

TAL MESTRE, QUAL APRENDIZ? - (DES)CONSTITUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA EM *SELVA TRÁGICA*¹

LIKE MASTER, LIKE APPRENTICE? - THE (DES) CONSTRUCTION OF EXPERIENCE IN *SELVA TRÁGICA* (TRAGIC JUNGLE)

Elanir França Carvalho (DCR - UFMS)

RESUMO: Esta incursão por *Selva Trágica* (1959), romance do escritor paulista Hernâni Donato (1922 – 2012), procura deslindar alguns aspectos temáticos e formais do enredo, que prima por particular arranjo literário evocando índices e elementos da tradição literária clássica e antiga e do respectivo universo sócio-cultural, todos anteriores à forma do romance burguês. Como parte do jogo analítico, acatam-se as explícitas e implícitas indicações que transcorrem pela obra. Ressalta-se, entretanto, o caráter de deslocamento e de anacronia produzidos, bem como a impossibilidade da realização da forma e da temática evocadas, no gênero moderno. Tal procedimento na ficção de Donato deixa de ser sutil e insurge-se pleno de significação irônica. O mote do recorte parte de termos, como “épico”, “epopeia”, “gesta”, inscritos na abertura do livro, e segue por outros índices relativos a trocas de experiências e constituição da sabedoria. Com isso, aponta-se para uma leitura e interpretação da obra a partir da tomada desses indicadores. A base de fundamentação teórica é a discussão suscitada por Walter Benjamin, em seu texto acerca do narrador, em que trata de questões dessa ordem.

Palavras-chave: *Selva Trágica* - reificação - ironia - experiência - violência.

ABSTRACT: This study of *Selva trágica (Tragic Jungle)* (1959), a novel by the São Paulo writer Hernâni Donato (1922-2012), investigates certain thematic and formal aspects of the plot that are guided by a literary organization evoking references and elements of classic and ancient traditions and their respective social and cultural universe, that is, characteristics from before the bourgeois novel, including implicit and explicit references present in the text. It is also necessary to emphasize the displacement, anachronism and impossibility of realization of the form and theme of the novel theme in the modern genre. In Donato’s fiction this is deliberate and full of ironic meaning. The choice of words such as “epic” “epopee”, “gest” can be seen at the beginning of the book and continues with other signs related to the changes in experience and growth of knowledge. This reading will examine these elements using Walter Benjamin of the narrator as a theoretical basis.

Keywords: *Selva Trágica* - reification - irony - experience - violence.

1. Flora selvagem – o panorama humano-social de *Selva Trágica*

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
... ..
esta selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinova la paura*
(Dante Alighieri, *La divina commedia* – Inferno)

O romance *Selva Trágica* “constitui um dos momentos mais altos da novelística de con-

¹ Esta análise do romance, com algumas reformulações, compõe parte de capítulo da dissertação de mestrado, *Do épico ao trágico* – uma leitura do romance *Selva Trágica*, defendida em 2003.

teúdo social no Brasil”. A declaração é do crítico Fábio Lucas. O argumento do livro ficcionaliza, articulando elementos romanescos e dados de cunho histórico, a exploração da erva-mate em região do estado de Mato Grosso do Sul, então Mato Grosso, à época. A atividade, no período focalizado, era realizada por determinada empresa detentora do monopólio da extração da matéria-prima e fabricação do produto. Embora inominada ou presentificada em todo o enredo, os caminhos geográficos, as balizas temporais e os conteúdos humano-sociais da matéria tratada desvelam a atuação da Companhia Mate-Laranjeira².

Na ficção, as condições impostas pela empresa impelem pessoas a um sistema de trabalho aviltante, equiparado ao da escravidão. A homens e mulheres são impostas condições de vida degradantes. O autor toma a atitude ética da denúncia. A propósito, em pequeno texto localizado na abertura da obra, ele declara sua posição: “*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.*” (DONATO, 1959, p. 07. Em itálico no original)³ E o narrador toma o ponto de vista do contingente humano explorado.

A resolução do autor para expressar a “complexa conjuntura de dados históricos/literários/linguísticos/humanos” (COELHO, 2011) foi mesclar a língua portuguesa com sotaques do linguajar guarani, falado na região. A miscigenação das falas reproduz, nela mesma, o embate do contato humano-social nas regiões fronteiriças do Brasil. O expediente exigiu o acompanhamento de um glossário dos termos utilizados na obra, que segue com um rol dos verbetes e respectivas definições na parte final do romance, e na última edição, em notas de pé de página.

