

**LAÉRCIO CARDOSO DE JESUS**

**NOS CAMINHOS DO CAATI**

*Uma análise do filme Selva trágica sobre os trabalhadores da erva-mate*

**DOURADOS - MS, 2020**

**LAÉRCIO CARDOSO DE JESUS**

**NOS CAMINHOS DO CAATI**

*Uma análise do filme Selva trágica sobre os trabalhadores da erva-mate*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: *História, Região e Identidades.*

Orientador: Prof. Dr. Linderval Augusto Monteiro

**DOURADOS - MS, 2020**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).**

J58n Jesus, Laércio Cardoso De  
NOS CAMINHOS DO CAATI: Uma análise do filme Selva Trágica sobre os trabalhadores da erva-mate [recurso eletrônico] Laércio Cardoso De Jesus- 2020.  
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Linderval Augusto Monteiro.  
Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal da Grande Dourados,  
2020. Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:  
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. História. 2. Cinema. 3. Erva-mate. 4. Trabalhadores. 5. Representações. I.  
Monteiro, Linderval Augusto. II. Título.

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo autor.**

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

**LAÉRCIO CARDOSO DE JESUS**

**NOS CAMINHOS DO CAATI**

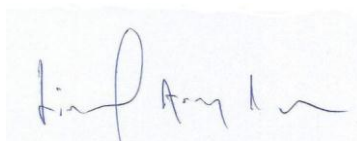
*Uma análise do filme Selva trágica sobre os trabalhadores da erva-mate*

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em 3 de setembro de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**



**Presidente e orientador:** Prof. Dr. Linderval Augusto Monteiro (PPGH/UFGD)



**2º Examinador:** Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (UFSC)



**3º Examinador:** Prof. Dr. Anibal Herib Caballero Campos (UNA)



**4º Examinador:** Prof. Dr. Eudes Fernando Leite (PPGH/UFGD)



**5º Examinador:** Prof. Dr. Paulo Roberto Cimó Queiroz (PPGH/UFGD)



*Quem não sabe dessas coisas, pensa que a erva-  
mate é colhida nos jardins...*

**Hernani Donato**

## AGRADECIMENTOS

Este é um momento singular na vida de um pesquisador, a concretização de um trabalho, mas não o encerramento, pois sabemos que muitas questões emanadas durante a pesquisa podem não ter sido contempladas com argumentos mais convincentes. Esse é um risco que cada pesquisador corre, mas que também abre perspectivas para novas abordagens e, isso é um fator positivo.

Durante toda a caminhada, tivemos a colaboração de diversas pessoas que de alguma forma contribuíram para o prosseguimento da pesquisa. A começar por todos os professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH-UFGD), que prontamente argumentavam sobre questionamentos levantados durante as aulas das disciplinas.

Os agradecimentos começam pelos colegas de mestrado e doutorado, em especial aqueles com quem dividíamos questionamentos durante as aulas e as resenhas na volta do *campus*, como a Kelly, Myla, Clecita, Fernando, Maiara, Monique, Rosely, Rafael, Márcio e os amigos José Milton e Juliano, pessoas cujas famílias tivemos a oportunidade de conhecer e ver que por trás de cada pesquisador solitário existe uma família que o ampara e o aguarda.

Há o grupo de trabalho, o qual colaborou para que tivéssemos tranquilidade em frequentar as aulas e escrever o texto da tese. Começando pelo nosso chefe do antigo NTE, Reissoli, pessoa que favoreceu grandemente o nosso ingresso no curso do doutorado, os colegas do mesmo setor, Lucimeire, Vilma, Zélia, Rodolfo, Vinícius, Guilherme, Rute, Ramona, Sammer, Dona Elza, nossa secretária, e, por fim, meu amigo Jonson, meu irmão, pessoa parceira no trabalho e fora dele: a você um agradecimento especial.

Não podemos deixar de mencionar o apoio dos colegas de trabalho no novo setor – Supervisão de Gestão Escolar –, Fernanda, Juliane, Valdinei, Sandra, Paulo. Nessa relação ainda constam as novas integrantes da supervisão, como Rosineide, Sandra Regina e Estela, mas não esquecemos dos ex-colegas de trabalho, como Jaqueline, Ana Laura, Fabiano e Daniel – este, pessoa que, além de dar conta das atribuições que o cargo de diretor-adjunto que uma escola requer, também está concluindo o seu doutorado neste ano. É certo que outros colegas da Coordenadoria Regional de Educação foram importantes durante a pesquisa, entre eles o coordenador, Nei Elias, e sua adjunta, Karina Garcia, pessoas que sabem da relevância de uma

pesquisa. Temos ainda outros colegas de Coordenadoria que sempre foram sensíveis ao nosso trabalho. Figuram entre eles André, Sirlei, Maria Antônia, João, Izri e Antônio.

Devemos agradecer imensamente ao nosso amigo Jocimar Albanez. Quando, em 2015, estivemos em Campanário, auxiliando uma escola, ele mandou um recado pelo professor Ziliani de que era importante entrarmos no doutorado. Isso, de alguma forma, foi um incentivo. Em Naviraí, agradecemos ao nosso amigo José Aparecido, conhecido como Cido, sempre apoiando nossa pesquisa desde o início. Apesar de sua deficiência visual, ele *enxerga* muito além do que os olhem veem.

Em Ponta Porã, agradecemos à nossa colega Mirta Mabel que, desde 2011, sempre contribuiu com muitos questionamentos e, na escrita da tese, ajudou-nos na tradução de alguns textos em espanhol aqui referenciados. O nosso apreço ao professor Domingos, que por muito tempo foi o diretor do Museu da Erva-mate em Ponta Porã, pessoa com quem tivemos a oportunidade de fazer uma viagem até Concepción, no Paraguai, e, ao longo do caminho, ouvir e contar as histórias que envolveram personagens do trabalho com a erva-mate.

Importante mencionar Iulik Lomba de Farias, cineasta douradense que tivemos a oportunidade de conhecer quando criança, em 1995, no final da graduação em História, momento em que seu pai ministrava aulas para a nossa turma. A nossa grata surpresa foi quando, no final de 2018, o cineasta foi convidado para fazer uma espécie de oficina de cinema no auditório da Coordenadoria de Educação e, enquanto assistíamos ao filme *Selva trágica*, Iulik explicava as técnicas de filmagens, os estilos e as formas com que os filmes eram montados. Em diversos momentos do filme, solicitava pausas e fazia movimentos semelhantes aos que as câmeras registravam, como os olhares subjetivos dos personagens. Mostrou cada posicionamento de câmera, os efeitos claro/escuro, as marcações de lugares de personagens e os efeitos sonoros que causam apreensão nos espectadores.

Salientamos também que o professor Paulo Roberto Cimó Queiroz foi muito importante para a conclusão do doutorado, pois em uma aula de que participávamos em sua disciplina, no segundo semestre de 2015, ainda no intervalo, ele veio conversar e perguntou como estava nossa família. Naquele momento, perguntou também como estava o projeto de pesquisa. Falamos que tínhamos a intenção de desenvolver algo ligado à questão da erva-mate, mas ele foi seguro ao afirmar que devíamos levar em consideração um projeto que apresentamos na seleção da Pós-Graduação de 2011, a partir da análise de filmes sobre a erva-mate – e assim o fizemos.

Agradecemos imensamente ao professor João Carlos de Souza, que orientou esta pesquisa desde o início. Mesmo com o seu desligamento do Programa de Pós-Graduação, no final de 2018, ele continuou a contribuir, mas daquele momento em diante, com o acompanhamento do novo orientador, Linderval Augusto Monteiro, que prontamente aceitou a orientação para a conclusão da tese. De certa forma, tivemos dois acompanhamentos e, por sua vez, mais questionamentos para responder. Aos professores Linderval e João Carlos, um imenso respeito.

Devemos esclarecer o motivo de usarmos a 1ª pessoa do plural: isso seria porque não conseguimos fazer nada sozinhos; nesse contexto, queremos reverenciar as nossas famílias. As famílias de meus irmãos, irmãs e sobrinhos, sempre atentas às conquistas e percalços que tivemos durante esses anos de pesquisas. Uma eterna gratidão à minha família, Lia, Renan e Débora, que abdicaram de momentos de lazer e tarefas essenciais para ajudar em diversos momentos, por entenderem que a pesquisa que ora desenvolvemos não era apenas “escrever um texto”, mas um projeto de vida, uma contemplação profissional, uma formação essencial na vida de qualquer profissional que tenha a oportunidade de realizá-la.

Por fim, agradecer e enaltecer uma mulher de fibra, uma senhora que sempre foi um aporte para a família, para os estudos de todos, mesmo tendo estudado por pouco tempo. Essa conquista não será somente deste orientando, será dela também, viver para ver e ter mais uma pessoa com formação qualificada na família. Ela que viu este pesquisador nascer na região que compreendera os campos de erva-mate, agora o vê cumprindo mais esta etapa da vida. Essa mulher é Flora, nome também da personagem protagonista do filme *Selva trágica*, nome de um conjunto de plantas características de uma determinada região, e, assim como a Flora do filme conseguiu amolecer os corações dos homens, essa Flora da vida real também o faz. Essa Flora é minha mãe. Bem por isso, ela é a personagem principal em nossas vidas e os personagens secundários são os filhos, os netos, descendentes... todavia, qualquer semelhança entre as Floras será mera coincidência.

## RESUMO

O título *Nos caminhos do Caati*, caminhos da mata de erva-mate, possibilita entender que trabalhadores e pesquisadores *trilharam*, grosso modo, o caminho da produção extrativista e de pesquisas, tendo como objeto o complexo ervateiro. Nesse sentido, compreender a atividade extrativa da erva-mate no sul do antigo Mato Grosso, suas múltiplas dimensões, foi a tônica da análise do filme *Selva trágica* (1964). Esta tese debate o contexto político-social e cinematográfico que o diretor Roberto Farias, procurou representar, o período temporal correspondente à primeira metade do século XX. Para os aportes teórico-metodológicos, esta pesquisa considerou vários trabalhos que estreitavam relações entre a atividade cinematográfica e a história, a fim de abrir um espaço de debate e diálogos sobre novas propostas de estudos e tratamento do cinema como fonte historiográfica. O respaldo teórico veio de autores nacionais e estrangeiros, os quais apontaram vários caminhos, nenhum de fácil pisada, já que a pesquisa tinha por objetivo transpor a leitura do filme para além do conceito de representação, ou seja, pensar através de imagens, de sobreposições, de diálogos com outras imagens. Diálogos se estabeleceram amparados em observações de filmes de outras temporalidades e contemporâneos a *Selva trágica*, particularmente a produção cinematográfica conhecida como Cinema Novo. Neste trabalho utilizou-se o método denominado *cinema em ação*, proposto por Sylvie Lindeperg, o qual consistia em analisar o filme pronto para tentar reencontrar os traços da história que poderiam estar ocultos nas imagens. O filme não abordou diretamente a empresa ervateira, contudo, esta era percebida como onipresente. Os diversos personagens, trabalhadores ervateiros, *changa-ys*, capatazes, comitiveiros, mulheres, compradores clandestinos, são apresentados numa trama cuja engrenagem envolvia a todos, sem perspectivas, horizontes, aos moldes de uma organização fechada, com leis próprias: dívida que se prolongava indefinidamente, trabalho estafante, vigilância ostensiva, liberdade cerceada, má alimentação, abuso das mulheres. Convivência com a violência e a morte, reproduzidas também nas festas. Trágicas, essas situações são pensadas como imagens-cristais de filmes com temáticas semelhantes.

**Palavras-chave:** História. Cinema. Erva-mate. Trabalhadores. Representações. Pensar com imagens.

## ABSTRACT

The title *Nos caminhos do Caati*, paths of the yerba mate forest, leads to the paths that workers and researchers, in general, trod about the production and the whole system of the herbalist complex. In this sense, the focus of the analysis of the film *Selva Trágica* (1964) was to understand the extractive activity of the yerba mate in the South of ancient Mato Grosso and its multiple dimensions. This thesis discusses the socio-political and cinematographic context that the director of the film, Roberto Farias, intended to represent, the time period corresponding to the first half of the twentieth century. For the theoretical-methodological contributions, this research considered several works that strengthened relations between film activity and history, in order to open a space of debate and dialogues about new proposals for studies and treatment of cinema as a historiographical source. The theoretical support came from national and foreign authors, who pointed out several paths, none of easy step, since the research aimed to transpose the reading of the film beyond the concept of representation, that is thinking through images, overlaps, and dialogues with other images. Dialogues were established based on observations of films of other temporalities and contemporary to the *Selva trágica*, particularly the film production known as Cinema Novo. This work used the method called *Cinema in Action* proposed by Sylvie Lindeperg which consisted of analyzing the concluded film to rediscover the traces of history that could be hidden in the images. The film did not directly address the herbal company, however, the company was perceived omnipresent. The various characters, people who work with herbs, *changa-ys*, foremen, people in entourages, women, clandestine buyers, are presented in a plot whose gears involved everyone, without perspectives, horizons, modeled on a closed organization, with their own laws: debt that lasted indefinitely, hard work, overt vigilance, restricted freedom, poor nutrition, abuse of women. Coexistence with violence and death, also reproduced in the festivals. These tragic situations are designed like crystal images of films with similar themes.

**Keywords:** History. Cinema. Yerba mate. Workers. Representations. Thinking with images.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Imagens – Capítulo 1

Imagem 1.1 - Indignação pela morte do amigo .....	50
Imagem 1.2 - A senhora sente a morte de seu ente querido .....	50
Imagem 1.3 - <i>Cinetoscópio</i> - Thomas Edison.....	58
Imagem 1.4 - <i>Cinematógrafo</i> - Irmãos Lumière .....	58
Imagem 1.5 - Matéria paga anônima - 1965 .....	73

### Imagens – Capítulo 2

Imagem 2.1 - Planta da erva-mate com 2 anos de vida .....	79
Imagem 2.2 - O habilitado Curê entrega dinheiro a Casimiro .....	90
Imagem 2.3 - Pose para fotografia em uma ranchada ervateira – década/1920 .....	90
Imagem 2.4 - Trabalhadores da erva-mate década 1930 .....	92
Imagem 2.5 - Ranchada ervateira .....	92
Imagem 2.6 - Trabalhadores ervateiros .....	94
Imagem 2.7 - Peão cortando a erva.....	94
Imagem 2.8 - Depenico dos galhos da erva .....	95
Imagem 2.9 - Adão Barbosa sapecando a erva-mate .....	95
Imagem 2.10 - Pablito e Pytã carregam o raído .....	96
Imagem 2.11 - O peso do raído.....	96
Imagem 2.12 - Pablito suspende o raído para pesagem .....	97
Imagem 2.13 - Tambora.....	97
Imagem 2.14 - As mulheres carregam a tambora .....	98
Imagem 2.15 - O Uru revirando a erva no barbaquá .....	98
Imagem 2.16 - Cancha para triturar a erva .....	99
Imagem 2.17 - Cancheando a erva com o cambão .....	99
Imagem 2.18 - Ataqueio da erva.....	99
Imagem 2.19 - Ensacando a erva .....	99
Imagem 2.20 - Mineiro tomando tereré .....	100
Imagem 2.21 - Casimiro toma tereré na porta do rancho .....	100
Imagem 2.22 - Casas sede em Campanário década 1920 .....	103
Imagem 2.23 - Hotel em Campanário década 1920.....	103

Imagem 2.24 - Hospital em Campanário - 1930.....	103
Imagem 2.25 - Escola Mendes Gonçalves em Campanário década 1920 .....	103
Imagem 2.26 - Negócio clandestino de erva-mate.....	113
Imagem 2.27 - Comitiveiro procura por clandestinos .....	113
Imagem 2.28 - Peão se revolta pela diminuição do peso de seu raído.....	120
Imagem 2.29 - Estaqueamento no Paraguai.....	126
Imagem 2.30 - Estaqueamento na Argentina.....	126

### **Imagens - Capítulo 3**

Imagem 3.1 - Contrato para filmar <i>Selva trágica</i> .....	138
Imagem 3.2 - Grupo de <i>changa-ys</i> rumo a Ponta Porã.....	140
Imagem 3.3 - Pablito, o <i>changa-y</i> .....	141
Imagem 3.4 - Flora, companheira de Pablito.....	141
Imagem 3.5 - Pytã, o <i>changa-y</i> .....	141
Imagem 3.6 - Isaque, o capataz.....	141
Imagem 3.7 - Casimiro, o comitiveiro .....	142
Imagem 3.8 - Curê, o administrador .....	142
Imagem 3.9 - Eva Rodrigues, a convidada das festas.....	142
Imagem 3.10 - Dinorah Brillanti (Zola), a quilombeira.....	142
Imagem 3.11 - Edla Van Steen em conversa com Farias .....	144
Imagem 3.12 - Vilma em testes para interpretar Flora .....	144
Imagem 3.13 - Anúncio em jornal .....	145
Imagem 3.14 - Anúncio em jornal .....	145
Imagem 3.15 - Reginaldo treina dicção com Rejane .....	146
Imagem 3.16 - Reginaldo marca os passos com Rejane.....	146
Imagem 3.17 - Gravador de som de <i>Selva trágica</i> .....	150
Imagem 3.18 - Farias operando a câmera em <i>Assalto ao trem pagador</i> .....	150
Imagem 3.19 - Mesma câmera usada em <i>Selva trágica</i> .....	151
Imagem 3.20 - Cartaz do filme <i>Selva trágica</i> (1964) .....	154

### **Imagens - Capítulo 4**

Imagem 4.1 - Lênin na clandestinidade .....	171
Imagem 4.2 - Acampamento clandestino.....	171



Imagem 4.3 - Pablito em vigília.....	175
Imagem 4.4 - Ambientação de <i>Selva trágica</i> .....	175
Imagem 4.5 - O Uru no barbaquá .....	179
Imagem 4.6 - Pablito e Flora dormem .....	179
Imagem 4.7 - Pablito sobe para fazer vigília .....	183
Imagem 4.8 - Casimiro chega à ranchada clandestina.....	183
Imagem 4.9 - Negociador clandestino de erva-mate .....	187
Imagem 4.10 - O interesse por Flora .....	187
Imagem 4.11 - Negociador paga a erva-mate .....	189
Imagem 4.12 - Pablito ameaça o Negociador .....	189
Imagem 4.13 - Rumo à cidade .....	191
Imagem 4.14 - O grupo é surpreendido pelos comitiveiros.....	191
Imagem 4.15 - Flora abusada pelo comitiveiro .....	192
Imagem 4.16 - A chegada na ranchada.....	192
Imagem 4.17 - A mulher ajuda mineiro no depenico .....	193
Imagem 4.18 - O negociador solicita compra de Flora.....	193
Imagem 4.19 - A mulher ajuda na tiragem das folhas .....	195
Imagem 4.20 - O trabalho das mulheres .....	195
Imagem 4.21 - Flora e Pablito trocam afetos .....	198
Imagem 4.22 - Pablito encontra Flora ao chegar de Ponta Porã.....	198
Imagem 4.23 - Casimiro chega com os <i>changa-ys</i> .....	202
Imagem 4.24 - Casimiro adentra a comissaria.....	202
Imagem 4.25 - Casimiro encontra Curê.....	203
Imagem 4.26 - Casimiro quer mais dinheiro .....	203
Imagem 4.27 - Maldita luz.....	205
Imagem 4.28 - Flora desfocada.....	205
Imagem 4.29 - Isaque se questiona em pensamentos .....	207
Imagem 4.30 - Curê resignado.....	207

### **Imagens - Capítulo 5**

Imagem 5.1 - A mulher acompanha o mineiro .....	209
Imagem 5.2 - A mulher acompanha Zé do Burro .....	209
Imagem 5.3 - Levantamento do raído .....	211

Imagem 5.4 - Zé do Burro carrega a cruz .....	211
Imagem 5.5 - Mulheres carregando o raído .....	215
Imagem 5.6 - O cemitério ao caminho.....	217
Imagem 5.7 - Portal do cemitério de Paraibuna - SP .....	217
Imagem 5.8 - Pablito.....	219
Imagem 5.9 - Pablito – o coveiro.....	219
Imagem 5.10 - Casal se assusta ao observar o morto .....	220
Imagem 5.11 - O morto.....	220
Imagem 5.12 - Trabalhadores partindo para os ervais.....	224
Imagem 5.13 - Cadáver descendo o rio .....	224
Imagem 5.14 - O conchavo .....	225
Imagem 5.15 - A festa do conchavo .....	225
Imagem 5.16 - Mulheres sapecando a erva.....	226
Imagem 5.17 - Carreta com homens de conchavo .....	228
Imagem 5.18 - Peão puxa um trago .....	230
Imagem 5.19 - As crianças acompanham os pais ao baile.....	230
Imagem 5.20 - Os músicos do baile.....	231
Imagem 5.21 - Curê no baile.....	231
Imagem 5.22 - O Uru .....	232
Imagem 5.23 - Casimiro se alegra ao ver Flora chegar ao baile.....	232
Imagem 5.24 - Capataz toma a mulher à força .....	234
Imagem 5.25 - Companheiro agride a mulher .....	234
Imagem 5.26 - A Cruz de <i>Pytã</i> .....	237
Imagem 5.27 - Pablito limpa a arma .....	237
Imagem 5.28 - O sorriso de Pablito .....	238
Imagem 5.29 - Pablito e <i>Pytã</i> na Semana Santa.....	239
Imagem 5.30 - Casimiro se preparando para correr.....	239
Imagem 5.31 - Os corredores se preparam para largada.....	240
Imagem 5.32 - Pablito e Flora combinam a fuga.....	240

## **Imagens - Capítulo 6**

Imagem 6.1 - Pablito e Flora correm perto do Cruzeiro .....	245
Imagem 6.2 - Pablito, Flora e <i>Pytã</i> passam pelo Cruzeiro.....	245

Imagem 6.3 - Isaque resigna-se diante do Curê.....	248
Imagem 6.4 - Casimiro prepara a busca.....	248
Imagem 6.5 - Flora Medina baleada .....	249
Imagem 6.6 - O administrador é chicoteado .....	249
Imagem 6.7 - Casimiro observa o corte do galho .....	251
Imagem 6.8 - Pablito abrindo caminho.....	251
Imagem 6.9 - Flora cambaleante.....	252
Imagem 6.10 - O grupo resolve descansar .....	252
Imagem 6.11 - Pablito e Flora cansados .....	253
Imagem 6.12 - Pytã tenta calar Flora .....	253
Imagem 6.13 - Flora pede para Pablito ir embora .....	254
Imagem 6.14 - Pablito se nega a deixar Flora.....	254
Imagem 6.15 - Pytã tenta convencer Pablito .....	255
Imagem 6.16 - Pytã foge correndo.....	255
Imagem 6.17 - As mãos do comitiveiro no rosto de Flora.....	257
Imagem 6.18 - As mãos de Isaque no rosto de Flora.....	257
Imagem 6.19 - Marco divisório entre Brasil e Paraguai .....	259
Imagem 6.20 - Pablito solitário.....	259
Imagem 6.21 - Pablito vê o Marco.....	261
Imagem 6.22 - O marco da liberdade.....	261
Imagem 6.23 - Pablito corre para o marco.....	262
Imagem 6.24 - Visão subjetiva de Pablito .....	262
Imagem 6.25 - Comitiveiros se aproximam.....	263
Imagem 6.26 - Pablito atira.....	263
Imagem 6.27 - Os comitiveiros despem os corpos .....	265
Imagem 6.28 - Flora volta para ranchada .....	265

## LISTA DE MAPAS E TABELAS

### MAPAS

Mapa 1 – Área de ocorrência da erva-mate na América do Sul .....	82
Mapa 2 - Ervais da empresa Mate Larangeira entre 1882 e 1940 .....	84
Mapa 3 - Ervais da empresa La Industrial Paraguaya entre 1886 a 1915 .....	121
Mapa 4 - Explorações ervateiras e florestais de Domingo Barthe - 1915 .....	123

### TABELAS

Tabela 1 - Receitas arrecadadas pelo Estado de Mato Grosso com Imposto de Exportação – 1896 .....	85
Tabela 2 - Quantidade em toneladas de erva-mate exportada para Argentina entre 1909 e 1913 .....	86
Tabela 3 - Empresas que detinham extensões de terras no Paraguai a partir de 1883 e 1886 .....	116
Tabela 4 - Empresas que detinham vastas extensões de terras no Paraguai entre 1890-1940	118
Tabela 5 - Dados técnicos do filme <i>Selva trágica</i> .....	139

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AI-5 - Ato Institucional nº 5
- AIC - Academia Internacional de Cinema
- AN - Arquivo Nacional
- APEMS - Arquivo Público Estadual – MS
- BIOGRAPH - Biography Company/The American Mutoscope
- BVF - Brasil Vital Films
- CAC – Companhia Atlântida Cinematográfica
- CCB - Companhia Cinematográfica Brasileira
- CCVC - Companhia Cinematográfica Vera Cruz
- CDB - Companhia Domingo Barthe
- CDR - Centro de Documentação Regional
- CEUD – Centro Universitário de Dourados
- CINÉDIA - Companhia Cinematográfica Cinédia
- CML – Companhia Mate Larangeira
- CRE 5 – Coordenadoria Regional de Dourados
- EML - Empresa Mate Larangeira
- EMLM - Empresa Mate Larangeira Mendes
- EUA – Estados Unidos da América
- FIF - Festival Internacional do Filme
- FMDP - Festival de Mar Del Plata
- GEC - Grupo de Estudos de Cinema
- GEICINE - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
- HDBN - Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional
- IHGB-BA - Instituto Histórico e Geográfico da Bahia
- IHGB-SP - Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
- IMDb - Internet Movie Database
- INCE - Instituto Nacional do Cinema
- IPHAN-MS – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Mato Grosso do Sul
- JB - Jornal do Brasil/RJ
- JCP - Jornal Correio Paulistano

JC-RJ - Jornal do Commercio/RJ  
JDN - Jornal Diário de Notícias  
JDP - Jornal Diário de Pernambuco  
JD-SP - Jornal Diário de São Paulo  
JEL - Jornal El Diario/PY  
JLN - Jornal La Nación/AR  
JOESP – Jornal O Estado de São Paulo  
JTI-RJ - Jornal Tribuna da Imprensa/RJ  
JUH-PR - Jornal Última Hora/PR  
JUH-RJ - Jornal Última Hora/RJ  
LIP - La Industrial Paraguaya  
LMC - Larangeira Mendes & Cia  
MAM-RJ - Museu de Arte Moderna/RJ  
NTE – Núcleo de Tecnologia Educacional  
PMG - Primeira Guerra Mundial  
PPGH – Programa de Pós-Graduação em História  
PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
R.F. FARIAS - Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda.  
SED-MS – Secretaria de Estado de Educação/MS  
SESC-SP – Serviço Social do Comércio/SP  
SGE – Supervisão de Gestão Escolar  
SMT - Sul do antigo Mato Grosso  
UEM - Universidade Estadual de Maringá  
UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados  
UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
UFPI - Universidade Federal do Piauí  
UME - União Metropolitana dos Estudantes  
UNESP-Assis – Universidade Estadual Paulista/Assis  
VITAGRAPH – The Vitagraph Company

## SUMÁRIO

RESUMO .....	07
ABSTRACT .....	08
LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	09
LISTA DE MAPAS E TABELAS .....	14
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	15
INTRODUÇÃO.....	19
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>39</b>
<b>SELVA TRÁGICA E O CONTEXTO DO CINEMA NOVO .....</b>	<b>39</b>
1.1 - O cinema como objeto analítico da história, conceitos de abordagem em <i>Selva trágica</i> .....	39
1.2 - Representações, potencial das imagens e o pensamento por imagem .....	52
1.3 - As bases do cinema mundial e as empresas nacionais .....	55
1.4 - <i>Selva trágica</i> e a abordagem da realidade brasileira durante o Cinema Novo.....	62
1.5 - Críticas ao Cinema Novo .....	72
1.6 - O cinema em Roberto Farias .....	74
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>77</b>
<b>SELVA TRÁGICA NO CONTEXTO DO COMPLEXO ERVATEIRO.....</b>	<b>77</b>
2.1 – O que é esse vegetal conhecido como erva-mate? .....	77
2.2 - Origens do consumo da erva-mate na América do Sul.....	79
2.3 –Localização e exploração da erva-mate no Sul do antigo Mato Grosso - SMT .....	81
2.4 – A produção da erva-mate em <i>Selva trágica</i> .....	88
2.5 –A <i>civilização</i> no sertão - as <i>idades</i> da Mate Larangeira.....	101
2.6 - O trabalho indígena e a racionalização da atividade ervateira .....	105
2.7– Os produtores independentes e os conflitos com a Mate Larangeira .....	112
2.8 As empresas ervateiras em região de fronteiras .....	115
2.9 - A penúria dos trabalhadores ervateiros por Rafael Barrett.....	124
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>128</b>
<b>SELVA TRÁGICA: DA ESCRITA À TELA.....</b>	<b>128</b>
3.1 – A base do livro <i>Selva trágica</i> para compor o filme .....	128
3.2 - Hernani Donato, um literato .....	130
3.3 - Apontamentos acerca do livro <i>Selva trágica</i> .....	134
3.4 - Elementos da produção do filme <i>Selva trágica</i> .....	138

3.5 – Os personagens do filme e algumas preocupações de caracterização pelo diretor	140
3.6 - Dificuldades de filmar <i>Selva trágica</i> .....	148
3.7 - O lançamento do filme <i>Selva trágica</i> - caminhos e descaminhos.....	153
3.8 - Apontamentos acerca do filme <i>Selva trágica</i> .....	155
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>169</b>
<b>A AUSÊNCIA/PRESENÇA DA CIA E A TRAMA QUE APRISIONA</b> .....	<b>169</b>
4.1 - Diálogos referenciais de produções fílmicas com <i>Selva trágica</i> .....	169
4.2 - A vigília e os créditos iniciais.....	174
4.3 – O comércio com o negociador clandestino .....	185
4.4 - A mulher nos ervais .....	192
4.5 – A administração da ranchada .....	201
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>209</b>
<b>A SELVA É TRAGICA</b> .....	<b>209</b>
5.1 - A imagem-cristal do levantamento do raído e dimensões opacas da vida dos trabalhadores .....	209
5.2 - Os trabalhadores e imagens de sua história-limite .....	217
5.3 - Experiências de trabalhadores/as ervateiros: o recrutamento, as dívidas, as condições precárias, aqui e em outras plagas. ....	221
5.4 - A estratégia da fuga durante a festa da Semana Santa .....	237
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>244</b>
<b>A PRETENSÃO FUGAZ NA FRONTEIRA</b> .....	<b>244</b>
6.1 - Os <i>changa-ys</i> sem alternativas, desafiam a Companhia .....	244
6.2 - A busca da liberdade na fronteira .....	250
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>267</b>
<b>FONTES/FILMES/ACERVOS</b> .....	<b>275</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>279</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>292</b>



## INTRODUÇÃO

*Acredito na potência das imagens, não no poder das imagens...*  
Didi-Huberman

A proposta deste trabalho objetiva analisar o filme *Selva trágica* (1964)<sup>1</sup>, do diretor Roberto Farias, com vistas a compreender a complexidade e a participação dos trabalhadores do ramo da erva-mate no antigo Mato Grosso entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Dessa forma, ao discutir as representações sobre os peões ervateiros apresentados no filme, procuramos entender e estabelecer relações que ampararam a construção do filme e as abordagens que o cineasta utilizou para compor seu trabalho.

A tese tenta priorizar a abordagem histórica e entender o contexto político-social e cinematográfico em que Roberto Farias se inseria. Ele dialogou com diversos diretores que o precederam para que, ao observar elementos de estilo, formas e estéticas empregados em outros filmes, pudesse produzir *Selva trágica*. Nessa perspectiva, esta pesquisa aborda também várias discussões de cineastas do movimento conhecido como Cinema Novo, das quais o diretor pôde se apropriar para fazer seu filme.

O trabalho procurou transpor a questão da representação do filme, ou seja, produzir um mimetismo fílmico. No período em que foi produzido, parece que houve um duplo canal que alimentou a produção cinematográfica. Por um lado, inovou-se com as concepções técnicas e conceituais sobre o momento de criação dos filmes na década de 1960 e, por outro, amparou-se em raízes da produção anterior, de cineastas e diretores como Mário Peixoto, Humberto Mauro, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, David Griffith, Charles Chaplin e outros.

Essa complexidade histórica foi levantada por François Hartog, o qual, ao abordar questões referentes à Revolução Francesa, indicou que esta era presentista, objetivando um rompimento com o velho absolutismo europeu do século XVIII; ao mesmo tempo, porém, havia um conceito passadista, em que elementos da velha estrutura hierárquica perduravam na França liberal. Este pensador deixa bem claro que é no presente que as coisas acontecem (HARTOG, 2014).

Longe de nós a pretensão de resolver a questão da representação de *Selva trágica* concernente aos trabalhadores da erva-mate, mas não podemos nos abster de compreender, por

---

<sup>1</sup> O filme está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=G\\_4NUUOAcmg&t=2291s](https://www.youtube.com/watch?v=G_4NUUOAcmg&t=2291s).

meio de articulações trabalhistas, como foram vivenciadas as relações sociais, políticas, amorosas, culturais e, principalmente, econômicas. Nesse caso, intentamos compreender, ao longo da nossa abordagem, as relações de trabalho entre vários agentes radicados nas fronteiras ao sul de Mato Grosso na primeira metade do século XX.

Durante o desenvolvimento da temática, pensamos em algumas opções de títulos que contemplassem o viés da pesquisa. Assim, optamos por *Nos caminhos do Caati*. Caati significa a mata de erva-mate<sup>2</sup>, mas outras conotações referem-se a matas, como floresta, *jungle*, *mina* e *selva*. O título tem, portanto, um sentido duplo, porque tanto pode fazer referência aos trabalhadores que trilharam as estradas e picadas, conhecidas como *tapé-hacienda*, como também aos pesquisadores que, por meio da historiografia, produziram textos acerca do complexo ervateiro.

A nossa caminhada para a escrita deste objeto tem respaldo teórico, pois encontramos variadas formas para as discussões sobre a temática, uma vez que buscamos autores nacionais e estrangeiros que apontaram vários caminhos a seguir. Citamos o trabalho de Michel de Certeau (1982, p. 66) sobre o *lugar* de produção historiográfica, pois ele entende que uma operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas científicas e de uma escrita que não devem ser aleatórias. Assim, compreende-se que quando o historiador consulta arquivos, textos, leituras deixadas pelas gerações passadas, estes são revistos e reescritos a partir dos problemas do presente, tendo em mente que, ao fazer uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente, pois elas se organizam em função de problemáticas impostas por uma situação.

O cinema é como uma janela que, através de uma imagem enquadrada, provoca reflexões que permitem vislumbrar o mundo. Assim, as análises que nos propusemos a realizar por meio do filme *Selva trágica* tornaram-se um portal para o mundo dos trabalhadores ervateiros, tendo como ponto de partida de observação as evidências apresentadas no próprio filme.

No livro *A análise do filme*, Aumont e Marie (2013) indicam alguns caminhos que auxiliam no entendimento para quem se lança nessa tarefa de estudar uma obra. Os autores apontam que uma imagem possui vários níveis de significação, por isso devemos escolher a que pode nos dar uma interpretação mais central e encontrar nela vários elementos informativos e simbólicos. Dessa forma, ao descrever uma imagem, a primeira tarefa de um analista seria reconhecer e identificar corretamente esses elementos representados no filme.

---

<sup>2</sup> A esse respeito, ver Guillen, (1991, p. 186), Serejo (1946, p. 108), Gomes, (1986, p. 441) e Saldanha (1986, p. 445).

Quanto ao nível “simbólico”, é ainda mais clara e francamente convencional, e a sua leitura correcta, mesmo no estágio da simples descrição, exige uma familiaridade real com o vestuário, o pano de fundo histórico, os simbolismos do universo diegético que o filme descreve (AUMONT; MARIE, 2013, p. 67).

Nesse sentido, esta tese versa sobre uma análise mais acentuada das imagens que se evidenciam em *Selva trágica*, juntamente com os personagens que compõem a trama, tanto no contexto do trabalho extrativo quanto no período histórico de sua produção, visando entender como essa obra permite observar elementos como as estruturas de dominação, as forças de resistência e as posições ideológicas propostas por vários pesquisadores. Nosso objetivo para o desenvolvimento deste trabalho é entender o contexto da participação dos trabalhadores nas atividades ervateiras, ou seja, observar as relações de trabalho com outros agentes históricos, formas de produção e convívio social.

Procuramos, assim, compreender, por meio do filme, as representações dos trabalhadores da erva-mate do antigo sul de Mato Grosso e o contexto do período histórico do ciclo ervateiro. Roger Chartier (2002, p. 16) levanta alguns cuidados ao se trabalhar com a representação, por estar carregada da fragilidade da imaginação e da intencionalidade, pois as representações do mundo social são construídas e determinadas pelos interesses de grupos com discursos proferidos a partir da posição de quem as utiliza.

Pensar a história social a partir do cinema não é coisa recente, principalmente porque tendemos a fertilizar nossa imaginação histórica com opções imagéticas que nos cercam a todo momento. Assimilamos muitos conceitos que identificamos nas imagens representadas do cotidiano e observadas em certos filmes que constantemente assistimos. Dessa forma, somos lançados em um mundo representacional que nos permite determinar construções históricas mentais que conduzem a nossa trajetória individual.

Encontramos muitos pesquisadores que se lançaram inicialmente nessa trajetória de analisar filmes considerando-os como documentos históricos, a fim de perceber o quão importante estes eram para observar uma construção histórica e social de desenvolvimento de variados grupos ou mesmo de sociedades. Nessa perspectiva, muitas instituições procuraram no cinema meios de impor seus propósitos a fim de ordenar os pensamentos coletivos daquelas sociedades recipiendárias, ou seja, interesses particulares que são apresentados como opiniões de uma coletividade, utilizando, para isso, ações governamentais que estabelecem leis com esse intuito.

O trabalho do pesquisador Geovano Chaves (2018) aponta que o cinema vai muito além dos filmes apresentados e não sintetizados totalmente pelos públicos específicos.

O cinema não tem como fim a narrativa acadêmica e historiográfica da história, ao cinema é permitido o delírio descompromissado dos eventos históricos, pois o cinema é arte, produto de um tempo e de um espaço, objeto da reprodutibilidade técnica e inserido na cultura de massa, de acesso fácil e absorção rápida, imagética, capaz de alcançar multidões simultâneas, mesmo sem a obrigação da responsabilidade acadêmica de se falar de história, difundir histórias, fictícias por excelência, mas histórias (CHAVES, 2018, p. 12).

Assim, o cinema é uma atividade que compõe diversos gêneros que envolvem as questões sociais, econômicas, religiosas e psicológicas. Para cada filme que um espectador vê, existe uma cadeia que vai desde a pesquisa, produção, divulgação e recepção, sendo que cada etapa é subdividida em outra que se organiza em sua respectiva atividade. Isso ocorre porque para se chegar a exibir um filme deve haver um grande orçamento a ser disponibilizado, seja através de incentivos ou financiamentos, sem os quais dificilmente poderia ser arcado por um diretor ou roteirista.

A prática cinematográfica, a construção de suas variadas linguagens de um discurso sobre o homem e sua relação com espaço e tempo na história, conforme Chaves, têm provocado preocupações, tensões e interesses em determinadas instituições

O filme é um meio no processo cinematográfico como um todo, é a parte mais importante, pois é o objeto do qual a atividade cinematográfica obtém sua razão de ser. Ao mesmo passo, o filme em si, isolado de todo o contexto e situações que o envolvem, não deve ser entendido quão o cinema como um todo, pois a complexidade das atividades cinematográficas vai além do filme (CHAVES, 2018, p. 14).

No entanto, outro pesquisador, Alexandre Valim, em seu texto *História e cinema* (2012, p. 284), nos alerta que os problemas que se apresentam para o estudo multidisciplinar das relações entre as sociedades e os meios de comunicação, juntamente com a diversidade das abordagens metodológicas utilizadas, tornam a história social do cinema um pouco mais complexa.

O autor deixa claro que muitos historiadores que utilizam filmes em seus trabalhos sentem-se retardatários, pois sabem da importância de uma abordagem historiográfica do cinema, mas se veem apreensivos pela ausência de formação sobre teoria do cinema e análise de filmes, ou seja, como abordá-los pela história.

O cinema tornou-se, de fato, uma linguagem, constituindo-se como narrativa, apresentando uma história e rechaçando outras. Isso ocorreu a partir do momento em que as histórias se tornaram mais densas, com longa-metragem, pois, conforme aponta Jean-Claude Bernardet (1985), até o início do século XX os filmes eram curtos e nem contavam histórias. Ou seja, a linguagem cinematográfica foi se construindo sobre as bases lançadas mais ou menos a partir de 1915.

A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis: que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. [...] Dizia-se da imagem cinematográfica que esta reproduz a percepção natural das pessoas. Da mesma forma, vai-se atribuir à linguagem narrativa transparente um caráter de naturalidade. O tamanho dos planos e a sua sucessão corresponderiam ao movimento natural, espontâneo, de uma pessoa que se interessa por um determinado acontecimento (BERNARDET, 1985, p. 17-23).

Bergson (apud DELEUZE, 2005, p. 31) observa que nunca percebemos uma imagem por inteiro, estamos sempre limitados ao olhar, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, porque sempre objetivamos interesses diversos, como econômicos, ideológicos ou psicológicos<sup>3</sup>.

Torna-se necessário que a imagem se liberte dos vínculos sensório-motores, que deixe de ser imagem-ação para tornar-se imagem ótica, sonora e pura. Um mundo de *chronosignos*, conforme Deleuze (2005, p. 35), já seria suficiente para colocar em dúvida a falsa evidência de que a imagem cinematográfica se encontra necessariamente no presente.

Deleuze (2005, p. 48-50) encontra duas faces na imagem-movimento: a primeira ele chama de enquadramento, voltada para os objetos; a segunda seria a montagem, voltada para o todo. Sendo assim, o tempo seria necessariamente uma representação indireta derivada da montagem, que une uma imagem-movimento a outra. O cineasta italiano Pier Paolo Pasolini entendia que a montagem tinha a propriedade de tornar um presente instável e incerto em passado estável e descritivo, ou seja, *realizar* o tempo. De acordo com ele, o presente transforma-se em passado em virtude da montagem, mas sempre aparece como presente em virtude da natureza da imagem.

---

<sup>3</sup> A narração, segundo este autor, nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta, é consequência das próprias imagens aparentes e sensíveis que se definem por si mesmas (DELEUZE, 2005, p. 39).

O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica sempre está no presente, necessariamente no presente. Se assim fosse, o tempo só poderia ser representado indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem. [...] Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o *depois*... Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes (DELEUZE, 2005, p. 51-52).

Para Deleuze (2005, p. 87), o cinema não é apenas imagem, ele nos cerca com um mundo ao unir uma imagem atual a imagens-lembrança, criando imagens-sonho, imagens-mundo. Assim, a imagem atual tem uma outra, correspondente a ela – a virtual –, como um duplo reflexo. Baseado nos termos de Henri Bergson, o objeto real simultaneamente se reflete no objeto virtual, promovendo uma fusão – aqui entendida como coalescência ou imagem mútua.

Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se aninhassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura (DELEUZE, 2005, p. 88).

*Selva trágica* insere-se em um contexto sociopolítico e cultural do Brasil situado entre as décadas de 1950 e 1960, do qual o Cinema Novo foi uma das expressões. Analisar esse filme implicou discutir as dimensões práticas do fazer enquanto historiador, refletir sobre a natureza da obra enquanto fonte, buscar estratégias de redação do trabalho e estar atento para perceber o que a fonte respondia em relação à temática e problemática propostas. Procuramos articular o tema de pesquisa, ou seja, a representação dos trabalhadores no filme *Selva trágica*, como possibilidade de entender as questões que envolviam os trabalhadores da atividade ervateira e dialogar com o livro homônimo de Hernani Donato (1959). Várias foram as mediações para concretização desse processo: diálogos com as referências da historiografia sul-mato-grossense sobre a temática, com pesquisadores de cinema e imagens e da historiografia geral, bem como de áreas afins.

Algumas problemáticas norteiam nossa análise. Inicialmente destacamos algumas que tratam das relações de trabalho e a Cia. Mate Larangeira. Ao observar as relações de trabalho entre os responsáveis pela empresa e os trabalhadores, eram latentes as tensões que suscitaram algumas questões, tais como: qual o significado da presença/ausência da empresa no filme?

Como se evidenciavam as relações de poder entre a Cia. e os ervateiros? Nesse sentido, em qual dinâmica e estrutura organizacional estavam inseridos administradores e os mais diversos trabalhadores? Como a empresa controlava seus trabalhadores, uma vez que a extensão da concessão não permitia vigiar o tempo todo e em todos os lugares? Quando fugiam, por que eram capturados, já que eram livres? Sobre as violências que os trabalhadores sofriam, qual a importância de ocorrerem em uma região de fronteira, onde atuavam outras empresas com práticas semelhantes? Que papéis eram reservados para as mulheres?

Um segundo conjunto de questões nos ocorreu, relacionadas às condições do trabalho cotidiano. Como *Selva trágica* aborda os trabalhadores/as da erva-mate? Qual a importância de evidenciar a participação deles? Processos semelhantes de trabalho e exploração existiram em outros locais além de Mato Grosso? Havia um código de ética que os levava a realizar usualmente tarefas estafantes? Carregar pesos extremos era obrigação ou sinônimo de bravura e resistência? O que compensava na difícil tarefa diária? Qual o papel das festas, momentos de lazer, descanso? A que tipo de alimentação os/as trabalhadores/as tinham acesso?

Isto posto, surgiu ainda um terceiro conjunto de questionamentos com relação às temáticas de produção cinematográficas do Cinema Novo, que direcionam autores e diretores a se lançarem em campos relativamente semelhantes nos anos 1950 e 1960, na busca de uma autenticidade daquilo que se queria mostrar. Sabemos que a locação para as gravações ocorreu em um erval no município de Ponta Porã. Toda a filmagem foi feita em uma ranchada ervateira e muitos dos figurantes eram trabalhadores afeitos àquele tipo de trabalho. Nesse sentido, quais eram os interesses de Roberto Farias ao fazer o filme? *Selva trágica* apresentou um realismo concernente aos padrões dos filmes do período do Cinema Novo? Qual a relação da obra com o movimento? Como o diretor trabalhou a narrativa? Qual a relação do filme com outros produzidos no mesmo período? Quais as críticas sobre o livro de Donato e o filme? O que significa *pensar com e por* imagens?

Em uma entrevista<sup>4</sup>, Roberto Farias afirmou que ao ler o livro *Selva trágica*, gostou e resolveu fazer o filme, que lhe deu grande satisfação. O próprio diretor comenta, em outra entrevista, que sua carreira era muito diversificada, que não o deixou restrito às chanchadas e paródias da empresa Atlântida<sup>5</sup>, conforme será tratado em item próprio.

---

<sup>4</sup> Entrevista de Roberto Farias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1KXb9g0toQM>. Acesso em 18/02/2018.

<sup>5</sup> Roberto Farias envolveu-se também com a trilogia dos filmes de Roberto Carlos, iniciando com *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968); dois anos após dirige *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e, em seguida, fecha com *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971). O primeiro filme era uma metalinguagem, em que o protagonista do filme representava a si mesmo, ou seja, não tinha uma história propriamente dita.

Consideramos, nesta pesquisa, algumas problemáticas e preocupações gerais com a natureza do trabalho do historiador em relação a filmes, as quais, ainda que brevemente, passamos a referir. Lúcia Ramos Monteiro (2017), ao apresentar o texto *Figurações, história e análise fílmica*, levanta algumas questões que podem ser elencadas como estratégias de análise. Ela pergunta: “Como diferentes camadas da história se fazem presentes em obras ficcionais? De que maneira eventos históricos podem ser identificados em filmes, tanto sobre o passado como o presente da realização?” (MONTEIRO, 2017, p. 17).

Ao percorrer a construção do objeto, identificamos em *Selva trágica* aspectos estéticos do momento em que foi produzido, mensagens que o roteirista e diretor transmitiram através de seus enquadramentos de câmera, de imagens, abordando ação, reação, potencialidades de comportamentos e performances dos personagens. A partir dessas análises e questionamentos, contribuímos com a desconstrução da ideia de que filmes históricos retratam fielmente a realidade, embora contribuam para reflexões e potencialidades do estar no mundo. Dessa forma, procuramos entender o lugar que o filme ocupa no cenário histórico e social, nas abordagens acadêmicas e cinematográficas.

*Selva trágica* é abordado neste trabalho como objeto e fonte, necessários para entender as atividades dos trabalhadores ervateiros que viviam na fronteira sul do antigo Mato Grosso durante a primeira metade do século XX. Muitos de origem paraguaia, eles estavam envolvidos diretamente na produção da erva e encontravam na região um campo de trabalho mais promissor. O livro homônimo de Hernani Donato evidencia o regionalismo no qual o autor estava inserido, passando ao leitor uma realidade que procura aproximar-se do mundo referencial<sup>6</sup>. Seu texto foi importante para a compreensão de diversos aspectos do trabalho com a atividade extrativa da erva-mate e as relações com a Cia. Mate Larangeira. O autor já havia escrito outros livros que foram transformados em filmes, por isso, reservamos um item no terceiro capítulo para falar de seus trabalhos.

Há um jogo de poder nas relações entre a companhia e seus trabalhadores. Encontramos na abordagem de Pierre Bourdieu uma perspectiva que esclarece que os sistemas simbólicos passam a ser entendidos como o poder de produzir um consenso acerca do sentido do mundo social, contribuindo fundamentalmente para reprodução da ordem social. Convém aqui notar que essa classificação faz parte de um conceito empregado pelo referido autor – o campo de

---

Entrevista de Roberto Farias. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=T4MouR7\\_KLM](https://www.youtube.com/watch?v=T4MouR7_KLM). Acesso em 18/02/2018.

<sup>6</sup> Há, nesse aspecto, um alerta de que, mesmo que o autor busque uma estética no seu trabalho, tentando uma proximidade com a realidade exterior, o romance ainda continua sendo uma ficção e, conseqüentemente, os personagens também são fictícios (HERRIG, 2011, p. 23).



produção como espaço social. Isso ocorre em consequência das particularidades das suas funções e do funcionamento, com propriedades comuns entre os integrantes desse campo. Assim, compreender a gênese social de um campo permite entender aquilo que é a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga. O movimento de um campo pode ser compreendido como um processo de depuração, em que cada gênero se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além mesmo dos sinais exteriores socialmente conhecidos e reconhecidos da sua identidade (BOURDIEU, 1989, p. 69-70).

O livro em que se baseou o filme foi uma fonte importante para entendermos como Roberto Farias apropriou-se de vários conceitos utilizados por aqueles que conheciam a região ervateira. Vários jornais e revistas referentes ao período que corresponde ao da produção e exibição de *Selva trágica*, principalmente os do Rio de Janeiro, foram analisados a partir dos materiais escaneados e dispostos nos arquivos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional - HDBN.

Além de análises de livros, teses e dissertações que tratam da participação dos trabalhadores na produção da erva-mate, observamos ainda seu cotidiano e suas representações, a fim de estabelecer diálogos referenciais com outros filmes que mostram as atividades desse tipo de trabalho. Não obstante, procuramos conhecer a estrutura técnica de *Selva trágica* a fim de entender a produção de filmes, discutindo as bases da produção do Cinema Novo, observando as fontes primárias em que o filme se baseou para executar seu roteiro e tramar seu enredo e, principalmente, analisar como os filmes constroem visões de realidades sociais.

As referências bibliográficas que tratam do trabalhador da atividade ervateira foram encontradas com certa facilidade, assim como o filme. Encontramos grande acessibilidade ao consultar os acervos da biblioteca, do Centro de Documentação Regional e o banco de dissertações e teses da UFGD, que dispõem de imenso material sobre a história de Mato Grosso do Sul. Buscamos, ainda, nos arquivos públicos, outros aportes que contribuíram com o desenvolvimento da tese.

Existem alguns documentários com a temática da erva-mate, como *Os serviços da Mate Laranjeira* (1938), encomendado pela companhia<sup>7</sup> para enaltecer suas ações, produzido por Vicente Leão, que durante muitos anos realizou coberturas jornalísticas por todo o estado de

---

<sup>7</sup> A nomenclatura “larangeira” deriva de nome familiar, por isso é grafada com a letra *g* no nome de Thomaz Laranjeira, e não com *j*, como seria se derivado da fruta. Logo, optamos pela grafia original. Em muitos documentos oficiais da empresa encontramos a palavra escrita tanto com *g* quanto com *j* (JESUS, 2004, p. 17).

Mato Grosso (FERRAZ, 2012, p. 25). Há também *Caá - a força da erva* (2005)<sup>8</sup>, um documentário que procura mostrar o período ervateiro no final da primeira metade do século XX, com a decadência da produção por parte da Companhia Mate Larangeira e, conseqüentemente o crescimento de outros produtores.

Podemos perceber nesse documentário os depoimentos de muitos ex-funcionários relatando suas memórias sobre os espaços de trabalho na empresa, uns qualificando-a como amistosa, enquanto outros a veem como nefasta. Nesse sentido, a história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar seus erros, pois, segundo Le Goff, assim como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração histórica (LE GOFF, 1990, p. 30-49).

Outro documentário, *Roda o tereré* (2009), traz também diversas entrevistas com pesquisadores e artistas que investigaram e debateram a história e a cultura da erva-mate. Dirigido por Lilian Solá Santiago e produzido para o IPHAN-MS, ele faz parte do Inventário Nacional de referência cultural da região do erval sul-mato-grossense<sup>9</sup>.

Um aspecto importante é qualificar o sul do antigo Mato Grosso, região dos ervais. Um espaço de fronteira, no qual havia grande mobilidade de habitantes – um espaço poroso, plural e multiétnico, ou seja, o hibridismo de uma fronteira fluida. Ao tratar da América Latina, Canclini nos remete ao conceito de hibridação cultural, que pode ser entendida como um processo de mescla da cultura indígena, espanhola e portuguesa. Dessa forma, afirma que: “entiendo por hibridación, procesos socioculturales en los que estructuras o practicas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y practicas” (CANCLINI, 2003).

Ao abordar a formação dessa região de fronteiras, a historiadora Lylia Galetti (2012, p. 37) destaca o empenho do colonizador em transformar o sertão, áreas indígenas sem limites precisos, em uma região colonial (no caso a Capitania de Mato Grosso), delimitando-a como fronteira das possessões portuguesas face às espanholas. Assim, Mato Grosso era visto como uma terra incógnita, um vasto sertão quase deserto onde os portugueses haviam fincado uma fronteira.

Vários trabalhos de pesquisadores da historiografia de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e do Paraguai foram analisados na intenção de observar as questões que envolviam os

---

<sup>8</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Dzp2ZPfbN\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=Dzp2ZPfbN_0).

<sup>9</sup> Conversei com essa diretora, tendo indicado alguns entrevistados para sua pesquisa. O documentário está disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=7T8mwWWXagQ>. A esse respeito, ver também: <http://liliansantiago.blogspot.com.br/2009/12/video-roda-o-terere-chega-as-cidades-de.html>.

trabalhadores da erva-mate, dentre eles o livro *Frutos da terra*, de Gilmar Arruda (1997), o qual, ao analisar os trabalhadores dos ervais, procurou contar as histórias a partir de suas vivências cotidianas. Para este pesquisador, a Cia. procurava empreender estratégias de controle da vida dos trabalhadores, interferindo em seu cotidiano, inclusive nos dias de descanso, pois intencionava produzir um trabalhador ordeiro, pacífico e laborioso. Os estudos de Virgílio Corrêa Filho (1925) foram de grande importância para as análises quantitativas sobre a atividade ervateira, pois era conhecedor das questões que envolviam as áreas do sul do antigo Mato Grosso - SMT. Há ainda Temístocles Linhares (1969), que aponta as comunidades indígenas, ainda no século XVI, como consumidoras da erva-mate.

Utilizamos também os trabalhos de Isabel Martins Guillen (1991), ao referenciar questões sobre o imaginário do sertão, aquilo que a empresa apresentava para os visitantes e aquilo que era visto por quem era da região. Sobre a representação do livro *Selva trágica*, baseamo-nos nas discussões de Jerri Roberto Marin, que aborda a tragicidade e a morte dos trabalhadores dos ervais, Fábio Herrig, que trata do romance na literatura, e, mais recentemente, a tese sobre Rafael Barrett (2011).

A historiografia do Paraguai foi importante para as discussões, pois existiram empresas com condições semelhantes às da Mate Larangeira naquele país e muitos trabalhadores circulavam entre elas, dispondo de sua força de trabalho no ramo extrativo. Citamos Rafael Barrett, um espanhol que escreveu, ainda no início do século XX, sobre as condições dos trabalhadores dos ervais em empresas paraguaias; Herib Caballero Campos, que ministrou disciplinas durante o curso do doutorado, entre 2016 e 2017, na UFGD e escreveu vários livros sobre o seu país, nos apresentando vários autores, dentre eles Thomas Whighan e Juan Carlos Krauer e Milda Rivarola (2015), os quais utilizamos para discutir assuntos relativos aos territórios de fronteiras.

