



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Carolini Cristina Santos Alpe Bonez

O mural à margem:
um estudo da configuração narrativa em *Chão Bruto*
e *Selva Trágica*, de Hernani Donato.

São José do Rio Preto
2023

Carolini Cristina Santos Alpe Bonez

O mural à margem:
um estudo da configuração narrativa em *Chão Bruto*
e *Selva Trágica*, de Hernani Donato.

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Norma Wimmer.

São José do Rio Preto
2023

B712m

Bonez, Carolini Cristina Santos Alpe

O mural à margem: um estudo da configuração narrativa em Chão Bruto e Selva Trágica, de Hernani Donato. / Carolini Cristina Santos Alpe Bonez. -- São José do Rio Preto, 2023
158 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Norma Wimmer

1. Romance-mural. 2. Discurso. 3. Narratividade. 4. Hernani Donato. I. Título.

Carolini Cristina Santos Alpe Bonez

O mural à margem:
um estudo da configuração narrativa em *Chão Bruto*
e *Selva Trágica*, de Hernani Donato.

Tese apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio
Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer.

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr^a. Claudia Maria Ceneviva Nigro.

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto.

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim.

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto.

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina.

Universidade de Louisville – KY.

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

Universidade Federal da Grande Dourados.

Data da defesa: 06 de abril de 2023.

São José do Rio Preto
2023

Aos meus amados Alex e Vittorio, esposo e filho, eternizados em mim.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer, por me acolher enquanto orientanda. Obrigada pela confiança em meu trabalho, e pelo respeito dirigido a mim, conduzindo a orientação de forma gentil e sábia.

Aos membros da banca examinadora, pelo interesse e disponibilidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pelo incentivo à execução da presente pesquisa.

“Para os homens a semeadura deste ano é de ódios. Só têm a esperar uma colheita de sangue.”

Hernani Donato (1955, p. 49)

RESUMO

A tese aqui apresentada teve como intuito estabelecer e ponderar as relações entre a configuração mural verificada nos romances *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) de autoria de Hernani Donato, e as projeções da referida configuração quanto à constituição discursiva presente nas tramas. Ambos os romances em análise contemplam sua esfera ficcional permeada pelo campo histórico – em *Chão Bruto* (1955) tem-se o povoamento do oeste paulista em virtude da ótica expansionista atuante sobre aquele espaço, e em *Selva Trágica* (1976), o contexto de exploração da erva-mate no sul do Estado de Mato Grosso - antes de sua divisão territorial, pela Companhia Mate Larangeira, responsável pela concessão das terras constituídas pelos ervais nativos. Projetou-se a análise de como o contexto histórico aliado à articulação discursiva auxiliam na construção de murais e submurais que desvelam os acontecimentos por meio da discursividade neles presentes. Enquanto suporte teórico para a realização das análises, foram elencados autores que pudessem contribuir quanto ao estudo do nível discursivo, como Norman Friedman, Mikhail Bakhtin e Valentin Volochinov. Estudos de teóricos que apresentam sua área de atuação voltada à Historiografia e História também foram utilizados a fim de fornecer informações que amparariam a compreensão das obras enquanto produto social. Nesse sentido, o estudo em questão buscou conceber as correlações históricas e sociais a partir do nível do discurso, analisando as inerências entre o contexto de produção na narrativa e a articulação dos fatos extrínsecos aos textos provenientes de um determinado momento histórico, verificando-se as referidas inerências no plano da linguagem e das instâncias discursivas presentes na narrativa tendo como base a projeção mural, a qual fora verificada enquanto perspectiva norteadora em ambos os romances, para que a narratividade pudesse ser manifesta de modo a contemplar todos os elementos existentes nas narrativas.

Palavras-chave: Romance-mural. Discurso. Narratividade. Hernani Donato.

ABSTRACT

The thesis presented here aimed to establish and ponder the relations between the mural configuration verified in the novels *Chão Bruto* (1955) and *Selva Trágica* (1976) authored by Hernani Donato, and the projections of this configuration regarding the discursive constitution present in the plots. Both novels in analysis contemplate their fictional sphere permeated by the historical field – in *Chão Bruto* (1955) there is the settlement of the west of São Paulo due to the expansionist perspective active over that space, and in *Selva Trágica* (1976), the context of exploitation of yerba mate in the south of the state of Mato Grosso - before its territorial Division -, by the Companhia Mate Larangeira, responsible for granting the land constituted by the native trees of yerba mate. The analysis of how the historical context combined with discursive articulation help in the construction of murals and submurals that unblock events through the discursiveness present in them. As theoretical support for the analysis, authors were listed who could contribute to the study of the discursive level, such as Norman Friedman, Mikhail Bakhtin and Valentin Volochinov. Studies of theorists who present their area of activity focused on Historiography and History were also used in order to provide information that would support the understanding of the works as a social product. In this sense, the study in question sought to conceive the historical and social correlations from the level of discourse, analyzing the inference between the context of production in the narrative and the articulation of extrinsic facts to the texts coming from a given historical moment, verifying the aforementioned inferences in the plane of language and discursive instances present in the narrative based on mural projection, which had been verified as a guide perspective in both novels, so that the narrativity could be manifested in order to contemplate all the elements existing in the narratives.

Keywords: Romance-mural. Speech. Narrativity. Hernani Donato.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DE <i>CHÃO BRUTO</i> (1955) E <i>SELVA TRÁGICA</i> (1976)	12
3. O DUO SERTÃO-SELVA: MATRIZES DO ROMANCE DONATIANO	15
4. A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE MURAL VIA RECURSOS DISCURSIVOS.....	53
4.1 ROMANCE-MURAL: O DELINEAR DE UM CONCEITO	53
4.2 O PROCESSO DO MURAL: RECURSOS E REPRESENTAÇÃO	81
4.3 A ATUAÇÃO DO NARRADOR E DA AMBIENTAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DIEGÉTICA DO ROMANCES-MURAL	100
5. CADEIAS IDEOLÓGICAS: DO DISCURSO À COMPOSIÇÃO MURAL.....	117
6. CONFIGURAÇÃO CÍCLICA DO ROMANCE E A ÓTICA MURAL	132
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS.....	156

1. INTRODUÇÃO

A presente tese tem como intuito estabelecer e analisar as manifestações da esfera mural nos romances *Chão Bruto* e *Selva Trágica*, de autoria de Hernani Donato (12 de outubro de 1922 – 22 de novembro de 2012), escritor, historiador, jornalista, professor, tradutor e roteirista, e ocupou as cadeiras da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e da Academia Paulista de Letras.

A partir da referida análise, busca-se verificar como a questão mural é representada no nível discursivo dos romances, e como são interseccionados os campos da História Oficial e da história em campo ficcional, por meio do manejo discursivo incidente sobre as tramas, estando essa intersecção referenciada na perspectiva narrativa na qual estão alocadas as personagens e o agente narrador.

Com relação aos romances utilizados para análise, vale ressaltar que a edição de *Chão Bruto* sobre a qual decorre esta pesquisa corresponde ao ano de 1955, sendo verificada como primeira edição; quanto ao romance *Selva Trágica*, a edição utilizada data de 1976 e configura-se como um exemplar revisto pelo autor, uma vez que a primeira publicação está instaurada no ano de 1957.

Enquanto *corpus* teórico para a execução do presente estudo, elegeram-se textos voltados à construção discursiva da narrativa, baseados no estudo dos campos da linguagem, discurso, história e estilo dos romances. Dentre os autores elencados, teóricos como Mikhail Bakhtin e Valentin Volochinov, tratam as questões de ideologia e plurilinguismo, conceitos relevantes para a execução das análises que estão inseridas nessa pesquisa, além de outros estudiosos como José Luís Fiorin e Diana de Barros. Norman Friedman e seus estudos acerca da enunciação e da projeção dos conceitos de onisciência no discurso, também compõe o *corpus*. Dentre esses autores encontram-se também historiadores, críticos literários e estudiosos da literatura e sua ocorrência proveniente dos contextos fronteiriços.

A fortuna crítica pesquisada, a qual abrange as temáticas referentes aos romances em questão efetua uma abordagem pertinente tanto quanto à literatura, quanto em relação ao estudo geopolítico das noções históricas que auxiliaram na execução das narrativas, enquanto base sócio-histórica.

A presente tese é dividida em cinco capítulos. No capítulo inicial, temos uma breve disposição do enredo das narrativas, dos sujeitos nelas inseridos, e de alguns

fatos a partir dos quais os romances se desenvolvem. Esse capítulo tem como objetivo situar o interlocutor com relação à tessitura de *Chão Bruto* e *Selva Trágica* e seus desdobramentos, a fim de que, posteriormente, a relação entre o contexto de produção da narrativa e sua impressão nas instâncias discursivas possa ser apreendida.

O capítulo intitulado *O duo sertão-selva: matrizes do romance donatiano*, apresenta ao leitor as considerações a respeito dos espaços nos quais ocorrem as narrativas, e como essa abordagem promove a construção de um romance voltado ao regional, embora essa designação não seja disposta de modo pictórico. Nesse primeiro momento, busca-se apresentar os elementos espaciais da trama, em paralelo ao contexto social atuante como pano de fundo para o desenvolvimento das narrativas.

O capítulo posterior – *A construção do romance mural via recursos discursivos*, é seccionado em três subcapítulos - *Romance Mural: o delinear de um conceito*; *O processo do mural: recursos e representações*; e *A atuação do narrador e da ambientação na construção diegética dos romances-mural*. Esses módulos referem-se à apresentação e discussão das características murais regentes de ambos os romances, e como elas podem ser verificadas em nível discursivo, a partir da figura e projeção do narrador e da potência descritiva inserida nos romances, em virtude das cargas descritivas que impregnam as exposições dos espaços. Busca-se aliar nesse momento, a carga muralística incidente sobre as narrativas, e o seu propósito enquanto parte constituinte do pano de fundo no qual estão representadas as intersecções entre o ato narrado e o contexto da História Oficial. O discurso do narrador e das personagens, é analisado sob o ponto de vista teórico de Norman Fridman e Mikhail Bakhtin/Valentin Volochinov, com o intuito de constituir uma relação entre a perspectiva mural, e suas projeções na discursividade das tramas, promovendo-se a avaliação das linhas de força atuantes sobre os componentes das narrativas.

O capítulo – *Cadeias ideológicas: do discurso à composição mural* -, deriva de um conceito apresentado pelos teóricos Bakhtin/Volochinov, sob o qual os indivíduos de determinado espaço constituem entre si projeções ideológicas que contaminam outras projeções ideológicas por meio das consciências individuais. Em se tratando dos romances, as personagens pertencentes a esses espaços estariam, de acordo com esse conceito, interligadas pela disposição de um viés ideológico, que as

contamina ideologicamente, aglutinando-as a determinada linha de força e/ou visão de mundo preponderante naquele espaço. Nesse sentido, o espaço enquanto mural seria o local de representação desse enviesamento ideológico, capaz de obliterar as personagens e condicioná-las a determinado posicionamento, que só se faz verificável a partir das manifestações do discurso apresentadas na narrativa.

O último capítulo, intitulado *Configuração cíclica do romance e a ótica mural*, tem como intuito promover o desfecho da presente tese, ao propor a interrelação entre a ótica mural e suas características, e o aspecto cíclico dos romances. O referido capítulo apresenta, a partir de análises, como a vertente mural pode determinar o estado cíclico das narrativas, uma vez que as ações se repetem, modificando-se os indivíduos, mas permanecendo o contexto mural, tanto a nível espacial quanto em nível ideológico.

2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DE *CHÃO BRUTO* (1955) E *SELVA TRÁGICA* (1976)

Duas perspectivas, dois enredos, duas trajetórias, um mesmo panorama. *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) apresentam ao leitor duas histórias grafadas no contexto histórico brasileiro, a partir do desvelamento das vozes as quais trazem consigo as marcas da brutalidade e tragicidade que permearam a vivência de indivíduos reais, representados nos romances pelas personagens que dão vida aos acontecimentos nesses cenários.

Chão Bruto (1955) é redigido tendo como enredo e ambientação a questão grileira e posseira, impressa sobre o território paulista. O progresso verificado naquelas terras alavancou a ambição de indivíduos que visualizavam ali diversas oportunidades de crescimento. A configuração pacífica do sertão é desconstruída e ascende a dinamicidade do processo civilizatório. O contingente e fluxo de pessoas cresce, bem como as empreitadas de expansão e urbanização daquele território. A tensão se instala quando os conflitos de interesse surgem e as vozes de resistência, por mais obstinadas que sejam, são suplantadas pela violência e brutalidade dos jagunços e seus grileiros, com as carabinas prontas a dissipar o sossego dos posseiros.

Em *Chão Bruto* (1955), os dois lados da cena se concentram na relação antitética entre o sertão e a civilização. O processo expansionista irradiava-se pelo território, descaracterizando as terras sertanejas e o marasmo delas proveniente. Posseiros e grileiros se enfrentam tendo como pano de fundo a natureza, que permanece impassível frente aos conflitos dos homens no sertão.

Selva Trágica (1976) também apresenta uma atmosfera conflituosa, no entanto, em oposição ao primeiro romance, em que a resistência é disposta de modo mais efetivo e violento contra as investidas grileiras, a narrativa passada nos ervais tem seus conflitos manifestos de modo que quaisquer resistências são suplantadas não apenas pelos encarregados dos acampamentos ervateiros, mas também pela supressão ideológica manifesta pelo sistema de monopólio da Companhia Mate Larangeira. Enquanto em *Chão Bruto* (1955) o modo de resistência é verificado pelo anseio de pertencimento do posseiro a sua terra, em *Selva Trágica* (1976) o único meio de relutância é representado pelo desejo de fuga do erval.

A liberdade em *Selva Trágica* (1976) é percebida pelos sujeitos condicionados ao ambiente do erval, como algo possível quando fora dos limites da Companhia. A margem do rio Paraguai¹ é o destino almejado por muitos, mas poucos conseguem alcançá-lo. A tragicidade se instaura junto ao fatalismo, e a violência do erval recondiciona os pensamentos dos mineiros que devem escolher entre o conformismo ou a morte.

A sobrevivência em *Chão Bruto* (1955) é demarcada pela aceitação do exílio. Já em *Selva Trágica* (1976), o sobreviver está intrínseco ao ato de permanecer no erval, ainda que esse não seja caracterizado como local de pertencimento do sujeito. A fuga, que em uma esfera isenta o indivíduo da brutalidade, demarca em outra perspectiva, a tragicidade de uma morte vinculada à desobediência a um sistema injusto e vil.

Chão Bruto (1955) tem suas personagens dispostas na trama de modo a configurar três principais núcleos que se caracterizam ideologicamente de acordo com a sua proveniência. Em primeira instância temos os posseiros, os quais visualizavam a terra enquanto meio de (sobre)vivência, determinando esse espaço, que fornece o necessário para suas necessidades. Nesse sentido, a terra apresenta uma denotação provedora, fornecendo a paz e o sossego a que o indivíduo sertanejo aspira, além de prover seu sustento.

Oposto a esse núcleo estão os grileiros, que veem a terra como oportunidade de expansão patrimonial. A terra serve aos seus interesses, estando então, objetificada. O valor afetivo da terra é substituído pelo valor agregado a esse espaço, alavancando-se assim a empreitada expansionista.

O terceiro núcleo se refere às personagens não enquadradas em ambos os grupos citados. São sujeitos suscetíveis, mas alheios às modificações do sertão, não sendo, portanto, agentes dessa transformação, atuando apenas como observadores do que se instalará naquele espaço com o processo civilizatório que chega às terras sertanejas do interior paulista.

A disposição das personagens de *Selva Trágica* (1976) ocorre de modo divergente à configuração de *Chão Bruto* (1955). Tem-se, pois, um processo de setorização dos componentes de um mesmo núcleo. Todas as personagens de *Selva Trágica* (1976) que se encontram nos limites do erval, independentemente de sua

¹ O rio Paraguai é um curso fluvial que percorre Brasil, Argentina, Bolívia e Paraguai, sendo o principal afluente do rio Paraná, e um dos mais relevantes rios da Bacia Platina.

alocação hierárquica, compõem um só eixo. As personagens que se encontram em uma esfera exterior ao erval, formam um sub-eixo do erval, pois também se encontram em um contexto no qual impera o monopólio da Mate Larangeira. A ideologia combativa da empresa se faz tão latente que as linhas de resistência que tendem a atuar sobre ela são obliteradas pelo sistema que ela imprime a cada personagem.

Seja selva, seja sertão, nossas personagens são peças de uma engrenagem a qual tem como aparato ideológico o poderio estatal ancorado à ambição e a um senso de progresso que ignora os sujeitos e considera apenas o projeto expansionista. Explica-se assim o teor cíclico apresentado em ambos os romances. O ciclo de expansão ervateira e territorial não são interrompidos ao término dos romances. Ocorre uma substituição dos sujeitos que continuarão a dar força a essa engrenagem de progresso, ainda que isso seja executado à base do brutal e do trágico.

3. O DUO SERTÃO-SELVA: MATRIZES DO ROMANCE DONATIANO

As narrativas configuradas como objeto de análise no presente estudo – *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) -, de autoria do autor paulista Hernani Donato, constituem-se como formas de representação da história velada de indivíduos que sucumbiram aos domínios de um sistema monopolizante, ascendido pela ganância e ambição daqueles que se encontravam no topo desse aparelho sistemático. Este capítulo tem como intuito apresentar as matrizes que concernem à elaboração dos romances. Sendo assim, constituir-se-á um panorama englobando os enredos e suas respectivas personagens, que serão retomados nos demais capítulos como meio de abordagem e exemplificação de conceitos dispostos a partir da teoria literária, conceitos esses que envolvem as noções de narratividade e discurso.

Hernani Donato alia nas narrativas a história e o senso estético literário. A execução de ambos os romances foi permeada pela exímia capacidade do autor em aplicar no discurso literário, o panorama histórico delineado pelos fatos que serviram como pano de fundo para os enredos apresentados pelo escritor.

O botucatuense Hernani Donato, “(...) autor multifacetado e inclassificável”, como colocado pelo historiador Jérri Roberto Marin (2013), configura-se como um escritor que perpassa por diversas áreas do conhecimento – Jornalismo, História, Literatura e Sociologia. Seu estilo de escrita carrega impressões dessas áreas, e seu texto é marcado por nuances ora demandadas pela História Oficial, ora dispostas pela ficcionalização.

Ainda, na perspectiva de Marin (2013), Donato efetuou um processo de integração ao meio presente em suas narrativas. A partir desse íterim, os locais por ele visitados - sudoeste de São Paulo e sul do antigo Estado de Mato Grosso² - converteram-se em objeto de observação, conhecimento e reflexão. É a partir dessa observação e do intercâmbio com outras perspectivas - sujeitos, visões de mundo, locais - que Donato identifica o Oeste brasileiro como "sertão desconhecido". Vejamos

² O Estado de Mato Grosso do Sul, como é conhecido atualmente, configurava-se como componente territorial do Estado de Mato Grosso. O desmembramento ocorrido entre os dois Estados é datado de 11 de outubro de 1977, a partir da Lei Complementar 31, assinada pelo presidente em vigência na época, Ernesto Geisel.

duas menções ao *sertão* e sua distância – territorial, social e cultural – dos polos de poder, em *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976), respectivamente:

Assim estavam as coisas nas terras do Grande Pontal! Os mapas diziam delas – “Sertão Desconhecido”. (DONATO, 1955, p. 13-14).

(...) O Governo está longe, tem a vista fraca demais para enxergar o que se passa no meio do mato. E a erva está no meio do mato. Não nos jardins do palácio do Governo. (DONATO, 1976, p. 198).

Esses “sertões” são simbolizados pelo esquecimento das autoridades governamentais. A ausência do Estado é determinante para o subdesenvolvimento econômico e cultural das regiões, o que promove a lei dos homens, sem o adequado senso de justiça. Há, então, o público que padece perante o meio e àqueles que se encontram no topo das relações sociais. Logo, o *sertão* apresenta uma denotação que vai além do *locus*, representando a noção da existência de um Brasil alheio ao governo.

A correlação entre áreas do conhecimento e a perspicácia do autor em analisar e apresentar a história mediante a literatura culmina em narrativas que exploram temáticas sociais em determinadas esferas. A realidade presente nos contextos apresentados é disposta e analisada, buscando elevar ao nível de percepção do leitor a esfera da denúncia, uma vez que o caráter denunciativo dos romances se configura de modo implícito, no nível da enunciação. Para isso, é necessário que o leitor – a partir da leitura – incida sobre a personagem a aceitação da verdade que por ela está sendo promovida, constituindo, assim, uma “impressão praticamente indissolúvel”, nas palavras de Antônio Candido (2009, p. 51).

Quanto aos romances em questão, infere Marin (2013):

O leitor é cativado a crer, por meio de “garantias do real” e de estratégias que comprovam a veracidade da narrativa ficcional, que o romance se baseia em fatos verídicos e personagens reais e identificáveis. Ao pretender excluir a dimensão subjetiva, garante à narrativa um estatuto de verdade e uma dimensão ética, ao narrar o acontecido. A acurácia da narrativa fundamenta-se nas múltiplas fontes coletadas, no testemunho pessoal do Autor e em uma série de citações, remissões, notas, datas e depoimentos. Porém, ao indistinguir fato, ficção e verdade, o escritor cria, intencionalmente, incertezas entre o que é real e invenção na narrativa. Enfim, Donato reconhece a importância do receptor/leitor e atribui a ele um papel

relevante, convencendo-o a aceitar sua narrativa ficcional como histórica. (MARIN, 2013, p. 139-140).

As garantias do real estão assentadas sobre a carga realista que o autor emprega a partir do discurso. A questão territorial, econômica e política são pilares dispostos por Donato para conferir o senso de realidade às tramas. Nomes de cidades, figuras políticas e acontecimentos inerentes à História Oficial, permeiam os acontecimentos fictícios dos romances, o que constitui a tênue linha entre ficção e veracidade dos fatos. No que tange ao testemunho pessoal do autor, conforme colocado por Marin (2013), percebe-se que Donato efetuou uma pesquisa de cunho exploratório e documental para a execução das narrativas. As tessituras em questão, ainda que com ambientações e eixos históricos divergentes, abordam as noções de sobrevivências absurdas dos indivíduos subjugados pelas esferas de domínio apresentadas nas narrativas – o sertão e a selva ervateira.

Ambas as tessituras podem ser alocadas em uma esfera sob a ideia da “*consciência do subdesenvolvimento*”, conceito veiculado por Candido (1989). Ao pensarmos nas temáticas e prolongamentos dos romances donatianos em questão, verificamos que estas possuem uma orientação voltada à realidade, miséria e incultura dos sujeitos. No entanto, esses pontos não são concebidos de forma individual no que tange à personagem, uma vez que ela se faz inerente à representação de um conjunto de indivíduos em oposição a determinada classe dominante. Ocorre então uma análise de maior profundidade executada pelo autor. Este leva em consideração as nuances políticas e sociais impressas sobre o processo de existência do sujeito, representado na trama pela configuração de cada personagem.

Ainda segundo Candido (1989) a referida *consciência do subdesenvolvimento* se manifestou mais claramente a partir da década de 1950, no entanto, desde o período de 1930 já era verificada a modificação de perspectiva na orientação e execução da prosa regionalista. Muito além do espaço de representação da narrativa (aspecto regional), e de sua interferência na trajetória diegética das personagens, intervém também na execução literária, aspectos voltados ao setor político e econômico. O teor do subdesenvolvimento passa a atuar enquanto propulsão das

temáticas da desigualdade e injustiça, evidenciando a percepção “pessimista do presente e problemática quanto ao futuro” (CANDIDO, 1989, p. 141).

Candido (1989) coloca ainda a existência de uma fase posterior ao regionalismo, a qual ele denomina “super-regionalista”, correspondente “(...) à consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989, p. 162). Nesse sentido, anulam-se as noções de otimismo e euforia patriótica, que podem ser verificadas na perspectiva do “país novo”, por exemplo. O lugar de execução literária do autor passa a valer-se do pessimismo e da consciência do atraso, incluindo-se nessa perspectiva não apenas as problemáticas que são produto de um regional isolado das esferas político-econômicas. Ocorre nessa subvertente do regionalismo, a preocupação do autor em responsabilizar outros setores pela incultura promovida nas regiões alhures à civilização e urbanização.

Nesse sentido, ao assumir uma consciência política e ideológica sobre o senso do subdesenvolvimento, o processo autoral não se encontra vertido apenas ao aspecto documental do romance. Ainda que os romances em questão suscitem a perspectiva de um documentário, instauram-se na diegese fatos e personagens que, apesar de representarem um momento histórico, alocam-se no campo da ficção. Sendo assim, a articulação entre História Oficial e história ficcional fica a cargo do autor, que deve lançar mão de recursos para alcançar êxito nessa construção. Ao pensarmos na perspectiva “super-regionalista” e seus elementos, ou ainda “ingredientes”, como dispõe Candido (1989), exige-se do autor o maior refinamento das técnicas estilísticas, para que o regional seja apresentado ao leitor em caráter universal, no qual o pitoresco não atua como principal motivador da instalação das personagens nas tramas. É exatamente esse processo que Donato promove nos romances aqui apresentados.

Assim sendo, ainda que ocorra uma caracterização das personagens sob as nuances regionais, entende-se que os romances não tenham sua diegese circundada apenas pelo regional pitoresco. Atuam sobre os núcleos das personagens, forças dominantes que envolvem realidades exteriores, que só podem se conectar a esses núcleos, pela perspectiva autoral.

Explica-se dessa forma as divergências estilísticas entre a voz do narrador, e a voz das personagens. Como será elucidado a posteriori, ocorre por vezes a modulação da voz do narrador em prol da perspectiva dos sujeitos na trama. No entanto, quando o narrador não se apresenta nesse estado – cedendo sua voz a

outrem -, verificamos o refinamento linguístico empregado na voz do narrador, e a projeção de uma perspectiva temporal e ideológica, produto de uma visão intelectual arraigada à História Oficial e seus desdobramentos. Como efeito dessa articulação, ocorre a tensão entre os discursos enunciados, em que, paradoxalmente, as vozes do texto permeiam-se e confrontam-se, evidenciando-se assim a universalidade do regional, uma vez que ele se encontra instaurado nos romances donatianos, entre as articulações do territorial, social, e econômico, e não vertido apenas ao pitoresco do romance regionalista. Logo, atuam sobre esses romances linhas de força, disputas de poder e esferas dominantes, que perpassam o campo da escrita alcançando os pilares ideológicos que também se imprimem sobre os fatos narrados.

Enquanto aspecto territorial se entende que os marcos abrangidos pelo sertão do oeste paulista – em *Chão Bruto* (1955), e a selva ervateira, de *Selva Trágica* (1976), constituem-se como locais alheios aos grandes centros. No entanto, há a equivocada ideia de que esses espaços se encontravam sem o senso de organização social entre os indivíduos que ali estavam antes da empreitada expansionista e demográfica que seria realizada nesses dois locais, como veremos posteriormente. Os costumes rústicos, provenientes de uma base indígena, em ambos os locais, instauram a preexistência do sertão e sertanismo, como colocado por Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (2008, p. 31):

(...) cabe fazer notar a preexistência do sertão e do sertanismo como topos anterior à caracterização do regionalismo, uma vez que, ao qualificar as diversas regiões interioranas do país, compondo o todo nacional, o sertão e aquilo que o caracterizou na literatura sertanista designa as regiões interioranas do país, de população escassa, cujos costumes e padrões culturais são ainda rústicos. (SANTOS, 2008, p. 31).

Pela perspectiva do autor, a esfera do sertanismo compreende as regiões interioranas do país, nas quais encontramos um conjunto de características culturais promovidas pelos indivíduos que ali se alocam. O sertão de *Chão Bruto* (1955) e a selva de *Selva Trágica* (1976) assumem as mesmas características – ambas as regiões são polos aquém à civilização das grandes cidades, com população reduzida e à margem dos cuidados governamentais. Ainda assim, o sertão – nomenclatura

também voltada à selva nesse estudo -, possui sua singular articulação cultural e social.

O estilo de escrita empregado por Donato em ambos os romances contempla a narração do processo de transformação agrária brasileira. Seu viés literário compreende o avanço da modernização que ganhava as terras do sertão – territórios que se encontravam além dos grandes polos de industrialização. O embate entre a força do natural e a investida civilizatória recai sobre o indivíduo que se encontra nos espaços a serem modificados pela disposição de um novo modelo de civilização. A ocupação humana age contra o sertão e o erval, trazendo consigo concepções arraigadas ao senso de progresso, cujo foco é a modificação do espaço em prol do expansionismo econômico. Com isso, temos a objetificação do indivíduo, que se torna volúvel ao caos instaurado – de um lado, há a luta contra sua supressão pelo ambiente natural, dada a hostilidade do sertão e da selva; de outro lado, a luta contra os parâmetros instaurados pelo progresso, uma vez que a noção de valor se volta para o território, e não para o sujeito. Enquanto ocorre a expansão territorial, ocorre também a constrição de possibilidades para o sujeito que se encontra cercado pelo processo expansionista.

Ainda que os romances apresentem elevada carga realista a tanger elementos arraigados à História Oficial, notamos a partir do manejo linguístico do autor a preocupação em particularizar os índices da trama – *locus*, personagens, eventos. A necessidade de evocar a impressão do real pelo narrador revela a intenção ficcional, o que constitui – segundo Anatol Rosenfeld (2009) -, um paradoxo entre a aparência da realidade e sua projeção mimética. Essa disposição pode ser verificada tendo em vista o esforço de Donato em incutir na trama nomes de locais, acontecimentos e figuras públicas que de fato estão inseridas na linearidade histórica. No entanto, essas menções se mesclam ao manejo discursivo que o autor executa, o que torna muito estreita a linha entre a realidade e o ato ficcional.

Donato delibera as duas narrativas em tom documental. O arranjo descritivo do qual o autor faz uso propõe uma esfera narrativa aos moldes da linguagem jornalística - apresentação de episódios simultâneos e intercalados. Ainda assim, é possível verificar a tensão enunciativa promovida pela execução narrativa pois ocorre, em alguns momentos, o uso de uma linguagem voltada ao poético em teor lírico. Vejamos o exemplo a seguir, extraído do romance *Selva Trágica* (1976):

Onde o sapezal enfiava uma ponta no mato fizeram alto, com o cantar do riacho às costas e a promessa de lua pela frente. *Gostosura de lugar!* (...) a noite quente se abria em estrelas. A clareira cheirava a tipichá, iuqueri e chivataguaçu – plantas amigas que perfumam as trevas lenindo a solidão do homem. (DONATO, 1976, p. 10, grifo nosso).

No fragmento acima conseguimos identificar uma ruptura discursiva com relação aos enunciadores (*“Gostosura de lugar!”*). Essa ruptura ocorre sem a interferência de marcadores discursivos, como aspas e/ou travessão. Um discurso permeia o outro concomitantemente. Temos a descrição do narrador com relação ao local em que a cena se dispõe, e temos em seguida, o contraste do discurso de uma outra voz – não identificada no contexto do excerto. A disposição da sentença e a entonação a ela conferida por meio do ponto de exclamação rompe a descrição do narrador e dá espaço a uma nova voz, cuja inserção se dá no contexto do erval, enunciada por um actante não explícito. As prosopopeias inerentes à *sapezal*, *riacho* e *plantas*, por exemplo, tensionam o aspecto narrativo, contribuindo para a mescla entre a narração pura - que tende ao tom documental - e o manejo literário da linguagem.

Percebe-se, a partir desse breve posicionamento quanto ao estilo literário de Hernani Donato, que ele se utiliza de muitas facetas para a execução de suas narrativas. Logo, destinar e encaixar sua escrita em um único gênero literário ou esfera discursiva constituiria uma tarefa complexa, uma vez que tal atitude afetaria toda a pluralidade estilística e técnica da qual o autor dispôs para a construção dos romances.

Chão Bruto foi publicado em 1955 (contando com sete edições até 1976), e apresenta como enredo o processo de ocupação do oeste paulista na primeira década do século XX. Donato promove a intersecção entre história e literatura para transpor os fatos ocorridos nesse momento histórico valendo-se da História Oficial para compor a história velada dos indivíduos a partir das personagens presentes na trama.

Em *Chão Bruto* (1955) o embate entre as esferas do âmbito rural e da civilização rege as ações e a atmosfera da narrativa. O mote da tessitura baseia-se nos conflitos agrários tendo em vista a posse das terras paulistas que se configuravam inerentes ao Pontal do Paranapanema – região localizada no extremo oeste do estado de São Paulo. Sua localização geográfica considerada estratégica, aliada à

valorização das terras em virtude da construção da ferrovia Sorocabana, contribuiu para que esse espaço fosse palco de diversos conflitos agrários no início do século XX.

Em sua tese de doutorado³, a historiadora Maria Celma Borges (2004) apresenta as delimitações territoriais da região do Pontal do Paranapanema:

Com uma extensão de 8.936 km², o Pontal faz parte do Planalto Ocidental Paulista e compreende os municípios de Teodoro Sampaio, Sandovalina, Mirante do Paranapanema, Marabá Paulista, Santo Anastácio, Piquerobi, Caiuá, Estrela do Norte, Tarabai, Narandiba, Presidente Bernardes, Presidente Venceslau e Presidente Epitácio. No ano de 1990, com a emancipação dos Distritos de Rosana e Porto Euclides da Cunha, anteriormente pertencentes a Teodoro Sampaio, foram acrescentados ao Pontal estes dois novos municípios. (BORGES, 2004, p. 36).

A conquista desse território, travada a priori entre indígenas e grileiros e, posteriormente, entre grileiros e posseiros, assenta-se sobre índices de violência. Com a instalação da Estrada de Ferro Sorocabana, a região passou a atrair novos contingentes populacionais, o que imprimiu marcas demográficas, culturais e sociais nas terras do Pontal.

A Estrada de Ferro de Sorocaba teve sua inauguração em julho de 1875, e esteve em vigor até outubro de 1971, quando foi incorporada à Ferrovia Paulista S/A (FEPASA). A criação e execução da referida ferrovia foi produto de políticas de incentivo à construção e aprimoramento da malha ferroviária brasileira, no século XIX. Encabeçada pela iniciativa de Luis Mateus Mailaski, um dos componentes da elite paulista, a Estrada de Ferro de Sorocaba trouxe consigo não apenas a questão ferroviária, mas também a implantação de índices tecnológicos, presentes tanto na ferrovia quanto nas oficinas de produção de materiais ferroviários, que chegaram a ser consideradas as maiores oficinas da América Latina. A partir da utilização de material nacional, as oficinas contavam com os processos de mecânica, torno, fundição, marcenaria, montagem e eletricidade. Toda a produção de artifícios que

³ *Pobres da terra ao movimento sem terra: práticas e representações camponesas no Pontal do Paranapanema* – SP. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis, 389 p. 2004.

poderiam ser úteis à ferrovia, era executada nesses pavilhões, que contavam com mais de dois mil e quatrocentos funcionários em atividade.

Enquanto produção de mão de obra, a Estrada de Ferro de Sorocaba apresentava por sua gestão, programas de formação aos funcionários, desde a capacitação de ferroviários, telegrafistas e conferentes, até o aperfeiçoamento de oficiais, cargos que se referiam à maior hierarquização de funções na esfera ferroviária.

A ferrovia que possuía como foco principal a intersecção de polos importantes à exportação de produtos agrícolas, como café e algodão -, promoveu a conexão entre o interior paulista e o Porto de Santos, facilitando as negociações internacionais. A ferrovia também oportunizou o desenvolvimento de cidades como Sorocaba, Botucatu, Presidente Prudente, Assis e Bauru. Além desses territórios, a Sorocabana alcançou, em 1922, a margem do Rio Paraná – como acerta o pesquisador Célio José Losnak (2017) -, levando as marcas da modernidade para além do território paulista, já que promovia o elo entre as terras paulistanas, e as terras consideradas mais longínquas, como o território do Estado de Mato Grosso (que mais tarde seria dividido em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul).

A Sorocabana pode ser disposta, portanto, como um símbolo da esfera moderna, que opunha as cidades ao sertão paulista. Conforme seus trilhos e dormentes alcançavam novos territórios, o processo de expansão da exploração e modernização ocupava as “terras vazias” do sertão. No entanto, nessas terras vazias estavam alocados indivíduos que permaneciam alheios à chegada do progresso, até o momento em que este adentrasse forçadamente ao âmbito sertanejo, fato ilustrado no romance de Donato – *Chão Bruto* (1955). A subsistência da qual vivem os grupos de indivíduos que residiam no sertão, passa a ser suplantada pelos processos de grilagem⁴ em prol do domínio de terras. Esse sistema subsidiou a instalação de grandes fazendas, com foco em atividade agrícola (como por exemplo, a atividade cafeeira), o que resultou na perda de territórios pelos posseiros, que se viram forçados a abandonar as terras em virtude das represálias sofridas. Nesse contexto, o oeste paulista é palco de um processo expansionista, marcado pela instalação das linhas

⁴ O termo grilagem tem sua origem vinculada à falsificação de documentos de posse da terra pelo agente usurpador, ou seja, o grileiro. Para credibilizar os documentos falsos, os grileiros os colocavam em gavetas juntamente com grilos que secretavam substâncias sobre as folhas de papel, dando a elas uma aparência envelhecida. Os documentos fraudados são conhecidos como “grilados”.

férreas, e pelo surgimento de cidades que marcam o domínio das linhas de força cafeeira e industrial sobre o território do sertão.

O oeste paulista se referia até meados do século XIX à região da cidade de Campinas – SP. No entanto, segundo o historiador Célio José Losnak (2017), a delimitação desse território apresentava certa dúvida, uma vez que, segundo o pesquisador “(...) os limites de delimitação e temporalidade variam” (LOSNAK, 2017, p. 2). O que se pode afirmar, ainda pela perspectiva do autor, é que esse espaço foi campo de modificações estruturais com reflexos no contexto sócio-cultural dos habitantes da região do sertão. As referidas modificações estruturais, produto da implementação de ferrovias - como por exemplo, a Estrada de Ferro Sorocabana -, voltavam-se à consolidação do cultivo cafeeiro, do fortalecimento do comércio, e dos investimentos na construção de áreas urbanas. No entanto, ainda que a urbanização começasse a interferir na esfera interiorana, muitos eram os espaços ainda inexplorados, e que possuíam uma estruturação própria do ambiente sertanejo, sem a presença de elementos urbanos.

As cidades que ficavam na fronteira entre o “sertão” e a “civilização” costumavam ser chamadas de “boca do sertão”, eram o ponto de conexão e o liame entre dois territórios com valorizações sociais diferentes. (LOSNAK, 2017, p. 4).

Além da questão demográfica, tem-se como pontos de oposição entre os centros urbanizados e o sertão, a perspectiva econômica e cultural. Ao iniciar-se o processo de povoamento de determinada região iniciava-se também a inserção de índices da modernidade, destituindo o território das características naturais que antes o situava enquanto trecho inexplorado. Nesse sentido, passa a ocorrer um processo de inferiorização do sertão frente às cidades.

A exploração do oeste paulista fora fomentada pela expansão de um movimento que visava agregar valor às terras até então utilizadas para subsistência da população rural que se alocava no território sertanejo. Com novas atividades sendo exercidas no sertão, que iam além do cultivo dos próprios itens para consumo, fazia-se necessária a implantação de setores voltados ao transporte de cargas e pessoas, entrando em vigência portanto, a instituição das linhas férreas, que além de abrigarem

o ideal de modernidade, promoviam o intercâmbio entre os dois espaços – interiorano e grandes centros urbanos.

Faz-se relevante colocar que essa carga modificadora que incidiu sobre o sertão era financiada por instituições político-partidárias que uniam interesses dos cafeicultores aos interesses governamentais, visando o fortalecimento da agricultura principalmente na área cafeeira. Os interesses de ambas as esferas oportunizaram a implantação das linhas ferroviárias paulistas. No entanto, ainda que inseridas em um mesmo projeto de expansão, as redes férreas se apresentavam em disparidade quanto à velocidade de implementação.

As diferenças eram decorrentes das questões internas, tais como a viabilidade econômica e a estabilidade financeira da empresa, e articuladas às questões como a produção econômica das áreas de ocupação, o comércio de terras, os poderes políticos organizados com interesses em jogo, a conjuntura econômica nacional e internacional (o preço do café) e interesses empresariais. Observando as datas de instalação das linhas notamos que as cronologias são díspares, por exemplo:¹² a Companhia Paulista de Estradas de Ferro de capital privado, criada em 1868, que teve o trecho entre Jundiaí e Campinas inaugurado em 1872, chegou a Agudos em 1903, atingiu Panorama, na divisa com o estado do Mato Grosso do Sul apenas em 1962;¹³ a Estrada de Ferro Sorocabana foi fundada em 1871, atingiu Botucatu em 1889 e chegou a Porto Epitácio, à beira do rio Paraná, em 1922; a Estrada de Ferro Araraquara, também de capital privado, partiu de Araraquara em 1896 e chegou a Rubinéia, à beira do rio Paraná em 1952.¹⁵ A velocidade mais rápida de implantação foi a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil que partiu de Bauru em 1905, chegou ao rio Paraná em 1910 e teve concluído o trecho até Porto Esperança, à beira do rio Paraguai, em 1914.¹⁶ Com exceção desta última, as datas de implantação de continuidade de assentamento indicam vários períodos de interrupção. (LOSNAK, 2017, p. 7-8).

A perspectiva de avanço, cunhada pelas ferrovias deriva de uma modernidade que, à época, colocava-se de modo imponente perante ao cotidiano do sertão. Muitas cidades que atualmente integram o território paulista iniciaram sua estruturação alavancadas pelas linhas férreas.