A cidade real de Ponta Porã, fronteira do Brasil com o Paraguai, é o local onde homens são aliciados por funcionários da empresa, encarregados dos “contratos” e de encaminhá-los às “minas ervateiras”, conglomerados de selvas nativas da planta. O funcionário nessa função chama-se *aconchavador*, e é nas casas de prostituição (*bailanta*) que desempenha a tarefa. Neste recinto, os homens são levados a gastar e a beber o quanto podem, e ao amanhecer, endividados e bêbados, o dono da casa ameaça chamar a polícia. Nesse momento, entra o *aconchavador* e aponta como melhor possibilidade à prisão a assinatura de contrato de trabalho nos ervais – para aqueles que ainda restam em pé, pois muitos, desmaiados, são tombados na carreta e levados sem maiores explica-

² A Companhia Mate-Laranjeira deteve o monopólio de extração da erva mate na região, num período que se denominou de “Ciclo da Erva-Mate em Mato Grosso do Sul”. Comandada por Thomaz Laranjeira, a Companhia obteve a concessão para monopolizar a extração de erva-mate em 1882 e iniciou a exploração no Brasil em 1883, atuando por mais de seis décadas e marcando profundamente a história do estado.

³ Deste ponto em diante, todas as notas do romance *Selva trágica* reportam à edição de 1959, sendo indicado apenas o número da referida página.

ções. A partir daí estão, indefinidamente, presos à Companhia e com a respectiva dívida transferida a ela. A dívida muito dificilmente pode ser quitada, enquanto tiverem braços fortes para a ceifa da erva. Além disso, nos limites do erval, a prática é a do “armazém do patrão”, esquema que os enreda ainda mais, num sistema de débito impagável, forma de segurá-los no local.

No contexto ficcional, surge um binômio antinômico: trabalho escravo e sistema capitalista – para falar nos termos em que Alfredo Bosi discute a questão, no período colonial brasileiro (2003) – dois princípios organizadores da produção nos ervais. O trabalho escravo extemporâneo ao da escravidão institucionalizada, do período colonial, assume gravidade mais extremada. Em *Selva Trágica*, os trabalhadores não são de direito escravos, sendo-os de fato. A denúncia que a ficção encerra é contundente: nossa época, na qual já não existe mais o amparo “legal” para a prática escravista, oferece, entretanto, outros mecanismos que possibilitam sua existência. Na representação, desvelam-se os meandros de má-fé e de aliciamento da Companhia e de seus funcionários. A situação agrava-se, sobretudo, pela conivência da sociedade (cidadãos e governantes) que faz, por assim dizer, “vista grossa” para este tipo de prática, que, infelizmente, não se limita apenas ao universo ficcional. Ou a um passado remoto.

Esse tipo de sujeição ganha agudeza se considerado o fato de que, uma vez nos domínios dos ervais, o sistema se realiza às claras. A desumanização, de que o trabalhador escravo seria o exemplo mais acabado, não mais precisa de mediações como a feita pelo *aconchavador* no ambiente da cidade, em que, através da ilusão de uma dívida adquirida pelos homens, simulam-se regras contratuais, ainda que forçadas, e somente mostra-se o engodo quando já estão aprisionados. Internamente, o espaço do erval se regula com regras e leis próprias que permitem, inclusive, a compra e a venda de pessoas (no caso mais explícito, o das mulheres) sem qualquer tipo de simulacro.

A elaboração narrativa engendra um ambiente opressor e esgotante, de ar rarefeito, onde homens e mulheres perambulam extenuados e sob constante tensão. Nesse aspecto, o espaço ganha importância na composição do enredo. O meio sufocante faz com que a imagem do inferno seja constantemente atualizada, manifestando-se explicitamente: “(...) Afogamos em canha da boa, as mágoas deste inferno” (p. 23), ou em subentendidos: “O calor, o dia inteiro andado no mato de sapé e de caraguatá, não eram coisas de se pedir duas vezes a Deus.” (p. 14).

A narrativa, organizando-se precisamente em sete capítulos, reproduz no formato os sete dias da semana. Os sete dias de trabalho. No campo da simbologia deste número, as significações se ampliam. O número tem relações com o mundo ífero, com os seus sete círculos infernais. O sete também se refere ao Satanás, “a besta infernal do Apocalipse tem sete cabeças” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, 828). E vale acrescentar que é no sétimo círculo o dos violentos.

O tempo infernal é um tempo sem tempo, como nos ervais em que o mineiro anda “cansado da véspera e das muitas vésperas trabalhadas”. Remete a uma temporalidade circular que em tudo lembra o tempo infernal: repetição incessante que caracteriza o inferno e mitos como o de Sísifo, “o trabalhador inútil dos infernos”. (CAMUS, 1989)

É também significativo que a Companhia esteja afastada, de certa forma, daquele espaço, como numa esfera superior: ela nunca aparece de fato, é sempre referida e age através de seus funcionários; as “ordens” são dadas através de notícias enviadas por mensageiros: “De Ponta Porã mandaram recado. Querem mais produção.” (p. 38). Nessa perspectiva, a Companhia está distanciada daquele mundo inferior, mas que ela o sustenta e é sustentada por ele.

