se torna móvel como o olho humano, sendo equiparada ao olhar do espectador ou do próprio herói do filme, transformando-se em uma personagem ativa no drama.

Por meio da seleção do ângulo, da distância focal, do movimento e da composição visual, a câmera é capaz de criar atmosferas, destacar elementos específicos da cena, estabelecer conexões emocionais com os personagens e direcionar a atenção do público. Além disso, desempenha um papel fundamental na transmissão da linguagem visual e verbal, contribuindo para a construção da estética e do estilo próprio de cada obra cinematográfica.

Ao analisarmos a abertura de *Selva Trágica* (Farias, 1964), é possível perceber o uso do movimento de câmera, conforme destacado por Martin (2003), que identifica três tipos principais desses movimentos: panorâmica, trajetória, *travelling*.



Figura 13 - Fotograma - Sequência - 01-00-00-00, quadro 076

Fonte: retirada do filme.

Figura 14 - Sequência – 01-00-00-07-15, quadro 077



Fonte: retirada do filme.

Figura 15 - Fotograma - Sequência - 01-00-00-22-01 quadro 078



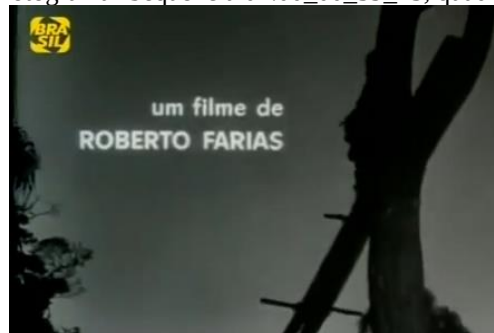
Fonte: retirada do filme.

Figura 16 - Fotograma - Sequência - 01-00-00-34-13 quadro 079



Fonte: retirada do filme.

Figura 17 - Fotograma - Sequência 01.00_00_39_23, quadro 080



Fonte: retirada do filme.

Figura 18 - Fotograma - Sequência 01.00_00_44_16, quadro 081



Fonte: Retirada do filme.

A técnica Panorâmica horizontal ou para cima e para baixo (panorâmica vertical) permite explorar e realçar elementos específicos de um ambiente, revelando novos detalhes ou perspectivas. Na cena inicial de *Selva Trágica*, somos imersos em uma paisagem de selva (Mato), onde se localiza um acampamento de Changa-y. Nesse ambiente, encontramos elementos culturais como o Jirau (estrutura circular formada por galhos), a queima da erva-mate, a música ambiente, as dificuldades enfrentadas pelos mineiros, a atmosfera de penúria e o anoitecer, tudo retratado de forma visualmente marcante, incluindo a fogueira que destaca a vida e as atividades do acampamento.

Figura 19 - Fotograma Sequência 01.00_00_48_05, quadro 082



Fonte: retirada do filme.

Figura 20 - Fotograma Sequência 01.00_00_50_11, quadro 083



Fonte: retirada do filme.

Figura 21 - Fotograma Sequência 01.00_00_54_16, quadro 084



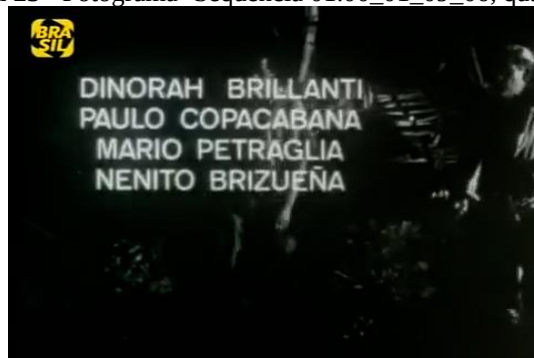
Fonte: retirada do filme.

Figura 22 - Fotograma Sequência 01.00_00_57_21, quadro 085



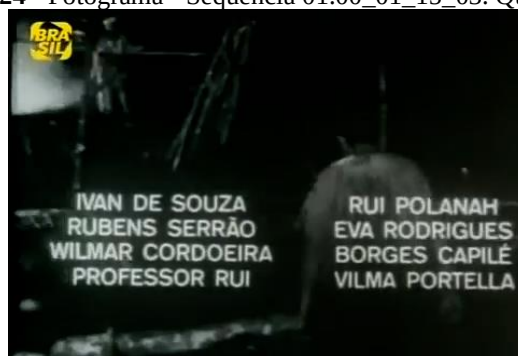
Fonte: retirada do filme.

Figura 23 - Fotograma- Sequência 01.00_01_09_06, quadro 086



Fonte: retirada do filme.

Figura 24 - Fotograma - Sequência 01.00_01_15_03, Quadro 087



Fonte: retirada do filme.

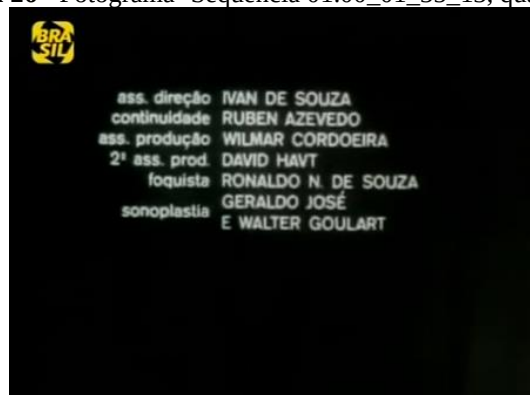
A noção de trajetória em termos cinematográficos pode referir-se a um movimento específico da câmera ou, de forma mais abrangente, à rota ou direção que a câmera percorre ao capturar uma cena. Isso pode abranger tanto a trajetória física da câmera no espaço quanto a direção em que ela se move para enquadrar ou acompanhar elementos da cena. No início de *Selva Trágica* (1964), Roberto Farias utiliza uma variedade de elementos, como a inclusão de agradecimentos, a apresentação da equipe de produção, créditos e uma trilha sonora cantarolada. Embora esses elementos sejam comuns em muitos filmes e desempenhem diversas funções, é a atenção cuidadosa aos enquadramentos da câmera que prende o espectador, evidenciando a ênfase dada à composição visual e ao impacto sensorial na narrativa cinematográfica.

Figura 25 - Fotograma - Sequência 01.00_01_30_06, quadro 088



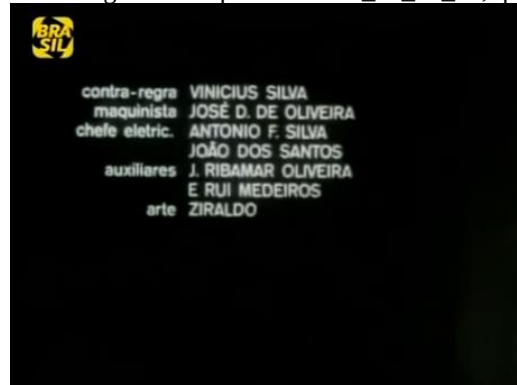
Fonte: retirada do filme.

Figura 26 - Fotograma- Sequência 01.00_01_35_13, quadro 089



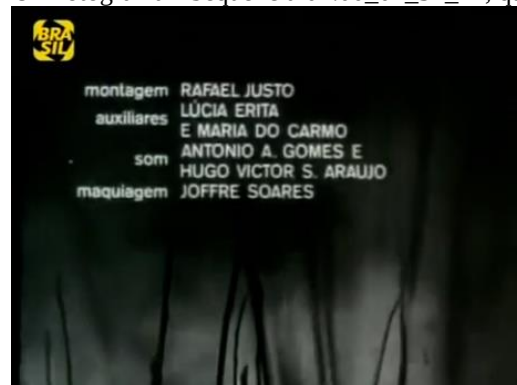
Fonte: retirada do filme.

Figura 27 - Fotograma- Sequência 01.00_01_41_18, quadro 090



Fonte: retirada do filme.

Figura 28 - Fotograma - Sequência 01.00_01_54_12, quadro 091



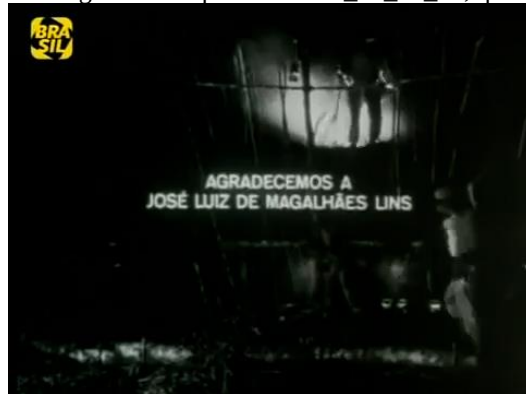
Fonte: retirada do filme.

Figura 29 - Fotograma - Sequência 01.00_02_05_15, quadro 006



Fonte: retirada do filme.

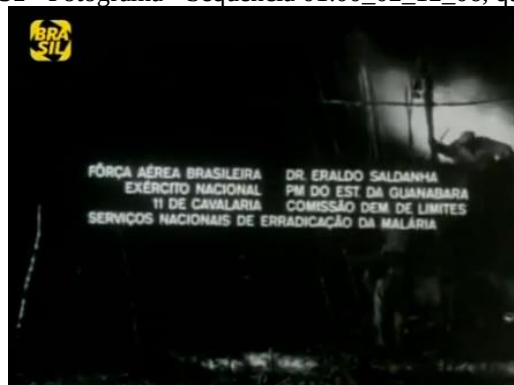
Figura 30 - Fotograma - Sequência 01.00_02_08_02, quadro 092



Fonte: retirada do filme.

O movimento de *travelling* envolve deslocar a câmera de um ponto para outro, geralmente em um suporte móvel, como um trilho ou carrinho, proporcionando a sensação de movimento ou deslocamento no espaço. Esse recurso pode ser utilizado para seguir um personagem, percorrer um ambiente ou criar dinamismo em uma cena. Na cena em questão, a câmera se move lateralmente, focando nos personagens Flora, que está sentada junto ao Trempe (um Jirau de galhos utilizado para preparar alimentos), com a cabeça coberta por um pano. Neste momento, Pablito se aproxima e diz uma única frase: “E esse Mate”. Enquanto isso, os agradecimentos continuam mantendo o foco visual no barbaquá.

Figura 31 - Fotograma - Sequência 01.00_02_12_06, quadro 093



Fonte: retirada do filme.

Figura 32 - Fotograma - Sequência 01.00_02_24_23, quadro 094



Fonte: retirada do filme.

Figura 33 - Fotograma - Sequência 01.00_02_29_10, quadro 095



Fonte: retirada do filme.

Figura 34 - Fotograma - Sequência 01.00_02_32_13, quadro 096



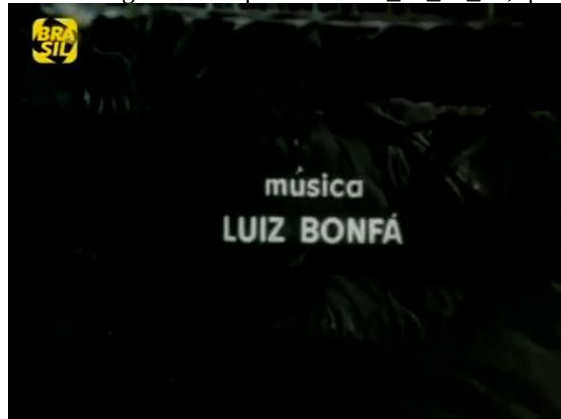
Fonte: retirada do filme.

Figura 35 - Fotograma - Sequência 01.00_02_47_21, quadro 097



Fonte: retirada do filme.

Figura 36 - Fotograma - Sequência 01.00_02_52_16, quadro 098

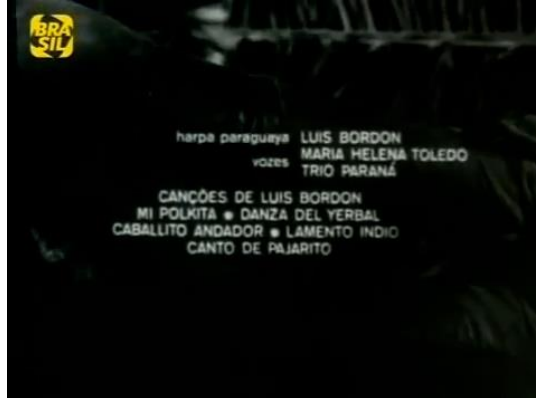


Fonte: retirada do filme.

Outra experiência visual marcante é o uso do preto e branco, que para alguns cineastas representa um elemento que aumenta o realismo. Lótmán (1978, p.38) menciona que “o cinema em preto e branco, onde há uma maior quota-parte de convenção, é considerado, devido a uma certa tradição, como a forma natural original”. A escolha pelo preto e branco pode estar vinculada à associação histórica e tradicional do cinema com esse formato, levando a uma percepção de autenticidade ou naturalidade. E no decorrer das cenas outro foco importante nesse contexto, é a personagem do velho Bopi tomando o tereré⁶³ um símbolo representativo da cultura sul-mato-grossense.

⁶³ Ver: Chacarosqui torchi, Gicelma Fonseca. A Semiosfera do Chá Gelado: um olhar semiótico sobre a cultura mestiça do tereré. Dourados MS: Revista Graphos, 2014. 2 p. v. 16.

Figura 37 - Fotograma - Sequência 01.00_02_56_16, quadro 099



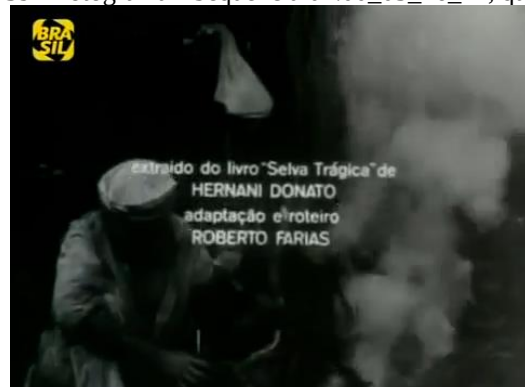
Fonte: retirada do filme.

