

“SELVA TRÁGICA”: O SUBDESENVOLVIMENTO BRASILEIRO COMO TEMA LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO

Crisrober dos Santos Silva (UEMS)

crisrobersantos@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho busca analisar comparativamente o romance “Selva trágica” (1959), escrito por Hernani Donato, e o filme homônimo (1964), dirigido por Roberto Farias, visando compreender as especificidades da obra literária e cinematográfica em face da questão do subdesenvolvimento brasileiro, bem como as possibilidades de representação constituídas pelo romance social e pelo realismo cinematográfico do início do Cinema Novo incorporando o conceito do subdesenvolvimento. Para tanto, nos apoiaremos na crítica cultural materialista, situando o contexto social e ideológico do subdesenvolvimento brasileiro nos anos 1950–1960.

Palavras-chave:

Cinema Novo. “Selva trágica”. Crítica cultural materialista.

ABSTRACT

The presente work is to make a comparative analysis between the Brazilian novel “Selva tragic” [Tragic Jungle] (1959), written by Hernani Donato, and the homonymous film (1963) directed by Roberto Farias, seeking to understand their specific features vis-à-vis Brazil’s underdevelopment, as well as to explore the representational potential of the social problem novel and of the cinematic realism that marked the beginning of the Cinema Novo movement [“New Cinema”] incorporating the concept of underdevelopment. For that purpose, we turn to cultural materialism, through which we define the social and ideological context of Brazil’s underdevelopment in the 50s and 60s.

Keywords:

Cultural materialism. New Cinema. “Tragic Jungle”.

1. Introdução

Nesta pesquisa, buscamos desenvolver a análise da obra literária “Selva trágica” (1959), de Hernani Donato e a obra fílmica homônima (1964) de Roberto Farias, investigando de que modo a temática e o conceito do subdesenvolvimento se apresentava em seu interior e a relação interarte entre cinema e literatura e o contexto social político e econômico em que foram produzidas.

Em nossa hipótese, o romance “Selva trágica”, assim como filme, compartilham uma preocupação social latente no contexto político, cultu-

ral e intelectual dos anos 1950 e início dos anos 1960 que se evidencia na formulação do conceito sobre o problema do subdesenvolvimento brasileiro. No romance, nota-se uma continuidade com o programa estético e político do romance de 1930, enquanto no cinema, o filme insere-se no contexto cultural das produções com forte temática de denúncia social do cinema novo.

Separadas por um curto espaço de tempo, as produções, tanto literária quanto cinematográfica, demonstram o seu alinhamento com o teor do debate cultural e intelectual do período e a emergência da temática social. Enquanto alguns diretores se voltavam para a produção literária dos anos 1930 como temática para adaptações, Roberto Farias se volta para uma obra contemporânea, que evidenciava uma situação extrema de atraso e precariedade.

À luz da crítica cultural materialista, tomamos como pressuposto a perspectiva que produtos culturais têm em si as marcas dos embates travados na sociedade e na história e através da análise crítica, estão dadas as condições para que neles sejam identificadas as ideologias vigentes, assim como as tensões da luta contra-hegemonica.

Assim, nosso intento foi de analisar as obras à luz dos pressupostos teóricos da Crítica Cultural Materialista e explicitar como a forma literária e cinematográfica estão relacionadas com a história e seus condicionantes materiais.

2. *O subdesenvolvimento como conceito no contexto social, cultural e político de produção das obras*

Sob a perspectiva da crítica cultural materialista, todas as obras literárias e cinematográficas são produtos culturais que possuem relevância para a compreensão da sociedade em que se inserem. Isto posto, devemos estabelecer as bases teóricas para a análise das mesmas, reafirmando o fato de que, se não há neutralidade nas traduções/adaptações, ela também não há de existir na crítica, que sempre se dá por um ponto de vista teórico com implicações políticas e ideológicas.