A iminência do senso de progresso trazia consigo o processo de ocupação populacional, uma vez que com a ferrovia, houve a valorização das terras interioranas, despertando a cobiça de grandes fazendeiros. Paradoxalmente, o ideal do progresso trouxe ao Pontal do Paranapanema a barbárie. A construção da civilização contempla marcas de violência, posto que a modernidade foi instituída pelas carabinas no

processo de desocupação dos posseiros e na tomada de terras pelos fazendeiros que buscavam expandir seus limites territoriais. Ainda nas palavras de Borges (2004), as artimanhas utilizadas pelos proprietários de terra consistiam em

(...) falsificação de títulos de terras, queima de roças, assassinatos e os instrumentos costumeiros, adotados pelo poder do *fogo* e da *bala*. Objetivava-se, assim, a expulsão dos posseiros e consequentemente a apropriação das terras ocupadas por estes.” (BORGES, 2004, p. 39, grifo da autora).

Em *Chão Bruto* (1955) dualidades como rural e urbano, estagnação e progresso e civilização e barbárie apresentam-se de modo latente, pois uma das facetas encontra grande resistência ante a outra. A atmosfera conflituosa se estabelece nesses opostos, não oportunizando a coexistência entre as dualidades, e passa a conferir ao texto e aos acontecimentos a inflexibilidade de visões de mundo, imperando, assim, o embrutecimento das perspectivas e consequentemente, o endurecimento das ações e das personagens no contexto de execução da narrativa.

O romance é apresentado ao leitor, na folha de rosto da edição de 1955 nos seguintes termos: “*Chão Bruto* (1955) / Romance Mural / A conquista do extremo sudoeste paulista.” (DONATO, 1955, s/p). Apesar de nesse estudo não nos atermos aos aspectos mais específicos do Muralismo, notamos que a designação "romance mural" pode ser aplicada à obra tanto por sua perspectiva temática quanto pela estruturação que rege a configuração sistêmica da narrativa. Como adendo, faz-se relevante apontar que o romance *Selva Trágica* (1976), apesar de não ser classificado por Donato como romance mural, também apresenta o mesmo senso estrutural de *Chão Bruto* (1955), questão que será abordada a posteriori.

Chão Bruto (1955) é composto por dez capítulos que *a priori*, apresentam-se de modo independente - como representações isoladas de determinado episódio. No entanto, verificamos a partir da leitura que cada capítulo se estabelece como forma de exibição de um extrato componente do mural. Os capítulos contam com breves subcapítulos, que atuam como um submural para que ocorra a representação da esfera a qual se encontra relacionado. Cada ideologia⁵ conflitante coexistirá com outro

⁵ As menções à ideologia e/ou campo ideológico dispostas no presente estudo encontram-se assentadas sob as colocações de Bakhtin/Volochinov (2014). Esses termos encontrar-se-ão ao longo da presente tese apresentados em itálico, uma vez que possuem sua especificidade voltada para o âmbito da linguagem, especificidade essa concebida pelo viés dos autores.

conflito simultaneamente, o que corrobora a execução de um mural narrativo que transpõe ao leitor a observação e análise do extrato social impresso na execução literária.

A ideologia afirmada por Bakhtin e seu Círculo não é apresentada de modo mecanizado, como decorria na produção teórica marxista (MIOTELLO, 2006), sob a qual a ideologia se configura engessada, sem que estivesse manifesta no nível dialógico da enunciação.

Quanto ao estudo da ideologia, derivam dele dois conceitos: a ideologia oficial, arraigada ao viés marxista, em que o viés ideológico atua de forma interiorizada e permanente ao indivíduo; e a ideologia do cotidiano, proposta por Bakhtin/Volochinov (2014).

De um lado, o nível da ideologia do cotidiano - em que se dá o nascedouro mais primário da ideologia, e onde a mudança se dá de forma lenta, visto que os signos estão diretamente em contato com os acontecimentos socioeconômicos. (...) De outro lado, o nível da ideologia oficial - onde circulam os conteúdos ideológicos que passaram por todas as etapas da objetivação social e agora entram no poderoso sistema ideológico especializado e formalizado da arte, da moral, da religião, do direito, da ciência, etc., e, portanto, já se encontram mais estabilizados, mais aceitos pelo conjunto social, mais testados pelos acontecimentos e mais amparados pelos jogos de poder. (MIOTELLO, 2006, p. 173-174).

A ideologia do cotidiano não permite a instauração de uma falsa consciência. A partir dessa perspectiva, a ideologia é a “(...) expressão de uma tomada de posição determinada” (MIOTELLO, 2006, p. 169). Em *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976), as personagens ratificam sua ideologia de acordo com seu local de fala, que é definido pelos acontecimentos em nível sócio-histórico, refratado no discurso. Percebamos, portanto, que mesmo que as narrativas contemplem acontecimentos ficcionais em pano de fundo histórico, é esse background que projeta a configuração ideológica de cada uma delas, que só é percebida pelo leitor por meio do discurso dos sujeitos.

A ideologia é produto das atividades humanas e do espaço onde decorrem as relações entre indivíduo e seu contexto cotidiano, mediadas pelo discurso. É a partir da ideologia que ocorre a interação de vozes e verificação das perspectivas que avançam sobre os acontecimentos de um contexto espaço-temporal, solidificando o

ponto de vista dos sujeitos que corroboram a construção discursiva com suas singularidades e aspectos peculiares.

Para exemplificar as acepções acima dispostas, temos nosso segundo ponto de análise - a interrelação entre os núcleos das personagens. Há na trama o misto de personalidades advindas dos diversos sujeitos que compõem o romance. No início da narrativa, enquanto estes ainda não se encontram contaminados ideologicamente pelo espaço e pelas condições que os cercam, é possível verificar a essência de cada personagem, e o modo como cada um contribui para a execução do romance mural. A divisão dos núcleos da narrativa se estabelece a partir de três principais grupos – posseiros, grileiros e os habitantes do povoado; estes não estão inseridos nas duas primeiras esferas, mas estão relacionados a elas em virtude de sofrerem o efeito de interrelação com as demais personagens.

A personagem Libêncio representa o núcleo dos posseiros. De caráter arraigado à tradição, luta para defender a terra da qual mantém posse, junto com sua filha Sinhana, ligada afetivamente a *Lino*, um dos pistoleiros de *Capitão Paulo* - figura representativa do sistema grileiro, que se utiliza da força e da violência para requerer as terras de posseiros. Representando a tradição e a resistência, ‘ é alocado na narrativa como o símbolo do posseiro que não abandona sua propriedade, mesmo em meio à opressão hostil do sistema de modernização que começa a interferir na região interiorana.

A seguir, temos a passagem em que Sinhana reafirma seus sentimentos por *Lino*, ainda que seja ele o indivíduo a quem fora encomendada a retirada dela e de seu pai de suas terras.

– Mas pai... mas pai... e se for mesmo ele que o capitão mande pra cá? Que é que fazemos, hem, pai?

Libêncio morde o lábio, olha o céu estrelado e descobre que começa a odiar o homem que a filha adora.

– Então, pai? Se for ele? Não posso, não quero gostar, mas gosto dele, pai!

Libêncio escorre uma das mãos para debaixo do banco e certifica-se do peso e da frieza da carabina embalada. O ódio contra o homem que há de vir, cresce com a noite. (DONATO, 1980, p. 23).

O silêncio de Libêncio perante as indagações da filha, substituído pela ação de verificar se a arma está em seu devido lugar, em caso de confronto, revela a dupla postura protecionista – proteção da honra de Sinhana e proteção da propriedade. A carabina atua como instrumento de sua defesa, e reafirma o viés combativo do posseiro. As características associadas à arma – peso e frieza – refletem o espectro emocional de Libêncio, em torno da véspera dos acontecimentos, uma vez que a atmosfera do confronto se torna cada vez mais incisiva.

Ainda na epígrafe de *Chão Bruto* (1955), há a primeira menção à resistência – conduta cultivada e representada pela personagem. Notemos:

Quando um homem forte, bem armado, guarda sua casa, seus bens estão seguros. Mas, quando alguém mais forte o ataca e o vence, tira-lhe a armadura em que confiava e divide os despojos. Lucas 11, 21-22. (DONATO, 1955, s/p).

A disposição desse excerto bíblico alocado na epígrafe, traça o mote da trama. O senso de resistência permeia a narrativa em diversos vieses. No que tange à interpretação da passagem bíblica, temos a possível menção à *Parábola do Homem Valente* que, além de estar presente no evangelho de Lucas, pode ser encontrada nos evangelhos bíblicos de Mateus e Marcos (capítulo 12 versículo 29, e capítulo 3, versículo 27, respectivamente). A referida parábola tem, em sua versão inicial, o embate de resistência entre Jesus e o demoníaco. Em se tratando da narrativa, a analogia entre a epígrafe e a figura de Libêncio se concentra no fato da tradição revestir-se de resistência perante o progresso e a modernidade – aspectos envolvidos em uma esfera demoníaca na visão dos posseiros. O demoníaco remete ao processo de transformação tanto geográfica e econômica, quanto cultural do espaço rural. Assim como na parábola, o embate entre tradição e modernidade culmina na vitória de um, e derrota de outro, não sendo possível duas vertentes ideológicas tão divergentes coexistirem em um meio marcado pela brutalidade das ações dos agentes representantes de ambos os contextos.

Em oposição ao local de fala do posseiro Libêncio, temos a personagem Capitão Paulo, que representa personificação da cobiça. Seus encarregados são considerados por ele, de menor valor que a terra por ele desejada. Capitão Paulo atua na narrativa como porta-voz do expansionismo a qualquer preço, pois considera os

posseiros obstáculos para o processo de modernização. A personagem representa a perspectiva de ocupação da região do Pontal do Paranapanema, que teve efetivação entre 1850 e 1930.

A história da ocupação desta região do interior paulista, a partir de meados do século XIX, é pautada por uma série de operações ilegais, invasões de terras e falsificação de títulos de propriedade, envolvendo desde nomes importantes da região, como os dos coronéis Marcondes e Goulart, até pequenos posseiros pobres. (LEONIDIO, 2009, p. 38).

Ainda que o processo de aquisição de terras fosse apregoado em vias legislativas - Lei das Terras / Lei N 601, de 18 de setembro de 1850 – segundo a qual se permitia a aquisição de limites territoriais apenas pela compra, temos na região do Pontal, conforme a afirmação acima, um processo de ocupação regido pela ilegalidade. Ainda segundo o autor:

O acesso à terra, ao menos para aqueles que podiam lançar de expedientes extra-jurídicos com certo sucesso, os grandes senhores rurais, continuou relativamente livre. A terra era de graça: de grilagem em grilagem, de matança em matança, de queimada em queimada, abandonavam-se as terras cansadas e tomava-se posse de outra porção. A região do Pontal era ainda uma imensa fronteira aberta. A terra não era para ser amada e cuidada zelosamente, mas um bem quase gratuito, a ser usufruído apenas, de forma caprichosa e descuidada. A isso se somou a arrogância e a truculência dos grandes fazendeiros, que, neste mundo onde a lei custava a chegar, quase tudo podiam. (LEONIDIO, 2009, p. 45).

A região do Pontal do Paranapanema passou a se configurar como uma oportunidade expansionista em larga escala. A burocracia para a compra de terras foi contornada pelas influências que os grandes fazendeiros exerciam sobre a lei a partir da grilagem. Essa delimitação territorial, colocada por Leonídio (2009) como “imensa fronteira aberta”, teve seus limites (des)constituídos a partir da ambição dos indivíduos para os quais toda a terra conquistada ainda era insuficiente. Na passagem a seguir temos a apresentação do terras do Pontal anteriormente ao seu processo de transformação em virtude da exploração agrária e instalação das amostras da modernidade.

Assim estavam as coisas nas terras do Grande Pontal! Os mapas diziam delas – “Sertão Desconhecido”.

(...)

Mas o que havia de melhor era a gente pouca. Caipiras mansos com o umbigo enterrado por ali, os olhos cheios, as mãos vazias e o coração de quem não tem reclamos a fazer contra a vida. A terra dava tudo sem exigir coisa que fosse.

(...) O passado não pesava e o futuro não preocupava. Herdavam os ranchos, os nomes, as roupas, as inimizades. E uma ideia vaga de que longe, para o leste, havia cidades, trens de ferro, cafezais, soldados, impostos, fiscais do governo – isto é, um mundo francamente desprezível, ao encontro do que jamais iriam.

Mas de repente o tal mundo estranho investiu contra eles. (DONATO, 1955, p. 13-14).

Promovendo a relação entre o excerto acima e a *Parábola do Valente* - inserida na epígrafe da narrativa a partir da menção bíblica do evangelho de Lucas – verificamos que o senso de resistência se configura elucidado tanto pelo nível micro (posseiros), quanto por um nível macro – o nível ideológico. O “mundo estranho”, relativo ao mundo da civilização e modernização, é hostilizado pela perspectiva de mundo dos habitantes do sertão, que julgam o que é proveniente do leste brasileiro, como uma esfera maléfica. Conforme a passagem, é um contexto ao qual os sertanejos não buscam aderir. No entanto, essa nova perspectiva civilizatória invade a vida tranquila do sertão, tomando-lhes o que a priori se encontrava seguro e protegido.

A antítese presente na figura “olhos cheios, mãos vazias”, apresenta um indivíduo desprovido de ambição, tendo sua existência assentada nos valores da tranquilidade. No entanto, com o advento do progresso, esses valores se encontram ameaçados, oprimidos e, em última instância, suplantados pelas investidas do sistema grileiro.

Retomando a alocação da personagem Capitão *Paulo* na trama, verificamos uma postura plenamente inversa aos moldes do estilo de vida cultivado no sertão. A referida personagem projeta o viés ideológico dos grandes proprietários de terras em suas empreitadas para angariar mais limites territoriais, ainda que isso anule os outros indivíduos que já se encontram instalados nessas terras.

Capitão Paulo decidiu que não pode perder tempo. Não que nesses últimos meses tenha permanecido inativo. Seus homens e

suas espertezas dobraram-lhe as posses. Mas agora os acontecimentos precipitaram-se tão rapidamente que nem ele nem os seus colegas grileiros jamais pensaram que se acontecesse. A Sorocabana está apontando com os seus trilhos para a barranca do Paraná e a estrada boiadeira é mais transitada do que nunca. É o momento de ousar tudo. (DONATO, 1955, p. 18).

A partir do excerto acima verificamos que o processo expansionista está se tornando efetivo na linha temporal da narrativa. Os acontecimentos, conforme colocado no excerto, referem-se às modificações territoriais, sociais e econômicas que ocorrerão naquele espaço, em virtude das novas perspectivas lançadas sobre as terras do Pontal do Paranapanema. Com o maior fluxo de indivíduos, os ânimos em busca da aquisição de terras via grilagem afloram-se.

Observamos em *Paulo* a busca pelo pioneirismo, uma vez que ele identifica seu espaço de atuação ameaçado por outros que possuem seu mesmo posicionamento. Seu desejo pela aquisição de mais terras irrompe a partir da noção de que o progresso trará consigo possíveis problemas, uma vez que, assim como por ele, a cobiça também é um sentimento cultivado por outros. *Paulo* apreende ainda que faz parte de um sistema compreendido por aqueles que não participam diretamente da grilagem, mas que tem interesse nessa modalidade de aquisição de terras. Ainda que não atuem de forma explícita na tomada de terras, os “figurões”, como colocados por *Paulo*, também requerem parte da região do Pontal. Vejamos a passagem em que Capitão *Paulo* mobiliza seus capangas para mais investidas grileiras.

A coisa não dá para brincadeiras. A parada está sendo jogada no tudo ou nada. Em São Paulo vão passar uma nova lei sobre as terras devolutas. Muito figurão vai querer uma fatia grossa na repartição. É verdade que vocês não percebem isso mas é o que está acontecendo. (DONATO, 1955, p. 18-19).

Capitão *Paulo* apresenta a consciência do que acontece no contexto externo ao sertão. A partir dessa consciência, ele se configura como ponte entre os fatores inerentes à modernização e à massa de manobra constituída por seus capangas. Sua posição perante seus jagunços revela a falta de esclarecimento destes que atuam apenas servindo às ordens do Capitão, sem que haja nenhum questionamento. O discurso de *Paulo* é marcado por um diálogo quase sem interlocutor, uma vez que as

demais personagens a eles ligadas - na esfera dos capangas - atuam em suma enquanto receptores.

A postura de Capitão Paulo se configura irreduzível. Sua retórica se apresenta firme e não deixa espaços para indagações. É a partir dessa personagem que há na narrativa a assimilação entre progresso e brutalidade, em razão do progresso ser imposto a partir de nuances de violência. Notemos essas afirmações na passagem a seguir:

Isso é a posse da Água da Cotia. Que requeri faz seis meses. Botei fora por bem os posseiros que estavam ali. Só ficou o Libêncio, pai da sua amada. Teimoso como burro frouxo. Reservei esse negócio para você. Sei que por seu gesto você não iria. Mas vai porque quero que vá. Liquide o assunto com o homem de modo que na segunda-feira ele não esteja mais ali. (DONATO, 1980, p. 21).

No excerto acima, percebemos a veemência de Capitão Paulo, no que tange à ordem confiada a Lino – a questão dos posseiros deveria ser resolvida, não importando outros aspectos que pudessem vir a interferir no posicionamento do jagunço. O enunciado imperativo - “(...) vai porque quero que vá.”, seguido da ausência de explicações sobre a ordem, reafirma o domínio do *Capitão* perante seu capanga.

Em contraponto ao Capitão Paulo, temos a disposição de uma corrente de resistência simbolizada pelos personagens Juventino e Negro Crispim. Ambas as personagens apresentam um distinto viés ideológico de Capitão Paulo, uma vez que prezam pelo senso de honra e lealdade para com os seus. A dualidade respeito/medo, respeito/lealdade, cobiça/honra, e modernidade/tradição, apresenta-se de modo bastante latente a partir da articulação narrativa dessas personagens.

Juventino, assim como a personagem Libêncio figura a resistência a Capitão Paulo. No entanto, Juventino e Paulo se apresentam alocados no núcleo dos posseiros. Juventino, enquanto ex-capanga de Paulo, propõe o cenário de relutância desde sua debandada enquanto capanga, até a sua instalação na condição de posseiro. No entanto, enquanto Capitão Paulo preza o acúmulo de posses, Juventino busca o desfrute imediato de suas conquistas territoriais, que, por vezes, foram dissolvidas em jogos de azar. Vejamos:

Não fosse o carteado, os parceiros de boa estampa e as mulheres de pouco merecimento, o Juventino estaria entre os grandes grileiros que desciam para conversa ao pé do fogo, no Anastácio. Mas nos seus cinquenta anos bem-vividos, não fez mais do que abrir mão do ganho, em quanta gaiatice pôde aprontar numa vida bem macote de pacote e fandango. (DONATO, 1955, p. 47).

No entanto, a mentalidade promovida por Juventino tende a ser dissoluta pela esfera civilizatória, uma vez que o racional em prol do lucro passa a atuar como principal viés na esfera de crescimento econômico. O conflito travado entre essas personagens ressalta os conflitos internos ocorridos nas terras do Pontal do Paranapanema. Em um extremo da luta, encontra-se Capitão Paulo, com sua influência e poder de persuasão - instaurado pelo medo - junto a seus jagunços. No outro lado, temos Juventino e seus aliados fiéis a ele a partir do senso de lealdade, como é o caso da personagem Nego Crispim. Mais uma vez, o embate entre modernidade e tradição é colocado em pauta na narrativa.

A tensão desse conflito pode ser verificada no próximo excerto. A terra de paz, anterior aos marcos da civilização, nota sua tranquilidade diluída em detrimento de um regime expansionista envolto na violência suscitada pelas carabinas e pelo ânimo dos indivíduos do sertão.

– Coisas terríveis vão acontecer! Quando os bodes se marram os cabritos é que se machucam. Muitas barbaridades estão a caminho! Agora já não basta mais para o Juventino e o Paulo. Um deles tem que ficar mandando na terra, o outro debaixo dela. Enquanto isso, os pobres é que penam. (DONATO, 1980, p. 106).

O atrito entre os posseiros demarca o quão subjugados encontram-se os desfavorecidos arraigados ao sertão. Por desfavorecidos compreendemos não apenas os habitantes que ali residem, mas também os jagunços que atuam como agentes da violência nos embates promovidos por aqueles a quem são submissos.

Quanto às mulheres que figuram na trama – Sinhana, Xaíca e Laura -, representam a priori, o senso de suavização de um espaço intensamente embruteado pelos atritos e pela ganância. No entanto, no decorrer das narrativas, essas personagens têm suas nuances modificadas pelos acontecimentos, e sofrem o

processo de embrutecimento a partir das ações as quais são levadas, pelos meios e pelos fatos da narrativa, a executarem.

Sinhana, ao final da narrativa, consegue realizar parcialmente seu romance com Lino, no entanto, no decorrer de toda a trama ela sofre o impasse de ter que escolher entre seu pai Libêncio e Lino. No excerto a seguir temos o discurso de Libêncio sobre a postura de sua filha em relação a Lino – discurso este repleto de indignação pela escolha afetiva de Sinhana:

Está bem, eu sei que a mulher quando ama não pensa senão no seu homem e não deixa de amá-lo porque ele vira ladrão, assassino, incendiário ou.. vá lá, capanga de grileiro! (...) Mas Sinhana, Sinhana, minha filha! pra mim que sou seu pai você podia ter dito que estava a favor dele e contra mim (...). (DONATO, 1955, p. 71).

O impasse de Sinhana não se manifesta aqui apenas na questão afetiva, pois a dualidade posse/grilagem também é disposta pela trajetória da personagem na narrativa. Sinhana faz parte da representação ideológica de que a coexistência entre essas duas vertentes se configura impassível, já que uma possibilidade é excludente à outra. A personagem fica estagnada em sua impotência, e seus desejos permanecem insignificantes perante o sistema no qual ela está inserida. Além disso, tanto Libêncio quanto Lino, apesar de indivíduos representantes de suas respectivas classes, também se configuram impotentes frente o sistema que os cerca, uma vez que seus conflitos enunciam as instâncias de um conflito de maior grau, instaurado pela corrida pelas terras em processo de valorização por fatores alheios ao sertão, que é o espaço da narrativa.

Xaíca é a personagem feminina embrutecida pela prostituição. A atmosfera amorosa dessa personagem é envolta pela implicação amorosa fugaz e inconstante, marcada pelo fluxo de indivíduos que passam a permear seu contexto de vida.

Fez o homem sentar-se na cama e, ajoelhando-se, descalçava-lhe as botas, sem tirar os olhos dos dele. Queria mostrar-se disposta a ouvi-lo e, se ele o quisesse, a consolá-lo. Quando os homens desciam à sua casa é porque andavam precisados de carinho. (DONATO, 1955, p. 9).

Xaíca busca o amor em vários homens, por não conseguir almejar aqueles a quem deseja – Lino e, posteriormente, Rui. Na percepção de um amor impossível, marcado pela não reciprocidade de seus afetos, Xaíca também passa pelo processo de endurecimento de sua perspectiva amorosa, que posteriormente passa a equivaler ao sentimento de aceitação à vida e às condições que lhe foram colocadas.

A personagem Laura, que contrai matrimônio com Capitão Paulo a partir de um casamento por conveniência buscando a ascensão social, traz em sua essência uma elevada carga de frustração quanto a seu casamento. Ainda que Paulo manifeste afeto por ela, Laura acaba se tornando um objeto de posse do fazendeiro, assim como as terras as quais ele ocupa. Na passagem a seguir, notamos o esforço de Paulo em possuí-la enquanto objeto, assimilando sua esposa às terras que detém.

Em vez de levá-la para o interior da casa arrastou-a para a luz e pô-la ao lado do mapa, junto da janela onde podia vê-la sem o prejuízo das sombras. É que pensava em como a terra é imutável, igual hoje como ontem, ao passo que a mulher parecia outra, inédita, desigual a cada dia.

(...)

Tinha à frente, lado a lado, exibindo-se-lhe, dizendo-se propriedade sua, a terra e a mulher: a sua fortaleza e a sua fraqueza. Duas coisas pelas quais vivia e cometera as mais abjetas proezas. Eram seus braços e seus olhos – as duas. Conquistara-as a ambas um pouco com bons modos e outro pouco à força. (DONATO, 1955, p. 31-32).

No fragmento acima, vemos a tentativa de Paulo de equiparar sua esposa às suas conquistas territoriais. Ao colocar Laura ao lado do objeto cartográfico, Paulo objetifica sua esposa, concebendo-a enquanto posse.

As divergências apreendidas pelo narrador quanto à posição de Paulo em relação a sua esposa e suas terras revelam que a esfera comportamental da personagem também diverge frente à sua conquista territorial e amorosa. Enquanto Paulo apresenta-se irredutível e imponente frente a seus subordinados, para com sua esposa demonstra complacência e resignação. No entanto, ainda concebe ambas as esferas enquanto seus objetos de posse. Capitão Paulo ratifica seus poderes sobre ela enquanto cônjuge em um processo de reafirmação de sua autoridade para com ela. Notemos: “- Laura... sei que amor não se impõe como ordem nem se aceita como

encargo. Sei disso Laura, e não quis nunca impor que você me amasse. Olhe que tenho direitos de marido.” (DONATO, 1955, p. 33).

Laura tem sua perspectiva embrutecida a partir de sua transição de indivíduo para mercadoria. Buscando fugir a esse fado, passa a nutrir um amor idealizado pela personagem Rui (advogado de Paulo). A perspectiva de que Rui possua a mesma origem e a mesma visão de mundo que ela, faz com que esse sentimento se fortaleça para a personagem. Entretanto, quando o relacionamento finalmente se concretiza, Laura percebe que, assim como Paulo, Rui também representa a cobiça e o anseio pelas terras do Pontal. No entanto, enquanto seu primeiro esposo a desejava afetivamente, Rui a considera como um bônus das terras que conseguira obter através de Paulo, após seu falecimento. A pretensão de Rui já fora anunciada antes de seu engate amoroso com Laura, em um diálogo com a prostituta Xaíca:

Ora, Xaíca, o amor encontra-se em toda parte onde um homem e uma mulher podem se ver e falar. Se eu estivesse disposto a amar não precisaria ter vindo aqui. Vim para outra coisa - vim por causa da terra e não do amor. (DONATO, 1955, p. 115).

A personagem Rui é reflexo da esfera do processo de ocupação e exploração dos limites do Pontal. A visão de um local com terras ainda por serem tomadas, eleva a ambição de vários indivíduos que buscam a ascensão social a partir do desbravamento do sertão.

Por fim, temos dois personagens que se encontram situados no povoado - o primeiro reflete o desejo de mudança que será obliterado pelo espaço que o cerca. A segunda personagem assume a posição de observador das modificações as quais aquele espaço sofrerá.

Sendo assim, temos em um primeiro momento a figura do Professor Caio, que trouxe consigo não apenas a sua formação, como também o desejo de mudança daquela mentalidade rural. No entanto, com o passar do tempo, Caio visualiza-se em um ciclo o qual não consegue alterar, sucumbindo a ele.

As características urbanas, que a personagem traz consigo no início da trama, são obliteradas pelo espaço de barbárie no qual Caio encontra-se agora envolto. Suas expectativas e esperanças são destruídas por aquela terra, e ele é engolido pelo sistema que o cerca.

Dois anos vividos ali acabaram com tudo nele: estímulo, vocação, coragem! Quanto mais fugia ao mundo ambiente, mais se desencontrava na vida que percebia na terra, nas coisas, na gente. Descobriria o porquê do desencontro: era homem educado para acreditar no dia seguinte, no ano que vem, numa pirâmide regular de autoridade e de responsabilidade. E aquela terra, aquele tempo e aquela gente viviam deslembrados do ontem e só preocupados com o dia de hoje. A vida humana não valia uma pichorra trincada e os caminhos das criaturas raramente seguiam direções paralelas. (DONATO, 1980, p. 19).

A perspectiva de Caio é absorvida pela brutalidade do sertão. A ausência de expectativa dos moradores da região antes questionada pelo professor, agora é compreendida a partir de uma reflexão: o hoje é o tempo relevante para as pessoas que ali coexistem, uma vez que o passado não se faz lembrado e muito menos questionado por elas. A personagem é então absorta nessa atmosfera, não atuando mais como um possível agente de modificação, tendo em vista que se torna parte do ciclo gerido pela hostilidade do sertão, igualando-se aos outros sujeitos que já encontram suas existências incrustadas no sistema de fatalismo que é promovido.

Em oposição a Caio temos a personagem Suindara, que não possui o anseio de modificar o espaço no qual está inserido. Suindara atua como observador perspicaz das mudanças que ali estão ocorrendo. Em sua etimologia, a palavra suindara é proveniente do tupi, e se refere a uma espécie de coruja. Fazendo uma analogia dessa afirmação para com a personagem, podemos depreender que Suindara é um perspicaz analista da realidade que o cerca – sempre atento aos movimentos de todos os indivíduos que permeiam seu espaço, promovendo interrelações entre o passado e suas projeções no presente, e também das modificações que o futuro iminente trará àquele lugar. A noção do progresso aliada à desconstrução dos limiares da tradição é verificada pela personagem:

A Sorocabana está aí e vai acabar com a boiadeira do lado paulista. Vem a estrada e erguem armazéns, fazem cadeias, mandam descarregar impostos sobre o trabalho, a casa, sobre os caminhos que o homem trabalhou e abriu. Estamos acabados. Enquanto a terra é disputada a gente pode esperar e mudar de lado quando o vento bater nas costelas. Mas quando a terra estiver dividida acaba-se a paciência e o pobre já não é mais nada. (DONATO, 1955, p. 180).

Interessante notar que Suindara compreende a dimensão do conflito pelas posses territoriais tanto em seu sentido macro – para com o desenvolvimento estatal -, quanto em seu sentido micro, nos reflexos que ocorrerão para os menos favorecidos. E a partir de sua observação que temos noção do quão significativo e imparável configura-se o progresso na região, que subjuga todos os sujeitos às suas normas.

O segundo romance, *Selva Trágica* (1976), com sua primeira publicação em 1959, é apresentado nessa tese a partir da versão de 1976, revisada e reeditada pelo autor. Com seu enredo baseado na história velada dos indivíduos dos ervais, o romance alia história e literatura para narrar as “sobrevivências absurdas” – conforme disposto na epígrafe dos sujeitos dominados pela Companhia Mate Larangeira⁶ e seus domínios territoriais. A Companhia Mate Larangeira atuou de forma veemente na construção social, política e econômica do território que hoje é parte do Estado de Mato Grosso do Sul.

As atividades econômicas decorrentes da presença da Companhia estão arraigadas aos aspectos sociais que se instauraram no processo de construção desse monopólio. Como parte dos aspectos sociais, entendemos integrados aqui os indivíduos que se encontravam nos ervais – muitas vezes provenientes de uma esfera de migração. Os sujeitos participantes das atividades comerciais da Companhia constituíam um núcleo social que se estabelecia sob o regime da Mate Larangeira.

O objeto das práticas produtivas da Companhia - a erva-mate (*Ilex paraquaiensis*) – constituía-se na extração do produto proveniente de árvore nativa da área central da bacia platina. A demanda do manejo e distribuição da erva era inicialmente suprida pela produção paraguaia e, a partir do século XIX, passou a ser suprida também pela produção brasileira, como elucida o autor Paulo Roberto Cimó Queiroz (2009, p. 1-2):

O hábito de usar as folhas dessa árvore em uma bebida, como uma espécie de complemento alimentar, remonta, como se sabe, aos antigos habitantes dessa região, sobretudo os Guaraní. Tendo sido esse hábito adotado pelos conquistadores europeus e seus descendentes, formou-se na América ibérica um amplo mercado

⁶ Apesar das denominações *Companhia Mate Laranjeira* e *Companhia Mate Larangeira* estarem corretas, optamos pela utilização da segunda nomenclatura, a fim de constituir consonância com os registros e documentos oficiais em nome da empresa.

consumidor, inicialmente abastecido pela produção do Paraguai e mais tarde, já a partir do século XIX, também pela produção brasileira (QUEIROZ, 2009, p. 1-2).

A concretização da exploração em território brasileiro das *minas* de erva-mate, como eram chamados os conjuntos de árvores a serem exploradas, ocorreu em fins de 1850, com a abertura do Rio Paraguai à navegação brasileira. Ainda segundo Queiroz (2009, p. 2), foi a partir dessa abertura que essa região de exploração em terras brasileiras “(...) ganhou um fácil acesso ao principal mercado consumidor da erva (a Argentina)”. A erva-mate, que tem seu consumo atrelado à cultura indígena Guarani, passa a ser objeto de mercado da Companhia no âmbito entre-países, e sua extração, manejo e negociação passam a ser interesse de muitos indivíduos que viam nos ervais o senso de oportunidade.

Os ervais mato-grossenses foram explorados em terras que tinham, a priori, um regime de arrendamento. Para a exploração dessas terras, eram executadas concessões territoriais entre a instância governamental e os interessados na contratação das referidas concessões. Logo, anteriormente à instauração e consolidação da Mate Larangeira, mais precisamente em 1882, o empresário Tomás Larangeira obteve a primeira concessão das terras. No entanto, nesse período, o Brasil era organizado sob os trâmites da pós-independência, estando dividido em províncias. Nas províncias do sul do país – como Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul – o processo de extração e beneficiamento era executado por proprietários rurais independentes, que destinavam o produto já pré-beneficiado (*cancheado*) aos setores de finalização do processo de beneficiamento e exportação (moinhos). Esse processo ocorreu de modo divergente nas terras concessionadas a Thomaz Larangeira, uma vez que se constituiu nesses limites o monopólio da erva, pois a Mate Larangeira assumia todas as práticas laborais referentes à extração das minas. Em fins do Império, e com a instauração da República Federativa, Thomaz obteve em 1890, a partir do primeiro governador nomeado para Mato Grosso (Antônio Maria Coelho – Barão de Amambá), direitos exclusivos sobre a exploração de quase a totalidade da área ervateira do estado.

Larangeira esteve ligado aos trâmites políticos e territoriais – pois atuou como fornecedor de mantimentos para a comissão demarcadora operante da demarcação territorial do Brasil e Paraguai no contexto pós-guerra do Paraguai (1864-1870).

Percebendo a potencialidade dos ervais nativos quanto ao aspecto econômico, Thomaz solicita a licença de exploração, que lhe é deferida, como já descrito no parágrafo anterior, a partir do Decreto n. 8.799 de 09 de dezembro de 1892.

O monopólio ervateiro nos confins das terras devolutas se deu a partir da estrutura com a qual contava a Mate Larangeira. As atividades de importação e exportação da erva eram controladas pela Companhia a partir de sua infraestrutura fluvial portuária, estradas de terra e ferroviária. As instalações da Companhia eram geridas por administradores, que ficavam incumbidos de organizar e disciplinar os trabalhadores em suas diferentes funções na esfera ervateira. O público de empregados, constituído por indígenas, paraguaios e migrantes de outras partes do território brasileiro participavam das atividades laborais da Mate Larangeira desde a etapa de extração e coleta da erva-mate até o processo final de exportação. Vale salientar, no entanto, que as condições de trabalho às quais esses trabalhadores eram submetidos margeiam condições extremas de sobrevivência, teor que abordaremos de modo profícuo em instâncias posteriores. Ressalta-se nesse sentido que os moldes trabalhistas preconizados pela Companhia se fazem análogos à escravidão, uma vez que a condição de servitude dos sujeitos baseia-se na exaustão, punição, e nenhuma possibilidade de ascensão financeira.

A Companhia Mate Larangeira, cuja constituição formal ocorreu no Rio de Janeiro, em setembro de 1891 - associada ao Banco Rio e Mato Grosso, migrou em início dos anos de 1900 para outra sociedade – dessa vez uma empresa argentina: Francisco Mendes & Cia, com sede na capital Buenos Aires. No ano de 1917, a sociedade mercantil se consolidou como sociedade anônima, passando a ser denominada Empresa Mate Larangeira, com Mendes e Tomás ainda a frente da companhia. No ano de 1929, a empresa é transferida para a cidade do Rio de Janeiro, sob a denominação Companhia Mate Larangeira, agora sob domínio da empresa argentina. No entanto, ainda que com essas modificações em âmbito burocrático, foi mantido o contrato de concessão das terras exploradas até fins de 1937, sendo encerrado apenas na era do Governo Vargas, quando o Estado Novo declinou a renovação do contrato de arrendamento. O fim do domínio da Companhia e de seu monopólio ervateiro data de 1949, com a oficial rescisão contratual dos acordos instituídos anteriormente (QUEIROZ, 2009). No entanto, faz-se relevante salientar que o monopólio da Mate Larangeira vinha, desde o início do século XX, sofrendo tentativas de refreamento. Exemplo desse processo pode ser verificado a partir da

instauração da Lei Estadual n 725/1915, que visava o reconhecimento dos posseiros à aquisição de terras ervateiras. A partir da vigência dessa lei, ocorre o gradativo esmorecimento da Companhia, em se tratando do controle de seus limites de produção, uma vez que os indivíduos que se instalavam dentro do território da Companhia e contavam com um processo próprio de extração e cancheamento da erva – sem que fossem repassados quaisquer lucros à Companhia -, eram considerados clandestinos. Os *changa-y*, como eram denominados em *guarani*, eram repreendidos pelos administradores e capangas dos acampamentos (ranchos ervateiros), com extrema violência, sendo essas punições utilizadas como exemplo àqueles que ousassem travar embate frente à Mate Larangeira. Com a referida lei em voga, a autonomia da Companhia abrandava-se. A expedição de títulos de propriedade pelo Estado teve sua maior demanda de 1919 até 1924. Como reflexo dessa expedição, temos a organização e consolidação dos produtores independentes de erva-mate, fazendo ruir a Mate Larangeira, que se evadiu dos campos ervateiros a partir da década de 1950.

O movimento de enfraquecimento da Companhia teve o respaldo do Governo Vargas que, com o projeto *Marcha para Oeste*, visava a nacionalização do sistema fronteiriço brasileiro. O contingente paraguaio atraído e alocado pela Mate Larangeira apresentava-se ao Estado Novo como um obstáculo à prevalência da cultura brasileira. Sendo um dos preceitos da *Marcha* a ocupação do Centro-Oeste brasileiro, esse movimento contou com a busca pela nacionalização das fronteiras, o que culminou no embate logístico, político e territorial entre a Mate Larangeira e as investidas do governo Vargas.

A seguir, temos as considerações de Benícia Couto de Oliveira (2013) quanto à série de iniciativas formuladas pelo Estado Novo, a fim de desconstruir o monopólio da Mate Larangeira, tornando efetivo o projeto da *Marcha para Oeste*.

(...) as iniciativas, como, por exemplo, a complementação da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (NOB) de Campo Grande a Porto Esperança em Corumbá e o Ramal de Ponta Porã que ligava o Brasil com a república vizinha do Paraguai e da Bolívia, bem como a criação do Território Federal de Ponta Porã e a criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) foram idealizados com o objetivo de nacionalizar as fronteiras e desestruturar a Matte Larangeira para povo- ar a região. Porém, para realizar essas obras, o governo estadonovista en- frentou barreiras locais. Acredita-se que a barreira mais difícil tenha sido a Matte Larangeira, uma vez que ela

monopolizava o arrendamento das terras devolutas povoadas por ervais. (OLIVEIRA, 2013, p. 13).

O projeto do Estado Novo, subsidiado pelas iniciativas acima dispostas, promoveu o arrefecimento da Companhia. Além disso, o indeferimento à renovação de concessões à Mate, aliada à distribuição de lotes a trabalhadores rurais, oportunizou a expansão e nacionalização da faixa fronteiriça brasileira. Outra medida de limitação aos domínios da empresa diz respeito à aplicação de impostos sobre a erva para exportação.

Sobre as terras ervateiras eram promovidos embates políticos, estando o *sertão* “(...) tomado de há muito por relações de poder”, como afirmado por Gilmar Arruda (1997, p. 129). Essas relações de poder tomaram forma a partir da ideia suscitada pela política de Vargas, de que a região oeste, mais especificamente a região fronteiriça, detinha uma deficiência demográfica que, se preenchida, poderia acarretar uma potencialidade econômica e industrial a partir do senso de civilização. Notamos, a partir desse aspecto, que as políticas voltadas a esse projeto não apresentavam como alvo o provimento e manutenção de boas práticas sociais dirigidas aos civis dos confins do Estado de Mato Grosso. Sendo assim, o embate entre Estado e Companhia também ocorre no nível ideológico. Oliveira (2013, p. 23) dispõe que:

(...) a Matte Larangeira dificultava a entrada de migrantes e não possibilitava o povoamento efetivo na área dos ervais, mantendo a fronteira insegura no momento em que o governo federal combatia o regionalismo político. Nesse sentido, a política de colonização delineada no Estado Novo surgiu muito mais pela necessidade de garantir a ordem interna do que para aplicar políticas públicas. Isto é, não era de interesse político do governo promover o bem-estar social, mas para fazer com que o projeto nacionalista da Marcha se consolidasse tomou iniciativas e criou leis no sentido de promover o desenvolvimento econômico do país e aliviar certas “tensões sociais” nas cidades para onde se dirigiam os homens do campo. (OLIVEIRA, 2013, p. 23).