No plano narrativo, o enredo estrutura-se em núcleos dramáticos, envolvendo personagens ligadas sempre de alguma maneira à erva-mate. A ambientação geral são as selvas ervateiras nativas; e o erval Bonança é o lugar principal dos eventos do enredo. A organização da produção se realiza em agrupamentos humanos, compostos pelos *mineiros*, os que lidam diretamente apanhando a planta, suas mulheres e crianças. Os funcionários são encarregados de gerenciar os trabalhos. Há ainda aqueles que realizam o trabalho de exploração das regiões em busca de novas reservas da planta. Fora do controle da empresa, atuam os apanhadores clandestinos, os *changa-y*, que extraem a erva sem ter o direito de o fazer, ilegalmente; ao mesmo tempo trabalham e se escondem. O espaço urbano também constitui um dos núcleos, e restringe-se às proximidades dos ervais, como a cidade de Ponta Porã.

Cada núcleo dramático constitui um veio narrativo, arranjado em fragmentos, que justapostos, embaralhados, montam em mosaico a história. Os cortes no avanço dos acontecimentos cria efeito de simultaneidade, ao passo que um quadro se interrompe dá abertura para que outro se inicie e ou continue. As rupturas, por vezes ocorrendo em momentos de grande tensão e tragicidade, acarretam retardamento da ação. Por um lado, coloca em suspense o destino da personagem ou do evento, e de outro, as expectativas do leitor. Os núcleos espaciais parecem “ordenar” ou “organizar” os núcleos dramáticos, fazendo com que o enredo se desenvolva em torno dos deslocamentos espaciais. Os recursos estilísticos dão dinâmica à narrativa, que avança em compasso ágil e tenso, como exige a perspectiva adotada pelo autor.

O trabalhador que chegou aos ervais, iludido com a promessa do *aconchavador* de vida de fartura e da possibilidade de enriquecer, não pensa em outra coisa senão fugir ou, de alguma forma, escapar ao “inferno” da jornada de trabalho, com o “dia começado na madrugada e decorrido debaixo de duzentos quilos de erva” (p. 106). Não há no grupo qualquer organização coletiva de reivindicação por melhores condições de trabalho; e nem há espaço para tal arranjo. O “velho Lui-

são” faz as vezes de um líder sindical. Afastado dos ervais, ele vive em Ponta Porã. De extração e interesses nebulosos, parece ter alguma influência política, que a usa para incitar, nos centros do poder, as capitais Cuiabá e Rio de Janeiro, a discussão pelo fim do monopólio.

Enquanto isso, a fuga é o único meio de que dispõe o mineiro para se livrar do “contrato” de trabalho. Na trama, o evento é elaborado com precisão e fortes lances de tensão, pois, para os que ousam tentar se desvencilhar das amarras da Companhia, o “mandamento” era captura e morte.

O cotidiano do trabalho é explorado no corte da luta que os homens travam com o fardo de erva (*raído*) sobre os ombros, chegando a pesar até mais de duzentos quilos. A vida trágica e irremediável no erval é examinada a expor cruamente a desumanização: “o dia do mineiro, peão cortador de erva, começa no meio da noite (...). A mata, os bichos, os caminhos, as aves dormem ainda e o mineiro estremece. Cansado da véspera e das muitas vésperas trabalhadas” (p. 21).

O caminho (*tapê-hacienda*), ligando a mina de erva ao local onde o fardo é pesado e depositado, e pelo qual o trabalhador atravessa, “bestializado”, carregando o *raído*, configura uma espécie de calvário, de *via crucis*, por onde passa, dia após dia. No caminho, às vezes, acontece de o mineiro não suportar o peso sobre seus ombros, neste caso o resultado é sempre a coluna partida. Quando a morte não lhe é instantânea, a bala para o tiro de misericórdia é necessária e solicitada ao administrador, que a cede, não sem regateá-la com avareza e cinismo: “É só aborrecimento! – resmungou o administrador (...). Me faltam mineiros e esse se deixa quebrar.” (p. 27).

Sistema tão aviltante não se sustentaria sem uma trégua, providencial, de tempos em tempos. Quando o “mau humor” acirra-se, prepara-se um baile para aliviar o “ano comprido do erval” e acalmar o ódio: “As festanças desbragadas eram respiradouro que mantinha os mineiros vivos e arejados.” (p. 142). Nas festas, embriagar-se era quase uma obrigação, do mesmo modo que divertir-se com as mulheres. Nessas ocasiões, elas “empalidecem”, pois são “arrebanhadas” e obrigadas a festejar. Todas deviam comparecer, saudável, doente, velha, feia ou grávida. As filhas mais novas dos mineiros são “promovidas a mulheres”. Para completar o quadro, contratam prostitutas (*quilombras*). O evento ganha feição orgiástica, ao som de muita música, bebida e sexo, em que, ao fim, restam todos exauridos. O sexo, que é realizado às pressas nos arredores do galpão de festa, compara-se a apenas mais uma “contradança”.