A questão crucial para a crítica da cultura deve ser compreendida, portanto, em sua relação direta com a ideologia e o poder. Uma hierarquia social não se mantém apenas pela força e pela lei. A cultura é um elemento fundamental desta estratégia de manutenção das condições de poder. Ela é um dos elementos sociais da vida humana e, como tal, exer-

ce a sua força sobre o modo de vida, contribuindo para a forma de transmissão e organização das relações sociais de produção, pois as relações sociais entre os homens, por outras palavras, estão ligadas ao modo como eles produzem a sua vida material (EAGLETON, 1978, p. 17).

Aqui discutimos a cultura a partir de sua base material, sob a luz do marxismo, considerando-o como

[...] uma teoria científica das sociedades humanas e da prática de as transformar; num plano bastante mais concreto, o que isso significa é que o relato que o marxismo tem para fornecer é a história das lutas dos homens para se libertarem de certas formas de exploração e opressão! (EAGLETON, 1978, p. 10)

O processo de libertação humana passa, assim, pela maior compreensão das ideologias, entendendo-as como conjunto de ideias, sentimentos e valores compartilhados por grupos sociais e que, ao mesmo tempo em que atribuem sentido à realidade, impedem que os homens a compreendam em sua totalidade. Ao aprofundar o conhecimento sobre as ideologias, o humano acessa as chaves para a compreensão das relações existentes entre passado e presente e as possibilidades de construção futura.

Essa visão traz em si a ideia da construção das relações sociais baseadas na forma de produção de sua materialidade, as condições reais que os seres sociais têm para realizar sua existência. Da relação entre diferentes forças, que se embatem em um processo contínuo, novos modos de produção constroem novos modos de relação. Na teoria materialista, a arte não é compreendida de modo idealizado, como se pudesse sozinho mudar o curso da história, mas pode contribuir ativamente, justamente por expressar de modo contundente as contradições sociais reveladas na linguagem. Sua vocação é a de compreender as relações entre arte, história e sociedade em um viés dialético.

A retirada estratégica da crítica afirmativa para o campo da reiteration de generalidades humanistas, deixou o campo da relevância social aberto para a atuação da crítica materialista. De seu ponto de vista declaradamente empenhado, o básico está justamente nas relações entre formas culturais e formas sociais (CEVASCO, 2013, p. 17).

Assim, a crítica cultural materialista se coloca como aquela que pauta a cultura como expressão ideológica, mas não só a expressão da ideologia dominante, como também a expressão de discursos que tensionam e afrontam a fala hegemônica. Logo, a arte também é confrontada

no sentido de se compreender em que medida podem corroborar ou fazer oposição aos discursos do poder.

Não há a fantasia romântica de alguém que cria de forma independente: Essa ideia que atribui a produção artística à inspiração individual torna impossível conceber o artista como um trabalhador radicado numa história determinada e com materiais determinados à disposição (EAGLETON, 1978. p. 87). No que se difere o trabalho de um escritor e de um pedreiro? Ambos utilizam as ferramentas disponíveis para construir um produto a ser comercializado, o que vai ao encontro da definição de Althusser apresentada por Eagleton, em que diz que não há razão para que a produção de um artista seja mais milagrosa que qualquer outra.

Nesse sentido, o artista não é de forma alguma, no modo de produção capitalista, dono e conhecedor de todos os processos que sua ação acarreta. A arte, goste ele ou não, é mercadoria, assim como é portadora de ideologias que, por vezes, o próprio autornão reconhece. Por outro lado, como a contradição é inerente ao sistema, ela também carrega o potencial de superar tais limites, ainda que de forma parcial.

Toda obra nasce como resposta a uma necessidade objetiva de seu tempo. Acrítica deve então buscar de que modo uma determinada expressão se relaciona com o modo de produção. Este é um imperativo da crítica materialista, que se revela nas palavras do autor:

Há duas razões importantes para o fazer. Em primeiro lugar, porque, se não formos capazes de relacionar a literatura do passado, mesmo indirectamente, com a luta dos homens e mulheres contra a exploração, não compreenderemos plenamente o nosso próprio presente e seremos, assim, menos capazes de o transformar de modo efectivo. (...) A crítica marxista não é apenas uma técnica alternativa para interpretar o *Paradise Lost* ou *Midllemarch*. Ela faz parte da nossa libertação da opressão e é por isso que é digna de ser discutida à dimensão de um livro. (EAGLETON, 1978. p. 95).