Figura 38 - Fotograma - Sequência 01.00_03_08_08, quadro 007



Fonte: retirada do filme.

Figura 39 - Fotograma - Sequência 01.00_03_26_14, quadro 008



Fonte: retirada do filme.

O tereré atravessou e atravessa fronteiras e sua representação cultural se desenvolveu de maneiras distintas com o passar do tempo e à medida que se adaptou de uma sociedade para outra. O tereré, ou mate é sorvido usando um bombilho (canudo para

chupar a infusão).Diferentemente do mate quente (chimarrão), no tereré a erva pode ser colocada em um vidro (que tem mais capacidade volumétrica do que o “porongo”, o recipiente tradicional para mate).No Paraguai e no Mato Grosso do Sul, o recipiente para o tereré chama-se guampa e é,geralmente, feito de chifre de boi e por vezes adornado com prata ou outro metal. para o tereré chama-se guampa e é,geralmente, feito de chifre de boi e por vezes adornado com prata ou outro metal. (Chacarosqui-Torchi, 2014. 2 p. 16)

Segundo Chacarisqui-Torchi (2014) a evolução e a adaptação do tereré, uma bebida culturalmente significativa, em diferentes sociedades ao longo do tempo. Ele descreve as diferenças entre o tereré e o mate quente, enfatizando o uso do bombilho para sorver a infusão de erva mate. Além disso, menciona as variações regionais, como o uso da guampa no Paraguai e no Mato Grosso do Sul, feita tradicionalmente de chifre de boi e muitas vezes ornamentada com prata ou outros metais. Essas características ressaltam a diversidade cultural e as distintas formas de representação do tereré em diferentes contextos sociais.

A música também desempenha um papel essencial na criação da semiosfera sul-mato-grossense, como Martin (2003) resalta ao destacar sua importância no cinema falado. A trilha sonora tem um papel significativo na cinematografia, complementando, realçando e muitas vezes moldando a atmosfera emocional de uma cena ou de todo o filme. Ela tem o poder de transmitir emoções, intensificar a tensão, criar expectativas e guiar as emoções do espectador ao longo da narrativa. Nas cenas específicas, a presença da harpa paraguaia de Luis Bordon e as vozes de Maria Helena Toledo e do Trio Paraná desempenham um papel central na ambientação e na transmissão de sentimentos e sensações únicas associadas à cultura e ao contexto representados.

Ao final da apresentação inicial do filme *Selva Trágica* (Farias,1964), os movimentos de câmera se concentram nos personagens principais, Flora e Pablito, que embarcarão em uma história de amor impossível. Entretanto, toda a trama gira em torno da produção da erva-mate e de suas implicações sociais e culturais.

As técnicas cinematográficas são fundamentais, cada uma com suas características específicas, utilizadas para gerar diferentes efeitos visuais, narrativos e emocionais em uma obra cinematográfica. Essas técnicas são cruciais para transmitir uma história, realçar elementos visuais e criar uma experiência única para o espectador.

A fusão de elementos como música, imagens e sons da natureza cria uma atmosfera imersiva desde o início do filme, preparando o público para a experiência cinematográfica que será apresentada.

3.3 O livro *Selva Trágica* (Donato, 2011)

Na criação do enredo literário, Donato procura diretamente a Semiosfera local. Essencialmente, esse espaço representa a área onde a produção de significados culturais acontece através de sistemas de signos e símbolos. Envolve a interação dinâmica entre natureza e cultura, abarcando uma diversidade de códigos. Segundo Machado (2013) este é o ambiente onde a semiose na cultura se desenrola, permitindo a coexistência e coevolução dos sistemas de signos, dando origem a significados que permeiam a expressão cultural.

Na obra *Selva Trágica* (Donato, 2011), foram identificados alguns trechos que evidenciam habilmente como Roberto Farias adaptou o roteiro para o cinema. Estes fragmentos demonstram sua capacidade de transpor a narrativa literária para a linguagem cinematográfica:

É a sua vez. Suba e espie. Pablito distendeu a peia, meteu os pés e grimpou o pindó até a primeira folha. O capataz perguntava, aos gritos: Na direita? Olha a direita e não vê mais do que selva. Avisa – Mato alto. – Na esquerda? – Mato alto. Na frente? Mato alto. Depois uma baixada. E água pouca. Depois sapezal. (Donato, 2011, p. 17-18).

O trecho mostra como a narrativa retrata a vastidão e a complexidade da selva, destacando a dificuldade de navegar e compreender a paisagem para aqueles que estão imersos nesse ambiente. A descrição detalhada da vegetação e dos elementos naturais revela a intimidade dos personagens com esse cenário, além de evidenciar a predominância da natureza sobre o espaço, enfatizando a imensidão e a imprevisibilidade da selva. Donato ainda relata “Entardeciam num pindobal beirando fio d’água buliçoso”. “Ao mais novo dos três importava pouco encontrar as ervaíras. Saíram para uma clareira enxameada de mosquitos e borboletas.” (Donato, 2011, p. 17).

A descrição de um “pindobal beirando fio d’água buliçoso” evoca uma cena visualmente rica, sugerindo uma área onde as palmeiras (pindobas) crescem próximas a um curso d’água agitado e animado. Essa imagem transmite a sensação de movimento e vida na paisagem natural, criando um cenário dinâmico e cheio de elementos visuais.

O foco no personagem mais jovem e sua atitude desinteressada em relação às ervaíras evidencia uma relação peculiar entre os indivíduos e o ambiente ao seu redor. Enquanto para alguns a vegetação pode ser significativa ou útil, para outros pode passar despercebida, ressaltando a diversidade de perspectivas e interações humanas com a natureza.

A descrição da clareira infestada de mosquitos e borboletas acrescenta uma camada de realismo e autenticidade à cena, transmitindo não apenas a beleza, mas também os desafios e

desconfortos que podem acompanhar a imersão na natureza selvagem. Isso cria um contraste entre a exuberância da paisagem e as dificuldades enfrentadas pelos personagens.

Como já citado Lótmán (1996) aponta que as memórias não são apenas relíquias do passado, mas elementos ativos que influenciam na criação de novos conteúdos, textos e expressões culturais. Elas são fundamentais na tessitura das histórias, mitos, tradições e na transmissão de conhecimento de uma geração para outra. No trecho de (Donato, 2011, p.18) “Que nada! Acenda fogo mesmo sem o que cozinhar. Um lume esperto sempre alegra o homem nascido dentro de casa” Donato, ao sugerir “Acenda fogo mesmo sem o que cozinhar. Um lume esperto sempre alegra o homem nascido dentro de casa”, parece alinhar-se com a ideia de Lotman sobre a importância ativa das memórias na cultura. Ele ilustra como certas práticas ou rituais podem transcender sua utilidade prática imediata, carregando um significado cultural e emocional mais profundo.

A orientação para acender o fogo, mesmo sem ter algo para cozinhar, sugere a preservação de tradições, mesmo quando não há uma necessidade direta. Isso pode ser interpretado como um símbolo da continuidade das práticas culturais, a transmissão de conhecimento ancestral e a valorização das memórias compartilhadas entre as gerações. Essa atitude não apenas reforça a importância do ritual em si, mas também destaca como as ações aparentemente simples podem servir como elos entre o passado e o presente, ajudando a fortalecer a identidade cultural de uma comunidade ao longo do tempo. Essa citação de Donato ecoa a ideia de que práticas tradicionais, mesmo quando desvinculadas de uma necessidade imediata, têm um valor intrínseco na preservação da cultura e no enriquecimento das memórias transmitidas de uma geração em geração.

Fizeram assim. Quando tinham engolido, a noite se abria em estrelas. A clareira cheirava a tipichá, iuqueri e chivataguaçu - plantas amigas que perfumam as trevas lenindo a solidão do homem. Tomaram tereré e deitaram-se. O sapezal seguia penteado e despenteado pelas idas e vindas do vento. E mais o zumbir dos pernilongos e embaguaris² bebedores de sangue. Erguido nos cotovelos, farejando os cheiros noturnos, o Lucas murmurou, enrouquecido pela certeza:- Juro por Deus, companheiros, o erval está aí mesmo. (Donato, 2011, p. 19).

Esse trecho de Donato, retrata uma cena que evoca uma conexão profunda entre as personagens e o ambiente natural ao seu redor. A cena da refeição e o subsequente descanso noturno na clareira revelam não apenas uma pausa na jornada, mas também uma imersão sensorial na natureza. A descrição dos aromas das plantas como tipichá, iuqueri e chivataguaçu, perfumando o ambiente, transmite uma sensação de familiaridade e conforto, transformando a

escuridão da noite em algo acolhedor e reconfortante. Essas plantas são retratadas como amigas, cujo perfume ameniza a solidão e oferece companhia aos viajantes na escuridão.

O hábito de tomar tereré, uma bebida tradicional, e o descanso subsequente revelam a intimidade dos personagens com suas práticas culturais, ressaltando como esses rituais permeiam sua vida cotidiana, mesmo em meio à selva. A descrição do sapezal movido pelo vento e dos sons da natureza, como o zumbido dos mosquitos, cria uma atmosfera viva e dinâmica, destacando a presença constante e imprevisível da natureza ao redor dos personagens. Para Lótman (1978) via os rituais e as tradições como formas de comunicação simbólica que transcendem seu propósito imediato. Para ele, os rituais não eram apenas práticas repetitivas, mas atos carregados de significados culturais profundos. Eles ajudavam a reforçar a coesão social, estabeleciam hierarquias, marcavam transições de vida e reafirmavam a identidade de um grupo ou comunidade.

Sua abordagem da cultura considerava os rituais, tradições e símbolos como elementos-chave na criação de uma linguagem cultural, através da qual as pessoas se comunicavam, transmitiam conhecimento e preservavam a identidade coletiva ao longo do tempo. Esses elementos eram vitais para a compreensão da dinâmica e da evolução de uma cultura.

No âmbito literário, a descrição detalhada da paisagem cria uma atmosfera densa e imersiva, transportando o leitor para dentro da selva. Através das palavras, a narrativa proporciona uma experiência sensorial, permitindo que o leitor visualize a exuberância e a imensidão da vegetação, sinta a tensão e a incerteza da situação vivida pelos personagens.

Figura 40 - Fotograma-Sequência 01.00_33_51_22, quadro 017



Fonte: retirada do filme.

Figura 41 - Fotograma-Sequência 01.00_33_59_18, quadro 013



Fonte: retirada do filme.

Figura 42 - Fotograma-Sequência 01.00_33_51_22, quadro 014



Fonte: retirada do filme.

Figura 43 - Fotograma-Sequência 01.00_33_59_18, quadro 021



Fonte: retirada do filme.

No contexto cinematográfico sob a direção de Roberto Farias, os trechos da obra *Selva Trágica* (Donato, 2011) foram representados de maneira marcante, aproveitando recursos visuais e sonoros para transmitir a vastidão e a intensidade da selva. Através de amplos planos de filmagem, sons naturais e uma trilha sonora envolvente, o filme criou uma atmosfera que capturou a grandiosidade e os desafios de navegar por esse ambiente hostil.

Tanto na literatura quanto no cinema, esses trechos ressaltam a importância da ambientação e da construção do cenário para transmitir não apenas informações sobre o ambiente, mas também para estabelecer a atmosfera emocional e sensorial que envolve os personagens e a história.

O cinema, como arte, tem uma relação inteiramente diferente da da literatura com a questão da credibilidade. É conhecida a máxima de Kozma Prutkar (): «Se vires escrito "búfalo" na jaula de um elefante-acredita no que está escrito.» O cômico deste aforismo fundamenta-se na suposição, absurda, de que a relação entre a palavra e o objecto que ela designa é mais primordial e imutável do que a ligação entre esse mesmo objecto e a sua aparência visível. Daí a conclusão que uma inscrição não pode estar errada e que é necessário não nos fiarmos nos nossos olhos. (Lótman, 1978, p. 131).

Essa citação de Lótman (1978) sobre a relação entre cinema, literatura e credibilidade é fascinante ela vem ao encontro da nossa próxima análise. Ele destaca a diferença fundamental na forma como essas duas formas artísticas lidam com a credibilidade. Enquanto na literatura há uma aceitação mais direta do que é escrito, no cinema, a questão da credibilidade está muito ligada à representação visual. A máxima de Kozma Prutkar ilustra a ironia de como a palavra escrita pode ser aceita como verdade absoluta, mesmo quando contradiz a evidência visual. Essa inversão entre a palavra e a representação visual é crucial no entendimento da relação entre linguagem e percepção na arte.

No cinema, a credibilidade muitas vezes é construída através da fidelidade visual, da representação da realidade. A linguagem visual e a narrativa cinematográfica trabalham em conjunto para criar uma ilusão convincente que é aceita pelo espectador. Lótman, ao destacar essa diferença, nos convida a pensar sobre como diferentes formas de arte abordam a credibilidade e como cada uma explora a relação entre palavra e imagem para construir significado. Essa reflexão é valiosa para compreendermos não apenas a natureza da arte, mas também como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor.

Filme *Selva Trágica* (Farias 1964): Nas cenas abaixo não tem palavras apenas som do acordeão. A música, segundo Martin, (2003, p.122)⁶⁴ “...Numa concepção global de seu papel explicitar plenamente as implicações psicológicas e verdadeiramente existenciais de certas situações dramáticas”.

⁶⁴ Ver: Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Figura 44 - Fotograma-Sequência 01.00_33_51_22, quadro 025



Fonte: retirada do filme.