Logo, percebemos que a retórica do Estado Novo se instaura a partir da projeção da realização da *Marcha*. No entanto, o Governo atua na esfera dos ervais de modo superficial, pois não são promovidas políticas de interesse público voltadas

àqueles que se tornaram parte da história velada de uma terra esquecida pelo Estado e acometida pelo monopólio da Mate Larangeira. Tendo como atividade a extração da erva-mate, a Companhia atuou na região que compreendia o sul do antigo Estado de Mato Grosso, em um período anterior a divisão territorial em voga atualmente.

Com relação à questão fronteiriça e seus desdobramentos para a execução de uma literatura do local, Santos (2008) teceu pertinentes considerações quanto à configuração dessa literatura produto da esfera regional, especificamente a que abrange o Estado de Mato Grosso do Sul. As concepções do autor se vertem para a obra enquanto meio de representação identitária e cultural, a partir das formas discursivas que veiculam a trama.

Outro aspecto colocado pelo pesquisador faz menção à caracterização de uma identidade regional e sua relação com as manifestações literárias. Notemos:

Como a identidade cultural de uma região não corresponde, por si só e a priori, a práticas culturais da região, localizadas, a verificação e análise de tais manifestações localizadas só podem ser compreendidas como *spectrum*, que irradiam-se por outros espaços, por outras regiões culturais, fazendo da troca e da movimentação das ideias e temas a razão para o surgimento de outros processos de criação – reunindo assim, o próprio e o alheio. (SANTOS, 2008, p. 16).

Entendemos pela perspectiva do autor que ainda que tenhamos uma literatura inserida no âmbito do local, não ocorre uma limitação dos reflexos discursivos de ideológicos do texto. Essas manifestações culturais, as quais Santos (2008) se refere como *spectrum*, compreendem toda a carga social e cultural da qual o discurso literário está impregnado.

Ao dispor o termo “regiões culturais”, Santos (2008) propõe uma esfera regional que vai além do território geográfico, pois estão incutidas nesse campo cultural a vivência dos integrantes daquele espaço, suas tradições e trejeitos. Todas essas questões só passam a ser evidenciadas pelo texto, pois a discursividade refrata as perspectivas desses sujeitos, que até sua representação no nível do texto, encontravam-se veladas.

Os processos de criação da narrativa alocada no âmbito sul-matogrossense, bem como aquelas derivadas de outros meios regionais realizam-se pela abordagem do conflito entre visões de mundo opostas, o que tensiona as personagens

representantes do teor individual dos sujeitos que estavam inseridos no contexto que alicerçou o processo criativo presente nas tramas.

A reduzida densidade demográfica do território sertanejo, ou ainda oeste, aliado a denotação de selvagem e desconhecido, imprime ao espaço do sertão, uma perspectiva do “vazio”, como se nesses locais (tanto o sertão de *Chão Bruto* (1955) como a selva de *Selva Trágica* (1976) estivesse ausente o senso de organização social e cultural.

Em análise de um trecho⁷ constituinte da apresentação do romance *O tronco* (1956), de autoria do autor goiano Bernardo Élis, Santos (2008) acerta que o vazio, termo presente no fragmento analisado pelo pesquisador, pode ser compreendida como

(...) expressão de um imaginário resistente ao preenchimento e à lacuna, fruto de um senso comum que nos habituou a ver, aqui no Centro-Sul do estado, e no extremo Oeste do Brasil, mais a ausência, mais a distância dos grandes centros do que as próprias potencialidades da região. (SANTOS, 2008, p. 16).

Se nos atentarmos aos romances donatianos aqui dispostos, entendemos que mesmo em meio a esse “vazio”, tem-se a efetivação de uma organização social. Em se tratando de *Chão Bruto* (1955), temos uma estruturação social mais próxima da esfera urbana, dada a formação do povoado o qual abriga edificações como pousada, comércios e escola, espaços inseridos na trama a partir da perspectiva e atuação das personagens.

Selva Trágica (1976), por sua vez, apresenta uma estruturação do aspecto social regida pela Companhia Mate Larangeira. No entanto, podemos perceber a organização interna que ocorre dentro dos acampamentos ervateiros, organização essa que decorre de modo hierarquizado, haja vista as funções laborais que cada personagem exerce, reveladas a partir do desenrolar narrativo do romance, como veremos a posteriori.

⁷ Santos (2008) emprega o excerto retirado do romance *O tronco* (1956), na epígrafe de seu capítulo intitulado “Roteiro para uma leitura crítica do regional Sul-Mato-Grossense. Segue o fragmento na íntegra: “Agora chegou a vez do Oeste. A literatura enche o vazio da história.” (Élis, 1956, s/p. apud Santos (2008, p. 15)

Considerando estruturação do romance *Selva Trágica* (1976), esta é balizada em sete capítulos, e cada um deles se apresenta subdivido. Como apontado nas considerações referentes ao romance *Chão Bruto* (1955), ocorre em *Selva Trágica* (1976) a mesma disposição do romance mural. A gama de personagens, aliada à simultaneidade de plano narrativos, confere o aspecto muralista à estrutura de narração apresentada na trama.

Há uma espécie de epígrafe na primeira página após a capa do romance, que resume ao leitor, em poucas palavras, toda a carga trágica da qual a narrativa se encontra impregnada. Graficamente, ela se assemelha a uma estrutura poética:

A TERRA, O TEMPO, O SONHO...
E SERES HUMANOS MERGULHADOS
NA TRAGÉDIA DE UMA
SOBREVIVÊNCIA ABSURDA... (DONATO, 1976, s/p).

Explorando essa disposição inicial, verificamos que é revelado ao leitor o senso de estagnação. A ausência de verbos de ação, aliada à predominância de índices substantivos – *terra, tempo, sonho, seres humanos, tragédia, sobrevivência* – promove uma nuance inerte. As reticências, que deveriam indicar continuidade, afirmam a dissipação de um teor de esperança, dando lugar à apresentação do calamitoso e do trágico, uma vez que toda a construção imagética oportunizada pelos substantivos já citados anteriormente está circundada pelo único adjetivo do excerto – *absurda*. Esse adjetivo, que se refere à sobrevivência, engloba as perspectivas das personagens que se encontram em um contexto no qual essa sobrevivência, que já se apresenta como um termo que margeia um processo de viver em resistência, torna-se ainda mais complexo quando aliado ao absurdo. Oblitera-se assim a expectativa do sujeito, culminando em um ato de existência privado de possibilidades.

O título do romance, seguido pela epígrafe em questão, promove a impotência tanto do leitor, quanto das próprias personagens, frente aos acontecimentos que sucederão na narrativa. No prefácio de *Selva Trágica* (1976), o autor retoma sua epígrafe, dessa vez, fazendo uso de uma posição discursiva menos propensa à subjetividade:

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. (DONATO, 1976, s/p).

Ao apresentar a narrativa como um relato, verificamos que incide sobre a descrição do prefácio o aspecto objetivo do autor, partindo do pressuposto de que o referido relato se configura imparcial, tendo como foco principal a execução de uma narrativa desvinculada da esfera subjetiva. Verificamos, portanto, duas facetas inerentes ao processo de construção enunciativa que se encontram em outros pontos da tessitura – como será apresentado em um segundo momento. No entanto, a partir das últimas afirmações, podemos compreender que o processo de constituição da tessitura da trama é promovido pelo intercalar de perspectivas entre autor e narrador. Enquanto autor, Donato projeta na narrativa a abordagem analítica e objetiva, mas no que tange à articulação do narrador, ocorre uma modulação da perspectiva do autor a partir de uma carga subjetiva. Parece interessante observar que a epígrafe e o prefácio apresentam de modo genérico os mesmos termos, no entanto, o uso de uma única expressão – *sobrevivências absurdas* -, modula a esfera apelativa do texto. A perspicácia de Donato ao promover essas articulações discursivas confere à trama as características de um relato impregnado por um senso plástico proveniente da modulação do discurso a partir do manejo linguístico do autor.

A narrativa tem início em uma das minas de exploração dos ervais, a partir da apresentação de três trabalhadores responsáveis por encontrá-las para que essas pudessem ser exploradas quando os recursos das minas em exploração estivessem findados. A partir do enunciado das personagens começa-se a ter uma dimensão do que vem a ser, de fato, o trabalho nos ervais, e é a partir dessa questão que se torna possível visualizar um ambiente sem perspectivas ou projeções de crescimento pessoal por parte das personagens. As referidas personagens são Pablito, Pytã e Lucas.

Saíram para uma clareira enxameada de mosquitos e borboletas. O capataz Lucas apontava o coqueiro mais alto:
 - 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 nada mais do que selva.
 (DONATO, 1976, p. 9).

Posteriormente, temos a introdução da personagem *Flora*. Essa personagem configura-se como personificação da figura da mulher em um contexto extremamente machista e marcado pela imposição dos homens. O erval apresenta-se como um ambiente hostil, em que é necessário o senso de adaptação de todos aqueles que nele se inserem, e Flora vem desvelar a partir de seu discurso e ações, o quão difícil configura-se esse ambiente para as mulheres, que ainda que submissas aos desejos e anseios dos homens, devem ser fortes para enfrentar as mazelas dos ervais. O trecho que se segue corresponde à posição de Flora para que Pablito pudesse escapar do erval, mesmo que ela sofresse consequências: “- Casimiro, comigo faça de tudo e não solto um pio! Aqui ou lá. Com esses homens ou com outros. Mas você bem que podia atrasar o andamento, não podia? Não lhe basta voltar comigo? (...)” (DONATO, 1976, p. 172)

As personagens Pablito e Flora buscam viver um romance permeado por inúmeros obstáculos. Esse romance torna-se impossível de se realizar em face da hostilidade do ambiente no qual estão situados e pelas relações de poder às quais ambos são condicionados. Além do árduo ambiente do erval, as personagens ainda são submetidas às dimensões hierárquicas do acampamento onde residem, comandado pelo gestor do local – Curê – e seus subordinados – Isaque e Casimiro.

No excerto a seguir, temos a punição de um dos ervateiros que fugiu do erval, e foi capturado.

No fim da tarde, reunida a gente do rancho, amarraram ao poste o moço apanhado na fuga com Augusto. Estendera-lhe diante do chicote e pergutaram:

- Começamos com qual? A escolha é sua.

Preferiu morder o lábio e engolir o soluço. Escorreu o olhar aterrado, dos chicotes para os homens aglomerados à sua volta. Como que pedindo ajuda (...) bateram com o teyu-rugway, o chicote fino e longo como a cauda do lagarto, que rompe o couro e põe estrias de sangue nas costas e nos peitos mais robustos. (DONATO, 1976, p. 109)

Posteriormente, após muito apanhar, o sujeito desmaia, e Curê, o administrador do erval, dirige-se à Isaque: “Porcaria! Faz anos que não vejo homem receber de cabeça erguida umas quantas lambadas! O que esses vadios têm no sangue, hein, Isaque? Tereré?” (DONATO, 1976, p. 110)

Em *Selva Trágica* (1976), ainda que Pablito e Flora configurem-se como personagens principais, a trama apresenta vários núcleos. Temos ainda o núcleo das

prostitutas dos ervais e dos mineiros clandestinos, que conferem à narrativa outras perspectivas de abordagem. Logo, concluímos que a protagonista da trama é a própria erva, bem como disposto nas palavras do autor, no prólogo do romance: “Bem por isso, o personagem principal é a erva” (1976, s/p). É a erva e seus desígnios que envolvem as personagens, e a partir desse envolvimento traça os rumos tomados pelas personagens, rumos esses que culminam na frustração e no senso de falta de perspectiva.

Em outro plano, temos as personagens alheias ao cotidiano dos ervais, mas que apresentam suas trajetórias intrínsecas ao erval. Nesse grupo inserem-se as autoridades e a imprensa, personificada na figura do Jornalista, que busca apurar os fatos que ocorrem nos domínios da empresa. Ao final da narrativa, há a menção de que os anos de monopólio da empresa de extração da erva estão findados, e que a concessão das terras – ocorrida entre o governo brasileiro e o empresário Thomaz Larangeira, responsável pela Companhia – está chegando ao fim. Vejamos a personagem *Luisão* em sua manifestação discursiva:

- Uma luta desse porte não começou ontem, nem pode acabar hoje. Durou muito tempo, engoliu muita gente, enriqueceu um pouco e desgraçou milhares. Começou com a regulamentação da poda, coisa que ninguém obedeceu. Agora, mandaram dizer o que Governo decretou a extinção do monopólio. Todos vocês devem pedir a concessão e tirar a erva. Isso custou dez anos de espera. (DONATO, 1976, p. 198).

Ao término da narrativa, o que se torna claro é que o término da exploração e as medidas trabalhistas que beneficiam os trabalhadores ervateiros se configuram atuantes apenas em nível burocrático, uma vez que na conclusão da narrativa, os trabalhadores vão em busca de uma nova mina de exploração e, em suas redondezas, estabelecem um novo acampamento, como ocorre no início da trama. A partir dessa perspectiva, é disposta uma atmosfera cíclica, pois os mesmos indivíduos ainda se configuram inertes às condições de exploração e não possuem nenhum suporte e/ou subsídio de algum dos órgãos envolvidos no processo de extinção do monopólio da erva. Ainda sob o enunciado de *Luisão* temos:

Não pensem que com isso - esse papel do Governo – os apuros se acabaram. O Governo está longe, tem a vista fraca demais para

enxergar o que se passa no meio do mato. E a erva está no meio do mato. Não nos jardins do palácio do Governo. Agora vamos lutar contra outro tipo de poder: o dinheiro, a política, o suborno, a malícia. (DONATO, 1976, p. 198).

Selva Trágica (1976) articula-se como uma narrativa de vertente ficcional, porém, remonta aos fatos que ocorreram em um determinado tempo e espaço, apresentando ao leitor as questões que foram veladas em detrimento da amostra de uma outra perspectiva dos ervais – a do êxito da Companhia Mate Larangeira. A adjetivação trágica, disposta no título do romance, não se apresenta por acaso, pois a tragicidade é uma das téticas facetas sob as quais se articularam os acontecimentos nas vias de extração da erva.

A narrativa de *Selva Trágica* (1976) inicia-se e permanece na ambientação dos ervais. Alguns acontecimentos que decorrem fora dos domínios dos ervais são enunciados por vozes que se encontram dentro das minas e/ou acampamentos ervateiros. Notamos, a partir dessa configuração narrativa, que a ambientação se apresenta como fator de grande relevância no romance, uma vez que decorrem da construção do ambiente as ações que nortearão o enredo da trama. As personagens da narrativa são apresentadas gradativamente, cada indivíduo pertencente à trama é inserido na tessitura de modo a contribuir para que um outro lado do erval seja evidenciado. A partir disso, temos a formação de grupos de indivíduos que apresentam particularidades em comum.

Ambos os romances em questão se constituem como duas expressivas obras literárias de Hernani Donato. O autor construiu, sob as apagadas nuances da história oficial, as referidas narrativas mesclando a esfera real e a esfera fictícia, projetando no pano de fundo histórico a narrativa velada de muitos indivíduos que são aqui retratados pelas personagens das obras. A crítica às duas tessituras é trabalhada a partir do manejo com a linguagem e da sensibilidade do autor, uma vez que a tragicidade e a brutalidade – conceitos tão expressivos nos romances -, configuram-se a partir do nível discursivo como elos entre a história velada, a história narrada, e a história apreendida pelo leitor.

Selva Trágica (1976) e *Chão Bruto* (1955) apresentam ao leitor perspectivas que convergem quanto à abordagem de uma sobrevivência absurda dos indivíduos que foram subjugados por um sistema promotor de condições extremas aos sujeitos

dos campos ervateiros, e aqueles inseridos no contexto de povoamento do sudoeste paulista.

Jérri Marin (2003, p. 137) dispõe a seguinte afirmação no que tange à estética narrativa de Donato:

(...) as narrativas de Donato caracterizam-se também por mesclar elementos factuais e fictícios e temas regionais e universais. Nos romances históricos *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) Donato aproxima a escrita literária da histórica, ao escrever inspirado em fatos reais e dramatizar em cima deles. (MARIN, 2013, p. 137).

Relacionando a afirmação de Marin (2013) ao contexto de elaboração dos romances *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976), podemos depreender que o estilo do autor vai além da mera descrição com relação aos fatos apresentados na narrativa. Donato elabora ambas as narrativas a partir do estudo dos fatos que ocorreram tanto nos ervais quanto no processo de ocupação do oeste paulista, e transpõe todo o seu estudo e análise dessas atmosferas nas vias do discurso.

A dualidade sertão/selva, é apresentada aqui com o intuito de auxiliar na compreensão de como os romances se desenvolvem no que tange à construção de uma identidade moldada pelos aspectos mais ásperos da sobrevivência em locais nos quais transcorre a trama. Verificamos a partir dos romances, que a referida convexidade ocorre tendo em vista a unidade temática das narrativas, que englobam o mesmo espaço, interior e marginal, e a disposição dos sujeitos que nela estão inseridos. As personagens de ambos os romances apresentam suas trajetórias contaminadas pela hostilidade dos espaços, e suas escolhas e ações se mostram inibidas ao decorrer da história, o que imprime mais uma vez, a força obliteradora que essas realidades incidem sobre as personagens.

Esses espaços situados à margem dos grandes centros, marcados pela ausência de políticas e presença das leis geradas e sustentadas por aqueles que detém maior autonomia nesses contextos, deixa espaço para conflitos iniciados e findados nos confins dos sertões.

Nísia Trindade Lima (1999, p. 17) concebe que:

A ideia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país refratário à modernização, no interior, quase sempre conviveu com

concepção oposta, que acentuava a autenticidade do sertão em contraste com o parasitismo e a superficialidade litorâneos. (LIMA, 1999, p. 17).

A autora dispõe ainda que a selva e o litoral expressam contraste e formas divergentes de organização cultural e social. Nesse sentido, pensemos que tanto o sertão quanto a selva apresentam suas peculiaridades, no que diz respeito ao aspecto civilizatório em relação às regiões mais desenvolvidas socioeconomicamente. Ocorre, portanto, a organização social dos indivíduos instalados nesses dois contextos, ainda que a interferência do Estado não atue de forma veemente, como disposto em *Selva Trágica* (1976) – “O Governo está longe, tem a vista fraca demais para enxergar o que se passa no meio do mato.” (DONATO, 1976, p. 198). Ao sertão e à selva são incrustadas às narrativas que se delineiam a partir desses locais denotando as personagens o senso de impotência perante os acontecimentos promovidos nesses – e por esses espaços.

4. A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE MURAL VIA RECURSOS DISCURSIVOS

4.1 ROMANCE-MURAL: O DELINEAR DE UM CONCEITO

Romance-mural é a expressão da qual Hernani Donato lança mão para compor o subtítulo de *Chão Bruto* (1955) – *Romance Mural – A conquista do sudoeste paulista*. Interessante notar como a construção do título e subtítulo do romance evocam ao leitor uma possibilidade de percepção de como a trama será constituída e como dar-se-á sua configuração em termos de estruturação. O mural em *Chão Bruto* (1955), confere um teor panorâmico aos acontecimentos inerentes à trama, e esse panorama faz-se composto de índices que formam o todo, mas que também podem ser visualizados por núcleos separados, regidos pelas trajetórias das personagens.

Entendamos em primeiro momento, como se apresenta o romance-mural, e quais são as possibilidades que influenciaram Donato em seu processo artístico de criação a optar por essa designação. Em se tratando da interrelação entre a estética do Muralismo - mais especificamente o Muralismo mexicano -, e a perspectiva de escrita de autores que possuem suas obras transpostas no movimento modernista brasileiro, notamos que as influências do Muralismo mexicano vão além de fins puramente estéticos, uma vez que o referido movimento também concedeu suas contribuições em âmbito social e ideológico. Ainda que não tenhamos como foco no presente estudo as questões específicas voltadas ao movimento mexicano, faz-se necessário construir uma síntese sobre essa vertente, a fim de promover maior campo de análise quanto à escrita de Donato.

A reavaliação da arte enquanto veículo de abordagem do social se caracterizou como um dos pilares do Muralismo, que surgiu no México no início do século XX, e teve como principais representantes os pintores David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e Diego Rivera (1886-1957). Com enfoque dessa representação artística temos a disposição social e política elucidada a partir da arte. A partir da representação artística mural, o Muralismo mexicano relacionava-se à implementação de uma ideologia política, vinculada ao PCM (Partido Comunista do México), ao qual estavam filiados os fundadores do movimento. Dentre os ideários muralistas estavam a resistência - nuance afixada pelo pós-conflito revolucionário ocorrido país (Revolução

Mexicana⁸) -, e a inovação artística e social refratada nas artes promovidas pelo Muralismo.

Não compete a esse trabalho apurar as noções políticas as quais o Muralismo se encontra inerente, no entanto, é necessário considerar que as motivações políticas e o vínculo dos artistas com os ideais partidários, ajudaram a fortalecer o movimento. A partir da ascensão e enrijecimento do Muralismo, percebia-se também a consolidação do fluxo de perspectivas modernistas, que se dispuseram de forma latente a incorporar a esfera mural, compondo a estruturação política e ideológica do movimento.

A construção e representação de uma memória coletiva também se configura como um dos alicerces do movimento, memória essa proveniente da noção de que a constituição da identidade civil do país deveria contar com o processo de autorreconhecimento da população mexicana, como fator relevante na constituição identitária do país. Tendo em vista que a Revolução Mexicana foi um dos pontos de partida para a organização do Muralismo, e que entre os decênios de 1910 e 1920 houve o processo de utilização do movimento enquanto artifício educacional – proposta fomentada pelo governo mexicano, que buscou a exaltação da história revolucionária do México, a partir da representação visual (murais) executada em prédios públicos por artistas do movimento -, entende-se que a busca e consolidação da identidade do país fora proveniente da perspectiva de resistência e força que emanava da classe representada nos murais, a classe proletária.

A valorização do trabalhador passou a ser um dos enfoques temáticos do Muralismo. A representação do proletariado auxiliaria na constituição de uma identidade nacional forjada pelo povo e sua colaboração genuína para o aspecto revolucionário. Nesse sentido, as figuras apresentadas nos murais promoviam a noção de identificação entre o espectador e as figuras retratadas. A representação dos heróis que atuaram na Revolução, e o percurso imagético que remetia ao México e seu povo, promoviam a conexão entre história, política e civilização, sendo essa conexão apreendida pelo espectador dos murais em um senso de reconhecimento entre a obra e sua condição de civil. A partir da representação muralística, promovia-se a democratização artística e social das artes visuais, corroborando a implementação da identidade nacional mexicana.

⁸ A Revolução Mexicana datou de 20 de novembro de 1910 a 21 de maio de 1920, e se manifestou permeada pela perspectiva anti-imperialista e anti-latifundiária.

Interessante notar que, ainda que a vertente inicial do Muralismo se concentre na construção de um estrato identitário voltado inicialmente ao México, os limites ideológicos do movimento ultrapassaram as fronteiras territoriais mexicanas. Esse argumento pode ser explicado pelo fato de as raízes ideológicas do Muralismo se apresentarem latentes em movimentos artísticos de países latino-americanos, como por exemplo, no Modernismo Brasileiro. A resistência e inovação artística, nuances presentes no Muralismo, podem ser verificadas na veiculação vanguardista que tensionou os artistas modernistas. O intercâmbio entre vertentes, associado à novas formas de representação (temática e visual), compuseram o Modernismo, e assistiram ao processo de estruturação (temática e artística), dos prolongamentos ideológicos do movimento modernista brasileiro.

Segundo a autora Ana Maria Formoso Cardoso e Silva (2003), o movimento muralista correspondia às expectativas estéticas dos artistas e intelectuais brasileiros quanto à execução de uma literatura interessada na realidade social. Ainda pelo viés de Silva (2003), temos que a arte mural

(...) dava espaço à experimentação estética, inclusive pela necessidade de integração entre pintura e arquitetura, estimulava a representação da coletividade em suas vontades, seus problemas e sua história e, abrindo-se para um público bem maior do que o frequentador de museus, permitia a inserção da arte no cotidiano da população. (SILVA, 2003, p.11).

Na arte mural ocorre o deslocamento do eixo do indivíduo para o coletivo. Questões marginais passam a ser abordadas, constituindo uma perspectiva na qual se encontram vieses que, embora velados por estéticas anteriores, alocam-se como peças constituintes do cenário social.

O Muralismo, que já contaminara autores da fase inicial do Modernismo, como Oswald de Andrade, teve um viés fértil no propósito de alinhamento da literatura às questões sociais. O pintor e o escritor deveriam se apresentar enquanto figura de combate frente ao social, dispondo de sua arte para o enfrentamento, configurando uma arte engajada (SILVA, 2003).

Conforme Ades (1989), os muralistas mexicanos produziram uma revolução a partir da arte, que se fez emanar pela América Latina. Segundo a autora, os artistas desse movimento revelavam o valor social da arte. Os murais se faziam presentes em

diversos espaços como escolas, instalações religiosas, e museus. Os murais representavam questões de resistência voltadas às modificações sociais, e apresentavam indivíduos marginalizados pela elite mexicana, como trabalhadores, índios e mestiços, os quais na perspectiva muralista eram componentes relevantes na construção identitária mexicana.

Ainda segundo a autora, os murais mexicanos eram compostos por uma pluralidade de imagens, composta por várias faces da sociedade mexicana, e partindo da apresentação de conflitos, história e cultura do país, ocorria a representação realista, alegórica e até mesmo satírica, das questões que permeavam o México em sua esfera social.

Embora o movimento Muralista tenha surgido anteriormente à Revolução Mexicana, em um contexto no qual denominamos cultura pré-colombiana, é a partir dela que seus pilares ideológicos são alavancados, os quais visavam além da promoção de uma identidade nacional, os ideais de igualdade e a promoção da perspectiva do coletivo.

Schøllhammer (2015, p. 147) destaca que

O muralismo foi a principal expressão da arte de vanguarda no México e, ao mesmo tempo, um projeto político e institucional a serviço da revolução mexicana que se propôs construir uma visão cosmológica da história cultural do país e projetá-la num projeto educativo subvencionado pelo governo. (SCHØLLHAMMER, 2015, p. 147).

Segundo o autor, a partir desse projeto, artistas que regressavam da Europa marcados pelas nuances ideológicas das vanguardas europeias, como o cubismo e o expressionismo, foram convidados pelo governo à iniciativa de executar um projeto propagandista que visasse a construção da identidade popular por meio do realismo social. Tendo em vista essa questão *cosmológica*, o foco do Muralismo se consolidaria portanto a partir da busca e transposição – pela arte -, da origem e da estruturação da história cultural do México, o que ratifica a procura pelo senso de identidade social, evidenciada pelo movimento artístico.

O teor nacionalista e revolucionário do Muralismo Mexicano amplia-se. Após a década de 30, o movimento passa a integrar o imaginário de artistas de outras nacionalidades, entre elas, a brasileira.

A corrente modernista brasileira teve em sua fase inicial – na década de 1920 -, o esforço da busca da modernidade via reação e rebeldia às normas estéticas em voga. A partir da década de 30 ocorre a percepção de que a resistência aos padrões tradicionais a partir da forma já não se faz eficaz em termos de representação do âmbito social e político. Sendo assim, verifica-se a necessidade de aplicar recursos de escrita voltados às ocorrências sociais que se apresentavam tanto no cenário doméstico quanto no cenário exterior. As interrelações entre o social e a literatura passam a ser revisadas, e as temáticas passam a contar com questões que apesar de estarem sempre presentes no contexto social, permaneciam veladas. Grupos sociais menos favorecidos, ausência de políticas integrativas, e ingerências no cenário político brasileiro, passaram a ser apresentados via texto, buscando-se imprimir a realidade a partir da literatura. Essa perspectiva veiculada na década de 1930 atuou como matriz polinizadora de um viés voltado à percepção do papel da literatura no que compete à abordagem do sistema socio-econômico brasileiro, culminando na execução de um projeto ideológico.

Além da temática revolucionária instaurada pelo Muralismo Mexicano, a questão de execução técnica também se constitui enquanto relevante questão a ser observada ao analisarmos as nunces murais tanto na arte, quanto na literatura.

Ana Maria Formoso Cardoso e Silva (2003) – em sua dissertação de mestrado⁹ -, apreende que nas pinturas murais verificamos a justaposição de cenas que promovem o diálogo entre si, por contraste ou ainda por semelhança de significados. Ainda segundo a autora, temos nessa perspectiva da arte a técnica da colagem, que atribui à obra o senso de simultaneidade.

Essa técnica é bastante adequada à economia de um romance que como diversos murais, é constituído por uma multidão de personagens de diferentes origens sociais e ideologias conflitantes que figuram lado a lado. (SILVA, 2003, p. 14).

Interessante notar que a forma como Silva (2003) dispõe a técnica da colagem pode ser verificada nos romances em estudo. Ambas as narrativas apresentam em seu cerne diversas personagens, oriundas de variados lugares, e conseqüentemente, dotadas de perspectivas divergentes, que culminam em embates de cunho ideológico.

⁹ *Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). UNICAMP. Campinas, 178 p. 2003.

No entanto, ainda que com toda essa diversidade e heterogeneidade, todas elas são circundadas pelo espectro mural das narrativas.

O romance mural de Donato dispõe, por meio de seu nível discursivo, a projeção de uma esfera social sustentada pelas esferas conflituosas inerentes à trama. A justaposição de cenas - como colocado por Silva (2003) alinha os núcleos constituintes da narrativa a partir da simultaneidade entre fatos e ações. Essa afirmação pode ser verificada em dois pontos-chave constituintes do processo de elaboração do romance, a saber: a estruturação da narrativa; e a interrelação entre os núcleos das personagens.

No que concerne a Hernani Donato, é sabido que ambas as obras em estudo têm como período de publicação a década de 1950. Sendo assim, as narrativas não estão alocadas de forma rígida, a nível de periodicidade histórica, nas fases do Modernismo, mas a partir de um processo de construção e solidificação da literatura vinculada ao social, ocorre a disseminação ideológica de preceitos, como visto na citação de Silva (2003), que até então não haviam sido amadurecidos, e esses preceitos passam a ser mote das narrativas.

Apesar de Hernani Donato se referir apenas à narrativa *Chão Bruto* (1955) como romance mural, temos em *Selva Trágica* (1976) índices que remetem a uma composição literária embasada na estética muralista. As nuances revolucionárias presentes no Muralismo também são perceptíveis nas narrativas, e a resistência é relacionada à esfera coletiva e à existência de um proletariado explorado por sistemas que acabam por suplantá-lo – em *Chão Bruto* (1955) temos o coletivo agrário contra o sistema progressista; e em *Selva Trágica* (1976) temos o coletivo ervateiro contra o sistema de monopólio.

No que tange ao aspecto mural, podemos encontrar similaridades entre a articulação autoral de Donato, e a proposição verificada na obra *A Comédia Humana*: estudos de costumes: cenas da vida privada (2012), de Honoré Balzac, mais especificamente na seção *Prefácio à comédia humana*. Notemos:

Não era pequena tarefa pintar as duas ou três mil figuras salientes de uma época, pois tal é, em definitivo, a soma dos tipos que cada geração apresenta e que A comédia humana comportará. Esse número de figuras, de caracteres, essa multidão de existências exigia cenários e, perdoai-me a expressão, galerias. Daí as divisões tão naturais, já conhecidas, da minha obra em Cenas da Vida Privada,

Provinciana, Parisiense, Política, Militar e Rural. Nestes seis grupos estão classificados todos os Estudos de Costumes que formam a história geral da sociedade, a coleção de todos os seus fatos e gestos, como diriam os nossos antepassados. Estes seis grupos correspondem, afinal de contas, a ideias gerais. Cada um deles tem o seu sentido, sua significação, e formula uma época da vida humana. (BALZAC, 2012, p. 89).

Embora não tenhamos índices da possível influência de Balzac para Hernani Donato, compreendemos que há a interrelação entre a perspectiva proposta por Balzac, e a articulação discursiva que Donato promove em ambos os romances analisados. As *galerias* propostas pelo escritor francês podem ser assimiladas às construções muralísticas que Donato emprega nos romances, as quais contemplam diferentes figuras e sujeitos situados em determinado momento histórico e ficcional, concomitantemente. Similarmente a Balzac, Donato acaba por *formular uma época da vida humana*, projetada ao leitor devido ao seu manejo discursivo e autoral.

Nesse sentido, os romances representam uma atmosfera social fruto de um contexto cultural refletido no nível da narrativa. Observemos as acepções de Diana Barros (1999, p. 1):

O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um 'tecido' organizado e estruturado, quanto um objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto, ou na ideia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico. (BARROS, 1999, p.1).

A partir das considerações da autora podemos estabelecer a relação entre o discurso de *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) e suas projeções sociais e históricos via texto. A narrativa torna-se objeto de uma cultura e o que é colocado e afirmado no nível do discurso se articula a partir do teor sócio-histórico que rege a elaboração da narrativa. Todas as ações manifestas nos romances se configuram como produto de uma esfera social. Partindo dessa última afirmação, vejamos as considerações de Bakhtin/Volochinov (2014, p. 72) com relação ao discurso e ao social. Segundo os autores, a palavra se configura como

(...) indicador mais sensível de todas as transformações sociais (...) A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações

quantitativas de mudanças (...). A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais ínfimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p.27).

De acordo com a premissa acima disposta, as disposições discursivas são produto das transformações sociais. É a partir do teor intrínseco ao discurso que visualizamos as questões inerentes a uma determinada esfera social, seus componentes e a atmosfera na qual ela está arraigada. Tais fatores, ao serem observados, oportunizam ao interlocutor compreender as ações de determinada época no discurso, e visualizar os componentes da discursividade – vozes implícitas, ambientação, cronologia – via narrativa. Bakhtin (2002, p. 86) tece a seguinte consideração com relação ao enunciado e sua relação com o contexto de apresentação da narrativa:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto da enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. (BAKHTIN, 2002, p. 86).

Pelo viés de Bakhtin (2002), podemos compreender que o enunciado em si apenas se configura consistente quando relacionado a um determinado momento histórico e suas nuances sociais projetadas no nível da linguagem. Sendo assim, o enunciado passa a ser produto das vozes inerentes ao enunciado e das vozes extrínsecas ao enunciado em si, mas que possuem a capacidade de influenciar a articulação do enunciado. Os fios dialógicos, conforme coloca o teórico, partem do processo interacional compreendido pelos sujeitos, sobre os quais atuam forças ideológicas inerentes ao discurso, e a partir dessas forças, temos a configuração do diálogo social, sendo este marcado pela relação entre a enunciação e o contexto no qual ela se encontra inserida. O discurso de uma determinada ideologia precisa de vias discursivas para ser propagado, o que ocorre tanto no nível do enunciado quanto no nível da enunciação.

Quanto a relação entre enunciação e enunciado, Hilgert (2007, p.70), propõe:

Entendemos por enunciação o ato de um sujeito-destinador interagir, em situação de comunicação, com um sujeito-destinatário, implicando

essa interação uma manipulação em que ao destinador cabe, em sentido amplo, um fazer persuasivo e ao destinatário um fazer interpretativo. O produto do ato da enunciação, falado ou escrito, é o enunciado. (HILGERT, 2007, p. 70).

Relacionando a fala de Hilgert (2007) ao contexto aqui disposto, podemos compreender que o nível da enunciação afere um teor persuasivo e altamente argumentativo, submetendo o destinatário/interlocutor à um nível interpretativo subjugado à visão de mundo implícita no nível da enunciação e manifesta no nível superficial do discurso – o enunciado. O processo de interação que o enunciado promove entre texto e apreensão do texto pelo leitor ocorre pela função enunciativa, não se podendo destituir a ação da cena do enunciado, uma vez que a esfera na qual se desenvolve a ação implicará na produção de determinado enunciado (FIORIN, 2011). Desse modo, o enunciado se configura como produto de uma vertente temática permeado pelo contexto cultural, social, ideológico e linguístico que permeia a cena.

Nos romances em questão, os enunciados são constituídos partindo-se da concepção e análise de espaços que são preenchidos de ações particulares de cada cotidiano. No entanto, é válido colocar que, não se encontram dispostos na cena apenas o enunciado produto dos ervaais e do sertão paulista do extremo oeste. Alocam-se também no âmbito temático os enunciados do narrador, que ora refratam o aspecto ficcional, dada sua condição também fictícia, ora índices da História Oficial, contemplando assim o enunciado proveniente da esfera autoral, a qual articula os enunciados de todos os campos ideológicos que coabitam a narrativa.

Se pensarmos, ainda pela perspectiva bakhtiniana, que o discurso é um fenômeno social constituído por forma e conteúdo, apresentando uma “(...) diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais (...)” (BAKHTIN, 2010, p. 74), encaixam-se aqui, ainda segundo o autor, o processo de estratificação da língua o qual permite que a partir de uma única língua, sejam explorados elementos linguísticos singulares, extraindo de determinados grupos sociais as unidades linguísticas que, se transpormos ao estudo dos referidos romances, oportuniza acertar que o trabalho estilístico que o autor promove para com a construção das personagens, é capaz de situá-las em seu estrato social pela modalidade de discurso que enunciam.

É devido a esse panorama que, ainda que tenhamos apenas um espaço nos quais aloquem-se todas as personagens (sertão e selva), é possível denotar diferenças linguísticas entre os sujeitos da trama, o que os distingue também em seu âmbito sociocultural. Exemplo disso é o fato de as personagens que ocupam uma posição social proveniente de centros já civilizados (como a cidade de São Paulo), terem seu discurso estilisticamente mais próximo ao discurso do narrador, que por sua vez, articula-se diretamente com a perspectiva linguística donatiana, visto que o narrador apenas apresenta sua sintaxe e vocabulário similar aos ervateiros e sertanejos, quando promove a modulação de seu enunciado para ceder espaço à perspectiva das personagens alocadas no erval e no sertão paulista. Vale ressaltar que essa modulação ocorre, em muitas das vezes, quando o fato narrado ocupa o plano psicológico da personagem, surgindo assim a necessidade de um mediador para que o enunciado seja construído e elucidado ao leitor.

Verifica-se, portanto a deficiência argumentativa de personagens que se encontram em posição menos favorecida, produto de sistemas opressores que as obliteram. Essa obliteração é verificada tanto no nível social, quando na esfera discursiva da personagem. No entanto, a ausência de domínio argumentativo de algumas das personagens também pode ser analisada enquanto estratégia de composição dessas, visando promover, a partir do discurso e/ou ausência desse, um panorama verossímil entre o social que impregna a construção da personagem e o contexto de elaboração do romance.

Vejamos uma passagem que visa ilustrar as afirmações quanto à construção linguística e à estratificação social da personagem.

A seguir, temos um excerto que se refere ao diálogo entre Rui, homem letrado proveniente de um centro civilizado, e Suindara, sujeito há muito tempo instalado em terras do sertão paulista.

- Também posso chamá-lo Suindara?
- “Ora, veja, aqui está um rapaz de bons modos!” regozija-se o velho, suspendendo a faca e recolhendo os fiapos de fumo caídos pela roupa. O moço explica-se:
- Soube que é um apelido. Nem sempre quem leva um apelido gosta dele. Por isso pergunto.
- “Como é que uma joia dessas rolou até esse fim de mundo!? Pergunta-se o Suindara. E para responder, faz o que não se recorda de já haver feito: embainha a faca e põe-se de pé. (DONATO, 1955, p. 59).

Ainda que em outros trechos da narrativa o enunciado de Suindara seja dado no discurso direto, nesse momento, em que ele se depara com um sujeito de viés social e cultural mais elevado que o seu, faz-se necessária a interferência e mediação do narrador para que haja uma construção bilateral do discurso. Em se tratando do enredo, ambas as personagens são importantes para os desdobramentos da narrativa, e ambos são personagens determinadas e conhecedoras dos espaços que ocupam. No entanto, a diferença entre os estratos sociais dá-se inicialmente pela perspectiva linguística. Enquanto Rui apresenta, além do teor formal, o bom uso da língua portuguesa em seu enunciado, empregando tempos verbais corretamente e fazendo bom uso de índices de colocação pronominal (próclise), Suindara promove suas reflexões a priori em nível psicológico, que são refratadas ao discurso pelo narrador. No entanto, verificamos que as expressões utilizadas por Suindara, quando enunciadas pelo agente narrativo, tangem a informalidade e ao aspecto conotativo da língua, como apercebido em construções como “Ora veja”; e “Como é que uma *joia dessas* rolou até esse *fim de mundo!*?” (DONATO, 1955, p. 59). Essas demarcações linguísticas, apesar de serem sutis, revelam o manejo linguístico que Donato imprime aos sujeitos da narrativa, para dimensionar as questões sociais que circundam a narrativa.

O processo o qual Bakhtin (2010) denomina “plurilinguismo social”, produto da diversidade de vozes que atuam na composição romanesca, engloba os variados discursos que incidem sobre o enredo.

O discurso do autor, os discursos nos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens, não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). (BAKHTIN, 2010, p. 74-75).

Nesse sentido, promovem-se pela correlação entre perspectivas, vozes e discursos, uma construção estilística¹⁰ no romance, na qual o plano discursivo se

¹⁰ Bakhtin (2010) dispõe que a estilística em sua vertente tradicional não consegue abarcar as particularidades do gênero romanesco, uma vez que está centrada em gênero monoestilísticos, restringindo assim a validação de uma análise que considere o romance em uma abordagem estilística e filosófica. Como possível solução para uma nova abordagem estilística, o autor acerta sobre a retórica, que segundo ele, permitiria que índices como o discurso

encontra indissociável do aspecto social que norteia a alocação temporal da trama. Em ambos os romances donatianos, percebemos que o autor lança mão de recursos estilísticos que interseccionam gêneros, agregam informações extra-narrativas, e introduzem especificidades da língua que refletem o cotidiano do indivíduo representado pela personagem.