Como núcleo romanesco central, a história de amor entre Flora e Pablito constitui o fio que conduz o desenvolvimento do enredo. Ele é obrigado a deixar a amada, pois é incumbido, propositadamente, da tarefa de descobrir novas minas ervateiras para futuras extrações. Com isso, a mulher fica vulnerável às investidas dos outros homens, principalmente de Izaque, um dos funcionários da empresa, que a deseja e por isso arma a separação do casal. Ao lado dessa história de a-

mor, outros casais pontuam o enredo, como Curãturã e Zola, Aguará e Anaí, Osório e Nakyrã.

No processo de produção da erva, a etapa mais importante é o preparo das folhas no *barbaquá*. A torrefação delicada e precisa ao fogo, feita pelo *uru*, definem a qualidade do produto. Do bom procedimento dessa fase resultam as melhores propriedades da folha para se saborear a bebida. Consequentemente, a função de Curãturã, o *uru* do erval Bonança, ganha importância e dá-lhe autoridade. Por essa tarefa de destaque, ele também é encarregado, como “mestre”, de formar um aprendiz. Junto a ele, o rapaz Aguará aprende as técnicas de preparo. O aprendizado vai além do trabalho, ele aprende também sobre coisas de outros âmbitos da vida.

Os descontentes, que arriscam à fuga, podem se juntar e receber ajuda de outros trabalhadores que vagam pelas redondezas e também se opõem à Companhia: são os clandestinos, embrenhados nas selvas. Há ainda os que desejam, ingenuamente, deixar a empresa por vias “legais”, tentando saldar as dívidas e acreditando nessa possibilidade. É o caso de Pytã, que não quer fugir, pois pensa acertar legalmente o que deve e partir. Para isso se resguarda de confusões e conta o tempo: “Mais uma lua! Mais uma lua e me boto na estrada!” (p. 138). Por fim, será surpreendido com a impossibilidade de se libertar por esta via, o que o colocará num impasse: continuar a se sujeitar ou enfrentar os riscos de uma fuga.

Num outro plano, com a responsabilidade de gerenciar e comandar os trabalhos e os homens nos interiores das matas, há o grupo de funcionários da empresa, dispostos hierarquicamente. No topo da hierarquia, figura o administrador, Curê; abaixo dele seguem-se os capatazes e os *comitiveros* – estes últimos o braço armado da organização. O grupo é a sombra onipresente e assustadora da Companhia no erval, que tem as prerrogativas do mando e do controle da violência. No entanto, não estão resguardados de uma vida também degradante. Usufruem de poder para arbitrar sobre tudo e todos ali, e cometem toda sorte de violência permitida pelas regras do erval e a bel prazer. Eles dispõem de aparato para conter, e também praticar, a violência, trazendo os revoltosos sempre “debaixo de pontaria” (p. 209). Muito embora as condições de vida sejam, em certa medida, menos opressoras, o que lhes restam em termos humanos não é muito mais do que o dispensado ao comum apanhador de erva. Além do mais, dissipam a rudeza, paradoxalmente, na embriaguez e jogatinas.

2. A (des)constituição da experiência e as formas de intercambiá-las

No plano da construção do enredo de *Selva Trágica* destaca-se uma trama cuidadosa de conexões e arranjos da matéria narrada. Do procedimento, depreende-se certo recurso de referência em que se alude de maneira recorrente a um contexto diverso daquele representado. Da atualidade

da situação dos ervais acena-se ao universo arcaico da antiguidade e da era medieval. A força obstinada do recurso alusivo sobreleva-se na obra. Este traço é o motivo da análise que se segue.

As referências podem ser notadas desde o paratexto. Na capa do livro, na “orelha”, os termos “épico” e “epopéia” são mencionados. Estas são as primeiras indicações remetendo a um tempo anterior e a sua respectiva narrativa produzida em verso, o poema clássico épico. O subtítulo do livro reforça essa tradição, na utilização sugestiva do termo “gesta”⁴, forma que, em seu tempo, cantava os feitos guerreiros de um herói. São essas notificações, de certa forma incisivas, que propiciam e dão abertura à identificação do arranjo de referências no cerne do enredo. Na prática, os diversos núcleos dramáticos guardam, cada um, certo grau de relação com a organização de mundo bem anterior ao narrado. Distingue em cada núcleo um par de personagens emblemáticos dessa relação, em torno do qual se configuram as referências.

Primeiramente, para exemplificar, destaca-se aqui o par central do enredo, Flora e Pablito. O casal configura certo vínculo com o clássico par épico, Penélope e Ulisses, da *Odisseia*. Flora, com a proeminência de ser a personagem principal no romance, perpassa-o de ponta a ponta, com nome sugestivo, fundindo-se, na alusão vegetal de seu nome, à selva ervateira. É das figuras femininas mais marcantes de Donato. Ela e Pablito vivem um amor impossível de se realizar no mundo do mate, lugar onde as mulheres pertencem à categoria mais baixa entre todos e entre todas as coisas. Os dois, apaixonados, tentam, inutilmente, viver esse amor. Separada do amado, levado a lugares distantes à procura de novas minas de erva, sozinha, ela luta contra o assédio de Isaque. Ao resistir às investidas de outro homem, recebeu de Artur Neves a definição de “triste Penélope cabocla”.