Figura 45 - Fotograma-Sequência 01.00_33_59_18, quadro 026



Fonte: retirada do filme.

Figura 46 - Fotograma - Sequência 01.00_34_15_17, quadro 027



Fonte: retirada do filme.

Figura 47 - Fotograma -Sequência 01.00_34_52_06, quadro 030



Fonte: retirada do filme.

Figura 48 - Fotograma -Sequência 01.00_38_53_22, quadro 033



Fonte: retirada do filme.

Figura 49 - Fotograma - Sequência 01.00_43_51_06, quadro 035



Fonte: retirada do filme.

Figura 50 - Fotograma - Sequência 01.00_44_01_14, quadro 036



Fonte: retirada do filme.

Figura 51 - Fotograma- Sequência 01.00_44_08_18, quadro 037



Fonte: retirada do filme.

Durante a noite do baile, os mineiros usavam das mulheres como durante o dia serviam-se dos instrumentos de trabalho. Ai da mulher que não comparecesse, saudável, doente, velha, feia ou grávida. Durante as horas do baile deixavam de funcionar todos os códigos de honra e de costumes de que se servem os homens e as mulheres. (Donato, 2011, p. 44)

No trecho da obra, Donato traz uma descrição contundente sobre a dinâmica social presente na cena do baile dos mineiros. Ele destaca a brutalidade da situação ao equiparar o uso das mulheres à utilização dos instrumentos de trabalho durante o dia. Essa comparação chocante mostra a objetificação e exploração das mulheres, que são tratadas como objetos descartáveis, disponíveis para o prazer dos homens. A frase “Ai da mulher que não comparecesse” revela a pressão social sobre as mulheres, independentemente de sua condição física ou situação. Elas são obrigadas a participar desse evento, mesmo doentes, idosas, feias ou grávidas, mostrando a falta de respeito e consideração pelos seus direitos e bem-estar. A ideia de que durante o baile todos os códigos de honra e costumes são deixados de lado é perturbadora, pois indica uma completa falta de valores morais e éticos nesse contexto. A ausência de qualquer escrúpulo ou

respeito pelas mulheres durante esse evento revela a desumanização e a crueldade subjacentes a essa dinâmica social.

As cenas dirigidas por Farias sem palavras, apenas com o som do acordeão, pode ser um momento simbólico e expressivo do filme. A ausência de diálogo direto pode sugerir uma comunicação não verbal, emocional ou psicológica entre os personagens, enfatizando as implicações das situações dramáticas.

O trecho da obra de Donato (2011), que descreve a maneira como os mineiros tratavam as mulheres durante o baile, parece estar em sintonia com a ideia de Martin (2003), sobre as implicações existenciais das situações dramáticas. Essa descrição sugere uma quebra nos códigos sociais e morais, revelando uma dualidade entre o comportamento cotidiano e o que acontece durante o baile, uma espécie de libertação das normas sociais estabelecidas. Relacionando isso à visão de Lótman (1978) sobre a relação entre palavra e imagem na arte, é interessante pensar como a ausência de diálogo verbal na cena pode ser compensada pela presença do som do acordeão. A música pode servir como uma linguagem não verbal que transmite emoções, atmosfera e significados simbólicos, complementando ou até mesmo substituindo a necessidade de palavras para expressar as complexidades da situação retratada. O cinema, ao utilizar elementos como música, imagem e atmosfera, tem o poder de transcender a linguagem verbal e transmitir significados profundos de maneiras não convencionais.

O Encouraçado Potemkin é, na realidade, uma obra de arte construída na forma de "montagem como escrita cultural", como queria Eisenstein. Esta definição mais ampla de montagem comporta a idéia de intertextualidade e intersemiose, na medida em que múltiplos códigos colaboram com o código fílmico: a pintura, a geometria, o gestual, o teatro Kabuki, a estampa japonesa organizam-se num palimpsesto Oriente-Occidente que denota, por outro lado, a rica cultura visual e antropológica de Eisenstein⁶⁵. (Plaza, 2003, p. 131).

Eisenstein, um dos grandes cineastas pioneiros, realmente empregou uma abordagem revolucionária na montagem cinematográfica. Ao considerar a montagem como uma forma de “escrita cultural”, Eisenstein expandiu os limites do cinema, incorporando múltiplos códigos e referências culturais. A intertextualidade e a intersemiose são peças fundamentais nesse processo, de forma que esses elementos utilizados por Farias em *Selva Trágica* (Farias, 1964) e são integrados de maneira harmoniosa. Esta cena parece ilustrar isso, mergulhando nas implicações emocionais e existenciais sem a necessidade de diálogo explícito. “Serguei Eisenstein transcende a visão de arte como reflexo e verossimilhança do real”. Sua visão

⁶⁵ Ver: Plaza, Julio. Tradução Intersemiótica 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

transcendia a busca pela simples verossimilhança ou reprodução fiel da realidade. Para ele, a arte não se limitava a imitar o mundo, mas sim a recriá-lo de maneira mais profunda e impactante.

Eisenstein e Roberto Farias, apesar de pertencerem a contextos e períodos diferentes do cinema, podem ser conectados através de suas abordagens cinematográficas. Enquanto Eisenstein era conhecido por suas teorias sobre montagem e uso inovador de múltiplos códigos e linguagens no cinema, Roberto Farias, um diretor brasileiro mais contemporâneo, também explorou técnicas e elementos visuais e não verbais para transmitir significados mais profundos em suas obras.

A conexão entre eles pode ser feita ao observar como ambos direcionaram suas obras para além da simples representação visual. Eisenstein utilizou a montagem como uma linguagem para criar significados complexos, enquanto Farias, no Filme como *Selva Trágica* (Farias, 1964) pode ter explorado elementos como música, imagens em preto e branco e símbolos, tradições e rituais para transmitir emoções e contextualizar a narrativa.

Poderíamos considerar que a inteligibilidade do filme é resultado da interação sofisticada entre a percepção sensorial, a atribuição de significados por meio de códigos icônicos e a aplicação de técnicas cinematográficas especializadas. Segundo Aumont (2002)⁶⁶, “A analogia perceptiva - A visão e a audição não identificam um “objeto” a partir da totalidade de seu aspecto sensível. Distingue-se uma fotografia em preto e branco de uma flor porque a cor não constitui um traço pertinente da identificação”. A analogia perceptiva destaca a ideia de que a visão e a audição não identificam um objeto com base em sua totalidade sensível, mas sim destacam elementos específicos que são relevantes para a identificação.

A seletividade da percepção humana, onde o cérebro processa e interpreta informações visuais de maneira a destacar elementos significativos para o reconhecimento. Essa seletividade é fundamental no contexto cinematográfico, onde diretores e cineastas fazem escolhas deliberadas sobre como apresentar visualmente os elementos da narrativa para criar significado e transmitir emoção, muitas vezes indo além da reprodução realista completa de todos os aspectos.

Para Xavier (2003)⁶⁷ a evolução na perspectiva da adaptação de obras literárias para o cinema destaca uma mudança significativa ao longo do tempo. Inicialmente, os padrões rígidos de fidelidade ao texto original eram predominantes, com os fãs buscando uma reprodução literal

⁶⁶ Ver: Aumont, Jacques. outros. (2002), A estética do filme.

⁶⁷ Ver: Xavier, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. 2003.

no filme e resistindo a interpretações pessoais dos cineastas. Contudo, essa abordagem tornou-se menos dominante nas últimas décadas.

Atualmente, valoriza-se mais a apreciação do filme como uma experiência única, reconhecendo que livro e filme representam extremos em um processo sujeito a mudanças ao longo do tempo. A ênfase está no diálogo entre diferentes formas de mídia, o que torna difícil negar ao cineasta o direito à interpretação livre da obra original. Admite-se que as adaptações podem trazer novas interpretações, inverter efeitos e propor compreensões alternativas, redefinindo o significado da experiência das personagens.

O exemplo do Cinema Novo brasileiro ilustra como cada filme desse movimento procurou definir sua própria interpretação da tradição literária, reconhecendo as nuances do contexto cultural e social das décadas de 1960 e 1970. O autor argumenta que não é produtivo exigir uma transposição exata da dimensão mitopoética de uma obra literária para o cinema e destaca a importância de apreciar cada obra em seus próprios méritos, considerando as particularidades da linguagem cinematográfica e literária. Assim Xavier pontua “O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada”. (Xavier, 2003, p. 62).

Em suas respectivas funções: ao cineasta, compete o que é próprio do cinema; ao escritor, compete o que é próprio da escrita. Retornamos à obra literária de Donato, na qual, por meio de metáforas, ele aborda de maneira implícita e livre os problemas sociais da época.

A comparação entre o uso das mulheres durante o baile dos mineiros e o uso dos instrumentos de trabalho durante o dia na produção e busca dos ervais é uma metáfora poderosa que evidencia a objetificação e exploração das mulheres na sociedade retratada. Assim como os mineiros utilizam os instrumentos de trabalho para extrair recursos valiosos, a descrição sugere que eles tratam as mulheres como ferramentas descartáveis para atender às suas necessidades durante o baile. Essa analogia é forte ao equiparar a utilidade das mulheres à funcionalidade dos instrumentos de trabalho, destacando como são consideradas apenas como meios para um fim, sem considerar sua dignidade, autonomia ou bem-estar.

Figura 52 - Fotograma- Sequência 01.00_40_29_21, quadro 33



Fonte: retirada do filme.

Figura 53 - Fotograma- Sequência 01.00_40_33_20, quadro 35



Fonte: retirada do filme.

Figura 54 - Fotograma- Sequência 01.00_40_29_31, quadro 38



Fonte: retirada do filme.

Figura 55 - Fotograma- Sequência 01.00_40_31_20. Quadro 15

Fonte: retirada do filme.

Além disso, a comparação enfatiza a normalização desse comportamento opressivo. Assim como o uso dos instrumentos de trabalho é uma prática rotineira e aceita durante o dia na busca dos ervais, o uso das mulheres durante o baile é retratado como uma prática comum, desprovida de qualquer questionamento moral ou ético por parte dos mineiros.

Outra passagem do livro registra: “- Mulher, você cheira a erva que é uma desgraça. Erva e suor. É uma tristeza de cheiro ruim para andar grudado em seu corpo de mulher moça do seu feitio.” Donato na frase citada evoca uma mistura de sensações e julgamentos, destacando como a linguagem pode ser poderosa ao transmitir não apenas informações sensoriais, mas também atitudes e preconceitos subjacentes. O contexto em que essa fala ocorre na narrativa pode ser crucial para entender completamente a intenção dos registros do autor e as dinâmicas entre os personagens. A metáfora é uma ferramenta eficaz no discurso do autor, Donato que habilmente tece paralelos entre homem e mulher, assim como a notável semelhança com a planta erva-mate.

- Ah! Você é mole, Isaque! Se aborrece quando vê saírem os comitiveros como se fossem atrás de parente seu. tenha suas fraquezas com as mulheres. Mas nesta Vá lá que vida de erval é preciso ser duro com os homens. Isaque continua de chapéu, sem camisa, enxugando com as mãos o suor do peito e das costas. A ranchada silenciosa modorra ao fim da tarde. Espirais azuladas escapam das trempes onde mulheres preparam a comida. - É o que a gente tem feito, bem ou mal. Mas você, Curê, você não tem amor por ninguém. Nunca ouvi você sentir pena ou gosto por homem ou mulher, bicho ou planta. De que é que você é feito, ôô Curê? O administrador ri e rindo chega-se à porta. A luz bate nos seus olhos e ele muda o riso em lamento: não que - Maldito calor, maldita luz, malditos olhos doer. Por que me doem tanto é fazer mais do que estes meus olhos? Por que, hein, Isaque? Isaque sentou-se no degrau e recomeça a enxugar o suor do peito: - Disse mil vezes! É do fumo. É da bebida. Ponha de lado essas coisas. Mas me responda, Curê. Você é feito de que, pra não precisar de mulheres e não ter pena dos homens?! Eu gostaria de ser assim... um pouco! Um tantinho bastasse não arranjar tanta complicação pra na peste que da vida. O Curê cobre os olhos com as mãos, aspirando pela boca aberta o abafante calor da tarde. - De erva-mate. Disso é que sou feito. Estou recheado dela. Não sou branco, nem preto, nem bugre. Minha pele é cor de erva cancheada. 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! Isaque veste a camisa em que se enxugara. Com os dedos penteia os cabelos. Lentamente, esperando que a raiva do administrador diminua. Para ajudar, sugere: Sobraram três garrafas, ontem. Que tal esquentar um baralho? Curê curva o ventre para a frente e mesmo esfregando furiosamente os olhos, grita: - Mil vezes malditos os que inventaram a canha e os que fizeram o baralho! Você disse três garrafas? Bom, vamos dar fim nelas. Entraram. O Isaque abanca-se no caixão-cadeira enquanto o Curê busca o baralho e distribui canecas. Perguntando: - Fica até a noite? Não gosto de peleja curta! O outro abre as mãos, lábios estendidos num muxoxo: - Sabe, depois do escuro vou dar um pulo ao rancheiro de baixo. Espio e volto. (Donato, 2011, p. 91-92).

Donato, destaca a dureza da vida no erval, apresenta Curê como alguém feito de erva-mate, revela a dependência dele dessa substância, e explora as diferentes formas como os personagens enfrentam as adversidades, incluindo o consumo de álcool como uma fuga temporária. A narrativa sugere complexidades nas personalidades dos personagens e nas estratégias que adotam para lidar com a difícil realidade em que vivem. A metáfora do homem feito de erva-mate destaca uma forte dependência e identificação com essa planta. Pode simbolizar vulnerabilidade, um ciclo de vida ligado à natureza, desapego emocional e possivelmente criticar a exploração humana em ambientes desafiadores.