Temos nas narrativas donatianas, elementos que perpassam as barreiras de um mono-gênero, oportunizando a ocorrência no texto, de índices que se referem a outras vertentes textuais. No entanto, ainda que esses índices tensionem a linha narrativa do romance - já que rompem a estética do romance e sua forma – contribuem para o enriquecimento de detalhes das ações narradas, o que modifica diretamente o senso semântico da narrativa. A seguir, temos duas exemplificações que permitem visualizar as questões colocadas. Vejamos:

Estando em casa Paulo a quer sempre ao seu lado, falando-lhe, solicitando-a, oferecendo-lhe coisas e quando nada, dando trabalho, o que é útil também para conservá-la ativa:

“ – *Laura*, me passe um café.

“ – *Laura*, como era mesmo a modinha daquele carnaval, na Avenida Paulista? Aquela que todo mundo cantava e atirava laranjinha de cera... Quer ver? Mal me lembro do primeiro verso:

*“Joga a laranjinha
Joga a serpentina
Joga também o teu coração...”*

Sim, era mais ou menos isso! Levantando os ecos daquela canção obrigava-a a recordar daquele namoro que lhe impusera, das promessas que lhe arrancara, da aventura procurada nos primeiros beijos, do fastio crescente das carícias concedidas obrigatoriamente. (DONATO, 1955, p. 127).

Em *Chão Bruto* (1955), a relação conjugal entre as personagens Laura e Capitão Paulo se revela com afetividade unilateral, uma vez que apesar das tentativas de aproximação do marido, Laura mantém-se alheia às investidas amorosas. Todavia, a resistência da esposa é suplantada pela veemência de Paulo que, mesmo com postura amável – diferente do modo como atua com seus subordinados -, percebemos quão incisiva se faz sua conduta. No excerto apresentado, a modulação narrativa,

pudesse abarcar concepções anteriormente ignoradas pela estilística tradicional. Na visão de Bakhtin (2010), as formas retóricas (entenda-se aqui os gêneros retóricos jornalísticos, filosóficos e morais), são essenciais para a compreensão do romance.

aliada ao recurso digressivo, permite a visualização tanto do comportamento velado de Paulo perante a cônjuge, quanto a perspectiva fatalista de Laura.

Em primeiro momento, percebemos pela narração que o ambiente no qual se enquadram as personagens apresenta uma atmosfera divergente do espaço no qual se encontraria apenas a personagem Laura. Ainda que o excerto não forneça índices que relatem sobre um momento aleatório no qual a personagem esteja sozinha, percebemos que a figura de Capitão Paulo transforma o espaço com maior dinâmica. O emprego de verbos no gerúndio sugere ações em progresso, resultando no efeito de fugacidade da cena (falando; solicitando; oferecendo; dando). Notemos ainda que todos esses verbos estão direcionados à Laura, situando-a em um contexto de movimento ainda que forçosamente. Não ocorre, pois, nenhuma intenção reativa de Laura, o que reforça a autoridade do marido sobre ela.

A ausência de argumentação e de um discurso projetado na forma direta, ratificam a opressão passional de Laura, que se faz verificada na modulação narrativa produto do *flashback* instaurado na personagem, após a indagação de Capitão Paulo. Nesse momento, a narrativa em prosa   desconfigurada, dando espaço a marchinha de Carnaval que suscita lembranças que são são reveladas por intermédio do narrador. A disposição de um outro g nero textual desloca o momento atual de narração, para outra esfera alheia ao espaço do sertão paulista:

“ – Laura, como era mesmo a modinha daquele carnaval, na Avenida Paulista? Aquela que todo mundo cantava e atirava laranjinha de cera... Quer ver? Mal me lembro do primeiro verso:

*“Joga a laranjinha
Joga a serpentina
Joga também o teu coração...”* (DONATO, 1955, p. 127).

A marcha de carnaval apresentada no fragmento, traz um importante aspecto quanto à perspectiva de Laura no que tange ao seu enlace com Paulo. O verso “*Joga também o teu coração...*” (DONATO, 1955, p. 127), pode ser interpretado como um aspecto metafórico que reflete a condição da personagem perante a imposição do relacionamento. Sendo assim, a disposição de um outro g nero, que rompe com a estrutura prosaica da narrativa, não pode ser concebida de modo aleatório, uma vez que reflete o drama moral vivido pela personagem. Na construção do verso, verificamos que a palavra coração, a qual simboliza a carga emocional e afetiva, está

inerente ao verbo jogar, que conotativamente poderia ser compreendido como despojar, ou ainda ignorar. Logo, a estrutura remete à situação na qual *Laura* se encontra, uma vez que precisa enjeitar todos os seus sentimentos, para que consiga efetivar sua relação com Capitão Paulo, ainda que não nutra por ele a afeição desejada.

As afirmações anteriores podem ser ratificadas pela modulação narrativa executada entre narrador e perspectiva psicológica da personagem. Ao verificarmos a sentença “Sim, era mais ou menos isso!” (DONATO, 1955, p. 127), conseguimos identificar o local de fala de *Laura*, ainda que não tenhamos o discurso de forma direta. A confirmação da personagem, refere-se tanto à indagação de Paulo (“– *Laura*, como era mesmo a modinha daquele carnaval, na Avenida Paulista?”), quanto a construção imperativa apresentada na música (“*Joga também o teu coração...*”).

O ambiente no qual a relação fora tomando forma, mostra-se, ao mesmo tempo, sutil e forçoso. O enunciado revela um paradoxo no que se refere aos moldes de concessão do namoro das personagens. A coação de Capitão Paulo frente à *Laura* pode ser identificada nas estruturas “namoro que lhe *impusera*”; “promessas que lhe *arrancara*”. Ambos os verbos exprimem certo grau de violência que tensionam as palavras as quais estão relacionados (namoro; promessas).

Há um desconcerto progressivo das ações, sob as quais *Laura* está condicionada, o que inibe a espontaneidade da relação, enrijecendo-a à obrigatoriedade. Exemplo disso é a sentença “(...) do fastio crescente das carícias concedidas obrigatoriamente.” (DONATO, 1955, p. 127). Essa talvez seja a construção de mais paradoxal do excerto retirado de *Chão Bruto* (1955), uma vez que as ideias nela manifestas, tensionam-se em seu nível semântico em vários momentos. O termo “fastio”, que se refere à repugnância e/ou aversão, relaciona-se ao termo “carícias”, que em um contexto isolado simbolizaria justamente o oposto ao primeiro termo apresentado, visto que em sua conotação, a palavra dispõe índices semânticos de afetividade. Outro paradoxo ocorre na continuação da sentença, em “(...) concedidas obrigatoriamente” (DONATO, 1955, p. 127), uma vez que algo concedido não deveria fundamentar-se sobre uma condição de obrigatoriedade.

A apresentação de uma postura coerciva, promove um aspecto embaraçoso quanto à leitura e visualização da cena. A ausência de uma reação proveniente de *Laura*, inviabiliza a ascensão da autoridade da personagem, que desde a narração do *flashback* até a narração da cena atual, mostra-se passiva à autoridade de Paulo.

Se pensarmos essas questões na esfera sociocultural, analisando a perspectiva permissiva de Laura, e a ausência de argumentação impressa em seu discurso, temos a disposição da figura feminina atrelada ao aspecto conjugal e doméstico. A obliteração da personagem frente a seu esposo se inicia no viés afetivo, e posteriormente, estende-se à função de esposa que fora retirada da civilização (São Paulo) para se instalar em terras sertanejas.

A personagem Laura pode ser considerada, talvez, como a personagem de maior complexidade em *Chão Bruto* (1955). Essa perspectiva pode ser compreendida, partindo-se do pressuposto de que Laura representa um viés alheio ao sertão. Ela exprime o senso de não pertencimento e de estranhamento frente ao espaço em que se encontra inserida. Ao contrário dos sujeitos já aglutinados ao ambiente, como os grileiros, posseiros e demais moradores do povoado da trama, Laura, que é originária de um espaço urbano, mais especificamente da capital metropolitana paulista, enclausura-se não somente no espaço físico de sua casa, mas também em seu próprio consciente. Esse processo de enclausuramento está refletido tanto no discurso de Laura - ou ainda na ausência dele - quanto em sua percepção da esfera exterior que a cerca.

A partir de sua postura na trama, a personagem promove um contraste estilístico e ideológico frente à hostilidade da esfera sertaneja. O referido contraste ocorre pela falta de reconhecimento de Laura perante o ambiente do sertão. Como forma de aliar-se a uma esfera na qual possa se reconhecer, *Laura* por vezes se dirige aos elementos da natureza, buscando um meio de enunciar sua perspectiva e seus pensamentos. É por essa personagem que a tendência romântica é instaurada na trama, o que tensiona o contexto hostil conferido à história, ratificando o contraste incitado pela personagem.

A ausência da enunciação em modo direto requer que o narrador empreste a personagem seu discurso, por meio da modulação discursiva. Com isso, é recorrente que a voz de Laura se encontre anexa ao discurso do narrador. Ao fornecer toda a descrição das ações da personagem e do espaço que a cerca, o narrador permite que o enunciado de Laura seja projetado no texto.

Notemos:

Diante da casa o vento da noite chega desembocado da curva do rio.
E empurra para o quarto o grito das aves noturnas, o bater de um bote

cruzando as desoras, o farfalhar das grandes árvores que orlam a margem. Mas, o sono, não trazia. Então ela tentou dar nome às vozes animais, aos gritos de perseguição, de medo e de dor, aos chamados, aos apelos amorosos, aos avisos de presença e de alerta - que são parte e vibração da noite. Numa noite assim, a treva tem mais vida do que o dia. (DONATO, 1955, p. 88).

Para inserir a personagem no contexto da narração, o agente narrador constrói, a partir da ênfase conferida aos elementos da natureza, uma esfera prosopopeica (“(...) o vento da noite chega (...) e empurra para o quarto o grito das aves noturnas, o bater de um bote (...), o farfalhar das grandes árvores (...)” (DONATO, 1955, p. 88)).

Com a referida ênfase a esses elementos, nota-se a ausência de índices que remetam ao indivíduo, e a natureza passa a assumir estreita relação com o íntimo da personagem *Laura*, envolto na melancolia e na frustração. Além de refratar o estado de ânimo da personagem, a natureza se configura como um ambiente de reconhecimento e ressignificação de si.

Frente a outros sujeitos, como o esposo Capitão Paulo e a Rui, com quem ela contrai um relacionamento em momento posterior, *Laura* assume uma postura centrada e prestativa, oferecendo sua prontidão em servir, o que ocorre de modo mecanizado, permanecendo suas perspectivas, desejos e frustrações em um contexto velado.

Notemos como o discurso enunciado por *Laura* de forma direta é disposto de modo similar mesmo em momentos diferentes, sendo os dois primeiros enunciados dirigidos a Paulo e o terceiro, a Rui.

- Querido, o café está pronto? Você vem? (DONATO, 1955, p. 23).
(...)
- Querido, o café...! Está pronto. (DONATO, 1955, p. 31).
(...)
- Quem sabe você quer um café? (DONATO, 1955, p. 219).

A conduta de *Laura* apresentada nos excertos acima é desconfigurada quando temos acesso ao psicológico da personagem pelo narrador, único agente que detém acesso à esfera íntima de *Laura*. O narrador projeta na narrativa inclusive o que *Laura* poderia dizer ou pensar ainda que em um nível hipotético. Essa questão denota o quão obliterada se configura a personagem em se tratando da projeção do próprio

discurso. Essa perspectiva se promove pela força que o ambiente do sertão imprime ao comportamento de *Laura*, seja pela imposição afetiva do esposo, seja pela ausência de um ambiente no qual ela possa se reconhecer enquanto indivíduo.

A profundidade dos atos de *Laura* é exposta quando a personagem se mostra em um processo de monólogo interior ou quando tem suas ações enunciadas pelo agente narrador. Em ambos os casos, não ocorre o diálogo direto entre *Laura* e demais personagens como via de enunciação de sua esfera sentimental. Para que a referida esfera seja retratada no discurso, o narrador atua viabilizando a discursividade de *Laura* por meio de sua narração.

Consideremos a seguinte construção, que se refere à percepção de *Laura* quanto ao ambiente que a cerca:

Ainda há pouco ouviu o estrépito de cascos e o bufar de uma tropilha tangida ao tintinabular de um cincero sem pressa. “Vão para o pouso de alguma comitiva” - poderia ela dizer. Já ouvira um cucuricar que, pela altura da noite, não podia ser o primeiro amiudar. “Quanto cantam os galos numa noite assim longa!” pensou. (DONATO, 1955, p. 89).

No início da sentença, há no enunciado um manejo discursivo elaborado. Esse manejo conta com uma construção que lança mão de recursos estilísticos como a aliteração, evidenciado pelo uso acentuado das consoantes t e e: *estrépito*; *tropilha*; *tangida*; *tintinabular*. Elaborar-se a partir desse recurso uma perspectiva sonora do ambiente no qual *Laura* está inserido. A aliteração promove onomatopeias que remetem a sons de barulhos, ruídos, pancadas, batidas e outros sons que não se reconhecem em uma esfera urbana, anulando-se índices de uma civilização, resultando na protuberância dos elementos da esfera sertaneja.

A hostilidade do ambiente se reflete nas ações - hipotéticas ou não, da personagem: “Vão para o pouso de alguma comitiva” - poderia ela dizer; “Quanto galos cantam numa noite assim longa.” pensou (DONATO, 1955, p. 89).

Ambas as sentenças acima dispostas são empregadas em meio ao texto, vinculadas ao enunciado do narrador. Notemos aqui que as frases não são apresentadas por meio de marca gráfica travessão, e só é ressaltada pelo parágrafo em virtude das aspas, que indicam o discurso direto. No entanto, de forma a tensionar os limites do discurso de *Laura* e do narrador, apresentam-se construções verbais alocadas posteriormente às sentenças, que indicam a ausência da verbalização de

Laura. Em “poderia ela disse”, a carga hipotética presente na frase promove a obliteração argumentativa da personagem. Notemos que a carga hipotética se volta a palavra “dizer”, ratificando a falta de força enunciativa de Laura. Seu enunciado não apresenta força nem mesmo para projetar seu pensamento. Na segunda sentença, dispõe-se o verbo “pensou”. A partir desse momento, o narrador inicia a narração da perspectiva subjetiva de Laura. Ponderemos que o verbo “pensou” não está mais situado em um âmbito suposto, como na sentença “poderia ela dizer”. A ausência argumentativa de *Laura* é suprida pela narração, que evidencia o íntimo da personagem ao texto.

Vejamos: “Revolve-se, estira-se, afasta as cobertas para sentir na pele o frescor da quase madrugada. Coça as têmporas, a nuca, os ombros, aquieta-se, desesperançada do sono.” (DONATO, 1955, p. 88).

A narração da cena, constituída por verbos no presente seguidos de -se enquanto partícula apassivadora, dispõe o leitor de forma intrínseca ao que está sendo narrado. Ao se elencar as ações (revolve, estira, afasta, coça, aquieta) o senso de desconforto e agonia da personagem emerge no enunciado. A ótica subjetiva de *Laura* é transposta pelo discurso do narrador ao leitor, o que nos discursos de *Laura* para com outras personagens se torna impassível, uma vez que não havia a exploração do nível subjetivo da personagem, em virtude da ausência de elementos que só são evidenciados pela figura do narrador.

A modulação entre a voz do narrador se torna mais evidente no excerto a seguir:

Os nervos é que têm culpa da insônia, já lhe disseram. Deveria tomar um chá, ou água morna açucarada antes de deitar-se. Ou ler. Se pudesse daria um longo passeio em todos os princípios de noite. Cansar-se, andar até sentir dores pelo corpo. Conhecer à meia-luz das estrelas, os campos e as árvores, os remansos do rio, as curvas de estradas que todas as noites lhe fazem companhia dizendo coisas, gritando avisos, contando casos. Já conhece todos os casos que as vozes das trevas repetem todas as noites. (DONATO, 1955, p. 88-89).

No contexto exposto o narrador enuncia a ótica de *Laura*, ainda que arraigada ao nível do pensamento da personagem. Todas as ações partem da perspectiva de *Laura*, mas só são dispostas no nível do enunciado pela projeção do narrador.

Compreendamos que ainda que o trecho contemple formações verbais que parecem remeter à fala do narrador com vista a um objeto em terceira pessoa (“já lhe disseram” / “lhe fazem companhia”), o excerto em questão se configura na verdade enquanto monólogo interior que, como está na esfera psicológica, necessita de um agente externo para que sua enunciação ocorra, dada a caracterização obliterada que se verifica na personagem Laura.

É a partir da construção desse monólogo que temos acesso à esfera comportamental de Laura que, até então, estava velada. Na formação “Os nervos é que têm culpa, já lhe disseram [...]” (DONATO, 1955, p. 88), verificamos que o termo “nervos” de forma figurada, remete ao estado de irritabilidade e inquietação que a personagem apresenta, mesmo que em seu íntimo, o que é exteriorizado pela insônia que acomete Laura. Ao analisarmos semanticamente o excerto “[...] já lhe disseram”, vemos que a condição de perturbação de Laura já se fez conhecida por outras pessoas que não são apresentadas na trama, mas que parecem remeter a outro período da vivência de Laura, dado que a personagem já apresentava uma trajetória de vida antes de casar-se com Paulo, o que é ratificado em outras passagens da história, as quais veremos a posteriori.

Apesar de apresentamos a ocorrência do monólogo interior projetado no discurso de *Laura*, é relevante colocar que o monólogo só pode ser assim concebido se avaliarmos apenas a figura da personagem. Como a projeção da ótica de *Laura* se dá mediada específico e puramente pelo narrador, temos a interferência de um outro conceito na constituição do discurso - a configuração narrador onisciente neutro aliada à onisciência seletiva (FRIEDMAN, 2002).

Enquanto conceituação, o narrador onisciente neutro se caracteriza pela omissão de intromissões discursivas, o que culmina em uma narração em terceira pessoa, evidenciando-se a ótica da personagem sem que se apresentem comentários e/ou perspectivas do agente narrativo.

Com relação à caracterização, embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua própria voz. (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

A percepção de *Laura*, suas memórias, anseios e sensações se encontram veladas em seu nível psicológico, e essas questões só são expostas pela interferência do narrador que, devido à onisciência, tem acesso ao estado mental da personagem e também aos construtos das cenas que são rememorados por *Laura*, oportunizando a narração não somente contemplativa da cena na qual a personagem se encontra, mas também aos cenários que, por digressões ou projeções hipotéticas, revelam-se presentes no psicológico acessado pela onisciência narrativa, que nesse momento em específico se dispõe enquanto onisciência seletiva, ficando o leitor limitado apenas à mente de um personagem específico, em virtude do foco da narração.

Embora *Chão Bruto* (1955) (bem como *Selva Trágica* (1976)) esteja construído tendo como base narrativa a presença da onisciência seletiva múltipla, é comum a ambos os romances que, em determinadas passagens, como a que se encontra em análise, ocorra a onisciência seletiva com fins de apresentar a perspectiva única da personagem. Nessa modalidade narrativa não se permite a composição de vários ângulos, ficando o narrador fixado em uma única perspectiva.

Vertendo-nos novamente ao excerto em análise, percebemos que as ações de *Laura* se apresentam em caráter hipotético. Além da partícula -se empregada na narração (“(...) se pudesse daria um passeio (...)” (DONATO, 1955, p. 88), outros índices que remetem à possibilidade são os verbos no infinitivo (cansar, andar, conhecer) que apesar de indicarem uma ação, não apresentam nenhum indício de temporalidade, ratificando apenas a projeção de uma possibilidade e não sua execução.

A projeção de movimento que *Laura* simula acontece apenas em sua consciência, uma vez que ela se encontra inerte em seu leito enquanto visualiza aspectos que se fazem factíveis apenas no plano psíquico.

Outro aspecto pertinente a ser explorado é que as ações de *Laura*, ainda que em um plano conjectural se dirigem à natureza. Elementos como noite, estrelas, campos, árvores, rios e estradas, passam por um processo de ressignificação a partir de sua disposição personificada (“lhes fazem companhia” / “dizendo coisas” / “gritando avisos” / “contando casos”). A ausência da compreensão dos sentimentos de *Laura* por uma figura humana - como o marido Paulo, por exemplo, a faz reconhecer nos índices naturais a sensibilidade que a personagem não concebe em suas relações pessoais.

Enquanto nuance romântica identificada no excerto, temos a natureza que passa a refratar o psicológico de *Laura*, que se apresenta melancólico e angustiado, ângulo que pode ser legitimado pela presença de termos que façam alusão à taciturnidade da personagem em seu íntimo (noite; meia-luz; trevas).

A insatisfação e a frustração de *Laura* se tornam ainda mais evidentes quando seu contexto cotidiano é apresentado, mais uma vez, sob a mescla de sua voz com o discurso do agente narrador.

Ontem foi assim, amanhã será assim! A reclusão, a falta de ambiente, a ausência de amizades, a superação de todos os caprichos que pôde imaginar e criar resultaram naquilo. O mundo que pertence ao marido não é o seu. E ele diz que o conquistou para ela. Mas o seu domínio pára na porta da casa. Está fechada e não pode ir ao encontro de nada porque tudo vem ter ali. A única necessidade que conhece é a de encontrar-se, satisfazer-se. Isso parece tão distante, tão impossível... (DONATO, 1955, p. 89).

O tom exclamativo na primeira oração denota, concomitantemente, a frustração e a aceitação de *Laura* frente ao conformismo que lhe é imposto. As perspectivas temporais *ontem* e *amanhã* constituem um *looping* alavancado pelo fatalismo de uma vivência sem a expectativa de mudanças ou novos acontecimentos. O excerto citado é enunciado pela modulação narrativa, pois *Laura* não o verbaliza, mas tem seu pensamento transcrito ao texto pelo narrador. No entanto, fundem-se aqui o enunciado da personagem e a projeção do texto. Isso pode ser verificado tanto pelas marcas gráficas que conferem determinado tom ao trecho (exclamação e reticências), quanto pela disposição de questões as quais são de cunho subjetivo da personagem, alocadas em seu íntimo e só manifestas pelo acesso do narrador ao seu âmbito psicológico.

É pela elisão entre *Laura* e o narrador que temos a menção do quanto o processo de reclusão ao qual ela foi condicionada, engatilha seu desencanto perante o ambiente (“O mundo que pertence ao marido não é o seu. Ele diz que o conquistou para ela. Mas o seu domínio para na porta de casa” (DONATO, 1955, p. 89)). O enclausuramento a priori físico (“A reclusão, a falta de ambiente, a ausência de amizades (...)” (DONATO, 1955, p. 89)), projeta-se para o enclausuramento psicológico. *Laura* perde a capacidade de verbalizar suas vontades e pensamentos, tornando-se exteriormente mecanizada em seus atos, executando suas ações de

modo objetivo e robótico. A subjetividade de sua vivência fica estrita a seus pensamentos e ao constante monólogo que apresenta. No trecho “Está fechada e não pode ir ao encontro de nada porque tudo vem ter ali” (DONATO, 1955, p. 89), o termo *fechada* remete tanto ao domínio de Laura que se limita a sua casa, quanto à configuração cerrada que seu psicológico assume, vedando qualquer possibilidade afetiva frente ao seu cônjuge e ao território que a cerca.

Ocorre então um processo de não reconhecimento de si, e com isso, a dificuldade de se contentar com os outros, e consigo mesma, o que pode ser ratificado no trecho “A única necessidade que conhece é a de encontrar-se, satisfazer-se. Isso parece tão distante, tão impossível...” (DONATO, 1955, p. 89). As reticências empregadas na sentença evidenciam o processo de reflexão no qual a personagem se encontra. Seus pensamentos se configuram passíveis apenas no plano da possibilidade, que está intrínseco à esfera psicológica da personagem.

Após o trecho analisado, temos no subcapítulo, a intervenção do narrador, a qual promove uma ruptura do monólogo de Laura, permeado por reflexões quanto a sua existência: “Agora alcança que deve repreender-se (...)” (DONATO, 1955, p. 89). Até esse momento da narração, a vertente subjetiva do discurso de Laura aflora a partir de seu nível psicológico, havendo a necessidade de modulação discursiva das vozes da personagem e do narrador. Notemos na enunciação que segue, a ocorrência da tensão entre as cargas ideológicas de uma mesma personagem – Laura – e como isso é manifesto no texto:

- “Mas afinal, mulher, do que você se queixa? Hem? Tola que é! Diga uma coisa - com bastante sinceridade: quantas outras você conheceu, ou sabe existirem que dariam qualquer coisa para ocupar o seu lugar? Está esquecida da inveja que despertou quando o casamento foi anunciado e quando veio embora com ele? Esqueceu?

Pois você tinha pressa em fugir àquele ambiente. A casa era pobre, a família vivia como tantas famílias operárias em época de abertura - nem muito pão, nem muita paz. As outras moças não se queixavam, mas você tinha aspirações. Ansiava por sair daquele meio antes que a passagem dos anos vencesse a sua resistência e lhe impusesse, por medo ao futuro, um marido como os que tinham as vizinhas e as amigas! E então você não seria mais do que um dente naquela roda assustadoramente pesada que triturava vontade, personalidade, sonhos... Principalmente sonhos! Porque isso a distinguia das moças do seu meio - você era capaz de sonhar. Sabia alimentar os seus sonhos e amava sonhar. Você sonhava com duas coisas, todas as horas de todos os dias: amor e dinheiro. Mais amor ou mais dinheiro? Agora, assim a distância, é difícil responder, não é?

O fato é que quando apareceu a certeza do dinheiro e a possibilidade do amor, você disse sim muito depressa! (DONATO, 1955, p. 89).

O discurso de Laura decorre no trecho em evidência, enunciado pelo discurso direto. Verificamos que a racionalidade da personagem nesse excerto, afasta-a de sua configuração emotiva e melancólica a qual visualizamos na projeção de sua esfera psicológica, que antes era mediada e articulada pela voz do narrador.

No fragmento, vemos o discurso projetado por Laura dirigindo-se a uma terceira pessoa. Evidenciam-se assim duas facetas de uma mesma personagem. O sujeito Laura agora em posse do discurso sem a intervenção do agente narrador se mostra lúcida e madura quanto ao percurso o qual lhe trouxe até aquele momento de reflexão. É a partir de seu enunciado que temos acesso aos fatos os quais a deslocaram de seu passado até o contexto da narração. O casamento de Laura com Paulo fora premeditado por ela de modo a lhe conferir riqueza e conforto. O ego de Laura era alimentado pelo desejo de poder oportunizado pelo matrimônio: “(...) quantas outras você conheceu ou sabe existirem que dariam tudo para ocupar o seu lugar? Está esquecida da inveja que despertou (...)” (DONATO, 1955, p. 89). ”.

O discurso de Laura conta com digressões que nos permitem enquanto leitores, visualizar o passado da personagem e as condições nas quais se encontrava: “A casa era pobre, e a família vivia como tantas famílias operárias em tempo de apertura – nem muito pão, nem muita paz” (DONATO, 1955, p. 89). O caráter ambicioso que Laura revela é produto da convenção social sob a qual a mulher só teria êxito caso contraísse um bom matrimônio: “Ansiava por sair daquele meio antes que a passagem dos anos vencesse a sua resistência e lhe impusesse, por medo ao futuro, um marido como as que tinham as vizinhas e amigas!” (DONATO, 1955, p. 89).

No entanto, o enlace com Paulo destitui de Laura a capacidade de sonhar, e a transforma na Laura que agora enuncia, uma mulher ciente de suas obrigações enquanto esposa, e sem perspectivas quanto ao futuro.

Notemos que no excerto “Porque isso a *distinguia* das moças de seu meio – você *era* capaz de sonhar. *Sabia* alimentar os seus sonhos, e *amava* sonhar (DONATO, 1955, p. 89, grifo nosso), os verbos estão no tempo passado, e relacionam-se à perspectiva do sonho, que representam as expectativas outrora nutridas por Laura.

Em trecho posterior, ainda situado no discurso direto enunciado por Laura, a personagem afirma para si mesma (utilizando-se de uma projeção em terceira pessoa), quanto ao esposo: “Bem, você vai se acostumando a ele” (DONATO, 1955, p. 90). O senso do fatalismo e do conformismo segue sendo disposto: “Aceite as coisas sem demora e sem repulsa. Já não lhe custa sorrir, acarinhá-lo, ouvir o que ele diz, dizer o que ele gosta de ouvir, interessar-se ou rir conforme as coisas de que ele se ocupe” (DONATO, 1955, p. 90).

Entretanto, ao final desse trecho, a personagem passa por um processo de epifania¹¹ quanto ao seu estado de conformismo, ao questionar a si mesma: “Mas essa acomodação que não resulta em nada você sente crescer dia a dia o medo de envelhecer assim: rica, mimada e sem amor! Não é mesmo doloroso morrer conformada, rica e sem amor?” (DONATO, 1955, p. 90). Laura entende, pois, o quão infeliz se encontra, e como se configura impotente frente a sua situação, uma vez que esse processo de reflexão fica absorto em seus pensamentos, e não é desvelado em nenhum outro contexto, senão em nível monólogo.

No parágrafo posterior, que se faz do último desse subcapítulo, o narrador toma o discurso, e projeta a cena em que Laura está em seu leito, de onde não saíra durante todo o percurso narrado no subcapítulo, que se encontra situado apenas em sua esfera psicológica: “Outra vez Laura revolve-se no leito, chora e arranha os braços, mergulhando no vazio sem remédio da vida. Depois, é forçoso acalmar-se. Não quer ser uma histérica” (DONATO, 1955, p. 90).

Exacerba-se pela narração a melancolia da personagem (*revolve-se, chora, arranha, mergulha no vazio*). Então, ocorre novamente por parte de Laura, a auto repreensão, baseada novamente na convenção de valores os quais uma esposa deve contemplar (“Não quer ser uma histérica” (DONATO, 1955, p. 90)).

Percebe-se que a existência da personagem é condicionada aos padrões morais que ela busca seguir, mas que são tensionados quando Laura reflete, em seu íntimo, sobre as questões que permeiam sua conduta.

Quanto ao aspecto discursivo, visualizamos que a posição do narrador se modifica frente ao ato narrado de acordo com a necessidade de projeção do discurso

¹¹ O conceito de epifania aqui utilizado está relacionado à perspectiva de James Joyce (1998) quanto ao termo. Por esse viés, tem-se a descoberta de algo transformador a partir da superficialidade cotidiana. Uma vez ocorrida a epifania, o inédito apropria-se da percepção do sujeito, que atualiza sua percepção dos fatos mediante sua reflexão produto do processo da epifania.

da personagem. Na referida análise, evidencia-se a presença de um narrador que assume a posição onisciente, em caráter seletivo múltiplo, configuração narrativa sob a qual Friedman (2002, p. 177) ratifica:

(...) a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras das próprias personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

A partir dessa modalidade narrativa, não temos acesso à perspectiva de outras personagens no momento do ato narrado, ainda que estes estejam inclusos na narração da personagem. Todas as informações fornecidas, tanto quanto ao ato presente da narração, quanto por meio de digressões, são provenientes do estado psicológico da personagem, como ocorre mediante a perspectiva de Laura.

Além da configuração narrativa, que permite a modulação das vozes do narrador e das personagens, Donato articula o discurso utilizando-se de outros recursos linguísticos, como veremos a seguir, a partir de um excerto retirado de *Selva Trágica* (1976):

Na beira do mato cada homem tomou as rédeas de um animal. Osório deitou o braço no pescoço da bugra e afagou-lhe os cabelos empurrando-a docemente para adiante. Obediente, ela caminhou até o potrero. Sentou-se e começou a alisar os cabelos com os dedos. E a cantar uma canção antiga, ouvida muitas vezes, de mulheres de sua raça:

*Che poyáima guivé, ayapone
há'u ayurúpyté
Che ró'y iyuru!
neí! neí! puí
che py'ayoppi
h'are'eterei pitapyré
che yapichy*

Nem as palavras nem a melodia eram bonitas. E havia um dia e uma noite de nervosismo e fadigas pesando sobre os homens. Porém cada som daquele lamento melodioso agredia o Osório como se a bugra estivesse inventando ali, para ele, e não buscando consolar-se com mágoa de muitas outras mulheres infelizes.

Não queria sentir nem pena nem raiva da Nakyrã mas gostaria que ela não estivesse repetindo tais palavras: *eu faria isso, se pudesse, dava um beijo em sua boca - tenho agora frio na boca – está*

bem também se não queres – me aflige tardar muito meu desejo do que acarícia...

Ela diz a última palavra e volta à primeira, na mesma altura de voz, na mesma tranquilidade de quem não espera consolo para sua tristeza. (DONATO, 1976, p. 87, grifo do autor).

O contexto que permeia a passagem se refere às personagens Osório, um ervateiro *changa-y*, - nome dado à classe de ervateiros atuantes de modo clandestino na comercialização da erva-mate em território pertencente à Companhia Mate Larangeira -, e sua companheira Nakyrã, uma mulher considerada bugra com a qual mantém uma relação amorosa com o *changa-y*, relação posteriormente findada com a partida de Osório, que abandona Nakyrã.

Nakyrã estima que seu tempo em companhia de Osório está terminando, influenciada pelos rumores de que o monopólio da Companhia poderia entrar em declínio, culminando na livre extração e comércio do produto sem que houvesse a clandestinidade. No entanto, a relação entre as personagens só é plausível no meio clandestino, tendo em vista a clandestinidade enquanto pano de fundo do relacionamento de ambos, considerando a família de Osório fora dos ervais. Logo, com a legalização dos *changa-y*, ele poderia exercer suas funções mercantis sem que precisasse se esconder da Companhia, no entanto não poderia assumir sua ligação amorosa com Nakyrã.

Percebemos no excerto apresentado, a ausência comunicativa entre as personagens. A compreensão é promovida por gestos e não ocorre o diálogo entre os dois actantes. O único meio de emissão de uma possível comunicação parte de Nakyrã, por meio da cantiga. Interessante notar que a priori, a cantiga é viabilizada no texto a partir de sua letra, grafada em itálico, no idioma original (indígena). Ainda que não identifiquemos a tradução, consideramos a estruturação do escrito e como esta tange ao senso poético devido a forma como é apresentada no texto. Nessa passagem, a narrativa que até então se apresentava em prosa, sofre uma tensão pela modificação na estrutura formal, deslocando-se para o poema. Outra tensão verificada verte-se à linguagem, a qual também destoa da língua portuguesa empregada na narrativa.

Ocorre então uma intersecção de gêneros e uma intersecção idiomática que, se pensarmos no contexto sociocultural da narrativa, ratifica uma construção textual a partir do intercâmbio de vozes, discursos e perspectivas arraigadas a padrões

culturais alheios aos acontecimentos sincrônicos do romance: “E a cantar uma canção antiga, ouvida muitas vezes, de mulheres de sua raça” (DONATO, 1976, p. 87). Nesse fragmento específico do enunciado, notamos que a música cantada por Nakyrã, apresenta raízes culturais alavancadas pelo teor memorialístico da personagem. Sendo assim, ecoam na cantiga as vozes que carregam a noção de um sofrimento que não foi desconstruído mesmo com o desdobramento temporal das gerações, das quais Nakyrã descende.

Posteriormente à apresentação da cantiga, temos sua tradução. No entanto, a conversão da língua indígena para a língua portuguesa não ocorre de maneira deslocada do discurso e da perspectiva da personagem Osório. A partir da intervenção do agente narrativo, temos acesso ao âmbito psicológico do indivíduo e é por meio dessa intervenção que se revela o conteúdo sintático e semântico da cantiga, dessa vez, alocada em meio a prosa que se instaura no parágrafo: “(...) *eu faria isso, se pudesse, dava um beijo em sua boca - tenho agora frio na boca – está bem também se não queres – me aflige tardar muito meu desejo do que acaricia...*” (DONATO, 1976, p.87, grifo do autor). Ainda que a construção se encontre em prosa, opostamente a outra construção, o autor mantém a configuração da escrita em estilo itálico, o que oportuniza a relação entre ambos os trechos (cantiga original e tradução). Por meio da refratação do aspecto psicológico de Osório no texto pelo intermédio do narrador, verificamos, além da tradução, as interrelações que são tecidas entre ele e a personagem Nakyrã.

A estilização da forma e do conteúdo, realizada por Donato, confere maior riqueza de detalhes ao fato narrado, ainda que a construção argumentativa das personagens não esteja consolidada por recursos como por exemplo, ocorrência do discurso direto proveniente das personagens. No excerto analisado, a comunicação se apresenta por meio de confluência de elementos que, ainda que não estejam visíveis no nível do enunciado, promovem-se no contexto da enunciação, como exemplificado via abordagem dos gêneros textuais que se tensionam e se complementam, via análise da perspectiva psicológica da personagem, e via índices plurilinguísticos, que se apresentam no nível sincrônico e diacrônico do excerto.

Em ambos os fragmentos apresentados é possível identificar o discurso no nível do enunciado, e aperceber as vozes que sobre eles incidem.

Apesar de identificarmos nominalmente apenas quatro sujeitos nos fragmentos (Laura, Paulo, Nakyrã e Osório) circundam sobre seus discursos ideologias provenientes de uma época e de uma delimitação social e cultural.

Se, de um lado, temos as personagens alocadas nos perímetros sertanejos marginais à civilização, do outro temos todo o contexto extrínseco à cena narrada.

Nuances políticas, conflitos de interesse, aspectos regionais e linguísticos, e os parâmetros sociais - como por exemplo a figura feminina na relação afetiva e conjugal em ambiente de machismo exacerbado - são alguns dos índices de uma organização social e ideológica que permeia e determina a perspectiva das personagens.

Se pensarmos a enunciação em sua constituição, podemos apreender que ela se instala e se constrói a partir do “plurilinguismo dialogizado” (BAKHTIN, 2010) que, ainda que atue de forma velada no enunciado, revela-se concreto e dotado de conteúdo quando se apresenta a partir da enunciação individual. Exemplo disso é que tanto *Chão Bruto* (1955) quanto em *Selva Trágica* (1976) são narrativas provenientes de um determinado momento histórico no qual se encontram alocadas diversas perspectivas político-ideológicas. No entanto, só temos acesso a essas perspectivas pelo manejo discursivo que o autor executa.

A enunciação individual nesse sentido, atua como parte fundamental não só para a construção romanesca, mas também para o desvelamento de visões de mundo suplantadas pela História Oficial.

Em um processo quase metonímico, em que o construto de determinada classe se dá por actantes ficcionais com peculiaridades culturais que evidenciam as particularidades dos sujeitos retratados, incidem sobre a narração as vozes sociais projetadas no discurso, seja de forma direto por seu próprio enunciado (quando não há intervenção do narrador), seja pelo discurso indireto, recurso bastante utilizado por Donato para transpor o viés do sujeito, principalmente quando se trata de uma personagem em contexto de inferiorização pelos sistemas (ervateiro e expansionista).

No que tange ao emprego de recursos para a composição dos romances, podemos verificar a recorrência do recorte e da montagem. Similar às artes plásticas, os recursos em questão atuam no texto de forma a promover rupturas e intersecções entre diferentes núcleos. Dessa forma, tais núcleos tornam-se rígidos se verificados de forma isolada, mas não perdem sua potencialidade de diálogo com outras esferas apresentadas pelo panorama do romance como um todo. Com isso, temos diversas perspectivas com relação a um mesmo fato, e essas perspectivas convergem ao

cenário macro da narrativa. Ocorre, assim, a justaposição, contraste e semelhanças entre os núcleos narrados.

Chão Bruto (1955) e *Selva Trágica* (1976) são narrativas que abarcam um expressivo contingente de personagens. A técnica do recorte e montagem configura-se plausível ao romance mural, uma vez que esses recursos possibilitam a constituição de diversos sub-murais, a partir das divergências sociais e ideológicas que se fazem impressas ao texto a partir da construção das personagens. Os sub-murais são apresentados em capítulos que, por sua vez, apresentam diversas subdivisões. Verificamos, portanto, que ocorre o uso do recorte e da montagem também no interior dos próprios capítulos, conferindo o efeito de simultaneidade à narrativa.

4.2 O PROCESSO DO MURAL: RECURSOS E REPRESENTAÇÕES

Chão Bruto (1955) e *Selva Trágica* (1976) apresentam suas narrativas *in media res*, uma vez que há a apresentação de fatos intrínsecos ao desenvolvimento da narrativa. Ainda assim, verificam-se recursos discursivos que, partindo das personagens, auxiliam a articulação narrativa na construção das cenas, como por exemplo, as analepses - definidas como a interrupção de determinada sequência cronológica da narrativa para evidenciar eventos ocorridos anteriormente ao ato da narração -, e o fluxo de consciência.

As tramas compõem-se de uma atmosfera cíclica, e visualiza-se a possibilidade de montagem na estrutura narrativa. A partir dessa montagem verifica-se o aspecto mural do romance, evidenciado a partir de capítulos selecionados que apresentam maior coerência com relação à construção da esfera mural nos romances.

Os fatos que acontecem ao decorrer dos demais capítulos atuam como complementação dos capítulos citados, não estando isentos também de uma configuração de recorte e colagem. No entanto, nos atentamos aos capítulos dispostos a seguir, uma vez que estes constituem com maior latência os aspectos que estão em análise.