Em outra vertente do romance, a referência avança no tempo e marca um contraponto com período posterior, a Idade Média. Há certa conformação em parte do enredo de *Selva Trágica* que se esforça na reconstituição de certa ambiência do medievo de trocas de experiências. A análise ancora-se na discussão de Walter Benjamin (1994), que define duas figuras basilares constitutivas desse meio como sendo seus tipos fundamentais: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”. E segue-se que “da interpenetração desses dois tipos arcaicos” (p. 199) derivam as figuras do *mestre* e do *aprendiz*.

A forma da narrativa oral, depreendida da organização dessa sociedade, ligava-se organicamente à experiência e às formas de intercambiá-la. A narrativa oral floresce pelo entrelaçamento das duas figuras balizadoras, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro era celeiro que guardava “o saber do passado”, da tradição, e o segundo arejava a atmosfera da comuni-

⁴ Na última edição da obra, em 2011, o subtítulo foi suprimido.

dade trazendo “o saber das terras distantes”. A Idade Média, através do sistema corporativo, uniu essas duas figuras e engendrou o par mestre/aprendiz, que representa a forma mais acabada de produção da narrativa oral e de transmissão de experiência. No mundo moderno, a narrativa perdeu seu ambiente propício, o que fez Benjamim observar a consequência dessa transformação: a dissolução da arte de narrar, resultado da transformação da natureza da experiência: o que antes era sabedoria – harmônica com o mito e, portanto, com o mundo – hoje, adquire especificidade dramática porque está em conflito, tensão, com esse mundo.

Em *Selva Trágica* distinguem-se traços que reconstituem uma ambiência de trocas de experiências equiparada ao que se pode encontrar na era medieval dos mestres artesãos e seus aprendizes. Diversos pares de personagens prefiguram esse arranjo. Para a análise desse modelo, pinça-se aqui, dentre outros possíveis do enredo, o par Curãturã e Aguará. O ambiente e atividades dos dois aludem à forma do sistema corporativo da Idade Média, que tinha como base o trabalho artesanal. A função de Curãturã no *barbaqué*, além do preparo da erva, pressupõe a formação de um aprendiz, que continuará na atividade. O mestre lhe deve ensinar as “coisas da erva, do fogo, e de como deve remexer, precaver-se contra o tempo, a noite, a luz. Quais as lenhas (...) preferir e quais as que valia a pena evitar.” (p. 40) Entretanto, a formação dada não se restringe apenas à instância prática da função de *uru*, indo além. O mestre deve revelar as coisas “a respeito dos homens e das mulheres, (...) e do amor.” (p. 40). As cenas dispensadas ao par Curãturã e Aguará tratam dos ensinamentos do mestre e as formas de apreensão de seu aprendiz a respeito de três balizas da experiência humana: a do trabalho, a do amor e a da morte.

A atividade de Curãturã, como *uru* – torrar as folhas da planta da erva no *barbaqué* até secarem –, é apresentada como um esforço árduo, realizado por turno de quarenta e oito horas seguidas e, depois, com um momento de descanso, para tudo se recomeçar. Ele fica exposto ao calor médio de 100° C, e no período noturno, à proporção que recebe no peito o calor, é resfriado nas costas, pela aragem fria da noite: “atenção, fogo, fumaça, calor no peito e friagem nas costas.” (p. 39). Acontece um duplo processo de secagem: da folha e do homem que a maneja. Desidratam-se mutuamente: a vitalidade, a seiva da folha, evapora-se com o calor do fogo, à proporção que as substâncias humanas vitais escorrem ao longo do corpo do homem.

Curãturã revela-se consciente do processo de destruição que a função lhe causa. Quando é chamado de “rei do rancho” pelo rapaz, ele lhe explica o processo de aviltamento humano do seu trabalho, numa gradação que acaba por findar na morte. É a forma de dizer que “(...) quer bem ao menino a quem criou” e, assim, “(...) vai ensinando o que sabe”:

Rei? Sei lá! Quando o patrão lhe põe nas mãos a forquilha e lhe dá o piso do barbaquá, diz que ele é senhor. Então começa a respirar fumo e resina, a ser defumado em suor e fumaça. Primeiro a gordura, depois as carnes, a saúde, escorrem pelo corpo, dia e noite, feito suor. Nenhum pêlo lhe fica grudado no corpo, nem saliva na boca, nem dentes nas gengivas, nem lágrimas nos olhos. Vai sendo cozido dia a dia; os intestinos acabam secos e mortos, envenenando o corpo; o estômago ácido, os pulmões cavernados, as veias saltadas, os olhos afundados. E dia e noite, com a forquilha nas mãos, revolvendo erva. No fim da primeira safra desce um fantasma do piso onde subiu um homem. Na segunda é um mecanismo. (...) (p. 39-40).