O diálogo de Machado (2003) com Lózman destaca a linguagem natural como um sistema modelizante primário na cultura. No trecho da obra em *Selva trágica* (Donato, 2011), essa teoria se torna evidente nas interações verbais entre Isaque e Curê, revelando nuances das suas personalidades e das relações no contexto do erval.

A linguagem, como sistema modelizante, é crucial na construção das relações sociais e na expressão de emoções, conforme observamos nas interações entre os personagens. Essa interação verbal não apenas revela as dinâmicas entre Isaque e Curê, mas também serve como veículo para transmitir mensagens culturais essenciais.

A teoria também destaca a estruturalidade, definida como o dinamismo modelizante que organiza um sistema semiótico. No trecho, a linguagem desempenha um papel central na criação e transmissão de mensagens culturais. As palavras e diálogos entre os personagens não são apenas expressões individuais, mas elementos que contribuem para a estrutura cultural do erval.

A referência à erva-mate como parte da identidade de Curê ilustra como elementos culturais específicos, modelizados pela linguagem, desempenham papéis significativos na construção da identidade cultural dos personagens. A escolha dessa planta como metáfora não apenas enfatiza a conexão única entre Curê e seu ambiente, mas também destaca como a linguagem molda essas associações simbólicas.

As imagens do trecho no filme *Selva Trágica* (Farias,1964), é fundamental observar como esses elementos teóricos se manifestam visualmente. A linguagem verbal, que desempenha um papel central na criação e transmissão de mensagens culturais, pode ser explorada na adaptação cinematográfica através do diálogo entre os personagens. A forma como as palavras são pronunciadas, os gestos e expressões faciais dos atores contribuem para a construção da atmosfera cultural.

Figura 56 - Fotograma- Sequência 01.00_53_27_37, quadro 041



Fonte: retirada do filme.

Figura 57 - Fotograma- Sequência 01.00_53_27_41, quadro 044



Fonte: retirada do filme.

Figura 58 – Fotograma - Sequência 01.00_53_27_03, quadro 045



Fonte: retirada do filme.

Figura 59 - Fotograma- Sequência 01.00_53_30_20, quadro 046



Fonte: retirada do filme.

A referência à erva-mate como parte da identidade de Curê, já estabelecida verbalmente, ganhará vida visualmente no filme. A escolha de imagens que destaquem a presença da erva-mate, a interação dos personagens com ela e a ambientação do erval serão aspectos-chave para transmitir a profundidade dessa conexão simbólica.

Ao transitar para as imagens, é crucial analisar como a linguagem visual é empregada para modelizar elementos culturais específicos. O diretor, por meio da escolha de cenários, figurinos e composição visual, pode reforçar ou expandir as associações simbólicas presentes na linguagem verbal.

Robert Stam, 2002⁶⁸ propõe uma abordagem crítica em relação à questão da fidelidade nas adaptações cinematográficas de obras literárias. Stam, argumenta que o uso de termos moralistas, como infidelidade e traição, na crítica de adaptações reflete uma visão simplista e essencialista da relação entre a obra original e sua versão cinematográfica. Stam, desafia a ideia de fidelidade ao sugerir que a mudança de uma mídia unimodal, como um romance, para uma mídia multimodal, como um filme, torna a fidelidade literal improvável e até indesejável. Ele destaca que as duas formas de mídia diferem em seus modos de expressão, e insistir na fidelidade seria ignorar as peculiaridades e potencialidades específicas do cinema.

Ao invés de considerar a adaptação como subordinada à obra original, Stam propõe vê-la como uma nova obra, resultado de um ato criativo distinto. Ele introduz o conceito de dialogismo intertextual, sugerindo que todas as formas de texto são interseções de outras faces textuais. Essa perspectiva destaca a importância da intertextualidade e da dialogicidade na compreensão das adaptações.

⁶⁸ Ver: Stam, R. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

O autor defende a ideia de que as adaptações devem ser encaradas como transmutações ou hipertextos, derivados de textos de partida e inseridos em uma complexa rede dialógica de sentidos. Essa abordagem transcende a noção tradicional de fidelidade, reconhecendo as influências e conexões entre diferentes formas de expressão artística.

A linguagem visual, composta por elementos como cenários, figurinos e composição visual, permite uma interpretação mais rica e simbólica da história. Isso é particularmente relevante quando se trata de elementos culturais específicos, como a referência à erva-mate na obra discutida.

A ideia é que insistir rigidamente na fidelidade literal ao texto original pode ser limitante e ignorar as potencialidades específicas do cinema. Portanto, ao correlacionar a teoria de Stam com a adaptação visual, busca-se destacar a importância de uma abordagem criativa e intertextual, permitindo que a linguagem visual enriqueça a narrativa de maneiras que vão além da simples transposição do texto literário para a tela.

Considerando a teoria de tradução intersemiótica e a adaptação cinematográfica, podemos analisar como a narrativa do texto literário de Donato (2011) sobre o dia do mineiro, peão cortador de erva, é transposto para a linguagem visual no filme *Selva Trágica* de 1964.

O dia do mineiro, peão cortador de erva, começa no meio da noite, às três e trinta. A mata, os bichos, os caminhos, as aves dormem ainda e o mineiro estremece. Cansado da véspera e das muitas vésperas. Prepara o tereré, enrola nos pés e nas pernas a plantilla, bebe tereré, calça as botas de couro, bebe tereré, come bocados da comida sobrada da tarde anterior, bebe tereré e mergulha no caatim. Caminha tonto de sono, agoniado e sombrio. Enquanto a noite se desmancha no dia ainda distante, essa tristeza escorre pelos caminhos, remansa no largo central da vaqueria e de novo se espalha e flui pelos tapê-hacienda² e destes aos à ilha da tapê-poi', trilhas furadas no mato até a mina ver-mate no mar verde da selva. (Donato, 2011, p. 27-28).

A descrição do início do dia do mineiro na obra literária evoca uma atmosfera sombria e melancólica, destacando a conexão do trabalhador com a natureza ao seu redor. O trecho literário utiliza elementos sensoriais, como a preparação do tereré, o calçar das botas de couro, e a caminhada tonta de sono, para transmitir a experiência única desse personagem. A cena foi construída com imagens da mata ainda escura, o mineiro realizando os rituais matinais, os caminhos escuros e o trabalhador se movendo com uma expressão cansada. A cinematografia explorou a transição da escuridão para a luz conforme o dia avança, acompanhando a narrativa do texto literário.

Figura 60 - Fotograma- Sequência 01.00_53_40_14, quadro 51



Fonte: retirada do filme.

Figura 61 - Fotograma- Sequência 01.00_53_26_20, quadro 054



Fonte: retirada do filme.

Segundo Aumont (2002)⁶⁹ a abordagem de Eisenstein poderia envolver a utilização de montagem para destacar não apenas a experiência individual do mineiro, mas também para explorar as condições sociais e ideológicas que contribuem para esse início de dia sombrio. Eisenstein via a montagem como uma ferramenta para construir significados específicos, e ele poderia optar por uma abordagem mais fragmentada, com cortes rápidos, para enfatizar diferentes aspectos da vida do mineiro e do ambiente ao seu redor.

Além disso, a ideia de que o real não tem interesse fora do sentido atribuído a ele ressoa com a visão de Eisenstein sobre a necessidade de uma interpretação ideológica. Nesse sentido, o diretor Roberto Farias escolher representar visualmente a tristeza e a agonia do mineiro não apenas como experiências individuais, mas como reflexos de condições sociais mais amplas, explorando as relações de trabalho, a exploração da natureza, ou questões sociais da época.

Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é

⁶⁹ Ver: Aumont, Jacques. outros. (2002). A estética do filme.

concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico). (Aumont, 2002, p.79).

A trilha sonora pode enfatizar a tristeza e a melancolia descritas no texto, contribuindo para a criação da atmosfera. O uso de elementos visuais e sonoros trabalha em conjunto para traduzir a experiência literária para a linguagem cinematográfica, respeitando, ao mesmo tempo, as características específicas de cada meio.

Trabalho no sistema de arroba-carém: se apresentar ao balanceador dez arrobas e mais oito quilos, recebe o valor de onze arrobas. Mas se levar dez arrobas e dez gramas menos do que os oito quilos, terá que entregar o fardo pelas dez arrobas. Ele não faz questão de ganhar a mais, porém teima em não receber a menos. Quando cortou o que parece suficiente arrasta os galhos para o sapeco. É uma operação delicada e necessariamente rápida. Se se demora, as folhas perdem o alegre verde para um escuro funéreo. A seiva fermentada nas veias das folhas azeda, arruinando a colheita. O capataz encoraja: Pro sapeco. Vamos, gente, e esse sapeco!? Quase dia, hora em que a mata refresca, as flores trescalam e descansam os insetos bebedores de sangue. Mas os mineiros não tem nada com isso! Estão acendendo as tataguas fogueiras espertas, de metro quadrado de folhas, gravetos e palhas, entre paredes de pranchas de pindó. Protegidos por essa paliçada, abraçam ramos de erva que passam e repassam no banho de fogo e calor. O mate, verde, resinoso, estraleja, crepita. As veias das folhas se rompem, queimam a seiva, impedindo que fiquem ardidas e embolando-se para facilitar o transporte. O fogo, a fumaça, o cheiro forte da resina crestada tornam difícil respirar. Entre o sapeco de um e outro feixe, os homens engolem o ar, limpam-se de suor. (Donato, 2011. p.31)

O trecho da obra de *Selva Trágica* (Donato, 2011) oferece uma representação vívida da experiência dos mineiros durante a colheita da erva-mate. A narrativa capta tanto aspectos sensoriais quanto visuais desse processo, proporcionando uma imersão na atmosfera intensa do sapeco. A imagem do arraste rápido dos galhos para o fogo, durante o sapeco, retrata visualmente o calor intenso e as chamas que transformam as folhas da erva-mate. A luz, as chamas e a fumaça contribuem para uma experiência sensorial marcante. Além disso, a descrição do “cheiro forte da resina crestada” envolve os sentidos olfativos, adicionando uma camada rica à experiência.

A metáfora envolvendo a hora em que a mata refresca, as flores florescem e os insetos descansam cria uma imagem poética que sugere a vitalidade e a vida pulsante da selva. Essa metáfora contribui para a atmosfera vibrante do cenário. O trecho também utiliza o mate como uma metáfora cultural, destacando não apenas a experiência sensorial única associada à preparação do mate, mas também simbolizando a profunda conexão entre os mineiros e a erva-mate em termos culturais e rituais. Num contexto audiovisual, essa descrição oferece elementos ricos que foram intensamente explorados na adaptação cinematográfica da obra para filme,

Roberto Farias aproveitou luzes, movimentos, detalhes sensoriais e elementos culturais para criar uma experiência envolvente e imersiva para o público.

Ao fim do sapeco o sol está todo de fora. A manhã cresce com um calor de trinta e nove graus, ajuntando pernilongos e biriguis no suor dos homens já entregues às manobras do depinico. Arrancam aos punhados as folhas ainda quentes, depositando-as no raído: um trançado de correias compondo o fardo que o homem levará às costas, sustentado pela cabeça, os ombros, a espinha. O raído médio deve pesar dez arrobas paraguaias. O máximo é o limite de forças do mineiro. Uma vez debaixo dele, o homem tem que levá-lo a destino ou cair ao chão geralmente com a espinha partida. Muitos morreram assim, ensinando que o cuidado com o raído é coisa importante. (Donato, 2011, p.31-32).

O trecho final do sapeco traz à tona uma transição marcante, onde o calor intenso do processo é sucedido pela plenitude do sol no céu. A descrição do calor de trinta e nove graus reforça a intensidade do ambiente e a dureza das condições de trabalho dos mineiros. A introdução dos insetos, como pernilongos e biriguis, destaca os desafios adicionais enfrentados pelos trabalhadores, criando uma atmosfera incômoda e difícil. O suor dos homens se torna um terreno propício para esses insetos, enfatizando ainda mais as adversidades enfrentadas na selva.

A descrição das manobras do depinico revela a continuidade do trabalho árduo após o sapeco. A cena da retirada das folhas quentes e a construção do raído, um fardo de peso considerável, ilustra visualmente a carga pesada que os mineiros precisam carregar. A referência ao raído médio pesando dez arrobas paraguaias e a importância de cuidar desse fardo destaca a dimensão física extenuante do trabalho, bem como os riscos envolvidos.

O trecho, assim como o anterior, proporciona uma rica fonte de elementos visuais, sensoriais e culturais que poderiam ser explorados de forma envolvente em uma adaptação cinematográfica. A carga física e simbólica do raído, em particular, oferece oportunidades para a representação visual e narrativa das experiências dos mineiros na colheita da erva-mate.

Figura 62 - Fotograma - Sequência 01.00_53_29_21, quadro 43



Fonte: retirada do filme.

Figura 63 - Fotograma - Sequência 01.00_53_31_20, quadro 049

Fonte: retirada do filme.

Figura 64 - Fotograma- Sequência 01.00_53_31_29, quadro 048

Fonte: retirada do filme.

Figura 65 - Fotograma-Sequência 01.00_53_32_23, quadro 049

Fonte: retirada do filme.