O romance *Chão Bruto* (1955) conta de dez capítulos, e, semelhantemente à organização de *Selva Trágica* (1976), como veremos posteriormente, apresenta

subcapítulos que se configuram direcionados aos diferentes núcleos que compõem a narrativa. Sua atmosfera cíclica é constituída pela apresentação da empreitada grileira no território paulista da região do Pontal do Paranapanema. Em meio à investida grileira contra os posseiros, ocorrem as apresentações de outros núcleos da narrativa. No entanto, todas as personagens configuram-se arraigadas à trama, atuando com suas perspectivas na construção do romance-mural.

No primeiro capítulo de *Chão Bruto* (1955), ocorre a apresentação, via articulação do narrador e das personagens, de informações que tangem ao campo da História Oficial:

No governo paulista de Jorge Tibiriçá¹² apareceram homens que aprofundaram e disciplinaram a trilha nos campos e alargaram a picada no mato. O caminho ficou sendo a “estrada boiadeira”. Começava na barranca do Paraná e terminava em Botucatu, onde os bois eram embarcados no trem de ferro. (DONATO, 1955, p. 14).

A gente que subia procurando boi e a que descia em arribada às boiadas começou a falar daquelas terras. E havia também a geografia, os mapas mostrando ao governo e aos olhos dos homens de negócios, aos ambiciosos e aos preocupados que a terra não havia sido partilhada no papel. Essa gente alicerçou a sua cobiça com os papéis da lei, tapou os rasgões da consciência com os carimbos e selos da lei, encheu as carteiras com as notas, as cartucheiras com balas. E correu para o Pontal. Isso foi pelos fins de 1906 e princípios de 1907. (DONATO, 1955, p. 14).

A disposição das referidas informações alinha-se à narrativa ficcional, conferindo ao primeiro capítulo uma atmosfera que, inicialmente, permeia o campo documental, mas que não se faz consolidado, uma vez que a ficcionalização e a focalização narrativa constitui uma perspectiva unilateral dos fatos, inibindo a parcialidade dos aspectos narrados. Formações sintáticas como “(...) alargaram a picada no mato.” e “O caminho ficou sendo a “estrada boiadeira”, são estruturas que alocam marcas de consciência de outras vozes que não puramente o narrador ou autor. Essas marcas desestruturam o preceito de imparcialidade, e a narrativa afasta-se dos padrões rigidamente imparciais, os quais seriam seguidos, caso a narrativa tivesse características restritamente documentais. Logo, apesar dos dois excertos

¹² Jorge Tibiriçá Piratininga foi governador do estado de São Paulo por duas vezes (1890 – 1891 / 1904 – 1908).

trazerem inerentes ao nível narrativo informações oficiais, nota-se a interferência da perspectiva do progresso enquanto assolador da monotonia do sertão. O progresso é apresentado pela narrativa de Donato, enquanto “mundo estranho”, que passa a investir contra o sertão e a desconfigurá-lo. A cobiça dos homens é relacionada às carabinas, cartuchos e balas, apercebidas como símbolo da violência que passaria a adentrar as terras sertanejas.

Nos capítulos seguintes, há o avanço da empreitada posseira, e com o decorrer dos fatos, desvelam-se na trama outras personagens. Personagens que estão diretamente arraigadas ao ambiente grileiro e posseiro, assim como as personagens Juventino, Piaçaba e Rui. Estas são apresentadas ao leitor da mesma forma como as personagens que atuam de forma indireta aos fatos da conquista territorial, mas que se encontram dispostas nas cenas da narrativa concomitantemente às demais, como ocorre com a personagem Laura, afetada pela empreitada posseira de forma indireta, mas ainda assim, com suas perspectivas e destino inteiramente atrelado aquele local.

O segundo capítulo tem como base a introdução da atmosfera conflitante iminente que tomará o sertão. A narrativa parte da descrição da preparação da terra, das personagens e do leitor, para as ações que virão, envolvendo a tomada de terras à base da instauração da violência.

Esse é o tempo de preparar a terra. O chão está úmido e fofo. E os dias, longos, mornos e claros debaixo de um céu estupidamente azul. O vento corre apressado, rompendo favas, despetalando flores, derrubando cachos. Tem muito a semear o vento esse ano, pois os homens andam ocupados demais engraxando carabinas e carregando cartuchos para que possam ouvir o chamado da terra.

Para os homens a sementeira deste ano é de ódios. Só tem a esperar uma colheita de sangue. (DONATO, 1955, p. 49).

A vertente puramente rural do sertão se desconstrói a partir da perspectiva de necessidade de resistência contra as investidas dos grileiros. A colheita de sangue, como disposta na narrativa, é um evento esperado tendo em vista a postura que os indivíduos são levados a assumir. A desconfiguração do sertão enquanto ambiente pacato começa a ser estabelecida a partir do prenúncio dos embates simbolizados pelas carabinas e cartuchos.

É também no segundo capítulo que são estabelecidos os conflitos referentes a relações de poder, visualizados pelo confronto entre Capitão Paulo e Justino, ambos

grileiros mas com perspectivas divergentes; e também conflitos familiares, simbolizados pela personagem Libêncio e Sinhana, mas estes, ainda que de cunho familiar, tem sua base conflituosa assentada na relação posseiro e grileiro, já que Sinhana se apaixona por Lino, capanga de Capitão Paulo, que atua na tomada de terras dos posseiros, e que é enviado até Libêncio para apropriar-se de suas terras.

O terceiro capítulo apresenta submuraís que representam tempos instaurado em outro momento, em contraponto ao tempo do ato narrado, mas que se relacionam diretamente ao contexto do discurso. Interessante notar que no referido capítulo, a disposição dos eventos é conferida em algumas passagens, pela via memorialística incutida na personagem que assume a narração. Os relatos advindos da perspectiva da personagem fornecem informações que são válidas para a compreensão do aspecto histórico narrado, e, nesse sentido, podemos verificar impressões do autor, via articulação discursiva entre narrador e personagem. As referidas afirmações podem ser elucidadas tendo em vista o discurso da personagem Suindara, quando este tece, a partir de sua narração, informações sobre a *estrada boiadeira* e todo o contexto que a permeia. Quanto à articulação da narração da personagem, é destinada à sua perspectiva um subcapítulo que, embora se assemelhe a fala do narrador, é também verificada como ponto de vista de Suindara, em configuração de relato memorialístico.

A “boiadeira” é um rio de carne. Caudal viva, aspeada de chifres, turbilhonate de cascos, vibrante de aboios e de mugidos, do estrupido de atropeladas e do covo pachorrento caminhar dos milhares de reses. Ora tem calma do remanso, furiosa às vezes como corredeira. (DONATO, 1955, p. 60).

O extrato prosopopeico conferido à estrada boiadeira, faz parte da articulação discursiva de Donato. Nesse sentido, imprime-se no discurso, a perspectiva do autor para com o objeto comentado, no caso, a estrada. Partindo desse pressuposto, deve-se compreender que a impressão ideológica do autor tem sua base assentada na perspectiva do *homem essencialmente social* (BAKHTIN, 2010). Tendo em vista essa perspectiva verifica-se que o discurso é uma linguagem social, e não é apercebido

como um *dialeto individual*¹³, como concebe o teórico. A articulação do discurso da personagem Suindara promove então, o que Bakhtin (2010) dispõe como *plurilinguismo*, no que se refere ao enunciador do romance. Nesse conceito, há a permissão da estilização das vozes em prol do enunciado. Mesclam-se as vozes provenientes de uma única impressão ideológica a fim de promover a disposição das perspectivas sociais a partir de diversos locais de fala, situados em um mesmo contexto. Nesse sentido, Donato afirma suas impressões a partir do enunciado de Suindara, ainda que, no processo de enunciação, seja necessário adequar as múltiplas vozes provenientes do contexto do sertão. No entanto, nesse processo, as marcas estilísticas do autor prevalecem ao ato narrado, constituindo uma tensão entre o que foi descrito e o modo como foi descrito, em termos de signos – linguísticos e ideológicos.

É dessa articulação narrativa que Donato lança mão. Temos, pelo viés de Suindara, a proposta de um mural que projete nas vias do discurso, a apresentação da estrada boiadeira de forma pictural. A cronologia dos eventos até então narrados é rompida para que se instaure uma passagem imagética do elemento que, mesmo sem ser o foco da narrativa, configure importância no desencadear das ações, uma vez que a estrada constitui a noção do progresso, tendo em vista o fluxo de sujeitos e a intersecção de territórios, como apresentado ainda pela perspectiva da personagem:

A balsa morosa judia dos animais, cansa os homens, dilata o tempo, encurta os prazos. Empurrá-los do lado de lá, socá-los dentro do curral ondulante, confiá-los no agitado caudal, vigiá-los durante a travessia, sofrer com eles os empuxões do rio, contê-los no lado de cá no quase estouro para escapar ao oscilante cercado e à terrífica versão líquida do Paraná – é um pedaço duro da tarefa dura. (...) Mas agora estão em terra paulista. Existem camas no hotel, cerveja no botequim, conversa nas mesas alegres do jogo de truque e apalpadelas nervosas nas noites vadias do bairrinho alegre. (DONATO, 1955, p. 62).

O relato verificado pelo discurso de Suindara apresenta o progresso proveniente do aspecto tecnológico, como a balsa, que fez ganhar tempo ao boiadeiro (*dilata o tempo, encurta os prazos*), e traz o progresso, derivado da intersecção

¹³ Para Bakhtin (2010, p. 135), o sujeito do romance apresenta uma configuração *essencialmente social*, e o produto dessa configuração é um discurso de teor social, coletivo. O *dialeto individual* deriva de um discurso individual que se faz indiferente para o romance, já que este é composto por meio das muitas vozes que se interseccionam socialmente e atuam de modo incisivo na formação do discurso.

cultural capaz de ampliar as perspectivas do homem rural, simbolizada aqui pela existência de estabelecimentos como hotéis e bares, itens que não fazem parte do cotidiano do boiadeiro e/ou do homem do sertão. A ocorrência desses índices de progresso e civilização é evidenciada no discurso de Suindara pelas marcas narrativas que Donato deixa imprimir ao discurso. Verificamos que o discurso de Suindara é modulado por uma voz de teor erudito. Exemplo disso são as formas sintáticas empregadas no texto, como a próclise verificada nas formas verbais, nos grifos a seguir: “*Empurrá-los* do lado de lá, *socá-los* dentro do curral ondulante, *confiá-los* no agitado caudal, *vigiá-los* durante a travessia, sofrer com eles os empuxões do rio, *contê-los* no lado de cá no quase estouro (...)” (DONATO, 1955, p. 62, grifo nosso); e também o uso de termos – referentes à adjetivação dos substantivos -, que promovam o estranhamento ao leitor quanto ao seu uso por um sujeito de alocação interiorana e baixo nível de instrução da personagem. Vocábulo como “balsa morosa”, “oscilante cercado” e “terrífica versão líquida do Paraná”, podem ser verificados como impressão da perspectiva autoral ao nível do texto, uma vez que não são apercebidas como expressões provenientes do local de fala no qual está inserido Suindara.

A disposição de mais um mural, dentre os que se estabelecem na narrativa, é uma tentativa executada para que a linha de sumarização narrativa¹⁴ não seja rompida. Logo, a articulação do fato narrado a partir de uma projeção em esfera psicológica, partindo de recursos que evoquem tempos e espaços além da narrativa em extrato cronológico, torna-se plausível para a inserção de informações sem prejuízos à linha temporal do romance.

Além do relato em tom memorialístico de Suindara, temos nesse terceiro capítulo, em meio aos preparativos de partida de mais uma empreitada grileira de Capitão Paulo, mais três passagens que tangem ao nível psicológico das personagens. No entanto, ao contrário do que acontece com a enunciação de Suindara, que é transposta sem marcação do narrador, as três passagens que seguem recebem a articulação e modulação do narrador para que os eventos cheguem às vias do enunciado.

A primeira passagem refere-se à personagem Libêncio, a um momento de reflexão e descontentamento quanto à paixão de sua filha, Sinhana, por Lino. Vejamos:

¹⁴ Norman Friedman (2002, p. 172) afirma que o sumário narrativo se faz do “relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo ou variedade de locais”.

Pois então um homem querenciado no seu rancho e trabucado na dureza da vida, enquanto diz doçuras de pai pra filha chorosa, deixa as suas costas descansando na mira de um grileiro? E perde o nome, perde a vergonha, perde a casa, a terra e o que mais... a filha! Porque é visto, ele, Libêncio, tem certeza descansada de que a surpresa da manhã foi combinada entre a filha e o homem. (...) Claro, claro... a menina era seu sangue, sim, mas é sabido que toda filha só é filha até certo ponto! Depois, é apenas mulher (...). (DONATO, 1955, p. 63).

Percebemos que o excerto citado é promovido pela personagem em nível de consciência, logo, há a projeção no enunciado mediante a voz do narrador. A recordação de Libêncio com relação à chegada, de surpresa, do grileiro, sem que ele pudesse ter reação de defesa, ainda que estivesse aguardando pelo sujeito, o faz culpar a filha. No entanto, ainda que isso se mostre latente em outros excertos nos quais ele acusa Sinhana por seu próprio discurso (discurso direto), temos nessa passagem acesso ao nível de consciência da personagem. A configuração exclamativa do fragmento em excertos como “(...) E perde o nome, perde a vergonha, perde a casa, a terra e o que mais... a filha!” e “(...) mas é sabido que toda filha só é filha até certo ponto!” revelam o desapontamento da personagem com relação aos fatos.

A segunda passagem que assume mesma configuração da anterior é a que se refere a Sinhana. A personagem, ao ter seu discurso modulado pelo narrador, transpõe ao texto sua atitude reflexiva frente à postura de seu pai, Libêncio, e de seu amado, Lino.

Seja o que Deus quiser mas é a mulher da casa. E tem dois homens para cuidar. Homem em casa é coisa de que precisa tratar bem, seja o que for que esteja acontecendo, porque homem é coisa difícil de se levar, nada exigente no mato, mas cheio de dengues e melindres tão logo põe os pés na soleira! (DONATO, 1955, p. 69-70).

O processo reflexivo de Sinhana afirmado nesse contexto, aponta um viés de amadurecimento da personagem. A necessidade em se tornar responsável pelo lar, ainda que isso não lhe tenha sido solicitado, incute da perspectiva de Sinhana a maturação de sua visão de mundo. A reflexão da personagem é proveniente da esfera

conflituosa na qual se encontra inserida. Ocorre a ela a percepção de que a totalidade de ações que ocorrem e ainda ocorrerão, demandam outra postura.

Com relação à perspectiva psicológica de Lino, que encena a terceira passagem aqui referida, a articulação discursiva também é efetivada pela voz do narrador modulando o discurso entre a narração e as perspectivas reflexivas da personagem. A passagem que segue se refere ao pensamento de Lino quanto ao seu modo de reação às ordens de Capitão Paulo:

Se pudesse voltar atrás Lino voltaria. Desse no que desse iria às falas com o capitão pra lhe dizer que não aceitava aquela encomenda, que lavava as mãos e pronto! Homem pra empurrar a vida em qualquer lugar era, suficientemente! (DONATO, 1955, p.72).

O pensamento de Lino, evidenciado pelo narrador, propõe ao leitor a retomada de seu último encontro com Capitão Paulo, ainda no primeiro capítulo, no qual é enviado para executar a expulsão de Libêncio das terras desejadas.

Na passagem em questão, Lino não conseguiu abster-se da função conferida a ele, o que revelou a autoridade do Capitão para com ele.

Nessa primeira passagem, não há objeção de Lino, e não ocorre nenhuma intervenção do narrador para dispor ao enunciado o que se passara na mente de Lino. Vejamos a passagem em que Capitão Paulo lança a ordem a Lino para a tomada das terras de Libêncio:

- Isso é a posse da Água da Cotia. Que requeri faz seis meses. Botei fora por bem os posseiros que estavam ali. Ficou só o Libêncio, pai da sua amada. Teimoso como burro frouxo. Reservei esse negócio para você. Sei que por seu gesto você não iria. Mas vai porque quero que vá. (DONATO, 1957, p. 21).

O único indício que temos da desaprovação em relação à ordem do Capitão refere-se à descrição de um movimento corporal evasivo de Lino, que é rapidamente apreendido e recriminado pelo Capitão: “Sem resmungo e sem cara feia. Não tenho tempo a perder e não quero discussão” (DONATO, 1957, p. 22). A partir daí, permanece o discurso de Capitão Paulo, que emudece o discurso do capanga.

Somente a partir da articulação narrativa para transpor as vias do enunciado o ponto de vista de Lino, executada pela modulação do narrador com relação à perspectiva da personagem é que temos acesso não só ao arrependimento que agora consome Lino, como também indícios de insubmissão que já se encontravam presentes na personagem, mas que foram anuladas pela postura veemente do Capitão.

No quarto, quinto e sexto capítulos, irrompe a atividade grileira nas terras do Pontal do Paranapanema. A preparação verificada no segundo capítulo mostra-se latente a partir dos atos das personagens. A construção do mural é voltada para as novas terras sertanejas e os perigos e a hostilidade que estas revelam aos seus conquistadores, sejam eles posseiros ou grileiros. O quarto capítulo conta com descrições do local, que constituem quase uma pintura, a partir do teor plástico que envolve a narração.

A terra roxa entremostra-se nos cortes dos barrancos e nos afloramentos à beira das ervas maceradas pelo vento, a amplitude tão vasta e tão azul que não pode enxergar onde é que se encontram o céu e o solo – são o modo de eriçar os pelos da cobiçosa gente que vai chegando. (DONATO, 1955, p. 86).

É sobre essa terra de coloridas beleza que se assentará o acampamento de Capitão Paulo, que busca tomar para si a localidade: “E aos ouvidos dos que passarem por ali ou dos que ouvirem contar ficará soando o nome do lugar: “Fazenda do Capitão Paulo”. Onde termina essa fazenda é coisa que nem mesmo estes homens sabem” (DONATO, 1955, p. 86).

Ocorre a partir da descrição da terra e da vertente de posse de Paulo, a instituição de um novo espaço mural. Ausentam-se nesse momento às projeções do povoado e das terras já tomadas. Inicia-se um novo ciclo de expansão, que deve findar-se para que outro ciclo se disponha novamente. O que não se altera nessa expansão é a postura de Paulo, que preconiza a extensão de suas terras, e nem mesmo em meio à hostilidade da selva e as artimanhas da natureza, deixa descansar a leva de funcionários a si subjugada. Exemplo disso é a severa chuva que acomete seu acampamento, levando à morte alguns de seus homens, mas que não é capaz de frear o ímpeto expansionista da personagem:

- Pessoal! – com chuva ou sem chuva o dia é de trabalho.

(...)

Acima do fragor da chuva um estrondo, um coro de uivos humanos. Um carro fora levantado pela água feita torrente e despenhara-se pela ladeira. Um dos homens grita que está morrendo. O varal do carro rasgou-lhe o ventre. Mas a chuva lava o sangue e abafa o gemido. (DONATO, 1955, p. 98).

A terra roxa, sob o céu azul – como descrito no fragmento anterior, ganha então matizes vermelhas, pelo sangue não só dos trabalhadores de Paulo, mas também daqueles que serão liquidados se a terra não for abandonada.

O sétimo, oitavo e nono capítulos anunciam o conflito entre os grileiros Juventino e Paulo, suportados por seus respectivos capangas, Crispim e Piaçaba. Ao término do conflito, todos sucumbem, e o espaço outrora ocupado por eles, fica vago, à espera da posse de outros indivíduos, o que não tarda a acontecer. O mural que se estabelece quanto ao conflito dos sujeitos, é também o mesmo mural que evidencia a chegada da nova atmosfera ao sertão – a atmosfera regida pelos poderosos investidores, que veem nessas terras, uma intensa possibilidade de lucro. A conquista do extremo sudoeste paulista perpetuar-se-á além da existência e morte das personagens, e trará consigo ainda mais conflitos e mais decessos. Essas questões podem ser verificadas pela perspectiva de Libêncio e sua compreensão do que ali acontece, em uma passagem em que esse protesta à perspectiva errônea de Lino ao se referir aos mortos no conflito:

- Você pensa, velho Libêncio, que são cadáveres de homens que levamos aqui? Que nada! Quando botarmos sete palmos de terra sobre estes sujeitos estamos acabando com uma raça, a dos grileiros. Libêncio ouvia, de olhos fechados, sugando o lenço. Cuspiu o pano e gemeu um protesto:

- Asneira! Você acha que sim? Está enganado, acabamos com dois galos mas há por aí muitos frangos prontos pro primeiro cocorico! Que nada, a luta pela terra continua... (DONATO, 1955, p.190-191).

Libêncio compreende que a conquista do território, vai além daqueles dois actantes que travaram conflito nos limiares do sertão paulista. A perspectiva de Libêncio configura-se como uma premeditação das questões que ainda recairão sobre aquelas terras. As reticências dispostas ao final do fragmento, evidenciam os desdobramentos que esta *luta* ainda trará para quem estiver disposto a aceitá-la.

No último capítulo ocorre a consolidação da atmosfera cíclica, pois, se anteriormente temos a personagem Paulo enquanto representante do desejo expansionista, temos após sua morte, a revelação do caráter ambicioso de Rui, que passa a ocupar o papel de Paulo, tanto no que tange às posses materiais, quanto nas questões passionais, tendo em vista seu casamento com Laura.

A empreitada expansionista tem então um novo actante. Sendo assim, alteram-se os sujeitos, mas a perspectiva ideológica proveniente dos posseiros continua sendo propagada. Toda a preparação para o deslanchar da corrida expansionista, citada no primeiro capítulo, tende a se repetir de acordo com a perspectiva de Rui: “Com a ponta do punhalzinho, traçou uma risca nova para além das suas novas terras.” (DONATO, 1955, p. 219)

Se comparamos a postura de Rui à de Capitão Paulo no início da narrativa, visualizamos a repetição de um contexto de exploração e conquista territorial que apresenta demarcações iniciais, mas não finais, uma vez que se busca a conquista exponencial dos territórios. Vejamos a passagem referente a postura de Capitão Paulo, que exemplifica essa proposição:

Capitão Paulo decidiu que não pode perder tempo. (...) A Sorocabana está apontando com os seus trilhos para as barrancas do Paraná e a estrada boiadeira é mais transitada do que nunca. É o momento de ousar tudo. Um minuto de hesitação pode arruinar uma posse de milhares de alqueires. Portanto, está decidido a agir. Agir e mais nada! (DONATO, 1957, p. 18-19).

A interessante articulação que Donato faz com o ato narrativo permite ao leitor compreender o ímpeto que Paulo possui em concretizar sua empreitada não importando os meios que necessite utilizar para essa consolidação. A partir da construção da perspectiva ideológica da personagem, mediada e transposta pela figura do narrador, temos a atmosfera de cobiça evidenciada pelo imediatismo das ações grileiras: “Capitão Paulo decidiu que não pode perder tempo.”, “É o momento de ousar tudo.” “Um minuto de hesitação pode arruinar uma posse (...)”, “Portanto, está decidido a agir. Agir e mais nada!” A última sentença, de cunho exclamativo, resume as ações de Paulo. Agir é o único fato que lhe resta estando ele sob o contexto de ameaça da estrada boiadeira e da ferrovia que ali assentar-se-ão. O imediatismo da personagem pode ser apercebido enquanto módulo reacionário às mudanças que

começam a tomar forma modificando o sertão. Paulo, que busca estar à frente dos passos de novos possíveis actantes da conquista territorial, é uma personificação da busca exponencial de territórios, calcada sob a violência, no entanto, a personagem parece não se identificar como parte do processo, o que demonstra uma perspectiva unilateral e egocêntrica da personagem.

Em enunciado disposto pela personagem, agora sem a mediação do narrador, Paulo tece comentários a Lino, sob a Lei de Terras Devolutas que propõe-se na esfera política:

A coisa não dá para brincadeira. A parada está sendo jogada no tudo ou nada. Em São Paulo vão passar uma nova lei sobre as terras devolutas. Muito figurão vai querer uma fatia grossa na repartição. É verdade que vocês não percebem isso mas é isso que está acontecendo. (DONATO, 1955, p. 19-20).

Podemos identificar em Paulo, a noção de merecimento que este detém, como justificativa às suas ações. A personagem não parece tolerar que sujeitos alheios ao sertão passem a explorá-lo e requerê-lo. Nesse sentido, o imediatismo de Paulo reage ao imediatismo das leis que propõem o avanço da civilização ao sertão. A fala de Paulo para com Lino, pautada pelas orações curtas, denotam a sua rigidez discursiva. Além disso, a ausência de interpelação do interlocutor (Lino), demonstra a autoridade de Paulo perante os seus.

Identifica-se no enunciado de Paulo que ele atua como modalizador entre a perspectiva política do governo, e a perspectiva de seus subjugados, o que promove mais um indício do lugar de fala de Paulo, ainda que este não seja reconhecido pela personagem como seu meio de pertencimento, uma vez que este julga-se diferente a seus subjugados, e igualmente diferente aos “figurões”, que atuam à distância do sertão. No entanto, todos esses sujeitos e pontos de vista se encontram inerentes ao sertão, e participantes do processo de conquista territorial motivada pela cobiça e violência.

Quanto à personagem Rui, que tomará o lugar de ação de Capitão Paulo, tendo em vista sua morte, não são exploradas pelo narrador, as atitudes que serão tomadas por Rui no que tange ao contexto de obtenção de terras. No entanto, se consideramos ambas as personagens componentes de uma esfera cíclica, podemos denotar que as ações pertinentes a Paulo, também estarão presentes na conduta de Rui, pois ainda

que obliteradas no nível discursivo, essas ações rígidas são a força motriz da cobiça e ambição, pontos verificados na construção de Rui.

Quanto ao segundo romance, o capítulo inicial de *Selva Trágica* (1976), é composto por onze subcapítulos, a partir dos quais tem-se a imersão nos núcleos de personagens da trama aos espaços que figuram o pano de fundo da narrativa e aos limiares temporais.

No romance *Selva Trágica* (1976), o primeiro capítulo apresenta-se já com acontecimentos em trâmite: a descoberta de uma nova mina de erva-mate, a rotina do rancho ervateiro, a espera pela Semana Santa e suas festividades, as questões políticas que começam a perpassar pela região do mate. O narrador utiliza-se da elipse para excluir acontecimentos que ocasionaram a cena que está sendo introduzida. Com isso, o leitor é imerso abruptamente na realidade descrita. A súbita apresentação à narrativa deixa lacunas que serão preenchidas no decorrer da trama. É a partir desse preenchimento de lacunas que o processo de recorte e montagem se apresenta mais visível se já dispormos o último capítulo.

O último capítulo tem em sua síntese a construção de um novo rancho ervateiro, uma vez que o rancho que já se encontrava em atuação no primeiro capítulo, é desmontado em virtude de as explorações das minas de erva-mate presentes na área já se encontram findadas.

É a partir das informações do último capítulo que o leitor é levado à sensação de fenômeno já visto, pois o ciclo de exploração se repete e com ele o ciclo de ações também.

No primeiro capítulo temos a suposição, dada pela inquietação de Pablito, de que este fora mandado às minas por ter uma mulher atraente aos homens que ocupavam maiores cargos no acampamento. No último capítulo, essa questão é ratificada na figura da personagem *Morocho*, o qual possuía também uma mulher que despertou interesse ao administrador. Interessante notar que tanto Pablito quanto *Morocho*, que foram afastados propositalmente do acampamento para que suas mulheres ficassem vulneráveis, revoltam-se contra suas amadas, ao invés de se indisporerem aos sujeitos que abusaram de suas companheiras, o que reafirma a hostilidade presente nas relações de poder, em que os mais frágeis se encontram subjugados ao patamar hierárquico e dele não conseguem ausentar-se. Além da estrutura de poder à qual os personagens da trama são sujeitos, representada pela Companhia Mate Larangeira, dispõe-se ainda a relação de autoridade da personagem

para com outra, que se encontra em posição de poder menor que a sua. Na passagem em que Flora é abusada por Isaque, Pablito volta-se contra ela, expulsando-a de seu convívio. A personagem Morocho, por sua vez, em situação semelhante a Pablito, agride sua esposa, que também passara por um processo de abuso: “Bati na mulher até os ossos dela estranharem a carne”. (DONATO, 1957, p. 213.) Verifica-se o senso de repetição de ações, a partir do qual nota-se o senso de impotência perante ao sistema. As personagens, personificações dos sujeitos reais, alteram-se, mas não se evadem do ciclo trágico da constituição da esfera ervateira, permeada pela hostilidade da terra e dos homens. Exemplo disso é o excerto em que a personagem *Bopi*, um dos sujeitos mais antigos da extração ervateira, dispõe que ele, enquanto subordinado, também já propiciara o abuso das mulheres do eval:

O Bopi sabia dessas coisas o que bastava. Ele mesmo, nos começos da loucura do mate, mandara donos de mulheres bonitas montear nos longes e fora fincar pé diante do rancho, mal o escuro aumentava as distâncias e a solidão da mulher. (DONATO, 1957, p. 11).

Faz-se notar a partir do fragmento, além da ciclicidade de eventos - a partir da qual alteram-se os tempos, mas não os fatos -, a noção da mulher enquanto posse (“(...) donos de mulheres bonitas (...)”), o que também é visualizado no romance *Chão Bruto* (1955). A mulher está para o homem bem como a erva está para a Companhia. O monopólio apresenta-se latente em ambos os aspectos de relação de poder. O ciclo de abuso e impunidade se repete, imprimindo nas personagens o senso de impotência perante as mazelas cometidas nos domínios do mate.

A atmosfera cíclica se refere também à chegada dos mineiros, que no primeiro capítulo já se apresentam esgotados pela rotina da exploração da erva também é outro ponto de análise para a constatação da correlação entre os capítulos, que atuam de forma complementar. No último capítulo, os trabalhadores mostram-se empolgados com a possibilidade de melhoria de suas condições de vida. A passagem a seguir ilustra o início de uma nova instalação do acampamento ervateiro, renunciando o início da nova safra, e por conseguinte, o prenúncio do trabalho em caráter escravista que assolará os novos trabalhadores:

O primeiro dia foi ocupado com os ranchos para o pessoal (...). O mayordomo distribui as rações de milho, sal e carne seca. Comeram

o que bastou e sobrou, naquela primeira tarde (...) aqueles a quem a Companhia desejava ter um pouco mais endividados receberam porções de farinha de milho, cebolas e queijo crioulo. (DONATO, 1957, p 196).

O erval até então visualizado com tristeza pelos ervateiros veteranos, ganha uma nova configuração pela perspectiva de seus novos componentes, perspectiva essa que com o passar dos dias, receberá a mesma concepção daqueles que já conhecem o erval, baseada em um sistema exaustivo de sobrevivência. O narrador, referindo-se aos novos mineiros afirma: “Só agora, no abrir da manhã, nos primeiros dias de um erval, eles sabem cantar” (DONATO, 1957, p. 208). O fatalismo já se encontra alinhado aos acontecimentos que, ainda que não presentes no nível do enunciado, dispõe-se em uma enunciação que, mesmo que implícita, apresenta muita força em se tratando da desconstrução da perspectiva do sujeito, modulada pelo narrador e absorvida pelo leitor a partir de um *déjà-vu*.

Iniciam-se os ciclos de construção do rancho, de extração da erva, de endividamento, e o ciclo da fuga, de modo muito semelhante ao que se encontra instituído na esfera narrativa do primeiro capítulo. Como um quebra-cabeça, as ações encaixam-se e o leitor visualiza que as ações que se sucederão, ainda que obliteradas no nível narrativo, serão trágicas, como já predisposto pelo título do romance.

No primeiro capítulo do romance, verificamos que a breve empolgação dos indivíduos se fará ruir a partir da cansativa e sem perspectiva vivência do trabalhador do erval:

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 estremunha. Cansado da véspera e das muitas vésperas. Prepara o tereré, enrola nos pés nas pernas a platilla, 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. (DONATO, 1957, p. 17).

O fragmento acima se revela como uma reação à rotina inicial dos mineiros, em estado de recém-chegados: “Só agora, no abrir da manhã, nos primeiros dias de um erval, eles sabem cantar”. A euforia antes presente nos trabalhadores é suplantada pela rotina do mate. As ações agora de cunho mecânico, representada pela ocorrência sequencial de eventos, (“Prepara o tereré, enrola nos pés nas pernas a platilla, bebe

tereré, calça as botas de couro, bebe tereré, come bocados da comida sobrada da tarde anterior, bebe tereré e mergulha no caatim.” (DONATO, 1957, p. 17)) demonstram o desmantelamento da expectativa que outrora se encontrava presente nos mineiros.

No erval tudo padece, mas deixa lugar para um novo ciclo de tragicidade, que pode ocorrer de modo leigo, como com os mineiros recém-chegados ao novo acampamento, ou de modo consciente, como é simbolizado pela personagem de Curacutã, aprendiz de uru, cuja função se refere à responsabilidade cancheiar a erva, processo no qual a erva-mate é moída e destituída de qualquer umidade. O cancheamento consome a saúde do uru, uma vez que a fumaça contínua proveniente da queima da erva-mate promove lesões nos pulmões do trabalhador.

O trabalho dos cancheadores é estar o dia inteiro vibrando golpes rijos na erva até reduzir cada folha a um quinto do seu tamanho. Indo e vindo, vibravam os aporreadores compridos e pesados espadagões de madeira. Trabalhavam à sombra do rancho, sem parada, de escuro a escuro. Acabavam fedendo um misto de corpo de homem suado e de erva fermentada. (DONATO, 1976, p. 59-60).

No trecho acima vemos que a obliteração da personagem ilustrada pela figura do cancheador ocorre em duas instâncias. Em primeiro momento temos a substituição do indivíduo cancheador pelo seu instrumento de trabalho – “aporreadores compridos” e “pesados espadagões de madeira.” A referida substituição promove a desvalorização dos sujeitos que exercem a função em prol do que é utilizado para que tal função seja exercida. O indivíduo situa-se, portanto em segundo plano e sua identidade enquanto sujeito sofre significativo apagamento. Em segundo momento temos um processo de fusão entre o homem e a erva. As expressões “corpo de homem suado” e “erva fermentada” adquirem projeções impessoais e de grande carga adjetiva, não possibilitando a separação do que vem a ser o sujeito da ação e o objeto manipulado por esse sujeito. Logo, temos a elisão entre ambas as partes, e essa fusão promove a descaracterização do indivíduo do erval enquanto ser dominante, o que culmina em uma projeção esvaziada da essência do homem enquanto sujeito de suas ações.

Ficcionalmente, temos a figura de Curacutã, o uru do assentamento do primeiro capítulo. A personagem é envolvida emocionalmente com Zola, uma das mulheres do

erval, que o aceitou como companheiro. Curacutã tem um aprendiz, Aguará. No decorrer da trama, desenvolve-se a trajetória narrativa de Curacutã e Zola, que é finalizada pela morte do uru, e a saída de Zola em busca de outro rancho. A lacuna deixada pelo antigo uru, passa a ser preenchida, conscientemente, por Aguará, que pede pela vaga de uru no acampamento em ascensão. No entanto, as semelhanças que sugerem ciclicidade também se voltam ao fato de o novo uru encontrar Anaí, uma moça jovem, semelhante a Zola quando essa envolve-se com Curacutã, em tempos anteriores. O mural permanece, mantendo-se o local e as perspectivas, e alternando-se as personagens, que atuam como personificação dos sujeitos que dão vida ao mural da erva, e ao mesmo tempo, deixam suas existências serem engolidas por ele.

Tem-se ainda o processo proposital de endividamento do trabalhador, e como ele é articulado a partir dos gestores do acampamento. A fuga também é outro aspecto latente na narrativa, simbolizado no último capítulo, pela personagem Pytã.

A partir dessa questão cíclica, verificamos que a narrativa, mesmo configurada em média rés, leva o leitor a um processo analéptico, a partir do qual verifica índices de similaridade dos fatos. Ocorre então a compreensão de uma tragicidade já anunciada, tanto pelo próprio título do romance quanto pelas ações que nele estão incutidas.

O quinto capítulo, do qual tratamos agora, é o clímax da obra. Além disso, ele atua como eixo temporal do romance. Verificamos até o momento que *Selva Trágica* (1976) apresenta nuances murais. A partir dessas nuances temos recursos de recorte e montagem da narrativa. O quinto capítulo é considerado eixo da narrativa pelo fato de sua disposição se vincular ao mural tanto temático quanto temporal do romance. O referido capítulo é regido pela sumarização narrativa, uma vez que todo o tempo abarcado pelos acontecimentos, é resumido pelo narrador de forma a condensar uma esfera temporal dotada de vários acontecimentos, em uma breve passagem e relato dos fatos presentes na diegese.

O quinto capítulo constitui-se como centro do romance. O clímax ocorre na Semana Santa, que se configura como a festividade mais aguardada por todo o erval. As festividades da Semana Santa separam a exaustão do trabalho da exaustão da euforia.

O capítulo que apresenta alta carga descritiva, contempla os sete dias de festa de uma semana de excessos: comida, bebida e despudor. Com relação ao teor mural do romance, esse capítulo encontra-se interligado com os acontecimentos da trama,

no entanto, sua configuração faz que suas delimitações de contraste fiquem bem demarcadas, uma vez que a esfera hostil e trágica do erval (repleta de normas e ameaças) é transfigurada pelas permissões e pelo incentivo ao ócio.

Mulheres, jogos, carreiras, danças, churrascadas, bebedeiras, canções! Do Domingo de Ramos ao Domingo de Páscoa. Sem parar, sem esfriar! Doidamente, do primeiro ao último momento.

Isso era a Semana Santa nos ervais ao tempo da febre do mate.
(...)

Era um quase nada que não podia se fazer na Semana Santa do erval.

Só não se podia trapacear no jogo, usar espertezas no preparo de um galo ou no apronto de um cavalo. (DONATO, 1976, 132-133).

A festa, regida pelos administradores do erval com aval da Companhia, tinha como fim abrandar os ânimos dos homens. Um ano de esforço extremo seria recompensado pela bonança de prazeres.

A Semana Santa demarca a linha de chegada ao usufruto do trabalho, e paradoxalmente, o início de uma nova empreitada de exploração.

O quinto capítulo demarca uma pausa nos limiares absurdos aos quais os trabalhadores são submetidos. Essa pausa é verificada discursivamente pela pura descrição e ausência de diálogos. As figuras dos trabalhadores e das mulheres mescla-se aos planos de fundo que são descritos. Embriagados e imersos na atmosfera de festa, há o breve esquecimento de mais uma safra que há por vir, e que exigirá cada vez mais dos trabalhadores em prol do monopólio da Companhia

A Semana Santa também é visualizada como uma oportunidade de recomeço por Pablito, que foge do acampamento junto a Flora. No entanto, essa fuga se faz malsucedida, sendo findada pela captura da mulher e pela morte de Pablito. Mais uma vez tem-se a tragédia anunciada, mas que se realiza a partir desses fatos. Personagens e leitor são elevados ao senso de impotência, ao visualizarem que o país da erva, como descrito na trama é impassível, e faz sucumbir a todos que estão em seu domínio e que vão contra ele.

A organização narrativa propõe a esfera panorâmica, constituindo de fato um mural, no qual apesar de os núcleos serem correlatos entre si, apresentam independência quanto à sua narração intrínseca. Outro fator que marca a questão do romance mural e que está presente no primeiro capítulo, faz menção ao alto teor descritivo das cenas. Todos os onze subcapítulos apresentam logo em seu início,

descrições que situam o leitor quanto ao espaço e tempo do que está sendo narrado. Interessante notar como essas descrições são enunciadas pelo narrador com carga lírica, contrastando a brutalidade e beleza de um mesmo espaço. Vejamos dois excertos que elucidam as afirmações colocadas:

A noite quente do sertão silencia a ranchada. Noite profunda, cheias de sons e aromas. Os mineiros não gostam de que haja sonhos durante a noite para não perder minuto do sono precioso. Eles se deitam depois do sol, mas quando o sol acorda já os encontra lavados em suor (DONATO, 1976, p. 15).

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, 1976, p. 38).

Verificamos a partir de ambos os excertos selecionados, que os espaços são apresentados pelo narrador, com relevante carga prosopopéica. Interessante notar como a descrição do esquema temporal, aliado aos limiares espaciais vertem o indivíduo para um plano coadjuvante perante a descrição da natureza. Construções sintáticas como a “noite quente do sertão silencia a ranchada”, “quando o sol acorda”, e “arpejo de vento trazendo cheiro de mato e rubor da manhã”, evidenciam a preponderância do natural em relação aos indivíduos que se encontram alocados no espaço apresentado.

A recorrência do mural e dos submurais em ambas as tramas configuram uma esfera que alia a carga descritiva dos romances às ações das personagens. O mural é verificado como um recurso de exploração dos eventos em nível ideológico, uma vez que possibilita a abordagem de várias perspectivas arraigadas a um mesmo contexto, visualizadas pelo enunciado constituído pelo signo linguístico. Segundo Bakhtin/Volochinov (2002, p. 45) “Realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e, portanto, também todo o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (grifo do autor).

Corroborando esse posicionamento, os romances enquanto romances-murais alocam na diegese uma atmosfera capaz de englobar as personificações de sujeitos reais a partir da vivência das personagens, além de oportunizar a instituição de um contexto cíclico, formado por passagens diversas que quando unidas, fornecem ao leitor a totalidade do contexto de produção e execução da narrativa, unindo a História

Oficial, a articulação narrativa para com as personagens e o manejo do autor com o discurso para a impressão de sua vertente analítica no discurso.

4.3 A ATUAÇÃO DO NARRADOR E DA AMBIENTAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DIEGÉTICA DO ROMANCE-MURAL

As construções narrativas de *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) demandam a análise tanto do processo de articulação narrativa de Donato, quanto das histórias que se encontram correlatas, uma vez que nessas narrativas estão presentes além da esfera ficcional, o âmbito voltado à História Oficial, que permeou o contexto base, utilizado pelo autor para a construção das histórias.