Em seu desabafo, são os traços de uma caveira que se delineiam. Há uma escala do homem para o fantasma e, finalmente, para o mecanismo. O que estabelece também a relação com a máquina: o trabalhador se diz mecanismo e apenas isso. É apenas mais uma peça na engrenagem da Companhia e não vale mais do que o que possa produzir. E não sendo mais produtivo, ela o abandonará como abandona o erval quando este também não pode mais oferecer as árvores necessárias.

Continuando a descrição, Curãturã explica a Aguará o destino que o trabalho no *barbaquá* reserva ao homem já reduzido a “mecanismo”: “Começa a sofrer uma sede tão grande que até faz dor, queima, atordoa. O remédio é beber. Quanta bebida queira, tanta lhe dão. Também querem que ele se engane devolvendo em álcool a umidade que o barbaquá rouba de seu corpo” (p. 40).

Desidratado como a erva, a bebida alcoólica, oferecida em abundância, é uma forma de iludir o corpo e também o espírito. O engodo do álcool, que mais desidrata, só lhe agrava o estado de aniquilamento. O tempo que pode suportar um homem nessas condições é de dez anos. O narrador é categórico ao sentenciar o destino do mestre: “um *uru* jamais chega à idade madura.” (p. 39).

Depois das quarenta e oito horas seguidas no *barbaquá* ele ganha um período de descanso. Nesse intervalo de folga, o mestre, em companhia do pelo aprendiz, busca distensão do corpo, ao lado da mulher amada. E nesse momento que surge a oportunidade para outro ensinamento ao rapaz: o do amor.

Ao perceber a casa de prostituição (*bailanta*), Aguará não contém a excitação e explode de alegria: “Bailanta?! Pois você vem descansar numa bailanta?!” (p. 70) Mas quando vê o *uru* “entregue às mãos da Zola”, sente repulsa daquilo. Para ele, o “rei do rancho” não poderia precisar de alguém. A visão do mestre é filial e idealizada. O ensinamento de Curãturã, entretanto, é sobre outro valor para as mulheres, diferente daquele reificado do erval, em que elas são apenas objeto de prazer sexual.

A cena em que mostra os três – Curãturã, Zola e Aguará – é emblemática da vicissitude constituição/destituição de um grupo familiar tradicional. O quadro é construído com nuances líricas e idílicas: o casal deitado numa relva sob uma árvore frondosa, enquanto o menino resta um pouco afastado, à margem do rio. Motivados pela presença do rapaz, os amantes passam suas vidas

a limpo. Falam do filho que não tiveram, e do amor que poderiam ter vivido e não viveram. Contra-pondo-se à atividade extenuante do trabalho, esse é um momento de introspecção reflexiva de memórias e nostalgias.

O núcleo Curãturã, Zola e Aguará, por um lado, afirma a constituição de uma família, pai, mãe e filho, mas, por outro, nega-a, pois, a mulher não é a mulher oficialmente, e mais, é de todos, pois é prostituta, e Aguará, que constitui uma espécie de herdeiro, não é filho de fato do casal. E mais, se recusa a “imitar” o pai. Quebra, por assim dizer, a sentença “tal pai, tal filho”. Neste instante em que Aguará está presente na fala de Curãturã e Zola, ao mesmo tempo ele se encontra afastado espacialmente.

Destaca-se ainda, nesse sentido, o fato do movimento de certa forma nômade no erval – quando uma mina ervateira se esgota, muda-se para outro local não explorado. Não há uma situação propícia à agregação das pessoas e de constituição de um círculo de relações mais coeso. Os grupos que se agregam, como os casais, o fazem na informalidade e sob as contingências e os percalços de uma vida degradada.

O evento da festa da Semana Santa no erval é um momento carregado de significações, com os sete dias de festa pontuados dia a dia. Na simbologia da festa cristã está a ideia da morte, que é também mais um prenúncio do fim de Curãturã. A consciência premonitória o deixa com a “angustiosa certeza de que vivia a sua última Semana Santa” (p. 143), e quer viver com a mulher amada, Zola, o máximo da festa.

Ao deixar livre o menino, ele sugere mais um conselho “arrisque o seu dia”. Como indicação de que ele já estaria formado, “Aguará sentiu que alguma coisa havia se acabado, para sempre, entre ele e o seu velho uru.” (p. 145) A moça Anai que surge na festa será para ele a possibilidade de compreender o aprendizado do amor e do sexo. Ele “sentia que ela poderia lhe mostrar o que o Curãturã encontrara na Zola e os mineiros e capatazes encontravam nas outras mulheres.” (p. 146) assim, mistura-se o sentimento de amor que Curãturã sentia pela Zola e as formas de satisfação sexual que muitos mineiros e os capatazes procuravam nas prostitutas do local. Aguará parece resistir ao aprendizado do amor para além do prazer sexual que Curãturã quis lhe ensinar.