Para conhecer a construção do filme, bem como seus personagens, sabíamos que seria necessário ter acesso ao seu roteiro. Isso não nos foi possibilitado, mesmo tendo um primeiro contato via *Facebook* com Roberto Farias, em 2016<sup>10</sup>, ano de início do doutorado. No ano seguinte, ou seja, em 2017, o diretor leu a mensagem e solicitou que enviássemos um e-mail, e assim foi feito<sup>11</sup>. Ele enviou uma resposta<sup>12</sup>, mas não com o roteiro solicitado, e sim com cinco imagens do filme. Em janeiro de 2018 enviamos novo e-mail, informando-o de que o roteiro

---

<sup>10</sup> Contato feito via rede social *Facebook* em 19 de setembro de 2016. .

<sup>11</sup> E-mail enviado à Roberto Farias em 15 de agosto de 2017.

<sup>12</sup> E-mail recebido em 20 de dezembro de 2017.

solicitado não havia sido anexado<sup>13</sup>. Em abril do mesmo ano insistimos com a solicitação, pois sabíamos que ele era imprescindível para a análise do filme<sup>14</sup>.

Desde 2017 já vínhamos tentando fazer uma segmentação do filme, ou seja, decupá-lo – processo no qual um filme é fracionado em segmentos ou sequências, preenchidas detalhadamente com ações e diálogos, voltando à origem do roteiro. Seria então um roteiro ao inverso, a partir do próprio filme, dos planos exibidos e das cenas selecionadas, as sequências de cenas, uma a uma.

O objetivo dessa segmentação era nos aproximar do texto original criado pelo diretor e, uma vez tendo acesso ao roteiro, procurar dirimir alguns entraves que podiam estar desconexos do texto oficial. No último contato, por não termos acesso nem retorno do diretor, optamos por concluir a segmentação conforme anunciada. Mais tarde soubemos o motivo pelo qual o diretor não havia respondido às solicitações: ele estava doente, ficando internado alguns meses e vindo a falecer no dia 14 de maio de 2018.

Eduardo Morettin (2013) propôs uma discussão sobre filmes conforme apregoa Sylvie Lindeperg (2016), que discute as mortes nos campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial através da obra *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais. Ao analisar *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, Morettin aproximou-se da metodologia adotada por Lindeperg, que, com análise criteriosa, procurou evidenciar quais questões poderiam dialogar com as imagens mostradas no filme. Para tanto, ele se apoiou nos conceitos de Marc Ferro para entender que, na montagem de alguns filmes, os diretores preocupavam-se em buscar um teor mais autêntico se comparados com a realidade histórica.

No Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE, Humberto Mauro produziu dois filmes: *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940). Morettin (2013, p. 18-19) afirma que a proposta do INCE era produzir obras com possibilidades do uso do cinema com fins educativos, de legitimação simbólica da consolidação do Estado Nacional. Nesse sentido, Mauro, de certa forma, colaborou com o projeto ideológico e conservador de Vargas com a representação de uma ordem instituída e desejada. Seus filmes encaixavam-se no projeto político vigente à medida que faziam leituras harmônicas e representações pacificadoras do passado, ou pelo menos aproximavam-se de um tipo de reconstituição de um passado oriundo do positivismo.

---

<sup>13</sup> E-mail retornado a Roberto Farias em 11 de janeiro de 2018.

<sup>14</sup> E-mail reenviado a Roberto Farias em 17 de abril de 2018.

Essa preocupação do governo em criar uma empresa para produzir filmes se dava em razão de uma necessidade de mostrar um Brasil com uma boa imagem nos circuitos onde eram exibidos. Conforme o embasamento do pesquisador Eduardo Morettin, o cinema brasileiro até a década de 1930 era muito precário devido à falta de recursos e equipamentos técnicos. Feito por imigrantes ou pessoas que não faziam parte da classe dominante – entendida como *culta* –, a produção inicial era muito rejeitada. Morettin (2013, p. 81-82) considera que os filmes desse período eram de difícil assimilação pelo público porque exibiam os problemas sociais do país, os quais reverberavam conceitos avaliados como atrasados, rurais ou anti-higiênicos.

Contra essas situações apresentadas e para superar os obstáculos que o cinema tinha naquele momento, críticos, educadores e o governo procuraram agir a fim de mostrar um Brasil digno de ser admirado. Era necessário combater as imagens negativas e produzir filmes imbuídos de um ponto de vista moral, dos objetivos cívicos e culturais, a exemplo de *O descobrimento do Brasil e Os bandeirantes*, com narrativas *civilizadoras*.

*O descobrimento do Brasil*, assevera Morettin (2013), pretendia ser uma representação da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, pois, apoiado em um documento histórico, buscava um caráter educativo. Ao trazer o diretor do Museu Paulista, Affonso Taunay, filho de Alfredo Taunay (escritor do episódio da *Retirada da Laguna*<sup>15</sup>) para o suporte histórico, a produção e direção do filme traziam também, ainda que indiretamente, outros pensadores, como Adolfo Varnhagen e Capistrano de Abreu, que fizeram parte do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB<sup>16</sup>.

Recuperar Varnhagen e Abreu significa não apenas entender o processo de elaboração do tema relacionado ao filme *Descobrimto*. Trata-se de recortar o universo de uma tradição historiográfica reconhecida pelo regime Vargas como legitimadora de sua prática política acerca de um assunto que possui uma dupla força simbólica: ele é ao mesmo tempo responsável pela fundação de nossa nacionalidade e de nossa história, dado o papel atribuído a Caminha no registro dos episódios testemunhados (MORETTIN, 2013, p. 44).

---

<sup>15</sup> A *Retirada da Laguna* ocorreu durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), quando as tropas brasileiras fugiram da região de Laguna, no Paraguai, sempre perseguidas pelos combatentes inimigos, e chegaram à região onde é hoje o atual município de Guia Lopes da Laguna-MS, conseguindo alimentação e apoio. O filme *Alma do Brasil* (1932) evidencia esse episódio sob a direção de Líbero Luxardo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0iNHfRwoMI4>. Acesso em 04/01/2019.

<sup>16</sup> O IHGB foi fundado em 1838 com a missão de representar a materialização de um projeto de construção da história do Brasil, afirmação de sua identidade e consolidação do Estado Nacional. O autor situa uma necessidade de o Estado forjar um imaginário nacional que permitisse uma coesão simbólica mais profícua para essa consolidação, ações que pareciam difíceis, porque naquele momento ocorriam várias rebeliões de caráter separatistas no período regencial (MORETTIN, 2013, p. 36).

Em seu livro *Nuit et brouillard: um film dans l'histoire* (2007), Lindeperg debate a temática do holocausto mostrado no filme, utilizando o método de análise da micro-história, ou seja, das questões a partir das imagens do próprio filme. A autora propõe um método de análise que denomina de *cinema em ação*, o qual consiste em partir do filme pronto. Sua proposta é atravessar a tela do cinema para tentar reencontrar os traços da história que a obra projetada não conseguiu reter<sup>17</sup>. Morettin não se distanciou em relação ao trabalho realizado por Lindeperg, em que, por meio de um exercício rigoroso de análise dos filmes, procurou apontar quais questões poderiam dialogar com as imagens exibidas.

Analizamos, ainda, a tese de Gabriela Almeida (2015), que trata do ensaio, da montagem e da arqueologia crítica das imagens, com um olhar sobre a série *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard. Nesse caso, seus filmes foram as fontes da pesquisa, que considerou desde a estética até a forma como o cineasta montou seu trabalho para ser exibido em um canal francês de televisão. Interessa-nos, particularmente, observar como a autora debate a utilização de sobreposição de imagens.

No sentido de demonstrar que a decupagem é um processo de decomposição do filme, dividindo-o em cenas e planos, Ismail Xavier (2005, p. 27)<sup>18</sup> contribui ao ratificar que cada plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado. É essencial procurar na decupagem do filme o elemento da ação, aquele que norteia a narrativa em uma linguagem fílmica, a fim de analisar os personagens com maior eficiência.

O historiador David Bordwell<sup>19</sup> traz algumas observações sobre a possibilidade de analisar filmes de modo mais persuasivo enquanto objeto de estudos. Não se fala em decupagem para promover análises, mas em segmentação, pois dividir um filme em segmentos fornece uma visão geral conveniente que dará sustentação a uma tese.

Assim como não há uma fórmula geral para entender o cinema, não há uma fórmula para escrever análises cinematográficas incisivas e esclarecedoras. Mas há regras e princípios básicos que governam qualquer tipo de redação. É apenas escrevendo e reescrevendo constantemente que princípios e regras se

---

<sup>17</sup> Cf. Machado; Blank (2013): *Noite e neblina: um livro sobre um filme na história*.. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/878/655>. Acesso em 27/05/2018.

<sup>18</sup> Ismail Norberto Xavier, com formação em teoria literária e literatura comparada, foi orientador de Eduardo Morettin, uma das referências utilizadas neste texto. Escreveu o livro *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência* (2005). Tem sido um trabalho bastante interessante para abordar questões sobre cinema, literatura e história.

<sup>19</sup> Na orelha da capa final desse livro consta que David Bordwell é considerado um dos principais teóricos e historiadores de cinema nos Estados Unidos. Professor de estudos fílmicos na Universidade de Wisconsin-Madison, é autor de obras-chave que abordam aspectos diversos para análise e compreensão da narrativa fílmica, da teoria à história do cinema, passando por abordagens autorais, sua reflexão cobre ampla gama de temas. (BORDWELL; THOMPSON, 2013)

tornam quase instintivos. Analisando filmes, podemos entender de onde provém o prazer que sentimos com eles e compartilhar esse entendimento com outros (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 676).

Dessa forma, a segmentação que realizamos em *Selva trágica* (1964), permite-nos, de início, observar alguns elementos que, somente ao ver o filme, não seria possível, isso porque sempre ficamos envolvidos na trama que o autor propõe e considera que o espectador deva ver naquele momento. Procuramos identificar as partes da montagem que integram o filme, assim, elencamos 18 sequências. Contudo, é provável que haja mais, o que não impede a nossa análise e estruturação do mesmo em 68 cenas e 360 planos. Dessa forma, organizamos as temáticas correspondentes agrupadas em sequências afins, para obter uma visão mais estreita do planejamento do diretor.

O padrão tradicional da narrativa organiza o roteiro com metas muito bem definidas. Bordwell e Thompson (2013, p. 101) assinalam que todo filme deve ter sua estrutura organizada em três atos, sendo o clímax do primeiro ato no primeiro quarto do filme, o segundo até o terceiro quarto e o último no ato final, para que venha a resolver o problema do protagonista. Os autores complementam que os roteiros devem também ter acontecimentos que podem impelir as ações para outras direções.

De modo geral, *Selva trágica* pode ser compreendido também em três partes que formam as narrativas sequenciais, as quais são: os trabalhadores clandestinos; a produção da erva-mate na ranchada e a fuga. É possível perceber essa narratividade na forma como o diretor eleva o clímax da ação nesses três momentos do filme, um de entrada (a captura dos *changa-ys*); outro central (o cotidiano dos trabalhadores na produção ervateira); e a culminância final (a fuga dos protagonistas).

A primeira parte foi segmentada em três sequências que descrevem a vigília e produção de erva-mate pelos produtores clandestinos (*changa-ys*), a apresentação do romance dos protagonistas Flora e Pablito e as tratativas com o negociador clandestino de erva-mate. Como parte intermediária do filme, são nove sequências que mostram toda a dinâmica da trama em que os personagens são envolvidos. Elas apontam a tocaia que os comitiveros organizaram para pegarem os *changa-ys*, evidenciam o trabalho nas ranchadas ervateiras, os abusos cometidos contra as mulheres, as festas, o triângulo amoroso que sustenta uma das linhas da narrativa e o confronto contra o negociador de erva-mate. Por fim, a última parte, com seis sequências, se debruça sobre a fuga empreendida pelos trabalhadores que não queriam

continuar submetendo-se aos desmandos dos administradores da empresa. Dessa forma, cabiam a eles poucas alternativas: a liberdade ou a morte.

A segmentação realizada encontra-se como apêndice desta tese. A técnica que utilizamos não possui uma lógica linear, mas temático, de modo que, em determinados momentos das análises, avançamos ou retrocedemos no filme para encontrar as imagens que pretendíamos analisar. Por essa razão, cada uma tem um numeral indicativo de plano e cena, justamente para localizarmos o tempo de cada sequência. Nos demais filmes que utilizamos para análises comparativas, apenas arrolamos o tempo decorrido na legenda, não sendo possível, portanto, indicar as cenas e os planos.

Alexandre Valim (2012, p. 298) esclarece que, no tocante à análise fílmica pelo historiador, não existem fórmulas prontas ou receitas previamente programadas, frase que certamente nos causa algumas angústias, pois esperamos sempre que alguém já tenha trilhado um rumo que queremos seguir. No entanto, essas angústias são permeadas por uma certa tranquilidade, porque o autor já demonstra que existem alguns caminhos que podem ser adequados para uma abordagem mais segura nas relações entre cinema e história.

O importante, segundo esse autor, é ter no horizonte que os filmes precisam ser decupados, ou seja, é preciso dividir e reorganizar a narrativa de acordo com as questões consideradas essenciais na pesquisa, procurando entender os elementos que geralmente resultam em narrativas suaves e meticulosamente lineares. Deleuze contribui quando aponta que a narração não é algo ilusório das imagens cinematográficas historicamente adquiridas.

A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta, é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas (DELEUZE, 2005, p. 39).

Devemos evitar o uso do cinema como ilustração de uma bibliografia. Devemos, então, impedir que as imagens sejam sobrepostas pela pesquisa, ou seja, não procurar nela a confirmação do que já se conhece de outros lugares. Isso é o que assinala Eduardo Morettin (2003), pois acredita que, , muitas questões emergem da própria análise das obras. Agindo assim, o cinema seria visto como prova suplementar daquilo que se busca. Outro ponto relevante é que o filme não deve ser um repositório inerte de várias vertentes, como ponto de cristalização de uma ideia, uma antecipação de um estudo erudito<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Para Eduardo Morettin (2003, p. 40), a análise de um filme mobiliza a ideia de uma narrativa enquanto prática discursiva que possui características próprias no campo do cinema.



Os autores Aumont e Marie (2013) têm o mesmo pensamento apontado por Alexandre Valim. Eles são categóricos ao afirmar que não existe, em matéria de descrição de filmes e planos, uma receita milagrosa, sendo a descrição dos personagens o primeiro estágio de uma análise.

O fotograma é um objecto paradoxal. Num sentido ele é a citação mais literal que se possa imaginar de um filme, visto ser retirado do próprio corpo desse filme, mas ao mesmo tempo ele testemunha a paragem do movimento, a sua negação. Se bem que realmente interage o “corpo” do filme, o fotograma não é feito para ser percebido normalmente, e a passagem do filme no projector foi muitas vezes descrita como se “anulasse” os fotogramas em favor de um movimento (AUMONT; MARIE, 2013, p. 74).

Os autores apontam que, ao pausar um filme para obtenção de uma imagem de um fotograma, o gesto consiste temporariamente em cristalizar uma passagem, mas suprime dois elementos basilares: a sonoridade e o movimento. A fixação de um fotograma não é aleatória, cada analista deve saber o ápice do evento fílmico representado na imagem para descrevê-la de acordo com os interesses. Mas nem sempre a imagem que queremos se apresenta com a qualidade necessária, muitas vezes ela está desfocada ou tremida – dificuldades essas apontadas por Aumont e Marie (2013) como algo do movimento fílmico.

Esta tese foi organizada metodologicamente em seis capítulos, sendo que nos três primeiros os subtítulos que compõem a discussão são tanto descritivos quanto analíticos. Os últimos três versam diretamente sobre nossas análises a respeito do filme *Selva trágica* e as possibilidades de inter-relações com temáticas de outras obras correspondentes.

No primeiro capítulo, com o título *Selva trágica e o contexto do Cinema Novo*, tratamos o cinema como objeto analítico da história, seus conceitos e abordagens. Para tanto, nos amparamos em trabalhos acadêmicos recentes e em filmes produzidos no período em estudo para entender o potencial das representações das imagens e o que significa *pensar por imagens* nas abordagens historiográficas, bem como a forma como *Selva trágica* foi constituído a partir de observações de outras obras nas quais o diretor pudesse ter se inspirado e que contemplassem questões em comum.

Dessa forma, para um entendimento da formação prática do cinema, o capítulo apresenta suas bases iniciais a partir da criação das primeiras máquinas capazes de gravar e projetar os filmes, assim como a formação das primeiras empresas nacionais. A partir do final da década de 1950 e 1960, vários produtores, cineastas e diretores organizaram-se a fim de produzir filmes com temáticas do realismo social, consideradas mais autênticas em relação ao modo de vida das populações brasileiras. Este período do Cinema Novo não foi imune às críticas, observadas

entre seus próprios adeptos. Entretanto, abriu caminhos para que novos integrantes pudessem participar, entre eles, Roberto Farias.

O capítulo dois, com a temática *Selva trágica no contexto do complexo ervateiro*, analisa, através de várias abordagens, a produção ervateira no sul do antigo Mato Grosso - SMT. Realizamos um trabalho de identificação da atividade a partir das imagens de cenas do filme para mostrar ao leitor os processos de produção pelos quais o vegetal passava. Para tanto, nos pautamos em pesquisas que indicam as origens do consumo da erva-mate na América do Sul, até chegar à exploração no SMT. O filme de Farias não apresenta nenhuma forma de trabalho indígena. Para suprir essa categoria de mão de obra, citamos vários pesquisadores que trabalharam diretamente com pesquisas em comunidades indígenas, como Jorge Eremites de Oliveira, com a arqueologia, e Antônio Brand (1997), com a antropologia e a história. Assim, elencamos a importância do trabalho indígena na atividade ervateira. Evidenciamos que a prosperidade de muitos produtores independentes de erva-mate causava concorrência e conflitos com a Mate Larangeira. Todavia, essa concorrência não se pautava apenas no plano da área concedida à empresa, mas com outras empresas ervateiras que produziam em região de fronteira, como no Paraguai e na Argentina.

O capítulo três apresenta questões mais técnicas, tanto do filme quanto do livro. Com título *Selva trágica: da escrita à tela*, começamos por apontar quem era Hernani Donato, as bases de sua formação e as obras escritas e roteirizadas antes de *Selva trágica*. Consideramos conveniente descrever os elementos da produção do filme, seus personagens e algumas preocupações de caracterização pelo diretor. Sobre o período de produção, indicamos algumas dificuldades de filmagem e os caminhos e descaminhos até sua estreia. Fizemos também alguns apontamentos acerca do livro e do filme no sentido de observar a crítica contemporânea que a recepção das obras provocava.

A partir do capítulo quatro, a pesquisa adentra a tela para analisar o filme pelo próprio ecrã. Com o título *A ausência/presença da Cia. e a trama que aprisiona*, buscamos pesquisas de autores da historiografia do cinema mundial, principalmente o historiador David Bordwell, que tem se pautado em orientar e escrever análises de filmes sob diversos aspectos, como gêneros, formas e estilos de produção, de vários cineastas consagrados mundialmente. Muitos filmes de produção estrangeira foram utilizados para diálogos referenciais de suas produções que imprimiram conceitos observados em *Selva trágica*.

O tema que aborda a vigília que os *changa-ys* promoviam para observar com segurança a localidade enquanto a produção de erva clandestina era realizada é apresentado na primeira

cena do filme por um homem com uma arma na mão. A imagem, associada ao nome do filme, permite ao espectador pensar o se podia esperar de um filme realizado no sertão. No entanto, não representou um conflito imediato, mas que viria a ocorrer como um clímax inicial e necessário para determinar a posição do espectador diante das imposições da narrativa do diretor. Antes mesmo de ocorrer qualquer conflito armado, no início do filme procuramos mostrar a principal motivação de haver o aparato de segurança dentro dos ervais, tanto por parte da empresa como por conta dos produtores clandestinos.

Essa motivação seria necessariamente econômica, sendo a erva-mate um produto de grande valor nas regiões de fronteira e focos de conflitos. O comércio com o negociador clandestino pode explicar, em parte, esse negócio, porque observamos que só haveria oferta na medida em que houvesse a mesma proporção de consumo. Ainda para compor as análises do capítulo quatro, promovemos um subtítulo que pudesse considerar especificamente o trabalho das mulheres nos ervais. Roberto Farias desenvolveu o enredo criando situações que colocam a mulher como personagem de extrema importância. Dessa forma, o estudo procurou mostrar quais atividades elas desempenhavam na produção extrativa da erva-mate e sua importância na organização social da ranchada ervateira.

O capítulo cinco nos fornece uma cristalização da imagem como limite do ser humano face às condições impositivas a ele colocadas. Nessa abordagem, utilizamos uma variação do nome do filme, *A selva é trágica*, para descrever que o objeto de análise provoca uma apreensão de medo e terror, mas ainda não seria o fim. Como clímax do evento fílmico, procuramos evidenciar uma imagem que entendemos como imagem-cristal, *o levantamento do raído*, que mostra e determina a condição de extremo esforço físico na configuração de dimensões opacas na vida dos trabalhadores.

As nossas análises foram pautadas em conotações de histórias representadas em filmes como *O pagador de promessas* (1962), em que o transporte da cruz, apesar de causar desgaste e sofrimento, carregava também o elemento da fé, da crença e da salvação. Do mesmo modo, o levantamento e o carregamento do raído nos permite pensar como essas imagens se correlacionam, imputam aos indivíduos penas não obrigatórias, mas trazem diante de si imagens de sua história-limite, pois observamos que esse limite do indivíduo tinha como válvula de escape a fuga, e mesmo durante a festa mais sagrada dentro dos ervais – a Semana Santa –, a estratégia da fuga era a condição mais libertadora.

Por fim, no capítulo seis apontamos como título *A pretensão fugaz na fronteira*, pois indicamos que era apenas uma pretensão, o que não quer dizer que não houvesse fugas. É certo

que havia, do contrário não haveria necessidade de comitiveiros para fazer a segurança e vigília. Saberemos ao longo deste texto se Pytã, um *changa-y*, amigo de Pablito, conseguiu ultrapassar a fronteira; contudo, se isso ocorreu, de fato seria porque os comitiveiros tiveram mais interesse em outro personagem: Pablito. Os *changa-ys* conheciam as atrocidades que sofriam quando eram pegos, no entanto, sem alternativas, o que faziam era desafiar a empresa concessionária. Pablito sempre deixou evidente que seu objetivo era prejudicar a Companhia.

## CAPÍTULO 1

### SELVA TRÁGICA E O CONTEXTO DO CINEMA NOVO

#### 1.1 - O cinema como objeto analítico da história, conceitos de abordagem em *Selva trágica*

*Selva trágica* aborda um período da história da região ervateira do antigo Mato Grosso, da produção extrativa e econômica do estado, portanto, faz parte do conhecimento e da representação sobre esse período. Contudo, o filme foi produzido em 1963/64, momento em que o cinema brasileiro passava por transformações – seu campo estava em disputas, novas perspectivas se colocavam. A formulação do que podemos entender por *campo* buscamos no sociólogo Bourdieu<sup>21</sup>, que, inclusive, o entende de forma dinâmica, dependendo da sociedade, dos atores sociais e do setor cultural envolvido.

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU, 1989, p. 69).

Assim, as opções do diretor por uma temática das condições de vida e exploração dos trabalhadores dos ervais do então Mato Grosso, ao buscar informações para compor o roteiro do filme, ao utilizar uma ranchada ervateira como local das filmagens e usar atores com características étnicas e figurantes da região de Ponta Porã, permitiu-nos observar como suas preocupações com o realismo fílmico o colocavam no interior de um campo em plena formulação, mesmo que não tivesse feito parte do grupo que o iniciou, ou seja, o Cinema Novo, do qual trataremos neste capítulo.

Na análise do filme, tomado como objeto da história, entendemos que se define e

---

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu, quando comenta sobre *A gênese dos conceitos de habitus e de campo*, discute a origem e aplicabilidade desse conceito fazendo uma série de observações a respeito da teoria científica, sobre a produção dos *utensílios teóricos* de pesquisa e sobre o próprio trabalho do pesquisador. Esse conceito pode ser representado como uma matriz geradora de comportamentos adquiridos pelos indivíduos em contato com as estruturas sociais nas quais experienciam suas vivências, influenciando essas mesmas estruturas e sendo por elas influenciados (BOURDIEU, 1989, p. 59).

aparece o trabalho do historiador, partindo de um lugar social, conforme utilizado por Michel de Certeau<sup>22</sup> para compor o campo historiográfico e o cenário de pesquisa. Ao escrever sobre a operação historiográfica, Certeau (1982, p. 70) refere-se ao conjunto de regras que todo pesquisador deve seguir para compor sua narrativa. Para este autor, a atividade de pesquisa histórica está inserida em um lugar social, o qual, de acordo com os seus interesses, definirá o que pode vir a ser feito e o que não é permitido ser realizado. Dessa forma, as forças institucionais, bem como o lugar social, produzem influências sobre os indivíduos na construção do discurso que se pretende estabelecer.

Por mais que o cinema tenha a pretensão de apresentar uma narrativa por imagens que identifique um fenômeno da história como se retratasse a própria realidade, e que os espectadores compartilhem dessa ilusão de efeito de realidade, entendemos que efetivamente constitui-se em um ícone de representatividade, o que se aplica também para abordagens de temas contemporâneos. De todo modo, qualquer que seja a temporalidade que o cinema produz, ele não consegue fugir do termo que lhe caracteriza, a *representação*. Contudo, ainda que essa noção seja importante, não é suficiente, pois as imagens possuem potencialidades que vão além do entendimento de representação. Trataremos de alguns de seus aspectos, ainda que não exaustivamente, como *ideias-forças*, *imagem-cristal*, *potência negativa*, *pensar por e com imagens*.

Inicialmente, teceremos algumas considerações sobre o conceito de representação, muito em voga no Brasil nos últimos anos, classificada como história cultural, que se tornou possível a partir de uma importante expansão dos objetos historiográficos, principalmente daqueles que abrangem o campo das representações, como o cinema.

Essa classificação da história cultural, observada por José D'Assunção Barros (2005, p. 126), serve para designar toda historiografia voltada para o estudo da dimensão cultural de uma determinada sociedade historicamente localizada. Entretanto, cada leitor que se propõe a debruçar sobre questões que envolvem a cultura desenvolve uma prática social, pois, à medida que toma contato com outras teorias, de outros objetos culturais através da recepção, consegue fazer análises diferentes daquelas que os autores propõem, sendo essa recepção também uma forma de produção. Barros prioriza o campo de estudos de história cultural e busca examinar como esse campo se desenvolveu a partir de alguns pensadores, como Chartier e Certeau.

---

<sup>22</sup> Certeau, ao falar do lugar social, entende que toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômica, política e cultural. Isso implica em um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias submetidas às imposições ligadas aos privilégios enraizados em particularidades próprias (CERTEAU, 1982, p. 66).

Chartier e Certeau avançam ainda mais na crítica às concepções monolíticas da Cultura, condenando a pretensão de se estabelecerem em definitivo relações culturais que seriam exclusivas de formas culturais específicas e de grupos sociais particulares (BARROS, 2005, p. 130).

Dessa forma, enquanto Roger Chartier interessa-se pelas transferências entre a cultura oral e cultura escrita, mostrando como indivíduos não letrados podem participar da cultura letrada por meio de práticas culturais diversas, ou seja, usos e costumes ou objetos culturais produzidos por uma sociedade, através da elaboração das noções complementares de práticas e representações, Michel de Certeau investe na possibilidade de decifrar normas culturais por meio do cotidiano dos indivíduos. Chartier (2007) argumenta que a partir do final do século XX os historiadores passaram a ter clareza de que os saberes que produziam eram apenas modalidades de conhecimento nas relações que as sociedades mantêm com o passado.

As obras de ficção, aos menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que a que estabelecem os livros de história. Por isso, o que se deve analisar em primeiro lugar são essas concorrências (CHARTIER, 2007, 21).

Ao analisar diversos trabalhos, Dominique Santos (2011, p. 31), assinala que existem vários autores que utilizam o termo *representações* em pesquisas no Brasil. No entanto, a maioria não apresenta uma reflexão conceitual sobre o termo. Assim, procurando evidenciar a ambiguidade dessa palavra, Santos destaca as posições de Chartier e Carlo Ginzburg, que consideram que o termo ora mostra-se como realidade representada, evocando ausência, ora torna-se visível, sugerindo presença.

Nessa perspectiva, Chartier torna possível compreender que a história cultural tem como principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social foi construída e pensada, ou seja, uma história que tem por objetivo a compreensão das representações do mundo social que o descrevem, como pensam que ele é ou como gostariam que fosse (SANTOS, 2011, p. 34).

Santos menciona também Ciro Flamarion Cardoso, para o qual as representações sociais são construídas a partir de representações mentais examinadas no nível individual, sendo estas a matéria-prima daquelas. Essas análises fundamentam os conceitos de Émile Durkheim, ao assegurar que a vida social seria a condição de todo o pensamento. Durkheim, ainda no final do século XIX, procurava entender alguns fenômenos, como as religiões, que

deveriam ser entendidas como representações coletivas, pois as regras da vida individual eram distintas das do coletivo. Sendo a individualidade que se constitui a partir da sociedade, a vida social seria a condição de todo o pensamento. Dessa forma, as representações individuais geravam um novo conhecimento, favorecendo uma recriação do coletivo (SANTOS, 2011, p. 32-33).

Apesar de Serge Moscovici buscar um viés distinto daquele apresentado por Durkheim, de que as representações sociais não derivam de uma única sociedade, mas de diversas sociedades que existem no interior da sociedade maior, ele não conseguiu fornecer uma explicação razoável sobre a diferenciação entre coletivo e social. Dominique Santos assinala algumas reflexões da pesquisadora Denise Jodelet, de que para os teóricos das representações sociais o pensamento do senso comum tem enorme importância, como, por exemplo, o cotidiano da vida das pessoas e dos grupos aos quais pertencem.

A teoria das representações sociais se interessaria, dessa forma, por compreender como os indivíduos, inseridos em seus respectivos grupos sociais, constroem, interpretam, configuram e *representam* o mundo em que vivem. Assim entendidas, as representações sociais são sintetizadores das referências que os diversos grupos fazem acerca do que conseguem apreender de suas vivências sociais inseridos no tempo e espaço (SANTOS, 2011, p. 34).

Conforme análises de Santos (2011, p. 48), que considerou os conceitos de Lucien Lefebvre, não faz sentido caracterizar algumas representações como *verdadeiras* e outras como *ficções*, mas deve-se compreendê-las a partir de questões pensadas em paralelo às práticas sociais. Desse modo, não é viável um conhecimento pleno do real, mesmo sabendo que ele existe – podemos apenas conhecer fenômenos do real, *representações* do real. Nesse sentido, afirma Dominique Santos, devemos superar a ilusão de que é possível transcender as representações, pois elas não são verdadeiras e nem falsas, elas ocupam o intervalo entre a presença e a ausência, conforme constataram Chartier e Ginzburg.

Um dos principais historiadores a debater o conceito, Roger Chartier, em uma palestra<sup>23</sup> no ano de 2010, teceu alguns comentários sobre as críticas epistemológicas e metodológicas de alguns pensadores ao uso historiográfico da representação. Chartier promoveu uma defesa do tema, de modo a não confundi-lo com a história cultural. A primeira

---

<sup>23</sup> Palestra *Pouvoirs et limites de la notion de représentation*, proferida em 7 de maio de 2010 no *Colloque franco-allemand "Représentation/ Darstellung"*, realizado pelo *Institut Historique Allemand* de Paris. Tradução de André Doney Fonseca e Eduardo de Melo Salgueiro. *Defesa e ilustração da noção de representação* faz parte da Revista *Fronteiras – História das mulheres e reações de gênero* - UFGD. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/issue/view/74/showToc>. Acesso em 08/01/2020.



crítica partiu do historiador espanhol Ricardo Cárcel, que considera que, ao se enfatizarem demais as representações coletivas ou individuais, haveria um distanciamento da realidade histórica pura e simples. A segunda crítica partiu de Angelo Torre, historiador da Universidade de Piemonte - Itália, ao postular que a definição de representação como um objeto histórico fundamental tem, como consequência, o esquecimento dos comportamentos concretamente observados e, considerando como inútil, dessa maneira, o estudo do mundo real.

Para contrapor essas críticas, Chartier pondera que a história das representações sempre foi criticada como uma história idealista que, por vezes, ignora os comportamentos e situações nas quais se produzem e se manifestam os fenômenos sociais. Dessa forma, promove um conceito que entende ser adequado para o termo.

Não existe história possível se não se articulam as representações das práticas e as práticas da representação. Ou seja, qualquer fonte documental que for mobilizada para qualquer tipo de história nunca terá uma relação imediata e transparente com as práticas que designa. Sempre a representação das práticas tem razões, códigos, finalidades e destinatários particulares. Identificá-los e uma condição obrigatória para entender as situações ou práticas que são o objeto da representação (CHARTIER, 2011, p. 16).

A representação, assim entendida, passa a ser um conceito precioso para articular as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social. Chartier encontra respaldo na concepção de Pierre Bourdieu, quando este afirma que a representação que os indivíduos e os grupos exibem através de suas práticas sociais é parte integrante de sua realidade social.

As lutas de representações são assim entendidas como uma construção do mundo social por meio dos processos de adesão ou rechaço que produzem. Ligam-se estreitamente a incorporação da estrutura social dentro dos indivíduos em forma de representações mentais, e o exercício da dominação, qualquer que seja, graças a violência simbólica (CHARTIER, 2011, p. 22).

O sentido de representação se relaciona com os conceitos de realidade e ficção, verdadeiro e falso, narrativa e descrição ou imaginário e memória, termos muito utilizados pelo filósofo Gilles Deleuze. Uma narrativa literária inventa mundos e essa potência do falso para apresentar e criar mundos afeta nosso imaginário. A ciência histórica também é uma narrativa, mas visa descrever um mundo já dado. Mas até que ponto isso não é também uma relação fatos/ficção, uma trama do imaginário social?

Deleuze decompõe a *imagem-cristal* em imagem *orgânica* e imagem *cristalina*. A primeira corresponde a um tempo cronológico, com causas lógicas do real, como, por exemplo, *A chegada do trem na estação* (1895), dos irmãos Lumière; a segunda corresponde ao real e imaginário ao mesmo tempo, o atual e o virtual que são indiscerníveis, como *Viagem à Lua* (1902), de Méliès.

O regime orgânico compreenderá esses dois modos de existência como dois polos opostos: os encadeamentos atuais, do ponto de vista do imaginário. Bem diferente é o regime cristalino: o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis (DELEUZE, 2005, p. 156).

O que Deleuze (2005) descreve como imagem orgânica é a independência de seu objeto, ou seja, uma realidade supostamente pré-existente, pois os cenários são independentes da descrição que a câmera projeta. O suposto real é conhecido pela continuidade. A concepção para a imagem cristalina aponta que os objetos são modificados em situações óticas e sonoras que organizam a percepção.

A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção. [...] Bem diferente é a narração cristalina, pois ela implica um desmoronamento dos esquemas sensório-motores. As situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir “enxergar” o que há na situação (DELEUZE, 2005, p. 157).

O autor aponta que nesse estágio é possível falar em *imagem-cristal*, em que há a coalescência da imagem atual com a imagem virtual, caracterizando a indiscernibilidade entre as duas. As potências do falso, ao se libertarem das amarras da ação, da narrativa literária e do mimetismo, pretendem se passar por verdade com o discurso opaco, de modo que os sons e a narrativa impõem às imagens elementos temporais e falsificantes.

A narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referia ao conteúdo. É uma potência do

falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros (DELEUZE, 2005, p. 161).

Rodrigues, Farias e Silva (2010) tentam esclarecer o conceito de imagem-tempo ao discutir a atuação do cinema na busca humana pela cristalização do tempo no sentido de resistir à perenidade da vida através da captura e preservação de instantes, os quais compõem um conjunto de lembranças que se perpetuam através da memória e pelo tempo. Seria, então, um cinema enquanto dispositivo, criador de uma suposta cristalização do tempo por meio do armazenamento de imagens pretéritas referentes e semelhantes às que enxergamos no mundo real. É considerável que na imagem-cristal a evidência da realidade não é o objetivo, e a narração deixa de remeter a uma forma do verdadeiro.

O tempo consiste nessa cisão que, por um lado faz passar todo o presente e por outro, conserva todo o passado. É esta cisão que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Porém, o cristal, onde vemos jorrar o tempo não-cronológico, é constituído por duas imagens distintas - a atual do presente que passa e a virtual do passado que se conserva - que apresentam-se indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual é outra, como uma imagem mútua onde coexistem a subjetividade (que nunca está em nós mas no tempo) do virtual e a objetividade do atual (RODRIGUES; FARIAS; SILVA, 2010, p. 7).

Os autores entendem que Deleuze procura explicar uma fuga do regime da imagem orgânica, em que o cinema fica circunscrito a um espaço ou um tempo cronológico, conforme citamos acima. O cinema deve ser visto ou pensado como um todo, ou seja, a narrativa não pode ser tomada como o relato do acontecimento, mas como o próprio acontecimento, como o lugar onde este é chamado a se produzir.

A cristalização do tempo, a partir do cinema e, especialmente, a partir da imagem-cristal, encontra-se numa nova perspectiva, distinta das demais maneiras com as quais se pensava a imagem como cristalizadora de um passado remoto, uma imagem que remetia a um tempo que “foi”, um passado morto. A imagem cinematográfica é agora pretexto da reflexão, a própria imagem é pensamento, é uma imagem que filosofa, que pensa o mundo. Essa nova imagem, a imagem-tempo, já não concerne simplesmente à imagem, como acontecia no antigo cinema restrito ao movimento, mas ao pensamento da imagem e na imagem (RODRIGUES; FARIAS; SILVA, 2010, p. 10).

Em relação a essa dificuldade de discernir entre o real e o imaginário, Deleuze (2005, p. 161) entende que no presente existem diferenças inexplicáveis, com alternativas indecidíveis

entre o verdadeiro e o falso. Para tanto, o autor amparou-se nos trabalhos de Robbe-Grillet<sup>24</sup>, que havia apontado a potência do falso como princípio de produção das imagens. Assim, as imagens devem ser produzidas de forma que o passado não seja necessariamente uma verdade e o conceito de *potência do falso* seria o princípio a determinar o conjunto das relações na *imagem-tempo*.

A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. [...] A um só tempo ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõem uma potência do falso como adequada ao tempo (DELEUZE, 2005, p. 162).

O cinema narrativo pensado dessa maneira sofre transformações e, quando a narração se torna falsificante, ela depende diretamente da imagem-tempo, enquanto a narração tradicional remete às formas de imagem-movimento. Apoiando-se nesses conceitos, a narração não comporta evidências verídicas porque não se importa com descrições reais – ela é temporal e falsificante (DELEUZE, 2005, p. 167).

Ao tomar uma obra de ficção, no caso um filme, que se pauta na linguagem imagética, tendo como referência a narrativa literária – uma interpretação ficcional dos fatos –, o sentido de representação fica ainda mais complexo na perspectiva da ciência historiográfica. Esses argumentos, segundo o pesquisador Cláudio Ferraz (2012), obrigam a história a abrir-se para observar elementos da imaginação – as potências do falso, apontadas por Deleuze. Sendo assim, a verdade não é mais um objetivo a ser atingido em sua essência metafísica, portanto, imutável e pura, pois será o possível, será mais um signo, o qual depende dos corpos que encontrar, agenciando-os enquanto elemento articulador de entendimento do mundo, de como melhor se orientar e se localizar no mundo.

O problema é a ideia de representação como adaptação da realidade. Tal concepção toma o mundo como um objeto dado, um existente em si, e o sujeito do pensamento como capaz de copiá-lo por meio das artes e do pensamento, que assim representa e reproduz o mundo fielmente. Isso se consolidou no século XVII, foi fundamento metafísico do discurso científico e filosófico em que as palavras representam as coisas e, reverberando nas artes, as imagens representam as coisas. Nesse atual momento, não faz mais sentido utilizar as imagens como

---

<sup>24</sup> Alain Robbe-Grillet foi escritor e cineasta francês. Mais informações, ver blog de Luiz Zanin no jornal *Estadão*. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/robbe-grillet-1922-2008/>. Acesso em 12/06/2020.

ilustração daquilo que já se sabe ou já está definido (FERRAZ; FERNANDES 2012, p. 241).

Com o desenvolvimento das artes imagéticas e com a necessidade de a análise da pesquisa histórica pautar-se em uma diversidade de tipologias de textos (escritos, falados, imaginados etc.), a relação mundo/representação tornou-se mais complexa. Os corpos sentem o mundo e imaginam os fatos, interagindo com eles, logo, não se representa a essência imutável, mas o que se constrói nesse encontro corpo/mundo. Nisso, a distinção sujeito pensante (verdade pura) e objeto pensável (realidade pura) fica tensionada por uma interação entre os diferentes, fazendo do falso a potência inerente à verdade. Isso fica muito evidente no cinema.

Alexandre Valim (2012, p. 285) aponta dois pensadores que iniciaram o estudo do cinema como objeto de pesquisa em história, Marc Ferro e Michèle Lagny. Segundo eles, todo processo de produção de sentido é uma prática social; contudo, o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, características essenciais para permitir a escrita da história, bem como um agente que provoca certas transformações através de suas representações.

Nesse caso, Alexandre Valim (2012) considera que para se ter uma visão mais crítica da sociedade por meio de filmes, além de investigar como algumas obras permitem aos indivíduos se identificarem com as ideologias, representações sociais e políticas dominantes, é necessário observar quais resistências suscitam essas tentativas de análises.

Em 1975, Rosenstone havia criado um curso sobre a história nos filmes, com o objetivo de entender em que ponto eles se situavam em relação a outros tipos de discurso histórico, o que os filmes históricos transmitiam do passado e como faziam. Com essas ponderações, argumenta o autor, seria possível apreciar sua contribuição no sentido abrangente do passado, como imagens e metáforas, e encará-los como parte de um campo separado de representação e discurso, cujo objetivo não é fornecer verdade literária do passado, mas verdades metafóricas que funcionam como desafio ao discurso histórico tradicional. Nesse sentido, o autor questiona: Como você conta o seu passado? Como você representa no presente o mundo extinto de acontecimentos e pessoas? Como podemos entender as gerações humanas que nos precederam? (ROSENSTONE, 2010, p. 22-24)<sup>25</sup>.

O cinema foi usado como registro da memória desde seu início, mesmo que, para muitos, as imagens apresentadas pudessem representar o *real*, sem mediação entre o sujeito e objeto. Um exemplo claro dessa percepção ocorreu em 1908, na França, quando foi proposto

---

<sup>25</sup> Em 2010, Robert Rosenstone publicou o livro *A história nos filmes, os filmes na história*, com objetivo de entender e fomentar o uso de filmes como aportes para o conhecimento da história.

um projeto para que os cemitérios fossem equipados com telas de cinema para que as famílias pudessem ver seus entes ressuscitados na tela (MORETTIN, 2013, p. 22)<sup>26</sup>.

Ciente de que o cinema é lugar da memória, Pierre Nora (apud MORETTIN, 2013, p. 23) utiliza uma concepção na qual se encontra a vontade de parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento e imortalizar a morte<sup>27</sup>. Apesar de o cinema constituir-se em uma tipologia própria de fonte, de documento, exigir instrumentos analíticos específicos também requer do historiador os cuidados propostos por Le Goff:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (LE GOFF, 1990, p. 472).

Morettin (2013), ao analisar os trabalhos de Humberto Mauro, aponta que seus três primeiros filmes foram de ficção, como *O thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1929) e *Sangue mineiro* (1930). Mauro trazia consigo a linguagem cinematográfica do cinema narrativo de Hollywood. Mesmo com poucos recursos, foi se apropriando de temas considerados caros à crítica cinematográfica daquele momento, procurando a identificação das qualidades nacionais, exibindo ambientes luxuosos; aquilo que dava indício de pobreza logo era ocultado em seus filmes<sup>28</sup>.

Tratava-se de mostrar um Brasil “civilizado” à imagem dos EUA e da Europa e distante daquilo que representava aos olhos de nossa elite de então o atraso, ou seja, imagens de hábitos e costumes vinculados à população pobre, composta majoritariamente por negros e mulatos (MORETTIN, 2013, p. 17).

No mesmo ano de 1930, Humberto Mauro transferiu-se para o Rio de Janeiro para trabalhar na CINÉDIA, tendo realizado apenas dois filmes: *Lábio sem beijos* (1930) e *Ganga*

---

<sup>26</sup> O problema ocorria à medida que somente parte da população poderia ser *ressuscitada*, ou seja, aqueles que tivessem imagens de si gravadas anteriormente. Mas, e a maioria anônima, como poderia ser registrada se não havia nenhum tipo de imagem antecedente ao seu óbito?

<sup>27</sup> Em seu trabalho mais proeminente no campo da memória, *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur aponta que o esquecimento não prejudica somente aspectos da representação, como registrar para imortalizar, mas uma memória do limite ou memória coletiva. Dessa forma, o confronto está entre o objetivo de verdade da história e o objetivo de veracidade – fidelidade da memória. Assim, memória e história, essa dupla dimensão do passado, perdem-se quando há esquecimento (RICOEUR, 2007).

<sup>28</sup> Nota-se que nesses primeiros filmes Humberto Mauro ainda residia em Cataguases-MG, depois foi convidado por Adhemar Gonzaga para trabalhar em sua produtora, CINÉDIA, no Rio de Janeiro (MORETTIN, 2013, p. 18).

*bruta* (1933). Mudou para a produtora Brasil Vital Films - BVF, onde fez mais dois filmes, *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade mulher* (1936).

Ainda em 1936, Mauro foi convidado para ser o diretor técnico dos filmes educativos realizados pelo Instituto Nacional do Cinema - INCE<sup>29</sup>. Note-se que nesse momento o governo de Vargas ainda estava (guardadas as proporções) no campo político democrático, vindo a mudar para um regime mais fechado a partir de 1937.

As imagens não são estruturas isoladas, elas carecem de elementos que possam identificá-las como um título, legenda ou artigo. Roland Barthes (1990) observa que essas duas estruturas, imagem e linguagem, ocupam espaços separados e contíguos, mas não homogeneizados. Barthes utiliza os termos *óbvio* e *obtusos* para descrever algumas imagens, principalmente quando se refere ao *terceiro sentido* e começa a analisar fotogramas extraídos do filme *O Encouraçado Potemkin*<sup>30</sup>. Ao analisar a imagem de um punho fechado (cf. imagem 1.1), Barthes simplesmente a descreve como a indignação ou a raiva de um trabalhador operário frente às imposições do Czar. Nesse sentido, a imagem não necessita de muita interpretação, pois é aquilo que se vê, o que este autor denomina como *sentido óbvio*.

Em outro fotograma vê-se uma senhora, já idosa, com a cabeça inclinada para direita, olhos fechados e lenço amarrado na cabeça (cf. imagem 1.2). Barthes (1990, p. 48, 50) indica que teve a certeza do *sentido obtuso* à medida que observa a mulher que chora em silêncio, indicando uma dor não visível, cabendo uma interpretação que não é evidente, chegando a aproximar-se daquilo que Panofsky coloca como *iconologia*.

---

<sup>29</sup> Esse instituto teve na sua presidência Edgar Roquette-Pinto, ligado ao Ministério da Educação e Saúde Pública na gestão de Gustavo Capanema.

<sup>30</sup> O historiador Robert Rosenstone (2010, p. 31) assevera que Serguei Eisenstein usou um pequeno incidente, uma revolta dos marinheiros de um encouraçado no Mar Negro, para produzir o filme *O Encouraçado potemkin*, cujo objetivo era mostrar uma revolução do proletariado a fim de subverter a opressão do Czar em 1905.

Imagem 1.1  
Indignação pela morte do amigo



Fonte: *O Encouraçado Potemkin*, 1925<sup>31</sup>.

Imagem 1.2  
A senhora sente a morte de seu ente querido



Fonte: *O Encouraçado Potemkin*, 1925<sup>32</sup>.

Esses apontamentos de Roland Barthes com novas abordagens sobre o uso de imagens para desenvolver pensamentos sobre a história não são necessariamente novos, já vêm ocorrendo em diversos campos de pesquisas pelo mundo desde os movimentos de vanguarda, como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, a partir da década de 1950. Com os avanços teóricos e a ampliação dos campos de pesquisas na historiografia a partir da Nova História, essas abordagens da História Cultural sobre as imagens em movimento possibilitaram às ciências como um todo ter o cinema como uma importante fonte de pesquisa. Dessa forma, além de se tornar um campo de estudos imagético, alargou seu espaço de atuação por meio de pesquisas em diversas áreas das ciências humanas.

Para entendermos a importância das imagens nos estudos históricos, Ulpiano Meneses (2012) alerta que é imprescindível que o historiador rompa as limitações nas quais se deixa com frequência aprisionar pela redução da imagem apenas a documento visual e de leitura iconográfica. É igualmente crucial que o pesquisador se familiarize com as inúmeras variáveis que definem a natureza da imagem e a multiplicidade de significados e papéis que ela pode assumir historicamente. O termo iconografia, segundo Erwin Panofsky, pressupõe um papel descritivo que busca identificar na imagem a significação interna de significações externas. Já a iconologia implica um passo adiante na elaboração de teorias, busca uma interpretação, um significado iconológico que corresponderia à capacidade da mente de representar.

---

<sup>31</sup> Sobre essa cena, ver Barthes (1990, p. 48).

<sup>32</sup> Idem (p. 50).



Ao debater sobre o uso de filmes como objetos de pesquisas, Marcos Napolitano (2005, p. 35) comenta que estamos imersos em um mundo dominado por imagens e sons, e que esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em história do século XX. Por isso mesmo, ele observa que as fontes audiovisuais têm ganhado cada vez mais espaço dentro das pesquisas na historiografia. Ressalva algumas considerações realizadas por pesquisadores, pois, se alguns entendem as fontes audiovisuais como testemunhos *quase* diretos e objetivos da história, outros as percebem sob o estigma da subjetividade absoluta. Descartando as indagações extremistas, Napolitano aponta que o mais importante é entender as questões da linguagem interna que as fontes audiovisuais suscitam.

A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Tanto a visão "objetivista" quanto o estigma "subjetivista" falham em perceber tais problemas (NAPOLITANO, 2005, p. 236).

O autor enfatiza que a força das imagens tem a capacidade de criar uma *realidade* em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada. A experiência social do cinema e da televisão apoia sua força nesse pacto, ainda que os mecanismos de consciência possam ser diferentes para cada um dos dois meios. Por isso, ele afirma que os pesquisadores não podem mais prescindir de fontes, a exemplo das audiovisuais, principalmente se estas abordam temas com enredos históricos.

Em alguns casos, o historiador pode reproduzir esse fetiche em seu trabalho de análise, o que fica claro nos casos em que esta é pautada pela avaliação do grau de *realismo* e *fidelidade* em relação aos eventos *realmente* ocorridos<sup>33</sup>. Essa tensão também ocorre na análise do documento escrito, conforme ressalta:

Na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício de historiador. Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação (NAPOLITANO, 2005, p. 240).

---

<sup>33</sup> A ênfase do autor diz respeito à importância de se entender o porquê das adaptações, omissões e falsificações apresentadas num filme. Assim, mesmo quando um filme consegue ser *fiel* ao passado representado, esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (PINSKY, 2005 p 237).

Napolitano atenta para as armadilhas que as fontes audiovisuais podem *enquadrar* em muitos pesquisadores, principalmente quando se usa esse conceito moderno de que *nenhum documento fala por si mesmo*, pois um recurso audiovisual pode ser da mesma natureza de um texto escrito. Essas armadilhas podem ocorrer quando se tenta observar esse tipo de documento como um registro mecânico da realidade.

## **1.2 - Representações, potencial das imagens e o pensamento por imagem**

Dentre as referências que têm auxiliado para o entendimento do que significa e como abordar uma análise fílmica, uma muito importante é o trabalho de Gabriela Almeida (2015), que consiste em uma reflexão sobre o *ensaísmo* no cinema a partir da série de filmes de Godard exibida no Canal+ entre 1988 e 1998. A inquietação que originou a pesquisa foi a necessidade de a autora compreender melhor o que significa um exercício de pensamento audiovisual, tão atribuído às obras fílmicas de teor ensaístico e à própria série de Godard e, ao mesmo tempo, tão pouco problematizado. Identificamo-nos, pois, com essa questão, o que significa pensar com e por (através) de imagens – como o diretor de *Selva trágica* nos provoca com algumas imagens-chave (imagens-cristal), as quais nos levam a dialogar com outras, contemporâneas ou não ao filme, que contribuíram para considerar suas potencialidades sensitivas e explicativas.

Em seus filmes, Godard remexe e remonta arquivos de imagens de diversas naturezas e origens, busca referências literárias, musicais e artísticas no sentido mais aberto para criar uma obra a partir de tudo que é alheio. A fim de contar *histórias do cinema*, seus trabalhos compõem-se basicamente por imagens estáticas e em movimento pré-existentes, sons diversos, como barulho de explosões, tiros, gritos e comentários do próprio Godard. Gabriela Almeida (2015, p. 21) teve por objeto investigar como *História(s) do cinema* elabora, de forma ensaística, um pensamento *com e por imagens* a respeito de determinados fatos históricos do século XX e suas representações, constituindo uma espécie de arqueologia crítica das imagens.

O trabalho metodológico da autora aposta num cruzamento entre os campos da comunicação e das artes e se insere num nicho de estudos ainda em construção no seio da pesquisa em cinema, pois refere-se à constituição de um pensamento *com e por imagens*. Na necessidade de entender os saberes a respeito do mundo histórico e como eles são engendrados pela escritura ensaística no cinema, no caso de uma obra como *História(s) do cinema*, Almeida busca em alguns pensadores, como Didi-Huberman, algumas experiências de pensamento visual, como a *visibilidade* e a *legibilidade*.

Em linhas gerais, *visibilidade* significa *mostrar algo*, enquanto a *legibilidade* significa *mostrar para fazer compreender*. Desse modo, é preciso olhar duas vezes para as imagens para extrair uma legibilidade histórica dessa visibilidade tão difícil de sustentar. Essa autora é de suma importância no sentido de compreender como Godard problematiza a representação de fatos históricos do século XX nas narrativas imagéticas, incluindo o cinema (ALMEIDA, 2015, p. 147).

A estratégia de analisar o filme do diretor Roberto Farias não foi semelhante à aplicada por Almeida, contudo, utilizamos essa perspectiva para analisar *Selva trágica*. Ou seja, para melhor apreender a potencialidade das imagens, identificamos algumas imagens-cristal do filme e estabelecemos um diálogo com prováveis imagens em circulação naquele período. O arquivo ao qual recorreremos foi baseado em filmes contemporâneos a *Selva trágica*, cujas temáticas de algum modo se aproximavam das tratadas pelo diretor e de certas concepções de tratamento dos filmes com as quais ele compartilhava, tais como o Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo.

Assim, dialogamos com algumas imagens dos filmes *O pagador de promessas* (1962), do diretor Anselmo Duarte; *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo Carril (Argentina); e *El trueno entre las hojas* (1958), de Armando Bó (Paraguai). Em razão de utilizar a mesma perspectiva de forma ensaística, de um pensamento com e por imagens, também dialogamos com o ensaio fílmico *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), do diretor Marcelo Masagão, que trata de experiências de vida e morte de trabalhadores no século XX, relacionadas a eventos traumáticos daquele século.

Nas representações que *Selva trágica* propõe, os corpos, pensamentos, sensações dos personagens são forças que se encontram, compõem-se, agenciam-se, tensionam-se ou se negam. Cada corpo pensante interpreta do outro as forças que entende como necessárias por meio de avaliação, ou seja, de um referencial de valores que lhe afeta. Essas forças, estudadas por Deleuze (1976, p. 21), foram consideradas por Nietzsche como forças superiores (forças ativas, criativas, inovadoras, forças pensantes afirmativas da vida) e inferiores (reativas, que visam a reconhecimento, o reconhecimento, o clichê, a mera representação das coisas com os processos lógicos, sem pensamento afirmativo, mas conhecimento entendido como verdadeiro)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> A esse respeito, ver o texto de Maurício Manguiera e Eduardo Maurício da Silva Bonfim, *Força versus representação: o legado de Nietzsche na filosofia de Gilles Deleuze* (2014). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2014000200010>. Acesso em 07/01/2020.