Tem-se a noção, no entanto, que as histórias narradas devem ser distintas dos textos nos quais ocorre sua representação (FRANCO JUNIOR, 2003), uma vez que essas histórias são articuladas tendo-se como parâmetros a impressão do autor com relação a determinado viés, seja ele histórico ou não. No caso dos romances aqui dispostos, denota-se visível correlação histórica entre texto e narratividade. No entanto, buscamos analisar quais os pontos de intersecção entre essas esferas e como eles são reproduzidos a partir da execução da diegese.

Para verificarmos como se dá a relação entre a diegese e o discurso narrativo, parece necessário analisar a postura do narrador enquanto voz presente nas narrativas, e como essa postura é capaz de deslocar os acontecimentos da trama para as vias do texto, trazendo consigo todas as impressões articuladas pelo autor e pela influência do viés histórico que atua como background para a execução dos romances.

O ato da narração e da compreensão do que está sendo narrado envolve aspectos multifacetados, pois decorrem da narração questões referentes ao narrador, ao ponto de vista agregado a sua narração, ao ângulo de percepção dos fatos apresentados e como se dão os limites entre autor, narrador e personagens.

A questão do narrador, como abordada por Arrigucci (1998), apresenta-se de forma complexa, e promove o viés do narrador problemático da narrativa moderna. Segundo o autor, é a perspectiva da posição do narrador que leva ao problema dos modos de narração. Nesse sentido, a referida posição atua como

“(...) centro da técnica ficcional, quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa? Essas perguntas constituem as questões que desafiam qualquer narrador (...)” (ARRIGUCCI, 1998, p. 11).

Os narradores dos romances abordados contemplam as questões apresentadas pelo teórico. As narrativas possuem tom documental, e apresentam também, sua execução discursiva manejada pelas nuances literárias e subjetivas, o que culmina em um cenário que se faz tensionado entre a história e dados documentais, e a literatura. É nesse ponto que se instala a figura do narrador. É ele quem promove a intersecção entre a esfera histórica e a ficcional, oportunizando a construção verossímil dos fatos, não fixando a narrativa apenas em um campo imagético, mas dispondo a narração de modo a interseccionar seus componentes que atuam como base para a construção do enredo de ambas as tramas.

Acerca da figura do narrador, Arrigucci (1998) coloca dois pontos de atenção para a compreensão da base técnica ficcional, sendo eles o tom e o ponto de vista.

Se pensarmos na questão do tom ao analisarmos o narrador dos romances em questão, podemos considerar que embora o narrador enuncie os fatos pela perspectiva histórica e pelo ângulo dos personagens, ocorre um posicionamento do narrador que tende ao favorecimento dos indivíduos subjugados aos contextos de exploração de ambas as narrativas. É o tom que oportuniza a ruptura da neutralidade do narrador, ruptura essa que se faz aliada à perspectiva autoral, que tem seu posicionamento impresso no tom narrativo projetado na articulação e construção do narrador.

Quanto ao segundo elemento elencado por Arrigucci (1998), o ponto de vista, o autor acerta que:

Quando se fala em ponto de vista, entende-se um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado (...). Trata-se, pois, da articulação entre aquilo que é contado e o ato de contar. Essa articulação é o centro do ponto de vista (ARRIGUCCI, 1998, p. 12-13).

É nessa perspectiva que se possibilita aos narradores dos romances a promoção de vários ângulos de um mesmo ato narrado, viabilizados ao leitor por meio do texto. Pensemos que, tanto *Chão Bruto* (1955) quanto *Selva Trágica* (1976) têm seus espaços construídos na narrativa nos limites do erval e do sertão paulista. No entanto, o leitor tem acesso a questões que se alocam nesses espaços, e às questões que se fazem presentes nos contextos alheios a essas construções espaciais (como aspectos históricos, políticos e econômicos que se fazem presentes na História Oficial e que são dispostos também na perspectiva ficcional das tramas).

Nesse sentido, as personagens apresentam diferentes pontos de vista, uma vez que apresentam em sua construção, aspectos ideológicos que são evidenciados por seus discursos, sejam eles modulados pela voz do narrador, ou quanto têm sua apresentação pelo discurso direto. O ponto de vista é concomitante, portanto, ao ângulo do qual o narrador se utiliza para narrar a cena.

Os referidos romances em questão são mediados por seus respectivos narradores, apresentando ao leitor informações que se situam tanto intrinsecamente ao texto – espaço, tempo e personagens -, quanto elementos inerentes à História Oficial, como por exemplo, dados históricos e documentais da tramitação do monopólio da Companhia Mate Larangeira, voltados ao processo de ocupação do território paulista.

O processo de focalização narrativa do qual Donato dispõe para articular seus narradores, possibilita que o agente narrador adote uma posição para narrar a história, ocorrendo a modulação da voz da personagem via narrador. O ponto de vista de sua narração é proveniente das impressões concebidas pelas personagens, a partir de memórias e percepções do mundo que as cercam. O narrador assume então, a postura de enunciador desse material discursivo, que é por ele transposto ao texto, endereçado ao narratário.

Quanto à ambientação dos romances, apesar de termos a configuração heterodiegética dos narradores que promove uma ambientação franca, uma vez que verificamos uma carga realista do ato narrado com relevantes pausas descritivas (LINS, 1976), temos também a presença da ambientação reflexa (segundo os tipos de ambientação proposta por Lins (1976)), tendo em vista que as ambientações dos romances são constituídas tanto pela perspectiva do narrador, quanto pela focalização da personagem implícita no discurso do narrador. Essa mescla de ambientações corrobora a formação da atmosfera mural dos romances, uma vez que se apresentam

perspectivas inerentes ao *locus* da narração. Vejamos essas afirmações elucidadas em *Chão Bruto* (1955), em uma passagem que se refere às ações de Libêncio.

Afunda-se no vale empapado pelas últimas chuvas, afogado pela vegetação rica de perfumes selvagens e palpitante de ninhos pois a estação foi generosa para as plantas e as aves. Andou até cansar. Como nos anos passados mediu e pesou com o pensamento a safra provável. Ao voltar deu com a filha sentada à sombra da latada de maracujás, picando a facão pedaços de aroeirinha. (DONATO, 1955, p. 50)

A ambientação franca, instaurada pelo discurso do narrador, se vale da adjetivação do local, que tange à acentuada carga lírica da narração, tendo em vista o manejo da linguagem referente à descrição (*vegetação rica; perfumes selvagens; estação (...) generosa*). Inerente a essa descrição, instala-se a descrição proveniente da perspectiva da personagem Libêncio, que também promove a enunciação do espaço ao qual está ambientado o evento narrado. Compreendemos, no entanto, que assim que ocorre o deslocamento da descrição do ponto de vista para o narrador, para a perspectiva da personagem, o ato descritivo se torna mais enxuto, voltando-se apenas às ações que estão sendo executadas ou visualizadas por Libêncio, como evidenciado a seguir: “Como nos anos passados *mediu e pesou* com o pensamento a safra provável. Ao voltar *deu* com a filha *sentada* à sombra da latada de maracujás, *picando* a facão pedaços de aroeirinha” (DONATO, 1955, p. 50, grifo nosso).

Temos então, a partir das ambientações manifestas no texto, a apresentação de um submural, que se divide a partir da modificação de pontos de vista refletidos na linguagem.

Partindo do pressuposto de que ambos os romances apresentam características murais, vejamos como se dá a relação entre a figura do narrador e a promoção do esquema estrutural das narrativas, e como essa relação é refletida na composição dos núcleos das narrativas.

A partir da ação do narrador em seu ato de narrar temos acesso aos componentes estruturais da trama. O espaço que atua como pano de fundo das ações, seja o erval, seja o sertão paulista, são evidenciados ao leitor devido ao manejo descritivo do qual o narrador lança mão. Os espaços alheios ao sertão e a selva, como os centros populacionais apresentados na narração, também são evidenciados pelo

narrador quando este cede sua voz à perspectiva das personagens provenientes desses espaços. Vejamos:

Diz que é jornalista, que veio de São Paulo para saber as histórias da erva. Que lá e também no Rio de Janeiro os jornais e os políticos deputados estão falando da erva, querendo que o Governo providencie, acabe com o monopólio, mais isto e mais aquilo. Quer ouvir do senhor mesmo (...). (DONATO, 1976, p. 188).

Na passagem acima temos um excerto de *Selva Trágica* (1976), proveniente do discurso do filho de Luisão sobre o Jornalista. Temos a projeção de outro espaço, além do território do erval, revelada pelo enunciado de uma personagem que se utiliza da voz da personagem *Jornalista*. Interessante notar que ainda que o discurso dessa última personagem seja modulado por outra voz, este não perde sua capacidade de instauração de outro espaço na narrativa. O entremear de discursos promove então a interrelação de espaços, trazendo consigo a interrelação ideológica que estabelecer-se-á entre o erval e o governo.

Essa interrelação também ocorre em *Chão Bruto* (1955), com a iminência do contato que está sendo instituído, ainda que de modo forçoso, entre o sertão e os grandes centros. Na passagem a seguir, uma voz, de cunho coletivo, dispõe sobre a chegada dos índices de progresso ao sertão. As informações recebidas passam a ser enunciadas por essa voz, que é aqui delineada pelo narrador, mas tem suas raízes no conjunto de indivíduos que começam a aperceber as modificações que ocorrerão no sertão.

A voz que se ouve em toda parte conta estas novidades:

- A turma de locação da Sorocabana despegou-se do Paranapanema junto do salto Grande e enveredou pelo sertão. Um bando de engenheiros arrastando um despropósito de gente e de material: carros, instrumentos, barracas. Estão riscando o sertão e endoidecendo de cobiça e de medo ricos e pobres. Para os ricos maiores ganhos, para os pobres trabalho e cuidados. (DONATO, 1955, p. 117).

Verifica-se que, embora o discurso se configure manifesto pelo discurso direto, a ausência da discriminação do actante, promove a coletividade ideológica dos eventos narrados. Logo, o discurso apresentado após a marca gráfica do travessão, tem configuração impessoal. Sobre esse excerto, incide a presença de várias vozes,

provenientes de um imaginário coletivo. A ausência de demarcação do sujeito que enuncia essa passagem, aliada à articulação “A voz que se ouve em toda parte (...)”, reflete a construção da coletividade, obliterando-se assim, os indivíduos envolvidos no acontecimento do progresso, e conseqüentemente, anulando-se também a resistência a essa movimentação que passa a adentrar ao sertão.

Índices como *carros, instrumentos, barracas* anunciam a chegada da leva de indivíduos que carregam consigo o ímpeto de exploração e modificação do local. Com disposição da Lei de Terras devolutas, cresce o interesse dos indivíduos que estão distantes do sertão, em adquirir territórios oportunizando o crescimento de seus lucros. Com relação aos sujeitos lesados por esse processo, incluem-se tanto os indivíduos que já se alocam no sertão, e aqueles que chegarão a essas terras distantes seguindo a promessa de ascensão financeira e social. Ao visualizar esse contexto, Suindara afirma:

A Sorocabana está aí e vai acabar com a boiadeira no lado paulista. Vem a estrada e erguem armazéns, fazem cadeias, mandam descarregar impostos sobre o trabalho, a casa, sobre os caminhos que o homem trabalhou e abriu. Estamos acabados. Enquanto a terra é disputada a gente pode esperar e mudar de lado quando o vento bater nas costelas. Mas quando a terra estiver dividida acaba-se a paciência e o pobre não é mais nada. (DONATO, 1955, p. 180).

Suindara percebe o tipo de progresso que a Sorocabana traz consigo, como a desolação de seu sertão. Considera esse advento como “*quase o fim do mundo*” (DONATO, 1955, p. 80), e revela que as atividades movidas pela cobiça e ganância atuarão sobre aquelas terras, que agora passam a atrair cada vez mais olhares.

Pelo ponto de vista das personagens, os espaços tornam-se referência material para a construção do ato narrado. É pelo narrador que os espaços visitados e revisitados pela perspectiva memorialística das personagens mostram-se materiais ao leitor. Sendo assim, o narrador evidencia também espaços construídos pelo viés psicológico das personagens. Ressaltamos, porém, que esses espaços não devem ser apreendidos como espaço psicológico, conforme dispõe Franco Junior (2003), mas sim como uma representação efetivada pelo viés temporal, em virtude de ser evidenciada por um plano memorialístico da personagem. Para elucidar essas afirmações, vejamos a passagem em que os mineiros recém-chegados, a partir de um

processo de fluxo de consciência, deslocam sua perspectiva para uma esfera memorialística, da qual são extraídas informações descritivas acerca de acontecimentos presente em suas memórias, e, a partir da focalização do narrador, essas informações se apresentam ao leitor. A passagem que segue, diz respeito a um local, apercebido pelos trabalhadores como o *paraíso o mineiro*, aonde estes vão para usufruir de seus lucros enquanto mineiros.

A gente do mato não sabe de histórias alegres. Mas quando as tristes ameaçam emudecer os homens, o capataz está ali para lembrar uma quadra imaginária, num local incerto, onde todos tiveram lucro e gozo:

- Não sem bem o porquê mas este lugar me lembra o Murcielago, mina estreita e funda entre dois empinços de serra. Foi ano rico como nenhum. Todo mundo se fez boa massajora e na Semana Santa gritamos “Capilla Salsa”!
(...)

Essa é história que os mineiros ouvem inteira, bêbados de gozo, quantas vezes ela for repetida. É uma história que todos gostariam de poder contar. (DONATO, 1976, p. 208).

Percebe-se, no entanto, esse local existe apenas no imaginário dos mineiros, indivíduos que executam as atividades de extração e manejo da erva-mate. Durante toda a trajetória do romance, não há menção a nenhum indivíduo que tenha ido de fato a esse local, bem como não há menção a nenhum trabalhador que tenha conseguido gozar de seus ganhos, pelo fato de não haver essa possibilidade, como visualizado a partir do cenário hostil de sobrevivência no qual os sujeitos estão alocados.

A ausência de enunciado por parte das personagens com relação ao espaço também é outro ponto a ser analisado. Quando ocorrem menções ao erval e/ou a selva ervateira a partir da perspectiva de alguma personagem, desloca-se o eixo narrativo para a voz do narrador. Personagem e narrador mesclam suas enunciações e a perspectiva da personagem é elucidada ao leitor pela voz do narrador.

No fragmento citado anteriormente também ocorre o contraste narrativo, porém de modo ainda mais complexo. O contraste ocorre internamente tanto ao nível do discurso quanto ao nível do enunciado. No excerto “Os mineiros não gostam que haja sonhos durante a noite para não *perder minuto* do sono precioso.” (DONATO, 1976, p. 15, grifo nosso), o narrador articula a sua descrição e em meio a esta surge uma

ruptura sintática *não perder minuto*, projetada de imediato no nível semântico, uma vez que em meio a polida descrição por parte do narrador ocorre o uso de termos dispostos por outra voz, por parte de quem compõe o erval, pois a voz mostra-se familiarizada com o ambiente ervateiro. Há a intervenção do narrador para que o discurso seja evidenciado ao leitor, porém toda a cena é articulada tendo em vista a perspectiva do ervateiro.

O senso trágico relacionado a atmosfera hostil do ambiente ocorre pelo embrutecimento do erval e se dá pelas ações humanas, em contraste a uma natureza que ainda que hostil reserva seus encantamentos. Essa mescla de perspectivas é concebida, a nível de composição narrativa, pelo processo de construção do narrador. A partir do que se configura enunciado pelo narrador, alocam-se os fatos, ambientes e personagens nessa esfera mural, que contempla uma articulação temporal sob a qual engloba a diegese.

O romance é composto por vozes que dialogam entre as nuances ficção e realidade, história e contexto socioeconômico, perspectiva, e o enunciado configura-se como existente quando analisado perante os fatores que compõem a sua elaboração (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2002). Logo, todas as vozes que dialogam, não somente com o texto, mas também com a história e a sociedade devem ser levadas em conta, a fim de que se construa um elo coerente entre o inerente e o externo à linguagem, resultando na conversão das estruturas históricas e sociais em aspectos diretamente ligados ao enunciado, à língua e à literatura. Nesse sentido Bakhtin/Volochinov (2002, p 17) afirmam que o discurso “reflete e refrata uma outra realidade que lhe é exterior”. Compreende-se, portanto, que a discursividade deve partir de um pressuposto que lhe forneça subsídios para a sua coerência. Nesse sentido, pode-se afirmar que Donato (1976) insere a realidade dos ervais no âmbito discursivo, refletindo e refratando toda uma atmosfera física e puramente socioeconômica no nível da linguagem, constituindo uma ficção sem prejuízos a todos os aspectos presentes àquela realidade narrada.

Em se tratando da construção da narrativa via figura do narrador, podemos verificar que Hernani Donato dispõe de alguns recursos estilísticos que conferem ao discurso do narrador, a possibilidade de manifestação implícita de outras perspectivas inerentes ao seu enunciado.

Sabendo-se que as narrativas de Donato – aqui estudadas - apresentam considerável teor histórico, a história constrói-se a partir da vivência das personagens,

suas percepções de mundo e das memórias que cada um traz consigo, produto da personificação de sujeitos reais que compuseram aquele espaço. Cada um dos personagens compõe uma perspectiva narrativa, uma vez que a história é articulada discursivamente a partir delas. A constituição da diegese e de toda a esfera por ela permeada só se faz possível devido às marcas impressas por cada um dos personagens, e as ações – sejam elas ocorridas no momento da apresentação da cena ou provenientes de uma digressão/flashback – ocorrem sob a perspectiva da personagem, logo, as percepções de mundo da personagem atuam como subsídios para a elaboração da cena.

A *onisciência seletiva* múltipla se revela, por vezes, no discurso do narrador, discurso esse sem demarcações entre personagem e narrador, uma vez que encontramos o discurso contaminado pelo teor memorialístico das personagens. O excerto a seguir refere-se a cena em que as personagens se encontram no processo da descoberta de outra mina para extração da erva-mate. Bopi é um dos trabalhadores antigos do erval. A partir dos fatos que ocorrem com as personagens, temos a descrição do espaço ervateiro e de seus componentes.

Bopi esperou o rapaz escorregar do coqueiro e recolher a peia. Foi quando viu que o Pablito punha sangue pelo nariz. O calor, o dia inteiro andado no mato de sapé e de caraguatá, não eram coisas de se pedir duas vezes a Deus. (DONATO, 1976, p. 10).

A constituição da cena se dá a partir da personagem *Bopi*, é sob a sua perspectiva que temos o desenrolar dos fatos. A interrelação entre personagem e narrador diante de um só discurso pode ser disposto a partir do uso dos artigos que, mesmo que inseridos no discurso no narrador, demonstram um elo de proximidade entre a personagem da qual tem-se a perspectiva do fato e o personagem/ato a ser observado. Vejamos: “*Foi quando viu que o Pablito punha sangue pelo nariz*”. Temos no uso do artigo a marca da expressão oral que parte da percepção da personagem. Logo, esse artigo configura-se como uma marca que ressalta discursivamente a decorrência da *onisciência seletiva* da personagem, uma vez que o fato insurge discursivamente através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens.

Enquanto recurso linguístico concomitante à apresentação da *onisciência seletiva* proposta por Friedman (2002), temos a ocorrência do discurso direto livre em que, segundo Bakhtin/Volochinov (2014, p. 165)

(...) a tendência analítica do discurso indireto manifesta-se principalmente pelo fato de que os elementos emocionais e afetivos do discurso não são literalmente transpostos ao discurso indireto, na medida em que não são expressos no conteúdo, mas sim nas formas da enunciação. Antes de entrar numa construção indireta, eles passam de formas de discurso a conteúdo ou então encontram-se transpostos na posição principal de um comentário do *verbum dicendi*. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 165).

O discurso indireto reflete a perspectiva das personagens ainda que ela esteja presente apenas no nível da enunciação – emoções, memórias e percepções inerentes a quaisquer personagens, podem ser transpostas no nível do enunciado sem que haja prejuízos ao posicionamento ideológico do sujeito personagem.

A transposição discursiva ocorre tanto pela apreensão do discurso da personagem enquanto produto para a narração, quanto a partir da representação narrativa de sua percepção lançando mão de uma sintaxe que reproduza sua forma de interlocução para com o texto. Sendo assim, o discurso indireto promove a reprodução do discurso em nível psicológico, para as vias do texto que se evidenciam ao leitor.

Verifiquemos um último fragmento compreendido pelas acepções aqui apresentadas:

Assim como assim, no fim das contas o melhor era continuar tendo a mulher do que mandá-la embora. *Vida dura com mulher, vida muito mais dura sem mulher.* (...) Importante mesmo era cortar e transportar a erva. Olha ali outra noite chegando! Vai ser muito bom poder dormir. (DONATO, 1976, p. 33, grifo nosso).

Nesse excerto temos a *onisciência seletiva* compondo a percepção do trabalhador ervateiro. A partir desse recurso conseguimos compreender o íntimo da personagem e a sua visão perante a relação entre o relacionamento homem/mulher e a necessidade deste na esfera ervateira. No sentido discursivo, vemos a mescla dos dois níveis (narrador e personagem), como ressaltado no trecho em *itálico* acima

disposto. A referida onisciência é projetada no discurso a partir da manifestação do discurso indireto livre, que atua como um mecanismo pelo qual o ponto de vista inerente à narração articula-se. Ocorre então a modulação da linguagem, uma vez que o narrador e a personagem apresentam seus discursos mesclados, pois não há nenhuma marca gráfica – aspas ou travessão – demarcando o início ou término da participação de ambos no nível do enunciado. Essa modulação é oportunizada pela *onisciência seletiva* uma vez que a cena se compõe a partir dos índices enunciativos da personagem, projetadas pelo narrador.

Como nos trechos anteriores o narrador dispõe aquilo que é dado de antemão pela personagem, e é a partir do ponto de vista desse agente que decorrem as descrições cênicas, a abordagem do teor psicológico das demais personagens e a disposição das ações ocorridas no erval, seja de forma individual ou de forma coletiva. A construção “*Vida dura com mulher, vida muito mais dura sem mulher*” (DONATO, 1976, p. 33, grifo nosso), faz-se produto de uma esfera psicológica - construída tendo como base a vida no acampamento ervateiro -, que só se faz enunciada a partir do discurso indireto livre utilizando-se do narrador para sua modalização, até os limiares do enunciado.

A onisciência enquanto conceito proposto por Friedman (2002), é parte da constituição do narrador uma vez que, a partir dela temos a eliminação do espectro do autor e do narrador em um ato narrado proveniente da perspectiva da personagem, culminando na obtenção de material descritivo proveniente das personagens e de suas marcas impressas no discurso. Além disso, a tendência da narração ocorre na direção da cena, a partir do psicológico da personagem, discurso e ação, e os materiais da história são verificados e transmitidos pela mente de alguém presente, que permite a modulação de seu discurso para a transposição deste às vias da narrativa.

Nos exemplos que se seguem, temos duas configurações quanto à onisciência do narrador. Em primeira instância, temos a perspectiva do narrador, projetada sob um aspecto puramente descritivo. Já em segundo momento, temos a onisciência do narrador, projetada na e pela perspectiva de uma determinada personagem. Verifiquemos como ocorrem as modulações do discurso a partir dos excertos selecionados para essa análise.

O rio adormece mais cedo do que a gente. Mal escurece as bojudas barcas pisa-pé, as chatas e as canoas abicam de um e de outro lado, as lavadeiras recolhem os panos e os moleques suspendem a reinação de todo o santo dia. O velho rio sossega, cansado da trabalhadeira de levar abaixo e acima, de uma margem para a outra, os homens, a carga, o gado. Ele se espreguiça nos barrancos, boceja espuma nas pedras, chapinhando à meia-luz a sussurrante melodia com que se embala. Desliza para o sul, silencioso e seguro como quem conhece há muito seu caminho. (DONATO, 1955, p. 36).

Estranhas coisas descem pelo rio em direção a outros rios. Depende do tempo. Às vezes, troncos arrancados pelas águas, chorumelas que os homens lhes atiram para verem-se livres delas, nonadas que o rio guloseia lambendo margens e barrancos. Isso, no tempo das águas rasas. Quando sobem, o caudal entesa o espinhaço barrento, engrossa a voz, espumeja valentia rendando de espumas o vermelho dos rodamosinhos, corta fatias de terra negra e cinza nos barrancos gotejantes, enfia o dorso sob o pranchado dos embarcadouros e os arrebenta divertindo-se barulhentemente com o tomar aos homens as vigas, tábuas, correntes – fortalezas em que eles confiavam para domar o rio. (DONATO, 1976, p. 41).

Entendamos que ambos os excertos são elaborados em romances, eixos temáticos, e períodos distintos. Logo, ocorre a preocupação em compreender, como atuam as linhas intertextuais dos romances, e como elas se configuram relevantes para o entendimento da construção mural a partir de recursos espaciais nas tramas.

Lins (1976), concebe que, em certas ocasiões, ocorre a intertextualidade entre textos do mesmo autor, e que esta pode diluir-se no decorrer da execução narrativa sem que haja um propósito específico proveniente do autor. Apesar de não sabermos se a articulação dos excertos acima se encontra em um nível consciente da construção donatiana, notamos por meio da análise do conteúdo e pela utilização dos recursos linguísticos, que há a interrelação entre os dois contextos, ainda que algumas divergências sutis no campo semântico estejam dispostas.

Ainda que se apresente possível a relação entre os excertos, Lins (1976, p. 96) considera que:

Assim, qualquer estudo literário, por mais profundo que seja – e não importa quão sutil e precioso o instrumental utilizado – alcançará apenas a superfície da obra. Está é insondável, e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. (LINS, 1976, p. 96).

Nesse sentido, fica reduzida a análise dos possíveis desdobramentos semânticos que a interrelação de ambas as estruturações possa promover, para a verificação de como ocorre a construção mural e submural a partir de elementos discursivos empregados pelo narrador, e projetados no discurso do narrador, discurso esse capaz de modular a perspectiva do leitor a partir da disposição de recursos estilísticos, como por exemplo, a personificação, artifício alocado em ambos os excertos para que o elemento rio seja reforçado enquanto protagonista daquela instância descritiva.

No primeiro fragmento, o teor prosopopeico do índice rio, evoca a ele o senso de autonomia – *o rio adormece; o velho rio sossega; (o rio) se espreguiça; (o rio) boceja; (o rio) desliza*. Além dessa questão, temos também a adjetivação empregada, o que complementa o processo de personificação do primeiro excerto – *velho rio; cansado; silencioso; seguro*.

No segundo excerto ocorre um processo similar, embora a personificação não se promova tão evidente já no início da descrição. No entanto, o *rio* abarca, no decorrer do relato do narrador, características que o elevam ao senso de magnitude. Ao contrário do rio em sua passividade em *Chão Bruto* (1955), o rio de *Selva Trágica* (1976) apresenta maior vigor e violência: *o rio guloseia; (o rio) entesa; (o rio) engrossa a voz; (o rio) espumeja valentia; (o rio) corta fatias de terra; (o rio) enfia o dorso; (o rio) arrebenta*. As adjetivações do rio descrito em *Selva Trágica* (1976) também se opõem ao outro rio – *o caudal; espinhaço barrento; que figura barulhentemente*.

Enquanto o rio apresentado em *Chão Bruto* (1955) atua enquanto auxílio para os sujeitos que integram aquela atmosfera, como podemos aperceber na sentença “O velho rio sossega, cansado da trabalhadeira de levar abaixo e acima, de uma margem para a outra, os homens, a carga, o gado.” (DONATO, 1955, p. 36), promovendo o trabalho facilitado de carregamento e descarregamento de indivíduos, insumos e animais, o rio descrito em *Selva Trágica* (1976) demonstra uma força que não pode ser suplantada; ao superar todos os índices que tinha como foco controlá-lo, o rio assume sua violência contra a perspectiva humana.

A construção descritiva articulada na visão do narrador constitui dois submurais, que atuam de forma a situar o leitor quanto ao local da narração e suas peculiaridades. A partir de ambas as descrições, ocorre a elaboração de um pano de fundo que se encontra, às vistas do leitor, em uma representação dinâmica,

promovendo o senso de movimento à cena, ainda que esta se encontre apenas no plano da descrição.

Nos excertos acima, a onisciência narrativa instaura o narrador em uma única função: a de descrever a cena sem quaisquer interferências, seja de sua perspectiva, ou via perspectiva de outras personagens. Ocorre na onisciência seletiva múltipla, a tentativa de desvencilhar as nuances do autor, e do próprio narrador, da cena. Com isso, temos uma descrição dirigida primariamente à cena e aos atos que dela decorrem, sem que a descrição seja contaminada por possíveis pontos de vista desses dois agentes (FRIEDMAN, 2002). No entanto, parte-se do pressuposto, de que a descrição da cena seja proveniente da perspectiva de alguma personagem, perspectiva essa a qual o narrador tem acesso. Nesse sentido, o rio de *Chão Bruto* (1955) só é notado enquanto um rio calmo e provedor pela perspectiva dos sujeitos que ali se alocam, e que conhecem o rio e sua função para com o trabalho do sertanejo. Assim também ocorre com a descrição do rio de *Selva Trágica* (1976), que só é concebido como violento e indomável, a partir da percepção daqueles que o conhecem e o concebem como tal.

Podemos identificar que a descrição, ainda que não se apresente visivelmente via discurso direto de uma determinada personagem, é contaminada por outras perspectivas. Há uma modulação dessas prospecções no nível discursivo, o que promove uma aglutinação entre visão de mundo das personagens e enunciação do narrador. Os manejadores das barcas, canoas, lavadeiras, e moleques, - situados no ambiente do rio tranquilo e manso -, e os homens, de quem são tomadas as *fortalezas* que teriam como propósito conter o rio, lançam na cena suas impressões de forma tão sutil, que só podem ser projetadas no discurso a partir da modulação discursiva do narrador. É o agente narrador – a partir de uma articulação discursiva -, que promove a elucidação dos pensamentos da personagem para o texto.

Diferentemente ao processo discursivo anterior, temos outra manifestação de onisciência seletiva múltipla. No entanto, veremos que a prospecção do discurso terá, concomitantemente, a atuação ativa de narrador e personagem. Ainda assim, é possível notar como a cena é projetada pelo agente da narração, que cede sua voz para as projeções diretas da própria personagem. Vejamos:

A “boiadeira” é um rio de carne. Caudal viva, aspeada de chifres, turbilhonante de cascos, vibrante de aboios e de mugidos, do

estrupido de atropeladas e do covo, pachorrento caminhar de milhares de reses. Ora tem calma de remanso, furiosa às vezes como corredeira. A boiada leva personalidade tal e qual os homens que a guiam. Tem cor, tem cheiro, tem maneiras próprias. Cada mestiço é um cartucho pronto a explodir sob o calor exasperante da caminhada, o estalar dos relhos, o anavalhar dos gritos.

(...)

- Sabe – concluiu Suindara, já no começo da sobretarde, quando espera os animais para a pousada e pica o fumo – sei bem o que digo quando digo que a boiadeira antes e a Sorocabana agora, são as culpadas de tudo o que acontece de ruim nessas pobres terras do Pontal. (DONATO, 1955, p. 61-63).

A passagem acima integra um subcapítulo do terceiro capítulo de *Chão Bruto* (1955), e se constitui como um recorte que atua de modo independente entre os subcapítulos os quais está situado. Podemos visualizar que não há um interlocutor explícito na passagem. A narração descritiva se desenvolve sem que haja a necessidade de um receptor que interfira ao relato. No entanto, percebe-se que a narração é direcionada à apresentação de uma ambientação e de uma perspectiva, logo, consideramos que esse interlocutor implícito se refere ao leitor que se instaura a partir do relato, perante o enquadramento estético do qual o narrador, emprestando sua voz à perspectiva da personagem, promove sobre as impressões da “boiadeira”.

A configuração mural dessa passagem se dá pela plasticidade do relato. Dotado de detalhes e particularidades, o relato ganha alto teor descritivo não só pela descrição em si, mas, principalmente, pelo refinamento estético que é promovido pela articulação discursiva. Devido a essa articulação, a “boiadeira” é apreendida pelo receptor do conteúdo textual, por sua dinamicidade. A ideia de comparar a estrada por onde animais são direcionados até seu destino, a um rio em movimento, é muito feliz, uma vez que a referida comparação apresenta nuances metafóricas muito bem articuladas, como verificamos pela construção *rio de carne*. Além disso, outras assimilações conferidas à estrada, como *calma de remanso*, e *furiosa às vezes como corredeira*, complementam o aspecto metafórico dirigido ao relato. A plasticidade empregada nesse subcapítulo instaura-se pelo refinamento linguístico promovido pela articulação discursiva. É possível notar a presença, além de recursos metafóricos como já observado, de artifícios estilísticos que convergem para o senso sinestésico da passagem. O excerto “(...) aspeada de chifres, turbilhonante de cascos, vibrante de aboios e de mugidos, do estrupido de atropeladas (...)” se configura com tamanha sonoridade, que o leitor é englobado pela perspectiva de movimento das reses tendo

em vista a aliteração promovida pela disposição e escolha dos vocábulos que representam o referido movimento. As formas sibilantes (aspeadas de *chifres / cascos / pachorrento / reses*), e as aliterações compostas pela repetição de consoantes como *r, t e p*, aludem à marcha da boiada (*turbilhonante de cascos / vibrante / estrupido de atropeladas*). Outras articulações que contemplam o recurso da aliteração também se encontram presentes na passagem, como em *estalar dos relhos*, em que valendo-se da sonoridade do verbo estalo, remonta ao som dos açoites e/ou chicotes (relhos), em posse dos boiadeiros para controle do gado. A estrutura *anavalhar dos gritos*, também é muito interessante quanto a sua sonoridade, uma vez que o verbo anavalhar remete a cortar e/ou ferir com uma navalha. No entanto, são os gritos dos mestiços que atuam de modo eloquente frente à boiadeira. Percebemos então que, junto aos recursos sonoros, encontra-se promovida uma atmosfera metafórica, que parece atuar de modo paradoxal em meio a brutalidade empregada na atmosfera dos acontecimentos.

É nesse sentido que se nota o esforço do refinamento discursivo para que seja possível elevar a trama, de um nível a priori documental e histórico, para o campo da ficção sem que esses dois primeiros aspectos sejam prejudicados pela ficcionalização. Para que o referido refinamento fosse possível, o narrador cede sua voz a uma perspectiva fictícia, que se utiliza dessa voz para promover sua visão de mundo. No entanto, essa modulação promove uma ruptura entre o modo de enunciação do narrador, que passando por um processo de estilização discursiva, desloca-se da estilização a qual é conferida ao discurso da personagem.

Nos excertos acima apresentados, verifica-se a quebra da modalização entre ambas as posições, pela marcação gráfica do travessão e da interferência explícita do narrador para situar a personagem: “- Sabe – concluiu Suindara, já no começo da sobretarde, quando espera os animais para a pousada e pica o fumo (...)” (DONATO, 1955, p.63).

Nesse momento de pausa da descrição e apresentação do ponto de vista da personagem, o leitor compreende que o relato apresentado se encontra manifesto da perspectiva psicológica da personagem e que, para ser refratada no discurso, necessita da modulação discursiva.

Ao pensarmos nessa cena enquanto exemplo da onisciência seletiva múltipla, verificamos que a descrição da cena decorre sem a necessidade da marcação de índices como narrador e personagem. Em caráter unilateral, essa descrição se configura enquanto projeção imagética que pode passar por um processo de

ressignificação, como ocorreu com a passagem refratada pela consciência da personagem Suindara, pela modalização discursiva do narrador. Com isso, altera-se o meio de enunciação, mas não o conteúdo que antes se encontrava apenas em viés abstrato na consciência instaurada na personagem, e que agora pode ser validado a partir do texto.

5. CADEIAS IDEOLÓGICAS: DO DISCURSO À COMPOSIÇÃO MURAL

Ao pensarmos nos romances *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) enquanto produtos ideológicos, faz-se necessário demarcar a quais noções de ideologia tomamos como referência. Se o produto ideológico é, como colocado por Bakhtin/Volochinov (2014), como intrínseco ao social e ao cultural, pode-se analisar as narrativas em questão como modalidades de reflexão e refração de uma realidade exterior. Com isso, ainda que as tessituras se encontrem em um plano ficcional, permeadas por uma articulação discursiva dotada de ficcionalização, essas não podem ser analisadas sem a correlação com o aspecto exterior.

Nos romances, o produto ideológico se promove pelo discurso, e em uma relação recíproca, o discurso se encontra alocado e suportado por determinada visão de mundo, impregnada de cargas ideológicas. Ainda segundo os autores, o discurso se compõe de signos, responsáveis pela transposição da atmosfera que busca ser refratada no âmbito do texto. Nesse sentido, os signos no discurso podem se valer de um determinado ponto de vista que passa a ratificar ou contrastar determinada realidade impressa no texto, quando esta se equipara ao senso real dos acontecimentos. Ao pensarmos nessas questões, e nos voltarmos para os romances, podemos verificar índices ideológicos que remetem às histórias fictícias do erval e da conquista territorial paulista, mas que não podem estar indissociadas de um ponto de vista proveniente de questões históricas. Com isso, deve-se pensar os romances de Donato enquanto realidades referenciadas a partir das impressões do discurso, a partir das quais são fomentados recursos discursivos para as caracterizações de um espectro do real, desvelado pelo texto.

O erval e o sertão, e suas cargas hostis e de tamanha brutalidade no decorrer das tramas a partir da carga ideológica refratam essas realidades. O discurso que promove esse viés se configura como um fragmento material da perspectiva real, o que proporciona às narrativas o senso de objetividade dos fatos narrados, e consequentemente, a materialização desses fatos, ainda que a esfera de projeção da narrativa seja ficcional.

Em *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976), os discursos enunciados pelos narradores e personagens das narrativas, constituem-se de pontos de vista que podem estar, segundo Bakhtin/Volochinov (2014), sujeitos ao que os autores

denominam de *critério de avaliação ideológica*, que se configura como critérios de valor, determinados pela posição ideológica que ocupa o receptor da mensagem, ou seja, o leitor. As representações ideológicas fornecidas pela articulação discursiva dos romances donatianos em questão, constituem sua representatividade a partir de contraste ou aceitação da visão de mundo incutida em seu discurso, por parte do leitor.

Em se tratando do mural, na configuração que acreditamos compor ambos os romances, percebemos que ele representa uma coerente forma de representação da ideologia alocada nos romances. É a partir do aspecto muralístico do romance que conseguimos verificar como as visões de mundo, ainda que apresentadas por diversos núcleos, convergem a um único referencial de perspectiva dos fatos. O mural permite que o senso unilateral dos acontecimentos – mediado por narradores e personagens em ambos os romances – aloque-se manifesto em um panorama que ressignifica uma realidade apresentada por perspectivas veladas até o ato da narração.

No que tange à interrelação entre mural e articulação do ponto de vista de narradores e personagens, tem-se como elemento chave a noção de cadeia ideológica, uma vez que uma cadeia se alia a outra cadeia ideológica, que a partir da similaridade de pontos de vista, é capaz de projetar as consciências individuais alocadas no contexto da trama, e que, impregnadas do senso ideológico da esfera que as permeia, promove, tendo em vista a articulação discursiva, um conceito de amplitude que parte de sua perspectiva a priori fragmentada, e se une a outras perspectivas que formarão o mural. Nota-se que essa construção não remete apenas às questões voltadas a espaço e ambientação, uma vez que representa um imaginário situado nos limiares da História Oficial, que se apresenta nas narrativas por meio da ficcionalização.

A constituição da narração é um processo de conjunção de perspectivas, a partir de cadeias de pensamento que se projetam e se vinculam a outras cadeias.

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando uma às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, só no processo de interação social (...) a criação ideológica – ato material e

social – é introduzida a força no quadro da consciência individual. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p. 34).

Visualizamos a partir das acepções acima colocadas que a ideologia – sob as acepções de Bakhtin/Volochinov (2014) - é um processo que remete não só à consciência individual do sujeito, mas também ao meio social. A ideologia enquanto cadeia ideológica contamina as consciências individuais que, em um determinado grupo social, passam a ter seu discurso pigmentado pelas relações ideológicas que lhes são concebidas. Esse processo é o que ocorre em *Chão Bruto* (1955) e também em *Selva Trágica* (1976), romance sob o qual explanaremos a seguir, uma vez que os sujeitos dispostos nas tramas são contaminados por uma determinada visão de mundo que, gradualmente, altera as marcas discursivos das personagens englobadas pelo sertão e pelo erval. A ideologia à qual nos referimos nesse contexto volta-se para as forças majoritárias de poder das narrativas, sendo elas a força da empreitada grileira e o monopólio da Mate Larangeira. Compreendamos que essas forças têm sua visão de mundo disseminada a partir do discurso dos sujeitos que a enunciam. É válido ressaltar que a ideologia impregnada em um discurso tem como principal característica o fato de estar implícita, oculta. Sendo assim, faz-se necessária a enunciação dos sujeitos e do narrador para que a referida ideologia seja revelada ao leitor, ratificando o quão relevantes são as vozes ideológicas que permeiam um determinado momento histórico, e como estas condicionam e articulam as ações dos indivíduos, lembrando que a referida articulação é refratada a partir da discursividade apresentada no discurso, como ocorre nas narrativas aqui abordadas.