Meio-dia. Avançam pelo tapé, pernas duras, passadas curtas. Cada passo debaixo do raído de quase duzentos quilos exige grande esforço. O raído passa uma alça forte ao redor da cabeça do mineiro. Ela solda a carga ao homem e evita que a espinha dorsal se parta. Ao fim de cem passos, quando o raído “assenta”, a alça começa a latejar, como se batesse para entrar nas paredes do crânio. Vencido um quilômetro, os ombros ficam insensibilizados pelas duas correias que os enlaçam. Por cima dos outros pesos há também o de duas preocupações: não errar um passo pois o tombo pode quebrá-lo debaixo do fardo; e não permitir que a espinha dorsal se curve. O piso do tapé hacienda é plano, limpo de raízes e cipós, porque o homem, de cabeça presa ao raído e o corpo entesado, não enxerga onde pousa os pés. Se pisa fora da trilha e escorrega ou tropeça morrerá debaixo do fardo. Se nesse tombo a espinha 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. Boca fechada nos primeiros cem metros para não gastar fôlego e, depois, escancarada, engolindo o ar necessário e que só o nariz fremente não pode levar aos pulmões comprimidos, congestionados. Quando se sente vencer pelo peso, para e tungueia o fardo, descansando-o no toco aparado de propósito ao lado do caminho, a meia altura da 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. Pensam nas histórias vividas ao longo dos tapés e que marcarão a lembrança de cada erval nas sofridas memórias. (Donato, 2011, p. 33-34).

O trecho da obra de Donato descreve a árdua jornada dos mineiros durante o transporte do raído, destacando a intensidade física e os perigos envolvidos. A carga pesada, próxima aos duzentos quilos, impõe um esforço colossal aos mineiros, que precisam avançar com passos curtos e pernas estendidas para sustentar o fardo.

A alça que envolve a cabeça do mineiro e segura o raído é apresentada como um elemento crucial para evitar a quebra da espinha dorsal. Essa imagem visualmente impactante revela a importância da alça não apenas como suporte físico, mas como um elemento simbólico que conecta o homem à carga, sublinhando a relação intrínseca entre o trabalhador e seu árduo labor. A descrição do percurso, marcado pela insensibilização dos ombros e pelas preocupações constantes com a estabilidade e a integridade física, cria uma atmosfera de tensão e perigo iminente. A trilha é apresentada como um terreno traiçoeiro, onde um passo em falso pode resultar em queda e, potencialmente, em morte.

A ausência de palavras, cantos ou chamados reforça a solidão dos mineiros durante essa tarefa extenuante. A presença dos pernilongos e o som das cascavéis destacam ainda mais a hostilidade do ambiente natural que os rodeia.

A cinematografia enfatizou a carga visual e sensorial do raído, a tensão nos rostos dos mineiros, a vastidão do ambiente ao redor e os sons que permeiam essa jornada. Elementos como a alça, a postura dos mineiros e as paisagens podem ser traduzidos de forma potente no meio audiovisual, proporcionando uma experiência intensa e visceral ao espectador.

Figura 66 - Fotograma - Sequência 01.00_27_52_20, quadro 009



Fonte: retirada do filme.

Figura 67 - Fotograma - Sequência 01.00_27_58_11, quadro 010



Fonte: retirada do filme.

Figura 68 - Fotograma - Sequência 01.00_28_08_06, quadro 011



Fonte: retirada do filme.

Figura 69 - Fotograma - Sequência 01.00_28_22_02, quadro 012



Fonte: retirada do filme.

Figura 70 - Fotograma - Sequência 01.00_28_25_18, quadro 013



Fonte: retirada do filme.

Figura 71 - Fotograma - Sequência 01.00_28_28_17, quadro 014



Fonte: retirada do filme.

Figura 72 - Fotograma - Sequência 01.00_28_31_15, quadro 015

Fonte: retirada do filme.

Figura 73 - Fotograma - Sequência 01.00_29_01_09, quadro 017

Fonte: retirada do filme.

A restituição do movimento tem, portanto, um lugar importante na impressão de realidade, e é por isso que foi particularmente estudada pelos psicólogos do instituto de filmologia (A. Michotte van den Berck, Henri Wallon). Ela decorre de uma regulação tecnológica do aparelho cinematográfico que permite o desfile de um certo número de imagens fixas (os fotogramas) em um segundo (18, no tempo do cinema mudo; 24, no cinema sonoro); esse desfile permite o desencadeamento de certos fenômenos psicofisiológicos para dar a impressão de movimento contínuo. O efeito está na primeira categoria desses fenômenos: quando pontos luminosos, espaçados, uns em relação aos outros, são ligados sucessivamente, mas alternadamente, "vê-se" um trajeto luminoso contínuo e não uma sucessão de pontos espaçados - é o "fenômeno do movimento aparente". O espectador restabeleceu mentalmente uma continuidade e um movimento onde só havia de fato descontinuidade e fixidez: é o que acontece no cinema entre dois fotogramas fixos, onde o espectador preenche a distância existente entre as duas atitudes de um personagem fixadas pelas duas imagens sucessivas. (Aumont, 2002, p.149⁷⁰).

Aumont aborda a importância da restituição do movimento no cinema para criar a impressão de realidade. Essa restituição é conseguida pela projeção sucessiva de imagens fixas (fotogramas) em uma determinada taxa por segundo (18 fotogramas por segundo no cinema

⁷⁰ Ver: Aumont, Jacques. outros. (2002), A estética do filme.

mudo, 24 no cinema sonoro). Essa sequência rápida de imagens fixas cria a ilusão de movimento contínuo. A explicação psicofisiológica envolve o fenômeno do movimento aparente, no qual pontos luminosos, espaçados e ligados sucessivamente, geram a percepção de um trajeto luminoso contínuo em vez de uma sucessão de pontos isolados. Esse fenômeno ocorre porque o espectador, ao ver os pontos luminosos de forma rápida e contínua, preenche mentalmente a distância entre eles, percebendo um movimento fluido. No contexto cinematográfico, isso significa que, entre dois fotogramas fixos, o espectador preenche mentalmente a lacuna existente entre as duas posições fixadas pelas imagens sucessivas. Isso é crucial para a criação da ilusão de movimento contínuo na tela. O cinema explora essa capacidade perceptual do espectador para criar uma narrativa visual dinâmica e convincente, mesmo que seja composta por uma sequência de imagens estáticas.

O diretor Roberto Farias opta por manter, em algumas cenas, a descrição sensorial do ambiente presente no livro. Essa escolha contribui para preservar a essência e a atmosfera descritas na obra original. No entanto, em determinadas cenas, Farias faz adições à experiência sensorial, incorporando uma trilha sonora cantarolada. Essa escolha não apenas respeita a ambientação sensorial do livro, mas também introduz uma dimensão musical que pode intensificar a carga emocional das cenas. Assim, a adaptação equilibra elementos do livro, como a descrição sensorial, com adições audiovisuais, como a trilha sonora, para criar uma experiência única no meio cinematográfico, mantendo-se fiel à obra original ao mesmo tempo em que explora o potencial expressivo do cinema.

A música é portanto um elemento particularmente específico da arte do filme, e não é de surpreender que desempenhe um papel tão importante e às vezes pernicioso: "Em certos casos, a significação 'literal' das imagens resulta ser extremamente tênue. A sensação torna-se 'musical'; a tal ponto que, quando a música a acompanha de fato, a imagem obtém da música o melhor de sua expressão ou, mais precisamente, de sua sugestão.(Martin, 2003, p.121⁷¹).

O papel da música no cinema é destacado como algo peculiar e altamente específico dentro da arte cinematográfica, conforme mencionado por Martin (2003), ele observa que, em determinados casos, a significação literal das imagens pode ser tênue, e é nesse contexto que a música desempenha um papel crucial. Quando a sensação gerada pelas imagens se torna musical, a música tem o poder de aprimorar a expressão ou, mais precisamente, a sugestão contida na imagem.

⁷¹ Ver: Martin, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Essa observação ressalta a capacidade única da música de transcender a narrativa visual direta e comunicar emoções, atmosferas e significados de maneiras que vão além das palavras ou da representação visual explícita. A música, ao acompanhar as imagens, não apenas intensifica a experiência sensorial, mas também contribui para a interpretação subjetiva, proporcionando uma camada adicional de profundidade emocional e sugestão.

Segundo Martin (2003)⁷² “o cineasta Robert Bresson é reconhecido pelo uso significativo do silêncio em suas obras, como em *"Le Journal d'un curé de campagne"*”. Nesse contexto, o silêncio não é apenas a ausência de som, mas uma ferramenta narrativa nobre que enriquece a experiência cinematográfica. Bresson utiliza o silêncio para transmitir nuances emocionais, explorando a profundidade psicológica dos personagens e elevando a narrativa a um patamar mais elevado.

Dessa forma, o silêncio no cinema não é apenas uma pausa acústica, mas uma escolha artística capaz de comunicar emoções, acentuar momentos cruciais e enriquecer a narrativa cinematográfica. O seu impacto vai além do preenchimento do vazio sonoro, destacando-se como uma poderosa ferramenta expressiva. O diretor Roberto Farias, ao manter a descrição sensorial do ambiente presente no livro em algumas cenas, demonstra seu compromisso em preservar a atmosfera e a essência da obra original. Essa decisão reflete uma abordagem respeitosa à fonte literária, garantindo que o público vivencie a mesma experiência sensorial que os leitores do livro. Contudo, em certas cenas, Farias vai além ao incorporar uma trilha sonora cantarolada. Essa adição audiovisual não apenas complementa a ambientação sensorial, mas também introduz uma dimensão musical, capaz de aprimorar o impacto emocional das cenas.

Hein, velho Bopi? Silencioso assim você quer dizer que eles abusaram da minha mulher, não é? No vigésimo dia da monteada entardeciam num pindobal beirando fio d'água buliçoso. Ao mais novo dos três importava pouco encontrar as erveiras. Ia roído pela enormidade da mágoa. E insistia com o velho:- Diz de uma vez, caraí Bopi. Eles fizeram isso com Flora, hein? O Bopi deu de ombros, [...]. Ele vivia a vida do mate o tempo bastante para não sofrer com a dor alheia. (Donato, 2011, p. 17)

Nesse trecho do livro primeiro capítulo, percebe-se uma conversa carregada de tensão e emoção, onde o personagem mais novo (Pablito) expressa sua angústia em relação à possível violência sofrida por sua esposa, (Flora). A forma como ele questiona o velho (Bopi) revela um misto de desespero e raiva diante da situação. O Bopi, por sua vez, responde com indiferença,

⁷² Ver: Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

dando de ombros, indicando uma atitude de distanciamento e resignação em relação à vida difícil que levam na colheita do mate.

O diálogo ilustra não apenas a dureza das condições de vida dos personagens, imersos na colheita do mate, mas também a insensibilidade que pode se desenvolver como uma forma de enfrentar as adversidades constantes. A indiferença do Bopi pode ser interpretada como uma defesa psicológica, uma maneira de lidar com as dificuldades cotidianas e evitar o sofrimento emocional causado pelas tragédias que podem ocorrer na vida desses trabalhadores. Donato enriquece a narrativa ao fornecer detalhes minuciosos na expressão das personagens, destacando vividamente a árdua batalha que enfrentam na selva da erva.

Na Tradução Intersemiótica cinematográfica de Roberto Farias, a reorganização cronológica do enredo é perceptível em uma cena específica. Nessa cena, Flora relata diretamente ao marido Pablito sobre o abuso que sofreu de Isaque, um dos administradores da fazenda. Essa mudança na estrutura narrativa destaca-se como uma escolha do diretor para apresentar esse evento crucial de uma maneira impactante e diretamente envolvente.

Figura 74 - Fotograma - Sequência 01.00_28_59_45, quadro 34



Fonte: retirada do filme.

Figura 75 - Fotograma - Sequência 01.00_28_59_46, quadro 45



Fonte: retirada do filme.

Figura 76 - Fotograma - Sequência 01.00_28_10_00, quadro 47

Fonte: retirada do filme.

Figura 77 - Fotograma - Sequência 01.00_28_10_03, quadro 51

Fonte: retirada do filme.

Na iluminação contraluz, as personagens perdem destaque, enquanto a câmera se encontra na altura de Flora, que está agachada. segundo Martin (1985)⁷³ “plongée (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, esmagá-lo moralmente” Isso realça a sensação de submissão da mulher perante os homens do rancho. Além disso, em diversas cenas do filme, as mulheres são sistematicamente colocadas em posições inferiores em relação às figuras masculinas, ou são enquadradas a partir de cima, o que enfatiza o tema da inferioridade e da objetificação das mulheres nos campos de erva-mate.

O Diretor Roberto Farias emprega o recurso da profundidade de campo de maneira estratégica para registrar os momentos vividos por Flora e Izaque. Para Martin (2003) “O recurso à profundidade de campo possibilita, de fato, uma direção “sintética”, em que os deslocamentos no quadro tendem a substituir a mudança de plano e o movimento de câmera. Nesse contexto, os movimentos e deslocamentos dentro do quadro ganham destaque, muitas vezes suprimindo a necessidade de alterações de plano ou movimentos de câmera. Essa abordagem proporciona uma experiência visual mais fluida e integrada, permitindo que os

⁷³ Ver: Martin, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

elementos no cenário se relacionem de forma mais dinâmica, sem a necessidade constante de cortes ou mudanças de perspectiva. Essa técnica é valiosa para criar uma narrativa visual coesa e envolvente, explorando a profundidade espacial de maneira eficaz.

Figura 78 - Fotograma-Sequência 01.01_03_45_10, quadro 048



Fonte: retirada do filme.

Figura 79 - Fotograma-Sequência 01.01_05_06_14, quadro 049



Fonte: retirada do filme.

Figura 80 - Fotograma - Sequência 01.01_05_26_04, quadro 050



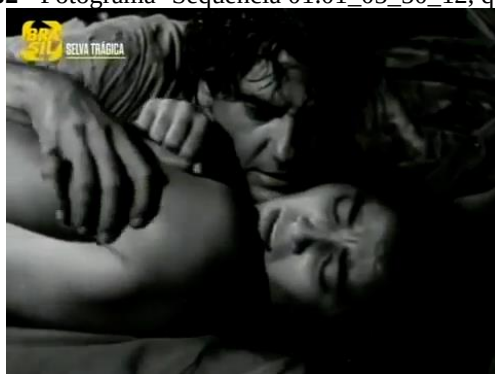
Fonte: retirada do filme.