Se o pensador alemão já falava em uma vitória das forças reativas e de uma vida reativa, o filósofo francês nos mostra como esse caráter reativo está correlacionado, por sua vez, a um pensamento reativo, um pensamento que esqueceu o movimento primeiro da criação, que se pauta pelo já criado e naturalizado, e que, desta forma, caracteriza-se pela busca do conhecimento do que já existe, transformando tal reconhecimento ou representação de valores em verdades consideradas superiores. Esse predomínio das forças reativas no pensar acarreta algumas consequências. Da mesma forma que as forças reativas depreciam e aniquilam a vida, separando-a daquilo que ela pode, podemos observar esse mesmo efeito no pensamento: as forças reativas subtraem as forças ativas do pensamento, separando-o assim de sua potência criadora (MANGUEIRA; BONFIM, 2014, p. 631).

Dessa forma, um pensamento que não se coloca como reativo, mas criativo, agencia forças afirmativas que instigam o pensar para além da representação do acomodar com o reconhecimento, com a identidade entre um objeto e o que o sujeito fixa dele como verdade essencial por meio de palavras e clichês imagéticos. Essa crítica desdobra-se numa busca por outra imagem de pensamento, não pautado na imagem representacional da verdade como desejo e função de (re)conhecimento, seja ele científico, filosófico ou artístico. Aí o papel importante do cinema na instigação de novas imagens de pensamento, como Godard experimenta e cria.

Godard não nega a representação, a figuração, a lógica discursiva e os clichês, mas os articula num processo criativo de pensamento em imagens, um pensamento por sensações imagéticas e sonoras. A representação é apenas um detalhe a compor algo que está além da mera função de reconhecimento, de reconhecimento e identidade entre o real e o filmado.

Nesse aspecto, entendemos *Selva trágica* não apenas como uma representação ou metáfora dos trabalhadores explorados, mas como imagens potenciais que podem lançar o espectador ao acontecimento da vida no mundo do trabalho, desvelando dimensões de sua cruza e mesmo de seu sentido trágico. Não nos restringimos a identificar, por exemplo, o personagem de Pablito com as condições de exploração do trabalhador pelo grande capital, mas buscamos criar sentidos a partir da trama de forças que envolvem os corpos de todos, pois todos ali são trabalhadores (Isaque, o capataz; Casimiro, o comiteiro; Curê, o administrador; os demais trabalhadores mineiros, os negociadores da erva-mate, as quilombeiras etc.).

A Companhia Mate Larangeira, proprietária dos meios de produção, não aparece, fica subentendida, pois tudo que se vê no filme são as tramas tecidas pelos corpos em suas performances de trabalhadores presos ao jogo de forças que atravessam seus corpos, seus desejos e limites espaciais e temporais. Abordamos algumas passagens do filme, dialogando com imagens de outras produções acima referidas, para permitir a possibilidade de criar sentidos imagéticos para o pensamento no encontro com a obra.

### 1.3 - As bases do cinema mundial e as empresas nacionais

O cinema, tal como o conhecemos, foi inventado no final do século XIX e desenvolvido em vários países do mundo, mas foi aperfeiçoado principalmente por Thomas Alva Edison<sup>35</sup>, que o patenteou nos EUA. Edison registrou muitos inventos, mas um dos mais conhecidos foi o quinetoscópio. Essa invenção permitiu as primeiras exibições de filmes com uso de um mecanismo com projeção intermitente.

Edison encarregou uma equipe de técnicos supervisionada por William K. L. Dickson de construir máquinas que produzissem e mostrassem “fotografias em movimento” (*motion pictures*). Em 1891, o quinetógrafo e o quinetoscópio estavam prontos para ser patenteados. O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas. O quinetógrafo era a câmera que fazia esses filmetes. O primeiro salão de quinetoscópios, com dez máquinas, cada uma delas mostrando um filme diferente, iniciou suas atividades em abril de 1894 em Nova York (COSTA, 2006, p. 18-19).

Edison não estava sozinho nesse ramo, de modo que, em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris uma demonstração do cinematógrafo construído por eles. Inicialmente, assegura Flávia Cesarino Costa (2006, p. 17), os filmes eram uma continuação das projeções das *lanternas mágicas*, ou seja, lâminas de vidro em que apresentadores mostravam ao público imagens coloridas projetadas numa tela através de um foco de luz, como uma chama emitida por conta da combustão da queima de querosene, por exemplo. Cada apresentação era acompanhada por efeitos sonoros, como vozes e músicas. Flávia Costa entende que os primeiros 20 anos do cinema, conhecido como *primeiro cinema*, entre 1895 e 1915, foram objetos de reorganizações sucessivas, tanto na produção como distribuição e exibição.

Em 1894 os irmãos Lumière construíram um aparelho semelhante ao de Edison, que usava também um mecanismo de alimentação intermitente, captando as imagens numa

---

<sup>35</sup> A revista *Galileu* indica algumas invenções de Thomas Edison que se propagaram pelo mundo em razão de um crescente consumo. Entre elas estão bateria de carro elétrico, câmera de cinema, caneta elétrica, lâmpada incandescente, distribuição da energia elétrica, embalagem a vácuo, mimeógrafo e o fonógrafo. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Tecnologia/noticia/2017/02/8-invencoes-de-thomas-edison-que-mudaram-o-mundo.html>.

O fonógrafo permitiu pela primeira vez a gravação da voz humana por volta de 1877, mas pesquisadores afirmam que pelo menos 20 anos antes outro inventor havia gravado uma voz em um aparelho na França. Disponível em: <https://br.historyplay.tv/hoje-na-historia/thomas-edison-anuncia-sua-primeira-grande-invencao-o-fonografo>; <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL372888-6174,00-PESQUISADORES+ENCONTRAM+A+SUPOSTA+GRAVACAO+DE+VOZ+DA+HISTORIA.html>.

velocidade de 16 quadros por segundo, diferente dos 46 usados por Edison. Dessa forma, parece ter havido uma disputa para ver quem poderia desenvolver o melhor equipamento para projeção de filmes.

O Grand Café, em Paris, onde o invento dos Lumière foi demonstrado para o público, em 28 de dezembro de 1895, era um tipo de lugar que foi determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos. Nos cafés, as pessoas podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas. A versão norte-americana dos cafés eram os vaudevilles, uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar, que tinha se originado dos salões de curiosidades. Os vaudevilles eram, em 1895, a forma de diversão de uma boa parcela da classe média. Eram bastante populares nos EUA e suas apresentações podiam incluir atrações variadas: *performances* de acrobacia, declamações de poesia, encenações dramáticas, exibição de animais amestrados e sessões de lanterna mágica. Esses atos, de 10 a 20 minutos, eram encenados em sequência, sem nenhuma conexão entre si (COSTA, 2006, p. 20).

Com o desenvolvimento de técnicas de projeção, cerca de uma década após a criação do cinema os irmãos Lumière já forneciam equipamentos para exibição de filmes nos EUA. Nesse primeiro momento, indica Flávia Costa, eles criaram as produtoras Biograph e Vitagraph, as quais conseguiram inserir-se no cinema americano e impedir que tivessem autonomia industrial. Na França, encontraram concorrentes, entre eles, George Méliès, com sua produtora Star Film, que produziu centenas de filmes entre 1896 e 1912, entre eles um dos mais interessantes filmes de ficção, *Viagem à Lua* (1902)<sup>36</sup>.

A partir de 1905, surgem, nos EUA, empresários distribuidores de filmes, o que levou ao crescimento das casas de espetáculos conhecidas como *nickelodeons*<sup>37</sup>, com apresentação de filmes curtos, de cinco a dez minutos. Essas casas, em geral, eram depósitos ou armazéns adaptados para exibição para um número maior de pessoas e, por serem locais rústicos, sem acomodações confortáveis, muitos viam os filmes em pé. Já em 1909, a indústria organizou-se de tal modo que as produtoras promoviam exibições em enormes e luxuosos palácios de cinema, muitos deles de propriedade própria (COSTA, 2006, p. 28).

---

<sup>36</sup> *Viagem à Lua* (*Le voyage dans la Lune*) é um filme francês de 1902 baseado em dois romances populares de seu tempo: *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne e *Os primeiros homens na Lua*, de H.G. Wells. O filme teve roteiro e direção de Georges Méliès, com assistência de seu irmão, Gaston Méliès. Foi extremamente popular em sua época, sendo, provavelmente, o primeiro filme de ficção científica e o primeiro a tratar de seres alienígenas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a6f80XxlCZk>. Acesso em 21/05/2020.

<sup>37</sup> Os *nickelodeons* tinham ingressos que custavam cinco centavos de dólar, ou seja, um níquel. Odeon eram os teatros, daí o termo. Por ser considerado espetáculo para o consumo de pessoas de baixo poder aquisitivo, os *nickelodeons* eram inicialmente rejeitados, mas com o crescente consumo, os produtores procuraram tirar proveito e criaram a indústria cinematográfica (COSTA, 2006, p. 27). A esse respeito, ver também Geovano Moreira Chaves (2018, p. 33).

Importa dizer que as produtoras também se organizaram em outros países, pois a indústria francesa, em ascensão, chegou a ser detentora de 60% a 70% dos filmes exibidos nos EUA, tendo como principal distribuidora a empresa Pathé, conforme indica Flávia Costa (2006, p. 38), que fabricava os próprios filmes, câmeras e projetores, além de película para as cópias, que eram exibidas em escala mundial<sup>38</sup>.

O Brasil não ficou isolado nessa corrida – não como produtor, mas receptor das investidas dos criadores. No Rio de Janeiro saiu uma chamada no jornal *A Notícia*, em 29 de março de 1897, com o seguinte conteúdo: “tem sido frequentado pela melhor sociedade fluminense o Cinematographo de Edison, que funciona à Rua do Ouvidor e que representa inquestionavelmente uma das maravilhas do século XIX”<sup>39</sup>. A ressalva a ser feita é que Edison havia inventado o cinetoscópio (cf. imagem 1.3), enquanto o cinematógrafo (cf. imagem 1.4) foi feito pelos irmãos Lumière.

No dia 02 de abril de 1897, no mesmo jornal, outra matéria aponta que o aparelho de projeção era objeto de curiosidade de muitos cidadãos cariocas<sup>40</sup>. A primeira matéria aponta que o cinema no Brasil começou como entretenimento da alta sociedade, uma vez que era exibido em teatros frequentados pela classe mais abastada, diferentemente como ocorreu nos EUA, onde, no início, a maioria do público era de baixa renda. As chamadas dos jornais indicavam qual público interessava aos organizadores. No dia 22 de abril de 1897, a matéria do jornal não tinha a preocupação em dizer qual filme seria interessante o público ver, mas o projetor era o espetáculo.

O maravilhoso *Cinematographo*, cujas sessões têm sido cada vez mais concorridas, destina hoje o produto de sua renda à comissão da imprensa, para occorer as despesas com as festas chilenas. Todo o Rio de Janeiro tem, pois, o dever de ir mais uma vez apreciar o bello aparelho, que tão bem reproduz a photographia animada e cujo apparecimento n'esta capital constitue um verdadeiro acontecimento (*A Notícia*, 22/04/1897, p. 2)<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> A empresa Pathé funciona até hoje, tem inclusive um site para divulgação de seus filmes. Disponível em: <https://www.pathe.fr/>. Acesso em 20/05/2020.

<sup>39</sup> Jornal *A Notícia* - RJ. Ed. 0074. 29 e 30/03/1897, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830380/2612?pesq=%22cinematographo%22>. Acesso em 22/05/2020.

<sup>40</sup> Jornal *A Notícia* - RJ. Ed. 0078. 02/04/1897, p. 2. Acesso em 22/05/2020.

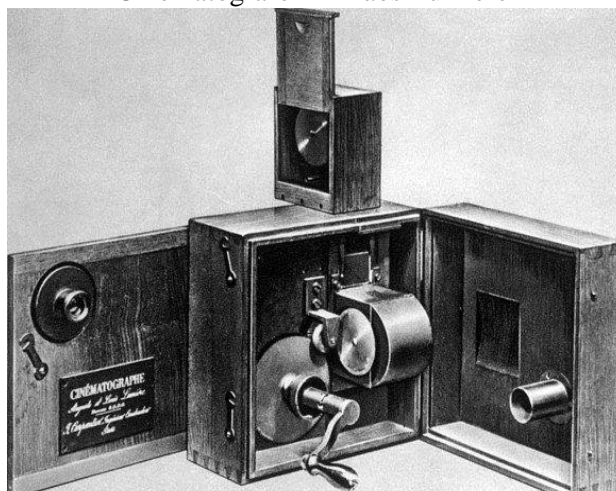
<sup>41</sup> *A Notícia* - RJ. Ed. 00793. 22/04/1897. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/830380/2687?pesq=%22cinematographo%22>. Acesso em 22/05/2020.

Imagem 1.3  
Cinetoscópio – Thomas Edison



Fonte: encurtador.com.br/esu68.

Imagem 1.4  
Cinematógrafo – Irmãos Lumière



Fonte: encurtador.com.br/biVZ5.

Um dos primeiros cineastas no Brasil foi Afonso Segreto, imigrante italiano que fez um dos primeiros filmes no país, com o título *Fortalezas e navios de guerra na Baía de Guanabara* (1898)<sup>42</sup>. Somente nesse ano, Segreto gravou treze pequenos filmes mostrando a paisagem urbana e turística do Rio de Janeiro. Em São Paulo, a primeira filmagem que se tem notícia, conforme Moura, (1987, p. 20), também foi realizada por Segreto, em 1899, em uma comemoração sobre a Unificação Italiana.

A partir de 1904, Segreto volta a fazer filmagens em São Paulo, contratado pela Sociedade Paulista de Agricultura. Naquele momento as tomadas eram sobre as fazendas paulistas de café, gado e outros interesses de fazendeiros e governos. Esses pequenos filmes eram exibidos juntamente com outros, que já haviam sido anunciados.

Ao lado de filmes estrangeiros posados ou naturais exibidos como comércio pelos de Maio e pelo Hervet, o cinema também era contratado para prestar serviços a instituições públicas, propiciando a representação sintética da pujança econômica do interior do Estado para a massa urbana. Alimenta assim os sonhos de afirmação regional da massa heterogênea, que se unifica frente à tela brilhante, e também as ambições de liderança política nacional dos políticos paulistas, que posam nos discursos de abertura e se apropriam das palmas entusiásticas que saúdam o fim da projeção (MOURA, 1987, p. 24).

É de se notar que esse tipo de apresentação de pequenos documentários, como os que Afonso Segreto produzia, dá início no Brasil a um setor de publicação que antecede as exibições

---

<sup>42</sup> Fonte: IMDb, Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt1735432/?ref\\_=nm\\_flmg\\_dr\\_99](https://www.imdb.com/title/tt1735432/?ref_=nm_flmg_dr_99). Acesso em 22/05/2020.



de filmes e que ficaria conhecido como Cinejornal<sup>43</sup>. Esse meio de divulgação de diversas instituições, entre elas as governamentais, propagou-se até a década de 1960, vindo a ser substituído pela televisão. No entanto, o cinema continuou utilizando esse meio como divulgação de *trailers* para apresentar outros filmes que fariam parte da sua programação na sala de cinema ou mesmo de obras de diversas produtoras.

O setor embrionário que compunha a formação do cinema na Europa e nos Estados Unidos sofria com as tentativas de aperfeiçoamento de seus equipamentos. No Brasil, na fase experimental do cinema industrial, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, houve ensaios para se conseguir uma sincronização do aparelho fonógrafo com o cinematógrafo. Segundo Moura (1987), o campo da produção audiovisual era desprovido de apadrinhamentos de instituições fortes, por isso seu desenvolvimento ocorria de modo heterogêneo em diversas partes do mundo.

Apesar de já exibidos comercialmente, ainda não têm qualidade satisfatória devido aos problemas então incontornáveis com o registro sonoro. O cinema tateia como tecnologia e linguagem. Sua afirmação depende nesse momento de esforços isolados e das condições locais. O domínio político e econômico dos países europeus e dos Estados Unidos não reflete diretamente nessa atividade, ainda sem autonomia e misturada com os outros setores do espetáculo-negócio nacionais. Por enquanto, a coisa se decidiria entre comerciantes, técnicos e artistas aqui reunidos. O cinema, no entanto, chega rápido aos demais pontos do país, maravilhando a todos com a novidade (MOURA, 1987, p. 25).

Com a implantação e distribuição da energia elétrica no Rio de Janeiro, em 1907, houve um crescimento súbito na implantação de cinemas, pois somente naquele ano foram instaladas mais de vinte casas de exibição. A investida de empresários que se especializavam no setor permitiu que muitos donos de salas passassem a produzir filmes, o que ocasionou a contratação de técnicos estrangeiros e nacionais para lidar com os equipamentos de gravação e edição<sup>44</sup>.

A partir de 1906, Roberto Moura nos informa que foram rodados dois filmes no Brasil, produzidos pela Empresa de Cinema Paschoal Segreto: *Rocca, Carletto e Pegatto na casa de*

---

<sup>43</sup> O *Cinejornal* era um pequeno filme documental de divulgação de uma ação de governo, por exemplo, antes de iniciar a sessão de filme nos cinemas. Em um vídeo do Arquivo Nacional é possível ver um trecho de um *cinejornal* produzido pela Agência Nacional sobre a integração ferroviária para a Capital Federal. O vídeo mostra o ministro dos Transportes Mario Andreazza participando da viagem inaugural da Estrada de Ferro Brasília-Pires do Rio (GO) e a inauguração da estação ferroviária provisória de Brasília. *Cinejornal Informativo* n. 97 (1968). Arquivo Nacional. Fundo Agência Nacional. BR\_RJANRIO\_EH\_0\_FIL\_CJI\_322. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Phpxf0cpves&list=PLQatXEugAYddIe-OuebYJgD5f71ekk7Cp&index=2>. Acesso em 22/05/2020.

<sup>44</sup> Roberto Moura (1987, p. 29) indica que muitos desses técnicos nacionais eram oriundos dos estúdios de fotografia e de jornais.

*detenção* (1906)<sup>45</sup> e *Os estranguladores* (1908)<sup>46</sup>, documentários que surpreenderam seus produtores por conta das filas para vê-los. A razão mais convincente pelo interesse popular era porque os filmes baseavam-se em crimes populares do Rio de Janeiro. *Os estranguladores* já apresenta uma organização das técnicas de filmagens e boa interpretação de seus personagens, já que vários intérpretes eram profissionais do teatro.

Já se sugere um primeiro domínio da narrativa cinematográfica, fortemente apoiada no esquema emprestado da reportagem jornalística (linear e com chaves de impacto), que permite que a ilusão de realidade das imagens animadas se confirme na impostação dramática. *OS ESTRANGULADORES* lida com um episódio já exaustivamente conhecidos dos espectadores, dando forma às suas fantasias, confirmado suas expectativas morais e propondo uma adesão imediata ao filme e à possibilidade de uma viagem afetiva intensa e segura (MOURA, 1987, p. 24).

Como uma das primeiras no Brasil, a Empresa Pachoal Segreto conseguiu expandir seus negócios no ramo da produção e exibição, tendo montado salas de cinema em vários estados, como São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Pará, além do Rio de Janeiro.

Nem bem se estabilizaram as empresas de cinema, em 1911 chegou um grupo de empresários oriundos dos EUA para investir no Brasil, conforme Moura (1987, p. 45). Com o apoio do capital estrangeiro, nesse mesmo ano foi criada a Companhia Cinematográfica Brasileira - CCB. Essa empresa formaria um truste, encontrando no Brasil um mercado que possibilitava expandir os negócios do cinema dos EUA e Europa. Na presidência estava Francisco Serrador, um empresário de origem espanhola que já possuía salas de cinema. Segundo Roberto Moura, a CCB passou a comprar salas de exibição em todo o país, organizando o mercado brasileiro em função do internacional.

Com a intervenção no mercado nacional, o cinema dos EUA aos poucos assume a hegemonia na distribuição de filmes. Com isso, a produção nacional, com média de cem filmes anuais, cessa bruscamente, ocasionando desemprego entre os artistas e técnicos.

A burguesia carioca, compreendendo-se como classe transformadora dentro dos novos padrões dos cultuados países centrais, se aproxima atenta e divertida dos enredos e personagens do cinema norte-americano, que passam a ter papel civilizatório e ideológico considerável (MOURA, 1987, p. 47).

---

<sup>45</sup> Dados disponíveis em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000354&format=detailed.pft>. Acesso em 22/05/2020.

<sup>46</sup> Dados disponíveis em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000475&format=detailed.pft>. Acesso em 22/05/2020.

A partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o mercado nacional sofreu mudanças estruturais, pois, com a dificuldade da produção europeia, as salas passaram a exibir quase que exclusivamente filmes dos EUA, o que, de certa forma, enfraqueceu o cinema produzido no país<sup>47</sup>.

No ano de 1919 a produtora brasileira Rossi-Film, do produtor Gilberto Rossi, fez um pequeno filme, *Exemplo regenerador* (1919)<sup>48</sup>. Com direção de José Medina, a obra informa que era a primeira tentativa de produção de filmes de arte da empresa recém-criada, com enredo de drama social<sup>49</sup>.

A preocupação de alguns produtores, diretores e cineastas no Brasil sempre foi no sentido de alavancar a produção de seus próprios filmes, mesmo que fossem paródias dos estrangeiros. Dessa forma, surgiu a empresa Cinédia, a qual iniciou o gênero das chanchadas.

A Cinédia foi inaugurada em março de 1930 pelo jornalista carioca Adhemar Gonzaga, como a primeira experiência de produção industrial de cinema por aqui. Seu foco eram dramas populares e comédias musicais, conhecidas como chanchadas. Em 1933, lançou no cinema Carmen Miranda, no filme dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, chamado *A voz do Carnaval*. Lançou também vários atores como Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves. Terminou suas atividades como produtora e realizadora em 1951<sup>50</sup>.

A fundação da Atlântida Cinematográfica, em 1941, no Rio de Janeiro, foi um dos principais marcos da história do cinema no Brasil. Criada por Moacir Fenelon e os irmãos Paulo e José Carlos Burle, figurou entre as principais produtoras de chanchadas no Brasil. A empresa tinha como objetivo promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Produziu um

---

<sup>47</sup> Fonte: Academia Internacional de Cinema - AIC. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em 23/05/2020.

<sup>48</sup> Documentário disponível no YouTube, hospedado no canal da Cinemateca Popular Brasileira: Filmografias & Cronologias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o2Kj4kMDIbg>. Acesso em 07/06/2020.

<sup>49</sup> Sinopse: Um marido farrista deixa a esposa só em casa no dia do aniversário de seu casamento. O criado, condoído com a tristeza da esposa, imagina um plano para ajudá-la a reconquistar o marido: esposa e criado fingem um adultério e, chamado à casa por um bilhete anônimo, denunciando a pretensa traição da esposa, o marido acredita na farsa. Louco de ciúmes, prepara-se para matar os amantes quando o criado lhe conta a verdade. Regenerado com a lição, marido e mulher fazem as pazes e trocam carinhos. Filmagens na Avenida Paulista, em frente ao Trianon e Parque Siqueira Campos. (Resumo a partir de material examinado). Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001798&format=detailed.pft>.

<sup>50</sup> Texto extraído do site *Rio Memórias* com o tema CINÉDIA E ATLÂNTIDA. Disponível em: <https://www.riomemorias.com.br/memorias/cinedia-e-atlantida>. Acesso em 23/05/2020.

total de 66 filmes até 1962, quando fez o último, *Os apavorados*, de Ismar Porto. Em seguida interrompeu suas atividades<sup>51</sup>.

Com um histórico temporal semelhante, uma nova empresa de cinema foi fundada em São Paulo por Franco Zampari, um italiano radicado no Brasil. Com apoio do amigo Francisco Matarazzo, fundou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz - CCVC em 1949, em São Bernardo do Campo. Essa empresa foi importante na produção de filmes brasileiros que pudessem competir com os estrangeiros nos cinemas daqui. Contudo, suas atividades encerraram-se em 1964, em razão de sua falência (MACIEL, 2013).

Embora essas empresas sempre tivessem o lema de produzir filmes para competir com os estrangeiros, não houve meios para a sustentação de suas atividades baseadas apenas no cinema nacional. O resultado disso, para amenizar o sufocamento no mercado audiovisual, foi a apropriação de temas que pudessem garantir uma sobrevivência entre a enxurrada de gêneros do mercado cinematográfico internacional.

#### **1. 4 - *Selva trágica* e a abordagem da realidade brasileira durante o Cinema Novo**

Para entender o processo pelo qual *Selva trágica* foi elaborado, buscamos compreender o contexto sociopolítico e cinematográfico no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970 – o Cinema Novo. Muitos diretores inspiraram-se no Neorrealismo italiano e na Nouvelle Vague francesa para produzir seus filmes, justamente pela necessidade de romper com a indústria cinematográfica comercial, principalmente a estadunidense, pautada pela temática de heróis e bandidos, e valorizar a vida comum das pessoas – um cinema com mais realidade, mais conteúdo e menor custo. É provável que um dos filmes mais contundentes, que bem representou o Neorrealismo e que talvez possa melhor contribuir para entender o contexto de *Selva trágica* tenha sido *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti.

O Cinema Novo inseriu-se nessa concepção de construção de uma política cultural de cinema, conforme indica Wolney Malafaia (2012, p. 22-23), ou seja, um momento singular de desenvolvimento das ideias de modernidade que contribuiu decisivamente para inserir a produção artística e cultural, principalmente a cinematográfica, no debate sobre a identidade nacional. Essa política foi caracterizada e influenciada diretamente pelo regime militar e, a

---

<sup>51</sup> A identificação com a estética e a narrativa do cinema americano marcava, até certo ponto, uma relação de dependência do cinema brasileiro em relação à indústria de Hollywood, o que levou os críticos da época a rejeitarem a chanchada. A esse respeito, ver também tese de Leandro José Luz Riudades de Mendonça (2007, p. 93). Texto disponível no site da Agência Nacional de Cinema - ANCINE. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/media/Saiba\\_mais.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf). Acesso em 22/05/2020.

partir de 1973, foi sendo gradualmente diluída pela necessidade de adequar-se aos novos tempos, devido ao processo de redemocratização, dando espaço a novos agentes políticos, o que fez o debate cultural encontrar novas abordagens.

*Selva trágica*, ao tratar da questão ervateira e dos trabalhadores dos ervais no antigo Mato Grosso, fazia parte das produções com características do realismo social, tema abundante do Cinema Novo, em que muitos diretores procuravam denunciar a opressão de determinados grupos sociais. Convém ressaltar que esses ervais foram amplamente explorados pela Companhia Mate Larangeira, detentora de quase todas as áreas de arrendamentos na região entre o final do século XIX e meados do século XX.

O cinema apresenta-se, desde seu nascimento, como referência de modernidade que estabelece uma relação direta com a construção de identidades nacionais, geralmente vinculando-as ao progresso (MALAFAIA, 2012, p. 12). Essa característica baseia-se em três elementos que fundamentam sua construção: a noção de objetividade visual, a afirmação da representação como forma de mostrar o real e a sensação de captação de uma realidade efetivamente existente<sup>52</sup>.

No Brasil, com a propagação de equipamentos de filmagens, surgiram novas condições para a produção cinematográfica, o que deu ao grupo cinemanovista a possibilidade de desenvolver uma nova estética e novas formas de produção, para adequação às condições então geradas pelo novo mercado cultural em expansão.

Com a aceleração do processo de modernização e o grande desenvolvimento industrial, a produção cinematográfica passou a ter maior importância cultural e os cineastas assumiram posturas de autênticos intelectuais formadores de opinião e produtores de ideias acerca da identidade nacional, bem como de soluções para os problemas estruturais e conjunturais da sociedade brasileira (MALAFAIA, 2012, p. 16).

O grupo que originou o Cinema Novo<sup>53</sup> no final dos anos 1950 estava composto de vários diretores sem muita experiência, a não ser Nelson Pereira dos Santos, que já tinha participado de filmes anteriores. Nesse grupo estavam Nelson Pereira dos Santos, Glauber

---

<sup>52</sup> Wolney Malafaia (2012, p. 12) apresenta em sua tese que o cinema, desde os primórdios, foi entendido como industrialização, mecanização e ritmo de máquinas em movimento e que esses três elementos, convergem para a afirmação da imagem fílmica como a mais adequada a expressar o advento da modernidade e a realçar os seus padrões estéticos e éticos.

<sup>53</sup> O nome *Cinema Novo* foi dado por Ely Azeredo. Porém, Alex Viany no Rio de Janeiro, Paulo Emilio Sales Gomes em São Paulo, Walter da Silveira e Glauber Rocha na Bahia e outros cineclubistas espalhados pelos estados engajaram-se no plano teórico por meio de atividades críticas de cinema, principalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* - RJ, já a partir de 1960 (VIANY, 1999, p. 23).

Rocha, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues (conhecido como Cacá Diegues), Ruy Guerra, Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl e Alex Viany<sup>54</sup>.

Wallace Guedes (2016, p. 55) aponta que esses diretores e cineastas estavam engajados no esforço de produzir um cinema moderno no Brasil que tratasse dos problemas sociais do país, como desigualdades, relação do povo com a religião e com o poder, o choque entre campo e cidade, o papel da classe média na sociedade, ou seja, produzir filmes de envolvimento político com a realidade brasileira.

No período mais efervescente do Cinema Novo, Alex Viany, em entrevista ao jornal *Novos Rumos*, de 1962, coloca que, como crítico, sempre lutou por um cinema verdadeiramente brasileiro. Naquele momento, o movimento teria de procurar os gêneros do cinema brasileiro e não seria, necessariamente, um cinema de *cara fechada*, mas que poderia resolver-se tanto na comédia urbana como no drama rural, na inquieta obra de um jovem ou na mais equilibrada manifestação de um veterano.

Ao abordar temas rurais, muitos diretores provocam a imaginação sobre o território brasileiro. Entretanto, as regiões do semiárido não são somente o sertão de Glauber Rocha, mas também a região do agreste, da zona da mata, dos cerrados. Nesse sentido, o pesquisador Leonardo Name, ao escrever sobre cinema, lugar e personagem geográfico, aponta que as representações cinematográficas conferem significados ao espaço, seja por meio das telas como pelos personagens movidos pela narrativa. Dessa forma, sugere:

O conceito geográfico de lugar, por muito tempo relegado ao segundo plano por se confundir com a noção de sítio, meramente locacional, tem se apresentado mais recentemente sob forma mais relacional, que articula abordagens aparentemente dicotômicas: globalização e individualismo, homogeneização e singularização, marxismo e fenomenologia, por exemplo (NAME, 2009, p. 73).

O autor esclarece que esse conceito amplia as possibilidades de entendimento de um mundo que, ao mesmo tempo em que se fragmenta, também se unifica com velocidade cada vez mais progressiva. Assim, o lugar não é somente o espaço geográfico, com características

---

<sup>54</sup> Alex Viany, cujo nome de batismo era Almiro Viviani Fialho (1918-1992), foi diretor de cinema, roteirista, escritor, crítico e jornalista. Entre seus principais filmes estão: *Agulha no palheiro* (1953), *Rua sem sol* (1954), *Sol sobre a lama* (1963), *A noiva da cidade* (1978), *Maxixe, a dança proibida* (1979) e *Humberto Mauro: coração do bom* (1979). Viany também dirigiu, no Brasil, o episódio *Ana*, como parte filme alemão *Rosa dos ventos* (1957). Informações disponíveis no acervo do Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa218133/alex-viany>. Acesso em 18/05/2020.

próprias, mas também um repositório de experiências individuais e coletivas com significados específicos.

O cinema demonstra uma complexa relação entre deslocamento, representação e experiência, pois, ao adquirir significados diferentes, esses espaços tornam-se lugares singulares à medida que são vivenciados por personagens também singulares. Os deslocamentos dos personagens ocorrem porque são movidos por anseios, instruídos pelos roteiros, o que os obriga a uma interação social, impondo-lhes relações culturais e políticas em diferentes espaços e tempos no filme (NAME, 2009, p. 75).

Na mesma vertente, Andréa França (2003, p. 24) situa o cinema como lugar possível de colocar em operação a máquina do imaginário e promover interrogações, como se fosse um sujeito a fim de conhecer terras distantes.

Pode-se dizer que é a imagem de terra e fronteiras, produzida e experimentada nos filmes, que inspira uma legitimidade emocional profunda, identificações imaginárias, estimulando solidariedades transnacionais, produzidas pelas diferentes formas de espacialidade, temporalidade, movimento, ritmo e textura, próprias aos filmes em questão (FRANÇA, 2003, p. 26).

Durante o governo de Jânio Quadros em 1961, foi criado, por meio do Decreto n. 50.278, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica - GEICINE<sup>55</sup>, diretamente subordinado à Presidência da República, a fim de criar incentivos à indústria cinematográfica brasileira. Esse decreto, segundo Alex Vianny (1999, p. 21-22) buscava a solidificação e a expansão do cinema brasileiro, propondo financiamento de até 60% dos orçamentos, fiscalização das rendas, controle de importação de filmes estrangeiros e a criação de um estúdio modelo para a produção dos filmes. Entretanto, ao analisar o Decreto, não fica claro se essas reivindicações dos cineastas e diretores foram atendidas.

Mesmo diante das adversidades, o ano de 1962 foi importante para o cinema brasileiro, que lançou mais de 40 filmes no mercado, alguns dos quais presentes nos festivais internacionais de cinema, como *Mandacaru vermelho* (1961)<sup>56</sup>, de Nelson Pereira dos Santos, em Mar Del Plata, e *O Pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte<sup>57</sup>, em Cannes.

---

<sup>55</sup> Decreto n. 50.278, de 17 de fevereiro de 1961. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-50278-de-17-de-fevereiro-de-1961>. Acesso em 18/11/2019.

<sup>56</sup> Este filme foi antecipado, pois naquele momento, Nelson Pereira dos Santos estava no sertão da Bahia para gravar *Vidas secas*, obra adaptada do livro de Graciliano Ramos, mas durante o período de locação às margens do Rio São Francisco choveu tanto que a própria equipe dizia que Nelson devia gravar *vidas molhadas*. Por conta da paisagem que floruiu e da abundância de água, *Vidas secas* teve que ser suspenso e, em seu lugar, gravou-se *Mandacaru vermelho* (RAMOS, 1987, p. 326).

<sup>57</sup> Anselmo Duarte começou como figurante e chegou a ser o galã. Após colaborar em mais de uma história e frequentar assiduamente as salas de montagem da Atlântida e da Vera Cruz, passou à direção com o filme

Muitos desses jovens diretores, entre eles Alex Viany (1999, p. 26), *idolatravam* Humberto Mauro<sup>58</sup>, vendo nele o mais brasileiro e o mais avançado dos cineastas. Entretanto, buscavam o princípio do movimento nas dificultosas tentativas de Nelson Pereira dos Santos com o filme *Rio 40 graus* (1955). Esses diretores tornavam-se intelectuais ativos, que liam livros de estética, cinema e decoravam filmes fotograma por fotograma, tendo como inspiração as obras de Serguei Eisenstein<sup>59</sup> e Chaplin.

Glauber Rocha entendia o Cinema Novo como uma realidade, tanto que na sua coluna do *Jornal do Brasil* em 1960 apontava que a produção brasileira estava tomando uma nova consciência, em um processo que lentamente iria gerar filmes capazes de resistir e realizar, internacionalmente, as exigências de cultura, indústria e estética do cinema. No *Jornal do Brasil* (1960, p. 5) criticava a velha geração que pensou somente em termos de individualismo e não colaborou sequer para deixar uma fonte de tradição. Mesmo com condições de produção mínimas, baixo orçamento e pobreza técnica, os filmes desse período sempre diziam *alguma coisa*. Glauber comparava os filmes do movimento à Bossa Nova, com a consciência de uma temática nacional como grande ponto de união entre estes.

No mesmo sentido, Cacá Diegues apontava que as novas condições de produção independente e audaciosa eram alentadoras, pois durante muito tempo os cineastas ficaram amarrados e condenados aos equívocos das empresas, seus vícios e enganos, evidenciando que estavam descontentes e saturados. Naquele momento, o cinema brasileiro estaria tomando um rumo auspicioso, mais autêntico, culturalmente válido, cabível para o momento em que viviam. Para Diegues, esse movimento fazia parte de um comportamento geral da sociedade brasileira, que caminhava dinamicamente para a transformação de sua cultura, e só faria sentido se fosse crítico e popular (VIANY, 1999, p. 27).

Ao comentar a relação presente/passado do cinema brasileiro, Alex Viany (1999, p. 41) atenta para o reconhecimento do filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, influenciado pelo Neorrealismo italiano<sup>60</sup>, já que era uma mistura de drama, comédia,

---

*Absolutamente certo* (1957), uma das poucas chanchadas em que houve alguma preocupação de elevar o gênero (VIANY, 1999, p. 43).

<sup>58</sup> Humberto Mauro foi um dos primeiros cineastas do Brasil, tendo feito os filmes *Ganga bruta* (1933) e *O descobrimento do Brasil* (1937). Viany (1999, p.137) considera que *Ganga bruta* seja a grande obra-prima de Mauro, pois se apresenta como uma antologia de arte cinematográfica de clara inspiração freudiana. O filme pode ser acessado no canal da Cinemateca Popular Brasileira, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-UHfXmVt1Jk>. Acesso, 12/05/2017.

<sup>59</sup> Serguei Eisenstein dirigiu o filme *Encouraçado Potemkin* (1925) sobre a Rússia czarista. Segundo Viany, Eisenstein foi sempre o mestre mais respeitado entre os iniciadores do Cinema Novo (VIANY, 1999, p. 47).

<sup>60</sup> O Neorrealismo italiano foi um movimento no sentido de comprometer o cinema com a realidade social que, segundo o diretor Miguel Borges, teve atitude positiva, mas falhou porque se encaminhou para problemas discursivos, dentro de uma concepção literária já gasta (VIANY, 1999, p. 31).



melodrama e chanchada, com interpolações musicais, contando várias histórias intercaladas e tendo como ponto de referência os meninos que desciam dos morros cariocas para vender amendoim torrado na cidade. O filme foi proibido pelo chefe de polícia da época, mas foi ardorosamente defendido pelo mundo intelectual brasileiro.

Assim, os filmes de Nelson Pereira dos Santos, junto com *O grande momento* (1958), de Roberto dos Santos, constituíram uma lição diferente da pregada pela Vera Cruz. Eles contribuíram para o nascimento do Cinema Novo, cujas primeiras amostras são *A grande feira* (1961), *Barravento*<sup>61</sup>, *Os cafajestes*, *O pagador de promessas*, *Três cabras de lampião* e *Cinco vezes favela*, com exceção do filme *A grande feira*, os demais foram lançados em 1962, considerado o ano 1 do movimento.

*O Pagador de promessas* baseou-se em uma peça teatral<sup>62</sup> de Dias Gomes, peça legitimamente popular, em que o protagonista, Zé do Burro, fica impedido de cumprir uma promessa – transportar uma cruz até a Igreja de Santa Bárbara – porque fez a promessa em um terreiro de candomblé e, também, porque ousou repetir o feito de Cristo. Os jornais faziam dele, em sua ingenuidade e sua pureza, um perigoso agitador. Como parte da promessa, garantiu distribuir metade de sua fazenda entre camponeses amigos, por isso, um repórter dizia que ele era a favor da reforma agrária, contra a exploração do homem pelo homem (VIANY, 1999, p. 44).

Em setembro de 1964, com o objetivo de fazer um balanço do que era até aquele momento o Cinema Novo, Alex Viany reuniu Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos para alguns questionamentos. Viany interpelou os colegas no sentido de informar como nasceu, cresceu e definiu-se o movimento, isso com referência à conjuntura, a fatores determinantes e contribuintes e às personalidades etc.

Os questionamentos se pautavam sobre o que podia ser classificado como Cinema Novo. Quais eram os movimentos e ideias mundiais que mais o influenciaram: Neorrealismo italiano? *Nouvelle Vague* francesa, Resnais, Godard e outros? O que faltava ao cinema brasileiro em geral e ao Cinema Novo, em particular? Quais eram as principais dificuldades

---

<sup>61</sup> *Barravento* (1962), obra de estreia Glauber Rocha, demonstra uma preocupação muito lúcida com a realidade brasileira, procurando combater o misticismo e as superstições religiosas por meio da história de um pescador negro com traquejo de cidade grande, revoltado ante a miséria de sua vila, que as superstições ajudam a perpetuar (Idem, 1999).

<sup>62</sup> Depois de uma estreia tumultuada pela censura, a peça teve uma carreira vitoriosa, recebendo vários prêmios. Dias Gomes efetuou um encontro dos novos elementos do teatro e do cinema do Brasil. A adaptação de Anselmo Duarte ultrapassa a obra de Dias Gomes no momento em que Zé do Burro, retomando a cruz, invoca Santa Bárbara, e quando o padre, agoniado por suas dúvidas e com o barulho que faziam os berimbaus, inutilmente tenta fazer com que seus hinos abafem os sons dos instrumentos (Ibidem, 1999, p. 45).

que encontravam como produtores, diretores e roteiristas? Até que ponto o desenvolvimento do Cinema Novo foi afetado pelos acontecimentos político-militares da década de 1960? Como enfrentaram a questão da censura, objetiva e subjetivamente? (VIANY,1999, p. 85).

Nelson Pereira dos Santos informou que a expressão Cinema Novo surgiu de uma maneira um tanto jocosa, atribuindo ao cineasta baiano o nome do movimento, mas Glauber diz que foi numa reunião na Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos - ABCC que nasceu o nome e que Ely Azeredo foi, de fato, quem deu o batizou. Alex Viany informa que pouco depois Ely renegou ter feito parte do movimento, talvez em razão de as coisas não terem se encaminhado como ele queria.

O nome começou a ser divulgado e foi realmente muito útil, uma espécie de renovação que os novos diretores fizeram. Não se aplica ao caso de Nelson, em particular, porque ele já havia começado sua obra e pouco dependeu do movimento para continuar seu trabalho. Viany esclarece que, de fato, o movimento mais se aproveitou de Nelson do que Nelson se aproveitou do movimento. Mas, de qualquer forma, ele veio a integrar-se no Cinema Novo. Para situar historicamente, poder-se-ia dizer que era mais um problema de geração. Os novos diretores que surgiram queriam fazer filmes e isso passou a ser um programa comum. Numa fase anterior, segundo Viany, teria sido impossível (VIANY, 1999, p. 87).

Esses novos diretores vinham sendo formados nos clubes de cinema no Grupo de Estudos de Cinema - GEC da União Metropolitana dos Estudantes, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e no jornal *O Metropolitano*. Segundo Glauber, a expressão Cinema Novo aplicava-se, inclusive, a filmes de pessoas que não faziam parte do grupo, como por exemplo, *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *O assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, e mesmo a *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, que viera de fora. Além disso, a expressão foi usada e incentivada por Luiz Carlos Barreto como uma grande tática publicitária, que prestou excelente serviço ao cinema brasileiro.

Viany (1999, p. 88) aponta que no início dos anos 1960 era muito difícil definir o que era uma obra de Cinema Novo, pois tudo ficou sendo Cinema Novo, ou seja, um rótulo acadêmico que teve uma grande função devastadora, publicitária, promocional e que ajudou a abrir caminho para novos diretores. Para Glauber Rocha o movimento conseguiu transformar, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de expressão de nossa cultura. Naquela época um diretor de cinema estava em pé de igualdade com qualquer outro intelectual ativo integrado no processo cultural brasileiro.

Nelson Pereira dos Santos observa que Cinema Novo era o prolongamento, uma manifestação mais completa de todo um desejo, de toda uma aspiração de vários cineastas no Brasil, e isso evidenciava um outro dado do movimento, que era o conhecimento objetivo do negócio, da realidade da cinematografia, no sentido de observar como se dava a produção, a exibição e a distribuição de um filme, o que fez com que se encontrasse um sistema adequado à realidade. Nesse caso, desenvolveu-se um sistema de produção independente – no tempo da Vera Cruz, quem falasse nisso estaria cometendo uma grande heresia, porque cinema só poderia ser feito na base do grande estúdio, da grande indústria, dos grandes capitais.

Em entrevista concedida por Glauber Rocha<sup>63</sup> a Miriam Alencar, a colunista perguntava o que ele achava da situação do cinema nacional naquele momento: considerava melhor ou pior? Glauber afirmava que em dois anos haviam sido criadas várias obras-primas que estariam entre as melhores do mundo, dentre elas *Vidas secas*, considerada um poema dramático, porém não descartava outros trabalhos, como *Porto das caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues – uma prova de que o cinema poderia render lucros sem explorar mulheres nuas e pornografia –, e, por fim, o seu próprio filme, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

A ênfase nesses filmes era, segundo Glauber Rocha, para rebater os críticos que negavam a existência do Cinema Novo. Era um cinema para frente, para a graça e desgraça das *viúvas* de Hollywood, pois estava presente nos trabalhos de quase todos os diretores daquele período, dentre eles Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra e Roberto Farias, já mencionados.

O cineasta adiantava ainda que, assim que fossem lançados os filmes *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Selva trágica* (1964), de Roberto Farias, nem mesmo a má vontade e a sabotagem da crítica conseguiriam evitar *o rolo compressor* do Cinema Novo. Assim, segundo ele, quem poderia deter esse cinema?

Em outro depoimento à mesma colunista, em 31 de maio do mesmo ano, Glauber fez um balanço sobre a participação do Brasil no Festival de Cannes, sendo os filmes brasileiros *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* considerados grandes destaques pela crítica e pelos aplausos recebidos. Isso servia para demonstrar que o cinema internacional estaria em crise de criação artística e, entre todos os países do mundo, o novo cinema brasileiro era o que mais prometia.

---

<sup>63</sup> ALENCAR, Miriam. *Jornal do Brasil*, Cad. B, ed. 0068, p. 7, 22 de março de 1964. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=51247](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=51247). Acesso em 14/07/2017.

Maria do Socorro Carvalho (2006, p. 291) aponta que uma das características do Cinema Novo foi a alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente, porque, naquele momento, jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil. A produção desse período pode ser classificada em grandes áreas temáticas do país, ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso, a violência e os acontecimentos políticos. Elas estão nos filmes *Ganga Zumba* (1963) e, *Os herdeiros* (1970); *O desafio* (1965); *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967).

Nesse aspecto, salienta a autora, *Deus e o diabo na terra do sol* causou impacto ao usar os beatos e cangaceiros como suporte para a discussão de problemas sociais contemporâneos com a presença de coronéis, matadores e místicos. O filme introduz um dado novo, a emergência da transformação da sociedade pela conscientização e a luta contra uma situação que parecia imutável ao longo da história. Há uma percepção do personagem, imbuído de consciência social, que passa a observar que o inimigo não era o cangaceiro, mas os coronéis de quem recebia dinheiro para matar.

Já *Terra em transe* (1967) discute acontecimentos políticos ocorridos no Brasil a partir de 1964, bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país. Nesse período, o Cinema Novo foi surpreendido pelo golpe militar, quando muitas pessoas foram presas e perseguidas, promovendo-se um clima generalizado de apreensão e medo. Carvalho (2006, p. 297) aponta que, dessa forma, o golpe inviabilizou o projeto original de discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, ou seja, de desenvolver um modo brasileiro de fazer *cinema-verdade*.

Os cinemanovistas são obrigados a redefinir seus projetos para adaptar o movimento estética e tematicamente às circunstâncias impostas pelo regime militar. Assim, entre 1965 e 1967, cada um dos componentes do grupo filma um longa-metragem, em circunstâncias diferentes, mas tentando manter certa coerência com o ideário do movimento, ainda que uma dura lição tenha sido aprendida - seus filmes não tinham força nem poder para transformar a realidade como chegaram a crer (CARVALHO, 2006, p. 298).

As análises acerca de *Selva trágica*<sup>64</sup> neste trabalho buscam compreender como Roberto Farias desenvolveu sua narrativa, o destaque à estética e a relação com outros filmes produzidos

---

<sup>64</sup> *Selva trágica* (1964), ganhou o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1965, SP, de Melhor ator para Reginaldo Faria. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017618&format=detailed.pft>. Acesso em 17/01/2019.

naquele momento. É importante frisar que mesmo sendo contemporâneo ao período do Cinema Novo, Farias não fez parte do grupo que promoveu e iniciou esse movimento, pois sua trajetória inicial estava ligada às chanchadas ou a paródias de filmes estadunidenses produzidos pela Atlântida.

As chanchadas não eram bem avaliadas pelos precursores do Cinema Novo. Alex Viany (1999, p. 94) anota que elas não eram ruins *por* serem chanchadas, mas ruins *mesmo* como chanchadas. Contudo, fala de sua importância, sendo a primeira tentativa legítima de captação de tipos e maneiras de falar do povo brasileiro. Viany sabia que a chanchada não era boa a ponto de ser vista como um momento importante, mas alerta que há momentos válidos e que essa contribuição não deve ser subestimada.

Quando o cinema chegou ao Brasil, passou a ser a principal fonte de informações para um grande número de brasileiros, pois, para um povo cuja maioria era de analfabetos, o cinema representava um acesso ao mundo moderno. Alex Viany (1999, p. 94) informa que os filmes brasileiros imitavam os estadunidenses até no preconceito racial, pintando as caras dos personagens para mostrar que estes eram negros. Muitas dessas afirmações ocorreram algumas décadas antes, principalmente com os filmes de David Griffith, entre eles, *The Birth of a nation* (*O nascimento de uma nação*, 1915), que, ao falar da segregação racial entre norte e sul dos Estados Unidos, os negros oprimidos pelo grupo Ku Klux Klan não tinham papéis de personagens no filme, sendo representados por brancos pintados de negros.

Enfim, em um contexto social e político, o Cinema Novo surgiu com sua força cultural dentro da chamada cultura popular. Glauber Rocha esclarece que antes já havia o movimento de renovação do teatro brasileiro, como o Teatro de Arena, dentro de uma consciência nacional que começou a tomar forma nos últimos anos de Getúlio Vargas, tendo passado por momentos turbulentos nos governos subsequentes, de Juscelino, Jânio e Jango, assim como a reforma do *Diário Carioca*, as inovações do jornal *Última Hora*, a nova fase do *Jornal do Brasil*. Essas mudanças ajudaram a influenciar o pessoal envolvido em cinema<sup>65</sup>.

O Cinema Novo teve avanços e também percalços durante a década de 1960, mas já em 1969 Cacá Diegues havia declarado pela primeira vez que ele tinha morrido, conforme sugere Margarida Adamatti (2015, p. 222). Entretanto, os cinemanovistas como um todo não chegaram a um consenso sobre o assunto. É certo que, por causa do novo contexto político a partir de 1964, eles deixaram de lado a palavra *conscientização*, mas falavam em *aprofundamento* da

---

<sup>65</sup> Glauber Rocha concedeu entrevista a Alex Viany em uma roda de conversa juntamente com Nelson Pereira dos Santos (VIANY, 1999, p. 95).

cultura nacional, ou seja, uma investigação antropológica do homem brasileiro.

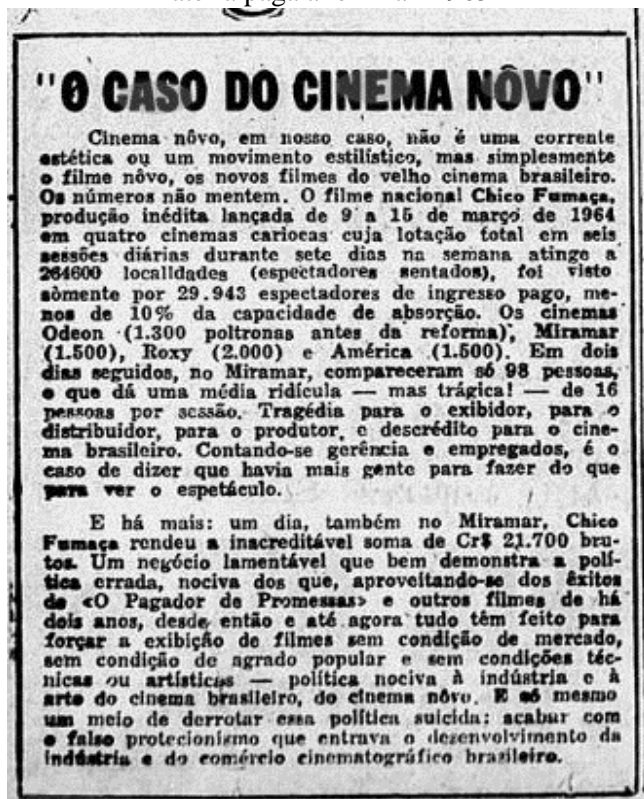
Adamatti (2015, p. 227-228) discute as opiniões de vários cineastas, entre eles Cacá Diegues, que já em 1965 alegava que a intelectualidade ganhava, sim, uma nova função no regime militar: reformular a realidade brasileira na luta contra a ditadura. Nesse sentido, Diegues não falava mais em consciência, mas em conhecimento. Tudo isso para não declarar a motivação política, e sim uma razão moral. Assim, o discurso antropológico encontra a moralidade como forma de eufemismo político.

Em sentido mais claro, Arnaldo Jabor falava da morte do intelectual com o fim do engajamento dos cinemanovistas face a uma crise discursiva da intelectualidade, que deixa de ser o arauto, o porta-voz do povo, como dirigente e formador da cultura. Assim, aponta o encerramento do sonho cinemanovista de gerar a ação política através do cinema. Por fim, Margarida Adamatti aponta que a derrocada do Cinema Novo não representa o desaparecimento da produção dos veteranos, mas o fracasso gradativo de um projeto político dos anos 1960. Ao mesmo tempo, constata-se naquele momento a inexistência de um novo programa conjunto, que não seja o do Cinema Novo aliado ao Estado (ADAMATTI, 2015, p. 232).

### **1.5 - Críticas ao Cinema Novo**

O Cinema Novo recebeu várias críticas, dentre elas um artigo com título “O caso do Cinema Novo”, de um autor anônimo que veiculava matérias pagas em alguns jornais do Rio de Janeiro (cf. imagem 1.5). O jornalista Luiz C. de Oliveira, ao escrever a matéria “Um caso escuso” para a coluna de cinema do *Jornal do Brasil* (31/01/1965, p. 4), veio contradizer o artigo que insultava o movimento. Segundo Oliveira, esse autor anônimo não teve responsabilidade, e sim má fé ao comprometer toda uma classe, já que o texto apontava que Cinema Novo era simplesmente o filme novo, os novos filmes do velho cinema brasileiro.

Imagem 1.5  
Matéria paga anônima - 1965



Fonte: Jornal *Diário de Notícias* - RJ, 31/01/1965<sup>66</sup>.

O colunista defendia que o Cinema Novo era uma tomada de posição perante a indústria e a arte cinematográficas. Isso já havia dado resultados importantes em *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e *Selva trágica*, com prêmios em festivais e reconhecimento da crítica responsável na Europa. A matéria ressalta que, mesmo que os filmes citados não tenham sido campeões de bilheteria, também não deram prejuízo aos exibidores.

Oliveira destaca que matérias como essas representam apenas interesses contrariados, uma má vontade indisfarçada contra a evolução cinematográfica. Um filme citado foi *Chico fumaça* (1964), de Mazzaropi, que teve apenas 98 espectadores em dois dias de exibição em um cinema no Rio de Janeiro. Entretanto, Mazzaropi nem era considerado um diretor/ator do movimento. Segundo Oliveira, esse tipo de matéria comprometia a classe dos legítimos representantes do bom cinema e da arte séria, que se arriscavam em lançar filmes em grandes festivais e, dessa maneira, eram afetados pela irresponsabilidade e má fé de um anônimo<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Jornal *Diário de Notícias* - RJ. Ed. 12944, p. 4 em 31/01/1965. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_04/45843?pesq=%22o%20caso%20do%20cinema%20novo%22](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/45843?pesq=%22o%20caso%20do%20cinema%20novo%22). Acesso em 03/01/2017.

<sup>67</sup> OLIVEIRA, Luiz C. de. In: *Jornal do Brasil* - RJ. Edição 00028 em 03/02/1965. Cad. B p. 3). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/64281?pesq=mazzaropi](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/64281?pesq=mazzaropi). Acesso em 03/01/2017.

## 1.6 - O Cinema em Roberto Farias

Sobre o realismo em que foi produzido *Selva trágica*, o diretor Roberto Farias procurou abordar o regionalismo ambientado na cidade de Ponta Porã, atual Mato Grosso do Sul. É certo que os produtores puderam inventar paisagens, lugares, apropriar-se de territórios imaginados, mas o trabalho com a erva-mate existiu e não se passou em um não lugar; houve de fato um espaço territorial que pudesse caracterizá-lo como algo que denotasse uma produção real. Os personagens procuraram uma identidade da região que deveriam representar.

Farias já havia feito vários filmes, como *Rico ri à toa* (1957), *No mundo da lua* (1958), *Cidade ameaçada* (1960), *Um candango na Belacap* (1961) e *Assalto ao trem pagador* (1962). Entretanto, a partir desse momento, seu trabalho desenvolveu parâmetros como parte do Cinema Novo.