Logo, toda obra literária ou cinematográfica guarda uma dimensão política a ser recuperada pela atividade crítica. Para Fredric Jameson, o político é o Horizonte absoluto de toda leitura e toda Interpretação (JAMESON, 1992. p.15). Os textos carregam marcas de seu tempo histórico, das relações de poder convertidas em ideologia, nem sempre de modo consciente. Assim, é fundamental que o estudo da literatura e do cinema possam levar em conta toda a dimensão social e histórica da produção de tais obras, observando o caráter reificante da própria cultura no

modo de produção capitalista.

Nesse sentido, ao analisar o contexto social, econômico e político das obras constatamos que elas estão integrados ao período que antecedeu o golpe de 1964, um conjunto de eventos na história, interligados, onde o distanciamento histórico permite ver a interligação entre os acontecimentos.

O discurso nacional desenvolvimentista dos anos 1950 se colocava como uma proposta para a superação do atraso do país e da condição de subdesenvolvido, estendendo os benefícios sociais, econômicos e políticos a todo o país, incluindo as regiões mais remotas e atrasadas, superando a dualidade entre o interior e o centro do país, entre o atrasado e o moderno.

Esta é uma ideia chave que impulsionou tanto a eleição de Juscelino quanto o direcionamento de seu governo, a necessidade de realizar ações que levassem à modernização do país e a superação do atraso. O “desenvolvimentismo” era a solução para o “subdesenvolvimento”, marcado pela estática situação de atraso e precariedade de parte do país, principalmente as regiões do interior e de estados menos desenvolvidos, rincões distantes onde imperava a escassez, de direitos e de perspectivas, regidas por formas arcaicas de governo e administração.

Uma das bases para o desenvolvimento do conceito se encontrava nos estudos realizados por Celso Furtado, que desenvolveu sua teoria a partir das experiências do CEPAL Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe. Para Furtado, “subdesenvolvimento”, tratava-se de uma etapa do capitalismo em países com histórico de colonização, marcado e caracterizado pela manutenção de situações precárias, como a monocultura, a dependência de capital externo e a larga desigualdade apesar de tentativas de avanço da modernização em alguns setores e locais.

Em 1954, o economista Celso Furtado tinha pouco mais de trinta anos e acabava de publicar seu primeiro livro: *A economia brasileira*. O trabalho de Furtado trazia a marca das formulações elaboradas pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), órgão das Nações Unidas, instalada no Chile em 1949 e da qual o próprio Furtado fez parte até 1957. As análises da Cepal contribuíram para embasar o Plano de Metas, mas o livro de Celso Furtado, além de apresentar instrumentos para uma nova maneira de pensar o país, fornecia aos técnicos do governo uma palavra-chave – “subdesenvolvimento” – para enquadrar

os dilemas da sociedade brasileira (SCHWARCZ, 2015. p. 707).

Para que a condição de subdesenvolvimento fosse superada, segundo Furtado, era necessária implantação de reformas básicas, que alterassem a estrutura do estado e da sociedade e, portanto, eram traumáticas por natureza, pois tocavam em questões enraizadas no modo de vida e que se traduziam em privilégios para determinadas camadas. Essas ideias foram encampadas pelas forças progressistas e assumiram sua forma política definitiva em 1962, através das denominadas Reformas de Base do governo João Goulart.

A palavra “subdesenvolvimento” passou a fazer parte dos debates e se incorporou de diversas formas o vocabulário da população, “que passou a utilizá-la difusa e diversamente. Mas sempre mantendo a angulação definida por Furtado: era preciso pôr em evidência o lugar do subdesenvolvimento para melhor enfrentá-lo” (SCHWARCZ, 2015. p. 708) como expressavam os filmes do cinema novismo, em obras como “Rio, 40 Graus” e “Vidas Secas”. O povo se via na tela, se reconhecia naqueles personagens, naqueles cenários, vivendo suas lutas cotidianas. A ação política encontrava sua melhor expressão nessa nova estética (MOTTA, 2011. p. 52).