Figura 81 - Fotograma - Sequência 01.01_05_26_04, quadro 050



Fonte: retirada do filme.

Figura 82 - Fotograma - Sequência 01.01_05_50_12, quadro 052



Fonte: retirada do filme.

Figura 83 - Fotograma - Sequência 01.01_06_47_20, quadro 053



Fonte: retirada do filme.

A extensa profundidade de campo na cena serve para mostrar o contexto, integrar personagens ao cenário, intensificar a experiência emocional do espectador e enfatizar as relações espaciais. Essa abordagem cinematográfica, quando usada em cenas delicadas, exige sensibilidade e considerações éticas, visando contribuir para a narrativa sem banalizar ou desrespeitar os eventos representados. Para Lótman (1978) “O plano é a célula da montagem”

Nesse contexto, a utilização da extensa profundidade de campo na cena da submissão da mulher para com o homem destaca a relevância da composição do plano na construção da narrativa. Lotman sugere que a manipulação das unidades visuais, como os planos, exerce um papel crucial na montagem cinematográfica, moldando a percepção e interpretação do espectador. Dessa forma, a escolha deliberada de empregar a profundidade de campo extensa na mencionada cena pode ser interpretada como uma expressão da célula da montagem, influenciando significativamente a maneira como a narrativa é concebida e transmitida ao público.

Para Aumont (2002)⁷⁴ No contexto, a fusão do cinema com a narração não era inicialmente evidente, pois, nos primórdios do cinema, sua finalidade não era predominantemente narrativa. O cinema tinha potencial para ser um instrumento de pesquisa científica, reportagem, documentário, uma extensão da pintura ou um mero entretenimento efêmero de feira. Sua concepção inicial estava mais voltada para ser um meio de registro do que um veículo massivo de narrativas.

No entanto, essa convergência entre cinema e narração, embora não inerente, não ocorreu por acaso. Existem três razões fundamentais para esse encontro, duas das quais estão intrinsicamente ligadas à natureza da expressão cinematográfica, especialmente à imagem figurativa em movimento.

A imagem figurativa em movimento, ao oferecer uma representação reconhecível por meio de convenções visuais, implicitamente comunica algo sobre o objeto. Mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já carrega consigo uma gama de valores sociais, tornando-se uma amostra social que inicia um discurso, uma narrativa.

Além disso, a imagem em movimento, ao mostrar a transformação contínua das coisas representadas, introduz a dimensão temporal e a narrativa no cinema. O movimento na imagem implica a passagem de um estado para outro, exigindo tempo. Dessa forma, o cinema proporcionou à ficção a duração e a transformação, facilitando o encontro entre cinema e narração.

A terceira razão está relacionada ao estatuto inicial do cinema, que era percebido como um espetáculo de feira, uma invenção sem futuro. Para legitimar-se como uma forma de arte, o cinema empenhou-se em desenvolver suas capacidades narrativas, buscando reconhecimento ao adaptar temas literários e atrair artistas do teatro.

⁷⁴ Ver: Aumont, Jacques. outros. (2002). A estética do filme.

Assim, a convergência entre cinema e narração, embora inicialmente não evidente, foi impulsionada pela imagem figurativa em movimento, pela introdução da dimensão temporal e pela busca de legitimidade artística nos primeiros anos do cinema. Esse encontro entre duas formas de expressão acabou por transformar o cinema em um meio poderoso de contar histórias dignas de interesse.

Outro Ponto apontado Aumont (2002) é a dificuldades de uma fronteira narrativo/não-narrativo - Narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. A distinção entre cinema narrativo e não-narrativo não é tão rígida quanto parece. O cinema narrativo envolve a contação de eventos, seja real ou imaginário, organizando o desenvolvimento da história e seguindo um formato estruturado.

A literatura quanto o cinema são formas de expressão artística, que podem empregar recursos narrativos e não narrativos. Ambas as semióticas têm a capacidade de contar histórias de maneira linear, com começo, meio e fim, seguindo uma narrativa clássica. No entanto, elas também têm a liberdade de explorar elementos não narrativos para transmitir significado, atmosfera e emoção.

Ambas as formas artísticas são ricas e versáteis, permitindo que os artistas escolham entre uma variedade de estilos e abordagens para contar suas histórias ou transmitir suas mensagens. A fronteira entre narrativo e não narrativo muitas vezes se torna borrada, especialmente em obras que buscam desafiar convenções e explorar novas possibilidades expressivas.

No filme *Selva Trágica* (Farias, 1964), Roberto Farias tece uma narrativa envolvente que delineia a história de amor entre Pablito e Flora. A trama, com seu começo, meio e fim, proporciona uma jornada emocional entre os personagens principais. Esse enredo cinematográfico, por sua vez, dialoga com o livro *Selva Trágica* de Donato (2011), onde o autor apresenta uma história de amor entre Changy e a mulher da bailanta, uma mestiça de cabelos longos e uma mistura de diversas etnias, como paraguaia, bugre e brasileira. Ambas as obras exploram as complexidades dos relacionamentos amorosos em contextos diversos, oferecendo ao público uma experiência narrativa.

Figura 84 - Fotograma - Sequência 01.00_03_08_08, quadro 007



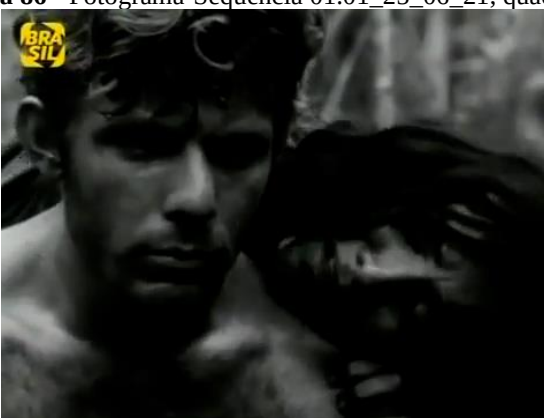
Fonte: retirada do filme.

Figura 85 - Fotograma - Sequência 1.00_46_41_01, quadro 040



Fonte: retirada do filme.

Figura 86 - Fotograma-Sequência 01.01_25_06_21, quadro 065



Fonte: retirada do filme.

Figura 87 - Fotograma Sequência 01.01_39_10_11, quadro 071



Fonte: retirada do filme.

A presença da semiosfera da erva-mate permeia todo o contexto de produção da semiose cultural, onde os elementos da natureza e da cultura se entrelaçam de maneira única. O código associado à erva-mate opera como um sistema simbólico, sendo portador e comunicador de Tradição, Símbolos e Rituais fundamentais para a identidade da cultura Sul-Mato-Grossense. Esses elementos textuais culturais funcionam como veículos de memória e significado, desempenhando um papel essencial na compreensão da identidade cultural específica dessa região.

A representação da produção da erva-mate em *Selva Trágica*, seja na literatura ou no cinema, percorre todas as etapas, desde a busca pela área adequada até a extração, o registro da produção e o controle econômico sobre os mineiros. Essa abordagem minuciosa nas obras contribui não apenas para uma compreensão mais aprofundada, mas também para uma visão mais abrangente das complexidades envolvidas na cultura da erva-mate. Além de enriquecer as narrativas, proporciona significativos contextos sobre o cenário econômico e social associado a essa prática na região.

A produção da erva-mate em *Selva Trágica* começa com a preparação da ranchada. Um monteador experiente sai em busca de matas com pés de erva-mate em grande quantidade, identificando as áreas adequadas para a produção. A montagem de uma ranchada começava com a busca por um local adequado que pudesse produzir uma quantidade mínima suficiente de arrobas de erva-mate, justificando a organização de uma estrutura para acomodar tanto o produto quanto os trabalhadores. Esse processo começava quando o monteador, um trabalhador experiente, encontrava uma área com muitos pés de erva-mate. O monteador desempenhava um papel crucial, pois sua experiência e conhecimento da mata eram essenciais para confirmar a existência de erva-mate com segurança.

Uma vez encontrada uma área adequada, o administrador ou habilitado organiza os trabalhadores para montar as instalações da ranchada. A ranchada inclui uma clareira perto do erval, onde são construídas várias estruturas, incluindo o barbaquá, cilindro ou cancha, depósito, comissaria ou armazém, moradias dos trabalhadores e outras dependências.

Os mineiros, sob a supervisão do capataz, são responsáveis por extrair a erva-mate. Eles desgalham as árvores de erva-mate e carregam os galhos até o sapeco para retirar a umidade e evitar que ela perca a cor natural e adquira um sabor amargo. Isso requer experiência, pois a qualidade da madeira usada e o tempo de sapeco afetam a qualidade da erva.

A erva-mate sapecada é transportada até o barbaquá, onde recebe a secagem final. O transporte é feito por meio do raído até a balança, onde a quantidade é registrada pelo balanceiro. Na extração da erva-mate, os mineiros tinham diversas tarefas a desempenhar. Primeiramente, desgalhavam as árvores de erva-mate e, em seguida, transportavam os galhos até o local conhecido como sapeco. Lá, o objetivo era retirar a umidade da erva, evitando que ela perdesse sua cor natural e adquirisse um sabor amargo. Essa etapa da produção exigia experiência, pois a qualidade da madeira usada para o sapeco e o tempo de exposição influenciavam diretamente a qualidade da erva-mate.

Durante o processo de sapeco, era comum os mineiros praticarem o mbureio, que consistia em gritos ou cânticos realizados enquanto sapecavam as folhas. Após a fase de sapeco, a erva-mate precisava ser transportada até o barbaquá para receber a secagem final. Esse transporte era feito utilizando um método conhecido como raído. Na balança, o balanceiro registrava a quantidade de erva-mate.

O capataz é encarregado de registrar a produção de erva-mate pelos trabalhadores, bem como os mantimentos que eles retiram nas comissarias das ranchadas. No entanto, muitos abusos são praticados nas anotações, visando obter lucros através da dependência dos mineiros. Administradores mantêm os mineiros presos ao serviço, adiantando suprimentos alimentícios e ferramentas, de modo que a dívida dos mineiros seja sempre maior do que o saldo a receber. Isso impede que os mineiros deixem a ranchada antes de quitar suas dívidas, criando um sistema de monopólio de fornecimento.

A relação entre o habilitado como empreiteiro, e os mineiros é essencialmente econômica. O habilitado é responsável pela contratação, pagamento e administração geral da ranchada. O capataz e outros administradores garantem o controle da produção. Isso cria uma dinâmica de poder dentro da ranchada, representada pelas armas do grupo de segurança, contrastando com a ausência de uma força do Estado na Fronteira.

A análise semiótica da erva-mate como um signo representativo da cultura Sul-Mato-Grossense revela a complexidade e a riqueza dos significados associados a esse elemento cultural. Neste contexto, a erva-mate não é apenas uma planta, mas um símbolo carregado de história, tradição e identidade regional. Através de depoimentos registrados no documentário *Roda o Tererê* (2005), assim como de análises teóricas de Santaella (1983) e Machado (2003), exploraremos como a erva-mate atua como um signo que transcende sua natureza física, influenciando tanto a percepção quanto a interpretação cultural da região Sul-Mato-Grossense. Ao explorar a interação entre os aspectos lógicos e mitológicos na conexão entre os indígenas Guarani-Kaiowá e a erva-mate, podemos compreender como essa planta se integrou de maneira essencial à identidade e à memória coletiva dessas comunidades, bem como da população que se estabeleceu nesta região.

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante". Esclareçamos: o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa. Ora, o signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase-signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo. (Santaella, 1983, p. 12⁷⁵).

O conceito de signo e seu papel na representação de objetos, bem como na criação de interpretações na mente de quem o percebe se relaciona com a erva-mate como um signo representativo da cultura sul-mato-grossense. Assim como descrito por Santaella, um signo substitui ou representa outra coisa, neste caso, a erva-mate representa aspectos culturais e históricos da região sul-mato-grossense. Ela é uma parte essencial da vida cotidiana e das tradições das pessoas que vivem no Mato Grosso do Sul.

Assim como os diferentes tipos de signos mencionados no trecho, como palavras, pinturas, desenhos, fotografias, entre outros, a erva-mate também é representada de várias

⁷⁵ Ver: Santaella, Lúcia: *O que é a Semiótica*, Editora Brasiliense, 1983.

formas na cultura. Pode ter o manejo (cultivo, poda e manutenção, colheita, secagem, beneficiamento) e o consumo de diferentes preparações (tereré, chimarrão, chá), usada em utensílios específicos (cuia, bomba) e até mesmo representada artisticamente em pinturas ou esculturas. Cada uma dessas representações carrega consigo sua própria natureza e significados.