Em sua obra encontramos características distintas na relação entre o rural e o urbano que permitem observar a visão do outro em diferentes espaços e tempos. Por um lado, seus filmes sempre foram realizados no asfalto, nas zonas urbanas cariocas, alavancando situações do cotidiano que, via de regra, representavam os cidadãos em suas diversas nuances dissipadas nas classes sociais. *Selva trágica*, por outro, foi rodado em uma região produtora de erva-mate, no sertão oeste brasileiro, caracterizado pela exploração da mão de obra por uma empresa detentora dos meios de produção.

*Selva trágica* aproximou-se muito das temáticas e estéticas empregadas pelos cinemanovistas. No entanto, a obra amargou um fracasso de bilheteria, pois, mesmo sendo um sucesso de crítica, o mesmo não ocorria com o retorno financeiro. Para conseguir equilibrar os recursos financeiros entre um filme e outro, Roberto Farias procurou intercalar dramas de realismo social com filmes de humor, como fizera com as chanchadas. Isso pode ser observado em uma matéria publicada no jornal *Diário de Notícias* de abril de 1966<sup>68</sup>. Segundo o jornal, o insucesso foi determinante para que Farias montasse produções posteriores que acumulassem vários ingredientes da comédia mais requintada e de aceitação fácil das grandes plateias.

O cinema que Roberto Farias produziu no início dos anos de 1960 também se enquadra na categoria de arte *nacional-popular*, resultado direto desse romantismo revolucionário existente no período. Nos filmes *Cidade ameaçada* (1960), *Assalto ao trem pagador* (1962) e *Selva Trágica* (1964),

---

<sup>68</sup> O jornal foi enfático ao indicar que Roberto Farias se saiu muito bem quando fez o filme *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), trazendo a experiência das chanchadas (*Diário de Notícias* - RJ. Ed. 13355, 04/06/1966, p. 2). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_04/58277?pesq=%22Toda%20donzela%22](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/58277?pesq=%22Toda%20donzela%22). Acesso em 22/04/2018.



Farias abordou temas caros às esquerdas no período, exaltando personagens explorados e em confronto com a lei (criminosos favelados nos dois primeiros, trabalhadores de uma plantação de erva-mate no terceiro) (GUEDES, 2016, p. 150).

No ano em que Roberto Farias completou 80 anos, em 2012, os pesquisadores Hadija Chalupe da Silva e Simplício Neto<sup>69</sup> organizaram o livro *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*, um trabalho apoiado pelo Ministério da Cultura e pelo Banco do Brasil que faz uma retrospectiva sobre sua vida e seus filmes. Mostra ainda a diversidade de funções por ele desempenhadas, que não ficaram restritas ao cinema, tendo ocupado o cargo de diretor da Embrafilme e atuado em diversas atividades na televisão. Antonio Carlos Amancio da Silva e João Luiz Vieira, no prefácio, informam que o livro foi resultado de um projeto desenvolvido pelo curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense - UFF, em conjunto com seu Programa de Pós-graduação em Comunicação, onde os filmes eram exibidos, analisados e discutidos em aula, com diversas abordagens e temas de pesquisa que eram apresentados aos alunos como possíveis trabalhos acadêmicos, além de rever argumentos ultrapassados e construir caminhos para uma revisão da própria história do cinema brasileiro das últimas décadas.

*Selva trágica* é uma denúncia das condições de **trabalho escravo** e do tratamento desumano e cruel imposto pelos proprietários e terra através de seus capitães do mato e capatazes locais. As filmagens em locação, aproveitando o cenário natural das **plantações de mate**, exibem um preto e branco contrastado na fotografia de José Rosa, com matizes de cinza variados para valorizar enquadramentos que transformam homens e paisagens em protagonistas. Em alguns momentos, em especial, através de seguros movimentos de câmera na mão, histórias individuais ganham um caráter coletivo e o drama da injustiça social salta na tela com potência e vida. Um desses momentos exhibe outra lição do *cinema moderno* via Neorealismo e de inflexão baziniana: o uso do plano-sequência (apud SILVA; NETO, 2012, p.15. Grifos nossos)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Hadija Chalupe da Silva é doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisas sobre filmes brasileiros realizados em coprodução internacional. É professora de produção audiovisual do curso de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro. Simplício Neto Ramos de Sousa, graduado em Ciências Sociais e doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, é professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing e Professor de Roteiro da Academia Internacional de Cinema. Fonte: Plataforma Lattes.

<sup>70</sup> Por certo, devemos esclarecer que em algumas referências da tese, alguns autores citam o trabalho na erva-mate como **trabalho escravo**, mas é importante frisar que no período que corresponde ao da pesquisa, o termo deverá ser entendido como situação **análoga à escravidão**, evitando assim, certos anacronismos. Dessa forma, apenas grifaremos o termo. Outra constatação é sobre o termo *plantações de erva-mate*, pois sabemos que os ervais do SMT eram nativos.

Os prefaciadores entendem que Roberto Farias estava, desde o início, muito bem conectado com o chamado cinema moderno, com a influência do neorealismo, com as experiências de um cinema ficcional realizado fora de estúdios, em locações naturais, principalmente baseadas em trabalhos de Nelson Pereira dos Santos, mas também com experiências suas já obtidas com o filme *Cidade ameaçada*. Com *Selva trágica*, Farias promove a representação de um Brasil realista que permite adentrar em um mundo de compreensão utópica a respeito de concepções socioeconômicas de um país rural.

## CAPÍTULO 2

### SELVA TRÁGICA NO CONTEXTO DO COMPLEXO ERVATEIRO

#### 2.1 - O que é esse vegetal conhecido como erva-mate?

Compreender a economia ervateira passa, dentre outros aspectos, por saber o que era o *produto* erva-mate, quais as possibilidades de renda, de consumo, além de entender a estrutura de produção e controle exercidos dentro dos ervais. Neste capítulo, tratamos de como era a sua produção e a representação que *Selva trágica* faz desse ramo extrativo, que gerou grande economia para diversos setores dentro do antigo estado de Mato Grosso. Entender essa representação é entrar em um campo de operação intelectual complexa, que demanda não só conhecimento sobre a atividade ervateira, mas também uma busca na análise cinematográfica sobre a história. A erva-mate é um vegetal extrativo utilizado como bebida quente ou fria, como o chá, o chimarrão e o tereré, nos principais países produtores: Brasil, Paraguai e Argentina.

Ao comentarmos sobre os trabalhadores da erva-mate, debruçamo-nos sobre o livro *Frutos da terra* (1997), do pesquisador e professor Gilmar Arruda, o qual procurou, em suas pesquisas, não se ater somente aos coronéis, fazendeiros ou à própria Companhia Mate Larangeira, mas alcançar os trabalhadores dos ervais, procurando encontrar um caminho para chegar até eles, ou seja, contar a história a partir da vivência cotidiana.

Inicialmente, Arruda questionou se esses trabalhadores teriam deixado registros de suas experiências nas atividades ervateiras; como bem sabemos, de fato eles deixaram rastros de sua participação nas mais diversas tipologias de fontes, sejam elas orais, culturais, escritas, imagéticas, cinematográficas e na cultura material<sup>71</sup>.

Para entender o emaranhado do complexo ervateiro, Gilmar Arruda amparou-se em vários pesquisadores, como Virgílio Corrêa Filho, Valmir Batista Corrêa e Gilberto Luiz Alves. Corrêa Filho parece ter se limitado por discussões de gabinetes entre os representantes do Estado, como os irmãos Murtinho, Larangeira e os Mendes Gonçalves. Os outros dois

---

<sup>71</sup> Por cultura material, Ulpiano Bezerra de Meneses entende ser “aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem” (MENESES, 1983, p. 112). Esse texto pode ser acessado no seguinte endereço: [https://www.academia.edu/6612844/MENESES\\_Ulpiano\\_B.\\_de\\_-\\_Cultura\\_Material\\_nas\\_Sociedades\\_Antigas](https://www.academia.edu/6612844/MENESES_Ulpiano_B._de_-_Cultura_Material_nas_Sociedades_Antigas). Acesso em 07/02/2019. Para Marcelo Rede, a cultura material tornou-se um ganho positivo e praticamente inédito no que diz respeito à formação do próprio campo documental (REDE. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro Flamarion. *Novos domínios da história*, 2012, p. 137).

pesquisadores tentaram observar mais de perto esses trabalhadores, mas foram superficiais ao descrevê-los como *homens escravizados*, por não perceberem que eles tinham identidades próprias, relegando-os à condição de trabalhadores mudos. Nessa perspectiva, ficaram ocultos nas sombras dos ervais, parafraseando um livro escrito por Corrêa Filho em 1925 (ARRUDA, 1997, p. 10-11).

A erva-mate é conhecida cientificamente como *Ilex paraguariensis*, nome comumente usado por diversos pesquisadores. Entretanto, alguns chamavam-na de *Ilex matogrossensis*, já que os melhores ervais estavam situados na região do antigo Mato Grosso. Foi um produto muito procurado pelos comerciantes argentinos e seu consumo, generalizado em todo o cone sul do continente, sustentou um ativo comércio que tinha como principal centro de distribuição Buenos Aires.

Os indígenas já consumiam a erva-mate por infusão antes mesmo de os colonizadores europeus chegarem à América do Sul. Era usada, como informam alguns pesquisadores, como estimulante do cérebro ou fonte de alimento, pois atenuava a fome. Dentre os pesquisadores, figuram os franceses Moreau de Tours e o Dr. Shunk de Goldelin. Enquanto o primeiro atestava que a erva era estimulante, em particular das funções da inteligência e da mobilidade, o outro demonstrava que, além de estimulante dos músculos e dos nervos, também era do cérebro e, além disso, facilitava a digestão, o bom funcionamento do intestino e dos rins, sem afetar o coração ou perturbar o sono (JESUS, 2004, p. 23)<sup>72</sup>.

A especialista em nutrição clínica Tatiana Zanin descreve outras propriedades do uso da erva-mate como planta medicinal, pois pode ser utilizada como remédio caseiro para combater o colesterol. Em seu site, *Tua Saúde*, ela aponta que a erva-mate tem na sua composição cafeína, teofilina, teobromina, ácido fólico, taninos, minerais e vitaminas A, B1, B2, C e E, por isso, atua como antioxidante, diurético, laxante suave, estimulante e afrodisíaco. Assim como os pesquisadores citados acima, a nutricionista descreve que a erva-mate (cf. imagem 2.1) pode ser utilizada para emagrecer, diminuir a taxa de glicose e melhorar a circulação sanguínea, saciar a fome, estimular a função cerebral, facilitar a digestão, limpar a pele e, além disso, também contribui para um sistema cardiovascular e respiratório saudável<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Informações mais substanciais sobre as propriedades nutritivas e medicinais da erva-mate podem ser encontradas em Virgílio Corrêa Filho (1925, p. 7, 9) e em Hélio Serejo (1986, p. 31).

<sup>73</sup> Site *Tua Saúde*, da nutricionista Tatiana Zanin. Disponível em: <https://www.tuasaude.com/erva-mate/> O mesmo texto pode ser encontrado no site de uma empresa que produz e vende a erva-mate, conforme endereço: <http://campanario.ind.br/blog/erva-mate-tudo-o-que-voce-precisa-saber/>. Acesso em 22/08/2019.

Imagem 2.1  
Planta da erva-mate com 2 anos de vida



Fonte: Laércio Cardoso de Jesus (arquivo pessoal - 2019).

## 2.2 - Origens do consumo da erva-mate na América do Sul

O historiador paraguaio Herib Caballero Campos (2019, p. 35), ao escrever sobre as origens do consumo da erva-mate, indica-a como *el oro verde*, a partir de um documento encontrado em 1594 que comprovava o consumo pelos indígenas. Trata-se de uma carta escrita por um jesuíta durante sua viagem da província argentina de Santiago del Estero até Assunção.

A carta, citada pelo historiador argentino Juan Carlos Garavaglia em um de seus trabalhos, de acordo com Herib Campos, aponta que na região que engloba o Departamento de Concepción o jesuíta ficou horrorizado quando percebeu que tanto os indígenas quanto os espanhóis faziam a infusão de água mesclada com erva-mate. O consumo mestiço não era bem visto naquela época. Por volta de 1596, segundo Garavaglia, o uso extremo da erva-mate era algo que deveria ser combatido.

*Se há extendido tanto el vicio y la mala costumbre de tomar hierba entre los españoles, sus mujeres e hijos, que exceden en ello a los índios [y] es vicio que conviene extirpalo aunque más no sea por el pundonor que deben tener los españoles (CAMPOS, 2019, p. 36).*

Garavaglia relata que outro ponto de reclamação contra a erva-mate era a sua relação conflituosa com o sacramento da comunhão, pois muitos fiéis, por conta do consumo, não prestavam muita atenção nas missas e sermões e, ao quebrarem os jejuns, davam maus exemplos às crianças, por isso era imperativo que se tomassem providências: “Convendrá mucho que V. M. despachase alguna cédula en esta razón. Para que de todo punto cesasen”<sup>74</sup>. Identificado como vício, o consumo era provavelmente mal visto por atrapalhar os trabalhos nas missões jesuíticas.

Temístocles Linhares (1969), ao escrever sobre a história econômica do mate, havia indicado o registro do consumo ainda em 1554. Consta que o General Irala e seus soldados, ao procurarem expandir os limites da colônia espanhola na região da bacia do rio Paraná, encontraram muitos indígenas com características mais robustas que aqueles radicados às margens do Rio Paraguai. Conforme deixa transparecer Linhares, a erva-mate proporcionava maior vigor físico, dotando-os de hábitos incomuns, que não existiam em outras tribos. A julgar por esse entendimento, os indígenas eram mais resistentes devido ao consumo da erva-mate<sup>75</sup>.

No século seguinte, em 1616, Hernandarias, governador do Paraguai havia recebido ordens do rei da Espanha proibindo a erva-mate.

*La hierba que es una bebida y vicio que está entablado en estas provincias en que hay graves inconvenientes por los grandes agravios que reciben los naturales que la cogen en Mbaracayu de donde se trae y otros que por muchos no se pueden referir lo cual ha sentido toda la tierra con gran extremo (CAMPOS, 2019, p. 36).*

Antes mesmo de Hernandarias receber a orientação de sua metrópole sobre os procedimentos para cercear o consumo da erva-mate, no primeiro período do seu governo foram criadas multas de 10 pesos e 15 dias de prisão para quem a consumisse. A restrição ocorreu também com o incentivo da Companhia de Jesus, a qual havia solicitado à Santa Inquisição, sediada em Lima, para impor sanções canônicas a quem a consumisse.

Até meados do século XVIII ela permaneceu proibida como uma prática viciosa, mas essa proibição não era assegurada por toda província, porque algumas reduções jesuíticas

---

<sup>74</sup> As descrições de Juan Carlos Garavaglia estão em seu livro *Mercado interno y economía colonial: três siglos de historia de la yerba mate*. Rosario Editorial, 2008, citadas por Herib Caballero Campos no livro *Años que cambiaron la Historia del Paraguay 1617* (2019, p. 36).

<sup>75</sup> Sobre esse assunto, ver também Jesus (2004, p. 24).

tiveram interesses em beneficiar a erva-mate. Herib Campos fala da importância que ela teve para o desenvolvimento econômico e cultural do Paraguai.

*Es así que la yerba mate se convirtió en el principal producto de exportación de la Provincia del Paraguay durante el siglo XVII convirtiéndose además en la principal moneda de la tierra, es decir en el Paraguay de los siglos XVII y XVIII las mercancías y las principales operaciones comerciales se pagaban en un valor fijo en yerba mate o en otras especies (CAMPOS, 2019, p. 39).*

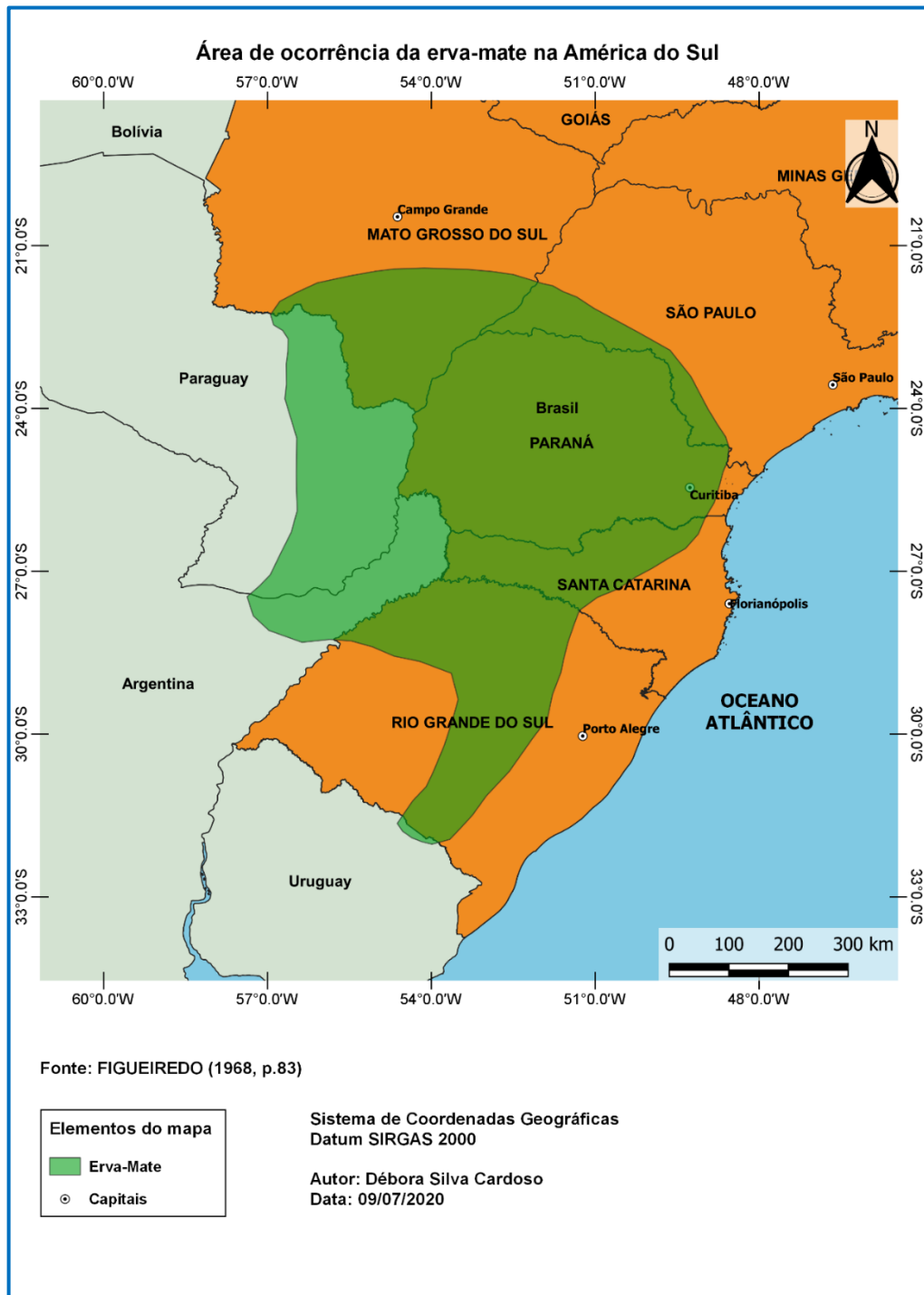
Portanto, apesar de mal vista e até proibida, a erva-mate foi sendo explorada, tornando-se um produto econômico importante, sendo utilizada até como referência de moeda para o comércio no Paraguai.

### **2.3 - Localização e exploração da erva-mate no sul do antigo Mato Grosso - SMT**

O pesquisador e geógrafo Alvanir de Figueiredo (1968, p. 83), ao sobrevoar as áreas ervateiras, fez um reconhecimento dos vários países da América do Sul em que se encontravam pés de erva-mate. Nessa observação, constatou-se que a árvore, como um vegetal nativo, tinha sua área de abrangência mais especificamente definida pelo sul do Brasil, norte da Argentina e Uruguai e leste do Paraguai. No Brasil, os ervais estendiam-se nos estados de Mato Grosso (sul do antigo estado), Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Os ervais nativos do SMT apareciam de forma descontínua nas confluências dos rios Paraná e Paraguai (cf. mapa 1). A região mostrou-se mais viável economicamente a partir do final do século XIX, à medida que ocorreu a sistematização da criação de gado, a posse da terra, a formação de vilas, cidades e a instalação da empresa que logo passou a ser conhecida como Companhia Mate Larangeira (JESUS, 2004, p. 28).

Mapa 1



O período ervateiro do antigo Mato Grosso compreende o final do século XIX e o início da segunda metade do século XX, no qual a Companhia Mate Larangeira teve um protagonismo, ainda que não exclusivo<sup>76</sup>. Esta empresa girava um montante elevado de recursos

<sup>76</sup> Essa não exclusividade diz respeito aos pequenos produtores de erva-mate que viviam dentro das áreas ervateiras e que, em certa medida, eram vistos como obstáculos aos interesses da Companhia. Ver Jesus (2004), *Erva-mate - o outro lado: a presença dos produtores independentes no antigo sul de Mato Grosso (1870-1970)*.



em torno da erva-mate e isso garantia renda. Conforme indica Corrêa Filho (1925), a erva-mate tinha muito valor econômico para os cofres do Estado, sendo a Argentina a principal compradora da produção do SMT.

Thomaz Larangeira, oriundo do Rio Grande do Sul, porém, natural de Santa Catarina, fez parte da Comissão de demarcação das fronteiras no período pós-Guerra da Tríplice Aliança, fornecendo alimentos. Já em 1877, passou a explorar a erva-mate, mas ainda sem o direito legal. Em 1882 teve, de fato, concedido o direito de explorar os ervais legalmente, por meio do Decreto nº 8799, de 9 de dezembro (CORRÊA FILHO, 2004, p. 29-30)<sup>77</sup>.

Nota-se, aqui, que o país ainda estava sob o regime imperial e que, de certa forma, as relações políticas ocorriam no âmbito do Poder Central. É certo que a influência de Larangeira passou do Império para a República, tendo se tornado amigo de Joaquim Murinho, presidente do Banco Rio e Mato Grosso - BRMT e ligado ao primeiro presidente da nascente República. Nos anos seguintes a política fundiária passou para a competência dos estados, o que significou transferência de poder às oligarquias regionais, que passaram a decidir sobre propriedades dentro do domínio estadual (CORRÊA FILHO, 2004, p. 18).

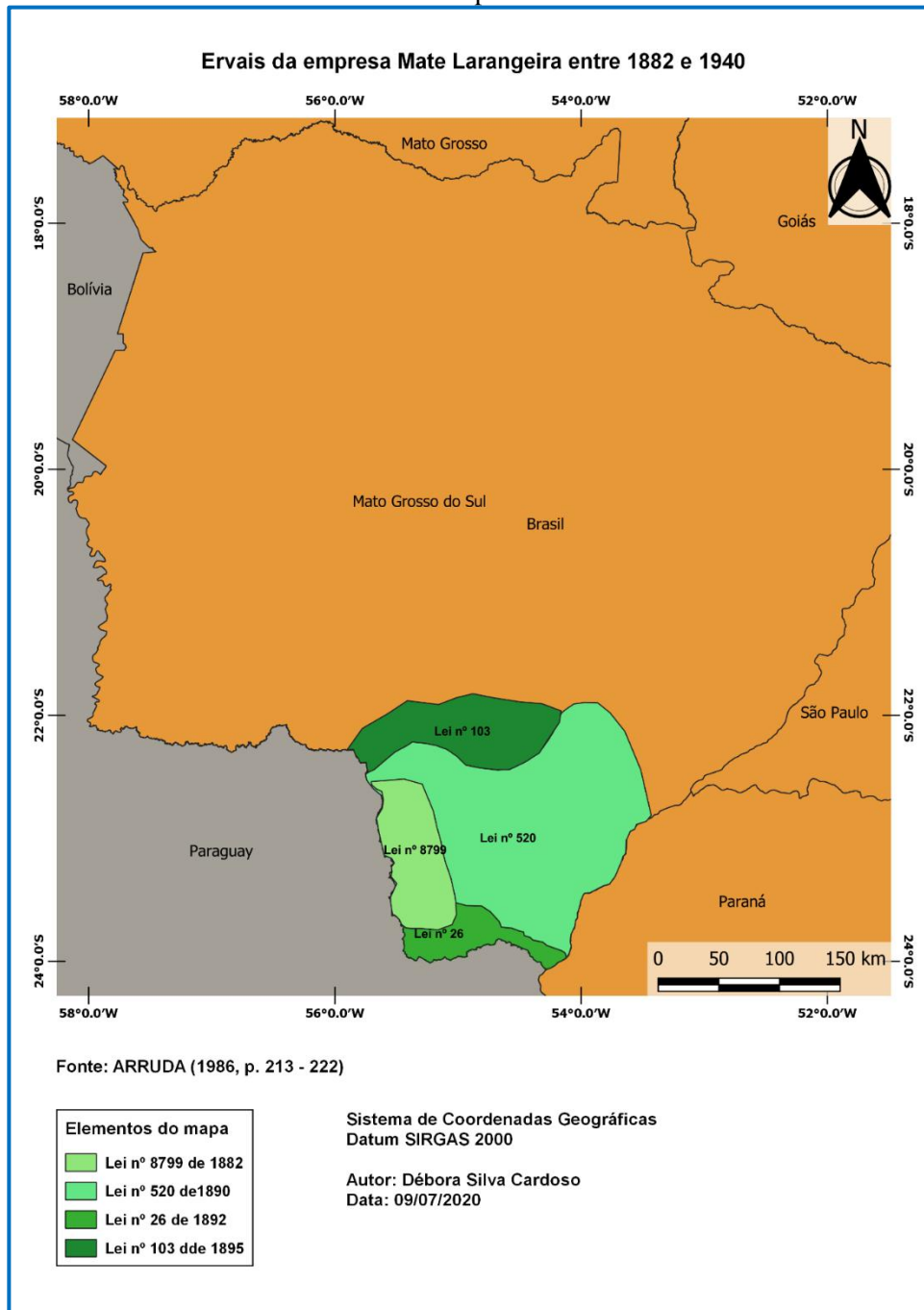
Naquele momento o transporte da erva-mate de Ponta Porã era feito por um porto de embarque chamado de Porto Murinho, em homenagem aos então sócios de Larangeira, os irmãos Murinho, família de grande influência política na capital nortista. Esse porto foi construído e utilizado para o escoamento da erva-mate via Rio Paraguai, ainda no final do século XIX. No início do século XX, com a diminuição da exportação de erva por esse porto, a população em seu entorno foi ganhando autonomia, de modo que, a partir de 1911, veio a criação do município de Porto Murinho.

Em 1909, a Cia. apresentou uma petição ao presidente do Estado, Pedro Celestino Corrêa da Costa, solicitando mudança do porto de exportação, concedida pelo Decreto nº 232. Dessa forma, a mudança do roteiro de exportação favoreceu a Mate Larangeira (cf. mapa 2), uma vez que os ervais estavam mais próximos dos novos portos de exportação. Importante salientar que, mesmo antes dessa petição, a empresa já utilizava essa rota de escoamento de seus produtos.

---

<sup>77</sup> Hélio Serejo informa que Larangeira entrou no negócio do mate ainda no Paraguai, sempre pensando em expandir para o Brasil logo que conseguisse terra. Seu negócio tornou-se um empreendimento rentoso a partir de 1878, em Concepción, no Paraguai, quando deu início oficialmente aos trabalhos ervateiros, inclusive com contratos assinados para esse fim (SEREJO, 1986, p. 90).

Mapa 2



O primeiro era Porto Felicidade, à margem esquerda do rio Amambai, próximo a Campanário, utilizado como entreposto das rotas carreteiras e de caminhões até o rio. O outro foi em Guaíra, conhecido como Porto Mojoli, na atual divisa entre Paraná e Mato Grosso do Sul. Neste, a empresa providenciou todo o aparato conveniente à exportação para a Argentina (CORRÊA FILHO, 1957, p. 72). Na nova sede de elaboração da erva-mate da Companhia,

criada a partir do início dos anos 1920, localizada entre Caarapó e Amambai, ambos municípios do atual Mato Grosso do Sul<sup>78</sup>, foi construída a infraestrutura necessária para o trabalho.

A fim de garantir uma estabilidade comercial, uma vez que o preço por arroba oscilava muito, Larangeira procurou sociedades para que injetassem dinheiro na atividade. Corrêa Filho (1925) informa que o Banco Rio e Mato Grosso, da família Murtinho, aceitou a sociedade, formando a Companhia Mate Larangeira em 1890<sup>79</sup>. Dessa forma, nos anos seguintes a empresa atingiria os resultados esperados (cf. tabela 1). Apesar de o banco ter entrado em falência em 1902, a família Murtinho ainda continuou no negócio da erva, porém, com a participação de Larangeira e o novo sócio Francisco Mendes Gonçalves, que já atuava na Argentina como o principal comprador da erva-mate do sul de Mato Grosso.

Tabela 1  
Receitas arrecadadas pelo Estado de Mato Grosso com imposto de exportação – 1896<sup>80</sup>

<b>Produtos de exportação</b>	<b>Arrecadação (em mil réis)</b>
<b>Erva-mate</b>	250:000\$000
<b>Gado</b>	41:000\$000
<b>Couro, pele e sola</b>	39:986\$000
<b>Borracha</b>	39:137\$000
<b>Ipecacuanha</b>	22:018\$000
<b>Linguiça seca, carne salgada e caldos</b>	20:284\$000

Fonte: Jesus (2004, p. 33).

Essa receptividade da erva-mate brasileira nem sempre seria amistosa, de modo que nas décadas seguintes a 1930 o país viria a sofrer um duro golpe nas exportações. Em 1912, em um artigo publicado pelo jornal argentino *La Nación* (JB, 23/05/2012. p. 14), aventava-se a possibilidade de interrupção das importações do Brasil com a publicação de uma resolução que proibira o consumo do mate brasileiro. A exigência bonaerense era que houvesse reciprocidade no comércio, de modo que a farinha (imaginamos aqui ser a de trigo) fosse consumida também em nosso país. A questão era que não somente a erva-mate abarrotava o mercado platino, mas também o café e o fumo brasileiro<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> Atualmente existe ainda um acervo fotográfico nos corredores do escritório da empresa que comprou a sede da Mate Larangeira, permanecendo também com o mesmo nome – Campanário.

<sup>79</sup> Importante esclarecer que os contornos das relações entre Larangeira e os Murtinho, no início da década de 1890, ainda são muito obscuros, cabendo análises mais profundas para entender os vieses da política e economia do Estado naquele período.

<sup>80</sup> Mensagem do Presidente do Estado de Mato Grosso, Antonio Corrêa da Costa, à 2ª Sessão Ordinária Aberta Apresentada à Assembleia, em 1º de fevereiro de 1897. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u450/000001.html>. Acesso em 27/03/2017.

<sup>81</sup> *Jornal do Brasil*, Ed. 144, 23/05/1912. p. 14. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_03/13337?pesq=%22herva%20matte%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_03/13337?pesq=%22herva%20matte%22). Acesso em 30/07/2018.

No ano seguinte o jornal argentino apresentou um quadro com as quantidades de erva-mate importada, sempre comparando os produtos saídos do Brasil e o do Paraguai, o que demonstra que a exportação para essa República oscilava entre 1909 e 1912, havendo uma decaída vertiginosa no ano seguinte (cf. tabela 2).

Tabela 2  
Quantidade em toneladas de erva-mate exportada para Argentina entre 1909 e 1913

<b>Procedência</b>	<b>1909</b>	<b>1910</b>	<b>1911</b>	<b>1912</b>	<b>1913</b>
Erva cancheada – Brasil	18.834	22.305	23.384	27.537	13.574
Erva elaborada – Brasil	24.848	23.831	24.464	19.734	9.797
Erva cancheada – Paraguai	3.194	2.595	2.019	3.060	1.071
Erva elaborada – Paraguai	102	44	181	2.430	14

Fonte: *Jornal do Brasil*, 14/12/1913, p. 22<sup>82</sup>.

O quadro se agravou quando, a partir de 1914, a Argentina começou a obter boas colheitas de erva-mate na região de Misiones, um espaço territorial à jusante do rio Paraná. O problema aumentou à medida que surgiam mais informações de que em vários outros pontos na região platina estavam sendo feitas plantações de erva-mate<sup>83</sup>.

A Cia. Mate Larangeira, ao longo de 1880 e 1960, aproximadamente, passou por diversas razões sociais. A começar pelo seu fundador Thomaz Larangeira, quando em 1874 atuava como produtor clandestino. A partir de 1882, tornou-se um concessionário legalizado. Mas essa empreitada necessitava de muito capital para investimentos, por isso ele criou, junto com os novos sócios, os irmãos Murtinho, a Companhia Mate Larangeira, como foi apontado.

Demorou-se pouco tempo com essa razão social, de tal modo que na virada do século muda novamente de nome com troca de sociedade e o ingresso de Francisco Mendes Gonçalves, formando a Larangeira Mendes & Cia. a partir de 1902. Conforme aponta o pesquisador Paulo Cimó Queiroz, a empresa, que era uma sociedade mercantil, muda para sociedade anônima, passando sua razão social para Empresa Mate Larangeira - EML em 1917. Esta, de acordo com as conveniências políticas e econômicas, ainda teria mais duas variações em seu nome,

<sup>82</sup> *Jornal do Brasil*, Ed. 348, 14/12/1913, p. 22. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_03/22417?pesq=%22herva%20matte%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_03/22417?pesq=%22herva%20matte%22). Acesso em 30/07/2018.

<sup>83</sup> *Jornal do Brasil*, Ed. 051, 20/02/1914, p. 8. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_03/23599?pesq=%22herva%20matte%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_03/23599?pesq=%22herva%20matte%22). Acesso em 30/07/2018.

caracterizadas como Companhia Mate Larangeira - CML, em 1929 e, Empresa Mate Larangeira Mendes - EMLM em 1935 (QUEIROZ, 2015, p. 209).

Para garantir os interesses financeiros, tanto do Estado como da Cia., Gilmar Arruda (1997, p. 33) aponta que a Mate Larangeira organizava estratégias de controle que objetivavam criar condições de domínio absoluto sobre os trabalhadores e moradores da região dos ervais. Estabeleceu-se, assim, um *Estado dentro do Estado*, onde havia monitoramento constante instituído pela empresa.

A expressão *Estado dentro do Estado*<sup>84</sup>, comentada por muitos pesquisadores, foi empregada por defensores ou opositores da Mate Larangeira com objetivos distintos. Por exemplo: o jornal *A Gazeta*, de São Paulo, publicou em 1931 a matéria “Estado dentro do Estado – a Empresa Mate Larangeira se apodera pouco a pouco de Mato Grosso”. Conforme indica o jornal, o interventor federal Antonio Maciel Gonçalves estaria negociando um empréstimo de 2.000 contos de réis com a empresa. Dessa forma, ela estaria se apoderando pouco a pouco do Estado<sup>85</sup>.

A matéria ainda acusa os antecessores na administração do estado, Mário Corrêa da Costa e Annibal Toledo, de terem usado dessas facilidades em momentos de apertos financeiros, pois em 1926, 1928 e 1930 Mário havia negociado empréstimos na ordem de 3.000 contos, 2.000 contos e 1.000 contos de réis, respectivamente (*A Gazeta* - SP, 28/12/1931, p. 8).

No dia seguinte, o mesmo jornal voltava ao caso e questionava o governo estadual pelos desmandos da empresa. O título da matéria caracterizava as influências de um setor privado dentro do aparato estatal: “Estado dentro de um Estado – A Mate-Larangeira é quem empresta dinheiro ao governo de Matto Grosso – Com que autoridade poderá esse mesmo governo reclamar contra as arbitrariedades cometidas pela truculenta empreza?”<sup>86</sup>.

O empenho, nesse caso, era denunciar que o Ministério do Trabalho havia encaminhado uma leva de trabalhadores brasileiros para os ervais, sendo eles vítimas de atrocidades cometidas por capatazes. Uma dessas vítimas havia conseguido escapar e, chegando a Campo

---

<sup>84</sup> A expressão *Estado dentro do Estado*, citada por Arruda e outros autores, traz uma interpretação de que a Cia. operava como se fosse um Estado, contudo, foi empregada com outra conotação no livro de Virgílio Corrêa Filho (1925, p.47). A expressão em Corrêa Filho é *Estado no Estado* e consta em uma carta de Manoel Murtinho endereçada a Generoso Ponce em 25 de outubro de 1907, em que solicitava providências para barrar a entrada dos gaúchos na região ervateira de Mato Grosso, alegando que estes estavam por formar um *Estado no Estado* (JESUS, 2004, p. 43).

<sup>85</sup> Jornal *A Gazeta* - SP. Ed. 7769, 28/12/1931, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/763900/37725?pesq=%22Estado%20dentro%20do%20Estado%22>. Acesso em 30/07/2018.

<sup>86</sup> Jornal *A Gazeta*, SP. Ed. 7770, 29/12/1931, p. 3. HDBN. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/763900/37728?pesq=%22truculenta%20empreza%22>. Acesso em 30/07/2018.

Grande, conseguiu denunciar os martírios que seus companheiros estavam passando. (*A Gazeta* - SP. Ed. 7770, 29/12/1931, p. 3).

A difícil tarefa diária dos trabalhadores ervateiros e o jugo da empresa serão discutidos ao longo do texto, entretanto, entender que a extração e a industrialização da erva-mate eram exercidas manualmente significa pensar que havia a necessidade de mão de obra especializada para esse fim. O tipo de trabalho era muito semelhante no Brasil e no Paraguai. O trabalho do indivíduo oriundo do Paraguai foi fundamental para o desenvolvimento da atividade ervateira no antigo Mato Grosso, pois poucos poderiam suportar o árduo trabalho nas condições impostas pela atividade extrativista, como citado pelo jornal.

Gilmar Arruda (1997) aponta que o saber-fazer dos paraguaios mostrou-se indispensável e insubstituível, prova cabal de que a tradição cultural revelava o conhecimento e prática como ervateiros. Arruda propõe ainda que é preciso captar o mundo desses trabalhadores, procurar entender sua cultura e perceber que estes não eram *meros escravos* ou homens passivos, mas possuíam identidade e resistiam o quanto podiam para tentar equilibrar as forças a eles impostas.

Embora a erva-mate fosse de fácil extração e relativamente rentosa, não se encontrava com facilidade um bom profissional para os trabalhos a serem desempenhados na Mate Larangeira. Logo, conforme indica Hélio Serejo (1986, p. 64), o paraguaio era o elemento predominante nos ervais.

## 2.4 – A produção da erva-mate em *Selva trágica*

A produção da erva-mate sempre foi muito rudimentar, carecendo apenas de equipamentos simples. A partir da produção mais elaborada, com as iniciativas das grandes empresas ervateiras que necessitavam de uma produtividade crescente, os equipamentos para o trabalho foram se atualizando.

Nas ranchadas, a responsabilidade era quase sempre do *habilitado*<sup>87</sup>, uma espécie de empreiteiro, com contrato de entrega de uma quantidade de erva à empresa. Competia a ele a contratação dos *mineiros*<sup>88</sup>, seu pagamento, a administração geral do rancho e o controle da

---

<sup>87</sup> Aquele que adquiria o direito de produzir erva, para a Cia. Mate Larangeira, uma espécie de empreiteiro, sendo que recebia instruções devidas e mantimentos para fornecer aos trabalhadores (JESUS 2004, p. 46).

<sup>88</sup> Mineiros aqui indicam aqueles que trabalhavam nas minas de erval, ou seja, áreas com muitos pés de erva-mate. Sua atividade era bem simples, mas requeria muita prática, pois, ao realizar o corte dos galhos, o mineiro já tinha noção de como proceder a poda e de quanta erva deveria ser extraída. Além disso, era um exímio equilibrista nas árvores (CENTENO, 2000, p. 63). Ver também em Serejo (1986), Arruda (1997) e Jesus (2004).

produção. Caso um habilitado desistisse da ranchada, esta poderia ser cedida a outra pessoa – o *preposto*, mas mesmo um capataz ou comitiveiro poderia se tornar um habilitado.

Em *Selva trágica*, a imagem de Curê, o habilitado, entregando a recompensa pelo trabalho de Casimiro por ter capturado e trazido os *changa-ys* (cf. imagem 2.2), denota uma relação essencialmente econômica, o que significava uma via de mão dupla: por um lado, arregimentava-se mão de obra para o trabalho ervateiro, por outro, a função de Casimiro como chefe do grupo de segurança da ranchada indicava que ali existia a lei, um poder instituído, representado pelas armas do grupo, contrastando com a ausência de uma força do Estado que minguaava no combate à violência no chamado *sertão inóspito*<sup>89</sup>.

O habilitado delegava ao capataz a função de registrar a produção de erva-mate pelos trabalhadores, bem como os mantimentos que estes retiravam nas *comissarias* das ranchadas. Ao que parece, muitos abusos eram praticados nas anotações dos produtos de consumo, de modo que obtivessem lucros por meio da dependência dos mineiros.

Esses administradores mantinham os mineiros presos a serviço; para isso, adiantavam suprimentos alimentícios e ferramentas, de modo que a dívida fosse sempre maior que o saldo a receber, impedindo, assim, sua saída antes de quitar a dívida. Esse sistema de anotações servia para prender o trabalhador à ranchada (cf. imagem 2.3), através daquilo que podemos entender como “monopólio de fornecimento”<sup>90</sup> (JESUS, 2004, p. 47).

Nota-se que as casas, *taperas*, eram construídas muito próximas à mata densa de pés de erva-mate; os galpões para a secagem e pesagem também compunham as estruturas que garantiam o acondicionamento da erva.

---

<sup>89</sup> Sobre a violência na fronteira, ver Valmir Batista Corrêa, *Coronéis e bandidos em Mato Grosso – 1889-1943* (1995).

<sup>90</sup> Essa era uma prática em várias regiões do Brasil desde o fim da escravidão, em que o empregador, em face da necessidade de mão de obra, optava por meios coercitivos, de modo a *atrelar* o trabalhador de alguma forma à propriedade por meio do fornecimento exclusivo.

Imagem 2.2  
O habilitado *Curê* entrega dinheiro a Casimiro



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 13, plano 2.

Imagem 2.3  
Pose para fotografia em uma ranchada  
ervateira – década de 1920



Fonte: Arquivo Público Estadual - MS.

Na extração da erva, o mineiro, além de desgalhar a árvore, tinha a incumbência de carregar os galhos até o sapeco para retirar a umidade, evitando que ela perdesse a cor natural e adquirisse um amargor. Essa ação dependia muito da experiência, pois tanto a qualidade da madeira usada para esse fim quanto o tempo de sapeco poderia diminuir sua qualidade. Era comum os mineiros praticarem o *mbureio*<sup>91</sup>, ou seja, gritos que realizavam enquanto sapecavam as folhas.

Em seguida, a erva tinha que ser carregada até o *barbaquá*<sup>92</sup>, onde recebia a secagem final. Esse transporte ocorria por meio do *raído*<sup>93</sup> até à balança, onde o balanceiro anotava a quantidade. Sobre o carregamento do raído, veremos mais adiante.

Inicialmente, para montar uma ranchada, era necessário encontrar um local que pudesse produzir um mínimo suficiente de arrobas de erva-mate e compensasse organizar uma estrutura para acomodar o produto e os trabalhadores. Tudo começava quando o *monteador*<sup>94</sup> encontrava uma *mina*<sup>95</sup> de erval. O monteador era um trabalhador que, junto com outros companheiros, montados a cavalo ou andando a pé, saíam à procura de matas onde houvesse pés de erva-mate em grande quantidade.

Uma vez encontrada uma área com muitos pés de erva-mate, o administrador ou habilitado organizava os trabalhadores para montar as instalações da ranchada ervateira. O

---

<sup>91</sup> O *mbureio* eram gritos utilizados pelos peões mineiros para comunicação ou localização no sentido de afirmar que o mineiro estava satisfeito e até mesmo indicar que as coisas não iam bem. A este respeito, ver Serejo (1986).

<sup>92</sup> Espécie de grelha feita de galhos de madeiras resistentes ou de bambus para a secagem da erva-mate.

<sup>93</sup> Fardo de erva-mate que os trabalhadores carregavam até o barbaquá.

<sup>94</sup> Hélio Serejo afirma que muitas vezes o monteador era o próprio capataz da ranchada. Ele se diferenciava dos demais trabalhadores, já que gozava de muita simpatia por parte dos administradores (SEREJO 1946).

<sup>95</sup> Entenda-se como minas as florestas mais densas de pés de erva-mate; por isso os trabalhadores levavam o nome de mineiros.



monteador exercia um papel fundamental, pois, para encontrar as áreas ervateiras era preciso um conhecimento das matas e da vegetação, atestando com segurança a existência de erva. Uma ranchada constituía-se de uma clareira perto do erval, onde se construía a unidade de beneficiamento com barbaquá, cilindro ou cancha, depósito, comissaria ou armazém, onde se guardavam os itens comercializáveis, além das moradias dos trabalhadores e outras dependências<sup>96</sup>.

Hélio Serejo (1946) informa que, antes mesmo de atuarem nas atividades ervateiras, muitos desses trabalhadores já haviam exercido outras funções nas ranchadas, como cuidadores de cavalos, lenhadores, limpadores de pátio, cultivadores de mandioca, vigias de depósito e auxiliares na fabricação de charque. O mesmo autor aponta que era comum ver meninos entre doze ou treze anos, filhos dos trabalhadores ervateiros e criados nas próprias ranchadas, trabalhando na elaboração da erva-mate.

Acrescentam-se aos demais trabalhadores os *mensaleiros*, *atacadores*, *tropeiros* de carretas, *picadores*, *boiadeiros*, *expedicionários* e *chateros*, que eram pagos mensalmente. Serejo traz à tona o conceito de *sertão vazio* quando informa que muitos desses trabalhadores cruzavam vastos campos e matas praticamente desertos, o que era identificado e criticado como um estigma.

Os trabalhadores dos ervais (cf. imagem 2.4) diferenciavam-se pelo tipo de atividade exercida e pelo tipo de remuneração recebida, havendo os que trabalhavam diretamente na extração – *mineiros*<sup>97</sup> – e na elaboração – *uru*,<sup>98</sup> – e os que estavam ligados ao controle da produção e administração. O habilitado era quem tinha a incumbência de administrar a ranchada (cf. imagem 2.5), função que a Mate Larangeira concedia a alguns elementos de sua confiança. É importante frisar que os trabalhos não eram permanentes, pois, à medida que diminuía a capacidade de produção, os trabalhadores deslocavam-se para outras áreas, previamente encontradas pelo monteador e reservadas para o administrador, onde pudesse contar com maior abundância de erva.

---

<sup>96</sup> Sobre esse assunto, ver Jesus (2004, p. 47).

<sup>97</sup> Alguns autores utilizam a palavra assim como eram ouvidas nos ervais – *mineros*, outros empregam da forma como se escreve – *mineiros*, como a pesquisadora Izabel Guillen (1991, p. 187).

<sup>98</sup> O *uru* era o trabalhador responsável pela qualidade da erva, sua principal atividade era ficar revirando os galhos de erva-mate nos barbaquás durante a noite a fim de promover uma secagem por completo.

Imagem 2.4  
Trabalhadores da erva-mate década 1930



Fonte: Arquivo Público Estadual - MS.

Imagem 2.5  
Ranchada ervateira



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 34, plano 4.

Na imagem 2.5, Pytã (Jofre Soares) dirige-se ao rancho de seu amigo Pablito, que, juntamente com o comitiveiro Casimiro, acabavam de chegar de uma viagem a Ponta Porã. Na carreta de bois traziam prisioneiros, os compradores de erva-mate clandestina. Aparentemente esse fato poderia ser motivo de alegria para Pytã, pois haviam sido explorados por negociadores clandestinos. Contudo, sua expressão parece não demonstrar alegria com a chegada de seu amigo, pelo contrário, ela denota uma apreensão. Interpretamos que isso se deve ao fato de saber que a mulher de seu amigo havia sido cortejada por Isaque, o capataz da ranchada. Assim, como contar ao amigo? Qual seria sua reação?

Sustentando a estrutura da imagem congelada, a performance de Pytã indica-o a um destino fixo, algo que o impele diante da câmera, configurando uma ação de passagem no espaço observado. Roland Barthes (1990) enfatiza que em uma imagem não existe parte neutra, pois ela possui sentidos de denotação e conotação, havendo pelo menos dois sentidos de observação: o *óbvio* e o *obtusos*.

Proponho denominar este signo completo *o sentido óbvio*. Óbvio quer dizer: *que vem à frente*, e é exatamente o caso deste sentido, que vem ao meu encontro; em teologia, como nos ensinam, o sentido óbvio é aquele “que se apresenta naturalmente ao espírito”, e, também aqui, é o caso: a simbólica da chuva de ouro sempre me pareceu dotada de uma clareza “natural”. Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que é “demais”, que se apresenta como suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, proponho a chamá-lo *o sentido obtuso* (BARTHES, 1990, p. 47).

Procuramos interpretar a imagem de Pytã no sentido obtuso, tentando esclarecer, com base nas informações precedentes, quais são suas intenções ao ser flagrado, em primeiro plano, passando pelos ranchos que compunham a estrutura de organização da ranchada. Entretanto, o interesse inicial não era interpretar os sentimentos do personagem, mas tão somente mostrar uma ranchada, utilizando o conceito mais óbvio da imagem, a descrição de um mineiro sendo destacado face aos demais que se ocultam sob o teto dos ranchos.

Quando comentamos que Pytã não irradia felicidade ao ver a chegada de Pablito, é pelo fato de que em ações precedentes foram feitas análises que contemplam os apontamentos aqui referendados. As considerações de Barthes em torno da relação imagem/texto servem para esclarecer que o texto escrito a partir da imagem ilustrativa torna a imagem mais *pesada*, impondo-lhe uma cultura, uma moral e uma imaginação. Na imagem acima, em segundo plano, observa-se que os ranchos são, quase sempre, uns próximos aos outros, de modo que o administrador pudesse ter controle de entrada e saída de todos que estivessem envolvidos na produção da erva-mate.

Nesses ranchos encontram-se alguns mineiros, os quais parecem alheios à passagem de Pytã, bem como não lhes interessa a chegada de Pablito, Casimiro e seus capangas. Imaginamos, aqui, tratar-se de um final de expediente, em que os mineiros já haviam carregado suas cotas diárias de erva-mate, em torno de 8 arrobas<sup>99</sup>, e estavam ali para descansar ou mesmo *prosear* (jogar conversa fora). Como o dia estava claro, não podia, de fato, ser no período matutino, porque estes saíam para a selva sem que o sol tivesse aparecido. Quiçá esse fosse um dia de domingo, quando os trabalhadores eram liberados para fazerem as atividades domésticas, como consertar e limpar os ranchos, lavar as roupas ou mesmo descansar.

Para começar a extração da erva-mate no campo, os mineiros saíam para a poda da árvore logo bem cedo, quando ainda estava escuro. Cada peão (cf. imagem 2.6) colocava seus apetrechos de trabalho, como suas vestes, os calçados conhecidos como *plantillas* – uma espécie de bota feita com pedaços de pneus para o solado e couro para proteger as pernas –, o chapéu, que mais parece uma boina ou gorro, e sua principal ferramenta, o facão, de uso exclusivo de cada trabalhador.

Na imagem, é possível observar que os trabalhadores estavam prontos para as tarefas diárias, entretanto, a mulher, além de carregar a água em porungas, andava sempre atrás dos mineiros. Hélio Serejo (1986, p. 54), ao descrever as mulheres dos ervais, entendia que elas

---

<sup>99</sup> A arroba, no Brasil, de forma geral corresponde a 15 quilos, mas na atividade ervateira a arroba correspondia a 10 quilos. Dessa forma, o mineiro era obrigado a produzir, por dia, um mínimo de 80 quilos de erva-mate.

suportaram os duros revezes da vida: “sem lágrimas nos olhos e sem mágoa no coração”. Por mais que o autor identificasse nessas mulheres otimismo e alegria, suportando ao lado dos companheiros com apoio e ajuda, a imagem nos mostra uma mulher cabisbaixa, aparentemente seguindo as ações a elas colocadas. Sobre as mulheres nos ervais, veremos adiante.

Uma vez chegando aos ervais, o capataz indicava um eito para cada um dos mineiros; estes tinham que fazer uma limpeza abaixo das árvores, uma espécie de roçada, para que o terreno estivesse limpo assim que as erveiras<sup>100</sup> fossem desgalhadas. Terminada essa limpeza, subiam nas árvores e as desgalhavam com seus facões (cf. imagem 2.7). Os galhos, ao caírem no chão, tinham pouco tempo para serem sapecados. Apesar de os mineiros serem exímios equilibristas, sustentando-se em galhos finos de árvores com mais de seis metros, o risco de queda era elevado. Mesmo com essa dificuldade, desgalar a árvore com um facão não era uma das tarefas mais difíceis. Ressalta-se que era proibido andar armado com armas de fogo dentro dos ervais, pelo menos para os peões trabalhadores das ranchadas, porque havia os autorizados pela empresa, como administradores, capatazes, vigias.

Imagem 2.6  
Trabalhadores ervateiros



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 9, plano 4.

Imagem 2.7  
Peão cortando a erva



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 16, plano 4.

O cuidado com o facão indicava uma segurança para este trabalhador, seja para a poda da árvore, para proteção contra animais peçonhentos, para caça ou mesmo para segurança pessoal em atritos que envolviam colegas de trabalho. Passar o tempo ocioso amolando o facão, além de ser uma terapia para muitos mineiros, indicava para os demais que qualquer desavença poderia incorrer em situações mais trágicas.

---

<sup>100</sup> Os pés de erva-mate eram também conhecidos com *arboleras* (SEREJO, 1986).

Depois de desganhada a árvore, o trabalhador tinha a função de fazer o *depenico*, que correspondia a quebrar manualmente em galhos menores as hastes que estavam ao chão (cf. imagem 2.8). Essa ação ocorria com os galhos ainda verdes, pois deviam passar pela *tambora*<sup>101</sup> (cf. imagem 2.13) para o sapeco.

Quando as ranchadas eram em locais muito distantes de um beneficiamento, dificilmente utilizava-se uma tambora. Dessa forma, à medida que os galhos eram cortados, de imediato eram carregados e sapecados em uma fogueira, com os mineiros protegidos por uma barreira feita de troncos de árvores conhecida com *tataguás* (cf. imagem 2.9).

Imagem 2.8  
Depenico dos galhos da erva



Imagem 2.9  
Adão Barbosa sapecando a erva-mate



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 16, plano 1. Fonte: Doc. *Erva-mate: produção caseira* (2008)<sup>102</sup>.

Importante observar que as mulheres também ajudavam a fazer o depenico, contribuindo muito nesse sentido, pois, por ser um trabalho considerado leve, ajudavam de modo concomitante à atenção dada aos filhos. Essas várias funções caracterizavam-nas como *as heroínas dos ervais*, na alcunha que Serejo aponta – assunto a ser tratado no capítulo quatro.

Quando depenicado, os galhos eram amontoados em uma espécie de lona, encerado ou couro, amarrados e carregados para serem pesados. O fardo era conhecido como raído, que o mineiro era obrigado a levar até a balança para pesagem (cf. imagens 2.10). Muitos pesquisadores, incluindo Hélio Serejo (1986, p. 57), afirmam que, em média, um raído pesava entre 120 e 150 quilos, peso exagerado para uma observação da perspectiva atual. O autor informa que a maioria dos trabalhadores era de origem paraguaia e a prática que tinham no trato

<sup>101</sup> *Tambora* é um cilindro feito de tela com aproximadamente 80 cm de diâmetro e 2 metros e meio de comprimento. Possuía um eixo central com mancais nas extremidades e uma manivela em uma ponta do eixo para girá-lo manualmente.

<sup>102</sup> Documentário *Erva-mate: produção caseira* (2008). Autor: Laércio Cardoso de Jesus. O documentário foi filmado na chácara do Sr. Adão Barbosa, periferia de Dourados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dWSrB0G72XE&t=278s>.

com a erva mostrava porque eles eram um dos elementos que mais se adaptavam a esse tipo de serviço. Contudo, Athamaril Saldanha apresenta o recorde, talvez, de sobrepeso sobre um ser humano: um raído de 300 quilos<sup>103</sup> (cf. imagem 2.11).

Imagem 2.10  
Pablito e Pytã carregam o raído



Imagem 2.11  
O peso do raído<sup>104</sup>



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 37, plano 1. Fonte: (SALDANHA, 1986, p. 478).

No pequeno documentário *Erva-mate – produção caseira*, realizado em 2008, a entrevista com o Sr. Pedro Matoso, residente em Dourados-MS, nos chamou a atenção, pois, segundo esse ex-ervateiro, ele chegou a carregar até 195 quilos. O que pensar sobre a imagem 2.11, que Saldanha (1986) nos apresenta como atividade *normal* dentro de um erval?

O raído, como se vê, é carregado pelo “mineiro” Denis e pesa 300 quilos. Denis é pois um verdadeiro “macho”, como qualificam no “caáti” (erval). [...] Vemos Denis e outro “mineiro”, já em marcha com seus pesados raídos pela picada, como se fossem formigas saúvas. Dirigem-se à “parage” ou seja, onde o “raído” é recebido e pesado (SALDANHA, 1986, p.478).