Esse espírito de denúncia, de trazer á vistas aspectos negligenciados, ignorados ou desconhecidos do país, motivou a criação de diversas outras obras que fizeram parte do cinema novismo ou estiveram às suas margens, como o filme “Selva yrágica” e a obra literária de mesmo nome.

3. *Uma selva definitivamente trágica e subdesenvolvida*

A obra literária “Selva Trágica” (1959) retrata a situações de trabalhadores de ervais, conhecidos como mineiros, no interior do então estado do Mato Grosso, na região fronteira com o Paraguai. A obra de Hernani Donato dá continuidade à temática social de suas obras anteriores como Chão Bruto (1957), com um forte apelo á temática social, tendo a terra e as relações de produção ali estabelecidas como temática central e também por se basearem em aspectos documentais e acontecimento e períodos históricos. A obra inovava, ao retratar uma região fora do eixo cultural predominante, que já haviam explorado em muito o nordeste e as periferias urbanas do sudeste, mas ignoravam o centro-oeste e o norte do país.

A atualidade do tema se torna evidente ao se constatar que embora o enredo se desenvolva nos anos 1930, na época em que o autor coletava informações para a produção da obra, ainda havia uma parcela significativa da população que estava submetida às mesmas condições degradantes, como atesta o autor:

Mas quando me embrenhei nos ervais de Mato Grosso, isso no final da década de 1950, havia ainda cerca de 5 mil homens e mulheres trabalhando em condições extremamente precárias, sem descanso, durante 14 horas diárias, das 3 da manhã às 5 da tarde, na colheita e no transporte da erva – entre a “mina” e o acampamento o mate tinha de ser levado, pelo meio da selva, em fardos de 150, 200 quilos, amarrados às costas dos trabalhadores. (DONATO, 2005)

Essa situação degradante encontra similaridade com aquelas narradas nos *Romance de 30*, como “*Vidas secas*” (1938), evidenciando permanências revela a agudez do subdesenvolvimento que persiste e toma novas formas. Se em “*Vidas secas*” temos a submissão do retirante ao meio a sua volta e aos poderes de seu tempo, a sua miséria constante e as esperanças frustradas em “*Selva trágica*” permanece o embate do homem com a terra e com aqueles que detêm o poder, a mesma miséria e uma condição de vida que impõe sofrimentos para homens e mulheres, sendo estas, vítimas de outras camadas de violência.

Essa similaridade acontece devido à influência que o *Romance de 30* exerce na obra de Donato e pelas obras compartilharem um contexto político com as mesmas características de instabilidade política, grandes transformações sociais, efervescência cultural e uma necessidade de pensar e revelar o Brasil profundo e suas misérias.

Sobre o *Romance de 30*, Cândido analisa a proposição de Mário Vieira de Mello, que estabelece que até o decênio de 30, prevalecia a ideia de país novo, ainda a se construir e alcançar seu verdadeiro potencial. Para Cândido, isso produz na literatura algumas atitudes causadas pela surpresa, a atração pelo exótico, pelo grandioso e pela esperança. Esses temas se convertem no surgimento de indícios do subdesenvolvimento, elaborados ainda de forma tímida, o que correspondia a uma “consciência amena do atraso”.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência... Não é falso dizer que, sob este aspec-

to, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CÂNDIDO, 1989, p. 142).

Nos anos 1930, não houve a mudança imaginada e as esperanças foram frustradas, levando, conforme Cândido, à presença da “consciência catastrófica do atraso” dos anos 1950. Para Cândido, é em Guimarães Rosa, com *Grande Sertão Veredas* (1956) que se estabelece plenamente a consciência desse subdesenvolvimento, que “evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante (CÂNDIDO, 1989, p. 142). Em “Selva trágica”, ainda que não se alcance a universalidade e a robustez da obra Roseana, também em “Selva trágica”, se encontra em evidência o solo pobre, o trabalho arcaico e a miséria da população.