As cadeias ideológicas e as consciências individuais (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014), configuram um procedimento de interação entre pontos de vista que se faz refletido e refratado a partir da disposição de signos no discurso. Em um processo recíproco, a consciência individual das personagens só se torna uma consciência plausível de ser ilustra via texto ao apresentar características que são inerentes a uma realidade de interação social, sendo essa mesma interação social a vertente responsável por impregnar essa consciência, tornando-a em potencial perspectiva de determinada realidade.

Os murais e submurais de ambos os romances donatianos se constituem a partir do texto, sob o qual o autor efetiva e imprime as linhas de força que nortearão

os romances. Em linhas gerais, coabitam duas linhas de tensão, que podem ser verificadas tendo em vista os conflitos da trama. Em *Chão Bruto* (1955), as linhas de força são manifestas pela ideologia dos grileiros, e a ideologia posseira. Já em *Selva Trágica* (1976), os trabalhadores do erval se encontram perante o domínio de uma companhia ervateira. Ainda que esses opostos se configurem enquanto pontos de tensão, visualiza-se que sobre todos esses indivíduos, atua ainda uma força ideológica mais incisiva – a perspectiva de controle de territórios, e consequentemente, o controle dos agentes que atuam nesses espaços. Sendo assim, todas as perspectivas convergem para ratificar uma linha de força de maior latência, a qual só emerge à consciência do leitor quando todos os fragmentos promovidos pela perspectiva de autor, narrador e personagens, são dispostos pelo mural constituído por nuances ideológicas e imagéticas. Logo, o mural é o meio de apresentação dessa linha de força, que se encontra por vezes, velada sob as ações das personagens, mas que ainda sim é capaz de imprimir nas consciências individuais a obliteração do indivíduo perante o meio e às circunstâncias nas quais se encontra alocado.

A execução dos atos narrados projeta nos actantes da trama a materialização da esfera social em cada personagem e em cada narrador. A partir da organização de indivíduos presentes na trama, emerge a projeção da ideologia que atua como elo entre os diferentes núcleos da narrativa. Sendo assim, cada núcleo se estabelece intrínseco ao mural, fornecendo informações à narrativa que, quando aglutinadas a outras informações provenientes de diferentes núcleos oportunizam a constituição de um panorama que reflete as forças ideológicas projetadas nos romances.

A conciliação de vieses promove nas narrativas, a assincronia de referências. Logo, ainda que ambos os romances contemplem uma linearidade temporal dos acontecimentos (tendo em vista que as narrativas, seguem uma estrutura sob a qual são demarcadas início, meio e fim da diegese), são visualizadas no perpassar dos atos, desvios temporais promovidos por elementos que tange ao fluxo de consciência das personagens, como digressões, progressões e elipses, o que pode ser verificado tanto no discurso direto das personagens, quanto na voz dos narradores dos romances, quando estes se apropriam da perspectiva de outrem.

A sobreposição de informações e perspectivas é outra questão que alude ao mural. As descrições, sejam elas referentes à ambientação, ou com foco nos conflitos e nos habitantes do sertão e selva, constituem diferentes *frames* que, quando sobrepostos, formam o aspecto muralístico dos romances. Faz-se pertinente notar

que, a construção imagética fornecida no mural, dá-se em primeira instância, pelas relações entre narração, ambientação e descrição. Em ambos os romances, a ambientação do local no qual ocorrerão os fatos narrados em cada capítulo, apresenta alto teor descritivo, e como recurso estilístico para a efetiva descrição, a articulação discursiva lança mão de metáforas e prosopopeias. A natureza descrita é percebida nos romances, enquanto elo entre o ambiente e o ser humano. No entanto, essa relação configura-se de forma paradoxal, já que na hostilidade dos ambientes, a manifestação subjetiva só consegue ser impressa quanto à essa natureza, tendo em vista que o embrutecimento das personagens juntamente a seus respectivos discursos, não abre espaço ao lirismo que é enunciado quanto o narrador se utiliza da natureza para compor o fragmento mural. O paradoxo se assenta, portanto, no ideal de que ainda que seja o espaço (sertão e selva), que imprima aos personagens o senso do bruto e do trágico, é apenas nele que se manifestam as nuances de subjetividade alocadas no decorrer das narrativas.

Em *Chão Bruto* (1955), assim como em *Selva Trágica* (1976), os capítulos compostos de diversos subcapítulos, iniciam-se em sua relevante maioria, com descrições do local por meio de recursos estilísticos, como já elucidado anteriormente. Com isso, temos a construção de submurais que auxiliam na construção do mural macro no qual se situa o enredo. Temos em ambos os romances, três submurais de maior relevância, que contribuem para a ciclicidade das tramas, estando eles vinculados – nas duas narrativas – ao início de ocupação dos territórios (sertão e selva); aos conflitos protagonizados pelas personagens; e à esfera pós-conflito que precede uma nova ocupação territorial. É a partir dessa configuração que verificamos o ciclo que, independentemente de seus agentes, é renovado a cada desdobramento, seja da conquista do território paulista, seja da empreitada ervateira da Companhia Mate Larangeira. Vejamos como isso ocorre a partir dos excertos selecionados.

No fragmento a seguir, a região do Pontal do Paranapanema tem sua primeira apresentação, anunciada pelo narrador. Nesse momento, o agente narrativo serve-se da perspectiva dos habitantes da região, para compor o mural a respeito da região anteriormente ao processo de ocupação.

Assim estavam as coisas nas terras do Grande Pontal! Os mapas diziam delas – Sertão Desconhecido. E esse aviso punha tremuras de doença nos magríssimos caminhos estendidos sabe Deus por quem no rumo de Mato Grosso. Em torno, o vazio de homens,

matas peçadas de frutos, palmitais sem fim, rios ferventes de peixes, caça grossa, céu rasgado e um silêncio bom para se comer, dormir, viver. Mas o que havia de melhor era a gente pouca. Caipiras mansos com o umbigo enterrado por ali, os olhos cheios, as mãos vazias e o coração de quem não tem reclamos a fazer contra a vida. A terra dava tudo sem exigir coisa que fosse. (DONATO, 1955, p. 13).

O ponto de exclamação empregado no discurso, após o primeiro período do excerto, revela a perspectiva curiosa e excitada de um coletivo interessado nas aventuras de desbravamentos dessas terras até então desconhecidas. A disposição desse território nos mapas não revelava o que seria encontrado nas expedições de conquista das terras, tampouco os perigos alocados ali. O narrador concebe, a partir de sua perspectiva impregnada das perspectivas dos conquistadores e principalmente dos habitantes do lugar, uma descrição capaz de abarcar, ainda que em poucos termos, a vastidão da terra, e a preponderância dos agentes naturais, quando comparados em proporção com os indivíduos que ali residem. A descrição é então, promovida pela evidência do natural, e de sua magnitude para com o ser humano. Ao pensarmos no mural, verificamos que os elementos *magríssimos caminhos, vazio de homens, e gente pouca*, remetem à desocupação civil do local. Em contraponto a isso, soma-se a abundância do natural, que compõe uma perspectiva muralística que evidencia a terra, e não o homem. As características *peçadas, ferventes e sem fim*, que remetem respectivamente a árvores, rios e palmitais, promovem o senso de personificação a esses itens, o que imprime ao mural, a preponderância de uma esfera incapaz de ser plenamente conquistada pelo homem. O *céu rasgado* promove ainda a ideia de que tão complexa quanto a vastidão do firmamento, é a vastidão desse sertão de terras desconhecidas. O mural representado pela narração é complementado ainda pela disposição dos habitantes. A *gente pouca*, como colocado pelo narrador, assume até esse momento inicial da trama, um papel coadjuvante em cena. O sertão que os circunda é independente, e a dependência dele parte dos habitantes, o que é ratificado pelo subfragmento “Caipiras mansos com o umbigo enterrado ali (...)” (DONATO, 1955, p. 13). Notemos que o termo *mansos*, inerentes à *caipiras*, carrega consigo a conotação de passividade. Esse senso de passividade, que será quebrado a posteriori pela empreitada grileira, ratifica ainda mais a preponderância do sertão perante ao homem.

A carga ideológica impressa na descrição desse primeiro submural é promovida pelo narrador, no entanto, deve-se compreender para que essa descrição seja executada, a articulação discursiva, que parte do autor, precisou lançar mão de visões de mundo concebidas pela esfera histórica. Com isso, estão impressas na narração, a perspectiva da História Oficial, a perspectiva do autor, e consequentemente, a perspectiva do narrador, já que a disposição das nuances de subjetividade é concedida ao texto por meio de seu discurso. Além disso, ocorre também a interferência de outras vozes, como por exemplo, a voz dos possíveis interessados em desbravar aqueles territórios, e que aparece velada até o instante dessa construção mural.

Interessante notar que toda essa perspectiva passiva e inerte, fornecida pela narração e pelos atos descritivos é desarticulada em outro momento, pelo narrador. Vejamos um comparativo entre fragmentos selecionados, dos quais o primeiro se refere ao contexto anterior à grilagem, e o segundo, ao contexto pós, assinalado sob a conquista territorial à base da violência.

(...) Léguas ao redor de um homem não havia vizinho ou rival a quem devesse dizer: - “Dá licença?” – “Quanto me custa?” – “Ouvi dizer que você disse que eu...” A mulher só cuidava de sua casa, do seu homem e dos filhos, um dia depois do outro.

Não senhor! a vida não cobrava pela paz que oferecia. O passado não pesava e o futuro não preocupava. (DONATO, 1955, p. 13).

Num dia qualquer a voz brandeja dos que tinham a lei no bolso do casaco e os tiros dos que tinha a truculência na mira das carabinas, expulsaram o sossego antigo para a outra banda do rio Paraná.

Agora, é assim que estavam as coisas! Todas as manhãs é bom perguntar ao primeiro que a gente encontra: “compadre, não fizeram nenhum mal-feito esta noite?” (DONATO, 1955, p. 15).

Os dois fragmentos decorrem da visão de mundo das personagens que se alocam no contexto de ocupação do oeste paulista, visão essa refratada pelo discurso do narrador.

Notemos, no primeiro excerto que o índice *léguas ao redor* atua como um símbolo da desocupação local, instaurada pela atividade posseira. A referida desocupação alude ao *sertão desconhecido*, termo de identificação utilizado por

Donato para se referir ao oeste paulista. A ausência de *vizinho*, ou *rival*, como colocado no excerto, também se faz de um indicativo da imensidão das terras perante ao sertanejo, o que promove ao sertanejo o senso de conformidade e estagnação frente ao desconhecido que circunda suas posses. Os limites de suas terras bastam, e não há a necessidade de confrontar-se com outras perspectivas.

O senso de posse estende-se apenas ao seu domínio posseiro, e ao que se insere em seus limites. No enunciado “A mulher só cuidava de *sua casa*, do *seu homem* e dos filhos, um dia depois do outro” (DONATO, 1955, p. 13, *grifo nosso*), percebemos que o pronome possessivo *sua* e *seu* se refere aos indivíduos que se fundem ao território conquistado, ratificando o senso de posse, que culmina na ausência de preocupação para com o futuro, questão verificada em no fragmento “um dia após o outro”, ou seja, a paz no sertão se concentra justamente na ausência de possibilidades, boas ou ruins, que poderiam verter-se sobre o sertanejo.

Enquanto “um dia após o outro” pode ser interpretado como a vivência plena do tempo presente, o enunciado alude a outras duas modulações temporais – passado e futuro. No entanto, a forma como esses aspectos são colocados, ratificam a passividade do indivíduo sertanejo frente aos acontecimentos de sua vida, gerando o senso de inércia perante o curso de sua trajetória. Ao verificarmos: “Não senhor! a vida não cobrava pela paz que oferecia. O passado não pesava e o futuro não preocupava.” (DONATO, 1955, p. 13), notamos que o referido pesar, verbo inerente à palavra passado, possui uma carga conotativa voltada ao remorso de alguma ação ocorrida, enquanto preocupar, verbo que atua em paralelo com futuro, apresenta uma conotação permeada pela ansiedade da incerteza. No entanto, percebemos que as duas formas verbais são precedidas pela negativa (*não pesava; não preocupava*), o que isenta o indivíduo que quaisquer problemáticas advindas da esfera do sertão, fato que já não é plausível ao analisarmos a situação pós-grilagem, ilustrada no segundo excerto.

O senso de inércia que está impresso sobre o indivíduo posseiro é desconstruído pelas linhas de força que chegam ao sertão. A voz *blandiciosa* constitui um paradoxo à situação da grilagem, uma vez que a brutalidade da tomada de terras, simbolizada pela *lei no bolso do casaco* (Lei das Terras Devolutas), e pelas carabinas - que atuam como índice de repressão e violência -, desconstrói todo e qualquer ambiente afável. Instaura-se, portanto, a incerteza do futuro, proveniente do ambiente hostil que se imprime sobre o sertão. O *sossego antigo*, expulso para a outra margem do Rio

Paraná, refere-se ao modo de vida do outrora posseiro, que é forçado a migrar de suas posses, deixando-as para os processos de modernização que se instauram pelos territórios do sertão. Com as investidas grileiras sucumbem a inércia e a omissão dos habitantes do sertão, uma vez que os esforços de conquista e expansão territorial desconstroem o senso de quietude e monotonia impressos sobre a atmosfera sertaneja.

Duas são as passagens em *Chão Bruto* (1955) que ratificam o caos que se instalará no sertão. Ambas, apesar de serem apresentadas em momentos diferentes da narrativa, parecem complementar-se. Vejamos:

Esse é o tempo de preparar a terra. O chão está úmido e fofo. E os dias, longos, mornos e claros debaixo de um céu estuporadamente azul. O vento corre apressado, rompendo favas, despetalando flores, derrubando cachos. Tem muito de semear o vento esse ano, pois os homens andam ocupados demais engraxando as carabinas e carregando cartuchos para que possam ouvir o chamado da terra.

Para os homens a semeadura deste ano é de ódios. Só tem a esperar uma colheita de sangue. (DONATO, 1955, p. 49).

A semeadura destes tempos é de ameaças. E a colheita, de rancores. Outrora havia o suor quente do trabalho para temperar a terra, afiar o machete e regar a semente. Nestes dias, há sangue retalhando as posses e afastando os homens das posses. (DONATO, 1955, p. 85).

A terra, que anteriormente ao processo de ocupação teria como função prover o homem que a cultivasse, agora se faz palco de um embate territorial. A carga conotativa em “preparar a terra”, que antes vertia-se ao cultivo de recursos para subsistência, volta-se agora para a preparação para confrontos entre aqueles que estão assentados no território, e aqueles que querem tomá-lo. Essa atmosfera hostil é verificada em índices do fragmento. É pela personificação da palavra “vento”, por exemplo, que nos é apresentada como estão sendo estabelecidas as relações entre os sujeitos que se enfrentam no sertão paulista. Assim como os homens, o “vento” segue a mesma linha de tensão e violência que passa a incidir sobre o sertão (“O vento corre apressado, rompendo favas, despetalando flores, derrubando cachos.” (DONATO, 1955, p. 49), equiparando-se ao caos que se instaura naquele momento, o que pode ser verificado pelas estruturas “corre apressado”, “rompendo favas”,

“despetalando flores”, “derrubando cachos”, estruturas às quais remetem à dinamicidade e fluxo de ações, refratando assim, a quebra do ambiente monótono que antes permeava o ambiente.

No enunciado, verificamos também a necessidade da mudança de postura dos sujeitos posseiros que, se antes preocupavam-se apenas com a semeadura, precisam atentar-se agora ao conflito iminente (“(...) pois os homens andam ocupados demais engraxando as carabinas e carregando cartucho” (DONATO, 1955, p. 49)). As carabinas e cartuchos, artigos que simbolizam a violência, são verificados como um meio de resistência aos posseiros, ao mesmo tempo que representam o poder aos grileiros. No entanto, tais artigos não asseguram o êxito e a sobrevivência, questão da qual os posseiros mostram-se cientes – como verificado no enunciado – por estarem prontos para “(...) ouvir o chamado da terra” (DONATO, 1955, p. 49), uma analogia à morte que os espera em um contexto pós-conflito. No entanto, esse “chamado” não parece ser visto com uma denotação negativa, e sim como uma impressão honrosa, uma vez que a morte nesse sentido, é produto da resistência e da astúcia pelo enfrentamento do posseiro às forças opressoras.

O narrador, que enuncia os acontecimentos e explicita a postura dos sujeitos frente aos acontecimentos, dispõe que “Para os homens a semeadura deste ano é de ódios. Só tem a esperar uma colheita de sangue” (DONATO, 1955, p. 49). Tomemos em evidência, a configuração executada na palavra “ódio”, flexionada no excerto, a “ódios”. Essa flexão, quando entendida no nível semântico do fragmento, promove a equiparação entre o referido termo, e as sementes (da semeadura). Nesse sentido, a semeadura dos tempos de sossego e monotonia sertaneja, é substituída pela semeadura do ódio, uma construção metafórica que revela o quão violento constituir-se-á o ambiente do sertão. Os “ódios” semeados, culminarão na “colheita de sangue”, mais uma metáfora que ratifica a brutalidade do conflito armado pelas posses territoriais.

No primeiro fragmento, há a iminência dos conflitos, mas estes ainda se alocam no campo do não acontecimento. Há uma preparação para os embates que se sucederão, e as projeções dos possíveis desdobramentos da esfera hostil. Já no segundo fragmento, parece haver a concretização do que fora enunciado no primeiro fragmento. Enquanto a semeadura de “ódios”, alocava-se em um campo psicológico dos sujeitos, a semeadura de “ameaças” promove-se em um contexto já físico entre os indivíduos do sertão. A ameaça é anunciada, propagada, dita e efetivada, enquanto

o ódio permanece arraigado ao campo emocional dos sertanejos. A colheita agora não é mais de sangue, visto que o sangue já se encontra “(...) retalhando as posses e afastando os homens das posses” (DONATO, 1955, p. 85). No segundo fragmento há ainda um último retorno aos tempos pré-ocupação: “Outrora havia o suor quente do trabalho para temperar a terra, afiar o machete e regar a semente.” (DONATO, 1955, p. 85), evidenciando a terra em sua função primordial, como também verificamos no primeiro excerto analisado. No entanto, a palavra “outrora”, é contrastada à construção frasal “Nestes dias (...)”, que seguindo, anuncia como serão os novos tempos no sertão, permeados por conflitos, e regados pelo sangue dos homens que ali se embatem.

A elisão entre passado e presente também se faz presente no relato fornecido a partir da perspectiva de Libêncio. A personagem apresenta em seu discurso a impressão do sujeito que sofreu a incidência das modificações estruturais e sociais provenientes do avanço da modernidade pelo interior do Estado de São Paulo.

A inserção da personagem e de seu enunciado é executada pelo narrador e, em seguida, a referida personagem assume por meio do discurso direto o comando da narração, promovendo a construção cronológica do contexto da atividade expansionista, partindo de sua perspectiva enquanto indivíduo subalterno frente ao movimento fomentado pela esfera progressista.

É por meio do enunciado de Libêncio que o âmbito cafeeiro é apresentado na trama. Ainda que não se configure como mote da narrativa, a atividade do cultivo da cultura do café auxilia quanto à compreensão de como se deu o avanço da esfera agrícola frente ao sertão.

O índice mural do relato da personagem se dá pela abordagem diacrônica dos fatos que estiveram alocados na conquista do interior do estado paulista antes mesmo do crescimento da atividade grileira. O teor realista da narração insere no contexto narrado, sujeitos, espaços e visões de mundo, todos inseridos na modernidade que adveio sobre o sertão.

No entanto, apesar de a narrativa partir da perspectiva do posseiro, incidem sobre seu discurso a interferência do narrador e, por consequência, a projeção ideológica do autor. Tensiona-se nesse sentido, inerente ao discurso, o estilo gráfico que demarca o enunciado. Em meio à locução com uma sintaxe precária em se tratando da norma culta – a locução da personagem -, surgem termos rebuscados e construções sintáticas que desvelam as nuances estilísticas e ideológicas de cunho

autoral. Há certa obviedade em se afirmar que há índices do autor em meio ao discurso do narrador e/ou da personagem, uma vez que a articulação discursiva é derivada do manejo autoral.

No entanto, chama-nos a atenção quanto ao discurso de Libêncio, a ocorrência da tensão entre as vozes atuantes concomitantemente no enunciado, evidenciando-se no texto as múltiplas perspectivas ideológicas alocadas no nível da enunciação e são projetadas no nível do discurso/texto.

Notemos as afirmações dispostas por meio do discurso da personagem:

- Por fim – explica a quem tiver paciência de ouvi-lo contar o seu conhecimento sobre os colonos do café – havia de tudo: português, que ainda vá lá, a gente entende; italiano, polaco, espanhol, alemão, turco, (...) uma mixórdia de sangue e de língua que tonteava um caboclo-uvu, assim como eu. (DONATO, 1955, p. 27-28).

O tom informal da narração de Libêncio – *caboclo-uvu*, como ele se designa – é tensionado pela disposição de termos – como *mixórdia*, por exemplo - que não estão alocados na dimensão vocabular do sujeito rural. Tem-se, portanto, a ocorrência da perspectiva intelectual aliada a discurso da personagem. Outro ponto a ser analisado é o fato de que, ao pontuar os povos que atuavam enquanto colonos no cultivo do café, é fornecido ao interlocutor um panorama macro quanto à heterogeneidade de povos e culturas assentados naquele espaço. Novamente verificamos a abordagem autoral, via discurso do sujeito, para apresentar ao texto, questões inerentes a um outro momento histórico alheio e ao mesmo tempo complementar, ao processo de ocupação do território paulista. Fica a cargo da narração da personagem por meio da articulação discursiva, a explanação quanto ao estado posterior da ocupação e seus reflexos socioculturais e também ambientais – mais uma esfera na qual verificamos a posição crítica de Donato por meio da personagem: “Num instante acabaram com o palmito no mato, o peixe no rio, e a perdiz no campo. Em troca o que deram foi só a enxada e o café (DONATO, 1955, p. 28).

Interessante considerar como a passagem transcrita se configura enquanto um desdobramento posterior de um contexto o qual, em outro momento é apresentado na narrativa em um âmbito pré-exploração. Comparemos:

Em torno, o vazio de homens, matas peçadas de frutos, palmitais sem fim, rios ferventes de peixes, caça grossa, céu rasgado e um silêncio bom para se comer, dormir, viver. Mas o que havia de melhor era a gente pouca. (DONATO, 1955, p. 13).

A descrição desse último espaço ocorre integralmente pela perspectiva do narrador partindo da percepção dos habitantes do local. Na descrição de Libêncio, contamos com um relato também na perspectiva do desfavorecido, porém, com um acentuado viés crítico, implicado pelo manejo discursivo do autor.

Ambos os fragmentos apresentam uma correlação estrutural antitética, tanto no quesito semântico quanto na construção sintática. O “vazio de homens” e “a gente pouca”, são configurações substituídas pelo fluxo de imigrantes estrangeiros colonos), que se fez presente junto às lavouras de café: “(...) havia de tudo: português, (...) italiano, polaco, alemão, turco (...)” (DONATO, 1955, p. 28). Quanto aos “palmitais sem fim”, nada restara, segundo a narração: “(...) acabaram com o palmito no campo (...)” (DONATO, 1955, p. 28), bem como nada restou do “(...) peixe no rio”, cujo cenário anterior era: “(...) rios ferventes de peixes (...)”. O sertão que antes oferecia tranquilidade aos sujeitos para “(...) se comer, dormir e viver”, agora estava sob a “enxada e o café”, símbolos da ascensão da cafeicultura que dominou o território interiorano do estado de São Paulo.

Analisando os referidos excertos, verifica-se que mesmo anteriormente à implantação da Estrada de Ferro Sorocabana, já havia índices de progresso que se alçariam sobre o interior. Essa afirmação pode ser ratificada pelo enunciado da personagem, em que o sertão – em tempos anteriores – “(...) não era como agora que tem povoado em toda beira de rio. Puxa vida – era um Deus nos acuda de sertão sem nenhuma alma pra dizer à gente – “Louvado seja...”. (DONATO, 1955, p. 28).

Pela narração da personagem constroem-se paralela e opostamente dois murais com características, agentes e cronologias divergentes. Entretanto, os murais descritos são alicerçados tendo como pano de fundo um mesmo espaço em comum: o espaço do sertão.

Ainda por Libêncio temos a disposição do pivô das modificações que afetaram o ambiente sertanejo: a questão do registro territorial. Verifiquemos o fragmento a seguir, que conta com a percepção do posseiro:

Sempre pensei que posseiro chegado de primeiro, sem nunca haver brigado com cristão ou com bugre por causa da terra, fosse dono de seu poleiro. Quando a velha¹⁵ morreu e desci para Salto Grande para fazer a declaração, aproveitei a viagem e registrei a posse num cartório. Me deram um papel cheio de selo, sujo de tanto carimbo. Mas não sei, agora diz que não vale mais, que o capitão Paulo é que é o dono porque tem um papel igual ao meu e que esse papel dele é mais novo e com muito mais selo e carimbo e assinado por não sei que graúdo lá de São Paulo, enquanto o meu só tem assinatura de um pobre tabelião da roça. (DONATO, 1955, p. 29).

A legalidade das aquisições territoriais por parte dos posseiros torna-se revogável frente às modificações jurídicas que passam a favorecer as empreitadas grileiras, tendo em vista a questão das terras devolutas. A elisão entre interesses políticos particulares, fomentavam o alavancar da tomada de terras dos posseiros. Destituídos de suas terras, esses sujeitos se colocavam em posição de conformismo, renunciando a suas posses, ou em situação de embate, como ocorre com a trajetória da personagem Libêncio, que se apresenta resistente à tomada de suas terras pelos jagunços comandados por *Capitão Paulo*, afirmando: “(...) não sou dos que se derretem à toa feito rapadura em dia de calor, não senhor!” (DONATO, 1955, p. 29).

O término do relato da personagem nesse subcapítulo ocorre de modo muito peculiar. Após narrar o contexto do sertão no qual se encontra inerente, ora envolto em informações geográficas e históricas, ora envolto em um relato autobiográfico, apresentando em seu discurso a interferência de vozes discursivas, a narração de Libêncio oferece ao interlocutor uma possibilidade de aproximação: “(...) Mas vamos deixar de parolagem de coruja agourenta e engolir um café ralo mas bem passado. Ó menina, ó Sinhana, e esse café? ...” (DONATO, 1955, p. 29).

Nesse momento o interlocutor se percebe como parte do mural estabelecido pela narração. A fala de Libêncio convida o receptor a participar enquanto expectador de seu relato. Nesse sentido, não podemos caracterizar a fala de Libêncio enquanto um monólogo interior, já que há aqui e em outros momentos do enunciado, pontos dirigidos ao leitor, agregando ao mural, mais um ponto de vista - o do leitor - que recebe, visualiza e concebe o fato narrado enquanto verossímil ou não.

Outra situação similar ocorre quando a personagem narra uma passagem e aloca o interlocutor na cena. Vejamos:

¹⁵ Nessa passagem, a personagem Libêncio faz menção aos trâmites legais (declaração de óbito) que necessitou executar após o falecimento de sua esposa, a qual ele se refere como “velha”.

Neste rancho nasceram quatro filhos e me morreu a mulher, vai pra dez anos, de uma friagem que lhe deu na barriga por não guardar bem respeitado o resguardo do último filho. Ele foi fazer companhia pra mãe. Enterrei os dois na beira do mato, num lugar limpo e plano que *o senhor pode ver, querendo*, na cabeceira desta água. (DONATO, 1955, p. 28, grifo nosso).

Nesse excerto, o interlocutor é alocado junto à cena narrada, como se estivesse presente tanto no tempo atual narrado quanto no tempo pertencente ao *flashback* da personagem. O uso dos pronomes demonstrativos “neste” (rancho) e “nesta” água, aludem a um senso de proximidade entre o ato narrado e os actantes presentes nesse espaço. Muito interessante se faz a articulação narrativa, a qual promove ao receptor/leitor o senso de participação do quadro narrado. No excerto grifado “(...) o senhor pode ver, querendo (...)” (DONATO, 1955, p. 28), além de se incluir o interlocutor, ainda se dirige a ele o ato a realizar-se: querer ver o que está sendo apresentado pela personagem. Mais uma vez temos um aspecto mural, que se configura como um submural enquadrado na narração em nível contextual macro, proveniente da ótica da personagem.

O presente capítulo ainda conta com mais análises que serão dispostas em momento posterior, tendo em vista evidenciar a projeção mural que é percebida na trama a partir da esfera discursiva.

6. CONFIGURAÇÃO CÍCLICA DO ROMANCE E A ÓTICA MURAL

A linearidade dos romances *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976) é construída de acordo com a disposição da narrativa *in media res*. As histórias se entrelaçam na trama seguindo um parâmetro diacrônico no qual se faz possível visualizar um curso da história devidamente amparada pelo viés ficcional e pelo plano de fundo histórico conforme é instaurado o processo narrativo.

Mesmo com essa configuração linear, podemos conceber ambas as narrativas enquanto diegeses cíclicas. Além disso, no que tange ao conceito mural, podemos determinar que as obras se constituem de murais e submurais desmontáveis, os quais atuam como fragmentos isolados na narrativa, e que ao serem alocados no contexto da narração, não perdem força semântica devido ao processo cíclico que corroboram. Sendo assim, não há prejuízo ao nível do sentido do que é narrado, pois as passagens constituem sentido tanto quando isoladas, quanto quando colocadas enquanto continuação de outras passagens na atmosfera da trama.

Ocorre, nessa perspectiva, um paradoxo quanto à dependência dos capítulos e subcapítulos, dado o modo como são articulados. Quando vistos de forma isolada, esses excertos se mostram independentes, de maneira a comporem cenas que parecem não apresentar a necessidade de outra cena que lhe denote sentido. Entretanto, há sim o contexto da dependência entre as ações quando visualizamos a narrativa enquanto um macro-mural, no qual alocam-se as personagens e as histórias.

Podemos visualizar o teor cíclico de *Chão Bruto*, cujo enredo deve-se ao constante expansionismo que abrange o território do Pontal do Paranapanema. O raio de expansão dessa área foi alavancado pela cobiça de indivíduos que viam naquela área a oportunidade de crescimento.

Essa perspectiva é apresentada no romance por meio de sujeitos que sintetizam a ideologia da grilagem territorial. Nas figuras de Capitão Paulo, Juventino e Rui temos a projeção do avanço do processo grileiro. Em relação às duas primeiras personagens, são as personagens que detém a visão de mundo que permeia a grilagem – a necessidade da força na tomada das terras, a expulsão do posseiro e a manutenção do expansionismo. Rui, por sua vez, é um sujeito que assume sua característica grileira após a morte das outras duas personagens, dando

prosseguimento à expansão territorial. É por meio da colaboração de Rui ao enredo que temos a construção da ciclicidade de *Chão Bruto* (1955).

Em primeiro momento, comparemos dois murais que são constituídos tendo em vista a figura do indivíduo grileiro frente às suas posses já conquistadas e frente ao desejo de expandir seus limites territoriais. O primeiro mural é construído pela visão de Capitão Paulo, em momento inicial do romance, e o segundo, por Rui, ao término da narrativa.

Em vez de levá-la para o interior da casa arrastou-a para a luz e pô-la ao lado do mapa, junto da janela onde podia vê-la sem o prejuízo das sombras. É que pensava em como a terra é imutável, igual hoje como ontem, ao passo que a mulher parecia outra, inédita, desigual a cada dia.

Afastou-se de costas até a mesa e ficou a olhá-la. Não era bem olhá-la mas gozá-la, possuí-la com os olhos. Adorava a sua mulher. Foi quando ela se deu conta de que o sol entradiço revelava-lhe as formas debaixo das roupas leves de dormir. Corou entre um sorriso (...)

Paulo sorriu coçando a palma da mão na quina da mesa. Tinha à frente, lado a lado, exibindo-se-lhe, dizendo-se propriedade sua, a terra e a mulher: a sua fortaleza e a sua fraqueza. Duas coisas pelas quais vivia e cometera as mais abjetas proezas. Eram seus braços e seus olhos – as duas. Conquistara-as a ambas um pouco com bons modos e outro pouco à força. (DONATO, 1955, p. 31-32).

O sol esgarçava a neblina do rio. O dia anunciava-se calmo e quente.

Laura recolheu os cabelos num molho, enxugou uma última vez os olhos umedecidos e perguntou, da porta:

- Quem sabe você quer um café?

Rui fez que sim, que aceitava, com um movimento de cabeça. Pois agora o sol desnudava todas as nuances do mapa colado ao muro. Com a ponta do punhalzinho, traçou uma nova risca para além de suas novas terras. (DONATO, 1955, p. 219).

Ambos os excertos são enunciados pelo narrador. Desse modo, há a inserção dessas personagens no cenário de forma a ficarem projetadas nos limites do enquadramento do mural.

As duas passagens contam com a participação de Laura. Ela e o território são os dois elementos que permanecem em ambos os contextos narrados, uma vez que

Capitão Paulo é substituído por Rui. Este herda de Capitão Paulo, por meio do casamento com Laura, as terras e a cobiça, no entanto, não endereça à Laura o mesmo afeto e adoração que o primeiro marido a dirigia. Laura se encontra em um *looping*, pois a atmosfera grileira a qual pertence não se fora com a morte do Capitão, perpetuando em sua vida agora pela figura de Rui.

A articulação descritiva dos excertos projeta a característica expansionista das personagens masculinas. No entanto, há disparidades quanto ao modo com o qual encaram as suas relações com a terra e com a esposa. Enquanto Capitão Paulo denota à Laura e às suas posses a noção de equidade, Rui sobrepõe à esposa a sua ganância.

Em vez de levá-la para o interior da casa arrastou-a para a luz e pô-la ao lado do mapa, junto da janela onde podia vê-la sem o prejuízo das sombras. É que pensava em como a terra é imutável, igual hoje como ontem, ao passo que a mulher parecia outra, inédita, desigual a cada dia.

Afastou-se de costas até a mesa e ficou a olhá-la. Não era bem olhá-la mas gozá-la, possuí-la com os olhos. Adorava a sua mulher. (DONATO, 1955, p. 31-32).

Ao pô-la junto ao mapa, Capitão Paulo busca equiparar ambas as posses que detém. A partir da descrição, podemos perceber o processo de emolduramento da cena. Decorre desse processo um viés quase fotográfico, como se Paulo organizasse a cena de modo a enquadrar aquilo que deseja para um registro: “Afastou-se de costas até a mesa e ficou a olhá-la. Não era bem olhá-la mas gozá-la, possuí-la com os olhos. Adorava sua mulher.” (DONATO, 1955, p. 31-32).

Enquanto possuidor, Capitão Paulo entendia o sentido de posse sobre a esposa e as terras, mas entendia que a esposa apresentava a dinamicidade que lhe alterava com o passar do tempo, o que a divergia da posse territorial, imutável e igual, como colocado por ele. Quando Laura é colocada em mesmo plano que as terras, a perspectiva de Capitão volta-se exclusivamente a ela. Ele estima à terra tanto quanto a esposa, mas o afeto acaba sobressaindo a sua ganância. Exemplo disso é a passagem na qual Capitão Paulo se apresenta em uma empreitada grileira, e dirige todo o seu pensamento à Laura, mesmo quando o seu foco é o expansionismo por meio da grilagem de terras:

Homens, carros e animais avançam a tarde toda e um estirão da noite. Só quando o cansaço começa a derrubar os homens das selas e das boleias é que o capitão concede a parada.

Nem acendem fogo, nem comem ou conversam. Soltam as montadas no maneador, bebem um trago de aguardente, estendem as mantas sobre os arreios e dormem. Deitado de costas, vê a noite crescer, as estrelas rodarem no firmamento. Sente os pensamentos chegarem, judiarem dele e partirem. Depois outros pensamentos, outras preocupações, outras ânsias. Vontade de estar mais longe, de estar de volta, de ser afinal o sossegado dono da terra, o descansado marido da mulher amada. Amada e amorosa! Como foi hoje! (...).

Lembra-se, estende a mão, desdobra a manta, afunda o rosto no pano embriagadoramente tomado pelo perfume ativo e feminino. Mas acima e por trás da essência o que procura aspirar com as narinas arfantes é o cheiro carnal da sua mulher. Enterra o nariz e os dedos no tecido e reza a jaculatória do seu amor:

- Laura... Laura... Laura! (DONATO, 1955, p. 83)

O excerto anterior, projetado pela perspectiva do narrador, apresenta Capitão Paulo sentindo a ausência de sua esposa. O mural construído em torno do fluxo de consciência da personagem não condiz nem com suas lembranças da mulher, nem com a sua identidade enquanto grileiro. Capitão Paulo é um sujeito firme quanto às empreitas (“Só quando o cansaço começa a derrubar os homens das selas e das boleias é que o capitão concede a parada (DONATO, 1955, p. 83), ao mesmo tempo que esmorece quando se lembra de sua esposa. Ao contrário da casa do Capitão, bem delimitada quanto às paredes e janelas, como vimos no fragmento, temos agora um enquadramento como os elementos terras, céu e estrelas, no qual estão alocados outros actantes da cena, como os subordinados do Capitão, os carros e os animais. Essa atmosfera natural é impregnada do cansaço da empreitada (“Nem acendem fogo, nem comem ou conversam. Soltam as montadas no maneador, bebem um trago de aguardente, estendem as mantas sobre os arreios e dormem (DONATO, 1955, p. 83)).

A partir desse momento, a cena é construída pelo fluxo de consciência de Capitão Paulo, projetado pelo narrador, que em alguns momentos empresta sua voz à personagem para que ela possa enunciar a lástima e o afeto para com Laura: “Amada e amorosa! Como foi hoje!” (DONATO, 1955, p. 83). Os pontos de exclamação evidenciam a perspectiva de Paulo, e seu desejo pela mulher amada. A cena em que Paulo toma a manta com o perfume da mulher elucida a saudade sentida, e a devoção do Capitão para com Laura, considerada por ele quase como

uma entidade, o que pode ser ratificado pelo trecho “(...) reza a jaculatória do seu amor (DONATO, 1955, p. 83). Nota-se, no entanto, um contraste entre a perspectiva da adoração e a esfera carnal, aspecto que também permeia a vertente sentimental do Capitão.

A referida devoção não ocorre quando nos voltamos tanto à abordagem de Rui quanto à Laura. Não encontramos em sua postura quaisquer nuances de afeto para com a personagem em um momento posterior ao matrimônio. Ratifica-se assim o caráter oportunista de Rui e o quão calculista ele fora para obter as posses almejadas.

Após contrair matrimônio com Laura, Rui deixa de conferir à esposa a afeição que falsamente mostrou a ela antes do casamento. Notamos no excerto apresentado, que ao contrário de Paulo, Rui pouco se interessa por Laura, estando focado apenas na aquisição territorial:

Rui fez que sim, que aceitava, com um movimento de cabeça. Pois agora o sol desnudava todas as nuances do mapa colado ao muro. Com a ponta do punhalzinho, traçou uma nova risca para além de suas novas terras. (DONATO, 1955, p. 219).

Verificamos no excerto que não há nem mesmo interação verbal entre Rui e Laura. A comunicação unilateral, promovida apenas pela indagação mecânica da personagem (“- Quem sabe você quer um café?” (DONATO, 1955, p. 219)), demarca o distanciamento entre os indivíduos.

Uma última questão curiosa quanto à disparidade entre as relações entre Paulo e Laura, e posteriormente, Laura e Rui, é a forma como a natureza corresponde a determinados elementos. No que tange ao relacionamento entre Capitão Paulo e Laura, temos no primeiro fragmento, que “(...) o sol entradiço revelava-lhe as formas debaixo das roupas leves de dormir.” (DONATO, 1955, p. 31-32). A natureza (sol) coabita com o mural no qual Laura é o centro de referência, ainda que colocada em situação de equidade com as posses territoriais.

No entanto, ao analisarmos o fragmento em que Rui se encontra alocado, temos: “Pois agora o sol desnudava todas as nuances do mapa colado ao muro.” (DONATO, 1955, p. 219). Nesse sentido, compreendemos que a interação da natureza se faz presente de acordo com a ótica das personagens, projetando-se de maneira mais latente sobre o elemento de maior importância à personagem pela qual

se faz promovida o mural do ato narrado. No caso em questão, o sol dirige-se agora a desnudar as nuances do mapa de terras, e não mais a revelar os contrastes da esposa, como no primeiro excerto.

Em se tratando do entendimento do processo cíclico que será perpetuado quanto à grilagem de terras, temos como figuras que evidenciam essa questão as personagens Libêncio e Laura. Vejamos duas passagens que ilustram o teor de continuidade apresentado pela articulação narrativa.

A primeira passagem, a qual projeta a perspectiva de Libêncio, tem a participação de Lino. Ambas as personagens carregam os corpos de Capitão Paulo e Juventino, mortos em seu combate.

- Você pensa, velho Libêncio, que são cadáveres de homens que levamos aqui? Que nada! Quando botarmos sete palmos de terra sobre estes sujeitos, estamos acabando com uma raça, a dos grileiros.

Libêncio ouvia, de olhos fechados, sugando o lenço. Cuspiu o pano e gemeu um protesto:

- Asneira! Você acha que sim? Está enganado, acabamos com dois galos mas há por aí muitos frangos prontos pro primeiro cocorico! Qual nada, a luta pela terra continua... (DONATO, 1955, p. 190-191)

É pela ótica de Libêncio que verificamos o quão cíclico e perpétua se configura a grilagem de terras. Ao contrário de Lino, que apresenta uma versão utópica dos acontecimentos posteriores ao projetar o fim das atividades grileiras, Libêncio compreende e prenuncia a continuação da grilagem, promovida não mais pelos sujeitos que se encontram mortos, mas por outros que surgirão e tomarão seus lugares.