A paisagem (cf. imagem 2.12) representava o lucro ou o prejuízo do mineiro, pois uma maior quantidade de erva indicava menor saldo devedor a ser pago na comissaria, em razão de

<sup>103</sup> Athamaril Saldanha, conforme ele mesmo indica, nasceu no meio ervateiro, foi delegado do Instituto Nacional do Mate - INM, onde ajudou a implantar as cooperativas de mate do Estado, sendo vice-presidente da primeira delas em Ponta Porã. Escreveu o texto *Capataz Caati*, último artigo do livro *Ciclo da erva-mate em Mato Grosso do Sul 1883-1947* (1986, p. 445-517).

<sup>104</sup> Esse peso também foi referenciado por Wilfrido Brizueña, então proprietário da empresa Erva Mate Globo em Ponta Porã. Esse senhor informa que os mineiros conduziam “até os 200, 300 quilos, na cabeça” (FERREIRA, 2007, p. 64).



ter solicitado mantimentos para seu sustento ou de sua família. Leva-se em conta que o prejuízo sempre foi preponderante, pois era muito difícil uma balança manual ser aferida de forma que pudesse contemplar o peso justo. Na verdade, essa palavra, *justo*, dita pelo balanceiro para autenticar que o peso era correto, significava também uma sentença, já que não havia como contestá-la. Mais adiante veremos os castigos que os mineiros sofriam quando contestavam a pesagem.

A tambora (cf. imagem 2.13) era o passo seguinte, em que a erva era encaminhada para ser sapecada.

Imagem 2.12  
Pablito suspende o raído para pesagem



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 19, plano 4.

Imagem 2.13  
Tambora



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 12, plano 1.

Em ervais mais elaborados, ou pelo menos onde havia uma organização da produção, as ranchadas eram equipadas com as tamboras, sendo que em *Selva trágica* esse trabalho era representado pelas mulheres (cf. imagem 2.14). Essas funções evidenciam uma cadeia de atribuições que lhes foram impostas.

Na imagem abaixo, em primeiro plano, aparece Pytã olhando para o lado da balança onde se pesava o raído, pois havia acabado de deixá-lo naquele local. Mas o personagem é evidenciado em um plano escuro, como se, através dele, trouxesse a câmera para mostrar as mulheres em seus trabalhos dentro de uma ranchada. Nesse caso, as mulheres, sob o efeito da luz, aparecem concentradas para as tarefas que lhes são exigidas.

Uma vez sapecada a erva, ela era descarregada da tambora e de imediato seria levada ao barbaquá para secagem final. A secagem final significava promover uma desidratação das folhas que durava entre 24 e 48 horas ininterruptas (cf. imagem 2.15). Esse processo estava

atrelado a um conhecimento rigoroso da pessoa responsável pelo barbaquá, o uru, pois a qualidade dependia da sua habilidade.

Imagem 2.14  
As mulheres carregam a tambora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 19, plano 6.

Imagem 2.15  
O uru revirando a erva no barbaquá



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 18, plano 1.

Na imagem acima, observa-se que o *uru* ficava dentro do barbaquá, enquanto um ajudante ficava atiçando o fogo do lado de fora, de forma que o calor intenso da fogueira chegava por baixo do barbaquá, sendo eficientemente útil para secar as folhas. Qualquer vacilo poderia queimar ou encruar a erva, o que a tornava inútil para a exportação, dados os padrões de exigência que as empresas importadoras cobravam dos produtores.

Depois de desidratada no barbaquá, a erva-mate era levada para a *cancha*, uma espécie de círculo com um eixo central, onde se fixavam cilindros de madeiras cheios de palhetas que trituravam a erva (cf. imagem 14). Esse processo ficou conhecido como *cancheamento*. No processo rudimentar, isso era feito pelo *cambão de corrente*, uma ferramenta que juntava um cabo de madeira com uma corrente de aproximadamente 1,5 m presa em sua ponta (cf. imagem 2.17). O peão pegava no cabo do cambão e batia com a corrente na erva, utilizando a flexibilidade da corrente para que o arco que produzia pudesse bater na erva com maior velocidade<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Sobre o uso do cambão de corrente, ver vídeo *Erva-mate: produção caseira* (2008), cf. nota 102.



Imagem 2.16  
Cancha para triturar a erva



Imagem 2.17  
Cancheando a erva com o cambão



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 12, plano 2. Fonte: Doc. *Erva-mate: produção caseira* (2008).

Em se tratando da produção ervateira da Mate Larangeira, utilizava-se, para girar os cilindros, um animal, processo muito semelhante àqueles em que os animais de tração giravam os engenhos de cana-de-açúcar em épocas mais remotas. É relevante observar que um trabalhador anda dentro da cancha, revirando a erva para que não fique socada. O risco de acidentes era alto, pois um tropeço ocasionaria um atropelamento pelo cilindro – e mais: a palhetas pontiagudas causavam ferimento mortais.

No processo ainda havia uma última função, não menos importante: a do ensacador, conhecida como *ataqueio* (cf. imagens 2.18, 2.19), já que o indivíduo ficava socando a erva em um saco a fim de que chegasse ao peso preestabelecido.

Imagem 2.18  
Ataqueio da erva



Fonte: Blog Amambai - Patrimônio da União de um Povo<sup>106</sup>.

Imagem 2.19  
Ensacando a erva



Fonte: Doc. *Erva-mate: produção caseira* (2008).

<sup>106</sup> Fonte: *Amambai - patrimônio da união de um povo*. Disponível em: <https://amambaipatrimoniuniaio.blogspot.com/2017/04/producao-de-erva-mate-fazenda-campanario.html>. Acesso em 21/01/2019.

A câmera mostra em detalhe um peão sentado tomando um tereré (cf. imagem 2.20), assim como também se vê Casimiro tomando tereré na porta do rancho (cf. imagem 2.21). Existem diversas formas de tomar a infusão da erva-mate, mas restringindo à região do antigo Mato Grosso, uma seria com água fria, o tereré, e outra com água quente, o mate. Em regiões fora das áreas ervateiras pouco se conhece sobre essas bebidas, mesmo no norte do antigo Mato Grosso ele era pouco difundido, e o mate, por ser bebida quente, era praticamente desprezado. No sul do país a erva com água quente recebe outro nome, chimarrão, pois a região constantemente mais fria que o antigo Mato Grosso logo adotou um consumo mais acentuado desse tipo de bebida.

Serejo, em sentido mais adensado, aquiesce que o uso do tereré não era apenas uma pausa para o descanso ou mesmo para matar a sede, ele engloba uma questão cultural desde os primeiros nativos que faziam uso de tal substância, mas tornou-se fundamental como atenuador das pressões que o uso bruto do trabalho causava aos seus membros.

Sentimos folclore vibrante nas *rodas de tereré*, onde a conversação surge sempre diferente, entremeada de chistes invariavelmente pornográficos, e ditos nascidos no mundo abrutalhado dos ervais. Num mundo em que a própria natureza bravia ajudou a criar o brutal, o hilariante, o extravagante, o inimaginável, o confuso e até mesmo o ridículo (SEREJO, 1986, p. 41).

Imagem 2.20  
Mineiro tomando tereré



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 16, plano 3.

Imagem 2.21  
Casimiro toma tereré na porta do rancho



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 45, plano 1.

Serejo entendia que o tereré e o fumo eram elementos tão indispensáveis quanto a carne, a gordura e o feijão numa ranchada. Acrescentemos a essa lista, em período mais recente, a mandioca. Serejo aponta que o atacador, aquele que junta a erva-mate cancheada e enche as bolsas para serem transportadas, serviço considerado leve nos ervais, era um dos que mais consumiam tereré, dadas as condições de trabalho, se comparado com os mineiros, já que não lhes sobravam muito tempo. Por isso o autor atesta que “o atacador, sempre foi o maior tererezeiro de toda e qualquer ranchada ervateira. Jamais dispensou o tunguear, uma forma de descansar os músculos e poder retomar o trabalho com maior disposição” (SEREJO, 1986, p. 65).

É de se notar que a erva usada pelos mineiros para o mate de manhã bem cedo ou para o tereré durante o restante do dia não vinha sem nenhum custo para os peões. Existia nos ervais, principalmente no Brasil, uma sobra de peso sobre a arroba da entregue ao balanceiro, chamado de *arroba-carém*. Era uma combinação entre os peões e o administrador sobre a diferença do peso entregue e o recebido, que o autor explica de maneira muito clara.

O raído deu na pesagem, 108 Ks, isto é, 10 arrobas e 8 Ks., o patrão ficaria obrigado a receber o fardo por 11 arrobas, ganhando, então, o *mineiro*, 2 Ks., representados pela diferença. Se o peso acusasse, porém, 10 arrobas, 7 quilos e até 999 gramas, o *mineiro* ficava na obrigação de entregar o *raído* por 10 arrobas, perdendo 8 quilos. Como compensação o patrão dava-lhe presente (regalo) a erva par o *tereré* desse dia (SEREJO, 1986, p. 185).

## 2.5 –A civilização no sertão - as cidades da Mate Larangeira

Nesse período de efervescência da extração da erva-mate, a Mate Larangeira já havia construído um porto para exportação no atual município de Porto Murтинho<sup>107</sup>, bem como uma pequena ferrovia para atravessar os atoleiros até lá. A Cia. exportou a erva por este porto por cerca de 30 anos e, antes da fundação de Campanário, já exportava também pelo porto de Guáira, localidade que fica na bacia do Rio Paraná, mas no Estado do Paraná.

Para justificar a exploração dos ervais mais próximos ao rio Paraná, a Mate Larangeira havia apresentado uma petição<sup>108</sup> ao Estado, solicitando esse novo porto em razão de os

---

<sup>107</sup> Porto Murтинho teve início por volta de 1892, quando, ainda engenheiro, Antonio Corrêa da Costa construiu, na antiga fazenda Três Barras, na margem do rio Paraguai, um porto rústico de madeira para a exportação da erva-mate. Acesso em: <http://www.portomurтинho.ms.gov.br/historia>. Acesso em 12/05/2017.

<sup>108</sup> Foi concedida à Mate Larangeira permissão para abrir um porto na foz do rio Iguatemi, no Alto Paraná, por onde pudesse exportar os produtos dos ervais situados nas proximidades, visto não poder fazê-lo pelas estações

rendimentos terem diminuído vertiginosamente. Assim, a mudança do roteiro de exportação favoreceu a empresa, uma vez que o porto ficava mais próximo dos ervais.

Antes mesmo de ser considerada cidade, Guaíra foi um porto, em cujo entorno cresceu um povoado. Apesar de ser mais estruturada no início da década de 1920 do que Porto Murtinho, não era a sede da empresa, sendo criada para esse fim a sede operacional de Campanário<sup>109</sup>. Esse nome foi adotado devido à cidade natal de seu fundador, Francisco Mendes Gonçalves, que nasceu na Ilha da Madeira, na vila de Campanário, e pôs o nome na fazenda em sua homenagem. O local escolhido para a construção de ficava dentro da área ervateira, mais próximo do porto de Guaíra, estrategicamente importante, uma vez que ficava bem no centro da área de concessão.

É interessante pensar que nas chamadas *ciudades ervateiras*, Campanário e Guaíra, tudo girava em torno da erva. Hélio Serejo (1986, p. 86), referência para quem pretende trabalhar com a história da erva-mate, informa que Guaíra transformava-se em um centro cosmopolita, ou seja, nada mais do que a erva a regular a movimentação turística, com passageiros de várias nacionalidades. Havia uma população que falava uma infinidade de idiomas.

Para Isabel Guillen, as estruturas de cidade que tinham Campanário e Guaíra causavam encanto naqueles que por ali passavam, principalmente os viajantes<sup>110</sup>. Elas tinham tudo o que uma cidade moderna deveria ter, como água encanada, esgoto, luz elétrica, boas casas, além dos edifícios da administração, padaria, açougue, matadouro, curtume, hospital, escola, farmácia, cemitério, hotel ou hospedaria, um cassino e um cinema, quadras de esportes e pistas de equitação (cf. imagens 2.22 a 2.25). Para a autora, eram centros para os quais convergia a produção ervateira (GUILLEN, 2003, p. 103).

---

fiscais de Porto Murtinho e Ipehum, em razão da enorme distância entre estas e os referidos ervais (CORRÊA FILHO, 1957, p. 72).

<sup>109</sup> A palavra *campanário* significa as torres de sinos das igrejas, entendidos como campanas. Apesar de ser apresentada como cidade, Campanário era apenas a sede da fazenda, controlada com porteiras e guardas nas entradas, permitindo o advento de pessoas que fossem de consentimento da administração. Atualmente, a fazenda faz parte do município de Laguna Carapã-MS.

<sup>110</sup> Cezar Martinez Prieto relatou que Campanário e Guaíra foram instituídas pela própria Mate Larangeira como centros urbanos. Segundo Prieto, Guaíra era a maior *cidade* pertencente a uma empresa, a maior e a mais completa, pois nada lhe faltava, nem mesmo um código de posturas e um serviço de policiamento que proporcionassem asseio e ordem (GUILLEN, 2003, p.102).



Imagem 2.22  
Casas sede em Campanário - década 1920



Fonte: Arquivo Público Estadual - MS.

Imagem 2.23  
Hotel em Campanário - década 1920



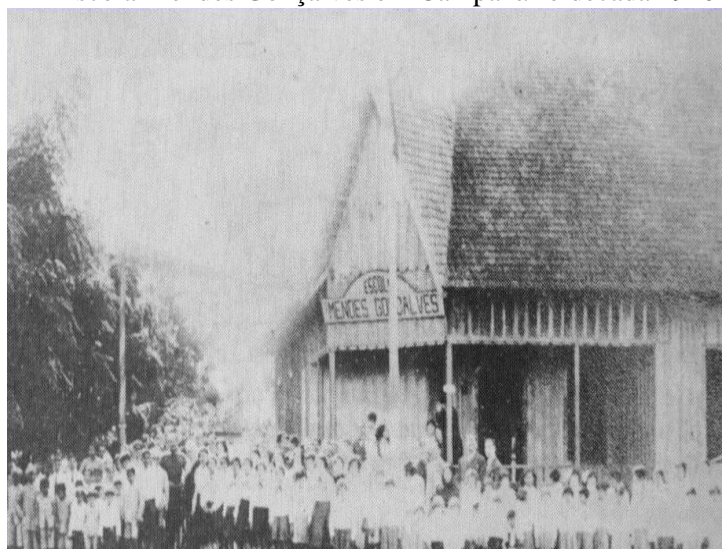
Fonte: Arquivo Público Estadual - MS.

Imagem 2.24  
Hospital em Campanário - 1930



Fonte: Arquivo Público Estadual - MS.

Imagem 2.25  
Escola Mendes Gonçalves em Campanário década 1920



Fonte: Centro de Documentação Regional - UFGD.

Buscamos, aqui, a possibilidade de conhecer um pouco mais da região ervateira do sul do antigo Mato Grosso, seus trabalhadores, suas lutas e resistências por meio das imagens, assim como procuramos destacar as estruturas de cidades construídas para atender às necessidades da empresa, como Porto Murtinho, Campanário e Guaíra.

A Mate Larangeira usou muito bem o discurso de construir uma cidade isolada no sertão. Era apresentada como um exemplo a ser seguido por outras empresas, por ter edificado Guaíra e Campanário, infraestruturas que colocavam o sertão como referência para outras cidades. É importante observar que existe uma contraposição nesse discurso entre cidade, signo do desenvolvimento, e sertão, observado como símbolo do atraso. Isabel Guillen enfatiza que

Campanário e Guaíra possuíam os recursos que pudessem caracterizá-las como cidades, exceto o essencial, o espaço público, destinado às manifestações públicas, pois as aglomerações e opiniões públicas eram proibidas<sup>111</sup>.

É bem presente em vários discursos de viajantes uma expectativa em torno das potencialidades da região, e as *cidades* apontavam para o futuro promissor atestando o que Mato Grosso viria a ser. Campanário, em 1930, tinha mais de mil habitantes, e cerca de trezentas casas, enquanto Guaíra era um pouco maior. Tais dimensões podem nos parecer ínfimas, mas se comparadas às povoações que existiam na fronteira nessa época ambas pareciam mesmo duas grandes cidades (Idem, 2003, p. 99).

Ao falar das cidades sensíveis e das cidades visíveis e imaginárias, Sandra Pesavento contribui quando coloca que as cidades fascinam pois são realidades muito antigas, encontram-se na origem daquilo que estabelecemos como os indícios do florescer de uma civilização. A cidade é também *sociabilidade*, comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. Assim apresentada, a cidade é concentração populacional, tem um pulsar de vida e cumpre plenamente o sentido da noção do *habitar*. Essas características a tornam indissociavelmente ligada ao sentido do humano: cidade, lugar do homem; cidade, obra coletiva que é impensável no individual; cidade, moradia de muitos, a compor um tecido sempre renovado de relações sociais (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Isabel Guillen (2003) ressalva que o esplendor da Mate Larangeira trazia, para muitos que por lá passavam, sinais evidentes de progresso e civilização, e Campanário e Guaíra, enquanto cidades, atestavam a ocupação de uma região considerada um verdadeiro sertão.

Signos de uma modernidade incrustada naquelas paragens, e que deveriam ocupar seu lugar, as *cidades* visavam imprimir a imagem de um novo mundo, nele inscrevendo as suas marcas, delineando uma nova paisagem: o traçado das ruas planejadas, os postes com luz elétrica iluminando-as à noite, a estrada de ferro e o policiamento, sinônimos de asseio e ordem. Nesse sentido, *as cidades* simbolizavam o poder que o homem teria de modificar o meio ambiente, de dominar a natureza, configurando no espaço físico a possibilidade de uma nova ordem, diversa daquela do sertão, pois é seu oposto constitutivo: a ordem urbana (GUILLEN, 2003, p. 98).

---

<sup>111</sup> Ainda que essas *cultuadas cidades* tivessem traçados urbanísticos, não poderiam ser consideradas como cidades, pois não eram constituídas de cidadãos que fizessem daquele âmbito o seu lugar de manifestação em que transitassem livremente, pois em Campanário e Guaíra não havia espaço propriamente público. A autoridade era exercida pelos funcionários da Companhia, e as regras do bem viver, do trabalho ao lazer, eram por eles determinadas (GUILLEN, 2003, p. 105).

Diante de toda a estrutura assim colocada, Guillen (2003) observa que Guaíra e Campanário eram apresentadas como empreendimentos que colocavam o sertão nos trilhos da história. Convém ressaltar que Guillen já indicava para a memória que se fazia do evento empreendedor da Mate Larangeira. As estruturas de *ciudades* que Guaíra e Campanário tinham existiam para organizar a produção da empresa, mas é interessante lembrar que nos locais onde se extraía a erva-mate também havia organização racional, com vistas a aumentar cada vez mais a produção.

Paulo Cimó Queiroz alerta para a confusão que se pode fazer da história da economia ervateira sul-mato-grossense com a história da empresa, já que alguns estudos podem levar o leitor a pensar que nada existia antes do início de sua formação e como se ambas, economia ervateira e Mate Larangeira, fossem a mesma coisa. Conforme indica Queiroz, a economia ervateira foi muito mais complexa e a Cia. nem sempre foi imune às transformações ocorridas durante sete décadas, tendo que, determinadas vezes, adaptar-se conforme as variáveis ocorriam (QUEIROZ, 2015, p. 110).

No início os transportes eram feitos exclusivamente por carretas até Concepción, tanto que a cidade tornou-se conhecida pelo trânsito de ervateiros. Serejo (1986, p. 117) observa que de todos os recantos do extremo sul de Mato Grosso chegavam as tropas de carretas com erva-mate. Para controlar o fluxo do escoamento na fronteira, foi criada uma agência fiscal, instalada em Capivari, pequena cidade do Paraguai que servia de entreposto e paragem aos carreteiros.

Esse posto fiscal tinha como finalidade cobrar os impostos de exportação da erva-mate que se destinava a Concepción, um porto à margem esquerda do Rio Paraguai, para manter severa vigilância em relação às mercadorias contrabandeadas. Mas, quando o porto mudou para Guaíra, essa fiscalização também se implantou na Agência Fiscal de Iguatemi, área de concessão da Mate Larangeira. Os transportes pela bacia do Paraná ocorriam quase que exclusivamente pelos rios Amambai, Ivinhema e Paraná.

## **2.6 - O trabalho indígena e a racionalização da atividade ervateira**

A contribuição do trabalho indígena para a atividade ervateira remonta aos primórdios do período colonial, no qual se efetivou a *encomienda*,<sup>112</sup>, quando passaram a trabalhar para os

---

<sup>112</sup> Sistema criado pelos espanhóis que consistia na troca e exploração de atividades indígenas por um colono espanhol, cuja contrapartida era o pagamento de um tributo à metrópole e a promoção da cristianização dos indígenas. Dessa forma, o colono de origem espanhola era duplamente favorecido, na medida em que se utilizava da mão de obra e, ao mesmo tempo, impunha sua religião, moral e costumes aos nativos (JESUS, 2004, p. 50).

colonizadores espanhóis. Linhares (1969), em linhas gerais, destaca que os indígenas foram os responsáveis por introduzir o processo mais rudimentar de elaboração da erva-mate ao se utilizarem de instrumentos e técnicas de preparo para o consumo.

Em um artigo sobre a participação dos indígenas na história da erva-mate<sup>113</sup>, o arqueólogo Jorge Eremites de Oliveira e o historiador Paulo Esselin (2015, p. 283) observam que *encomienda* foi uma das primeiras estratégias coloniais para incorporar os indígenas, por meio da aculturação e de tentativas de dominação, favorecendo a civilização colonialista. O artigo ainda aponta que foi por meio da negação de que os povos indígenas tivessem humanidade e cultura, organização social e religião, economia e historicidade próprias, que conseguiam o aval para a dominação.

Esses pesquisadores destacam ainda que a exploração da mão de obra e o conhecimento que possuíam sobre os ervais nativos existentes em seus territórios foram elementos relevantes para compreender o sucesso do empreendimento, que levou comunidades Guarani e Kaiowá a perder seus territórios ao longo do século XX.

Antônio Brand considera que a provável ocultação dos indígenas durante esse importante período da história econômica e social da região tem muito a ver com a ausência de referências mais consistentes sobre a participação indígena como mão de obra. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de que, ao conviver com os paraguaios, que falavam a mesma língua e tinham costumes aparentemente próximos, tornava-se difícil distinguir os dois grupos (BRAND, 1997, p. 72).

A política de nacionalização das fronteiras do Governo Vargas era conhecedora dos problemas nos ervais de Mato Grosso e buscava, além de ocupar demograficamente a região com pessoas de outros estados do Brasil, como foi verificado com trabalhadores vindo do Rio de Janeiro, instituir também a língua portuguesa face ao que se falava na região entre os trabalhadores, o guarani. A pesquisadora Eva Ferreira aponta o interesse que havia para o controle na região fronteiriça:

A estratégia era que as crianças fossem alfabetizadas na escola com o uso da língua portuguesa, para quando adultos terem hábitos diferentes de seus pais que falavam o guarani. Essa medida desqualificava a língua guarani e, conseqüentemente, as pessoas que falavam o idioma. É importante lembrar que em toda a fronteira, e nos domínios da Matte, praticamente só se falava guarani, o que não condizia com a sua obra dita de “nacionalização” (FERREIRA, 2007, p. 62).

---

<sup>113</sup> O texto está disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/issue/view/2728/showToc>. Acesso em 07/01/2019.



A empresa não tinha muitos planos para o trabalho indígena na elaboração da erva-mate, pois seus administradores não viam neles a disciplina percebida nos demais residentes das ranchadas. Mas Eva Ferreira (2007) alerta para o descompasso entre a prática cotidiana em que estavam socialmente inseridos na elaboração da erva, com o trabalho de extração nas matas no corte de madeiras<sup>114</sup> para aquecer o fogo do barbaquá e a presença do guarani como língua mais utilizada nas ranchadas.

A estrutura de trabalho era pensada em termos ideais, na qual os indígenas não se encaixavam em nenhuma das modalidades estabelecidas para a excelência do desempenho financeiro que a Empresa vislumbrava. O esforço civilizatório do empreendimento levava seus idealizadores a negarem e ocultarem tudo o que pudesse estar associado ao que era visto como signo da primitividade, na região, como a língua guarani e os costumes característicos dos índios (FERREIRA, 2007, p. 63).

Diante da evidência do trabalho indígena na atividade ervateira, a autora argumenta que, na impossibilidade de negá-lo, ele é admitido em uma atividade subsidiária, com certa predileção pela atividade de corte de lenha, justamente pela liberdade que essa atividade lhes assegurava.

Todavia, esse tipo de trabalho não era imutável, pois a própria autora observa que a ascensão econômica não apresentava uma prerrogativa somente para o não indígena, ou seja, para aqueles que tinham condições de barganhar com os administradores que ocupavam cargos mais elevados dentro da estrutura de produção da erva-mate, mas podia, de fato, ser estendida aos mais diversos grupos étnicos que compunham o complexo ervateiro.

Nesse caso, a autora cita um indígena Kaiowá, chamado João Aquino, que chegou a gerenciar uma ranchada como habilitado da Cia. Mate Larangeira, ainda no período áureo da produção. Ele desempenhou a função em Guaíra e foi o responsável pela localização de matas que continham ervais, conforme entrevista a Antônio Brand<sup>115</sup>.

Ao que consta, essa responsabilidade de localizar minas de ervais não era uma prática entre os administradores em uma área de concessão, pois em apontamentos anteriores falamos de uma pessoa especificamente indicada para essa função – o monteador. De todo modo,

---

<sup>114</sup> Ao utilizar entrevistas de outros ex-trabalhadores da atividade ervateira, Eva Ferreira mostra que o corte da erva era bem executado pelos indígenas, sendo que essas evidências eram demonstradas por alguns depoimentos de não indígenas, quando indagados sobre a participação no trabalho fora da aldeia (FERREIRA, 2007, p. 67).

<sup>115</sup> Entrevista concedida a Antônio Brand, Eva M<sup>a</sup> L. Ferreira, Fernando A. A de Almeida, em setembro de 2004, arquivada no CEDOC TEKO ARANDU UCDB - k7 2091, p. 12.

segundo Eva Ferreira (2007, p. 65), João Aquino foi fundamental em todo o desenvolvimento da atividade ervateira naquela ranchada e, ao mesmo tempo em que foi explorado, sua presença permaneceu no anonimato.

O trabalho de Eva Ferreira é de suma importância para observar certos aspectos do cotidiano indígena nas áreas ervateiras, pois permitiu trazer para a historiografia elementos da relação de trabalho entre indígenas e não indígenas. Entretanto, não devemos considerar que o indígena tenha sido relegado ao esquecimento ou ocultamento, como pondera a autora. Tornamo-nos simétricos às ponderações levantadas por entender que a ausência de fontes mais consolidadas talvez tenha deixado o cotidiano dos indígenas em segundo plano no aspecto da ocupação de sua força de trabalho mais sistematizada, mas não se pode descartar que o elemento indígena tenha sido o precursor, tendo sido contínua a sua participação na elaboração da erva-mate<sup>116</sup>.

Vários pesquisadores da historiografia referenciaram a participação indígena no trabalho com a erva-mate, começando por Temístocles Linhares, o qual utilizou escritos elaborados pelas missões jesuíticas, localizadas na região que compreende as bacias dos Rios Paraná e Paraguai. Esses documentos evidenciam que os indígenas já consumiam a erva-mate, condenada naquele momento pelos sacerdotes católicos.

Vale ressaltar o trabalho de Darcy Ribeiro (1970), que, ao escrever sobre os índios e a civilização, discute a integração das populações indígenas no Brasil moderno e analisa com profundidade as relações entre essas etnias e o contingente populacional em processo de expansão de novas áreas no território brasileiro ao longo da primeira metade do século XX. No item que trata dos indígenas do sul de Mato Grosso, o antropólogo faz referências à exploração extrativa e econômica na região, principalmente a erva-mate, a partir do final do século XIX.

Em poucos anos, toda a região era devassada, descobertos e postos em exploração os ervais e os índios engajados neste. A exploração dos ervais de Mato Grosso foi realizada principalmente por paraguaios que pelos paraguaios que, falando também o guarani, mais facilmente puderam aliciar os índios para o trabalho, ensinar-lhes as técnicas de extração e o preparo da erva e acostumá-los ao uso de ferramentas, panos, aguardente, sal e outros artigos, cujos fornecimento posterior era condicionado à sua integração, como mão de obra, na economia ervateira (RIBEIRO, 1970, p. 89).

---

<sup>116</sup> A autora cita em várias partes de seu trabalho que inexistem estudos sobre a questão indígena no que diz respeito ao trabalho na erva-mate, por isso elencamos várias pesquisas para frisar que a observância foi realizada, mas sobre outros enfoques de interesses dos pesquisadores (FERREIRA, Eva Maria Luiz. *A participação dos índios Kaiowá e Guarani como trabalhadores nos ervais da Companhia Matte Larangeira (1902-1952)* (2007).

A tese de Alvanir de Figueiredo (1968), escrita no final do chamado ciclo ervateiro, faz um reconhecimento de toda a região para redimensionar os locais onde de fato existiam as áreas ervateiras com suas respectivas áreas indígenas. As pesquisas de Gilmar Arruda (1997), com trabalhos essencialmente acadêmicos e amparados por documentos, abordam a importância indígena nessas atividades.

Odaléa Bianchini (2000, p. 66) opinou com uma visão mais vertical sobre a atividade ervateira, mas de qualquer forma contribuiu para o entendimento desse assunto quando apontou que no sul do antigo Mato Grosso elementos das comunidades Guarani foram importantes para a exploração dos ervais nativos em fins do século XIX. Há ainda o trabalho de Isabel Guillen (1991) sobre o imaginário do sertão, citado por Eva Ferreira, que não desmerece o indígena como fonte de mão de obra dentro dos ervais.

Observa-se ainda a tese de Antônio Brand (1997), que assevera que Marcelino Pires, fazendeiro à época, doou terras para formar o patrimônio da pequena vila que viria se tornar município de Dourados e que foi contatado por Thomaz Larangeira na intenção de que o ajudasse a contratar indígenas para a elaboração da erva-mate, uma vez que estes eram considerados *mansos* (JESUS, 2004, p. 51).

O historiador Thomas Whigham<sup>117</sup>, ao escrever sobre a história econômica do Paraguai, concorda que no século XVII houve um crescimento do consumo e, conseqüentemente, da produção ervateira, sendo que esta estava vinculada às missões jesuíticas.

*La zona de las Misiones entonces estaba bien situada para fomentar su propia industria yerbatera. Los jesuitas también tuvieron éxito en cultivar el arbusto de la ilex, un hecho no repetido por sus competidores seculares en el Paraguay, donde se utilizaba el proceso precolombino de extraer las hojas directamente de los yerbales silvestres llamados minerales de la yerba. Los padres jesuitas emplearon el trabajo de miles de indios misioneros para trasplantar arbustos desde los bosques hacia las plantaciones establecidas al lado de cada reducción. Allí los trabajadores indios ponían las plantas en liños y las cuidaban con mucha atención. Los jesuitas habían aprendido que, si podían sacar las semillas silvestres directamente después de sazonadas, podían quitar la pulpa con facilidad y así las plantas germinarían más rápidamente. Esas innovaciones, tanto como los cambios favorables en la política y en el comercio, indicaban que la producción de yerba paraguaya iba a concentrarse en manos jesuíticas. Sin embargo, no llegó a eso sin crearse un antagonismo fuerte con los especuladores de la yerba radicados, en la Asunción (WHIGHAM, 2009, p. 168).*

---

<sup>117</sup> O texto do capítulo III, *Yerba mate*, faz parte do livro *Lo que rio se llevó. Estado y comercio en Paraguay y Corrientes 1776-1870*, de Thomas Whigham, publicado em Asunción, em 2009.

O empreendimento inicial dos jesuítas procurava cultivar a erva-mate para o consumo local e também para ajudar a pagar o tributo anual requerido pela Coroa espanhola. Assim, esclarece Whigham (2009), a erva-mate se converteu em uma fonte de renda segura para essas comunidades missioneiras até o momento em que foram expulsas pela Espanha, em 1776. A partir desse momento, a região ficou sob controle de administradores civis, contrariando os interesses indígenas (isso não significa dizer que os jesuítas realizavam suas ações procurando resguardar esses interesses) para roubarem sistematicamente as Missões por intermédio de empresários que reduziam os indígenas à condição de semiescravos.

Depois da expulsão dos jesuítas da colônia espanhola, a produção tornou-se mais organizada, voltada para o comércio de exportação, havendo um aumento considerável na quantidade exportada.

*Con la decadencia de las misiones, la situación de la yerba paraguaya mejoró. Con su crédito asegurado por los inversores porteños y con un tránsito ribereño abierto, los comerciantes de yerba de la Asunción se convirtieron en exportadores dominantes. También fueron las figuras más destacadas en la apertura de las fronteras del norte a la explotación yerbatera; en la década de 1780, el centro de la producción de la yerba se había movido bastante hacia el norte de las antiguas misiones, hacia los nuevos yerbales en las cercanías de los ríos Apa, Ypané, y Jejuí (WHIGHAM, 2009, p. 171).*

O modelo de atrelamento por dívida que se ressalta nas relações entre as empresas e os peões dos ervais já era observada com os indígenas no início da produção mais sistematizada. Whigham (2009, p. 177) aponta que os administradores espanhóis forçavam os indígenas a comprarem mercadorias com juros abusivos, sendo que essas dívidas deveriam ser pagas exclusivamente com erva, de modo que precisariam trabalhar sem receber valor algum.

No início do século XIX, muitos empresários passaram a direcionar a produção ervateira em áreas que antes não eram utilizadas, como Concepción. Nessa localidade, complementa Whigham (2009, p. 172), no ano de 1804, aproximadamente 60 empresários já controlavam cerca de 4.000 trabalhadores na extração e beneficiamento da erva-mate. Dessa forma, para suprir a deficiência de alimentos e insumos necessários para a manutenção dessa população nos ervais, outros setores do comércio foram estimulados. Um deles foi a criação de gado, assim, instituiu-se uma cadeia produtiva que girava em torno da erva-mate.

A partir de 1870, após a Guerra da Tríplice Aliança, alguns projetos foram debatidos nos grandes centros para tirar o antigo sul de Mato Grosso de um suposto isolamento, pois a região era sempre apresentada como vazio demográfico, lugar de barbárie e sertão inóspito,

longínquo da civilização. Nesse sentido, os pesquisadores Jorge Eremites de Oliveira e Paulo Esselin (2015, p. 297) insinuam que talvez por isso haja certa invisibilidade quanto à presença de comunidades indígenas na região ervateira. Não obstante, a presença de não indígenas e posseiros de terras também eram relegados à invisibilidade.

A percepção dos Guarani e Kaiowá na história da economia ervateira no antigo sul de Mato Grosso exige, com efeito, uma leitura a contrapelo das fontes escritas oficiais sobre a companhia. Em registros assim os trabalhadores indígenas falantes da língua guarani foram deliberadamente citados como paraguaios, quer dizer, inscritos na história como estrangeiros dentro de suas próprias terras. Esta foi uma estratégia relativamente bem-sucedida para produzir invisibilidade àqueles sujeitos, cujos direitos não eram respeitados e sua presença contrariava a tese de vazio demográfico na região. Inscrevê-los nos documentos oficiais contestaria ainda a tese do sucesso do projeto civilizador, concebido à luz de um grande empreendimento ervateiro, em uma região tida como sertão ermo e palco de uma grande guerra (OLIVEIRA; ESSELIN, 2015, p 303).

Por estas ponderações dos pesquisadores acima citados, não pairam dúvidas de que a maior força de trabalho disponível no início da produção ervateira era a mão de obra indígena, somando-se a ela a contribuição de trabalhadores não índios provenientes de outras regiões. Dessa forma, certas evidências indicam a necessidade de exploração do trabalho indígena.

A mão de obra indígena foi largamente explorada desde o início da Companhia Matte Larangeira, pois não havia tantos trabalhadores paraguaios ou nacionais a sua disposição. Também eram poucos os colonos de outras regiões do Brasil e estrangeiros na província de Mato Grosso nas décadas de 1870 e 1880, situação esta que inclusive preocupava as autoridades. Em vista disso, a solução encontrada foi explorar a força de trabalho dos índios (OLIVEIRA; ESSELIN, 2015, p 305).

Em observação a um relatório do Serviço de Proteção ao Índio - SPI<sup>118</sup>, o qual aponta a utilização do trabalho indígena na elaboração da erva-mate, Oliveira e Esselin afirmam:

Torna-se imperativo reconhecer que nas primeiras décadas da Companhia Matte Larangeira o trabalho braçal nos ervais foi realizado majoritariamente pelos Guarani e Kaiowá, embora nem todas as comunidades indígenas tenham estado diretamente envolvidas na economia ervateira. Esses índios foram submetidos a uma situação *análoga à escravidão*, tal como é compreendida atualmente. Nesta condição eram obrigados a trabalhar em todo o processo produtivo e esta prática de exploração da mão de obra nativa perdurou por muito tempo. Mesmo na década de 1920 os índios ainda representavam o

---

<sup>118</sup> Relatório elaborado por Genesio Pimentel Barboza, apresentado ao Serviço de Proteção ao Índio - SPI no ano de 1927 (OLIVEIRA; ESSELIN, 2015, p 307).

maior contingente de trabalhadores em muitos campos ervateiros aproveitados pela empresa e por produtores independentes (OLIVEIRA; ESSELIN, 2015, p. 307. Grifos nossos).

Há ainda os trabalhos de outros pesquisadores, como Hélio Serejo, considerado memorialista, que utilizou muitas palavras da língua guarani para compreender o vocabulário usado nos ervais, sendo conhecedor de diversas histórias que referendavam os indígenas nas diversas atividades desenvolvidas durante a elaboração da erva-mate. Virgílio Corrêa Filho também foi um importante pesquisador da questão, principalmente por ter conhecimento da atividade, pois ocupara cargos no governo estadual e tivera acesso a dados estatísticos que lhe permitiram escrever vários trabalhos sobre o assunto.

Por conta dessas publicações e de outras, não mencionadas aqui, devemos ressaltar que a participação indígena nas atividades ervateiras sempre foi tratada com mais ou menos importância, dependendo do tipo de abordagem que cada pesquisador queria fazer. Em muitos trabalhos não houve um aprofundamento porque as temáticas pesquisadas não tratavam exclusivamente do trabalho indígena.

É patente entre as pesquisas a participação indígena nesse empreendimento, sobretudo porque foram os principais difusores do consumo da erva-mate. Todavia, os paraguaios, por demonstrarem uma capacidade mais efusiva e, ao mesmo tempo, mais ordeira, no sentido de atender às solicitações de seu empregador, sobrepuseram-se aos indígenas. Essa compreensão tem sido destacada nas referências mais elaboradas sobre os trabalhadores da erva-mate, o que nos permite inferir que durante toda a primeira metade do século XX a maior parte dos trabalhadores era de origem paraguaia.

## **2.7 - Os produtores independentes e os conflitos com a Mate Larangeira**

A historiografia sobre a atividade ervateira no SMT sempre aponta a presença de muitos atores, entretanto, não podemos deixar de mencionar os produtores independentes<sup>119</sup> – pequenos arrendatários, indígenas, clandestinos e até mesmo pequenos produtores que exerciam atividades paralelamente às concessões feitas à Mate Larangeira (cf. imagem 2.26) (JESUS,

---

<sup>119</sup> Definimos como *produtores independentes* aqueles que não produziam a erva-mate diretamente para a Mate Larangeira, e sim para sua subsistência ou seu pequeno comércio, ainda que tivessem que vender sua produção para essa companhia (JESUS, 2004, p 10).

2004, p. 17). A Cia. sempre foi lembrada por seu controle sobre todos os envolvidos do ramo, muitos considerados em geral como posseiros, intrusos ou simplesmente *changa-ys*<sup>120</sup>.

A carreta carregada de sacos de erva-mate demonstra que o destino era o comércio paralelo, mas pouco importava qual a categoria de quem produzia ou quem comprava, os enquadrados nas áreas de concessão sabiam que estavam em constante vigia. Quando Isabel Guillen (1991) comenta que a Mate Larangeira procurou manter a política de espaços vazios no sul de Mato Grosso por meio de vigilância constante (cf. imagem 2.27), ela procurava impedir de qualquer forma a ocupação das terras sob seu domínio por pequenos proprietários ou posseiros. Segundo a autora, isso possibilitava não só uma melhor organização da produção, mas também impedia que os trabalhadores se tornassem produtores independentes.

Imagem 2.26  
Negócio clandestino de erva-mate



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 7, plano 2.

Imagem 2.27  
Comitaveiro procura por clandestinos



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 6, plano 3.

O deputado por Mato Grosso Severiano Marques proferiu um discurso no ano de 1912 criticando a atuação da Companhia, considerada por ele como nefasta. Dessa forma, procurava defender os produtores independentes. O deputado ainda sugeriu que a Mate Larangeira tinha o interesse de despovoar a zona ervateira para dilatar seu domínio, pois não queria competidores, ainda que fossem pequenos, nem testemunhas dos crimes que praticava, a fim de que estes não pudessem denunciá-la<sup>121</sup>.

A Lei nº 725, de 1915, veio garantir a penetração legalizada dos produtores independentes ou posseiros nas áreas dos arrendamento, mas isso só era possível se satisfizessem o requisito essencial da lei, que era: “prova de cultura efetiva e morada habitual anterior ao ano de 1914”. Dessa forma,

<sup>120</sup> *Changa-y* significa, aqui, conforme Hernani Donato e (SEREJO, 1986), ladrões ou contrabandistas de erva.

<sup>121</sup> Sobre esse assunto, ver Jesus (2004, p. 69).

Na conformidade da Lei 725, a Mate Larangeira conseguiu, em 1916, o arrendamento da área equivalente a 1.440.000 hectares de ervais. O contrato dessas 400 léguas quadradas foi celebrado em 19 de maio de 1916, com vigência até 1926. Esse contrato dava caráter exclusivo de escolha das melhores áreas ervateiras ao novo arrendatário (JESUS, 2004, p. 76).

Naquele momento, houve muita apreensão por parte dos produtores independentes, pois o engenheiro Fernando Esquerdo, encarregado de fazer a medição da área, não delimitou no prazo previsto os ervais de interesse da Mate Larangeira. Assim, os posseiros não puderam solicitar a compra das áreas excedentes do Estado, o que ocorreu somente a partir da década de 1920.

Em 24 de julho de 1924, no estado de Mato Grosso, foi editada a Resolução nº 911, a qual impunha à Companhia nova restrição na ocupação da vasta área dos ervais. Não obstante, conforme indica Jesus (2004, p. 78), no ano seguinte, com a Resolução nº 930, ficaram proibidos novos contratos de arrendamentos dos ervais, sendo os mesmos reservados a partir de 1927 à venda de lotes de 3.600 hectares, medida já assinalada na Lei nº 725.

Convém ressaltar que a Cia. sempre sofreu resistências para impor-se como legítima nas áreas que julgava de interesse de sua concessão. Uma delas ocorreu em 1932, quando João Ortt, filho de um posseiro gaúcho, juntamente com alguns amigos, revoltou-se contra a empresa ervateira. O pai de Ortt havia tomado posse de um campo devoluto na região de Ponta Porã em 1896, onde passou a cultivar diversos cereais e promover uma pequena extração de erva-mate. Funcionários da empresa passaram a importunar o posseiro, abrindo passagens e colocando gado em sua posse (JESUS, 2004, p. 84).

Quando o pai morreu, ele continuou na posse, tentando legalizá-la amparado pela Lei nº 725. Em 1926, ele teve um despacho favorável, mas em seguida sua solicitação foi impugnada com a criação da Delegacia de Terras, em 1931, em Ponta Porã. Ortt ainda tentou a legalização, mas obteve conhecimento que a área de seu interesse havia sido titulada para outro requerente. Nesse sentido, a razão tornou-se mais débil, de modo que o posseiro e alguns companheiros saíram com a intenção de *tomar* Campanário. Antes mesmo de chegar à porteira, seu grupo acabou se desarticulando e Ortt foi obrigado a exilar-se no Paraguai, enquanto os integrantes de seu grupo foram sumariamente assassinados (JESUS, p. 85, 86)<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> A esse respeito, ver Puiggari (1933, p. 113-114).



## 2.8 - As empresas ervateiras em região de fronteira

Ao tratarmos da questão ervateira no SMT é importante observar a mobilidade na fronteira entre Brasil e Paraguai, a qual muitos procuravam atravessar na busca de trabalho ou melhores condições de vida. Os trabalhadores das grandes empresas, Mate Larangeira (1882) e Industrial Paraguaya (1886), que estavam radicadas no Brasil e no Paraguai, respectivamente, estavam inseridos em um ambiente hostil e, ao mesmo tempo, atrativo.

Há que se considerar uma terceira empresa, Cia. Domingo Barthe - CDB, a qual inicialmente estava radicada em Ñacunday - Paraguai, à margem direita do Rio Paraná, localidade que compõe a chamada tríplice fronteira, próxima ao município de Foz do Iguaçu - PR. Genoveva Ocampos (2016), ao comentar sobre as empresas entendidas como *enclaves*<sup>123</sup> econômicos em áreas de ervais, situa que a Cia. Barthe já ocupava terras em áreas de litígio entre 1893 a 1898, no Paraguai. Por enclave, a autora entende como:

*Empresas que utilizan abundante capital y tecnologías de punta, que operan en un territorio donde, aparte de la actividad económica principal (yerba mate, maderas, ganado), desarrollan otras actividades anexas: transporte, comercio, industrialización (molinos, aserraderos). Esto les permite abastecer un mercado (local, regional) que por lo general dominan, y cuya finalidad es la máxima rentabilidad y expatriación de sus utilidades. La diversificación de actividades se posibilita por la abundancia de bosques, yerbales y campos a buen precio, la posibilidad de explotar mano de obra barata y esas fronteras porosas que no sólo separan sino también propician iniciativas y negocios varios. Un enclave puede estar conformado de varias fracciones de tierras o latifundios, cuyas dimensiones varían con el correr del tiempo (OCAMPOS, 2016, p. 19)*

Três grandes empresas – Cia. Barthe, La Industrial Paraguaya - LIP e Mate Larangeira – foram constituídas em períodos relativamente próximos, ou seja, iniciaram suas atividades ainda no final do século XIX. Enquanto as duas primeiras estavam radicadas no Paraguai, a última tinha sua sede no Brasil, porém cada uma ocupando faixas diferentes na fronteira.

No circuito de atuação dessas empresas, o trabalhador que conseguia saldar seus débitos ou escapar ileso de seu controle quase sempre se vinculava a outra, como se houvesse um rodízio a cada colheita. De certo modo, era muito comum um peão sair de uma empresa e ir

---

<sup>123</sup> O Dicionário Aurélio define *enclave* com algo que se localiza dentro dos limites de outro território; região, território, terreno, reduto localizado completamente dentro das limitações de outro território. Nesse caso, pode-se entender que empresa ervateira era um enclave dentro de territórios que lhe concedam terras. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/enclave/>.

trabalhar na outra. A erva-mate no início da extração era produzida em períodos sazonais, e essa mão de obra flutuante ficava disponível após a colheita.

Conforme indica Rafael Barrett (2011), no início havia a suspensão de trabalhos após a colheita, entre o final de agosto até o fim de dezembro. As empresas liberavam os trabalhadores, mas adicionavam um novo *adiantamento* à antiga cadeia, a fim de fazer com que os peões voltassem para saldar suas dívidas. Barrett afirma que a Mate Larangeira e a Industrial Paraguaya, não querendo perder seus trabalhadores para as concorrentes, suprimiram essa metade da liberdade dos trabalhadores, fixando-os de vez ao seu jugo<sup>124</sup>.

Nos vários artigos publicados para o jornal *El Diálogo*, no mês de junho de 1908, em Assunção, Rafael Barrett (2011), ao comentar sobre a vida dos trabalhadores das empresas Mate Larangeira e Industrial Paraguaya, alertava sobre as condições precárias e de exploração para que o mundo soubesse tudo o que acontecia dentro dos ervais. Antes de tudo, Barrett denunciava as concessões feitas às empresas citadas, juntamente com outras empresas e arrendatários da região do Alto Paraná, que chegava a sete ou oito mil léguas subtraídas do território paraguaio. As tabelas a seguir permitem observar a quantidade de áreas em hectares das quais as empresas tinham posse.

Milda Rivarola (2015), ao tratar das privatizações no Paraguai, aponta leis criadas entre 1883 e 1885 que autorizaram a venda generalizada de terras públicas em grandes lotes a preços baixos. A acelerada privatização de terras nesse período deu origem à formação de grandes empresas (cf. tabela 3), consideradas enclaves de capital estrangeiro, como a Barthe e a Mate Larangeira na região do norte paraguaio, além de outras nas décadas seguintes, com exploração do tanino e madeiras no Chaco<sup>125</sup>.

Tabela 3  
Empresas que detinham extensões de terras no Paraguai a partir de 1883 e 1886

<b>Empresas</b>	<b>Produtos</b>	<b>Hectares</b>
La Industrial Paraguaya	Erva-mate, madeira	2.647.727
Cia. Domingo Barthe	Erva-mate, gado, madeira	1.875.000
Cia. Mate Larangeira	Erva-mate, madeira	800.000

Fonte: RIVAROLA, 2015, p. 348.

<sup>124</sup> Rafael Barrett (1876-1910) foi um escritor espanhol, filósofo e jornalista que desenvolveu a maior parte de sua produção literária no Paraguai. Escreveu para o jornal *El Diálogo* em 1908, em Assunção, os artigos que fazem parte do livro *El dolor paraguayo* (1909). Utilizamos o livro reeditado em 2011 para produção deste texto.

<sup>125</sup> RIVAROLA, Milda. *Cambio del sistema de tenencia de tierras en el Paraguay de XIX*. In RIBEIRO, Ana; CAETANO, Gerardo (Orgs.). *Tierras, reglamento y revolución*, 2015.

Rivarola aponta que, dos 40 milhões de hectares do território paraguaio, cerca de 14 milhões foram vendidos a empresas estrangeiras, em muitos casos sem considerar as populações que lá estavam estabelecidas, utilizando das mesmas como fonte de mão de obra.

*Catorce millones de hectáreas, de los cuarenta millones y medio que constituían entonces todo el territorio nacional, [...] entre 1885 y 1900 pasaron a propiedad de ocho consorcios europeos, argentinos o brasileños. En algunos casos, estas extensiones fueron vendidas con antiguos pueblos y aldeas en su interior. Pronto resurgieron los flujos migratorios a países vecinos, y los viejos mecanismos de “enganche por deuda”, que convertían a campesinos sin tierra en manos de obra semiservil de los enclaves tanineros, de yerba y madera (RIVAROLA, 2015, p. 348, 349).*

A autora assegura que foram grandes e graves as consequências do acelerado processo de privatização, pois os camponeses foram os que mais rapidamente sentiram a desapropriação. Em 1886, cerca de 82% da população paraguaia era de camponeses; poucos anos depois, conforme informações do geógrafo Eliseo Reclus, nenhum deles podia utilizar o solo de seu país sem pagar renda aos banqueiros estrangeiros. Nesse sentido, Reclus observa uma terceira onda de submissão do povo paraguaio, começando pelos jesuítas, passando pelos ditadores e chegando aos capitais internacionais.

*Tal vez los descendientes de los Guaraníes, después de haber estado sometidos al régimen de los jesuítas y al de los dictadores [...] tendrán que sufrir una tercera esclavitud, más dura todavía, porque hará de ellos proletarios degradados (RIVAROLA, 2015, p. 349).*

Washington Ashwell, ao escrever sobre a história econômica do Paraguai, não se distancia das ponderações de Rivarola no tocante aos interesses de grandes empresas no território paraguaio. O autor promove a quantificação de áreas de posse das empresas (cf. tabela 4), a diferença é que ele faz o estudo do período subsequente, ou seja, o auge da exploração ervateira e madeireira na região.

Tabela 4  
Empresas que detinham vastas extensões de terras no Paraguai entre 1890-1940

<b>Empresas</b>	<b>Hectares</b>
La Industrial Paraguaya	1.118.000
Ind. Barthe	640.000
Fassardi y Cia.	372.000
Guillermo Shouten	128.000
Union Paraguay S.A.	119.000
C.I.P.A.	115.000
Cia. Mate Larangeira	86.000

Fonte: ASHWELL, 1989, p. 101.

Há uma certa divergência de dados entre as tabelas de Ashwell (1989) e Rivarola (2015), mas entendemos que elas ocorrem devido aos anos de referência correspondentes em que as empresas, mesmo tendo direitos às concessões, também podiam comprar ou vender outras terras além das que lhes eram arrendadas, ocasionando, assim, um aumento ou diminuição da área. A mesma tabela mostra que as empresas estabelecidas no Paraguai também eram grandes produtoras de madeira para exportação, pois detinham, em suas posses, vastas extensões de matas.

A Cia. Mate Larangeira foi considerada também por Genoveva Ocampos (2016) outro enclave na região ervateira. A autora assinala que Mato Grosso foi um *território perdido* com a Guerra da Tríplice Aliança e que as ramificações que a empresa construiu permitiram o acesso a várias concessões em território fronteiriço.

A questão é observar o que se entende por *território perdido*. Ao que consta, nenhum território foi anexado ao Brasil depois da guerra, permanecendo a configuração determinada pelo Tratado de Madri, de 1750<sup>126</sup>. Mesmo assim, a autora posiciona com muita propriedade as concessões dessa empresa.

*La concesión de yerbales y campos, que se negocia cada diez años, será pues en este caso parte de una política imperial de ocupación de nuevas fronteras y de unsui generis proceso de acumulación de tierras. En la década de 1910, los arrendamientos aún comprendían 6.842.400 hectáreas de campos y matas, desde Puerto Murtinho sobre el río Paraguay hasta Guáira sobre el Paraná* (OCAMPOS, 2016, p. 92).

<sup>126</sup> O Tratado de Madrid, de 1750, foi firmado na capital espanhola entre D. João V, de Portugal e D. Fernando VI, de Espanha, para definir os limites entre as respectivas colônias sul-americanas, pondo fim às disputas. O objetivo era substituir o Tratado de Tordesilhas, o qual já não era mais respeitado na prática. As negociações basearam-se no chamado Mapa das Cortes, privilegiando a utilização de rios e montanhas para demarcação dos limites. O tratado delineou os contornos aproximados do Brasil de hoje. Disponível em: <http://penta2.ufrgs.br/rgs/historia/tratadoMadri.htm>. Acesso em 18/11/2019.

Cabe uma questão aqui aventada por Queiroz (2010, p. 17): “até que ponto a grande empresa ervateira se constituiu, nessa região, em um enclave?” Essa observação foi feita sobre a Mate Larangeira, mas poderia ser estendida às demais empresas. A indagação é sobre o entendimento de que esta seria uma empresa estrangeira, mas, nesse caso, parece evidente que sua razão social sempre foi constituída no Brasil. Todavia, como vimos nos mapas acima, a empresa adquiriu terras no país vizinho, presumindo-se que tivesse se tornado um enclave naquela localidade.

A configuração dessas empresas manteve-se praticamente inalterada até 1940. Nessa perspectiva, conforme Juan Carlos Krauer (1984), o norte do Paraguai passou a ser controlado economicamente a partir de 1911 e 1912 por empresas estrangeiras, como a Farquhar - EUA, que possuía uma extensa área para criação de gado na região do Chaco e outras propriedades florestais em outras regiões, possuindo sob seu controle uma área maior que a de muitos países europeus (JESUS, 2004 p. 94).

Contudo, essas empresas tinham interesses mútuos, necessitavam cada vez mais redimensionar seu capital. Isso ocorria também por conta da necessidade de produção nas áreas compradas ou arrendadas. No caso da erva-mate, objeto de nossa observação nesse momento, as grandes empresas ervateiras, Mate Larangeira e La Industrial Paraguaya, exigiam no mínimo oito arrobas diárias de cada mineiro, carregadas por até uma légua pelas picadas, conforme Barrett (2011, p. 196). No Brasil, a distância poderia ser de no máximo um quilômetro.

Barrett (2011, p. 205) chama a atenção para um fato muito importante aventado há pouco: La Industrial Paraguaya usava duas medidas de arrobas diferentes, uma de 11,5 kg, para o trabalhador, e outra de 10 kg, para si. Se o mineiro trouxesse para o barbaquá 8 arrobas e 19 libras, a empresa não pagava as 19 libras, mas se não trouxesse as 8 arrobas completas, incorreria em severas sanções (cf. imagem 2.28).

Imagem 2.28  
Peão se revolta pela diminuição do peso de seu raído



Fonte: Filme *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:27:41.