Se os anos 50 prometiam o amplo desenvolvimento, quais as situações ultrapassadas e limitadoras o país precisava abandonar? Quais denúncias ainda precisavam ser feitas? Trazer à tona a exibição – exótica –, de um Brasil arcaico e violento, valendo-se do estereótipo da fronteira como espaço sem controle da lei e do Estado, não era uma forma de gerar a imagem invertida dos ideais desenvolvimentistas a serem defendidos nos anos 1950?

O tempo histórico da narrativa ressalta características importantes encontradas na década de 1930 e como já apontado ainda existente nos anos 1950, no sul do então Mato Grosso, como a influência do capital estrangeiro e as condições de exploração do trabalhador em situações análogas à escravidão e a atuação do Governo Vargas com suas políticas nacionalistas.

Já a produção do romance se dá no fim da década de 1950. Época que, conforme apontamos anteriormente, vivenciou a euforia do milagre econômico, em que o país se alimentava de esperanças de desenvolvimento, mesmo para os rincões mais atrasados, onde a aposta era em um país capaz de construir-se com o próprio esforço. Assim, embora a década retratada na narrativa seja a de 1940, com resquícios de 1930, o espírito que a obra emana, é a de seu tempo:

A utopia esperançosa transpõe a cena do mensageiro que chega para dar a notícia do fim do monopólio da Companhia, o que significava a expectativa eufórica de se iniciar um processo dinâmico de *laissez-faire* e empreendedorismo individual:

No rosto do moço dançava a alegria de portar boas notícias. O Osório percebeu. Foi pendurar-se nele, num abraço forte e longo, insistindo:

— Diz logo, mitã. Que passa?

Recuou e gritou, para ser ouvido, tão longe quanto houvesse ouvidos para ouvir:

— Chê, Osório! Ôôô, pessoal! Pois é notícia das grandes. Manda dizer o Luisão que passou a tal lei! Acabou-se o monopólio. Ninguém mais é dono da erva. Acabou-se os Changa'y ! Todo mundo pode procurar as minas ...! ...Os cinco homens pulavam, dançavam, abraçados, gritadores. Felizes! (DONATO, 1976, p. 224)

Essa esperança de transformação não existe na adaptação fílmica, a luta política é esvaziada e o trágico é acentuado, restando a resignação sobre os únicos destinos possíveis, submissão ou morte.

No universo de “Selva Trágica”, evidenciados no livro e no filme, no mundo da erva, o produto, o interesse do capital, o modo de produção, define a vida. Todos ali existem em função da erva, sendo reconhecidos no mundo pelo modo como interagem com ela e qual sua função em relação a ela. A degradação e o ambiente predatório, característica do Capital acentuada sob o subdesenvolvimento, a influência do capital estrangeiro, é constantemente lembrado:

O trabalho do mineiro sob as ordens da Companhia é predatório, desgastando e eliminando pessoas e vegetação. No início da exploração a prática preservava as árvores e cortava somente os galhos para colher as folhas em um método chamado tiru. Mas — depois, parece que o mundo endoi-deceu e começou a exigir mate a mais não ver. Abandonaram o tiru e começaram a bater machado, derrubando as árvores para as desgalhar no chão. Rendia mais assim! A ordem de todos os dias é produzir mais e mais. Isso mandam dizer, repetidamente, de Ponta Porã e de Buenos Aires — onde vivem os que mandam na erva e nos mineiros. (DONATO, 1976, p 19)

Intercalando sumário e cena, o autor vai descrevendo em detalhes o trabalho do mineiro e como é a sua rotina laboral e a relação social que é estabelecida pela Companhia. Para o mineiro, o desejo é o de sair e pagar suas dívidas no armazém da própria companhia que por fim é o que o mantém preso. No livro, até mesmo uma mulher é usada para a quitação de uma dívida, determinando a sua coisificação. Embora não seja escravidão, a corrente invisível da dívida diz o contrário. Assim como a paisagem é degradada, sua força de trabalho é consumida ao limite.