A implacável ideia da morte após a festa, e guardadas as devidas proporções, remete Curãturã a um parentesco com outro personagem da literatura brasileira, criado por Guimarães Rosa: Manuelzão, na novela “Uma estória de amor”. Com a mesma certeza de Curãturã, ele vive em sua festa o pressentimento de seus últimos momentos.

O casal Zola e Curãturã vive o idílio amoroso afastados da festa e de Aguará. Nostalgicamente, sob a “copa do arvoredó que porém não ocultava as estrelas”, os “urros dos galistas”, “o

sussurro dos casais”, e as “dezenas de canções descompassadamente cantadas por dezenas de bêbados” ecoavam longe, não alcançando forças para quebrar o encanto dos dois. A festa não era mais para Curãturã, nem “o baile, o jogo, as aventuras de amor. Trocara tudo isso pelo colo da Zola onde descansava a cabeça (...)” (p. 154). Assim como não era para Manuelzão: “Festa de Manuelzão, todos se divertem, ele não... não queria.” (ROSA, p. 213).

A festa pode carregar a ideia emblemática de exaustão das forças vitais. O êxtase total que precede o fim. Assim, está anunciada a morte do *uru*. O fim da festa prenuncia também o seu fim. A morte do *uru* coincide exatamente com o esgotamento (morte) do erval Bonança. Os dois têm a morte, fim, anunciada desde a primeira cena da narrativa. Para Curãturã, o sinal definitivo de seu declínio coincide com o fim do baile: ele gemera de dor nos rins, ao mesmo tempo em que já “(...) a orquestra tocava lento e baixo.” Era “o baile que esfriava.” (p. 40). Era também o corpo que esfriava.

O evento marca a mudança para o novo erval. É também os últimos momentos de Curãturã, que fica para trás, pois já não pode seguir com o grupo. A articulação entre espaço e personagem é plena de significação: erval e *uru*, esgotados, são abandonados, pois não têm mais o que oferecer à Companhia. O erval Bonança chegara ao fim: a mina de erva está consumida e é trocada por outra. Também o *uru* está consumido e morrendo, assim como o erval. Ele é abandonado e trocado por outro. O grupo segue para o novo erval e terá um novo *uru* – Aguará. A festa marca a passagem: esgotamento e morte.

No ambiente desolado que se tornara o erval Bonança, duas únicas pessoas, Zola e Aguará, restam junto a Curãturã, já quase morrendo. O menino que anteriormente já havia recusado a lição do amor, agora resiste à lição que a experiência da morte pode lhe proporcionar. Ele se mantém afastado do leito de morte e “[e]sforçava-se por não admitir o que havia de aborrecido em perder tantas horas com um defunto.” (p. 204). Em outra ocasião, quando da morte de uma menina no erval, Aguará “teve arrepios”. À visão da garota, “quieta e pálida”, incomoda-lhe a gélida sensação da morte: “correu ao *barbaqué*. Havia calor de fogo e vida lá dentro (...)” (p. 107). Curãturã, que vira “muitos e muitos” mortos, inquire Aguará para saber se este já vira algum. Nesse momento do enredo, joga-se com imagens do calor e do frio remetendo, simbólica e respectivamente, à vida e à morte. O fogo do *barbaqué* aceso que simboliza a vida nesta ocasião de morte, paradoxalmente, já havia assumido feições infernais. Assim, o *barbaqué* alcança significado ambivalente.

Benjamim (1994) fala do caráter “público” e “altamente exemplar” que o episódio da morte continha. E que a sociedade burguesa, com suas “instituições higiênicas e sociais” produziu o distanciamento do “espetáculo da morte”. É tomado dessa repulsa que Aguará se afasta do mestre

no momento em que este morre.

O paralelo entre personagens, distinguindo-se relações de mestre e aprendiz, ocorre em outros pares do romance. Assim como Curãturã está para Aguará, como ficou visto, Bopi para Pablito, Curê para Isaque e Luisão para o jornalista. Em cada um dos pares, os quais não serão desenvolvidos aqui, esboça-se trocas de “experiências” diversas. O vínculo mestre/aprendiz se dá, supostamente, na dimensão da experiência de vida dos que estão na primeira parte da clave e da inexperiência dos da segunda parte. Os que estão antecidos são homens mais velhos, “experientes”, vividos, que aprenderam com a vida (não raro, amargurados), e no segundo plano são homens apaixonados, “inexperientes”, ingênuos e, portanto, que têm algo a aprender. Não por acaso, o termo “ensinar” aparece reiteradamente e pleno de significação, atualizando e reafirmando a relação mestre/aprendiz e da “experiência que passa de pessoa a pessoa”..