Ao afirmar que “(...) a luta pela terra continua...” (DONATO, 1955, p. 191), Libêncio demonstra sua visão macro dos eventos que continuarão a se estabelecer nas terras de Pontal. Analisando o nível discursivo, verificamos que o último período, enunciado pela personagem, é seguido de reticências, o que confere ao âmbito semântico do excerto a perspectiva de continuidade.

Em oposição ao caráter centrado e frio de Libêncio, no que tange aos prolongamentos da luta de terras, temos agora a abordagem de Laura quanto a essa questão. Ela oferece um tom muito mais emotivo à interpretação dos acontecimentos. É por sua ótica que temos a compreensão da cólera que se faz instalada na incessante progressão territorial:

Sentada à borda da cama Laura não se moveu quando Rui entrou. Nem quando, despejando sobre o seu colo os papéis ele disse:
- Trezentos alqueires.

As palavras, sim, buliram com ela. Soaram como um eco. Ressuscitavam o morto. A presença do morto por trás da fala do vivo. Com as mesmas palavras o falecido atiraria os mesmos papéis sobre o seu colo. Estavam ainda ali. Sacudiu-os para longe e com a mão trêmula e soluçante começou a alisar, de mansinho, acariciantemente, o seu ventre com as mãos espalmadas.

Olhou-o e vendo-o de boca aberta já ouvia o que ele ia dizer:

- “Mas Laura, são trezentos alqueires. Trezentos!”

Tapou os ouvidos. Estendeu meio corpo sobre a cama e rompeu o choro. (...)

Ela acarinhava o ventre e uivava, num crescendo de dor e cólera. (DONATO, 1955, p. 198-199)

Laura se vê alocada em um ciclo do qual não consegue ausentar-se. O óbito de Capitão Paulo deveria oportunizar o esmaecimento das atividades grileiras, promovendo a Laura um local de pertencimento, o que ela não tivera no primeiro casamento e esperava alcançar com Rui. No entanto, a figura do Capitão se faz agora projetada no novo marido. O eco que se configura presente no discurso de Rui abrange toda a ideologia gananciosa, outrora verificada em Paulo. Laura prevê a impossibilidade da interrupção do ciclo, que se faz herdado do Capitão e promovido agora pela perspectiva de Rui, “As palavras, sim, buliram com ela. Soaram como um eco. Ressuscitavam o morto. A presença do morto por trás da fala do vivo.” (DONATO, 1955, p. 198-199).

O choro, a dor e a cólera são as emoções que ao serem projetadas por Laura, projetam também toda a brutalidade que se aloca intrínseca ao projeto expansionista. Os trezentos alqueires sobre os quais Rui atenta-se são apenas uma parcela das novas expansões que se darão nesse novo ciclo de grilagem que se inicia agora com Rui.

Selva Trágica (1976), por sua vez, é um romance construído por diversos planos murais. Alguns desses planos são apresentados de súbito ao leitor, sem que haja uma explicação prévia de sua contribuição para o enredo da trama. Como exemplo, podemos citar uma passagem alocada na narrativa, a qual traz consigo demasiada carga semântica a partir dos detalhes atribuídos à cena, imputando à narrativa o viés trágico do ato, mesmo essa passagem não sendo considerada

estritamente relevante ao processo direcionado à erva-mate, ou ao monopólio da Companhia Matte Larangeira. Vejamos:

Fosse do que fosse a menina estava morta. Não foram contar logo ao pai para que ele completasse o ataqueio das trinta bolsas diárias. Estava morta e não chegara a ser moça. Isso até que era um quanto bom, porque sendo apenas menina exigia menos tempo e despesas com o velório, as bebidas e as danças.

A mãe chorou o que pôde. Era sua única filha e ela não poderia ter outra. Tinha ainda um corpo vistoso, a idade não era muita e o marido era o primeiro dos atacadores. Mas a erva e o mundo da erva haviam tirado deles a vontade de viver.

A menina está morta e a gente amiga vinha para o velório.

A mãe e as mulheres acomodaram a morta em uma manta perfumada e deitaram-na entre quatro velas, no chão, junto da porta a fim de apanhar o fresco da noite. Os homens diziam ao pai o que por costume deviam dizer. Lembraram outras mortes de crianças, mascaram fumo, disseram que a vida para os pobres tinha dessas tristezas. Tão assim que não havia nada por fazer senão esperar o dia e enterrar a menina.

O pai deu de beber aos homens e a mãe atendeu as mulheres. Quando todos tinham comido e bebido começaram a dançar. Só havia um acordeão, porque a família não podia pagar outros músicos. Daí que para a devida animação acharam necessário cantar e gritar. As mulheres eram poucas e a mãe da morta a mais desejável. Sendo muitos, e excitados, os homens não a deixavam parada. Mal sentava ao pé da filha morta, ia um e pedia:

- Vem que quero dançar.

Como dizer que não, que a filha estava morta e queria velar a filha? O homem viera para o velório deixando o descanso, depois de um dia começado na madrugada e decorrido debaixo de duzentos quilos de erva. Era amigo, precisava ser amiga. Levantava-se, de olho na menina, e deixava-se abraçar e arrastar, aos pulos, obediente ao comando do acordeão e largada ao abraço do homem.

(...)

Às três da manhã hora de preparar-se para o trabalho, os homens estavam bebidos e tontos. A mãe não se aguentava de tristeza e cansaço. Entre uma e outra música chorava sobre o cadáver da filha. Mas seguia dançando até o último mineiro querer dançar. Ficaram o pai e as mulheres. Rezaram de novo e esperaram o dia. O rancho cheirava de vela, de bebida e de morte. Não havia mais o que dizer porque a morte de uma menina, no erval, não era coisa de carecesse de muitas palavras. (DONATO, 1976, p. 95-97).

A morte da menina, filha do atacador, função designada àquele responsável por ensacar a erva-mate, é um episódio que apresenta a morte com uma projeção mais comovente quando comparado a outras passagens que também descrevem a morte de algum indivíduo nos limites do erval. A morte em *Selva Trágica* (1976) faz-

se cotidiana, inevitável, o que promove aos personagens da trama o senso de impotência e conformidade.

No entanto, a articulação discursiva, impregnada de realismo promovido nas descrições dos atos componentes da cena, faz do acontecimento fúnebre um recorte que parece deslocar-se do ambiente do erval – do rancho, das minas, da Companhia. A construção de um mural tangível do cenário do velório desarticula as figuras das personagens, tensionando-as para a esfera funérea, contexto esse que embora conhecido dos mineiros, não havia sido apresentado de forma tão plástica até então. Notemos o manejo descritivo promovido no trecho a seguir:

A mãe e as mulheres, acomodaram a morta em uma manta perfumada e deitaram-na entre quatro velas, no chão, junto da porta, a fim de apanhar o fresco da noite. (...) O rancho cheirava de vela, de bebida e de morte. Não havia mais o que dizer porque a morte de uma menina, no erval, não era coisa que carecesse de muitas palavras. (DONATO, 1976, p. 96-97).

O referido excerto, inserido no subcapítulo que consideramos se configurar como um dos murais da narrativa, apresenta a plausível exploração do campo sensorial do leitor. A sinestesia projetada pela narração sugere a compreensão e visualização do campo mural além da sintaxe. Notemos a mescla de percepções que podem ser evocadas ao leitor, enfatizando-se os sentidos suscitados, como por exemplo, o olfato (*manta perfumada / o rancho cheirava de vela, bebida e de morte*), e o tato (*entre quatro velas no chão / fresco da noite*). Interessante notar que, nesses trechos, a compreensão da morte se dá em maior grau pela sensibilidade promovida pela carga semântica que as palavras evocam, do que pelo ato do enunciado, o que pode ser ratificado com o período final, por meio da figura do narrador, sob a qual é projetada a cadeia ideológica proveniente da perspectiva dos mineiros: “Não havia mais o que dizer porque a morte de uma menina, no erval, não era coisa que carecesse de muitas palavras” (DONATO, 1976, p. 97).

A passagem da morte da criança evidencia também um panorama quanto aos costumes do erval. Apesar do percurso descritivo e das nuances subjetivas promovidas pelo narrador, demonstra-se, nesse subcapítulo, a predominância de linhas de força atuantes sobre os indivíduos.

A primeira linha de força verificada faz menção à presença e manutenção dos costumes locais. Percebamos que, embora a atmosfera que envolve a cena seja mórbida, tem-se a manifestação por meio dos atos do mineiro das práticas cultivadas naquele espaço.

O pai deu de beber aos homens e a mãe atendeu as mulheres. Quando todos tinham comido e bebido começaram a dançar. Só havia um acordeão, porque a família não podia pagar outros músicos. Daí que para a devida animação acharam necessário cantar e gritar. As mulheres eram poucas e a mãe da morta a mais desejável. Sendo muitos, e excitados, os homens não a deixavam parada. Mal sentava ao pé da filha morta, ia um e pedia:

- Vem que quero dançar. (DONATO, 1976, p. 96-97).

O óbito da criança apresenta uma dinâmica lúgubre que se faz tensionada pelos rituais fúnebres que remontam a uma festividade. Nesse sentido, a cena assume um tom paradoxal, promovendo-se uma atmosfera nefasta ao ato narrado.

Corroborando a desconstrução do trágico da cena, atua a segunda linha de força verificada: a latência da Companhia Matte Larangeira, mostrando-se esse viés ideológico impregnado no indivíduo quando ele se apresenta no cumprimento de suas funções.

(...) Não foram contar logo ao pai para que ele completasse o ataqueio das trinta bolsas diárias. Estava morta e não chegara a ser moça. Isso até que era um quanto bom, porque sendo apenas menina exigia menos tempo e despesas com o velório, as bebidas e as danças.

A mãe chorou o que pôde. Era sua única filha e ela não poderia ter outra. Tinha ainda um corpo vistoso, a idade não era muita e o marido era o primeiro dos atacadores. Mas a erva e o mundo da erva haviam tirado deles a vontade de viver.

Podemos conceber esse subcapítulo enquanto um mural tanto em virtude do processo descritivo sob o qual ele é articulado, quanto como um mural de projeções da identidade do erval, a partir de uma das facetas que constroem o cotidiano ervateiro.

Em seguida, temos o mural constituído pelo advento da Semana Santa, o qual constitui na narrativa uma tensão quanto à atmosfera imagética do erval. Enquanto nos acontecimentos anteriores e posteriores às festividades ratificam a hostilidade

imputada às personagens, a descrição das atividades da Semana Santa ilustra um ambiente divergente e oposto às mazelas do trabalho ervateiro.

Começava a Semana Santa no erval.

A noite do sábado foi de bulhas e andanças. Dedilhados de guitarras e harpas preludiando folganças. As mulheres foram banhar-se no remanso, sob a lua, esfregando-se com sabão de aromas, penteando-se umas às outras entre gritos de bons augúrios. A disciplina já afrouxada. O armazém, de portas abertas deixando levar o quanto os mineiros quisessem aumentar sua dívida. Podiam tirar o que beber, comer, vestir. No cair do escuro não havia mais nada para entregar. Ninguém pensava em dormir e a noite foi de espera. Bem antes do que o sol, o mulheiro galhofeiro abandonou a ranchada, vestindo o melhor, rindo um riso alto e claro, alargando o passo em cadência de festa. Em seguida, os homens, com guitarras, acordeões e harpas, canções e gargalhadas, charutos acesos. (DONATO, 1976, p. 129).

A partir do período “Começava a Semana Santa no erval.” (DONATO, 1976, p. 129) inicia-se a composição narrativa e descritiva que, em um processo antitético, destoa de toda a tragicidade até então atribuída aos ervais. Ainda que entendamos que a Semana Santa se configura como um evento muito mais doutrinador do que religioso, temos a construção de um mural permeado pela euforia momentânea dos indivíduos.

Na articulação descritiva, verificamos que os vocábulos alocados no processo de constituição imagético do ato narrado são adjetivos que conferem, em nível semântico, um meio no qual prepondera a sensação de contentamento dos trabalhadores.

As *bulhas* e *andanças*, conforme colocado, são aspectos que sugerem ruído, movimento e desordem, contextos opostos aos trabalhos no erval, que se faz marcado pelo silêncio e pela disciplina forçada. As *folganças* se referem a um luxo concedido aos trabalhadores, dada a desumana carga a qual este é submetido em tempos de safra.

Os *bons augúrios* proferidos pelas mulheres do erval denotam um tom supersticioso aos dias pertencentes à Semana Santa. Esse otimismo, como veremos, dissipar-se-á ao longo do evento, embora seja notável como a perspectiva dos sujeitos é modulada pelas possibilidades de descanso, amor e festejos que acompanham o período das festividades. Faz-se pertinente notar que, ainda que os mineiros

entendam que a consumação no erval os torna escravos da Companhia, a promoção de uma esfera afável para eles os faz contrair ainda mais dívidas.

A disciplina já afrouxada. O armazém, de portas abertas deixando levar o quanto os mineiros quisessem aumentar sua dívida. Podiam tirar o que beber, comer, vestir. No cair do escuro não havia mais nada para entregar. (DONATO, 1976, p. 129).

Temos, então, duas histórias sendo contadas a partir de um mesmo mural. Em nível superficial, a Semana Santa significa, para os mineiros, um período de descanso que faz valer todo o ano sofrido de erval. Enquanto nível velado, temos a corrupção do trabalhador, vendido à fugacidade que permeia os sete dias da celebração.

Mulheres, jogos, carreiras, danças, churrascadas, bebedeiras, canções! Do Domingo de Ramos ao Domingo de Páscoa. Sem parar, sem esfriar! Doidamente, do primeiro ao último momento. Isso era a Semana Santa nos ervais ao tempo da febre do mate. Durante o forte da safra ninguém dispunha de meio dia para seu descanso. Nem domingo, nem feriado, nem dia santificado. Só o que tinham, era trabalho. Levantar às três, comer às pressas a comida da véspera, correr à mina, cortar, sapecar ao fogo das tataguas, depinicar, acomodar o raído, lombar vinte arrobas de erva por quilômetro de trilhas perigosas, pesar e, se houvesse luz no céu e forças nos braços, recomeçar... Isso era o trabalho de todo dia! A rigor não viviam em pé, e sim, curvados. Mas na Semana Santa...! Aha! a Semana Santa! Tudo ao contrário - só o que não se fazia era trabalhar. (DONATO, 1976, p. 132).

Os sete dias pelos quais dispendiam-se as festividades eram demarcados pelo excesso de comidas, bebidas, danças. Em contraponto ao excesso do trabalho e da ausência de tempo, a Semana Santa promovia o “(...) respiradouro que mantinha os mineiros vivos e arejados. (DONATO, 1976, p. 132). O condicionamento dos trabalhadores às diretrizes da Companhia era de interesse dos donos das terras ervateiras, pois, dessa forma, além do controle dos atos de rebeldia nas dependências dos ervais, haveria também a maior contração de dívidas pelos trabalhadores, o que culminaria em maior tempo de subordinação escrava à Companhia: “Os donos das terras e das árvores ajudavam e punham gosto nesse ajutório. As festanças

desbragadas eram respiradouro que mantinha os mineiros vivos e arejados.” DONATO, 1976, p. 132).

Deriva da descrição da tradição religiosa e das comemorações, o contraste entre a época de safra e a época de festas:

Durante o forte da safra ninguém dispunha de meio dia para seu descanso. Nem domingo, nem feriado, nem dia santificado. Só o que tinham, era trabalho. Levantar às três, comer às pressas a comida da véspera, correr à mina, cortar, sapecar ao fogo das tataguas, depinicar, acomodar o raído, lombar vinte arrobas de erva por quilômetro de trilhas perigosas, pesar e, se houvesse luz no céu e forças nos braços, recomeçar... Isso era o trabalho de todo dia! A rigor não viviam em pé, e sim, curvados. Mas na Semana Santa...! Aha! a Semana Santa! Tudo ao contrário - só o que não se fazia era trabalhar. (DONATO, 1976, p. 132).

Na safra, não se faz respeitado nenhum dia em específico, pois todos eles são voltados à produção nas minas ervateiras. Notemos, na articulação discursiva que remonta aos dias de trabalho, o processo mecânico o qual rege a rotina dos sujeitos. A alocação dos verbos – *levantar, comer, correr, cortar, sapecar, depinicar, acomodar, lombar, pesar, recomeçar* – permite a compreensão de um contexto rotineiro e cotidiano. O indivíduo, em sua atuação quase robótica, não deixa espaço ao nível subjetivo do pensamento, portanto, não há nessa descrição nenhuma vertente reflexiva por parte dos mineiros. O verbo *recomeçar* ratifica a repetição das ações que se fazem presentes no cotidiano dia após dia no ambiente do erval. No entanto, ao término do parágrafo, temos a projeção de uma pausa, enunciada pelo narrador ao refratar o estado de ânimo dos sujeitos: “Mas na Semana Santa...! Aha! a Semana Santa! Tudo ao contrário - só o que não se fazia era trabalhar.” (DONATO, 1976, p. 132).

As reticências, aliadas às exclamações e ao termo “Aha!”, promovem a ideologia alocada na consciência individual de cada sujeito, interligadas mediante cadeias ideológicas, uma vez que a perspectiva do repouso e da fartura nesses dias, faz-se presente no imaginário de cada indivíduo que compõe o erval.

Pelo meio-dia cresceu o odor salivante do primeiro churrasco. Ninguém apressado, por enquanto, em comer e bailar. Havia muito o que conversar, bastante gente para conhecer. O povaréu rodava pelo arranchado, algazarreando chamamentos, gritos, músicas, novidades,

canções. Os homens cumpriam o ritual de examinar e criticar o tamanho e a qualidade da rinha de galos, a extensão e o piso da raia para os cavalos, os tabuleiros para o jogo de dados, as mesas para os jogos de cartas. As mulheres corriam sofregamente a saber como as outras se vestiam, e quanto estavam perfumadas e com quem haviam chegado. (DONATO, 1976, p. 135).

Temos, a partir da passagem anterior, a descrição do espaço onde decorrem as festividades. Notamos a disposição de um local permeado pela vertente festiva, com os ruídos e algazaras típicos de um recinto em comemoração. As modalidades de rinha de galo, corrida de cavalos, jogos de dados e cartas desvelam a masculinidade dos sujeitos que se faz encubada em tempos de safra. A Semana Santa promove um meio no qual é possível para o sujeito a chance de verbalizar sua curiosidade (“Havia muito o que conversar, bastante gente para conhecer.” (DONATO, 1976, p. 135)), e até mesmo revelar sua opinião sobre determinado aspecto: “Os homens cumpriam o ritual de examinar e criticar o tamanho e a qualidade da rinha de galos, a extensão e o piso da raia para os cavalos, os tabuleiros para o jogo de dados, as mesas para os jogos de cartas.” (DONATO, 1976, p. 135).

Ao verificarmos a posição de autonomia que se faz concedida aos indivíduos nesse quadro temporal da Semana Santa, notamos mais um ponto que se faz contrastante quando pensamos em suas posições em nível social. Em todo o período que se apresenta fora da Semana Santa, o indivíduo é obliterado em suas manifestações. Exemplo disso é a ausência de verbalização dos mineiros retratada em outras passagens da narrativa.

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 nariz fremente pode levar aos pulmões comprimidos, congestionados. (...) Não há com quem trocar palavras e quase sempre não há forças para falar. Podem apenas pensar. Pensam nas histórias vividas ao longo dos tapês e que marcarão a lembrança de cada erval nas suas sofridas memórias. (DONATO, 1976, p. 21).

No entanto, ao analisarmos a possibilidade de verbalização dos trabalhadores, o que os elevaria à participação ativa enquanto sujeitos autônomos, verificamos que o processo de verbalização não se faz concretizado no âmbito da articulação

discursiva. Para ratificar essa afirmação, devemos entender que não há, em nenhum momento das descrições das festividades, a ocorrência do discurso direto de nenhum sujeito integrante da massa participante da celebração. É o narrador quem articula a ponte entre o pensamento dos sujeitos e a sua disposição no enunciado. A descrição se dá pela terceira pessoa, e quando há a necessidade de retratar alguma perspectiva, notamos que esta é promovida pelo coletivo.

A noitinha do Domingo de Ramos chegou mais gente e não houve barraca ou rancho sem concorrência a mais não poder. Os que vinham pela primeira vez estavam saciados de comer, beber, amar. Rodavam imbecilizados pelo largo ou recolhiam-se ao pé de uma parede onde dormir e esperar a segunda-feira. (DONATO, 1976, p. 136-137).

O senso de individualidade é, portanto, desconfigurado, e a coletividade é o único meio de representação da visão de mundo do sujeito – *gente; os que vinham; rodavam imbecilizados*. Percebamos como nenhum desses termos promove a individualização do sujeito, pois ela não se faz possível em um ambiente em que a massa se instala, ainda que institivamente, condicionada ao espaço que a cerca.

Outro índice da manutenção da coletividade se dá pelo entoar de cantigas religiosas:

O turbilhão de vozes rodou, estertorante (...) encobrendo o rumor disperso dos que ficaram comendo, tocando, cantando e bebendo nos ranchos da baixada:

Perdoai a nossa maldade, Senhor!

Antes de que a noite fechasse sob o céu arfante das estrelas a reza terminou. Tinham agora seis dias e seis noites para compensar as infindáveis jornadas de trabalho e sofrimento. (DONATO, 1976, p. 137, grifo do autor).

O “turbilhão de vozes”, conforme colocado pelo narrador, contempla a singularidade individual convertida em coletividade, tendo em vista a ação condicionada que move o ato da reza. No âmbito do discurso, acerta-se que tanto a festividade, quanto a possível autonomia e individualização do sujeito, configuram-se

como um contexto ilusório. A ilusão é fornecida aos indivíduos como forma de condicioná-los à promoção de uma felicidade inexistente.

Decorre dos submurais que vão sendo construídos dia a dia da Semana Santa, a alternância entre euforia e desânimo. Sabendo da efemeridade dos dias de festa a serem findados, os trabalhadores buscam aproveitá-los ao máximo, no entanto, ocorre um descompasso entre a comemoração e estado de ânimo do sujeito.

Na terça-feira, a função começou com a manhã bem alta e clara, que a noite havia sido doidamente festejada.

Correu o tereré e rodou o chimarrão, andaram acertando carreiras, brigas de galo e partidas de bacará. Só pelo meio-dia cuidaram do churrasco.

O calor aligeirava as roupas e entorpecia a gente, mas a Semana Santa era uma só em todo o ano. Comiam sem fome, bebiam para não deixar aos outros e rodavam sonolentemente pelos ranchos, amparados nas mulheres, chasqueando os conhecidos, recordando antigas canções e velhas rixas.

Quando já não houve sombra e do churrasco sobrou a muxibada cheirando o enjoado da gordura queimada e fria, o arranchado meio que emudeceu. O pessoal rodou para o cerrado, entupiu os ranchos, dormiu amontoado, farto, lasso, em paz com o mundo. Deus louvado, que dá uma Semana Santa em cada ano comprido de erval. (DONATO, 1976, p. 139).

A fugacidade desse período é ressaltada no fragmento anterior, o qual demarca a terça-feira da Semana Santa. Verificamos, nos primeiros dois parágrafos, a disposição de vocábulos que incitam o movimento e a efemeridade. Percebamos, no entanto, que essas palavras são dirigidas a personificações, uma vez que os sujeitos que se encontram nesse espaço se apresentam com características opostas. O termo *doidamente festejada* relaciona-se à *noite*; os verbos *correu* e *rodou*, alinham-se com *tereré* e *chimarrão*, respectivamente. Quanto aos verbos *aligeirava* e *entorpecia*, estes se encontram vinculados à palavra *calor*. Notemos, portanto, que nenhum desses vocábulos que sugerem atividade remontam às ações individuais. Os sujeitos do erval, por sua vez, apresentam-se dessa forma: “O pessoal rodou para o cerrado, entupiu os ranchos, dormiu amontoado, farto, lasso, em paz com o mundo.” (DONATO, 1976, 139).

O fastio evidenciado na figura do coletivo (*o pessoal*) é produto da necessidade do voraz aproveitamento desse curto período, frente ao “(...) ano comprido de erval” (DONATO, 1976, p. 139), que iniciar-se-á posteriormente às festanças.

O submural referente à quarta-feira pressupõe uma pausa necessária para que os ânimos se alinhasssem novamente para a manutenção da euforia nos dias seguintes:

Na quarta-feira, a manhã foi de pausa.

As mulheres saíram em bando ruidoso, a banhar-se nas lagoas do potrero. Os homens conversaram ou dormiram. Pouca conversa sobre os dias passados, muita esperança de bom divertimento nos dias vindouros

(...)

O erval modorrava, com feição de abandono. (DONATO, 1976, p. 141).

A quarta-feira antecede o início de uma cadência de ânimos que oscila entre a euforia e o desanimo. Inicia-se, dessa forma, o dissipar da contínua alegria ilusória que marcou o erval até então, e o esmaecimento da *muita esperança* que invadiu o imaginário dos sujeitos nos dias de festa.

Na Quinta-Feira Santa a festa rompeu com o dia. Animada que só vendo! Dos ervais e das cidades chegara mais gente durante a noite. Os músicos mais afamados, as prostitutas mais caras, os jogadores mais atrevidos concentravam-se na quinta-feira onde havia mais gente dinheiro. Os dias anteriores haviam rodado festa por festa. Na quinta-feira sabiam qual a melhor. Precipitava-se a alucinação.

A música, o jogo, o churrasco, o chimarrão, o tereré e a canha começaram ao mesmo passo que o sol a esquentar os ânimos. (DONATO, 1976, p. 143).

O submural da quinta-feira demarca a retomada da atmosfera festiva. Faz-se de um dia ápice, em que a euforia retorna ao erval, alavancada pelos jogos, músicas gente e dinheiro a ser apostado. Índices como o uso de exclamação (“Animada que só vendo!” (DONATO, 1976, p. 143), e o uso do advérbio de intensidade “mais” (“Os músicos *mais* afamados, as prostitutas *mais* caras, os jogadores *mais* atrevidos concentravam-se na quinta-feira onde havia *mais* gente dinheiro.” (DONATO, 1976, p. 143, grifo nosso)), seguido de *afamados*, *caras* e *atrevidos*, promove a noção de um dia em êxtase.

Entretanto, essa *alucinação e esquentar de ânimos* já não se faz presente na Sexta-Feira Santa, ou mesmo como colocado no texto, *Sexta-Feira Maior*. Ainda permanece uma pequena parcela da euforia de quinta-feira até meados do dia posterior, mas que inevitavelmente se esvai, tendo em vista o enfastiamento que se verifica nos sujeitos:

Sexta-Feira Maior.

O entusiasmo foi crescendo até o meio-dia. Depois esmoreceu com a comida, o calor, o começo do fastio. Pelas três horas o rezador se pôs à frente da mulher, dos genros e noras, filhos e filhas, ergueu uma cruz na ilharga e rompeu a caminhada cantando solene e fúnebre:

*A morrer crucificaaado
O Bom Jesus foi condenaado...*

(...)

A dormência deitava poeira e fadiga sobre a rancharia. O céu era ardência tapada, sem vento, sem nuvem. Mas a gente, a pouco e pouco, levantava-se e seguia a procissão. A meio da colina, já arrastava metade do povo.

*O teu crime, ó pecadoodor,
Foi lavaado nessa dooor...*

No tope fizeram um círculo, descansaram a cruz, persignaram-se. (...) Em filas silenciosas, homens descobertos, mulheres de xale ou manta beijavam os quatro cantos da cruz, persignando-se a cada beijo.

E era tudo oque sabiam fazer na Sexta-Feira Santa. Voltaram ao arrachado. (DONATO, 1976, p. 148).

A atmosfera preponderante dessa passagem é de monotonia e lástima. A cerimônia da procissão se faz lenta e tediosa, acompanhada pelos cânticos entoados de modo enternecido. A repetição das vogais nas palavras crucificado, condenado, pecador e dor, promove o senso de lamúria que se faz presente tanto na canção, quanto no ambiente da procissão. Em termos murais, temos a representação da cerimônia que pode ser verificada em pelo menos dois quadros – o início da procissão e o seu término. Devido a monotonia da cena, aliada à descrição dos espaços (“O céu era ardência tapada, sem vento, sem nuvem (...) No tope fizeram um círculo (...) Em filas silenciosas (...) beijavam os quatro cantos da cruz (DONATO, 1976, p. 148))”, tem-se a constituição de um visível quadro da procissão. A construção do mural torna

a cena vívida, tendo em vista a alocação dos sujeitos frente ao cenário, e frente ao processo mecânico proveniente da cerimônia, no que tange ao desenvolvimento da procissão.

Chegou o sábado. Com o sol, deram tiros, gritos, abraços. Gritaram Aleluia! Aleluia! Era o sábado festivo. Depois entregaram-se ao melhor da festa. Apareceram os galos campeões, deram a demão nos melhores cavalos. (DONATO, 1976, p. 149).

Novamente se faz estabelecido o ambiente vibrante. O cântico “Aleluia!”, o qual sugere alegria, representa o ímpeto dos sujeitos neste penúltimo dia de comemorações, que se desvanecerá com a chegada do Domingo de Páscoa. Vejamos:

O fim da tarde acabou num abafador de tristeza e cansaço. Ainda havia muito de beber e comer. A harpa e o acordeão, com o violino e o violão, chamavam os dançarinos para o último baile. Mas as pernas eram arrastadas pesadamente. O jogo fracassava com os parceiros raleados. A bebedeira e os excessos de toda uma semana desabaram de repente e poucos tiveram forças para resistir e continuar. Estava finda a Semana Santa dos ervais. Era a tarde do domingo de Páscoa.

A pouco e pouco a gente subiu para junto do cruzeiro. Surgiram velas a cercar o madeiro com chamas vacilantes pois o vento era o hálito morno da boca da noite. Homens e mulheres suavam o suor da embriaguez, do entorpecimento. Tinham as mãos untuosas da gordura dos últimos churrascos, da poeira dos últimos bailes e exsudavam os humores azedos de sete dias em abusiva promiscuidade.

Mas era o fim da Semana Santa! (DONATO, 1976, p. 155).

A oscilação de ânimos dos indivíduos se torna mais latente nos últimos dia de celebração. Embora tentem desfrutar ao máximo dos dias de descanso e fartura, o cansaço e a angústia que lhes acomete é maior do que a capacidade de resistir ao excesso correspondente às festividades. No fragmento anterior, é possível notar o fastio acumulado dos dias da Semana Santa – “(...) suavam o suor da embriaguez, do entorpecimento. (...) mãos untuosas da gordura dos últimos churrascos, da poeira dos últimos bailes (...)” (DONATO, 1976, p. 155). Os *humores azedos*, como descrito no fragmento, são o oposto dos humores eufóricos dos primeiros dias da Semana Santa.

A imundície toma o lugar do asseio do início das comemorações, e ocorre então uma espécie de ressaca moral, aliada ao cansaço dos dias passados, denotando ao rancho e ao erval a atmosfera monótona e exaustiva da época da nova safra.

Acendiam-se as estrelas. Ninguém desceu a avivar as fogueiras. Ao pé da cruz começou a dispersão. Cada chefe do grupo ou família, de passagem, sufocava entre os dedos a chama de uma vela. Partiam em silêncio, cansados, insones. Feitas as contas, sobrava muita fadiga e umas quantas lembranças. Isso, a vida do erval. Só mesmo confiando na piedade do Bom Senhor! (DONATO, 1976, p. 156).

Encerra-se com essa passagem a narrativa das festividades da Semana Santa. O esmorecimento dos sujeitos e o latente cansaço que permeia a todos vem assombrar a perspectiva dos indivíduos, que antes fazia-se permeada de sonhos e esperança. Agora, restam apenas a fadiga, e as contas contraídas a serem quitadas.

É válido ressaltar que em meio à narração e ao processo descritivo, desenrola-se o núcleo que envolve a fuga do casal Pablito e Flora das dependências do erval. Temos também a apresentação de novas personagens que tomarão o lugar de outros, dando continuidade ao âmbito cíclico da narrativa, como por exemplo, Aguará e Anaí, dois jovens que assumirão o local de fala do uru Curãturã e de sua companheira Zola, em momento posterior.

Embora esses aspectos apresentem relevância para o desenvolvimento da estória, buscamos evidenciar, a partir da apresentação das cenas, como o mural se faz constituído a partir dos espaços e da coletividade das personagens, fornecendo ao leitor um produto imagético capaz de refratar a vertente ideológica sob a qual se encontra instaurada a perspectiva dos sujeitos frente ao erval.

Posteriormente à Semana Santa, inicia-se um novo projeto migratório, e o rancho deslocar-se-á de espaço, para iniciar o desbravamento de outra mina. A ciclicidade se instaura na narrativa, tendo em vista que, embora altere-se o local onde os atos foram narrados e até mesmo algumas das personagens, há os subsídios necessários para que a narrativa se reinicie – o descobrimento de uma nova mina, a contratação de trabalhadores com expectativas ilusórias, a instalação do novo rancho, a tristeza dos sujeitos que já conhecem a tragicidade do erval, a ocorrência de fugas

frustradas. Podemos ratificar essa informação, tendo em vista o cenário a seguir, que compõe o último mural a ser analisado no romance *Selva Trágica*.

Vão adiante, já com o sol pela nuca, espanejando de manchete o caminho recém-aberto. O pensamento, esse está vadiando pelas ruas bulhentas de bairro alegre onde as pernas dos homens não se embaraçam em sapé e cipó, mas apenas em saias coloridas de mulheres casquilantes. Capilla Salsa é o paraíso onde os mineiros afortunados gastam o dinheiro recebido pela venda do seu trabalho, mas onde comprem, num giro de mão, as coisas mais obstinada e sentidamente sonhadas durante os duros meses do inferno abafante do erval.

Só agora, no abrir da manhã, nos primeiros dias de um erval, eles sabem cantar. (DONATO, 1976, p. 208).

Essa passagem se refere ao momento em que os novos subordinados da Matte Larangeira desbravam a nova mina de erva-mate, mina esta que fora localizada no início da narrativa, pelas personagens Pablito, Pytã e o capataz Lucas, que afirma no ato do desbravamento: “Juro por Deus, companheiros, o erval está aí mesmo. Amanhã rompemos na mina. Voltamos pro rancho e encostamos o corpo numa vida regaladita de muitos dias.” (DONATO, 1976, p. 10).

Verificamos, a partir do fragmento anterior a disposição de dois panoramas, o real, composto pela realidade dos mineiros, e o utópico, Capilla Salsa, de configuração inalcançável a eles, existindo apenas em seu nível do pensamento.

Ambos os panoramas são apresentados em oposição. Capilla Salsa é apresentada enquanto *paraíso* e o erval enquanto *inferno abafante*. Essa dualidade manifesta-se também nas ações dos mineiros. Na esfera utópica, há a possibilidade da alegria e da ocorrência de atos que não se desenvolvem no erval (“(...) ruas bulhentas de bairro alegre onde as pernas dos homens não se embaraçam em sapé e cipó, mas apenas em saias coloridas de mulheres casquilantes. (DONATO, 1976, p. 208). Percebamos que é o imaginário do mineiro que habita esse lugar, nunca seu estado físico: “O pensamento, esse está vadiando pelas ruas bulhentas de bairro alegre (...)” (DONATO, 1976, p. 208). Temos, então, a constituição de um mural utópico, que vai contra a realidade do erval.

Interessante notar que embora nenhum dos mineiros tenha visto ou visitado Capilla Salsa, essa fantasia habita seus imaginários. As consciências individuais são preenchidas pela ilusão de recompensa, e a cadeia ideológica que interliga esses imaginários é promovida pelo senso utópico da bem-aventurança.

Capilla Salsa é o paraíso onde os mineiros afortunados gastam o dinheiro recebido pela venda do seu trabalho, mas onde compram, num giro de mão, as coisas mais obstinada e sentidamente sonhadas durante os duros meses do inferno abafante do erval. (DONATO, 1976, p. 208).

Como é sabido, a mesma cadeia ideológica que alavanca a ascensão do utópico, promoverá o desfalecimento da perspectiva positiva dos mineiros: “Só agora, no abrir da manhã, nos primeiros dias de um erval, eles sabem cantar. (DONATO, 1976, p. 208). Posteriormente, instala-se o cansaço e a promoção do trabalho escravo, e, com isso, o trabalhador se encontra obliterado na tragicidade do erval. Junto à nova safra, inicia-se novamente o processo de sofrimento ao qual é submetido o sujeito do erval.

Embora ambos os romances apresentem temáticas divergentes, verificamos que a promoção de murais que ilustrem atos, locais e personagens se faz presente nas duas narrativas. É a partir da esfera mural que se torna possível a apresentação de ângulos provenientes de diversos pontos de vista alocados em um mesmo contexto de narração. Além disso, a projeção mural auxilia nas intenções cíclicas que são impulsionadas pela narração e pelo contexto histórico que atua como base para o construto ficcional.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A referida tese teve como proposta constituir o paralelo entre as nuances murais consideradas como meio de viabilidade da construção discursiva, e a promoção da narratividade verificadas nos romances *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976), de autoria de Hernani Donato.

Nesse sentido, buscou-se identificar no âmbito do discurso como o aspecto muralístico promove a intersecção entre personagens, espaço e contexto histórico, sem que haja prejuízos na configuração narrativa das tramas. Sendo assim, a perspectiva mural atua enquanto subsídio para que todos os elementos inerentes às histórias sejam contempladas no enredo de acordo com seus respectivos núcleos, permitindo que estes núcleos possam ser analisados tanto em perspectiva separada dos demais acontecimentos, quanto em paralelo a eles.

Para que essa abordagem fosse pertinente, objetivou-se desvelar no nível do discurso as manifestações ideológicas presentes na narrativa e suas impressões no contexto de produção da trama, uma vez que se parte do pressuposto que a articulação dos romances e seus elementos – espaço, ambientação, narrador e demais personagens – só configura-se possível mediante a relação da estruturação interna da tessitura com o contexto externo e histórico, do qual tem-se como produto o espectro ficcional presente nas obras analisadas.

A perspectiva mural foi analisada levando-se em consideração a ideologia refratada nas vozes que regem a narrativa, seja narrador ou personagem. Nesse contexto, os processos que foram utilizados nas análises se referem à análise do foco narrativo, ambientação, temporalidade e relação com o contexto histórico de ambas as tramas. A modulação de vozes entre narrador e personagens foi outro aspecto trabalhado nessa tese com o intuito de estabelecer a análise de como a construção do mural foi realizada mediante a participação dos agentes narrativos que contemplam as narrativas.

Enquanto projeções acerca da presença da esfera mural em *Chão Bruto* (1955) e *Selva Trágica* (1976), temos que a partir desta torna-se plausível a inerência entre os elementos do romance e a projeção ideológica presente no pano de fundo das narrativas. Logo, a construção de ambas as obras tendo como base o contexto mural oportuniza a conexão entre a ideologia promovida e verificada na discursividade, e os

diversos materiais culturais representados no âmbito da ficção, simulados a partir da figura do narrador e das personagens, e projetados pelo núcleo histórico e cultural que se faz apresentada ao leitor por meio do discurso.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Davi. *Teoria da Narrativa: Posições do narrador*. São Paulo: USP, 1998
- ARRUDA, Gilmar. *Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira*. Londrina: Editora da UEL, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- BALZAC, Honoré. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada. orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.* – São Paulo: Globo, 2012.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BORGES, Maria Celma. *Pobres da terra ao movimento sem terra: práticas e representações camponesas no Pontal do Paranapanema – SP*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis, 389 p. 2004.
- CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DONATO, Hernani. *Chão Bruto* (1955). São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- DONATO, Hernani. *Selva Trágica*. São Paulo: Edibolso, 1976.
- FIORIN, José Luiz. *O estilo. Introdução ao pensamento de Bakhtin*, São Paulo: Contexto, 2011.
- HILGERT, José Gaston. Língua falada e enunciação. *Calidoscópio*, Unisinos, Vol. 5, N. 2, p. 69-76, maio/ago, 2007.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1998.
- LEONIDIO, Adalmir. Violências fundadoras: o Pontal do Paranapanema entre 1850 e 1930. In: *Ambiente e Sociedade*. Campinas, n.1, v. 12, jan./jun., 2009.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional*. Rio de Janeiro, Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.
- LOSNAK, C. J. Territorialidades do oeste de São Paulo: transformações e interpretações. *História: São Paulo*, São Paulo, v. 36, n. 13, p. 1-31, 2017.
- MARIN, Jérri Roberto. Hernâni Donato: um autor multifacetado e inclassificável. In: PINHEIRO, Alexandra Santos; BUNGART NETO, Paulo (org.). *Ervais, pantanaís e*

guavirais: cultura e literatura em Mato Grosso do Sul. Dourados: Ed. UFGD, 2013, p. 121-143.

MIOTELLO, Vladimir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVEIRA, Benícia Couto. *Histórias que (re)contam história: análise do povoamento, colonização e reforma agrária do sul de Mato Grosso do Sul*. UFGD, 2013.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Mato Grosso. *Territórios e fronteiras*. Cuiabá, n. 1, v. 8, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 9-49.

SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. Regionalismo: reverificação de um conceito. In: _____. *Fronteiras do local: Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os Privilégios da Vista – a crítica de arte de Octavio Paz. *O que nos faz pensar*, nº 37, set. 2015.

SILVA, Ana Maria Cardoso. *Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). UNICAMP. Campinas, 178 p. 2003.

VOLOCHINOV, V. [BAKHTIN, M.]. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 2014.