O comando do Rancho é do Curê, responsável por cumprir a lei do erval. Essa violência, que a companhia exerce por meio do comando do Curê, faz com que Isaque, o comitivero que se apaixona por Flora, questionar ao Curê sobre de que ele, o Curê, é feito, uma vez que nunca teria sentido dó ou compaixão ou apreço por homem ou mulher. A res-

posta é uma das mais emblemáticas do livro “De erva mate”. Disso é que sou feito. Estou recheado dela (DONATO, 1976, p. 68) e que se reproduz no filme.

– Não sou branco, nem preto, nem bugre. Minha pele é da cor da erva cancheada. Disso é que sou feito. De erva mate. Maldita erva. O que me dói mais e assusta é que se a erva acabasse eu teria de morrer. Não sirvo para mais nada. (SELVA TRÁGICA, 2019, 25:45 – 26:05) (transcrição nossa)

No filme, a fala do Curê é apresentada como um solilóquio, pois a personagem fala consigo mesma, diante da câmera.

Há a coisificação do humano e a sua despersonalização. O mundo da erva leva ao esgotamento e ao fim de todos que nele vivem. O sistema é predatório, explorando até que não haja mais nada, seja erva ou pessoas. E como a fala do Curê explicita, tudo existe em função da erva, nas relações capitalistas de sua exploração. Nesse processo, o opressor é também oprimido.

A narrativa vai apresentando aos poucos os elementos da rotina, destacando de forma direta e realista as condições que levam o homem até a condição de explorado e de se caracterizar como um animal. A descrição do trabalho do mineiro, visto como um animal de carga, é breve, mas impactante:

Meio dia. Avançam pelo tapê, pernas duras, passadas curtas...o raído passa uma alça forte ao redor da cabeça do mineiro. Ela solda a carga ao homem e evita que a espinha dorsal se parta. Ao fim de cem passos, quando o raído – assental, a alça começa a latejar, como se batesse para entrar nas paredes do crânio...o homem, de cabeça presa ao raído e o corpo entesado, não enxerga onde pousa os pés...se pisa fora da trilha e escorrega ou tropeça morrerá debaixo do fardo. Se nesse tombo a espinha fratura, agonizará dolorosamente durante horas. Caminha bestializado... nem palavras, nem cantos, nem chamados. (DONATO, 1976, p. 21)

Essa é tarefa do mineiro dia após dia, e a descrição do seu trabalho revela um processo de desumanização. Ainda no primeiro capítulo, no tópico 5, utilizando a analepse, o narrador traz a história de um mineiro jovem e forte que havia partido a espinha ao deixar cair o raído e não morreu imediatamente, agonizando a noite toda. Seu fim foi ser sacrificado com tiro, como um cavalo que quebra a pata, por apelo de sua família, sob protesto do capataz que lamentava perder braços para o trabalho.

No filme, a cena descrita no livro, que retrata o ato de amarrar e levantar o raído é impactante. A câmera acompanha os atores e figuran-

tes, compostos de trabalhadores reais e habitantes do rancho de locação, buscando a representação realista do processo de trabalho. A câmera, de um ponto fixo, exhibe a ação dos trabalhadores, focalizando a poda, a formação e levantamento do raído, sob a vigilância de Isaque, o capataz. A sequência apresenta muitos planos médios, focalizando os corpos dos trabalhadores executando as tarefas, como o corte do facão na madeira, as folhas e galhos sendo prensados.

Ainda nessa sequência, uma cena se destaca: um dos trabalhadores se prepara para levantar o raído, um corte seco leva a um plano com a câmera enquadrada na altura do solo. O espectador se alinha ao chão para acompanhar o movimento do mineiro. O capataz, a meio corpo, no primeiro plano e o mineiro ao fundo, ajoelhado, mostrando toda a sua inferioridade ao comitveiro. Quando o mineiro coloca as duas mãos ao chão, para se firmar e suportar o peso, como um animal de carga, se inicia uma polca paraguaia que acompanhará o processo até que o mineiro se levante para carregar o raído. A câmera se mantém todo o tempo no chão, ao nível do mineiro, para que o espectador o acompanhe até ficar próximo à bota do comitveiro, que lhe é oferecida como apoio para levantar.