A imagem acima denota a irritação do mineiro quando o balanceiro indica que seu raído pesava 8 arrobas, enquanto, na sua concepção, estava sendo ludibriado, porque entendia que tinha 9 arrobas. Enquanto tenta reivindicar o peso correto, o capataz ao seu lado, mais um capanga, todos armados, aproximam-se do peão para intimidá-lo, ou mesmo repreendê-lo à força, caso não aceitasse a pesagem indicada pelo balanceiro. De fato, nas imagens seguintes do filme, esse mineiro seria açoitado, como exemplo, diante dos demais trabalhadores, para que não houvesse mais questionamentos.

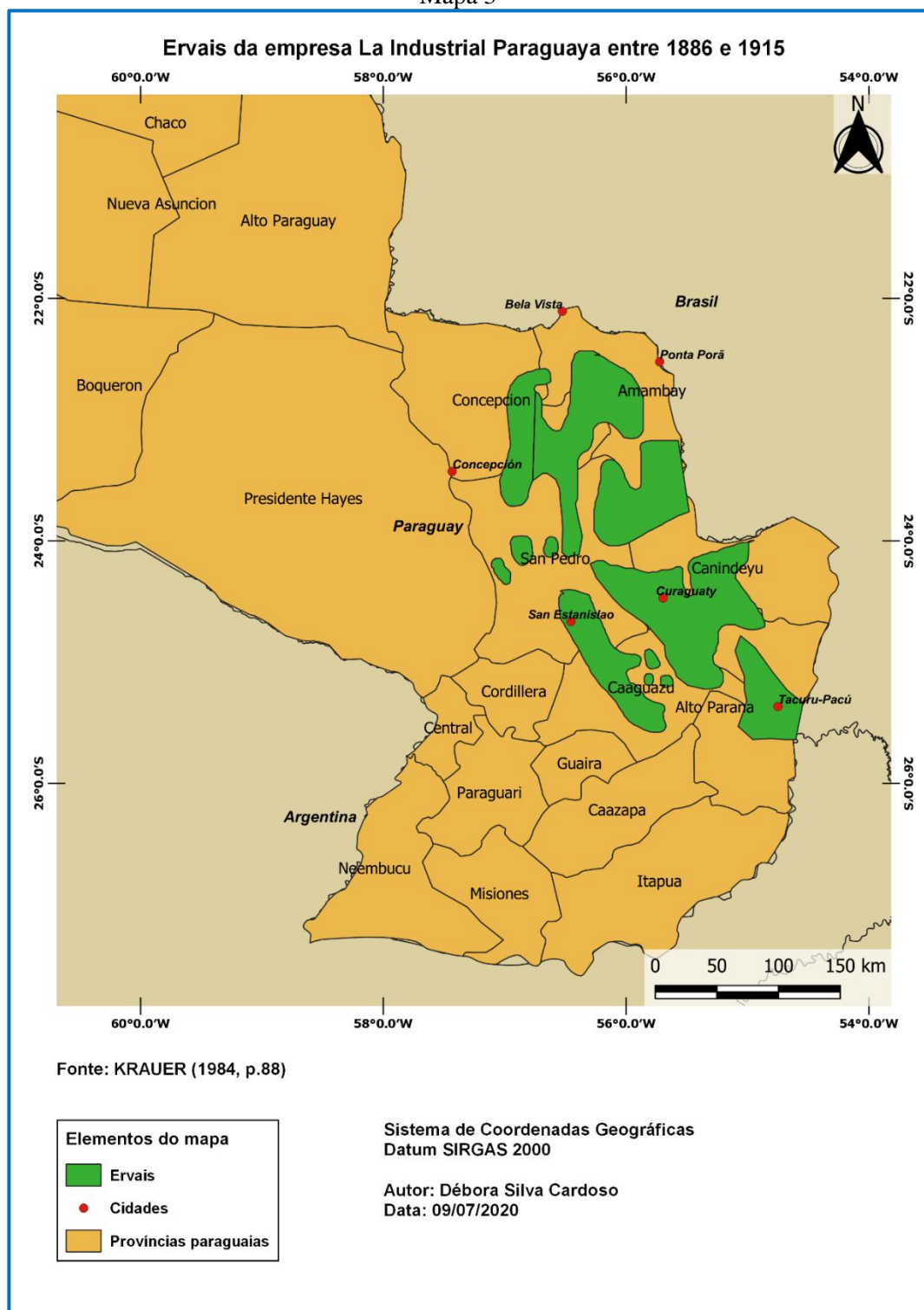
A empresa La Industrial Paraguaya, com ervais situados próximos à linha de fronteira com o Brasil, (cf. mapa 3), tinha interesse em comprar a erva-mate brasileira, que poderia ser contrabandeada por produtores clandestinos. Dessa forma, apoiou ex-funcionários da Mate Larangeira na organização de uma pequena empresa próxima a Nhú Verá (atual município de Coronel Sapucaia-MS), na intenção de comprar a erva-mate contrabandeada de Ponta Porã (jornal *O Progresso*, 24/07/1921).

A esse respeito, um jornal de Ponta Porã exigia que o Estado tomasse providências para que o Fisco não ficasse prejudicado com a evasão de produtos sem os devidos impostos.

*Temos dados exactos da existência de uma nova sociedade hervateira, que se está estabelecendo a 6 leguas de distância de Nhu-Vera, do lado do Paraguay, com o intuito de commerciar com os habitantes deste Municipio. A frente de tal Empreza acham-se os seguintes srs: Pedro Alcorta, ex-administrador da*

*Empresa Matte Larangeira, Joao Isnardi, tambem ex-administrador da mesma Empresa, Rufino Pompliega, ex-administrador da extincta secção "Santo Thomaz" tambem da Empresa Matte Larangeira, Antonio Cantalupe e outros, todos com apoio do sr. Heitor Franco, actual administrador da Industrial Paraguaya, em "Angeiito", territorio da Republica vizinha. (O Progreso, ano II, n. 74, 24/07/1921, p. 2).*

Mapa 3



Essas empresas compravam e revendiam a erva-mate para a Argentina, porém, no Paraguai, deve-se levar em conta que existiam outras empresas ervateiras, como a Domingo Barthe (cf. mapa 4), citada nas tabelas acima, e La Yerbatera Comercial, comentada no início deste texto.

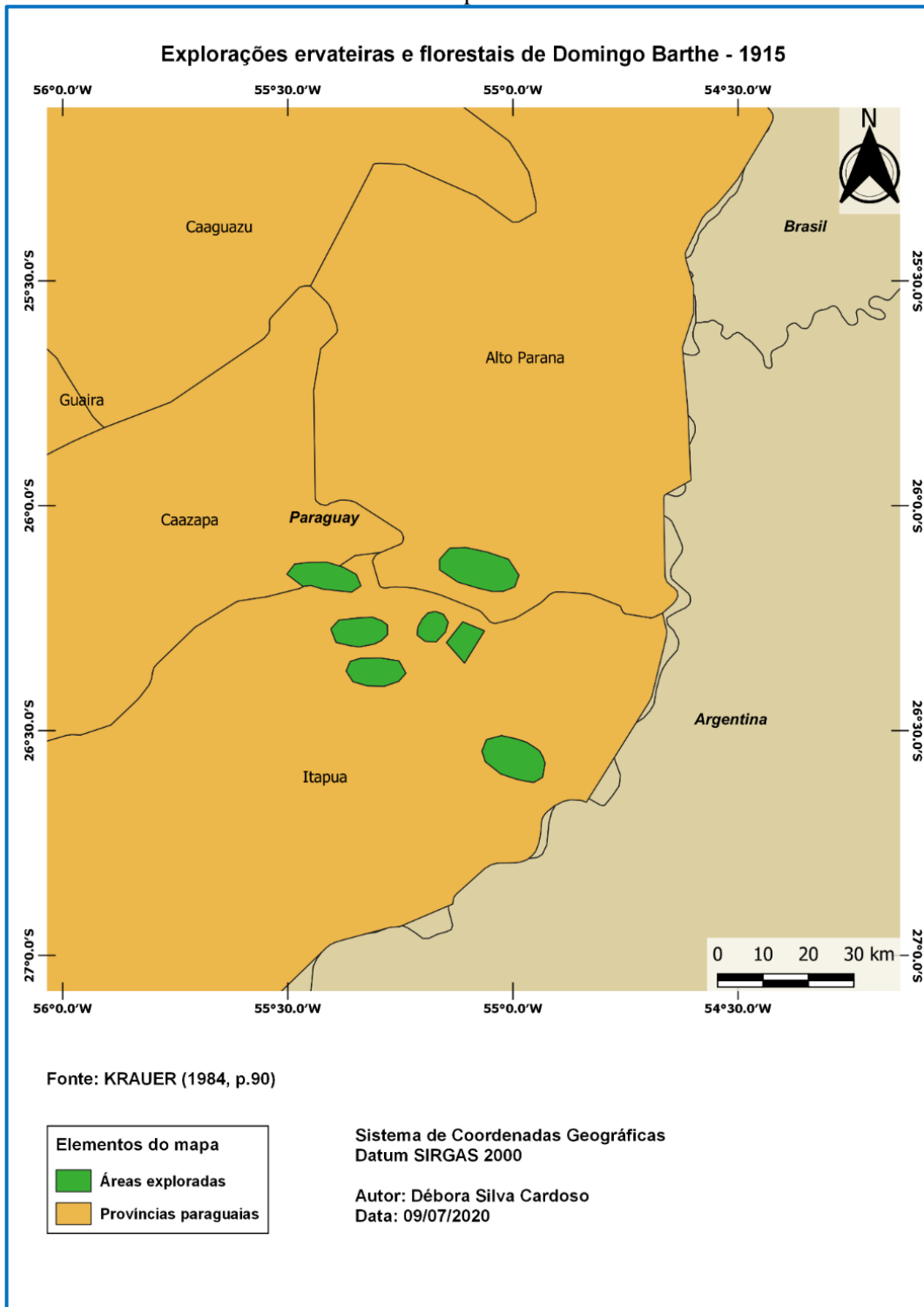
No Paraguai, La Industrial Paraguaya e a Cia. Domingo Barthe centralizaram toda a exportação dos ervais naturais e as exportações florestais, tendo como destino o mercado argentino. Krauer (1984, p. 86) indica que a empresa de Barthe chegou a iniciar um erval artificial, ou seja, uma plantação racionalizada, obtendo com isso um aumento considerável em sua produção. O autor estima que entre 4.000 e 5.000 pessoas foram empregadas diretamente por essas empresas no Paraguai, considerando que essa força de trabalho era tanto estacionária quanto transitória.

A empresa de Domingo Barthe, considerada enclave por Genoveva Ocampos (2016, p. 28), foi se configurando a partir da aquisição de terras que foram se somando ao longo dos anos. Assim,

*El comercio ilegal o el contrabando también favorece las ganancias extraordinarias de estas empresas que supieron aprovechar su posición transfronteriza. Domingo Barthe supo aprovechar esas fronteras porosas, que no separan precisamente sino que permiten combinar y potenciar negocios varios. Y todo esto se sustentó en peculiares maneras de apropiarse de un territorio, negociando palmo a palmo cada fracción (OCAMPOS, 2016, p. 46).*



Mapa 4



## 2.9 - A penúria dos trabalhadores ervateiros por Rafael Barrett

Rafael Barrett (2011), ao escrever sobre o que ocorria nos ervais<sup>127</sup>, procurava denunciar a exploração a que estavam submetidos os trabalhadores da Industrial Paraguaya na produção da erva-mate. O autor aponta que o trabalho se apoiava na escravidão, tormento e assassinato. O peão nunca era contratado sem a antecipação de uma certa quantia em dinheiro ou alimentos para seu gasto ou para sua família. Entretanto, evidencia que o Estado providenciou meios para que a exploração fosse regulamentada, já a partir de 1871, e insinua que o território paraguaio foi distribuído entre os *amigos* do governo.

Segundo este autor, o Estado, compactuado com as empresas, alegando que estas sofriam prejuízos por conta do abandono dos trabalhadores, decretou que o peão ervateiro que deixasse seu o trabalho sem consentimento da empresa seria considerado prisioneiro. Essa ação estatal abriu brechas para que as empresas pudessem, então, atrelar seus trabalhadores a serviços contínuos nos ervais, inclusive fazendo atividades que o Estado deveria fazer, como infraestrutura mínima de segurança, transporte e navegação.

Uma vez conduzidos à selva, os peões ficariam presos por doze ou quinze anos, ou até quando resistiam aos trabalhos e penalidades impostas. Se fossem em busca de justiça, encontrariam um sistema mais voltado aos interesses das empresas ou dos latifundiários do Alto Paraná. Barrett é enfático ao afirmar que, de acordo com o contador da Industrial Paraguaya, as autoridades locais eram compradas mensalmente, mediante pagamento de propinas. Seriam entre 15 e 20 mil trabalhadores mortos por vários motivos nos ervais do Paraguai, Argentina e Brasil (BARRETT, 2011, p. 191).

Em se tratando da degeneração do trabalhador ervateiro, Rafael Barrett o compara às condições em que vive um criminoso, identificando, neste último, maior regalia, pois o salário do peão era ilusório. Os criminosos *podiam* ganhar dinheiro em algumas prisões, os peões, não; os criminosos não pagam pelo que comem, os peões, sim, já que têm que comprar da empresa o que comem e os trapos que usam. Nesse sentido, Barrett descreve a penúria e o sofrimento do carregamento do raído.

*Escudriñad bajo la selva: descubriréis un fardo que camina. Mirad bajo el fardo: descubriréis una criatura agobiada en que se van borrando los rasgos de su especie. Aquello no es ya un hombre; es todavía un peón yerbatero. Hay quizás en él rebelión y lágrimas. Se ha visto a mineros llorar con el raído a*

---

<sup>127</sup> Esse texto faz parte do livro *El dolor paraguayo* (2011), que se baseia em uma espécie de denúncia social que o autor fazia quando publicava vários pequenos artigos no jornal paraguaio *El Diálogo*, em 1908.

*cuestas. Otros, impotentes para el suicidio, sueñan con la evasión, pensad que muchos de ellos apenas son adolescentes* (BARRETT, 2011, p. 197).

As observações de Barrett foram importantes porque ele conheceu, de fato, a vida dos ervateiros, era contemporâneo ao período de observações relativas aos peões e, por meio suas reportagens, passou a conhecê-los em seu cotidiano. Ao observar a comida, Barrett informa que era uma espécie de mistura de milho, feijão, carne velha e gordura, conhecida como *yopará*, sendo arriscada até para os animais. Praticamente não existia outro cardápio.

*Por lo común se reduce al yopará, mezcla de maíz, porotos, charque (carne vieja) y sebo. Yopará por la mañana y por la noche, toda la semana, todo el mes, todo el año. Alimento tan ruin y tan exclusivo bastaría por sí a dañar profundamente el organismo más robusto. Pero además se trata, sobre todo en el Alto Paraná, donde los horrores que cuento llegan a lo inaudito, de alimentos médio podridos. El charque, elaborados en el sur paraguayo, contiene tierra y gusanos. El maíz y los porotos son de la peor calidad y transportados a largas distancias se acaban por corromper. Esta es la mercadería reservada especialmente a la gleba de los yerbales, y pasada de contrabando de una república a otra por los honorables bandoleros de la alta banca. Así se come en la mina; ninguna labradora civilizada consentirá encebar com semejante bazofia a sus puercos* (BARRET, 2011, p. 197).

Nessas condições, segundo Barrett, aos 40 anos de idade o peão havia se convertido em um mísero fragmento da ganância das empresas. Caduco e brutalizado, era um morto que andava, prestes a se tornar um ex-funcionário da Industrial Paraguaya. Era raro um peão tentar escapar, pois isso requeria uma energia que havia sido minguada nos trabalhos dos ervais. Caso ocorresse, os habilitados armavam comitivas para caçar o fugitivo.

Quando eram recapturados, usava-se muito a prática de do *estaqueamento* (cf. imagens 2.30 e 2.31), que consistia em amarrá-los pelos tornozelos e pulsos a quatro estacas, com tiras de couro cru, ao sol. Quando o couro encolhia, esticava as articulações, dilacerando os músculos e desconjuntando o corpo<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Esse método de punição nos ervais que Barrett comenta pode também ser observado nas empresas madeireiras do Chaco paraguaio. Nesse caso é interessante ver o filme *El trueno entre las hojas* (1958), de Armando Bó, baseado no romance com o mesmo nome do autor Augusto Roa Bastos, escritor paraguaio que fala dos trabalhadores das usinas de cana de açúcar na região de Villarrica - Py. Esse filme pode ser acessado no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=il6JYLiWfm0>.

Imagem 2.29  
Estaqueamento no Paraguai



Filme: *El trueno entre las hojas* (1958).

Imagem 2.30  
Estaqueamento na Argentina



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952).

É importante esclarecer que tanto a Mate Larangeira quanto La Industrial Paraguaya usavam anualmente uma quantidade expressiva de mão de obra para levar a cabo uma das mais abjetas explorações do mundo moderno. O historiador argentino Ignácio Telesca, ao prefaciар o livro de Genoveva Ocampos, que discute a exploração ervateira de Domingo Barthe em território paraguaio, aponta as pressões que as empresas realizavam para obterem seus intentos.

*Detrás de estas historias, de las posesiones de los Barthe, de la Industrial Paraguaya, de la Matte Larangeira, hay muertes. Muertos en los yerbales y obrajes, muertos por Haber sido expulsados de sus tierras, muertos por luchar por la misma (OCAMPOS, 2016, p. 17).*

Em *Selva trágica* não há consideração sobre o estaqueamento como forma punitiva aos peões capturados. As punições mais severas eram matar ou amarrar e jogar dentro dos rios. Nos filmes *El trueno entre las hojas* (1958) e *Las aguas bajan turbias* (1952) encontramos as evidências dessa prática, conforme indica Rafael Barrett. O primeiro é um filme paraguaio e o segundo, argentino, mas isso não isenta *Selva trágica* de ter ocultado qualquer punição como exemplo a ser dado aos *desordeiros*. Entende-se que foi uma opção do diretor, pois as punições estão nas falas dos personagens, como a morte aos *changa-ys*, aos fugitivos, como ocorreu a Pablito, ao destino das mulheres fugitivas etc.

Hélio Serejo conta que nos tempos em que Thomaz Larangeira ainda era o representante maior da empresa, foi ao famoso erval paraguaio de *Tacuru-Pucu* e de lá trouxe vários peões com muita experiência para ajudar e ensinar outros no trabalho inicial da sua empreitada. Ocorre que esse erval já era famoso também pelas mortes que causava, pois as cruces que lá existiam eram tantas que indicavam o triste fim de qualquer trabalhador nessa atividade. Parece

patente, conforme indica este autor, que nos ervais de responsabilidade de Larangeira a situação não era muito diferente.

Os primeiros *minêros-maestros*, dos ervais de Tomaz Larangeira, vieram de “Tacuru”. Vários deles, *asesinos* de alta periculosidade. Ensinaram os segredos da elaboração da erva aos primeiros participantes. Foram úteis, devemos reconhecer. Nunca, porém, regressaram ao Paraguai. Tiveram, como sepultura, o chão bruto dos ervais sulinos (SEREJO, 1986, p. 177).

Em depoimentos de viajantes que passaram pela região ervateira, os mecanismos de controle e manutenção da mão de obra utilizados pela Companhia foram descritos como bárbaros, violentos e cruéis. Segundo Guillen (1991, p. 203), eram classificados como fugitivos os trabalhadores que abandonassem os ervais sem ter saldado o adiantamento feito no ato da contratação. Esse abandono, tratado como fuga, era considerado roubo, por isso os seguranças promoviam castigos corporais e assassinatos.

## CAPÍTULO 3

### SELVA TRÁGICA: DA ESCRITA À TELA

#### 3.1 – A base do livro *Selva trágica* para compor o filme

A história nas páginas impressas e nas telas são semelhantes em dois aspectos: referem-se a acontecimentos e movimentos reais do passado, assim como compartilham do ficcional e do irreal, porque são conjuntos de convenções que abordam a presença dos seres humanos. Essas ponderações de Robert Rosenstone (2010, p. 14) apontam a preocupação de que o estudo do cinema na história pode não ser admissível por várias pessoas, pois aceitar que um filme possa transmitir uma história séria iria contra tudo que aprendemos na escola, uma vez que um livro literalmente tem um peso que determina sua solidez. O cinema, nesse caso, seria apenas entretenimento e distração dos assuntos sérios, ou seja, uma fuga dos problemas sociais e políticos que sempre estão estampados nos jornais e nos livros de história.

O objetivo aqui não é discutir a tradição da história escrita, mas quebrar uma prática antiga e aparentemente imutável de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas. Isso significa mudar a mídia da história, mudar a mensagem, pois os filmes históricos, mesmo sendo ideológicos e de fantasia, afetam a maneira como vemos o passado. Todavia, é possível perceber que há algo nessas obras além do que admitem os historiadores, que insistem em um tipo de verdade histórica com tendência a excluir outras. Ao perceber os problemas que ocorrem à medida que surgem questionamentos a respeito do uso de filmes e a linguagem para entender o passado, o autor faz seus próprios questionamentos. Como entender essa linguagem? Como determinar a posição da história em filme em relação à escrita da história? Como entender o que o cinema acrescenta à nossa compreensão do passado? (ROSENSTONE, 2010, p. 19-20).

Ao observarmos a diegese<sup>129</sup>, ou seja, a dimensão ficcional de uma história, convém ressaltar que existem duas espécies de narrativas em *Selva trágica*: uma narrada pelo diretor

---

<sup>129</sup> Um narrador pode ser classificado conforme a sua posição na diegese. A narrativa literária considera a diegese como um conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal aproximando-se, neste caso, do conceito de *história* ou *intriga*. Conforme o narrador se posiciona na diegese, recebe diferentes designações: *homodiegético* (se for uma personagem participante na história que narra); *heterodiegético* (se não for participante numa história narrada); *autodiegético* (se se tratar da narração do próprio protagonista da história)

Roberto Farias – essa conforme vemos no filme – e outra, a do livro, descrita pelo interlocutor do romance/denúncia, Hernani Donato. Eduardo Morettin (2013, p. 199) ao analisar o filme sobre a *Carta de Pero Vaz Caminha* com a narrativa cinematográfica de Humberto Mauro, observa que autores que não vivem propriamente a história narrada são narradores heterodiegéticos, no caso podemos citar Donato. Há outros, como Hélio Serejo, que podem ser considerados autodiegéticos, pois contam a própria história.

Dentre as ações que Hernani Donato procura destacar em seu livro, não há ataque nem defesa do acontecido nos anos áureos da extração da erva-mate, mas uma tentativa de entendimento da vida e do trabalho daqueles que suportaram rudemente a vida nos ervais, como os mineiros, *changa-ys* e pequenos produtores. Donato denuncia a forma como os trabalhadores eram vistos, ou seja, um apêndice do contexto ervateiro, povo de jeito simples e que falava uma *língua errada* segundo o entendimento do *outro* – aquele que vinha de fora, que impunha sua cultura, seu jeito e interesses como hegemonia aos interesses daqueles que dispunham de basicamente apenas uma arma: a força do trabalho.

O autor é enfático ao afirmar que o personagem principal é a erva, e os secundários, a terra, o tempo e o sonho. Como romancista, teve toda a liberdade de compor um cenário que fosse importante para organizar as ações de seus personagens, no entanto, entendemos que o personagem principal era o trabalhador, agente da erva, do tempo e do sonho. E, se a selva era de fato trágica, isso acontecia pelas relações de trabalho às quais ele era submetido. O problema para os trabalhadores não era necessariamente a selva, mas a empresa concessionária, que controlava, além do trabalho, sua vida, ocasionando relações ásperas entre ambos. A má fama da empresa e sua relação com os trabalhadores existiam porque, conforme indica Queiroz,

O trabalho dos *mineros* era extremamente penoso e desenvolvido em condições análogas à escravidão, uma vez que o trabalhador, além de ser engajado mediante um adiantamento, ficava obrigado a abastecer-se nos armazéns da própria empresa e não podia deixar o trabalho enquanto não saldasse integralmente seus débitos (QUEIROZ, 2015, p. 211)<sup>130</sup>.

O objeto desta tese não é estabelecer um comparativo entre o filme e o livro. Algumas diferenças imediatas mostram que o diretor fez opções diferentes, como em relação aos

---

In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/diegese/>. Acesso em 23/09/2018).

<sup>130</sup> Queiroz indica vários autores que se referem a esse assunto, dentre eles Gilmar Arruda e Isabel Guillen. Queiroz indica também outra possibilidade dessa má fama da empresa, de que a simples exportação de um produto primário – a erva-mate – é vista como incapaz de gerar qualquer coisa além do empobrecimento da população local e a exaustão de seus recursos naturais (QUEIROZ, 2015, p. 212).

personagens, que, apesar de usarem os mesmos nomes, não representam as mesmas passagens do livro, como é o caso de Pablito, que, ao entregar e ajudar a pesar o raído, solicita dois certificados ao balanceiro, mas no livro a cena ocorre com seu irmão, Pytã. Em outra passagem, Osório, um *changa-y*, comenta com Augusto: “Não há outro modo de lutar contra a Companhia. Fugir é que é preciso e ajudar os fujões. Veja que a vida do *changa-y* é fugir de dia e de noite. Sem parada” (DONATO, 1959, p. 61).

Esse discurso no filme pertence à Pablito, mas é importante deixar claro que ele não era um *changa-y*; esse termo cabia ao grupo de Osório. Essas observações não nos impedem de buscar referências descritas no livro que não aparecem no filme, pois o objetivo é analisar, nas possibilidades que Donato aponta, momentos e ações importantes da vida dos trabalhadores não observados no filme.

Não se busca aqui tratar o filme como confirmação ou a negação da verdade, ressalva apontada por Sylvie Lindeperg (2016, p. 14) quando analisa *Noite e neblina* (1955), sobre o holocausto em Auschwitz, em que afirma não querer chegar ao passado tal como foi, mas revisar as imagens como um *instante de perigo*.

O livro serviu de base e inspiração para o filme, cujo diretor pode ter tido outros objetivos, diferenciando-se do autor. Recorremos ao livro para com ele dialogar sobre as representações e intenções, pois nossa análise prioriza o debate sobre os ervateiros da Mate Larangeira ou os que não trabalhavam para ela, como os *changa-ys*, que produziam sua erva às escondidas.

O mais importante aqui é entender a visão de processo que o filme transmite, o processo histórico pelo qual passaram os agentes da erva-mate no antigo Mato Grosso. Ao longo deste capítulo, tentaremos apresentar os personagens principais da trama no filme, procurando observar seus enlaces de acordo com a urdidura enredada pelo diretor Roberto Farias.

### **3.2 - Hernani Donato, um literato**

Hernani Donato nasceu em Botucatu - SP, em 12 de outubro de 1922, e não era propriamente um desconhecido do meio literário quando escreveu *Selva trágica*. Seu irmão, Mário Donato, em 1948 escreveu *Presença de Anita*, que se transformou em filme de mesmo nome, em 1951, dirigido por Ruggero Jacobbi, e em minissérie da TV Globo, em 2001.

Antes de escrever *Selva trágica*, Hernani Donato já havia escrito outros romances que



foram também adaptados, como *Chão bruto* e *O caçador de esmeraldas*. Ao todo foram mais de 70 trabalhos, entre romances, contos e ensaios. Aos doze anos, em parceria com Francisco Marins, escreveu a novela infantil *O tesouro*, publicada no suplemento infantil *O Guri* do jornal *Diário de São Paulo*, em 1934. A precoce iniciação no mundo das letras o encaminhou para uma intensa vivência junto às fontes da sociedade brasileira, pois, ao viajar por muitos estados, reuniu material que lhe permitiu produzir ensaios de história, folclore e linguística (DONATO, 1984, p. 169).

Seus livros de maior envergadura foram *Filhos do destino*, de 1951, *Chão bruto*, de 1957 e *Selva trágica*, publicado em 1959. *Chão bruto* foi adaptado por duas vezes para o cinema, em 1958 e 1976, tendo Dionísio Azevedo como diretor nas respectivas edições. Por essas credenciais, é possível perceber que a família Donato tinha uma perspectiva longa para desenvolvimento de narrativas literárias que contemplassem o realismo subjacente que aflorava nas diversas categorias do entretenimento no Brasil.

Em uma entrevista publicada no site do SESC - SP, Donato aponta as referências que obteve para escrever *Selva trágica*. Algumas delas foram as denúncias que Rafael Barrett havia publicado em jornais em Assunção, conforme já foi explicitado no capítulo dois. Nessas suas andanças pelo sul do antigo Mato Grosso, conheceu, por meio de um amigo, o lado *pior* do vício do mate.

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. Qualquer passo em falso causava a quebra da espinha do carregador. E então... os próprios companheiros, na falta de outro recurso, sorteavam entre si, jogando cartas, quem daria um alívio ao acidentado... um tiro na cabeça! Sei que horrorizei meus leitores urbanos, que pensavam que a erva-mate era colhida em jardins... Outra brutalidade era o "trabalho do uru" – o homem responsável pelo "barbaquá", uma espécie de forno de madeira onde a erva era preparada para o consumo. Ele tinha de trabalhar dia e noite, sem parar, remexendo as folhas sob um calor atroz. Depois de algum tempo desse trabalho, todos os pêlos do corpo vão secando, caindo, o homem vai ficando esturricado, transforma-se em um feixe de ossos<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Entrevista concedida por Hernani Donato à Cecília Prada, da revista *Problemas Brasileiros* - SESC/SP, com o título *Um contador de muitas histórias*, em 05 de julho de 2005. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3398\\_UM+CONTADOR+DE+MUITAS+HISTORIAS](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3398_UM+CONTADOR+DE+MUITAS+HISTORIAS). Acesso em 22/12/2019.

Para compor o cenário, Donato diz que foi ouvindo histórias de antigos trabalhadores, que lhe informavam que quem se metia no trabalho ervateiro morria. A condição de investigador literário não lhe garantia a sobrevivência, pois ouvira um relato de que, em Campo Grande-MS, residia um homem que teve de lutar de garrucha em punho. Donato chegou a conhecer um peão que era um arquivo vivo, tinha no corpo sinais de 18 facadas, com cortes que haviam sido suturados com agulha e barbante de costurar saco<sup>132</sup>.

Hernani Donato foi uma perfeita combinação de observador minucioso, na linha de cientista social, com escritor de estilo claro e elegante. Nesse sentido, ele entendia que a literatura era um espelho que se levava ao longo de um caminho, mostrando a realidade, nem sempre fácil ou agradável de se ver<sup>133</sup>.

Em um artigo, o colunista Fernando Góes<sup>134</sup> enaltece a importância do livro como objeto de apresentação de regiões do Brasil que a maioria da população desconhecia. Hernani Donato explicita a grandiosidade do tema, a partir do qual constrói uma história com segurança e precisão, um estilo com rigor sem descambar para o excessivo.

Sabe ele misturar ternura e violência, ódio e paixão, sexo e pureza, para mostrar seus personagens como seres reais, como gente viva, de carne e osso não sentindo preferências por ninguém. Opressores oprimidos, os figurantes do drama que narra são antes de mais nada, vítimas de um estado de coisas. E quando esse termina, surge outro, nem pior, nem melhor... "Uma luta deste porte não começou ontem nem pode acabar hoje, diz um de seus personagens. Durou tempo, engoliu muita gente, enriqueceu uns poucos e desgraçou milhares (GÓES, 1960, p. 6).

Os livros de Donato não eram escritos apenas para passar o tempo, conforme aponta Góes, mas deliberavam mostrar algo desconhecido do homem e tornar o Brasil conhecido dos brasileiros. Todavia, o jornalista pondera que o escritor nem de leve se esquecia que era um romancista, que estava apenas contando uma história, ainda que demonstrasse um gosto por um Brasil mais áspero, mais humano e mais verdadeiro, razões que o tornavam menos conhecido

---

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Fernando Ferreira Góes, nascido em 1915, foi cronista, crítico literário, ensaísta, poeta e professor de jornalismo da Universidade Católica de São Paulo e da Escola Cásper Líbero de Jornalismo, da capital paulista. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia. Na carreira jornalística exerceu trabalho nos periódicos da rede *Diários Associados*, *A Tribuna da Cidade* - Santos, SP e no *Jornal do Comércio* - RJ. Fonte: *Literafro* - UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/261-fernando-ferreira-goes>. Acesso em 18/04/2020. Ver também em *Imprensa Negra* - Biografias. UNESP - Assis, São Paulo. Disponível em: [http://www2.assis.unesp.br/cedap/cat\\_imprensa\\_negra/biografias/fernando\\_goes.html](http://www2.assis.unesp.br/cedap/cat_imprensa_negra/biografias/fernando_goes.html). Acesso em 18/04/2020.

e apreciado.

Amparado pelos pensamentos que o livro produz no leitor, Góes faz uma crítica social sobre a atuação do poder público para equalizar os descontentamentos ali evidentes, indicando que não havia, nessa região, uma fronteira entre bem e mal, certo e errado. Todos estavam em busca da sobrevivência.

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 (GÓES, 1960, p. 6).

Os comitiveiros, personagens detentores de poder, são criticados por Góes, porque todos no erval possuíam prerrogativas de ser bons, ainda que para defender esse *bom* tivessem que ser hostis aos outros. O autor cita a passagem do livro em que Casimiro pensa: “A gente passa o mundo cuidando de criaturas sem brio nem eira. Quando topa homem ou mulher de valia estão do outro lado da nossa estada”<sup>135</sup>. Dessa forma, aponta que, no fundo, o homem era bom e generoso, e não era porque estava do lado oposto que se devia liquidá-lo. Essa referência diz respeito à vontade que o comitiveiro Casimiro tinha de ter Pablito lutando a seu favor, e não do lado oposto.

Alcântara Silveira<sup>136</sup>, ao comentar sobre o livro, procura observar o sistema de exploração que a empresa ervateira montou, ou pelo menos deu sequência, dando a ilusão de um trabalho remunerado.

Não deveria comover, mas ainda comove e revolta, a subsistência de tristes párias que um dia caíram nos dentes dessa engrenagem montada por Companhia ou Empresa - organismo invisível, poderoso e tirânico - que, aos poucos, os vai transformando em simples coisa (SILVEIRA, *Última Hora* - PR, 05/03/1960, p. 4)<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> DONATO, 1959, p. 197. Ver também filme *Selva trágica* (1964), sequência 18 - *A morte*, cena 68 - *O último pedido de Pablito*, plano 2.

<sup>136</sup> Hovanir Alcântara Silveira 1910-1997, formado em Direito, foi escritor e membro da Academia Paulista de Letras. Atuou como crítico literário em vários jornais como *Folha da Manhã*, *Jornal Última Hora*, *A Manhã* e *O Estado de São Paulo*. Escreveu diversos livros, dentre eles: *Gente da França* (1947), *Compreensão de Proust* (1959), *A amêndola inquebrável* (1961), *Telefone para surdos* (1962), *Novelas francesas* (1963), *Grandes julgamentos da história* e *A brecha no muro* (1967) e *Presença feminina na literatura nacional* (1969). Fonte: Documentação em Memória. Disponível em: [http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/119720/1/ppcc\\_8636142-5805-1-PB.pdf](http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/119720/1/ppcc_8636142-5805-1-PB.pdf). Acesso em 17/04/2020.

<sup>137</sup> *Jornal Última Hora* - PR. Ed. 2427, 2º Cad. 05/03/1960, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830348&pasta=ano%20196&pesq=%22Um%20document%C3%A1rio%20terr%C3%ADvel%22&pagfis=4233>.

Silveira depreende como degradante a condição e a pressão que os trabalhadores sentem, a todo instante, de um poder invisível, mas constante, distante, observador: a presença e a ausência da Companhia, que ora é representada pelos seus administradores, ora deriva de uma abertura necessária para evitar amotinações entre seus trabalhadores.

Na realidade, são tais as condições reais do trabalhador, que a sua liberdade é apenas um direito teórico, que quando muito lhe permite propor, ou antes, aceitar as condições de um pacto forçado pela imposição de necessidades, suas e de sua família, a satisfazer (SILVEIRA, *Última Hora* - PR, 05/03/1960, p. 4).

A condição social do peão ervateiro não chega a ser uma escravidão, segundo o autor, e nisso concordamos com ele, considerando o disparate de muitos autores que, erroneamente, têm informado que o sistema de trabalho nos ervais não havia passado do tipo de trabalho servil não remunerado da forma como era antes de 1888.

### **3.3 - Apontamentos acerca do livro *Selva trágica***

Segundo o historiador Jerri Marin (2001), Hernani Donato, em *Selva trágica*, busca apresentar simbolicamente a história de homens que trabalhavam para a Companhia Mate Larangeira, mostrando as nuances dessa exploração. Isso é evidente tanto no livro quanto no filme, pois ambos buscam focar a problemática social dos ervais privilegiando os subalternos.

Assim, a obra explora uma temática universal: a exploração do homem pelo homem, sendo que a Cia. impunha um ritmo de trabalho que bestializava os trabalhadores e a ambição pelo lucro gerava-lhes infortúnios, uma vez que o aumento da produção implicava, na mesma proporção, conflitos e mortes (MARIN, 2001, p. 170).

Sendo assim, é possível observar o que Bourdieu aponta sobre os sistemas simbólicos, pensados também como sistemas ideológicos capazes de tornar a dominação, uma dominação legítima, um poder capaz de impor significações. Essas sínteses existem segundo regras específicas que estão além da consciência, operando no plano de um inconsciente coletivo (BOURDIEU, 1989).

Parece evidente um jogo de poder nas relações entre a Mate Larangeira e seus trabalhadores. A perspectiva dos trabalhos de Pierre Bourdieu (1989) nos ajuda na compreensão desse processo, já que os sistemas simbólicos contribuem para entender os interesses da classe dominante como uma hierarquia social estruturada. Essas representações simbólicas estão sempre colocadas num campo de concorrências e de competições, cujos desafios enunciam-se

em termos de poder e de dominação. Para Chartier (2002, p. 16), as lutas de representações têm tanta importância quanto as econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.

Segundo Assis Brasil<sup>138</sup>, Donato revelava-se um autor muito bem dotado para a ficção. Embora prejudicado a cada passo pelas informações *localistas*, o mundo ficcional prepondera. Ele assinala que Donato, ao observar a exploração da erva-mate, evidencia em seu texto uma série de pequenos casos e relatos sem importância. Critica o vocabulário utilizado, com muitos termos em guarani – alguns de emprego obrigatório, mas que em outras situações seriam dispensáveis, pois, por possuírem sentido designativo, poderiam ser mudados, adaptados ou mesmo explicados. Assis Brasil até justifica as escolhas do romancista, talvez pela ânsia de mostrar como se aparelhou para escrever um livro sobre a região. Nesse sentido, o livro apresenta-se com duas faces completamente antagônicas: o documentário propriamente dito, através do depoimento objetivo, e o mundo onde se movimentam os personagens com seus dramas interiores, focando-se nos conflitos daquele pequeno grupo social.

Hernani Donato era, para Assis Brasil, um escritor que achava que deveria provar com documentação histórico-social onde e em que época se passava seu romance, valendo-se dos personagens, pois o seu propósito era escrever um livro de ficção. Nesse contexto, a narrativa dos conflitos humanos em face ao meio seria o responsável por toda uma literatura *regionalista*. As cenas *aventureiras* e episódicas e, sobretudo o contraponto, serviam para desarticular a narrativa, que fluía em fragmentos, fazendo da obra um mosaico de acontecimentos que estão ali de modo a ilustrar o meio ambiente.

A crítica aponta ainda que faltava a Donato um equilíbrio, uma convergência de todos os pontos de sua criação para os personagens, que deixam de ser *assunto*, o tema, o conjunto, para ser apenas o apoio informador da região ervateira que sufoca os demais elementos. O colunista cita o caso dos acontecimentos da Semana Santa ou dos episódios relacionados com ervateiros clandestinos, *changa-ys*, que colhiam na concessão alheia. Aponta que a ambiência

---

<sup>138</sup> Francisco de Assis Almeida Brasil, colunista do *Jornal do Brasil* - RJ (30/01/1960, ed. 0025, p. 7), escreveu uma matéria intitulada *Romance, depoimento e documentário* no suplemento dominical do jornal, em que analisava o teor do livro *Selva trágica*. Assis nasceu em 1932, é jornalista, romancista e contista. Teve seu primeiro texto publicado aos 15 anos: um apólogo intitulado *O poste e a palmeira*, inspirado num apólogo de Machado de Assis. Atuou como crítico literário na imprensa brasileira, especialmente nos jornais *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e *O Globo*, assim como nas revistas *O Cruzeiro*, *Enciclopédia Bloch* e *Revista do Livro*. Fonte: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/AssisBrasil.htm>. É possível acompanhar uma entrevista deste crítico no YouTube, no endereço da UFPI: <https://ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi/18063-documentario-sobre-assis-brasil-da-jornalista-marina-farias-e-lucila-martins-estreia-no-novo-canal-de-documentarios-da-ufpitv>.

ficcional, a psicologia dos personagens, a ação, quer interna ou externa, ficam em segundo plano para que Donato mostre como a Companhia explorava e matava os operários que não queriam se submeter às suas leis primitivas.

Assis Brasil frisa também algumas qualidades, como a linguagem, naquilo que chamava amálgama de desacertos. Embora Donato use e abuse de termos guaranis, quando se volta para a expressão regional o faz sem recorrer à transcrição do coloquial e recria termos populares no conjunto sintático, dando um gosto bem nosso à sua linguagem de bom nível literário (BRASIL, 1960, p. 7)<sup>139</sup>.

O jornalista cita como um bom exemplo de qualidade ficcional a passagem final do romance, quando a personagem Flora vê renascer em Isaque o carinho e a segurança perdidos com a morte de Pablito. Flora sabia que Isaque a amava e faria por ela o que ela mesma faria por Pablito. Flora não o amava, é certo, mas o carinho com que era cuidada e a atenção que Isaque lhe transmitia diziam que poderia contar com ele.

Para sintetizar os argumentos, o que mais pesou, segundo Assis Brasil, foi Hernani Donato querer do seu romance um documentário que pudesse denunciar as condições e as relações de trabalho existentes na região ervateira.

O erro inicial de Hernani Donato nesse seu *Selva Trágica*, que precisa ser meditado pelo autor, foi ele ter querido, num só livro, e ainda mais se valendo da ficção, dar o seu testemunho de uma região onde alguns homens sofrem e morrem, explorados por meia dúzia de espertos, de uma maneira total, quer sob o ponto-de-vista do local ou de todos os fatos ocorridos. O romance não comporta esse documentário em excesso, pois vive ele mais em função de uma problemática humana. A informação do ambiente onde se passa a história ou o *modus vivendi* dos personagens, estarão ligados e inseparados da ação e da movimentação exclusiva desses mesmos personagens (BRASIL, 1960, p. 7).

Em 9 de agosto de 1960, o jornal *Correio Paulistano* promoveu o concurso O Melhor Julgador, no qual o leitor que tivesse lido e feito o melhor comentário de *Selva trágica* teria sua crítica publicada no jornal. Foram feitas várias chamadas nos dias seguintes, de modo que os leitores atentassem para o prazo e os critérios de seleção<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> O mesmo texto foi republicado em 26/03/1960 na edição 00071 do mesmo jornal, porém com um título diferente: *Ficção Nacional - 1959*. Como se tratava de um colunista, o título da coluna não referenciava apenas o livro *Selva trágica*, mas discutia também outros autores da literatura nacional.

<sup>140</sup> Jornal *Correio Paulistano*, 09/08/1960, 2º Cad. Ed. 32015, p. 3, HDBN. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_11&pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_11&pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22&pasta=ano%20196). Acesso em 22/12/2019.

O texto vencedor foi o de Paulo Vicenzi, publicado na coluna do *Plataforma Espera*, de Walter Nogueira da Silva, em 27 de agosto de 1960, conforme podemos acompanhar<sup>141</sup>.

Não pode este livro do sr. Hernani Donato deixar de ser citado nas histórias da nossa literatura que se escreverem daqui por diante. Muito se tem escrito sobre a Amazônia, sobre o Nordeste, sobre os pampas. Ninguém se lembrara, entretanto, que eu saiba, de contar a ignorada odisseia dos trabalhadores da herva-mate, dos "changa-y", - hervateiros clandestinos - das suas mulheres, brancas e bugras, das quilombeiras e dos capatazes sem alma. Para mim que vivi naquele inferno, que senti na própria pele o corte dos espinhos e, na alma, a ferida inapagável daquele espetáculo de brutalidade e selvageria que o homem da cidade nem suspeita que possa existir, o livro do sr. Hernani Donato é uma obra-prima. Nada lhe escapou. Desde a beleza trágica da mata com os seus perigos e os seus socavões medonhos, até a triste sorte das mulheres, perdidas naqueles ermos, apenas instrumentos de trabalho e do gozo animal nas mãos daqueles homens, para os quais tudo é provisório, como se estivessem apenas de visita a um mundo diferente. A própria linguagem misto de português e guarani, o romancista captou e passou para o seu livro, dando-lhe um gosto irrecusável de coisa vivida e autêntica. A história de Flora e Pablito, como tantas que lá acontecem, é apenas o testemunho de que mesmo entre os brutos e desiludidos podem viver o sentimento e o amor (SILVA, *Correio Paulistano* - SP, 27/08/1960, p. 3).

Paulo Vincenzi era funcionário de um banco em Sertãozinho - SP e recebeu como prêmio os livros *Madrugada sem Deus* e *Presença de Anita*, de Mário Donato, *Café na cama*, de Marcos Rey, *Entre o chão e as estrelas*, de Tito Batini, e *Começou assim*, de Chiquinha Domingues.

O pesquisador Fábio Herrig (2011, p. 23), ao analisar o livro numa perspectiva interdisciplinar, faz o alerta de que, mesmo que Donato busque uma estética no seu trabalho, tentando uma proximidade com a realidade exterior, o romance ainda continua sendo uma ficção e, conseqüentemente, os personagens também são fictícios. Por outro lado, outros pesquisadores da historiografia sul-mato-grossense entendem que *Selva trágica* serve como uma abordagem para compreender as relações sociais entre os trabalhadores da região ervateira no antigo Mato Grosso.

---

<sup>141</sup> *Jornal Correio Paulistano*, 27/08/1960, 2º Cad. Ed. 32031, p. 3, HDBN. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_11&PagFis=3515&Pesq=%22selva%20tr%c3%a1gica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_11&PagFis=3515&Pesq=%22selva%20tr%c3%a1gica%22). Acesso em 22/12/2019.

### 3.4 - Elementos da produção do filme *Selva trágica*

A partir de 1960, Farias já havia demonstrado interesse em fazer o filme, antes mesmo de conversar com Hernani Donato. O contato inicial entre os dois ocorreu por volta de 1961. Donato conta que foi procurado por Farias, que disse: “Quero filmar seu livro. Não tenho dinheiro, nem sei quando poderei fazê-lo, mas se você confiar em mim, creio que poderemos fazer dele um grande filme”. O escritor confiou na proposta, tendo resistido às inúmeras propostas de cineastas estrangeiros (*Diário de Pernambuco* - PE, 20/06/1965)<sup>142</sup>.

O contrato foi assinado em setembro de 1962. Hernani Donato cedeu ao produtor Herbert Richers os direitos para fazer o filme com uma narrativa contundente, de maneira dramática, sobre a colheita de erva-mate no Mato Grosso. Farias e Richers pagaram, como direitos autorais, cerca de 300 mil cruzeiros<sup>143</sup>. No flagrante (cf. imagem 3.1), da esquerda para a direita, Hernani Donato, Roberto Farias e Herbert Richers.

Imagem 3.1  
Contrato para filmar *Selva trágica*



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

<sup>142</sup> *Diário de Pernambuco* - PE, Ed. 00138. 20/06/1965. Disponível: [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_14/36764?pesq=%22Quero%20filmar%20seu%20livro%22](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/36764?pesq=%22Quero%20filmar%20seu%20livro%22). Acesso 22/12/2019.

<sup>143</sup> *Jornal A Luta Democrática* - RJ. Ed. 2603, 29 e 30/07/1962, p. 4. HDBN.



Tabela 5  
Dados técnicos do filme *Selva trágica*

Nome – <i>Selva trágica</i>	Elenco
Data e local da produção – 1964, Rio de Janeiro.	Reginaldo Faria
Categorias - Longa-metragem / Sonoro.	Rejane Medeiros
Gênero – Drama.	Maurício do Valle
Data de lançamento – 02/08/1964.	Aurélio Teixeira
Salas – Windsor e Pigalle – São Paulo.	Jofre Soares
Material utilizado – Fitas 35mm BP	Mário Petraglia
Duração – 124 min. e 13 seg.	João Angelo Labanca
Laboratório de montagem – Líder Cinematográfica. RJ	Paulo Copacabana
Produtores - Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.	Dinorah Brillanti
Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda	Eva Rodrigues
Localização – Ponta Porã – Mato Grosso do Sul	Vilma Portela
Censura – 18 anos	Borges Capilé
Certificado de Censura Federal - 20.257 de 04.09.1964	Nenito Brizueña
Direção e roteiro – Roberto Farias	
Diretor de Produção – Riva Faria	
Direção de fotografia - José Rosa	
Música – Luiz Bonfá. <sup>144</sup>	
Argumento – Hernani Donato	
<b>Sinopse</b> - <i>Numa região agressiva, distante e pouco conhecida do resto Brasil, a amarga história daqueles que vivem como <b>escravos</b> no mundo da erva-mate. Neste ambiente de tratamento cruel e desumano impostos pelos proprietários preocupados somente com a produção, quatro homens e uma mulher lutam pela sobrevivência e pela liberdade.</i> <sup>145</sup>	

A sinopse do filme, conforme aponta o *Jornal do Brasil* de 09 de agosto de 1964 – portanto, na semana do lançamento – apresentava o drama de quatro homens e uma mulher que viviam como se estivessem *escravizados* na selva trágica da erva-mate e tentassem sobreviver sem meios e recursos (cf. imagem 3.2). O trabalho era cansativo, penoso, e o pagamento, irrisório – tudo isso acrescido aos problemas íntimos de cada um, assevera a matéria do jornal.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Depois de escrever musicais para filmes europeus e americanos, o autor de "Manhã de carnaval" voltou a fazer a música de um filme no Brasil. Na companhia da harpa de Luis Bordon e vocais do Trio Paraná e Maria Helena Toledo, o nome de Bonfá era uma grande contribuição para o filme *Selva trágica* (*Diário de Pernambuco* 20/06/1965. Ed. 138, HDBN).

<sup>145</sup> Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br>. Acesso em 14/03/2018.

<sup>146</sup> *Jornal do Brasil* - RJ. Ed. 0187. Cad. B, 09/08/1964, p. 17. HDBN. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=56776](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=56776). Acesso em 14/03/2018.

Imagem 3.2  
Grupo de *changa-ys* rumo a Ponta Porã



Fonte: *Cinelândia* - RJ, 1ª quinzena, nº 278, jun/1964, p. 58.

De Ponta Porã, foram utilizados três habitantes para o elenco principal, sendo eles Wilma Portela, o professor Borges Capilé e Nenito Brizueña, proprietário de uma empresa de erva-mate, que contribuiu para a locação das filmagens<sup>147</sup>.

### 3.5 – Os personagens do filme e algumas preocupações de caracterização pelo diretor

Pablito – Reginaldo Faria (cf. imagem 3.3). Todo o enredo se desenvolve sobre seu personagem. É um mineiro *changa-y* que busca sua sobrevivência explorando erva-mate nas áreas de concessão da Companhia Mate Larangeira.

Flora – Rejane Medeiros (cf. imagem 3.4), companheira de Pablito, anda com ele há muito tempo. Era *mulher de bailanta*, agora só quer viver ao lado de seu amor.

Pytã – Jofre Soares (cf. imagem 3.5), amigo de Pablito e também um *changa-y*. Vive pensando em sair dos ervais. Soares era considerado o tipo mais cinematográfico do Brasil<sup>148</sup>.

Isaque – Aurélio Teixeira (cf. imagem 3.6), capataz da ranchada, controlava os trabalhos

<sup>147</sup> *Cinelândia* - RJ, 2ª quinzena, nº 277, mai/1964, p. 58.

<sup>148</sup> *Diário de Pernambuco* - PE. Ed. 00138, 20/06/1965. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_14&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=36764](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=36764). Acesso em 14/03/2018.

dos mineiros e os gastos nos depósitos. Era apaixonado por Flora.

Casimiro – Maurício do Valle (cf. imagem 3.7) é um comitiveiro da Companhia Mate Larangeira. Sua função é capturar os fugitivos dos ervais e castigá-los de maneira exemplar.

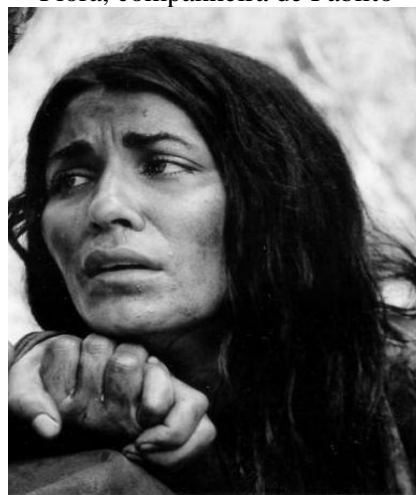
Curê – João Angelo Labanca (cf. imagem 3.8) é o administrador e responsável pela ranchada. Conhecido também como *habilitado*, tinha a função de organizar toda a produção e envio da erva-mate para os depósitos da empresa. Desempenha a função de administrador com grande personalidade.

Imagem 3.3  
Pablito, o *changa-y*



Fonte: Roberto Farias (2017).

Imagem 3.4  
Flora, companheira de Pablito



Fonte: Roberto Farias (2017).

Imagem 3.5  
Pytã, o *changa-y*



Filme: *Selva trágica* (1964).

Imagem 3.6  
Isaque, o capataz



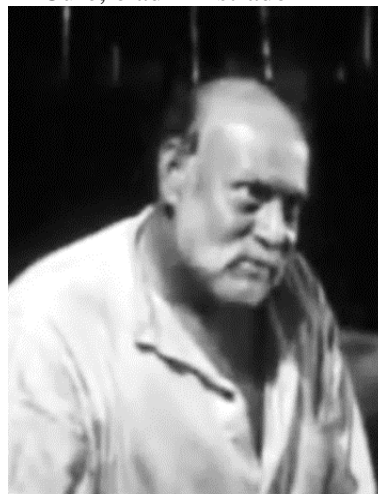
Filme: *Selva trágica* (1964).

Imagem 3.7  
Casimiro, o comitiveiro



Filme: *Selva trágica* (1964).

Imagem 3.8  
Curê, o administrador



Filme: *Selva trágica* (1964).

Imagem 3.9  
A convidada das festas



Filme: *Cinelândia* (1964).

Imagem 3.10  
Zola, a quilombeira



Filme: *Selva trágica* (1964).

Na edição do *Jornal do Brasil* de 1963, microfilmado e disposto na Hemeroteca Digital, o título da matéria apontava que o diretor procurava uma moça morena para atuar no filme.

O produtor de cinema Roberto Farias procura uma moça morena, com 23 anos no máximo e que seja bonita, a fim de desempenhar o papel da mestiça Flora no filme *Selva Trágica*, baseado no romance com o título idêntico de Hernani Donato, que será rodado a partir do dia 4 em Ponta Porã, Mato Grosso (*Jornal do Brasil* - RJ. 23/10/1963, ed. 00250, p. 9).

A matéria assenta que Farias obteve êxito ao conseguir encontrar o ator que fez o personagem *Tião Medonho* em *O assalto ao trem pagador*, e que esperava agora ter a mesma sorte com a moça que contracenaria com Reginaldo Faria. As moças que preenchessem as condições exigidas para o papel de Flora, deveriam se apresentar em um local estipulado pela

produção do filme para fazer os testes necessários.

Em um periódico do Rio de Janeiro, Farias confidenciou ao jornalista Fernando Lopes que estava procurando, de fato, uma moça “um pouco bugre”, uma mestiça tipo paraguaia para interpretar o papel de Flora (LOPES, 1963, p. 8). Interessante pensar o que o diretor entendia do termo *bugre* como elemento característico que lhe desse uma descrição de uma moça para representar a personagem. Observe que, já em 1961, Edla Van Steen (cf. imagem 3.11), depois de realizar o filme *Na garganta do diabo* (1960), dirigido por Walter Hugo Khouri, seria cotada como a principal personagem para o papel<sup>149</sup>.

O *Jornal do Brasil* (25/10/1963, ed. 00251, p. 8) apontava que as exigências dificultavam a contratação, pois, mesmo com quase todo o elenco pronto para iniciar as filmagens, Farias ainda procurava uma jovem com aparência de índia para o papel principal. A *aparência de índia* foi um elemento a mais como qualificador que caracterizava a personagem. Entretanto, em nenhum outro momento das prévias seleções foi apontada a necessidade de características indígenas (*Jornal do Brasil*, 25/10/1963, Ed. 00252, 1º Cad. p. 15).