3. Vidas trágicas

Os índices apontados nesta análise e que pontuam sugestivamente ao longo de *Selva Trágica* conduziram à aproximação de contextos distintos. Muito embora os laços que estreitam esses universos distantes, apresentados na contemporaneidade do enredo de Donato, revelam-se, por fim, como realização às avessas dos elementos e das figuras arcaicos evocados. O traço central destacado na obra para esta análise, o binômio mestre/aprendiz do autor paulista, delinea-se num ambiente de degradação humana e social. O aviltamento humano no trabalho, a prostituição da mulher amada, os vícios e a suspensão dos direitos marcam as trocas de experiências nessa comunidade. O mundo representado, moderno, capitalista, já não pode mais engendrar o mesmo sentido de trabalho artesanal de tempos antigos, produzindo mestres e aprendizes e trocas de experiência, absorvidas da “sabedoria”, do período arcaico de que se reporta Walter Benjamin.

Se a gênese do conjunto mestre/aprendiz remonta à Idade Média, a sobrevivência do par foi sendo dissolvida na medida em que o modo de produção secular foi se estabelecendo, até chegar a sua forma mais definida, o alto capitalismo. Apesar dessa conformação histórica, o enredo de *Selva Trágica* apresenta agregação de personagens que remetem, de algum modo, à configuração de trocas de experiências entre pessoas, configurando relação mestre/aprendiz. O que em princípio sugere um retorno aos elementos arcaicos, não se pode confirmar como tal na realidade atualizada, opressora e dramática, do universo plasmado. Nem a própria forma do romance moderno pode engendrar esses elementos. No contexto narrado por Donato, o sentido mestre/aprendiz na acepção da discussão “benjaminiana” esvazia-se, realizando-se com sentido irônico.

Na Idade Média, o artífice artesão (mestre) detinha conhecimentos e autoridade (experi-

ência) transformados em “sabedoria”. Portanto, era capaz de dar “conselhos”. O trabalho, amalgamado à vida, constituía-se de uma integralidade. Essa situação se altera ao longo da história, e os moldes do trabalho artesanal medieval não são mais praticáveis. A modificação no modo de produção transforma também a relação com a experiência. Diante disso, Benjamin observa que tem ocorrido uma “baixa nas ações da experiência”.

A referência em *Selva Trágica* desse tipo de organização no trabalho e nas relações pessoais no contexto atual, e daquele mundo posto no romance, reforça a ideia de impossibilidade de retorno e realização, na atualidade, de valores do passado antigo. O procedimento ganha no contexto do romance o poder de crítica ao universo retratado, na medida em que, revoltando a situação original, pelo deslocamento, pela anacronia, transforma-se em ironia.

Veja-se o exemplo de Flora. Com sua resistência ao assédio de Isaque alcança o codinome de “Penélope”. Entretanto, seu esforço, por três vezes, é frustrado. Isaque não a respeita e a toma à força. E mais: ela já havia sido de outros homens antes de Pablito. Por fim, não resta outra comparação que não seja por contraste, e daí Flora estaria mais para uma anti-Penélope.

Com isso Flora também não guardaria também certa identidade, afinidade, com Sísifo? Como esse “trabalhador inútil dos infernos”, que simboliza o esforço repetido e ineficaz, ela não luta em vão? A narrativa, finalizando-se com a voz de Flora, através do discurso indireto livre, parece fechar as perspectivas de um futuro diferente para si. É justamente com ela, que estava na fala de Pablito na ponta inicial do enredo, num discurso indireto livre, resignada, que a história se fecha. Flora se rende:

O futuro era o que era - não o que gostaria de fosse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnicce era atestar no contra rumo. Poderia tropeçar e fazer-se mal. Melhor seria acertar o passo com o passo do mundo. Vivía no país da erva e assim era a vida por ali. Sentiu o Isaque deitar-se ao lado e procurar a sua mão. Não se esquivou. (p. 236)

Muito emblematicamente, a primeira nota de *Selva Trágica* é justamente uma pergunta. “Hein, velho Bopi? Silencioso assim você quer dizer que eles abusaram da minha mulher, não é?!” (p. 13). Do ponto de vista benjaminiano, bastante significativo, pois no universo arcaico “aconselhar é menos responder uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história (...)” (p. 200).

Referências

BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 01, p. 197 – 221.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo* (ensaio sobre o absurdo). Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. In: DONATO, Hernâni. *Selva Trágica*. Taubaté/SP: LetraSelvagem, 2011.

DONATO, Hernâni. *Selva Trágica*. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.

_____. *Selva Trágica*. Taubaté/SP: LetraSelvagem, 2011.

GOLDMANN, Lucien. “A reificação”. *Revista civilização brasileira*. Trad. Luiz Fernando Cardoso, ano III, nº 16, Nov./dez., 1967, p. 119 - 158.

LIMA, Luiz Costa. “A reificação de Paulo Honório”. In: *Por que literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1969.

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

NEVES, Artur. “Selva trágica”. *Revista Anhembi*. São Paulo, fevereiro, 1960, p. 597 - 601.

ROSA, Guimarães. “Uma estória de amor”, in: *Corpo de Baile*. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”, in: *Ao vencedor as batatas: forma literária nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.