Desde o momento em que põe as mãos como apoio no chão, passam-se sessenta segundos até que se levante com o raído, tempo suficiente para que se possa ver com detalhes seu corpo estremecer sob o peso, suas pernas e mãos, como patas de um animal de carga, cambalearem e por fim conseguir firmar e iniciar a caminhada. O tom da música se altera, retomando a mesma melodia dramática que acompanhou os changays na entrada no rancho Bonanza após a sua captura. A mulher e a criança que estavam ao lado do mineiro participam de sua caminhada, seguindo-o, demonstrando como mulheres e crianças participavam do mundo do erval.

Os homens carregando o raído se assemelham a animais, enquadrados à distância, sua silhueta poderia ser confundida com bois. A câmera-na-mão, marca do cinema neo-realista e do cinema novo, se desloca junto com os trabalhadores bestializados, levando o espectador a sentir os passos lentos e penosos de sua marcha através dos movimentos da própria câmera. Na obra de Farias, similarmente ao Neorealismo Italiano, o filme coloca em evidência a rotina dos trabalhadores, seu universo e a precariedade das suas condições de trabalho. A filmagem não necessita de um estúdio e é privilegiado o espaço externo, as locações são realizadas no espaço diegético do livro, as fazendas da fronteira do Brasil com o

Paraguai. A condição de clandestinos que invadem o espaço privado de concessão da Companhia para exploração da erva-mate, traz a primeira marca do subdesenvolvimento: a exploração do trabalhador pelo capital e a concentração de terras e riquezas nas mãos de grande latifundiários, tema em voga no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, com a luta dos camponeses por reforma agrária.

Embora fizesse referência a um momento histórico já superado (o monopólio da Matte Laranjeira e a escravidão nos ervais, dos início do século XX), o filme dialogava com as tensões sociais de seu tempo como destaca o diretor Roberto Farias:

As condições de produção do filme, falam muito sobre a importância e a relevância da história, para se tornar conhecida aos brasileiros: o filme se passa em nosso tempo. O monopólio foi extinto. Mas as condições de vida do ervateiro eram as mesmas quando filmei selva trágica. As condições de trabalho continuam as mesmas. Os fardos da erva-mate, chamados 'raídos', pesam no mínimo 150 quilos. O ervateiro carrega esse peso e é obrigado a produzir uma cota diária de 500 quilos para ter direito ao vale de alimentação. Os homens podem fugir dessa vida, mas acabam voltando por não encontrarem outro trabalho ao alcance de suas aptidões.... Noventa por cento do que acontece no filme é absolutamente real. (FARIAS, 1970, p. 11)

O filme expunha a atualidade do drama vivido pela população rural da fronteira Brasil-Paraguai, que mesmo com o fim da Companhia Matte Laranjeira e com o desenvolvimentismo posterior aos anos 1950, seguia vivendo em regime de intensa exploração nos ervais.

O filme, dialogando com os ideais escola novistas, traduz em imagens realistas, as condições e evidências do subdesenvolvimento, expondo suas marcas e consequências.

4. Conclusão

“Selva trágica”, obra literária e cinematográfica, dialogam com questões latentes em seu tempo, como a dualidade entre campo e cidade, centro e periferia (fronteira), a modernização e o atraso, o arcaico e o moderno, o estrangeiro e o nacional, homem e mulher. No centro, a figura do trabalhador, necessário como elemento construtor do Brasil, mas não como classe revolucionária. Se a obra serve como denúncia, também serve a um ideal desenvolvimentista, descrevendo de forma crua, o atraso e o subdesenvolvimento, como nêmesis, um adversário perigoso paradesenvolvimento. Grandes investimentos, sacrifícios, endividamento e a

construção de um novo projeto de nação são necessários por existirem as condições miseráveis relatadas. A escravidão e o monopólio devem ser superadas para que surja um desenvolvimento calcado na livre-iniciativa e no trabalho assalariado. A selva trágica é a imagem invertida que destaca a necessidade do desenvolvimento capitalista brasileiro, projetado ideologicamente nos anos 1950.