Ainda no final de outubro, surgiu uma nova candidata ao papel, a mineira Vilma Lindamar, morena cor de jambo de apenas 17 anos, filha de Maria Ribeiro, a qual interpretou a Sinhá Vitória do filme *Vidas secas*. Segundo Maria Ribeiro, Farias já pensava há pelo menos dois anos em aproveitá-la para o papel. A razão para que Vilma não participasse do filme pode ser explicada pela matéria do jornal que intitulava: *Mineirinha Vilma ensaiou seu papel de mestiça Flora em “Selva Trágica”*.

Vilma ensaiou três vezes diante da câmara. Na primeira, nervosa, repetiu a cena 15 vezes a pedido de Roberto Farias. Trajando saia quadriculada, blusa azul e chale nos ombros (cf. **imagem 3.12**), caminhou sob um tamarineiro, olhou para a copa e, simulando avistar Pablito (Reginaldo Farias) na cena em que ambos são perseguidos pelos comitiveiros, gritou-lhe que descesse (*Jornal do Brasil* - RJ, 30/10/1963, ed. 0254, p. 9. Grifos nossos).

---

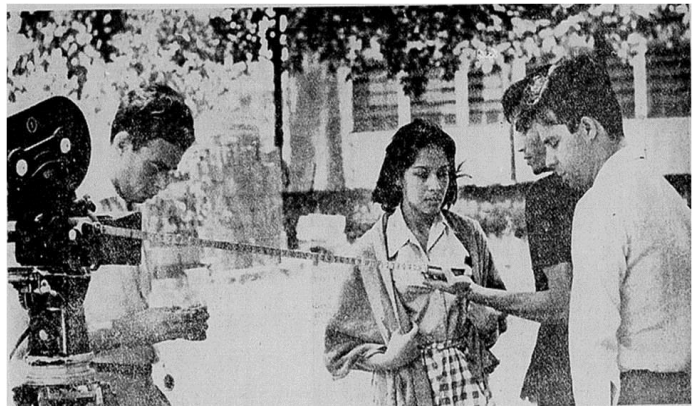
<sup>149</sup> *A Noite* - RJ. Ed. 00238, 11/10/1961.

Imagem 3.11  
Edla Van Steen conversa com Farias



Fonte: Rev. *Cinelândia* - RJ, 1961, p. 31.

Imagem 3.12  
Vilma em testes para interpretar *Flora*



Fonte: *Jornal do Brasil* - RJ, 31/10/1963, ed. 0255, p. 5.

O diretor ainda tentou outras vezes encontrar a atriz ideal, como Anilza Leôn<sup>150</sup> e Gracinda Freire. Anilza parece não ter satisfeito o interesse do diretor, enquanto Gracinda não pôde participar do filme porque havia assumido outro compromisso<sup>151</sup>.

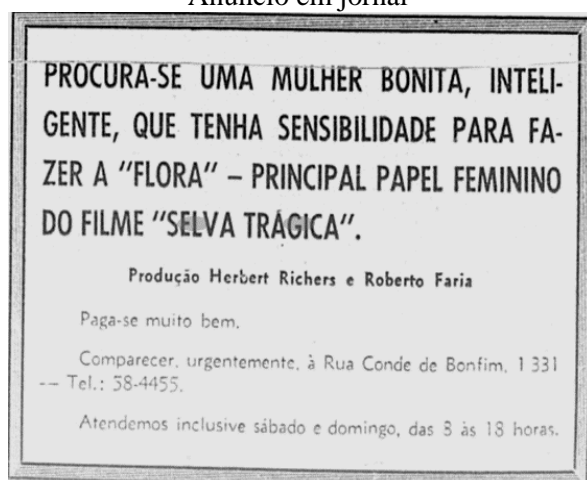
Às vésperas de iniciar a rodagem do filme, Roberto Farias procurava de todas as formas encontrar uma mulher que correspondesse às suas expectativas. A primeira característica era ser bonita, mas também deveria ser inteligente (cf. imagem 3.13). Nesse momento, já não se tratava de uma escolha de interesse próprio do diretor, mas dentre as que aparecessem, a que melhor coubesse no papel. Já não importava o valor a ser pago, muito menos o momento da seleção. O tempo escasso oprimia as vontades próprias. Assim, Roberto Farias se via obrigado a lançar mão de oportunidades consideradas em outros momentos.

O anúncio seguinte (cf. imagem 3.14) diminuiu as exigências, pois a moça não precisava ser bonita, bastava ter boa aparência e, mesmo assim, esse já não era um dos primeiros critérios. O diretor já não contava mais com a participação de atrizes conhecidas do público de filmes anteriores, haja vista que, de acordo com o anúncio, aceitavam-se candidatas mesmo sem experiência. Todavia, o chamariz permanece bem destacado: *paga-se muito bem*, mas agora, em caixa alta e com o texto maior que a proporção dos demais.

<sup>150</sup> *A Noite* - RJ. Ed. 17023, 6/9/1962.

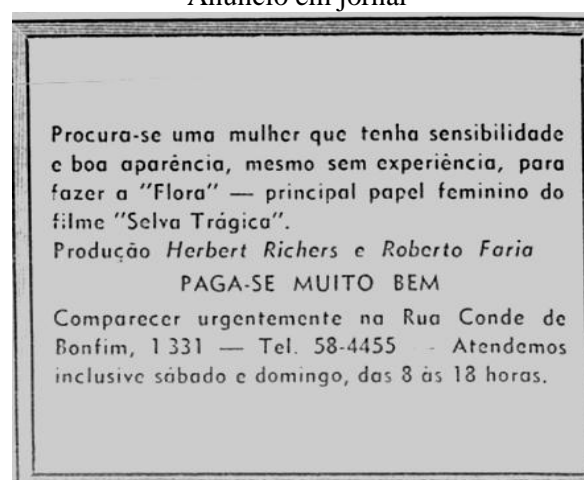
<sup>151</sup> *Cinelândia*, n° 256, 1ª quinzena, jul/nov 1963, p. 10. HDBN.

Imagem 3.13  
Anúncio em jornal



Fonte: *JB* - RJ, 1º Cad. 01/11/1963, ed. 0256, p. 3.

Imagem 3.14  
Anúncio em jornal



Fonte: *JB* - RJ, 02/04/11/1963, p. 16.

No dia 5 de novembro de 1963, Roberto Farias consegue, enfim, por meio de testes, aprovar uma atriz para o papel de Flora. A disputa estava entre diversas candidatas, sendo Rejane Medeiros a escolhida, considerada a mestiça ideal para interpretar a personagem.

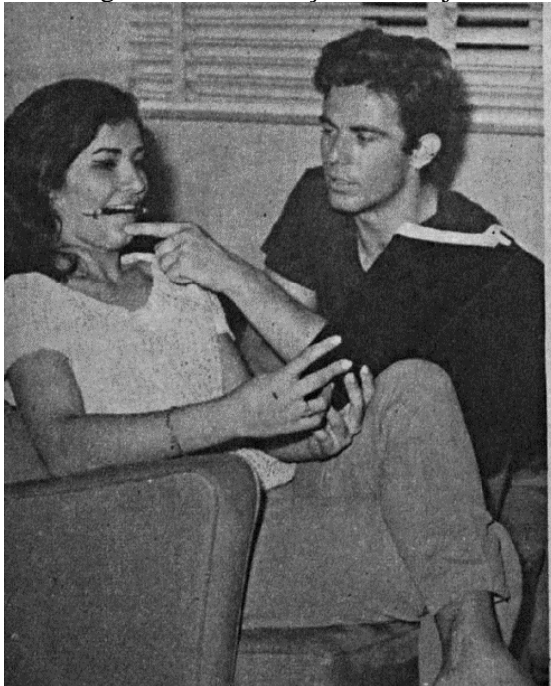
Rejane Medeiros, morena-jambo de 19 anos, modelo de capas de *long-playings*, 1,65 m e 53 quilos, após competir com Denise Rocha de Almeida, Rainha dos Jogos da Primavera, e com as atrizes Ester Mellinger e Anik Malvil, foi escolhida ontem, pelo diretor de cinema Roberto Farias, para o papel de Flora no filme *Selva Trágica*, que será rodado a partir do dia 10, em Ponta Porã. A garota, para quem Roberto Farias vaticinou um futuro ao de Sofía Loren, tem olhos e cabelos pretos, é aluna do Colégio Estadual de Natal, onde nasceu, nunca fez cinema, já se submeteu a testes de desembaraço, sensibilidade e fotogenia e contracenará com Reginaldo Farias, o *Pablito*, devendo assinar contrato amanhã (*JB* - RJ, 06/11/1963, ed. 0259, p. 8).

Na mesma matéria, Farias afirmava que Rejane tinha a estampa de Flora, pois era romântica, poética e ingenuamente sensual. O diretor chegou a considerar-lhe um futuro semelhante ao da atriz italiana Sofía Loren, mas, no Brasil, imaginava-a como uma futura intérprete da personagem Ana Terra, do livro de Érico Veríssimo *O tempo e o vento*. Farias considerava Rejane uma promissora atriz, por sua espontaneidade desprovida de vícios.

Nas imagens abaixo, (3.15 e 3.16), os protagonistas de *Selva trágica* fazem ensaios e estudos de fixação mental a fim de aprimorar a expressão corporal, com coreografias que garantem o controle no domínio do andar. Como Rejane Medeiros era iniciante no meio cinematográfico, ela necessitava desse treino para poder desenvolver o papel que lhe fora atribuído, ou seja, entrar de corpo e alma na personagem.

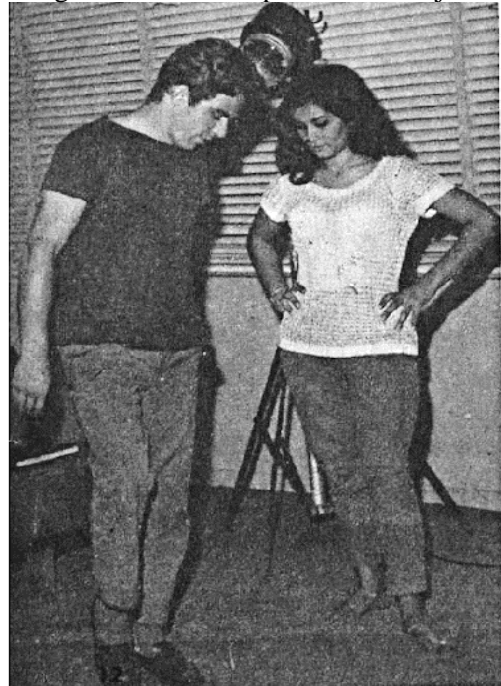


Imagem 3.15  
Reginaldo treina dicção com Rejane



Fonte: *Cinelândia* - RJ, nº 260. Jan/1964, p. 19.

Imagem 3.16  
Reginaldo marca os passos com Rejane



Fonte: *Cinelândia* - RJ, nº 260. Jan/1964, p. 19.

Conforme a matéria da revista *Cinelândia*, Reginaldo Faria foi extremamente dedicado à missão de fazer com que a novata atriz pudesse desenvolver seu papel com maestria. O ator, já consagrado de filmes anteriores, comenta sobre os treinos com a responsável por dar *vida* a Flora.

Há dois caminhos para se fazer com que o artista seja conduzido ao personagem: aquele em que se apela para a sua inteligência, e aquele em que se atinge a mesma finalidade apelando para as suas emoções. No caso de Rejane, criatura ainda muito ingênua, sensibilidade em estado de pureza, empreguei os dois caminhos, ora um, ora outro, conforme a sua capacidade de reação. [...] Ela é ainda um pouco dispersiva [...] e gosta muito de rir, mas creio que estará pronta com mais algumas horas de estudo pra valer (*Cinelândia* - RJ, Jan/1964, p. 19).

Os treinos foram rápidos, não havendo uma oficina que considerasse a interpretação como ofício do personagem. Para Rejane ser escolhida, teve que passar por testes, juntamente com outras concorrentes, mas estes eram mais detalhados. Importante observar que, segundo a revista, os atores já estavam em ação na região de locação, em Ponta Porã.

No dia 6 de agosto de 1964, poucos dias antes da estreia oficial no Rio de Janeiro, que seria em 13 de agosto, Farias promoveu, com a participação de parte do elenco, um coquetel



para comemorar a finalização do filme. Conforme apurou a reportagem, Rejane Medeiros teve muita sorte, associada ao talento, para se garantir no papel.

Rejane conta que sempre quis ser artista de cinema. Vinda do Rio Grande do Norte para o Rio de Janeiro em agosto de 1963, quando leu os anúncios nos jornais, inscreveu-se. Farias logo se interessou por suas características físicas, porém ela hesitou, pois sabia de seu problema de dicção, ficando desanimada. Soube, posteriormente, que os diálogos seriam dublados por Nathália Timberg, atriz conhecida do cinema, e, dessa forma, encarou o papel e disse que viveu uma grande experiência humana (*Jornal do Brasil* - RJ, 07/08/1964, ed. 0185, p. 9)<sup>152</sup>.

Dentre as várias candidatas cotadas para realizar o filme, a gaúcha Teresinha de Luca foi uma das convidadas, entretanto, não atendeu ao convite para se submeter aos testes da personagem, obrigando o diretor a promover novas buscas, escolhendo Rejane Medeiros<sup>153</sup>.

O filme, além de Teresinha, morena-jambo de 20 anos, derrotada por Ieda Maria Vargas no concurso *Miss Brasil - Miss Universo*, em Porto Alegre, introduzirá no cinema o comerciante Nelito Brissueña, de 62 anos, que o produtor encontrou em Sanga-Puitã, aldeia próxima a Ponta Porã, para interpretar um tostador de mate. *Selva Trágica*, cujas filmagens começam dia 4, custará Cr\$ 36 milhões (*JB* - RJ, 25/10/1963, p. 8).

Note-se que o nome correto do comerciante é Wilfrido Brizueña<sup>154</sup>, conhecido pelo apelido de Nenito Brizueña. Ele serviu de elo para Roberto Farias compreender as atividades mais básicas necessárias no desenvolvimento do empreendimento ervateiro. Nenito, além de referenciar o diretor, os atores e atrizes, também participou como ator na elaboração da erva, principalmente no trabalho com o barbaquá.

Rejane Medeiros nasceu em 8 de fevereiro de 1944, em Natal-RN, e seu primeiro filme foi *Selva trágica*. Desse ano em diante, sua carreira prosseguiu, com participação em vários filmes, sendo que em muitos deles foi a protagonista, como em *Entre amor e o cangaço* (1965), com direção de Aurélio Teixeira (o mesmo que interpretou o capataz Isaque em *Selva trágica*), e em *Meu nome é Lampião* (1969), dirigido por Mozael Silveira, no qual interpretou o papel de Maria Bonita. Em 1969, Rejane teve uma participação especial no filme *Tarzan e o menino da selva*, com produção nos EUA e direção Robert Gordon.

---

<sup>152</sup> *Jornal do Brasil*, 07/08/1964. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/56676?pesq=%22mestiça%20Flora%20no%20filme%20Selva%20Trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/56676?pesq=%22mestiça%20Flora%20no%20filme%20Selva%20Trágica%22). Acesso em 18/01/2018. Muitos diálogos e monólogos foram dublados pelos próprios atores e atrizes no filme, pois havia certa dificuldade de captação de som direto. Dessa forma, a dublagem tornava-se um elemento primordial para equalizar as falas em gravações de ambientes abertos.

<sup>153</sup> *Jornal do Brasil* - RJ. Ed. 00253, 1º Cad. 29/10/1963, p. 8.

<sup>154</sup> A esse respeito, ver Jesus (2004, p. 124).

Em 1970 atuou em três filmes: *A vingança dos doze*, interpretando a jovem Sinhá, dirigido por Marcos Farias; *Pecado mortal*, de Miguel Faria Jr, no qual utilizou seu próprio nome como personagem; e *Sangue quente em tarde fria* com a direção de Renato Neumann, no qual teve apenas participação especial. Em 1972, voltou a estrelar um filme, *Guru das sete cidades*, no papel de Solange, dirigido por Carlos Bini. Em 1974, teve participação especial no filme *Anita Garibaldi*, com direção de Franco Rossi, mas assumiu o protagonismo com outro filme, *A noite do espantalho*, no papel de Maria do Grotão, com direção de Sérgio Ricardo. No filme dirigido por Paulo Thiago, o título leva o mesmo nome de seu personagem: *Soledade* (1976). Em 1980, fez participação especial em *O torturador*, de Antônio Calmon<sup>155</sup>.

Reginaldo Faria ainda atua, tendo participado de cerca de trinta filmes e cinquenta programas de televisão, entre novelas e seriados, sendo um dos atores mais conhecidos do Brasil.

### 3.6 - Dificuldades de filmar *Selva trágica*

As filmagens ocorreram no ano de 1963, mas o período representado seria o auge da extração da erva-mate pela Companhia Mate Larangeira, transcorrido por volta de 1930. A ranchada ervateira, evidenciada como cenário no filme, não foi uma montagem, o trabalho extrativo realmente ocorria ali. A locação era a ranchada de uma família de produtores particulares<sup>156</sup>. O diretor realizou filmagens externas, como era proposto pelo Cinema Novo, em busca de uma verossimilhança com o ambiente de época. Dessa forma, alguns figurantes no filme eram trabalhadores desse ramo extrativo<sup>157</sup>.

Note-se que a Mate Larangeira, no início dos anos de 1960, já havia desistido de produzir erva-mate, em razão da perda das concessões de terras a partir de 1940 e a impossibilidade de conquistar novos mercados além da Argentina, principal país consumidor. A partir de então, a empresa foi abandonando esse ramo para dedicar-se a outras atividades<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> *Cinemateca Brasileira*. Filmografia Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em 05/05/2020.

<sup>156</sup> Devemos nos atentar para o termo *produtores particulares*, pois a empresa Mate Larangeira também era uma produtora particular de erva-mate, mesmo que em algumas ocasiões ela assumisse as funções públicas. Entendemos essa categoria como os produtores independentes, assunto apontado no capítulo dois, que consta também em Jesus (2004, p 17).

<sup>157</sup> Nenito Brizueña foi um dos figurantes do filme que contribuiu para que as filmagens tivessem um grau de realismo de acordo com o interesse do diretor. Brizueña era proprietário de ranchadas ervateiras em Sanga Puitã – distrito de Ponta Porã - MS. Ainda hoje sua família continua no ramo ervateiro, com uma indústria de beneficiamento de erva-mate na mesma localidade.

<sup>158</sup> A esse respeito, ver QUEIROZ. P. R. C. *A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Mato Grosso*. Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, v. 8, n. 1, jan.-jun., 2015, p. 209.

A revista *Cinelândia* alertava para o início das filmagens de *Selva trágica*, alegando que não poderia sofrer adiamento nas suas locações em Mato Grosso devido à questão de clima na região, pois em setembro começa a estação das chuvas, com acentuada baixa da temperatura, não sendo oportuna qualquer filmagem no local (*Cinelândia* - RJ, 1963, p. 11)<sup>159</sup>.

Há equívocos sobre algumas informações postadas a respeito do filme, principalmente quando alguns jornalistas que desconheciam como era a produção da erva-mate procuravam quantificar suas matérias utilizando dados que não procediam. Isso é verificável no artigo *Selva trágica é uma vida cruel no mundo da erva-mate*. O texto afirma que o triste e solitário ervateiro, além de carregar 150 quilos de erva nas costas, tinha que produzir uma cota diária de 500 quilos para ter direito ao vale que trocava por comida<sup>160</sup>.

Conforme comentamos anteriormente, no capítulo dois, cada mineiro tinha uma cota diária entre oito ou dez arrobas de dez quilos – cerca de cem quilos de erva-mate. A média era um carregamento de raído por dia, mas se o erval produzisse bem e fosse perto do barbaquá, poderia fazer outro carregamento no mesmo dia, o que gerava maior quantidade de erva e, conseqüentemente, mais saldo na comissaria.

Há uma reprodução do estigma da barbárie<sup>161</sup> na matéria desse jornal ao afirmar que no Rio de Janeiro as coisas se resolvem na conversa, enquanto que “na região ervateira de Mato Grosso, se virem um homem correndo para cima de você, atirem nele, porque na fronteira, quem não mata, morre” (*Cinelândia* - RJ, 1963, p. 11). Referências ao uso de armas foram abordadas por diferentes publicações na época, como a que segue:

As filmagens desenvolveram-se num ritmo tão inóspito quanto a região retrata. A equipe instalou-se num acampamento nos arredores de Ponta Porã durante 120 dias, enfrentando um mês e meio de chuvas torrenciais. O caminhão que ia à cidade para trazer víveres nunca tinha hora certa para voltar, tantos eram os atoleiros no caminho. Para impor respeito aos valentes que circundavam o acampamento, Roberto viu-se obrigado a dirigir todas as cenas com um revólver na cintura e, inclusive, a arranhar um pouco de guarani (*Manchete* - RJ. Ed. 644, 22/08/1964, p. 6).

---

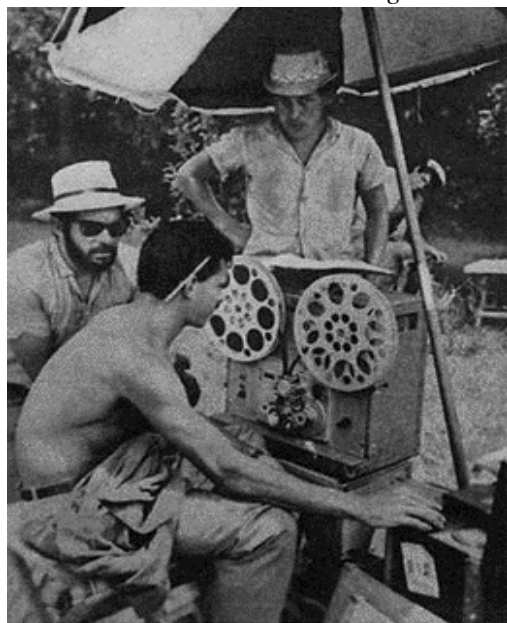
<sup>159</sup> *Cinelândia*, nº 258, 1ª quinzena, agosto de 1963, p.11.

<sup>160</sup> SELVA TRÁGICA, é uma vida cruel no mundo da erva-mate. *Correio Brasiliense* - DF, 03/02/1965, 2º Cad. Ed. 1441, p. 2. HDBN. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_01&pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22&pasta=ano%20196). Acesso em 22/02/2020.

<sup>161</sup> Sobre esse assunto, ver Lylia Galetti, *Mato Grosso: o estigma da barbárie e a identidade regional* (1995). Disponível em: <file:///C:/Users/PCCASA~1/AppData/Local/Temp/27725-Texto%20do%20artigo-58153-1-10-20191022.pdf>. Acesso em 22/02/2020.

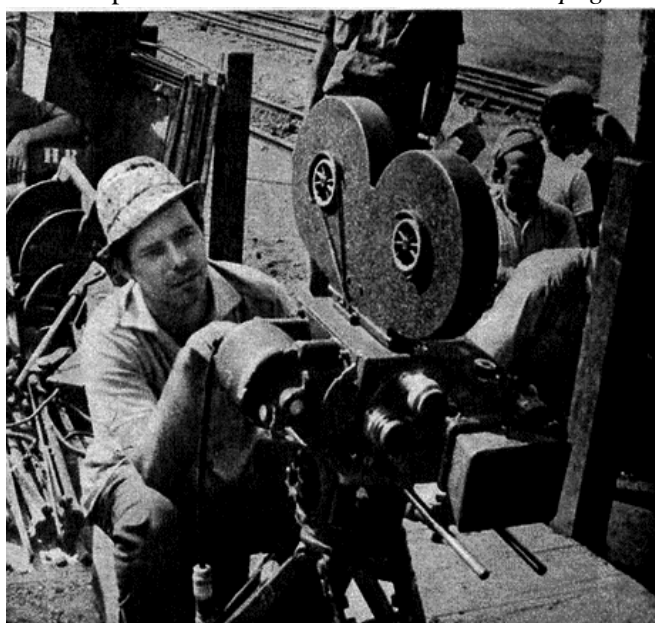
Não é de se negar que Roberto Farias tenha encontrado muitas dificuldades ao fazer as gravações, principalmente porque as locações eram externas e dinâmicas e, em muitos casos, em períodos noturnos e chuvosos, obrigando toda equipe a participar de várias atividades além da atuação nas cenas específicas que compunham cada personagem. Os equipamentos que o diretor trouxe eram pesados e necessitavam sempre de mais de um especialista em suas operações (cf. imagens 3.17 e 3.18).

Imagem 3.17  
Gravador de som de *Selva trágica*<sup>162</sup>



Fonte: *A Cigarra* - SP, ano 52, nº 8, ago/1966, p. 12.

Imagem 3.18  
Farias operando a câmera em *Assalto ao trem pagador*



Fonte: *Manchete* - RJ, ano 10, nº 536, 28/07/1962, p. 95.

No período de gravação, o diretor fazia questão de marcar e ensaiar as cenas para uma melhor interpretação (cf. imagem 3.19). O enquadramento nos ângulos de cena sempre foi elementar para que se pudesse extrair o máximo de emoção de cada ator. Por isso, a maneira como eram dispostos na imagem a ser registrada poderia garantir uma melhor qualidade das cenas no momento da montagem.

Esse interesse pela imagem na tela foi observado pelo colunista do *Jornal do Brasil* Carlos Leonam<sup>163</sup>, que destacava a importância que Roberto Farias daria à fotografia, pois o interesse do diretor era de que esta tivesse a mesma qualidade de leitura, o mesmo tom do filme

<sup>162</sup> O colunista da revista Pedro Lima mostra Hugo Victor ao lado de Paulo Copacabana operando o gravador de som de *Selva Trágica* em Ponta Porã. Fonte: Revista *A Cigarra* - SP. Ano 52, nº 8, ago/1966, p. 12. HDBN.

<sup>163</sup> Carlos Leonam, formado em Direito, é jornalista e foi colunista de vários jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. Escreveu o livro *Os degraus de Ipanema* (1997). Atualmente com 80 anos, ainda participa de várias redes sociais, com opiniões sobre diversos temas.

*La viaccia* (1961), do diretor Mauro Bolognini, ou seja, que desse um clima adequado à história<sup>164</sup>.

Imagem 3.19  
Mesma câmera usada em *Selva trágica*



Fonte: *Manchete* - RJ, ano 12, nº 633, 06/06/1964, p. 87.

Em entrevista concedida a Zenaide Andréa, colunista da revista *Cinelândia*, o diretor confessa que os trabalhos de filmagem na região ervateira propiciaram vários percalços que o fizeram titubear em suas convicções.

Pela primeira vez em minha carreira de diretor cinematográfica pensei não ser possível terminar "Selva Trágica", tamanhas as dificuldades que surgiram em todos os instantes. Nos ervais, disse Roberto Farias, a lei é mesmo a do mais forte. Ninguém dispensa a sua arma. Mesmo os que jamais tinham empunhado um revólver andavam com o "38" à cinta, municiados, antes, durante e depois de cada cena (ANDRÉA, 1964, p. 58-59).

---

<sup>164</sup> Coluna *De homem para homem*. *Jornal do Brasil* - RJ. Ed. 0209, Cad. B, 06/09/1963, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_08/43744?pesq=%22a%20erva%20e%20tragica%22](http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/43744?pesq=%22a%20erva%20e%20tragica%22). Acesso em 03/01/2020.

Farias contou à colunista que sua equipe passou três meses na selva, sendo metade desse tempo pouco produtiva por causa das chuvas. Há divergência no quantitativo de meses de filmagens indicado por Farias, se comparado à citação da matéria da *Manchete*, a qual indica 120 dias. O que nos parece manifesto é um período entre dezembro de 1963 e final de fevereiro ou início de março do ano subsequente.

Muitos trabalhadores da região foram recrutados para diversos serviços durante as filmagens. Entretanto, uma das dificuldades, aponta o diretor, era que “gente que parece não ter compromisso com o tempo, pelas próprias condições naquele fim de mundo, onde nada acontece além do trabalho da erva-mate”<sup>165</sup>. A crítica do diretor não poderia ser isenta, pois qualifica os habitantes da região como acondicionados ao meio em que vivem.

Quando Roberto Farias concedeu entrevista à Ely Azeredo, publicada na *Revista de Cinema*, falou das dificuldades que encontrou para filmar, por isso entendia as críticas e, em certa medida, concordava quando o comparavam com o filme precedente, *Assalto ao trem pagador*, mas frisa que as críticas não o impediriam de realizar novas produções com temáticas voltadas para o setor rural.

Talvez eu me sinta melhor no filme urbano, como dizem os que acham que Selva Trágica não tem a mesma autenticidade de O Assalto ao Trem Pagador. O que não impede que, de repente, minhas reminiscências de homem do interior me conduzam novamente ao filme rural. Certas restrições da crítica talvez se devam ao desconhecimento do meio que eu descrevo em Selva Trágica. Noventa por cento do que acontece no filme é absolutamente real. Talvez a proposição do filme não tenha sido bem lograda. Se eu tivesse aproveitado apenas o tema e escrito a história, em vez de colher os personagens numa obra literária, talvez o resultado apresentasse nível superior. É possível que eu não tenha conseguido fazer uma boa adaptação do romance” (AZEREDO; FONSECA, 1970, p. 11).

Esses problemas não podem ser atribuídos tão somente aos custos de produção, que dobraram em razão do adiamento das filmagens, de modo que os atores e atrizes ficassem durante o natal, ano novo e carnaval à mercê do clima para sua conclusão. Farias os atribui também às dificuldades de comunicação para orientar os figurantes locais nas marcações de cenas e, principalmente, aos riscos de violência que poderiam incorrer durante os trabalhos.

O problema da comunicação com os figurantes e a mão-de-obra local era difícil, porque eles falam uma mistura de guarani e espanhol. Essas pessoas não tinham vivência de uma atividade tão nervosa quanto uma filmagem. Ao verificar que todos, lá, andavam armados, com arma de fogo ou facão, nós

---

<sup>165</sup> ANDRÉA, 1964, p. 58-59

também nos armamos. Por exemplo: eu andava com um calibre 38 no cinto, o Riva com uma Wynchester. A gente local não pratica violência normalmente, mas é gente primitiva. Por uma disputa insignificante um deles quis matar o David Havt. Eu tive que arriscar a vida para fazer valer minha autoridade naquelas circunstâncias (AZEREDO; FONSECA , 1970, p. 12).

### 3.7 - O lançamento do filme *Selva trágica* – caminhos e descaminhos

O lançamento<sup>166</sup> ocorreu em agosto de 1964, como pode ser observado no cartaz de divulgação nos cinemas no Rio de Janeiro (cf. imagem 3.20), censurado para menores de 18 anos. Deve-se levar em consideração que o Brasil vivia o início do regime militar. Sendo assim, a censura para determinados filmes não ocorria propriamente em razão da violência ou apelo sexual que expunham, mas pelas posições ideológicas ou sociais neles intrínsecas. Essas posições seriam mais reprimidas a partir do Ato Institucional nº 5, quando o regime inibiu as liberdades políticas e individuais dos brasileiros.

A faixa etária recomendada em exibições mais recentes foi alterada. O filme foi exibido em 2006 pelo *Canal Brasil*, da TV paga<sup>167</sup>, com classificação indicativa de 14 anos, isso mais pela insinuação sobre violência sexual do que outro tipo de agressão à formação do intelecto de crianças ou adolescentes que pudessem ver o filme.

---

<sup>166</sup> *Selva trágica* foi exibido pelo Canal Brasil no dia 02/03/2006 às 22:40h, conforme programação indicada pelo Jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0203200604.htm>. Acesso em 12/09/2018.

<sup>167</sup> Esse canal faz parte do grupo da Rede Globo de Televisão, tem uma variedade de programas de entretenimento, como também programas de críticas. O canal intitula-se *A casa do cinema brasileiro*, mas podemos observar que exhibe não somente filmes nacionais, como também latino-americanos. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com>. Acesso em 06/06/2018.

Imagem 3.20  
Cartaz do filme *Selva trágica* (1964)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-210880>. Acesso em 06/06/2018.

O Governador da Guanabara, Carlos Lacerda, entregou em 1964, através de decreto estadual, 80 milhões em prêmios por meio da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica - CAIC, como incentivo para que o Rio de Janeiro fosse o principal centro produtor de cinema brasileiro. Somente *Viagem aos seios de Duília* (1964), do diretor Carlos Hugo, recebeu como premiação 30 milhões de cruzeiros. A frustração ocorreu porque Antonio Moniz Vianna<sup>168</sup>, crítico cinematográfico e um dos responsáveis pela seleção de filmes, deixou *Selva trágica* de fora, premiando outros filmes, de qualidade bastante inferior<sup>169</sup>.

Miriam Alencar, da coluna *Letreiro*, informou que Roberto Farias viajou para a Europa

<sup>168</sup> É possível ler uma entrevista sobre esse crítico de cinema, realizado por Evaldo Mocarzel em 04/06/2013, disponível na revista *Cruzeiro do Sul Virtual*, com acesso no link. <http://criticos.com.br/?p=1097&cat=4>.

<sup>169</sup> OS PREMIADOS na Guanabara em 1964. Revista *A Cigarra* - SP. Ano 51, Ed. 6, jun/1965, p. 77, HDBN.



com o objetivo negociar a venda de *Selva trágica* no mercado mundial<sup>170</sup>. Para Léa Maria, o filme foi vendido para Alemanha Oriental, Polônia, Dinamarca e Holanda<sup>171</sup>. Em dezembro de 1964, foi negociado à Bulgária e à Romênia<sup>172</sup>.

Em novembro de 1966, Alex Viany havia escrito uma carta à embaixada da então Tchecoslováquia, solicitando a realização de duas Semanas do Cinema Brasileiro, em Praga e em Bratislava<sup>173</sup>. Em julho de 1967 recebeu a resposta do diretor da Filmexport, de que havia se interessado em realizar as mostras, mas colocava algumas restrições, como não exibir os filmes *Selva trágica*, *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, porque já estavam muito explorados na Europa (*Jornal do Brasil*, 27/07/1967, p. 03).

### 3.8 - Apontamentos acerca do filme *Selva trágica*

Críticas aos filmes de Roberto Farias sempre foram constantes, sendo publicadas em diversos jornais do país, principalmente no Rio de Janeiro, cidade de residência do diretor e onde os filmes foram lançados. No ano de lançamento, matérias davam destaque à obra, como no caso de uma intitulada *A erva é trágica*, publicada no *Jornal do Brasil*. Nesse caso, o texto enaltecia a indicação do filme ao Festival de Veneza, pois tratava-se de uma obra com uma visão diferente. Porém, a crítica não era sobre o trabalho de Roberto Farias, mas em função do trabalho árduo dos peões ervateiros, e isso, para quem lia o jornal, caracterizava-se como uma denúncia social. De fato, o Brasil foi representado no Festival de Veneza, mais uma vez com sua envergadura cinematográfica, que dia a dia se consolidava. De acordo com a matéria do jornal, *Selva Trágica* levaria ao mundo uma visão diferente do Brasil, sem baianas, cangaceiros e carnaval, mas com a visão dramática do mundo dos ervateiros<sup>174</sup>.

O colunista Cláudio Mello e Souza<sup>175</sup> critica a estrutura de enredo escolhida por Roberto

---

<sup>170</sup> *Jornal do Brasil*, Ed. 0217, Cad. B. 13/09/1964, p. 11. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/58172?pesq=%22mestiça%20Flora%20no%20filme%20Selva%20Trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/58172?pesq=%22mestiça%20Flora%20no%20filme%20Selva%20Trágica%22). Acesso em 06/11/2018.

<sup>171</sup> *Jornal do Brasil*, Cad. B. 01/12/1965, p. 3.

<sup>172</sup> *Correio da Manhã* - RJ, de 6/12/1964, Ed. 21987. Ver também *Diário Carioca* - RJ, de 02/12/1964. Ed. 11258, p. 3, HDBN.

<sup>173</sup> Convém notar que entre os interessados em comprar *Selva trágica*, destacavam-se vários países do mundo socialista da época.

<sup>174</sup> *Jornal do Brasil*, Ed. 0189, Cad. B. 12/08/1964, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/56901?pesq=%22a%20erva%20é%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/56901?pesq=%22a%20erva%20é%20trágica%22). Acesso em 03/01/2020.

<sup>175</sup> Cláudio Mello e Souza foi jornalista no *Jornal do Brasil* - RJ, exercendo a função de redator. Foi diretor da Fundação Cultural de Brasília no governo Jânio Quadros. Apresentou telejornais de 1967 a 1969 na TV-Rio. Foi diretor das sucursais das revistas do Grupo Bloch na Europa, depois tornou-se colunista e editor de esportes do jornal O Globo e, em 1990, assumiu o cargo de assessor da presidência da Rede Globo. Publicou vários livros,

Farias. Escreve que parece ser unânime que o diretor deu um passo atrás na carreira ao mudar do asfalto para selva, isto é, entre a produção de *Assalto ao trem pagador* (1962), feito na cidade e, *Selva trágica* (1964), rodado na região ervateira<sup>176</sup>.

Segundo Souza, trata-se de um filme dramaticamente indefinido, pois hesita entre um documentário de denúncia social e um romance de amor, e isso não acrescentou nada às conquistas profissionais e artísticas de Roberto Farias. Acrescenta que de alguma forma o filme foi importante, mas como uma experiência mal-sucedida, na medida em que contribui para um amadurecimento e localização do diretor Roberto Farias (SOUZA, *Jornal do Brasil* RJ. Ed. 0207, 02/09/, 1964, p. 5).

Crítica semelhante já havia sido abordada por Assis Brasil, colunista desse mesmo jornal. A diferença era que Assis levantava problemas acerca do livro, e não do filme. Donato queria dar testemunho de uma região onde muitos homens eram explorados, sofriam e morriam no jugo da empresa ervateira, e isso teria sido um erro do autor: querer fazer, num só livro, um trabalho de ficção por meio de um romance, com um documentário ambientado em denúncias contra empresa ervateira que causava diversas dificuldades aos seus trabalhadores (BRASIL, *Jornal do Brasil* - RJ, 30/01/1960, ed. 0025, p. 7).

Claudio Souza, porém, afirma que Farias não perdeu as qualidades demonstradas no filme anterior, tendo-as aperfeiçoado com imagens coletadas com rigor, com planos bem selecionados e harmoniosos, assim, tudo isso, representava um exercício de caligrafia e ortografia. Mas, seu estilo de linguagem, suas *palavras-imagens*, não atingiram uma alta expressão.

O motivo, segundo o colunista, seria a história ser um *mau romance*, que não se definia dramaticamente, e a preocupação em denunciar uma realidade anti-humana e antieconômica que não chegava a fundir-se com o romance. Dessa forma, denúncia e romance permanecem como realidades distintas, sem uma união que poderia valorizar cada uma das partes integrantes.

A informação que se tem sobre a situação dos homens dos hervaís é meramente verbal, não chegando nunca a configurar-se numa experiência visual que nos incorporasse um drama. No único momento em que a imagem nos entrega o bestial sofrimento dos homens submetidos ao trabalho escravo, a câmera não investiga a intimidade desse sofrimento; o homem que se ergue com o pesado fardo às costas e que, para erguer-se, apoia-se nas pernas de um dos feitores (se é esse que lhe pode chamar com este nome) compõe uma

---

dentre eles, *Impressões do Brasil e Helena de Tróia – o papel da mulher na Grécia de Homero*, em 2011, ano de sua morte. Fonte: Projeto Releituras, organizado por Arnaldo Nogueira Jr. Disponível em: [http://www.releituras.com/cmellosouza\\_menu.asp](http://www.releituras.com/cmellosouza_menu.asp). Acesso em 18/04/2019.

<sup>176</sup> SOUZA, Cláudio Mello. *Jornal do Brasil*. 02/09/1964. Ed. 0207, Cad. B, p. 5). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/57758?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/57758?pesq=%22selva%20trágica%22). Acesso em 02/02/2017.

imagem de certo e acentuado sabor acadêmico e de evidente superficialidade dramática (SOUZA, *JB*. Ed. 0207, Cad. B 02/09/1964, p. 5).

Ao abordar a questão narrativa do filme, fica evidente para Souza que Farias, sem querer perder o seu compromisso com a denúncia, mas querendo enaltecer a questão amorosa, mantém um estado de indefinição que acaba por comprometer ambos.

Souza lembra a cena em que Isaque<sup>177</sup>, o capataz da ranchada, ao ser pago para reprimir os homens, apaixonou-se por Flora, demonstrando uma delicadeza de alma e sentimentos. Essa cena, segundo o colunista, acaba sendo uma aberração, pois, obrigado pelo roteiro, Isaque acaba não sendo nem bom, nem mau. Esses dois temas, denúncia e romance, provocam uma dispersão da narrativa.

A indefinição dramática e a dispersão narrativa implicam numa arritmia que nos dificulta acompanhar, com sentimento e participação efetiva, os problemas que se sucedem em Ponta Porão. Roberto Farias não atingiu nunca, nem em partes nem no todo, ao núcleo de cada um dos problemas que levantou com sua câmera. O filme é, quando muito, uma construção abstrata e conceitual de, pelo menos, dois graves problemas que nos esperavam para um outro tipo de encontro. Um encontro marcado não pela violência de gestos, mas pela violência de situação; sujo não nos rostos e nas roupas, mas na alma e nos sentimentos; brutal não no tom de voz, mas no olhar: um encontro por dentro, não por fora (SOUZA, *JB*. Ed. 0207, Cad. B 02/09/1964, p. 5).

Por fim, Souza aponta que *Selva trágica* deu a Roberto Farias uma ideia nítida da sua verdadeira natureza de diretor, de que não era a selva o seu terreno, e que o filme representou uma escala forçada em sua viagem no cinema. É interessante notar que o colunista Cláudio Mello e Souza já havia feito uma apologia ao filme nesse mesmo jornal alguns meses antes, em 30 de junho de 1964. No artigo *Brasil vai de selva a Veneza*, o autor falava da importância do filme para representar o Brasil no festival, considerado o mais importante da Europa.

Segundo Souza, o filme seria o primeiro que Roberto Farias realizava depois de *O assalto ao trem pagador* e, conforme informações que tinha, alegou que ele havia acertado totalmente na sua realização, pois dava um passo largo em sua carreira (SOUZA, *JB*, 30/06/1964).

---

<sup>177</sup> Sabemos que o personagem do filme é Isaque, mas Cláudio Souza equivoca-se ao confundir os personagens. O colunista fala que era Pytã (citado como Bitan) o capataz apaixonado por Flora. Sabemos também que no triângulo amoroso estavam Pablito, Flora e Isaque. Entretanto, Pytã sempre esteve presente como um conselheiro, tanto de Flora como de Pablito. A diferença é que no filme Pytã é um *changa-y*, amigo de Pablito, enquanto, no livro, Pytã é seu irmão, ambos mineiros da ranchada. É certo que Cláudio Souza solicitava o perdão a Farias caso tivesse errado o nome do personagem, o que de fato ocorreu.

Tati Moraes, ao escrever o artigo *Selva trágica* apenas cinco dias após a estreia do filme no Rio de Janeiro, enaltece a capacidade do diretor na confecção de seu trabalho. A jornalista aponta para o final do filme, quando aparece o letreiro com a frase “as pessoas pensam que a erva é colhida nos jardins”, para, em seguida, abordar a extenuante carga de trabalho a que os mineiros eram submetidos para saldar as eternas dívidas com a Companhia. O filme, conforme adianta Tati Moraes, era vigoroso, viril, representativo daquilo que o cinema brasileiro estava se tornando capaz, mostrava o talento de Roberto Farias com um realismo brutal, com violências e coações, todavia, sem sensacionalismo (MORAES, *Jornal Última Hora* 1964, p. 3).

A autora argumenta que faltou a Farias um controle de direção, porque alguns atores ficaram descuidados, andando à solta pelas filmagens, muitos diálogos soavam como textos literários e a montagem prejudicou, em certa medida, a continuidade. Mesmo percebendo defeitos graves, ela admite que isso não desvirtuava o propósito do filme e que Roberto Farias não se contentou com seu êxito em *O assalto ao trem pagador*, indo em busca de novas expressões (MORAES, *Última Hora* 1964, p. 3)<sup>178</sup>.

No mesmo tom de defesa, Fernando Spencer<sup>179</sup>, colunista de cinema do jornal *Diário de Pernambuco*, faz uma análise acurada sobre a obra. Ele encontra variadas formas de abordagem no filme, considerando o enredo como uma história forte, dramática e realista. Naquele lugar, numa realidade estranha e quase selvagem, o diretor captou o drama do amor e a luta dos *changa-ys*, trabalhadores *escravizados* na colheita da erva-mate.

“Selva Trágica” não tem nada a ver com os roteiros convencionais filmados na Amazônia, nem inclui onças domesticadas ou índios de fantasia entre seus figurantes. É um trabalho sério, autêntico, vinculado ao cinema-verdade que o Brasil vem produzindo. Suas cenas foram tomadas numa região longínqua, a grande selva central de Mato grosso, onde é plantada e colhida a erva-mate (SPENCER, *Diário de Pernambuco*, 1964)<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> Ver também *Correio Brasiliense* - DF, 21/08/1964, 2º Cad. Ed. 1202, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_01&pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22&pasta=ano%20196). Acesso em 14/03/2018.

<sup>179</sup> Fernando José Spencer Hartmann nasceu no Recife em 1927. Além de jornalista, revisor e editor de cinema do *Diário de Pernambuco*, onde trabalhou durante quarenta anos (1958-1998), Spencer também teve experiências em rádios. Em 1980, assumiu a coordenação da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco, atendendo a um convite do então presidente do órgão, Fernando de Mello Freyre, ocupando o cargo até o ano de 2000, quando se aposentou. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=432&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=432&Itemid=1). Acesso em 20/04/2020.

<sup>180</sup> SPENCER, Fernando. *Diário de Pernambuco*. Ed. 0286, 1964. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_14/33293?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/33293?pesq=%22selva%20trágica%22). Acesso em 14/03/2018. Há uma certa dúvida quanto à data exata de publicação dessa matéria, pois na página do jornal não há dia, mês ou ano, mas na mesma numeração do jornal, em páginas anteriores, temos a data de 13 de dezembro de 1963. Sabemos

Dentro do complexo ervateiro, existiam diversas atividades remuneradas, inclusive a dos mineiros, que lidavam diretamente com a atividade ervateira. A diferença era a forma de manter os trabalhadores dentro das ranchadas, cobrando sempre o maior preço pelos produtos oferecidos na comissaria, o que garantia um saldo devedor contínuo para os trabalhadores. Dessa forma, como exposto antes, quando o jornalista aponta que existiam trabalhadores *escravizados* na colheita da erva-mate, entende-se como condições análogas à escravidão.

Nos capítulos anteriores, informamos as várias formas de emprego no ramo da erva-mate, que variava de ranchada para ranchada, até mesmo nas sedes, como em Campanário, Guáira e Porto Murinho, e também nas fazendas Margarida, Santa Virgínia e Pacuri. Nas sedes onde o fluxo de trabalhadores era mais distinto, as remunerações eram correspondentes aos serviços prestados, motivo de atração de muitos outros trabalhadores que não tinham muitas oportunidades de emprego em Mato Grosso.

Fernando Spencer, ao escrever sobre os ervais, indicava que dali sairia tema para o Cinema Novo. Segundo ele, Roberto Farias era, entre os cineastas brasileiros, o que mais se preocupava com uma temática policial, adquirindo mesmo um estilo adequado onde são mestres os estadunidenses. Cortes rápidos, com ritmo ágil, e uma utilização do claro-escuro como força dramática, ao lado do enquadramento irregular, fazem o estilo de Farias o mais policial do Cinema Novo.

Em "Selva Trágica", Roberto Farias revela uma temática inteiramente desconhecida - até agora - do grande público e que é a exploração feudal existente na extração da herva-mate, nas selvas de Mato Grosso, na fronteira com o Paraguai. Um tema semelhante ao da extração da borracha, no Amazonas, tão bem tratado pelo romancista Ferreira de Castro no seu livro "A Selva"; este também inédito para o cinema brasileiro. Não tivesse outros méritos, o filme de Farias merecia destaque nesse roteiro, pelo menos levando-se em conta o seu sentido de documentação (SPENCER, *Diário de Pernambuco*, Ed. 00138, 20/06/1965).

O filme já havia sido apresentado no Festival de Cinema Sul-Americano, sendo aplaudido demoradamente. Houve um crítico que declarou, após a sessão, que, embora o filme tivesse revelado alguma ingenuidade técnica, relatava o drama e o sofrimento dos camponeses de Mato Grosso com imagens de grande beleza (*Diário Carioca*, 24/01/1965, Ed. 11302).

Ely Azeredo, o mesmo que nomeou o movimento de renovação do cinema de Cinema Novo, ao escrever o artigo *O Itamarati e os Festivais na Coluna de Cinema*, aponta que o

---

que não pode ser esta data porque as filmagens terminaram em final de fevereiro e início de março de 1964 e o filme foi lançado em agosto do mesmo ano.

GEICINE, no ano de 1965, indicou um grupo para participar da Comissão de Seleção de Filmes, com o objetivos de indicar obras para festivais internacionais. Azeredo informou que para o Festival de Mar Del Plata, na Argentina, concorreram os seguintes filmes produzidos em 1964: *O tropeiro*, de Aécio Andrade, *O grito da terra*, de Olney São Paulo, *Meu Japão brasileiro*, de Mazzaropi<sup>181</sup>, *Viagem aos seios de Duília*, de Carlos Hugo, e *Selva trágica*, de Roberto Farias.

Contudo, *Selva trágica* foi eliminado por deliberação do Itamaraty, que o considerou nocivo para a imagem do Brasil na Argentina, uma vez que esta era a grande consumidora do mate brasileiro. A Comissão entendia que a obra tinha muitas virtudes, mas mostrava os trabalhadores da submetidos a *regime escravagista* e isso era considerado um retrato exagerado em paralelo com a realidade do momento (*Jornal do Brasil*, 10/04/1965, Cad. B, p. 2).

No entanto, em 14 de agosto de 1965, o Itamaraty afirmou que nunca havia dificultado a ida de filmes nacionais para o exterior em razão de seu tema ou assunto. A nota apontava que a Comissão era constituída pelo Sindicato das Indústrias Cinematográfica, do GEICINE e da crítica cinematográfica do Rio e São Paulo.

Filmes de temas sociais com visto livre para exportação, concedido pelo Ministério da Justiça, têm sido enviados a festivais internacionais e aos mercados de filmes. Dentre esses filmes, destacam-se: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Veredas da Salvação*, *Selva Trágica*, *Os Fuzis*, *Grande Sertão e São Paulo S.A.* (*Jornal do Brasil*, 14/08/1964, p. 7).

O texto denota que certos cineastas e diretores dificultavam a apresentação de seus filmes em mostras internacionais, mas que, mesmo assim, tiveram diversos filmes enviados para o exterior com o patrocínio do governo. No ano seguinte, Vera Sauer, chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, afirmou que pela primeira vez o Brasil teria um estande no Festival de Cannes para difusão de seu cinema e estaria participando amplamente do Mercado de Filme, o qual ocorre paralelamente ao Festival. Sauer aponta que várias obras, como *A falecida*, *Crime de amor*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e *Selva trágica*, estariam representados na França, e que *O desafio* faria uma exibição promocional na Semana de Crítica do Festival (*Jornal do Brasil*, 26/04/1966, 1º Cad. p. 16).

O artigo *Cannes sem Complexos – 1965*, do próprio Ely Azeredo, trazia o reconhecimento de que em algum momento o Itamaraty agenciou ações que promoveram a propagação dos filmes brasileiros no exterior.

---

<sup>181</sup> Ely Azeredo cita *Meu amor brasileiro* como sendo de Amácio Mazzaropi, no entanto, é um filme estrangeiro do diretor Mervyn LeRoy, realizado em 1953.

A julgar pelas informações, até o momento, a campanha promocional empreendida pelo Itamarati em Cannes facilitou as negociações para venda de *A Falecida* (à Bélgica, França, Canadá, Suécia), *São Paulo S.A.* (Alemanha Oriental), *Os Fuzis* (Suécia, Polônia, França), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (França e Suécia), *Selva Trágica* (Canadá, Polônia, França), e *Vidas Secas* (Suécia) (AZEREDEO, *JB* - RJ, 24/05/1966, ed. 0119, p. 2).

Na coluna de cinema, Ely Azeredo tece alguns comentários sobre a carreira cinematográfica de Roberto Farias. No artigo que leva o nome de um de seus filmes, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, ele é enfático ao afirmar que o forte do diretor não é a comédia, tampouco seria o drama social. Justifica o início de Farias pelas chanchadas, que se fortalece com os filmes *Cidade ameaçada* (1960) e *Assalto ao trem pagador* (1962), nos quais aponta problemas sociais. A crítica mais veemente vem quando ele se desloca de seu habitat cinematográfico – o cinema urbano – para se perder na autenticidade do drama rural. Ainda que o filme tivesse uma boa construção de cenas, faltava-lhe mais conhecimento sobre o drama social, tornando-se inglório, diferente do que ocorrera com o filme anterior (*Jornal do Brasil*, 01/06/1966, Cad. B, p. 2).

Na matéria produzida pelo *Jornal do Brasil*, Farias informa que foi a Porto Alegre por conta do lançamento de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966). Esse filme foi uma tentativa de reaproximação com o público, porque *Selva trágica*, apesar de ser seu preferido, não conseguiu estabelecer um contato mais aproximado com o público em geral. Conforme o diretor, era necessário desenvolver um trabalho mais voltado para a comédia, sem cair na chanchada, que era o carro-chefe outrora. Assim, o novo filme contribuiu para os intentos do diretor, já que as bilheterias trouxeram recursos que *Selva trágica* deixou a desejar. (*Jornal do Brasil*, Ed. 0238, Cad. B, 09/10/1966, p. 4)<sup>182</sup>.

Parece-nos que as posições de Ely Azeredo referentes às obras de Roberto Farias ultrapassam as análises de seus filmes. Talvez porque Farias não fosse precursor do Cinema Novo, como apontam alguns, não teria feito parte do empreendimento inicial dos diretores dos cineclubes que estabeleciam relações diretas com os novos cineastas franceses e italianos. Sendo assim, ele teria *pegado o bonde andando*, aproveitando-se de uma realidade cunhada com muito esforço pela nova onda de diretores pautados pelo cinema de autoria.

Essa definição da autoria foi abordada por Fernão Ramos, ao observar que o Cinema Novo, desde seu início, deu muito mais ênfase à produção, em detrimento da circulação e

---

<sup>182</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/90615?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/90615?pesq=%22selva%20trágica%22). Acesso em 14/02/2018.

exibição. Ramos entende que não se tratava de uma atitude consciente de desprezo e negação desses dois estágios de um filme, mas os diretores privilegiavam o papel criador da individualidade artística na realização de um filme. O chamado *cinema de autor*, segundo Ramos (1987, p. 17), permitia a prática cinematográfica desvinculada das exigências opressoras do mercado, dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade artística, opondo-se ao *cinema de diretor*.

Ely Azeredo, ao fazer uma crítica sobre o primeiro filme que Farias fez com o cantor Roberto Carlos (*Roberto Carlos em ritmo de aventura*, 1967), enfatiza uma questão primordial para os cineastas dos anos 1960: a qualidade deveria se sobrepor aos interesses econômicos. Entretanto, Azeredo faz um alerta: a preocupação de atingir o grande público não poderia justificar a má qualidade de um filme, pois, segundo ele, “se qualquer realizador admite trair o cinema para conquistar o grande público entra num beco sem saída”. A indignação de Azeredo era porque Farias utilizava-se da popularidade do cantor sem que nada acrescentasse ao cinema.

O que existe por trás do cartaz onde Roberto Carlos aponta pra frente? Uma boa montagem em dois ou três números musicais e só. Fora daí em nenhum momento Farias é o correto diretor de *O assalto ao Trem Pagador* ou *Selva Trágica*. Um ritmo lento e pouca imaginação frustram a tentativa de sátira aos habituais filmes de aventuras. Para obter um amplo diálogo com o público Farias tenta uma reaproximação com as chanchadas, volta às piadas tolas entre um e outro número musical, esquece o cinema (AZEREDO, *Jornal do Brasil*, 20/04/1968, 1º Cad. B, p. 7).

O que se observa é que Farias não se preocupou com isso, de modo que em poucos anos produziu mais dois filmes, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971), fechando uma trilogia.

Ely Azeredo fez uma apologia a Farias, alegando que o período entre *O assalto ao trem pagador* e *Selva trágica* já começava a inquietar.

O cinema brasileiro não se pode dar ao luxo de dispensar por muito tempo os serviços desse friburguense sem pose de gênio que estreou obscuramente na chanchada e, de repente, surgiu com "Cidade Ameaçada" para ocupar (sem precisar de favores da crítica) um lugar entre nossos cineastas mais bravos e dignos (AZEREDO, *Tribuna da Imprensa* - RJ. Ed. 3030, 25/04/1963, p. 9)<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> AZEREDO, Ely. *Farias: "Selva Trágica"*. Coluna de Cinema, *Jornal Tribuna da Imprensa* - RJ. 25/04/1963, Ed. 3030, p. 9, HDBN). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_02/13080?pesq=%22O%20cinema%20brasileiro%20n%20se%20po%20dar%20ao%20luxo%22](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/13080?pesq=%22O%20cinema%20brasileiro%20n%20se%20po%20dar%20ao%20luxo%22). Acesso em 17/01/2020.