A interpretação do significado da erva-mate na cultura sul-mato-grossense depende do contexto e das práticas culturais. Ela está ligada a rituais sociais, à hospitalidade e à identidade regional. Para os sul-mato-grossenses, a erva-mate pode ser vista como um elemento que os conecta a suas raízes culturais e que desempenha um papel importante em sua vida cotidiana. Santaella (2009) menciona que um signo cria na mente do intérprete algo chamado de interpretante, que está relacionado ao objeto representado. No contexto da erva-mate, a experiência de consumi-la cria uma série de interpretantes na mente das pessoas, como a sensação de refrescância, a sociabilidade de compartilhar tereré, chimarrão ou chá com amigos e familiares, e a conexão com a natureza e a tradição. a erva-mate é um signo representativo da cultura sul-mato-grossense que exemplifica os princípios de representação, substituição e interpretação cultural descritos no trecho. Ela não é apenas uma planta, mas um elemento cultural rico em significado e tradição na região. No depoimento⁷⁶, Neimar M⁷⁷. de Souza historiador:

E essa região da Erva Mate que explorada pela Erva-Mate-Laranjeira partir do século XIX é região no século VII era o Itatin, as missões do Itatin elas duram muito pouco tempo 1630-1659 nas ela é e enquanto estiveram no Itatin elas tiveram um esboço de prosperidade econômica e parte desta prosperidade econômica estava ligado os ativos o sul de mato grosso só fara parte d américa portuguesa apos o tratado de Madri ou seja maior parte ad nossa história está ligada coroa espanhola e no início d colonização que, consumisse quem fosse pego consumindo um bebida que era mate era excomungado e podia inclusive estar sujeito inquisição a erva então chamada de ver demoníaca por ser estimulante e o fato de ser estimulante explica também o alto consumo s missões então tinha o desafio de tornar esse financiamento autônomo e um das possibilidades de garantir autonomia econômica das missões do Guairá e das missões do Itatin era justamente o comercio por volta 1620 – 1630 os consumos da erva mate nos núcleos coloniais de Buenos aires no Uruguai Tucumán e assunção era

⁷⁶ Ver: Roda o Tererê - A Erva-mate no Mato Grosso do Sul (2005).

⁷⁷ Neimar Machado de Sousa é licenciado em Filosofia na Universidade Católica Dom Bosco (1997), mestre em História Regional pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2002) e doutor em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (2009). Atuou na formação inicial e continuada de professores indígenas em nível de graduação e pós-graduação. Desenvolve o Serviço da Documentação e Informação sobre os Povos Indígenas e tem experiência na área de Educação Intercultural, Indigenismo e Etnohistória. Coordena o Grupo de Pesquisa Laboratório de Pesquisas em História e Educação Indígena (LABHEI), o Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Drogas (GEPED), participa do Grupo de Trabalho Comitê Editorial do Cone Sul, sendo conselheiro do COMAD (Conselho Municipal de Políticas Públicas sobre Drogas) de Dourados e CEAD/MS (Conselho Estadual de Políticas Sobre Drogas de Mato Grosso do Sul). Desenvolve atividades no projeto Tekoha Marane'y (educação antidrogas), e no projeto Quem Tem Fome Tem Pressa, ambas como voluntário. Os termos mais frequentes em sua produção científica são: saberes indígenas, interculturalidade e educação em saúde. Informações coletadas do Lattes em 15/06/2023.

largamente disseminado uma das missões aqui do estado chamava-se San Ignacio de Caaguaçu ou seja Caa Guaçu um lugar de muita erva. (Transcrição nossa).

Os depoimentos registrados no documentário *Roda o Tererê* (2005) ressaltam a importância histórica da região onde a erva-mate foi explorada, desde as comunidades indígenas Itatin até as missões jesuíticas do Itatin entre 1630 e 1659. Esse relato destaca o papel fundamental do comércio da erva mate no impulsionamento da economia dessas missões, mesmo após seu consumo inicialmente proibido, o que resultou na disseminação ampla da prática nos núcleos coloniais da região.

Esse contexto histórico-cultural, delineado pelo documentário, pode ser analisado à luz do conceito abordado por Machado (2003, p. 104) sobre a relação entre o espaço interno (fechado) e o espaço externo (aberto). Machado explora como essa dicotomia é reinterpretada culturalmente ao longo do tempo, especialmente em contextos arquitetônicos, onde o espaço fechado pode começar a ser percebido como uma representação do mundo exterior. Esse conceito é exemplificado na transformação do templo, que não apenas serve como um espaço físico interno, mas também como uma imagem simbólica do universo externo. Essa conexão entre o espaço arquitetônico e o mundo exterior reflete a maneira como as interpretações culturais podem influenciar a percepção e a organização do espaço físico.

Em relação à erva-mate, o texto destaca sua importância na história e cultura do sul do Brasil, especialmente na região de Mato Grosso do Sul. A erva-mate é considerada um elemento cultural carregado de significados, desempenhando um papel relevante ao longo da história regional. Seu consumo estava associado a rituais e tradições, embora tenha enfrentado resistência inicial devido à sua natureza estimulante.

Além disso, o texto aborda a relação das missões jesuíticas com a erva-mate e como elas buscavam garantir sua autonomia financeira por meio do comércio desse produto. O consumo da erva-mate era difundido em diversos núcleos coloniais, incluindo Buenos Aires, Uruguai, Tucumán e Assunção. Isso evidencia o papel significativo que a erva-mate desempenhou na economia e na cultura da região ao longo da história.

A conexão entre a análise semiótica do espaço e a importância cultural da erva-mate na região é interessante, pois demonstra como os elementos culturais e simbólicos estão ligados ao ambiente físico e ao espaço. Outro Depoimento é da Diretora da escola Indígena de Caarapó-MS, Valdelice Veron⁷⁸ – Aldeia Taquara: “Cacique falou erva forrava território Guarani-kaiowá andava em meios aos ervais – Toda sabedoria a mitologia sobre cajari (a mãe erva)

⁷⁸ Ver: *Roda o Tererê - A Erva-mate no Mato Grosso do Sul* (2005).

como tirar, fazer utilização da erva, tudo passado de pai para filho nossa história não chegou com a companhia”.

Machado 2003, descreve como a introdução de uma descrição dupla, que combina elementos metalinguísticos (que se referem à própria linguagem) e metatextuais (que se referem ao texto como um todo), resulta na distinção de dois tipos de percepção uma baseada em elementos lógicos e outra em elementos mitológicos. Isso significa que a forma como percebemos o mundo ao nosso redor é influenciada tanto pela nossa memória quanto pela maneira como interpretamos e processamos informações. A dualidade entre o lógico e o mitológico sugere que a maioria dos sistemas semióticos reais se encontra em algum ponto entre esses dois modelos de linguagem. Enquanto o modelo estático e lógico se baseia em informações primárias, o modelo dinâmico e mitológico se baseia em informações secundárias. Essa dualidade cria um campo de tensão no qual a cultura se desenvolve de maneira complexa.

O depoimento da Diretora da Escola Indígena de Caarapó – MS, Valdelice Veron, está intrinsecamente relacionado com a abordagem discutida anteriormente sobre a dualidade entre o lógico e o mitológico na percepção da linguagem, dos textos e da cultura.

Quando ela menciona que o “cacique falou que a erva forrava o território Guarani-Kaiowá e andava em meios aos ervais”, está destacando a importância da mitologia e da sabedoria transmitida oralmente na cultura indígena. Nesse contexto, a erva-mate, representada como “cajari, a mãe erva”, desempenha um papel crucial como parte da mitologia e da memória cultural desse povo. Essa informação é considerada secundária do ponto de vista da abordagem semiótica, mas é fundamental para a compreensão da cultura Guarani-Kaiowá (o povo sul-mato-grossense).

A dualidade entre o racional e o mitológico emerge na relação da cultura indígena com a erva-mate, que transcende sua mera utilidade para tornar-se um símbolo de identidade e legado transmitido de geração em geração. O documentário “Roda o Tereré” (2005) captura essa dinâmica, destacando como a cultura se desenvolve nesse campo de tensão, onde elementos linguísticos e simbólicos desempenham um papel crucial na preservação da memória cultural. A análise desses depoimentos à luz das teorias da semiótica e do cinema enriquece ainda mais nossa compreensão da riqueza cultural de Mato Grosso do Sul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas teorias de Roman Jakobson e na abordagem da tradução intersemiótica proposta por Plaza, percebemos que a tradução não é apenas uma transposição de significados entre diferentes linguagens, mas sim um processo de modelagem que ocorre quando esses sistemas modelizantes secundários são construídos em analogia com a linguagem natural, utilizando regras e elementos similares. A ideia é que a linguagem natural serve como um modelo primário que influencia a construção de outros sistemas semióticos na cultura, e essa relação de modelagem é essencial para a compreensão dos sistemas culturais a experiência. Nesse contexto, a modelagem implica na existência de leis ou princípios que conectam o indivíduo que experimenta, permitindo que os significados atravessem de um sistema para outro.

Em *Selva Trágica* dirigido por Roberto de Farias (1964), a tradução intersemiótica ocorreu ao adaptar e transformar os elementos da obra literária de Hernani Donato em uma forma cinematográfica. Nesse caso, a narrativa e os códigos verbais foram transmutados para códigos visuais e sonoros, exemplificando a riqueza e complexidade do processo de tradução intersemiótica. A narrativa e os códigos verbais da literatura foram transmutados para códigos visuais e sonoros. Essa adaptação exemplifica a riqueza do processo de tradução, pois vai além da simples substituição de elementos, envolvendo a recriação e a interpretação artística.

A linguagem cinematográfica não apenas reproduz a narrativa original, mas a reinterpreta e a enriquece por meio de recursos específicos desse meio. As hipóteses delineadas para a análise de tradução intersemiótica entre o filme *Selva Trágica* (Farias, 1964) e o texto literário Donato (2011) são corroboradas pelo entendimento da teoria Plaza (2003) sobre tradução intersemiótica.

A análise do filme *Selva Trágica* (1964) destaca o papel significativo da representação da erva-mate na construção da identidade cultural em Mato Grosso do Sul. A transição dos códigos verbais para os visuais e sonoros ressalta a influência dessa representação nas tradições regionais. Esse processo de modelagem ocorre quando elementos da linguagem natural, como a literatura, são adaptados para criar significados em um novo sistema, como o cinema. Ao examinar as representações da erva-mate tanto no filme quanto no texto literário, fica evidente a capacidade dessa planta de funcionar como um símbolo cultural adaptável. A transição para os códigos visuais e sonoros demonstra a versatilidade dessa representação, permitindo que seja

reinterpretada e compartilhada em diferentes contextos, contribuindo assim para a preservação e difusão das tradições sul-mato-grossenses.

A relação de modelagem entre sistemas semióticos, conforme destacado no texto, é fundamental para a compreensão dessas hipóteses. A linguagem natural, representada pelo texto literário, serve como modelo primário, influenciando a construção de significados em outros sistemas, como o cinematográfico. A análise intersemiótica revela a dinâmica e a riqueza do processo de tradução, que vai além da mera reprodução, envolvendo recriação e interpretação artística.

Dessa forma, a tradução intersemiótica entre o filme e o texto literário contribui para a compreensão das interações entre cultura, linguagem e arte, reforçando a importância dos signos e símbolos na transmissão e preservação da identidade cultural.

Segundo Lotman (1978) “fronteira é zona de liminaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos”. Para Lótman, a fronteira não é percebida como uma barreira rígida e precisa, mas como uma região permeável e heterogênea. Entre a literatura e o cinema, no contexto da preservação da cultura da erva-mate como identidade sul-mato-grossense, de fato percebemos durante a análise:

A interseção de linguagens, onde elementos verbais (na literatura) são traduzidos para elementos visuais e sonoros (no cinema). Essa tradução intersemiótica, ao adaptar a obra literária para a linguagem cinematográfica, pode potencialmente enriquecer a representação da cultura da erva-mate, proporcionando uma experiência visual e imersiva.

No cinema, ao traduzir a narrativa literária, oferece a oportunidade de enriquecer a representação da cultura da erva-mate. Elementos visuais, como paisagens, práticas culturais e detalhes visuais específicos relacionados à erva-mate, podem ser destacados de maneira impactante, contribuindo para a preservação e promoção da nossa identidade cultural

O cinema, por meio de sua capacidade de transmitir não apenas imagens, mas também sons e, em alguns casos, até mesmo aromas, pode incluir elementos sensoriais que a literatura não transmite da mesma forma. A representação sensorial da cultura da erva-mate fortaleceu a conexão emocional e cultural com o público. O cinema não pode transmitir aromas diretamente mais de forma metafórica Farias, cria associações visuais que evocam o aroma característico da erva-mate. Isso foi feito, destacando cenas de preparação da bebida, onde o aroma desempenha um papel importante na experiência cultural. Sons ambiente, como o farfalhar das folhas de erva-mate. Ruídos específicos do processo de colheita e produção. Música tradicional ou trilhas sonoras que refletem a cultura da região. Outro elemento sensorial perceptivo é Cinética:

Movimentos específicos associados à colheita e produção da erva-mate podem ser representados cinematicamente, proporcionando uma compreensão cinética da prática cultural.

A sétima arte, através do cinema, apresenta-se como uma mídia amplamente acessível e potencialmente poderosa para difundir e enriquecer a compreensão da cultura da erva-mate como uma parte fundamental da identidade sul-mato-grossense. O cinema, sendo uma forma de expressão visual e auditiva, tem a capacidade única de envolver o público através de imagens dinâmicas, sons e elementos sensoriais, proporcionando uma experiência imersiva que pode transcender barreiras linguísticas e culturais. Ao explorar as potencialidades cinematográficas, é possível amplificar a disseminação cultural e destacar a relevância da erva-mate na construção da identidade dessa região.

A literatura, por sua vez como forma de expressão artística, desempenha um papel fundamental na preservação e transmissão da cultura da erva-mate como parte da identidade sul-mato-grossense. Através das palavras e narrativas, a literatura pode explorar profundamente as nuances culturais, tradições e significados associados à erva-mate. Ela oferece uma riqueza de detalhes, permite uma imersão na psicologia dos personagens e proporciona uma compreensão mais profunda das relações humanas e da conexão com o ambiente.

Enquanto o cinema pode oferecer uma experiência visual e sensorial intensa, a literatura destaca-se por sua capacidade de explorar aspectos mais sutis e subjetivos da cultura. Ambas as formas de expressão, literatura e cinema, desempenham papéis complementares na preservação e disseminação da identidade cultural, cada uma contribuindo de maneira única para enriquecer a compreensão da rica herança ligada à erva-mate na região sul-mato-grossense.