Por último, cabe dizer que no romance de Donato, os changays são um núcleo dramático distinto de Plablito e Flora. Mais ao final do livro, vemos que os changays exercem um papel político importante, participando de reuniões com lideranças e acompanhando o andamento da luta pelo fim do monopólio da Companhia. No filme, os núcleos são fundidos e não é tratada a questão política de luta contra o monopólio da Companhia. A luta que se estabelece no filme é contra as próprias condições de vida, mas sem atingir um maior nível de consciência sobre a estrutura de dominação e sobre os agentes sociais responsáveis. A luta de classe e a luta contra o sistema, foi de certa forma sublimado em *Selva Trágica*, o filme, dando espaço ao drama passional e ao trágico na luta pelo amor e pela dignidade dos indivíduos.

Analisando comparativamente as obras sob a ótica materialista, foi possível dar relevo às relações entre a literatura, o cinema e a sociedade. A narrativa de “Selva trágica” traz a história dos vencidos e dos esquecidos como contraponto à história de um país homogêneo, onde o desenvolvimento era uma questão de tempo. O romance assume então seu caráter de denúncia documental e trágica, expondo ao leitor a violência e miséria causadas por um sistema arcaico e opressor. Tal como nos romances de 30, está presente no romance de Donato a intenção de denunciar a realidade corrompida e degradada que impede o desenvolvimento do país, em especial temas como a formação do latifúndio, a questão agrária e a exploração do trabalhador pelo capital.

Em nossa perspectiva, esta pesquisa traz uma contribuição significativa para a fortuna crítica das obras, romance e filme, através da análise sob o viés da crítica cultural materialista, evidenciando o diálogo realizado entre elas tendo em vista as questões históricas e ideológicas de seu momento de produção.

Nesse contexto de euforia nacionalista, desenvolvemos a hipótese de que o romance “Selva trágica” expressa a ideologia desenvolvimentista da era JK, ao mostrar o “atraso” que precisava ser superado para que o país avançasse. Assim, o livro se encerra como a possibilidade de supe-

ração do trabalho escravo no meio rural, a partir da qual os trabalhadores deixariam de ser clandestinos (changays ou mineiros da Companhia) e poderiam ser proprietários e beneficiários de sua produção e enfim, se desenvolver. A livre-iniciativa como ideal, superando o monopólio e o latifúndio escravocrata. Para nós, Selva trágica revela-se a imagem invertida do ideal desenvolvimentista dos anos 1950, que destaca a necessidade de superar o atraso rural rumo à industrialização.

Ainda que os representantes do Cinema Novo não considerassem Roberto Farias como um de seus legítimos representantes – o que é justificável, tendo em vista o conjunto da obra do diretor e seu pouco envolvimento com o movimento –, é inegável a contribuição dada pelo filme “Selva trágica” para se compreender o cinema político do período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: UNESP, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. O diferencial da crítica materialista. *Ideias*, v. 4, n. 2, p. 15-30, dez. 2013.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p 140-62

DONATO, Hernani. *Um contador de muitas histórias*. SESC. 2005. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3398_UM+CONTADOR+DE+MUITAS+HISTORIAS>. Acesso em agosto de 2019.

DONATO, Hernani. *Selva Trágica*. São Paulo: Edibolso, 1976.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. de Antonio Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

FARIAS, Roberto. Entrevista com Roberto Farias. *Revista de Cinema/ABRA*. Disponível em: [http://abra.art.br/blog/2012/02/26/roberto 1/4/](http://abra.art.br/blog/2012/02/26/roberto%201/4/). acesso em: 03 de agosto de 2020.

_____. Roberto Farias em ritmo de artindústria. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Cinema, p. 7-12, n. 15. Julho/Agosto 1970.

MOTTA, Nelson. *A primavera do Dragão*. A juventude de Glauber Ro-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

cha. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia: Com novo pós-escrito*. Editora Companhia das Letras, 2015.

SELVA TRÁGICA. Direção: Roberto Farias. Rio de Janeiro: Líder Cinematográfica, 1963, 101min., son., preto e branco. Idioma: português. Disponível em: https://youtu.be/G_4NUUOAcmg. Acesso em: 15 de junho de 2019.