A cultura, tanto na literatura quanto no cinema, é representada como um conjunto dinâmico de elementos que incluem tradições, símbolos, rituais e modos de vida relacionados à produção e consumo da erva-mate. Ambas as formas de expressão artística têm o poder de transmitir e preservar aspectos significativos dessa cultura, contribuindo para a identidade sul-mato-grossense. Na literatura, a cultura é explorada através das palavras, permitindo uma imersão mais profunda nos valores, nas relações sociais e nos contextos históricos associados à erva-mate. A narrativa literária pode capturar nuances emocionais, dilemas morais e a complexidade das interações humanas, enriquecendo assim a compreensão da cultura. No cinema, a cultura é representada de maneira visual e muitas vezes sensorial, proporcionando ao público uma experiência imersiva. A linguagem cinematográfica, com seus recursos visuais, sonoros e narrativos, pode destacar a beleza da produção da erva-mate, os desafios enfrentados pelos produtores, e a importância cultural e econômica dessa prática na região.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. outros. (2002), A estética do filme.

BACILLA, Antônio. **O drama do mate**. Curitiba: Guaíra, 1940.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. **O Governo Kubitschek**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio De Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHACAROSQUI TORCHI, Gicelma Fonseca. **A Semiosfera do Chá Gelado**: um olhar semiótico sobre a cultura mestiça do tereré. Dourados MS: Revista Graphos, 2014. 2 p. v. 16.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca; LIMBERTI, Rita de Cassia; MELO, Silvia Mara (Orgs). **Nas tramas do discurso**: aspectos culturais e ideológicos. Florianópolis: Insular, 2017.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca;. **Cacos em ebulição Semiótica**: A composição mosaica dos aspectos de tramutação de uma escritura. In: CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca; LIMBERTI, Rita de Cassia; MELO, Silvia Mara (Orgs). **Nas tramas do discurso**: aspectos culturais e ideológicos. Florianópolis: Insular, 2017, (pp. 115-132).

CHACAROSQUI TORCHI, Gicelma Fonseca. **Por um cinema de Poesia Mestiço**: o filme Caramujo-Flor de Joel Pizzini e a Obra Poética de Manoel de Barros. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC de São Paulo, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Revisando Selva Trágica**. In: DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. (aba do livro) Taubaté: Editora Letra Selvagem, 2011.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio. **Dicionário Crítico de Gênero**. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019. 554 p.

Diário de Pernambuco – PE, Ed. 00138. 20/06/1965. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/36764?pesq=%22Quero%20filmar%20seu%20livro%22. Acesso em 22/08/2022.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dzp2ZPfbN_0. Acesso em 03/04/22.

DONATO, Hernâni. **Selva trágica**. São Paulo; SP. Letra Selvagem, 2011.

DONATO, Hernâni. **Selva trágica**: a gesta ervateira no sulestematogrossense. São Paulo: Autores Reunidos, 1956.

FARIAS, Roberto. **Roberto Farias em ritmo de artindústria**. In: Revista Filme Cultura. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Cinema. P 7-12 N° 15. julho/agosto 1970.

GANCHÓ, Candida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.
HUTCHEON, Linda. A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. Linguística e comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24ª edição. São Paulo: Cultrix, 2007.

Jornal A Luta Democrática – RJ. Ed. 2603, 29 e 30/07/1962, p. 4. HDBN.
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030678&pagfis=61042>. Acesso 25 fev 2022.

LEONE, Eduardo ; MOURÃO, Maria Dora. Cinema e Montagem. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo, Cultrix, 2019.

LOTMAN, Iuri. A Estrutura do Texto Artístico. Editorial Estampa: Lisboa: 1978.

LOTMAN, Yuri M. As três funções do texto. In: LOTMAN , I. Por uma teoria semiótica da cultura. Belo Horizonte: FAE; UFMG, 2007.

LOTMAN, Yuri M. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. In: LOTMAN , I. La semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Yuri M. A Estrutura do Texto Artístico. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Petrópolis: Vozes, 1978.

LOTMAN, Yuri M. Culture and Explosion Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2009.

LOTMAN, Yuri M. On the Semiosphere. Sign Systems Studies, v. 33, n. 1, p. 213, 2005.;
USPENSKII, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: MACHADO, I. (org.). Ensaio de semiótica soviética. Lisboa: Novo Horizonte, 1981.

LOTMAN, Yuri M. Tese para uma análise da semiótica da cultura (Uma aplicação aos textos eslavos). In: MACHADO. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2003.

LUCAS, Fábio. O Caráter Social da Ficção do Brasil. São Paulo: Ática, 1985.

MACHADO, Irene A. O Romance e a Voz -: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Local: Imago Ltda, 1995.

MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Atelie Editorial, 2003.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOREIRA ALVES, Branca; PITANGUY, Jacqueline. Feminismo no Brasil. Rio janeiro: Bazar do Tempo, 2009.

NETTO, Modesto Carone. Metafora e Montagem. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NOLASCO DOS SANTOS, Paulo Sergio. Entretextos crítica comprada em literaturas de fronteiras. Dourados: UFGD, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia: Ensaios Coligidos. Organização de Margot e Arthur Berger. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Cultrix, 1995.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix ltda, 1946.

PRADO, Cecilia. Um contador de muitas histórias: Autor de 72 livros, Hernâni Donato é romancista, historiador e homem de inúmeros ofícios. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/3398_UM+CONTADOR+DE+MUITAS+HISTORIAS. Acesso em: 6 jan. 2023.

RICHARD, Nelly; MONTE ALTO, Tradução Romulo. Intervenções Críticas Arte, Cultura, Gênero e Política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SALIH, S. Judith Butler e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica 2012.

Santaella, Lúcia: O que é a Semiótica, Editora Brasiliense, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Organização de Charles Bally e Albert TODOROV, Tzevtan. As estruturas narrativas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. Os homens-narrativa. p. 119-133.

STAM, R. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. TODOROV, Tzevtan. As estruturas narrativas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. Iúri Lótman e a semiótica da cultura. 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: ed. Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. 2003.

Centenário de Hernani Donato. Disponível em: <https://hernanidonato.com.br/>

EBiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/d_w_griffith/. Acesso em 08 de agost. 2023.

EBiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/georges_melies/. Acesso em 08 de agost. 2023.

IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0001178/>. Acesso em 08 de agost. 2023.

Infoescola. Navegando e Aprendendo. História do Mato Grosso do Sul. Disponível em: <https://www.infoescola.com/mato-grosso-do-sul/historia-do-mato-grosso-do-sul/>

Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/>. Acesso em: 06 junho 2023.

Perfil de Instagram Roberto Farias Memórias. Disponível em: https://www.instagram.com/robertofarias_memorias/?hl=pt_BR-. Acesso em 02. fev. 2023.

Perfil de Instagram Roberto Farias Memórias. Disponível em: https://www.instagram.com/robertofarias_memorias/?hl=pt_BR- Acesso em 02. fev.2023.

Pesquisa de imagem: Disponível em: https://www.bing.com/images/search?q=lotman&qs_

Porangaba. Sua História. Disponível em: <http://porangabasuahistoria.com/artigos-publicados/memoria-hernani-donato-1922-2012>. Acesso em: 4 de agost. de 2022.

Rede Social Youtube. Roda o Tererê - A Erva-mate no Mato Grosso do Sul. Iphan, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7T8mwWWXagQ>. Acesso em 08 de jun. 2022.

Rede Social Youtube. Selva Trágica. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G_4NUUOAcmg&t=163s.

Rede Social Youtube. Frente a frente com D. Antônio - Hernani Donato - 02/12/2011. Rede Vida, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtZ6nJbXDE4>. Acesso em 23 de mai. 2022.

Rede Social Youtube. Semiótica Francesa | Aula 01 | Introdução. Teoliterias, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uy77T2ZVLJE_

Wikipédia, a Enciclopédia Livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hern%C3%A2ni_Donato.

Wikipédia, a Enciclopédia Livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Farias-. Acesso em 4. maio. 2022.

GLOSSÁRIO

Glossário de Termos de “Selva Trágica de Hernani Donato”

Vocabulário	Origem	Significado na Narrativa e vocabulário utilizado pelas personagens do filme	Ocorrência na Narrativa
Monteada	Castelhano	Trabalho de busca de novos ervaais as minas na mata	Ao longo de toda a narrativa e filme desde o início até o recomeço no novo erval encontrado.
Caraí	Guarani	Velho (forma respeitosa) / conselheiro	Utilizado no filme e no livro por várias personagens ao se dirigirem a pessoas idosas.
Tereré	-	Mate frio tomado com a mesma bomba. Refrescante	Ao longo de toda a narrativa, parte da rotina das personagens. No filme bem apresentado
Mitã	Guarani	Menino/menina	Utilizado, especialmente, quando o uru se refere ao huayno, amigo que o ajuda.
Caatim	Guarani	Mato rasteiro/caatinga	Relacionado às descrições do espaço ou trechos percorridos pelas personagens, imagens do filme no ambiente.
Tapê-guaçú	Guarani	Estrada-mor, larga e limpa para o trânsito de carretas	Sempre que se referiam ao caminho percorrido pela erva na obra e no filme.
Raído	-	Fardo de erva e o trançado de ervas que o contém	Ao longo de toda a narrativa, na descrição do próprio raído e em relações metafóricas ao trabalho dos mineiros e no filme grandes fardos de erva.
Tacuaipi	Guarani	Parede de palha do rancho	Nas descrições dos espaços internos ocupados pelas personagens, mostra nas imagens filme.
Mayordomo	Castelhano	Superintendente dos fornecimentos e da vida do arranchado	Sempre que os mineiros se referiam ao armazém representado por Isaque no filme.
Plantillas	Castelhano	O sapato utilizado pelo mineiro em trabalho	Na descrição da rotina dos mineiros, como em “calçam suas plantillas”. Cenas no filme.
Capi'i, cati e guavirami	Guarani	Planta e fruta silvestres, e a bebida que se obtém dela, respectivamente	Na visita dos changays a uma comunidade específica, a bebida é oferecida aos clandestinos, usada nas festas.

Vocabulário	Origem	Significado na Narrativa e vocabulário utilizado pelas personagens do filme	Ocorrência na Narrativa
Vaquería	Castelhano	O rancho central	Alta ocorrência na narrativa, sempre que os mineiros se referiam a tal espaço.
Tapê-hacienda	Guarani	Caminho de casa/caminho-mestre	Representa o perigo do trato direto com a erva-mate.
Tapê-poi	Guarani	Trilhos que cortam o tapê-hacienda em todas as direções	Ao longo de toda a narrativa, sempre que necessário designar características do tapê-hacienda.
Nhandu-puiçum	Guarani	Dedo de ema, nome que é dado, por extensão, às bifurcações dos caminhos do erval.	Uma única vez na narrativa, relacionado ao vocábulo anterior.
Tendidas	Castelhano	Limite do eito de cada mineiro	Relacionado ao trabalho direto com a erva.
Cargadero	Castelhano	Sítio onde o mineiro passava a carga para o lombo das mulas, quando o sítio do corte distava mais de três mil passos do barbaquá	Relacionado à descrição do trabalho e do caminho percorrido pelos mineiros.
Juruacuá	Guarani	Operação de voltar à mina para fazer uma segunda carga no dia	Contado pelas reflexões da personagem Pytã, sobre os mineiros que faziam este segundo trajeto.
Potrero	Castelhano	Várzea redonda, com aguada, onde eram guardadas as reses de corte.	Relacionada às descrições da rotina dos mineiros.
Curuzu-paño	Castelhano	Espécie de sudário, colocado nas santas cruzes dos caminhos ou onde hajam ocorrido mortes violentas.	Nas reflexões de Pytã, que relembra o ocorrido com um mineiro jovem, e então passa a refletir sobre o medo dos mineiros de passar por aquela região.
Comissaria	Castelhano	Almoxarifado do rancho	Toda vez que se referiam à administração ou ao armazém, nas vozes de diversas personagens.
Yasy	Guarani	Lua	Nas falas das personagens, ao evocar o espírito da deusa da erva-mate.
Cuñataí	Guarani	Moça virgem/donzela	No diálogo de Flora e Pytã, e Pytã e Isaque, em tom afetivo.
Quilomberas	Castelhano	Prostitutas	Ao longo de toda a narrativa, especialmente na época do baile da Semana Santa.

Vocabulário	Origem	Significado na Narrativa e vocabulário utilizado pelas personagens do filme	Ocorrência na Narrativa
Barbaquá	Guarani	Jirau de forma circular, emborcado sobre um buraco.	Toda vez que era mencionado o trabalho do uru.
Uru	Guarani	Aquele que trabalha a erva no barbaquá	Toda vez que a personagem Uru aparecia na narrativa.
Huayno	Guarani	Menino/ajudante/aprendiz do uru	Relacionado ao barbaquá e ao uru, é o aprendiz dele e é uma personagem que aparece sempre que o uru também é mencionado.
Changa-y	Guarani	Ervateiro Clandestino, operando em concessão alheia	Ao longo de toda a narrativa. No núcleo das personagens e nas falas de Luisão e da Companhia. Há duas formas de escrita: com e sem hífen, neste trabalho adotou-se a grafia sem hífen, por ser esta a utilizada por Donato no prefácio à narrativa.
Gualipola	Guarani	Cachaça barata	Relacionado ao desejo das personagens de "afogarem as mágoas na canha".
Caigué	Guarani	Mate queimado com açúcar	Na fala dos changa-ys, na fala da bugra Nakyrã.
Mbaracayá	Guarani	Gato, dito de forma afet	