Azeredo aponta que o filme de Farias seria impreciso sobre a época que queria representar. No entanto, amparados pelas indicações de Hernani Donato e pela da historiografia da cultura da erva-mate, temos como período representativo o auge da exploração da erva-mate, ou seja, as primeiras décadas do século XX, partindo daí para o declínio por conta dos contratos de arrendamentos das áreas de concessão e das exportações ao principal mercado consumidor, conforme apontado no capítulo dois. O autor destaca a forma de contratação dos trabalhadores ervateiros, conhecida como *aconchavo*, o qual lembrava filmes de piratas.

Os homens são embriagados e provocados até um momento de explosão em que os emissários da Companhia apareceram para salvá-los e pagar as contas; aí, já estão com dívida e pagarão com trabalho. Trabalho para o resto da vida, pois os capatazes têm meios para manter em débito irreversível *os escravos* (AZEREDO, *Tribuna da Imprensa* - RJ. Ed. 3030, 25/04/1963, p. 9. Grifos nossos).

Depreende-se das observações que Azeredo ecoa as manifestações ora levantadas por vários autores já apontados, a de que imperavam na região ervateira condições escravagistas na exploração da erva-mate. O autor situa que o romance de Hernani Donato evidencia episódios candentes sobre a exploração criminosa do trabalho do homem interiorano. Nesse aspecto, todas as observações aludidas devem levar em consideração que o filme ainda não havia sido realizado; sabia-se apenas que seria a adaptação do livro, mas não tivemos conhecimento de que Azeredo tivesse obtido acesso ao roteiro, portanto, suas indagações seriam um *porvir*.

Em agosto de 1964, no momento da estreia de *Selva trágica*, Roberto Farias fez uma denúncia sobre fraudes no cinema brasileiro, conforme apurou Ana Arruda, colunista do jornal *Tribuna da Imprensa* - RJ: “Creio que em nenhuma outra atividade há tanta fraude quanto no cinema”. Nesse apontamento, Farias alegou estar apenas transmitindo a opinião geral dos homens que faziam cinema no Brasil, pois não existiam condições mínimas para a atividade<sup>184</sup>.

Ana Arruda<sup>185</sup> cede espaço a Roberto Farias no mesmo jornal no dia seguinte, no qual o diretor aponta dois problemas principais. O primeiro dizia respeito ao descaso com que as políticas governamentais tratavam a indústria cinematográfica, sem observar as possibilidades

---

<sup>184</sup> ARRUDA, Ana. *Cinema tem boicote na produção e exibição*. Jornal Tribuna da Imprensa - RJ, 21/08/1964, Ed. 4434, 2º Cad. p. 8. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_02/17568?pesq=%22Cinema%20tem%20boicote%20na%20produção%20e%20exibição%22](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/17568?pesq=%22Cinema%20tem%20boicote%20na%20produção%20e%20exibição%22). Acesso em 28/12/2019.

<sup>185</sup> ARRUDA, Ana. *Cinema brasileiro abandona o povo e conquista a elite*. Jornal Tribuna da Imprensa - RJ, 22-23/08/1964, Ed. 4435. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_02&PagFis=17583&Pesq=%22selva%20tr%20c3%20algica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=17583&Pesq=%22selva%20tr%20c3%20algica%22). Acesso em 28/12/2019.

econômicas; o segundo era o Cinema Novo alcançar um alto nível artístico e dirigir-se apenas às plateias mais cultas da sociedade, distanciando-se cada vez mais do público de destino. O diretor conseguiu perceber o risco de fazer filmes que envolvessem muitos conceitos intelectualizados sem que houvesse uma transição na concepção deles.

O cinema brasileiro deu um salto, passando da chanchada para o cinema de maior importância cultural. Pulou, assim, uma etapa. Mas agora precisa fazer um exame de consciência, porque, com o salto, ele conquistou a elite, mas corre o perigo de perder o espectador popular, que era antes seu público. Não podemos fazer filmes no Brasil como quem está fazendo filme na França; fazer apenas cinema de vanguarda. Foi demais, passar da chanchada ao filme de autor. [...] pretendo fazer um filme eminentemente popular, embora tecnicamente bem feito, para agradar aos dois públicos: o comum e o erudito. Acredito que amadureci, artisticamente, do "Assalto" a "Selva Trágica". Considero meu último filme melhor; nele joguei com o elemento plástico com maior segurança, e isso me deu satisfação. Mas, acreditando que o homem de cinema tem missão, que filme tem que ser feito para o povo, sei que encontrarei satisfação em elevar o nível cultural do público, embora, normalmente, quanto mais você se satisfaz com o filme, mais se afasta do público (ARRUDA, 1964).

Roberto Farias fez um balanço sobre os filmes realizados no Brasil, atentando para o público e a renda que cada um gerava, sendo esta pouco compensatória. Segundo o diretor, o único filme brasileiro que rendeu dinheiro no exterior foi *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Infelizmente, rendeu dinheiro para a distribuidora Colúmbia, e não para a Vera Cruz ou seus autores.

O fato é que nosso mercado, como hoje se apresenta, é muito pobre. O que pode pagar bem um filme é o mercado internacional. Mas este é difícil para nós, pois o problema da distribuição, que no Brasil já é dos mais duros, é quase desconhecido quando se trata do mercado externo. E os "gangsters" internacionais são mais perigosos que os nacionais. No entanto, é preciso deixar bem claro que o público europeu é igual ao do Brasil. É mentira que o nível intelectual do público brasileiro seja inferior. Aproximando-nos do público brasileiro, fazendo cinema para ele, conquistaremos o público exterior também (ARRUDA, 1964).

Apesar de ser apresentado como um espetáculo cinematográfico, demonstrando talento de seu diretor, *Selva trágica* não foi bem recebido pela crítica carioca. Todavia, Jefferson Barros, colunista do *Diário de Notícias*, destaca que mesmo o filme anterior, *O assalto ao trem pagador*, sucesso de público e crítica no exterior, foi incompreendido pelos cronistas do Rio de

Janeiro<sup>186</sup>. Muito efusiva a opinião de que o filme *O assalto ao trem pagador* foi uma das mais ricas demonstrações da virtuosa narrativa do cinema moderno nacional, que mostrava a problemática social urbana do país, muito embora estivesse longe de atingir a maturidade e o equilíbrio dramático de *Selva trágica*. Esse conceito foi anotado por Luiz Carlos Merten<sup>187</sup>, colunista do *Diário de Notícias - RS*, que considerava o melhor momento da trajetória de Roberto Farias<sup>188</sup>.

Em 2012, Merten fez nova menção ao filme no jornal *O Estado de S. Paulo - SP*, com um título homônimo do filme para a matéria. Observe-se que se passaram 45 anos e o jornalista ainda emite opinião sobre a obra, considerando-o seu filme preferido dentre os que Farias havia feito. Sob sua perspectiva, o filme podia ser comparado a *Rocco e seus irmãos* (1960), do cineasta italiano Luchino Visconti, que viria a filmar um clássico do cinema mundial, *Morte em Veneza* (1971).

‘Selva Trágica’ é um filme, uma tragédia moderna, sobre a utilização do trabalho escravo do homem e a objetualização da mulher, por meio da prostituição. [...] até hoje me assombra a câmera rente ao chão, captando o esforço do changa-y para levantar aquela carga de erva-mate (MERTEN, 2012).

Merten observa em Roberto Farias um sentimento ambivalente em relação ao seu filme do sertão do Mato Grosso, que seria uma espécie de obra bastarda, na qual o diretor teria investido talento e o dinheiro que ganhara com os filmes anteriores, mas, em contrapartida, teria sido um fracasso de bilheteria.

Ao referenciar a estreia de *Selva trágica* em meados de agosto de 1964, o jornalista Luiz Alberto, da coluna de cinema do *Jornal do Commercio - RJ*, aparece com um termo que ainda não tínhamos lido em qualquer menção sobre o filme ou mesmo na historiografia sul-mato-

---

<sup>186</sup> BARROS, Jefferson. *Cinema Nacional é Destaque*. Coluna de Cinema. *Diário de Notícias - RS*. Ed. 0179, 2º Cad. 04/10/1964. p. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726\\_04&PagFis=30938&Pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_04&PagFis=30938&Pesq=%22selva%20tr%C3%A1gica%22). Acesso em 03/12/2019.

<sup>187</sup> Luiz Carlos Merten é um jornalista e crítico de cinema brasileiro. Começou a carreira como crítico no extinto jornal *Folha da Manhã*. No jornal *Diário do Sul* atuou como comentarista e editor de artigos em cinematografia. Escreve matérias e críticas no jornal *O Estado de S. Paulo*. É autor do livro *Anselmo Duarte: o homem da Palma de Ouro*, publicado pela Imprensa Oficial. Um livro-depoimento que analisa a obra do ator e diretor de *O Pagador de Promessas*, filme que conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1962. Também escreveu *Cinema – entre a realidade e o artifício* (2003). Fonte: *Portal dos Jornalistas*. Disponível em: <https://www.portaldosjornalistas.com.br/jornalista/luiz-carlos-merten/>. Acesso em 03/12/2019.

<sup>188</sup> MERTEN, Luiz Carlos. *Movimento da Semana*. Coluna de Cinema. *Diário de Notícias - RS*. 04/12/1966. Ed. 0231 2º Cad. P. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093726\\_04/42988?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/093726_04/42988?pesq=%22selva%20trágica%22). Acesso em 03/12/2019.

grossense. Trata-se de *guerra do mate*<sup>189</sup>. Para o autor, trata-se da construção de um império em uma região inóspita, onde o homem não valia mais que um animal selvagem. Deve-se considerar que a expressão pode ser uma mera interpretação do jornalista, uma espécie de metáfora.

No mesmo jornal, mas em 25 de agosto, logo após a estreia, Luiz Alberto faz algumas observações sobre o filme a partir de seu ponto de vista. Considera que o tema tenha sido dos mais relevantes que o cinema enfocou. O mito de Sísifo<sup>190</sup> na vida dos trabalhadores dos ervais preconizava que os homens morreriam pelo esforço físico ou pela fumaça da queima de erva e que, se não fosse pelo trabalho – um trabalho que jamais terminava –, seria pela violência. Seria então, uma situação ainda feudal e criminosa, quando os homens não valiam mais que o lucro que podiam dar. O autor estabelece condições análogas de trabalho na região ervateira com diversas regiões do Brasil, podendo até ser usada como denúncia às autoridades trabalhistas.

É uma realidade conhecida por todo este Brasil, nas fazendas de café e cana, nas selvas de mates e borracha, até a pouco nas grandes salinas do Nordeste (onde perdura ainda um pouco), realidade conhecida e falada, muito nas minas de ferro e ouro (ALBERTO, *JC* - RJ. 24,25/08/1964. p. 6).

Especificamente no Mato Grosso, Luiz Alberto aponta que a miséria seria uma instituição oficial, por mais que a erva-mate representasse uma riqueza e poucos proprietários fossem detentores de quase todas as terras da região, os trabalhadores pouco conheciam sobre seu valor. Assim, dentre todos os longínquos lugares do país, os peões do mate teriam as piores condições na estrutura do lucro e da morte.

A questão da ficção e realidade é minuciosamente abordada por Alberto, visto que ele encontra alguns equívocos na abordagem de Roberto Farias ao conduzir o enredo do filme.

O erro de Roberto Farias, principal é a visão romântica de uma realidade cruel e revoltante, é o encaminhamento naturalista quando os ingredientes ambientes são puramente realistas. É a tentativa de captação da linguagem regional (fronteira) onde o espanhol e o português se misturam com um resultado muitas vezes, da maior beleza poética, sem que a estruturação fílmica seja capaz de favorecer o sucesso. Os diálogos de Roberto, apesar de, na essência, guardarem a presença da mescla de línguas (com mais o guarani),

---

<sup>189</sup> ALBERTO, Luiz. *Lançamentos da Semana*. Coluna de Cinema. *Jornal do Commercio* - RJ. 09/08/1964. Ed. 0259, 1º Cad. p. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_15/30185?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/30185?pesq=%22selva%20trágica%22). Acesso em 22/02/2020.

<sup>190</sup> Na mitologia grega, Sísifo recebeu um castigo por toda a eternidade, de rolar uma grande pedra com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido. Fonte: <http://www.teatrodomundo.com.br/o-mito-de-sisifo/>. Acesso em 12/02/2020.

formalmente não transpõe em correto esta mescla, esta linguagem, para um plano real (filmicamente) (ALBERTO, *JC* - RJ. 24,25/08/1964. p. 6).

O que o autor quer dizer é que a captação de uma realidade regional requer uma identificação dos personagens com a realidade universal da localidade, um entrosamento com a realidade captada. Nesse sentido, a visão romântica de Farias contradiz a realidade cruel que se pretende representar. A objeção do autor era de que os personagens não estavam ambientados o suficiente ao lugar apresentado e muito menos desenvolveram as falas condizentes com os dialetos e mesclas das três línguas da fronteira: o guarani, o castelhano e o português.

A beleza poética da fala regional é, também, uma beleza trágica, pelas condicionantes que tem, assim como sua transposição deveria ser mais crua e mais realista em vista de o público não estar em identidade com o linguajar apresentado. Outra coisa é o modo artificial dos atores ao transmitir esta mesma linguagem, com pronúncia carregada e forçada, quando deveriam a ação física, mais uma vez, deixa de corresponder à oral (ALBERTO, *JC* - RJ. 24,25/08/1964. p. 6).

A síntese do autor é de que a construção dos personagens foi afetada à medida que se encontrava desentrosada com o mundo em que viviam, não havia identidade de forma geral. Dessa maneira, os personagens não tinham raízes, agiam sobre a realidade e não a realidade sobre eles. A identidade real-personagem era inexistente, assim o tema ficaria frustrante, uma origem romântica para uma visão do real.

Fernando Spencer volta a enfatizar que a história é completamente trágica, pois não há possibilidade alguma de melhoria da situação, nem no princípio nem no final. Porém, não se trata de um filme pessimista.

Não há vontade moralizadora, não quis o diretor doutrinar ninguém - nem precisou. Basta a exposição objetiva dos fatos para, por nós mesmos, constatarmos o que existe ainda por este Brasil desconhecido, e o que devemos fazer. Muito boa a música de Luiz Bonfá, que, no meio da miséria absoluta, consegue transmitir a sensação de alegria condensada e trepidante e terrível - esta é a única paz da gente de lá. A morte de uma jovem no dia seguinte após a festa (que se realiza num descampado de pobreza) é um episódio de estranha beleza, que acontece por entre o desenrolar do drama central. Demonstra o equilíbrio narrativo de Roberto Farias de maneira impressionante. O filme é dos melhores que já assistimos; sobretudo não é literatura, mas autêntico cinema. E o brasileiro não tem por onde: - é assisti-lo e ficar ciente de que o nosso sentimento de responsabilidade frente à realidade social está mudando rapidamente (SPENCER, *Diário de Pernambuco*, 2º Cad. Ed. 140, 23/06/1965).

Uma das críticas internacionais sobre *Selva trágica* veio por meio da delegação polonesa que estava nos Estados Unidos para apresentar seus filmes naquele país. O diretor da delegação declarou que os filmes brasileiros exibidos em seu país foram muito bem aceitos pelo público polonês, sendo que o cineasta presente no festival de cinema nos EUA, Andrzej Wadja, estudava a possibilidade de produzir filmes em parceria com o Brasil via Instituto Nacional do Cinema - INC (AZEREDO, *Jornal do Brasil* - RJ. 30/03/1969, p. 25)<sup>191</sup>.

Ocorre que, em 27 de março de 1969, portanto, três dias antes do festival nos EUA, estiveram no Brasil os diretores Roman Polansky e Andrzej Wadja para participarem do II Festival Internacional do Filme - II FIF<sup>192</sup>, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na ocasião, os diretores, segundo o *Jornal do Brasil* (27/03/1969, p. 12), interessaram-se em conhecer alguns filmes do Cinema Novo e seus respectivos diretores e produtores<sup>193</sup>.

É possível crer que as opiniões acerca dos filmes brasileiros durante o festival dos EUA tenham ocorrido muito em função do fato de que vários diretores estrangeiros já tivessem vistos os filmes brasileiros, muitos dos quais apresentados em festivais internacionais. O encontro entre os diretores poloneses e os cineastas brasileiros não contribuiu, de fato, para a propagação de projetos cinematográficos na proporção que havia no início da década de 1960, algo que pudesse alavancar a indústria cinematográfica, já cambaleante, pois trabalhos que tivessem um viés nos campos ideológico e político sofreram certas restrições por conta do período de exceção que o país enfrentava.

---

<sup>191</sup> AZEREDO, Ely. *O melhor mercado para o polonês são os EUA*. (*Jornal do Brasil* - RJ. 1º Cad. Ed. 00300, 30/03/1969, p. 25). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/131526?pesq=%22Andrzej%20Wadja%22%20](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/131526?pesq=%22Andrzej%20Wadja%22%20). Acesso em: 12/12/2019.

<sup>192</sup> O primeiro festival - I FIF ocorreu em agosto de 1965 no Cinema Palácio - RJ. (*Jornal do Brasil* - RJ. 1º Cad. Ed. 00216, 15/09/1965, p. 17). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/73940?pesq=%22festival%20internacional%20de%20filmes%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/73940?pesq=%22festival%20internacional%20de%20filmes%22). Acesso em 12/02/2020.

<sup>193</sup> *Estrangeiros conhecem o Cinema Novo no MAM*. (*Jornal do Brasil* - RJ. 1º Cad. Ed. 00297, 27/03/1969, p. 12). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/131273?pesq=%22Andrzej%20Wadja%22%20](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/131273?pesq=%22Andrzej%20Wadja%22%20). Acesso em: 12/02/2020.

## CAPÍTULO 4

### A AUSÊNCIA/PRESENÇA DA CIA. E A TRAMA QUE APRISIONA

#### 4.1 - Diálogos referenciais de produções fílmicas com *Selva trágica*

Nos primeiros capítulos deste texto, comentamos sobre a importância e o quanto os filmes do diretor francês Jean-Luc Godard serviram de inspiração para os jovens cineastas do início da segunda metade do século XX no Brasil. Apesar de, inicialmente, Roberto Farias ter dirigido filmes com temas avessos ao que propunham esses jovens cineastas do início dos anos 1960, ele logo se apropriou das temáticas em evidência e parece ter adotado o mesmo estilo de seus contemporâneos. Seus filmes buscaram também uma inovação, a do realismo, tema muito explorado nos anos 1960. Mas, se *Selva trágica* tinha todos os elementos que pudessem classificá-lo como um sucesso de crítica e de bilheteria, por que isso não ocorreu?

Os filmes geralmente são feitos de uma maneira pela qual é possível percebê-los em duas características principais: a forma e o estilo. David Bordwell (2013, p. 109-476) atenta para essas características e mostra que a forma é a relação entre as sequências de um filme, de modo que, todas juntas, na montagem, permitam um entendimento geral, uma lógica que prenda o interesse do espectador. Já o estilo seria o uso de um padrão de técnicas, ou seja, o uso do contraste de cor, iluminação, enquadramento, cortes e som. Nesse sentido, segundo Bordwell e Thompson, o espectador deve prestar muita atenção para observar essas características, desenvolvendo um olhar para as técnicas mais relevantes.

Um diretor não dirige apenas o elenco e a equipe. O diretor também nos dirige, dirige a nossa atenção, molda a nossa reação. Assim, as decisões técnicas do cineasta fazem diferença no que percebemos e na maneira como reagimos (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.475)

Há certa analogia entre *Selva trágica* e *Acosado* (1960), de Godard.<sup>194</sup> Neste, o protagonista apresenta-se como um ladrão de carros em Paris que, após matar um policial, tenta

---

<sup>194</sup> Sinopse do filme *Acosado*: após roubar um carro em Marselha, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) rumo para Paris. No caminho mata um policial que tentou prendê-lo por excesso de velocidade e, em Paris, persuade a relutante Patricia Franchisi (Jean Seberg), uma estudante americana com quem se envolveu, para escondê-lo até receber o dinheiro que lhe devem. Michel promete a Patricia que irão juntos para a Itália, no entanto, o crime de Michel está nos jornais e agora não há opção. Ele fica escondido no apartamento de Patricia, onde conversam, namoram, ele fala sobre a morte e ela diz que quer ficar grávida dele. Ele perde a consciência da situação na qual

convencer uma mocinha a fugir com ele para a Itália. A moça aceita, mas hesita e desiste da ideia. O protagonista é obrigado a fugir sozinho, mas não consegue, sendo morto pela polícia. Assim como o ladrão de carros era uma pessoa insignificante em termos de representação social, o protagonista de *Selva trágica* também era. Maior importância tinha o comitivero Casimiro, que corria muito mais riscos de morte do que o próprio *changa-y*, mas Roberto Farias não quis cultivar um herói em seu filme.

Tanto em *Selva trágica* como em *Acochado* os protagonistas não atingem seus objetivos, conhecem pouco das razões que os levam a agir daquela maneira, não há uma esperança futura que estabeleça uma relação de causas e efeitos em suas vidas – são personagens amorfos, que não apresentam características de organização uniforme. Entretanto, segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 617), a questão central em qualquer filme não é saber se os personagens atingiram seus objetivos, mas a forma como os conflitos generalizados da trama foram resolvidos.

Mesmo Roberto Farias procurando desenvolver trabalhos que expressassem um realismo presente nos filmes daquele período, participando de uma mentalidade comum entre os jovens cineastas, em *Selva trágica* ele construiu uma narrativa clássica. Nesse contexto, a linearidade na qual o filme foi desenvolvido é apresentada quase sempre na condição de causa e efeito, o que permite o avanço da ação, de modo que uma cena sempre se torna dependente da outra, culminando em um desfecho.

Há, portanto, duas linhas de ação: uma do trabalho com a erva-mate, quando os *changa-ys* são trabalhadores clandestinos e, ao serem capturados, tornam-se peões das ranchadas, e outra, do triângulo amoroso, quando a mulher que anda com o *changa-y* passa a despertar o interesse do capataz. Com o cuidado de observar as idas e vindas da trama, tentaremos explicitar quando essas linhas se entrecruzam e quando se tornam distintas.

No capítulo um, comentou-se sobre a reverência que os autores do Cinema Novo prestavam aos diretores do cinema russo, principalmente Serguei Eisenstein, com os filmes *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), e Dziga Vertov, com os filmes *Cinema olho* (1924) e *Um homem com uma câmera* (1929).

*Outubro* pode ser entendido como um filme menos narrativo e mais formalista, porque foi encomendado pelo governo para celebrar os dez anos da Revolução de 1917. É importante observar que a obra inaugura uma fase chamada *cinema intelectual*. Esse filme traz uma crônica

---

se encontra e anda pela cidade cometendo pequenos delitos, mas, quando é visto por um informante, começa o final da sua trágica perseguição. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29>. Acesso em 03/01/2020.



dos acontecimentos que precederam a Revolução. Entretanto, o objetivo da narrativa não foi a reprodução dos fatos, conforme aponta Leandro Saraiva (2006, p. 128), mas a construção do sentido geral da experiência de uma mitologia histórica. Assim entendido, esses acontecimentos não seriam suficientes para explicar a força emocional do filme, que é tão importante quanto uma reflexão *conceitual*<sup>195</sup>. Por isso, Eisenstein buscava experimentar novas formas de realizar a síntese cinematográfica entre emoção e razão, passado e presente, arte, ciência e revolução.

Eisenstein amadurecera seu pensamento teórico. A teoria do "cinema intelectual", parcialmente realizada em *Outubro*, propunha-se como superação dialética do conjunto da experiência do cinema russo dos anos 1920. [...] O autor busca dotar a reflexão sobre o cinema de uma epistemologia baseada numa filosofia dialética (SARAIVA 2006, p. 132).

As imagens de duas cenas de *Outubro* e *Selva trágica*, a seguir emparelhadas, tornam-se ícones de uma representação da clandestinidade. Uma chaleira (cf. imagem 4.1) e um caldeirão (cf. imagem 4.2) remetem a um tempo provisório, um período obscuro daqueles personagens que não estão em um lugar fixo para descansar ou preparar suas refeições. A fumaça que sai do fogo e aquece o recipiente preso à trempe sempre sobe do lado oposto do enquadramento, sendo apresentada como uma ação natural que faz parte do cenário. De todo modo, o fogo permite aos personagens uma tranquilidade efêmera.

Imagem 4.1  
Lênin na clandestinidade



Filme: *Outubro* (1927), tempo 00:27:22.

Imagem 4.2  
Acampamento clandestino



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 2, plano 1.

<sup>195</sup> Reflexão *conceitual* era o tipo de montagem fílmica (montagem paralela) que Eisenstein usou e que viria a chamar de montagem intelectual, ou seja, um tipo de ruptura da continuidade diegética que busca provocar no espectador uma reflexão (SARAIVA, *A montagem soviética*. In: MASCARELLO, 2006, p. 128). David Griffith já havia usado montagens paralelas, mas de modo um pouco diferente.

Com a técnica cinematográfica de enquadramento, com um plano contra-picado, ou *contra-plongée*, a câmera faz um giro em panorâmica horizontal esquerda. A imagem 4.2 apresenta o protagonista de pé, com uma ascendência diante da mulher, a qual não participa das decisões que a afetam constantemente. Contudo, ela está ali, quase que como uma santa, com o tecido que envolve seu corpo e sua cabeça, a esperar as decisões que lhe dizem respeito. Nessa cena, Flora esquentava água para tomar o mate ao som não diegético do dedilhado de um violão; pode-se deduzir que naquele momento tudo corria bem, não havia ameaça iminente que pudesse desestruturar a ordem que ali se presenciava.

A luz que irradia manifesta tão somente os contornos dos personagens de Flora e Pablito, como caricaturas de um mundo obscuro, sombrio. Nesse sentido, a iluminação no cinema é essencial para direcionar a narrativa, porque determina seu foco para além daquilo que o espectador pode enxergar na cena. David Bordwell atesta que a iluminação de uma cena molda os objetos que se destacam à medida que são criadas sombras em seu entorno.

Áreas muito claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha (BORDWELL; THOMPSON 2013, p. 221).

Outro ponto a ser observado entre os fotogramas é o pano de fundo em que as imagens são encenadas. No primeiro, um fundo claro mostra que já é dia e Lênin tem muito a fazer. Isso só é possível apontar porque, entre a chaleira e o morro, vê-se o sol apontando no horizonte, subindo à medida que as demais imagens vão passando. A câmera estática arranja uma segurança temporal positiva, o raiar do sol revela uma profundidade de campo, tendo como horizonte o mar. Isso denota uma perspectiva de prosperidade que o espectador pode não notar.

Na maioria dos filmes em preto e branco é muito evidente o contraste entre claro e escuro, luz e sombra, muito utilizado nos filmes *noir*<sup>196</sup>, mas é mais evidente em Eisenstein, que o utiliza como a própria linguagem de seus filmes. Leandro Saraiva tem observado esse estilo que atua em níveis variados para a formação de conceitos na mente do espectador.

---

<sup>196</sup> Os filmes *noir*, da década de 1940, apresentavam-se com histórias da literatura policial, com narrativas sombrias, envolvidas em tramas conspiratórias do anti-herói. Tinha como característica estilística a complexidade da trama observada no Expressionismo alemão e a iluminação que garantia a profusão de sombras como elemento técnico da linguagem cinematográfica (MASCARELLO, 2006, p. 181).

Baseada na imersão geral dos objetos quase imóveis naquela densa atmosfera esbranquiçada – num exemplo de análise fílmica capaz de se concentrar em conjuntos de variáveis plásticas que organizam linhas de costura da montagem (luz, sombra, cor, linhas, volumes, velocidades etc.) (SARAIVA 2006, p. 132).

Em *Selva trágica*, o fundo é escuro, evidenciando a chegada da noite; mais ainda, ratifica a presença dos personagens como elementos fundamentais para o desenvolvimento da narrativa quando orienta a incidência da iluminação artificial sobre eles. Podemos entender como um cristal negativo da temporalidade, conforme aponta Deleuze (2005), pois pressupõe um espaço reduzido a duas dimensões, altura e largura, pois não há profundidade, não há perspectiva, já que, com a fumaça como cenário, o quadro se fecha em si mesmo.

A natureza morta está no tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue dela mais radicalmente. (DELEUZE, 2005, p. 27-28).

*Selva trágica* traz, ainda, em seu bojo, uma compreensão de um mundo trágico, seus personagens sofrem a tragicidade do cotidiano, pois parece não haver melhora, não encontram soluções para suas vidas. Ao elaborar as tipologias de imagens, Deleuze (2005) as denomina de *imagens-cristal*, definindo-as como *cristal puro*, *cristal rachado*, *cristal em formação* e *cristal em decomposição*. Contudo, nossa interpretação é que essas tipologias não se apresentam suficientes para explicar o filme *Selva trágica*. Assim, a partir de seus escritos, podemos criar um novo signo imagético que o próprio filme instaura e que nos ajuda a pensá-lo, um tipo de imagem que Deleuze não chega a comentar, mas pode ser entendido como *cristal negação*<sup>197</sup>, um *cristal negativo*, pois a perspectiva de horizonte não é apresentada.

Em várias cenas do filme isso fica evidente quando o enquadramento da câmera é fechado e não há uma tomada panorâmica e de horizonte, o que, na linguagem cinematográfica, revela uma falta de perspectiva, de alternativas, ou seja, falta de horizontes para os personagens.

Entretanto, somente a visibilidade, ainda que parcial, não seria justificativa suficientemente para dizer que os personagens de *Selva trágica* seriam elementos essenciais para compor a trama, pois no fotograma do filme *Outubro* não se vê personagem algum. É nesse

---

<sup>197</sup> Esse conceito de *cristal negação* foi empregado pelo professor e pesquisador Cláudio Benito Oliveira Ferraz. Seus textos não chegam a propor uma formalização sobre o termo, mas em um texto que Ferraz preparou ao fazer parte da banca de qualificação que redefiniu metas para esta tese, propôs referências sobre o termo, tendo como base a sua observação sobre *Selva trágica* e os conceitos empregados por Deleuze.

contexto que todo diretor conta com a capacidade dedutiva de cada espectador, de imaginar ações que não são apresentadas, mas que devem ter ocorrido, como mostra o filme de Eisenstein. Essa contribuição do espectador é conhecida como elipse, que abrevia muitas ações omitidas da narrativa, porque todo filme tem um tempo estipulado para ser apresentado e não seria possível contar todos os detalhes da vida de cada personagem.

#### 4.2 - A vigília e os créditos iniciais

Quase sempre, no início de um filme, a primeira cena com o protagonista vem acompanhada de um questionamento que leva ao desenvolvimento do enredo. Em *Selva trágica*, essa cena é enigmática, aponta uma espreita. Em plano único, o *changa-y* Pablito (cf. imagem 4.3), sobre os galhos de uma árvore, sentado na forquilha com uma arma tipo espingarda<sup>198</sup>, fica a observar se os comitiveiros (seguranças da ranchada pagos com recursos da Cia. Mate Larangeira) estariam próximos<sup>199</sup>. Em se tratando da segurança, era extremamente necessário fazer a vigilância, pois disso dependia a tranquilidade dos demais *changa-ys* na extração e beneficiamento da erva-mate furtada da área de concessão da Companhia.

Para compor os créditos iniciais do filme, na segunda cena a câmera estreita um plano geral no horizonte, mostrando duas árvores frondosas (cf. imagem 4.4), uma em primeiro plano, do lado esquerdo, mais perto do observador, enquanto a outra, à direita, numa distância proporcional que não representa uma profundidade de campo, indica que o dia estava acabando, pois se observa, entre as nuvens, a incidência dos raios do pôr do sol<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Rafael Barrett informa que o tipo de arma utilizada nos ervais entre final do século XIX e primeira metade do século XX, seria um rifle Winchester fabricado nos Estados Unidos (BARRETT, 2011, p. 201).

<sup>199</sup> A primeira legenda que aparece no filme é a recomendação de proibição para menores de 14 anos, assunto comentado no capítulo três.

<sup>200</sup> No fotograma em que aparecem as árvores, surge o nome de Herbert Richers, que foi um produtor de cinema no Brasil. Fundou em 1950 o principal estúdio de produção e dublagem de filmes da América Latina. A partir de 2003, sua empresa começou a enfrentar dificuldades financeiras. Em 2009, com a sua morte, surgiram novas dificuldades e, depois de um incêndio, fechou as portas por completo em 2012. Fonte: <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/quem-era-o-herbert-richers-da-abertura-dos-filmes-e-desenhos/>. Acesso em 04/07/2018.

Imagem 4.3  
Pablito em vigília



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 1, plano 1.

Imagem 4.4  
Ambientação de *Selva trágica*



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 1, plano 2.

Esse efeito claro/escuro contempla várias cenas que compõem o estilo cinematográfico que o diretor Roberto Farias procurou imprimir em seu trabalho. Mas, o que seria um estilo cinematográfico? Segundo Kristin Thompson (apud MASCARELLO, 2006, p. 350)<sup>201</sup>, “um estilo é constituído por técnicas que, tendo em vista sua repetição, tornam-se estruturantes da obra”, operando no sentido da compreensão do filme pelo espectador

As técnicas empregadas em diversos filmes evidenciam as características que os diretores utilizam para identificar seus trabalhos. David Bordwell, quando escreve sobre a história do estilo cinematográfico, não refuta essa compreensão de que o estilo é um uso sistemático de técnicas, na verdade, ele concilia com Thompson quando, em parceria, escreveram o livro *A arte do cinema*. Sendo assim, Bordwell elenca alguns elementos técnicos que podem fazer parte de um estilo.

Considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17).

Este historiador alerta que o estilo cinematográfico muitas vezes pode ser considerado como a estética do cinema, mas há diferenças: segundo Bordwell (2013, p. 18), a estética abrange as formas do filme como as narrativas, os gêneros e os modos.

Com a chegada da noite, Pablito procura descer da árvore, encerrando a vigília. Essa

---

<sup>201</sup> MASCARELLO, Fernando. *Cinema hollywoodiano contemporâneo*, 2006, p. 333-360.

descida é acompanhada por uma imagem em panorâmica vertical para baixo (*tilt*) acrescida do nome do filme – SELVA TRÁGICA. O diretor Roberto Farias utiliza muitas técnicas, mas a que mais se destaca são os enquadramentos panorâmicos, tanto horizontais como verticais.

A descida da árvore caracteriza um ambiente tranquilo, assim, naquele momento em que só se ouviam sons de pássaros – som diegético –, há agora um violão – som não diegético – com toques dedilhados. Mas a melodia parece estar a passos lentos, querendo demonstrar que aquela ação de Pablito seria mais uma etapa da produção da erva-mate, embora essencial, pois sem a sua visão periférica e o seu senso de observação, toda produção poderia correr riscos que, naquele momento de tensão, ninguém queria passar.

O som diegético é qualquer tipo de som comum ao personagem e ao espectador. No caso dos pássaros cantando, personagem e espectador ouvem o mesmo som, diferente da música do violão, uma sobreposição que o personagem não ouve<sup>202</sup>. O som diegético permite uma imersão do espectador no mundo ficcional do personagem de modo muito particular, em que cada um se coloca no lugar do protagonista, como se estivesse participando da narrativa apresentada. O importante é não atentar para o som como mero instrumento de figuração ou entretenimento, e sim como parte do discurso narrativo que o diretor se propôs a fazer.

Sobre a análise da trilha sonora do filme, Aumont e Marie (2013) apontam que o som desempenha múltiplas funções ao mesmo tempo, sem que seja possível fazer distinções na exibição das imagens. A música fílmica, em especial, é sobretudo extradiegética, sendo a sua principal função acentuar o efeito de unidade ao nível da narração e da imagem. É certo que a música dos sons ambientes procura impor-se por si mesma, ainda que haja um esforço de relacioná-la com a imagem.

A música [...] não é uma arte representativa ou uma técnica de representação propriamente ditas; o seu valor “representativo”, e mesmo seu valor “expressivo”, são altamente convencionais, e dependem estritamente de considerações históricas e culturais em constante variação (AUMONT; MARIE, 2013, p. 196).

Ao descer por uma escada feita com pedaços de madeira amarrados à própria árvore, Pablito encontra com seu amigo Pytã, que vem saindo de dentro da mata puxando dois animais da família dos equinos<sup>203</sup>. Antes mesmo de a descida terminar, o diretor apresenta um letreiro

---

<sup>202</sup> David Bordwell assevera que a diegese em um filme narrativo é o universo ficcional da história. A diegese engloba eventos que se presume terem ocorrido, do mesmo modo que ações e espaços não mostrados em cena (BORDWELL, 2013, p. 744).

<sup>203</sup> Podem ser cavalos, mas podem ser éguas também, uma vez que não é possível observar o sexo desses animais no filme.

em que consta *Um filme de ROBERTO FARIAS*<sup>204</sup>.

Passando por um dos ranchos clandestinos, Pablito faz um comentário ao seu companheiro de trabalho: “Se o comitivero não veio até agora, não vem mais”<sup>205</sup>. Nos créditos, as empresas Herbert Richers S.A e R.F. Farias Ltda. são apresentadas como produtoras, sendo que a adaptação e o roteiro foram feitos por Roberto Farias, tendo como referência o livro homônimo de Hernani Donato, como já foi apontado.

É interessante pensar que atores já consagrados davam suporte técnico para a realização do filme, pois nos créditos iniciais Jofre Soares (Pytã) é apresentado como responsável pela maquiagem dos personagens. Ziraldo<sup>206</sup> foi o responsável pela arte do filme. O diretor de produção foi Riva Faria (Rivanides Figueira de Faria), irmão de Roberto<sup>207</sup>.

Há agradecimento especial a José de Magalhães Lins<sup>208</sup>, que acreditamos ser por conta de apoio financeiro de alguma maneira, ao Dr. Eraldo Saldanha<sup>209</sup> e a Luiz Bonfá, responsável pela trilha sonora<sup>210</sup>. Há agradecimento também às instituições, como a Força Aérea Brasileira, o Exército Nacional, os serviços de Saúde, à PM do Estado da Guanabara (Rio de Janeiro), à Comissão de Demarcação de Limites e ao laboratório Líder Cinematográfica, responsável pela montagem da fita. Ao final dos créditos iniciais, aparece o letreiro com o local: *PONTA PORÃ – MATO GROSSO – BRASIL* (cf. imagem 4.7)<sup>211</sup>.

---

<sup>204</sup> À época, Roberto Farias já era praticamente um veterano do cinema, pois, com apenas 31 anos, já havia feitos vários filmes, e seu irmão, Reginaldo Faria, então com 26 anos, foi protagonista de vários deles.

<sup>205</sup> *Selva Trágica* (1964), sequência 1 - *Créditos e vigília na selva*, cena 1 - *Vigília e produção*, plano 4.

<sup>206</sup> Ziraldo Alves Pinto é um cartunista dos mais consagrados no país. Dentre as atividades que desenvolve estão a de cartunista, chargista, pintor, escritor, dramaturgo, cartazista, caricaturista, poeta, cronista, desenhista, apresentador, humorista, jornalista. Um dos seus principais trabalhos é o livro *Menino maluquinho*, lançado em 1980. Este livro, em versão mais atualizada, logo se transformou em filme, dirigido por Helvécio Raton, em 1995. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202521>. Acesso em 28/07/2018.

<sup>207</sup> Riva, em sociedade com o irmão Roberto Farias, fundou a produtora R. F. Farias e a distribuidora Ipanema Filmes, que foram responsáveis por grande parte do sucesso do cinema nacional nas décadas de 1960 e 1970. Fonte: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/produtor/riva-faria>. Acesso em 28/07/2018.

<sup>208</sup> José de Magalhães Lins foi diretor em um banco em Minas Gerais e assumiu várias funções em outros bancos. Foi sempre incentivador da produção cultural, uma espécie de patrocinador dos filmes do Cinema Novo. Fonte: <https://www.joseluizdemagalhaeslins.com.br/antigo/>. Acesso em 18/07/2018.

<sup>209</sup> Eraldo Saldanha Moreira era filho do ex-prefeito de Ponta Porã Aral Moreira, que deu nome a um município na mesma região dos ervais. Aral Moreira destacou-se como pecuarista, ervateiro, jornalista e político na região de fronteiras, por onde foi eleito Deputado Federal. Artigo de José Tibiriça em 10/04/2012. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/artigos/doutor-aral-moreira-e-rafael-do-big-brother>. Acesso em 28/07/2018.

<sup>210</sup> A trilha sonora do filme foi coordenada por Luiz Bonfá. A participação na trilha estava composta por Luís Bordon na harpa paraguaia, com as canções *Mi polkita*, *Danza del yerbal*, *Caballito andador*, *Lamento índio* e *Canto de pajarito*. As vozes foram formadas por Maria Helena Toledo e também o Trio Paraná (*SELVA TRÁGICA*, 1964).

<sup>211</sup> Há aí uma primeira observação por parte dos espectadores e a consequente opinião dos historiadores, a de que Ponta Porã não mais pertence ao Mato Grosso, e sim ao Mato Grosso do Sul. Atualmente ainda é comum a confusão de dar nomes de municípios aos Estados diferentes, mas essa confusão não pode ser creditada ao filme ou ao diretor, pois quando o filme foi produzido a emancipação de Mato Grosso do Sul ainda não havia ocorrido, o que veio a acontecer somente a partir de 1977. Dessa maneira, Ponta Porã ainda era pertencente a Mato Grosso.

A frase de Pablito sobre a ausência dos comitiveiros debruça, ainda, uma serenidade na ranchada, de modo que, naquela noite, poderiam descansar sem nenhum importuno. A presença/ausência da Cia. era uma constante na mentalidade daqueles que ousavam desafiar seu poder. À noite era bem mais difícil encontrar um *changa-y*, porque o silêncio era uma de suas armas de trabalho. Por outro lado, os seguranças das ranchadas tinham que descansar durante o período noturno, porque durante o dia suas tarefas eram bem mais exigidas. Então, quando a noite chegava, todos tinham um descanso merecido, menos dois – os principais responsáveis por dar qualidade a erva – os barbaquazeiros (cf. imagem 4.5).

Com um som mesclado dos pequenos gritos – diegético – do uru, seguido do som instrumental – não diegético – da harpa paraguaia de Luiz Bordon<sup>212</sup>, o diretor organiza a montagem com uma fusão (*fade in*) da tela escura para a fumaça do barbaquá, de cima para baixo, em um enquadramento de panorâmica vertical (*tilt*), enquanto o uru revira a erva-mate. A luminosidade do barbaquá em noite escura é a essência da atividade produtiva da erva-mate, mas também é a contradição que abrevia a vida desse tipo de agente do trabalho. O uru padecia de várias perturbações, sendo as principais: o risco de morte quando fosse pego pelos comitiveiros e o definhamento da saúde após alguns anos de trabalho.

Os sons que orientam a narrativa de um filme são distribuídos entre a trilha sonora, os ruídos e os diálogos, mas as fronteiras que dividem os sons dos diálogos com a trilha sonora e os diversos ruídos como sons de carros, tiros, explosões, trovões etc., entendidos como ambiências sonoras, são constantemente flutuantes e variáveis. Para os autores Aumont e Marie (2013), a função dos ruídos no cinema despertou interesse na medida em que passaram a ser produzidos filmes falados, pois a nova estética do cinema permitia que, a partir de determinados ruídos, o diretor pudesse criar elipses de entendimento do espectador sem que fosse necessário criar uma cena para mostrar a origem dos mesmos.

Os diálogos ou monólogos fazem parte dos elementos verbais de um filme. Os diálogos são sistematicamente acompanhados de gestos abundantes que auxiliam na exposição verbal, manifestando-se como gestos de cabeça, manipulação das mãos, ou mesmo direções do olhar dos personagens para pontos estratégicos, perceptíveis ao espectador. Também é interessante notar que na análise de um diálogo incide uma interação comunicacional que oportuniza o entendimento de parâmetros especificamente fílmicos, como o tempo de duração dos planos, alocação da imagem, organização da montagem e, especialmente, a voz integrada à imagem.

---

Mas quem vê o filme hoje e não conhece essa história, continua reproduzindo, como se os dois estados fossem uma mesma coisa.

<sup>212</sup> Contempla ainda o som não diegético o vocal de Maria Helena Toledo, com participação do Trio Paraná.



Esse tipo de análise do diálogo fílmico e da conversação pode também agir retrospectivamente sobre certas investigações de pragmática do discurso, proporcionando-lhes *corpus* de novos exemplos e situações específicas. É certo que o material verbal próprio do cinema coloca problemas que não se encontram automaticamente nas gravações em bruto de “conversas autênticas” e, nesse caso, as investigações sobre o cinema podem desempenhar um papel decisivo (AUMONT; MARIE, 2013, p. 208).

A imagem em primeiro plano sobre os rostos dos protagonistas (cf. imagem 4.6) apresenta Pablito e Flora dormindo em uma esteira no acampamento, enquanto a trilha sonora tem como base uma harpa paraguaia. A luz que ilumina os rostos dos protagonistas proporciona um sombreamento próprio.

Imagem 4.5  
O uru no barbaquá



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 2, plano 1.

Imagem 4.6  
Pablito e Flora dormem



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 4, plano 1.

O diretor de fotografia e câmera do filme, José Rosa, usou nessa imagem uma iluminação que diminuísse as sombras, ainda que o espectador tenha o conhecimento de que estavam dentro de um rancho com um mínimo de claridade possível. Assim, ele cuidou para que o sombreamento emanado dos próprios corpos não tirasse a expressão de calma do sono em que estavam.

É bem evidente, conforme indicam as imagens acima, que as duas linhas de ação no filme ainda são bem distintas – o trabalho no barbaquá com a erva-mate independe da situação passional dos personagens, não tem relação alguma com o romance de Flora e Pablito. Uma situação era produzir e vender a erva-mate, a outra era viver em paz com a pessoa amada.

No barbaquá, local onde se desidrata a erva-mate, sempre há dois homens trabalhando,

um uru<sup>213</sup>, que fica sobre a erva, revirando-a para não a queimar, e um ajudante, que fica cuidando do fogo. Este recebia alguns nomes com qualificadores da função: o primeiro era *foguista*, responsável por manter o fogo aceso, bem como a qualidade da madeira utilizada para esse fim, assim como *huayno* e *aguará*, nomes comumente utilizados quando ainda é muito menino, ou seja, um pré-adolescente.

O uru tinha também um primeiro adjetivo, barbaquazeiro, sendo responsável pela qualidade da erva. Sua principal atividade era ficar revirando os galhos com folhas de erva-mate durante a noite, a fim de promover uma secagem por completo. Se a deixasse murcha, no momento de cancheiar a erva não teria uma trituração perfeita, mas, se secasse demais, adquiria um gosto ruim, um amargor de difícil aceitação no mercado consumidor.

Dessa forma, depois que esses *changa-ys* extraíam a erva e faziam um primeiro sapeco em uma pequena fogueira, protegidos do calor por uma barricada feita de pequenos troncos de madeira, um sobre outro, conhecida como *tataguá*, precisavam ainda desidratá-la para fazer o cancheamento, ou seja, triturar suas folhas para o ensacamento e venda a um negociador clandestino.

A erva era secada no barbaquá no período noturno, o que ocorria também em ranchadas ervateiras da Cia. Mate Larangeira. Mas, no caso da erva clandestina, isso era necessário porque a fumaça que saía do barbaquá, sobrepondo-se às árvores, não era vista pelos comitiveiros e não denunciava que ali havia uma extração clandestina. Mesmo o uru, com seu canto, era comedido.

Com exceção do uru e o ajudante, os demais membros dos ranchos procuram descansar em suas tarimbas<sup>214</sup>. Dessa forma, o barbaquá parecia ter vida própria, pois ali se concentravam todos os esforços dedicados ao trabalho com a erva-mate, sendo o uru o responsável por conduzir toda aquela *orquestra*, desde a quantidade de calor ali exigido até a ansiedade dos trabalhadores, dispersada à medida que ele gerenciava toda a atividade com gestos e gritos aos ajudantes.

Se considerarmos o barbaquá como uma *orquestra*, então o uru, sem outra opção, seria o regente. Sugerimos essa discussão em razão da observação de que o maestro Heitor Villa-

---

<sup>213</sup> O nome *uru* vem de um pássaro da região centro-oeste do Brasil com hábitos de cantar sempre ao anoitecer ou quando está prestes a amanhecer. É uma ave da ordem dos galliformes, da família *Odontophoridae*. Também é conhecido como *corcovado*. Mede em média 25 cm de comprimento e pesa aproximadamente 300 gramas. Tem a cor pardo-avermelhada uniforme por baixo e a região superior é marrom. Sua plumagem é marrom avermelhada, com tons ocres. Constroem o ninho no solo ou em cavidades não muito profundas, de folhas e gravetos, com uma entrada lateral. Disponível em: <http://www.wikiaves.com/uru-corcovado>. Acesso em 18/07/2018.

<sup>214</sup> Esse termo corresponde a qualquer cama dura ou desconfortável, muitas vezes feitas de galhos de madeiras paralelas longitudinais ao corpo, cobertas por palhas que serviam de colchão.

Lobos, regente responsável pela trilha sonora do filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, ao compor as músicas que sonorizavam a empreitada e suas dificuldades, pretendia entender o trabalho realizado a partir da montagem de diversos elementos articulados entre imagem e som, levando em conta as opções que o diretor tinha para compor seu trabalho. A trilha sonora não foi escolhida de modo aleatório; Villa-Lobos, já conceituado naquele momento, estudou a *Carta de Caminha* procurando entender os *estados de alma*<sup>215</sup> que a *Carta* pudesse elucidar por meio de suas letras<sup>216</sup>.

Villa-Lobos apresenta, então, três momentos de sua trilha no filme, um relacionado à viagem, outro mostrando a iminência da *descoberta* e, por fim, o contato entre índios e *civilizados*. Ao analisar a *Carta*, o músico procurava imaginar possíveis situações que deveriam intercalar aos fatos narrados por Caminha. Nesse sentido, imaginar, para Villa-Lobos, significava compor momentos não descritos, mas que se supõe que deveriam ter acontecido<sup>217</sup>.

No barbaquá, as imagens (mentais) pré-concebidas são análogas às do maestro Villa-Lobos, pois o *saber fazer* do uru delegava a ele um controle de todo o processo de qualidade. O tinir das fagulhas que emanavam do canal por onde subia o calor da fogueira indicava o tipo de madeira ou mesmo a intensidade do fogo que seu ajudante estava operando. Cabia a ele, enquanto regente, solicitar, com pequenos gritos ou gestos ao seu ajudante, o controle da temperatura para a secagem da erva. Para saber se estava no ponto para a descida do barbaquá, ele pegava algumas folhas e as colocava entre os dedos, pois o som do estalar entre os dedos determinava se estavam prontas. A contradição de sua ação é que o mesmo calor que lhe dava a autoridade na ranchada, também o matava.

As luzes emanadas do barbaquá, mergulhadas na escuridão, não distinguem as formas completas dos personagens, apenas um movimento de sombras e luzes. Não há profundidade, não há perspectiva, não há sentido figurativo ou lógico, tudo é apenas um crepúsculo sombrio e difuso – como a vida desses personagens é abordada ao longo do filme. O fogo do barbaquá pouco aparecia porque ficava dentro de um buraco e a fumaça era, de certa maneira, controlada.

---

<sup>215</sup> *Estados de alma*, para Villa-Lobos, significam os sentimentos e angústias vividos pela tripulação das naus, como os ambientes da dúvida, revolta, alucinação, tristeza, animação, confiança dissimulada, lástima das naus perdidas, visões de terra, preces, bênçãos e conselhos (MORETTIN, 2013, p. 194).

<sup>216</sup> Em uma entrevista, Villa-Lobos dizia que procurava entender a nostalgia da viagem e a alegria da Páscoa sentida por aqueles *descobridores*, em que a música andava com a câmera em um equilíbrio de absoluta fidelidade histórica (MORETTIN, 2013, p. 186).

<sup>217</sup> Importante frisar que o filme *Descobrimento do Brasil* que vemos no site da Cinemateca Brasileira foi restaurado e remasterizado pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE em 1997, pois, segundo o maestro Roberto Duarte, a quem coube reorganizar e interpretar a trilha sonora original, a versão original estava com a sonoridade muito ruim (MORETTIN, 2013, p. 186).

A fumaça<sup>218</sup>, como resultado da ineficiente queima de material de combustão, libera gases tóxicos com resíduos e partículas da matéria queimada. O barbaquá necessitava do fogo, mas a fumaça emitida e inalada pelos barbaquazeiros causava invalidez e morte aos seus operadores.

No dia seguinte, ainda na ranchada clandestina, observa-se Pablito ascendendo quase ao topo da árvore, sustentando-se para manter a vigília e garantir os trabalhos com a elaboração da erva. É certo que os *changa-ys* sempre esperavam uma visita, mais cedo ou mais tarde, mas o filme não nos dá essa margem de conexão entre as cenas (cf. imagem 4.7). A elipse foi utilizada como subterfúgio da montagem cinematográfica para a supressão de cenas, a fim de permitir ao espectador perceber que havia decorrido um espaço-tempo. Dessa forma, não há uma ligação sequencial que possa determinar como uma cena termina e a outra começa.

Há uma observação sobre a continuidade da cena nesse fotograma, porque, na descida no anoitecer anterior, Pablito havia deixado a arma na árvore, mas na subida, do dia posterior, a arma aparece do outro lado da imagem. Em certa medida, Farias não respeitou a regra dos 180°, na qual o espectador pode não entender como um objeto vai de um lado para o outro sem que isso seja evidenciado com a própria linguagem cinematográfica. Isso ocorre porque o diretor posiciona a câmera do lado contrário à imagem anterior e isso pode ser resolvido quando se intercala uma imagem com outras, que dão continuidade na sequência desejada.

O comitivero Casimiro (cf. imagem 4.8), ao chegar ao local onde havia o acampamento, identificado pela árvore e a escada que os *changa-ys* usavam para manter o posto de vigia, sabia que estava muito próximo da captura. Com uma imagem iniciada a partir do estribo do seu cavalo, que vai subindo até fechar enquadrada na parte superior de seu corpo, em uma dinâmica da câmera em plano detalhe/panorâmica vertical e primeiro plano, Casimiro observa os rastros deixados pelos *changa-ys*. Por um instante ele para, analisa o ambiente e informa a um de seus comitiveros o que teria encontrado. “Changa-y, veja se fica coisa que preste”<sup>219</sup>.

Dessa forma, Casimiro desce de seu cavalo. O mesmo acontece com mais três companheiros, que começam a vasculhar a área de extração clandestina. A imagem enquadra um plano panorâmico da floresta onde aparecem algumas árvores de erva-mate desganhadas, o que pode representar uma mina clandestina. Ainda é possível ver, na mesma cena, vários pés de palmeiras do tipo macaúba, plantas típicas da região, encontradas em abundância na região sul de Mato Grosso do Sul.

---

<sup>218</sup> Conforme apontamento da revista eletrônica *AbcMed*, a inalação continuada de pequenas quantidades de fumaça, aos fumantes, leva a um processo inflamatório crônico dos alvéolos pulmonares e mau funcionamento, dilatação e destruição dos mesmos. Endereço: <https://www.abc.med.br>. Acesso em 22/11/2019.

<sup>219</sup> *Selva Trágica* (1964), sequência 3 - *A negociação clandestina de erva-mate*, cena 7 - *O negociador clandestino*, plano 1.

Imagem 4.7  
Pablito sobe para fazer vigília



Filme: *Selva Trágica* (1964), cena 5, plano 2.

Imagem 4.8  
Casimiro chega à ranchada clandestina



Filme: *Selva Trágica* (1964), cena 6, plano 1.

Enquanto os comitiveiros observam o local, caminhando para encontrar vestígios de algo que lhes pareça estranho nas matas vigiadas, passam pelos ranchos abandonados e por um barbaquá que pouco tempo atrás estava a pleno vapor. Casimiro observa bem mais perto os vestígios da ranchada abandonada. Enquanto isso, chega um colega correndo e gritando para que todos pudessem ouvir: “Mulher, mulher, tem mulher com ele”<sup>220</sup>. A prova da presença de uma mulher na ranchada de *changa-ys* era uma peça de roupa feminina trazida para a averiguação de Casimiro.

Sobre o papel da mulher nos ervais, percebemos no filme algumas de suas ações, como é o caso de Flora e outras mulheres das ranchadas. Elas ajudavam na tiragem das folhas dos galhos de erva, acompanhavam seus homens no transporte do raído, faziam a manutenção doméstica dos ranchos e, nos períodos de festas – as *bailantas* – muitas eram utilizadas como objetos sexuais dos peões, assunto que veremos adiante.

Em *Selva trágica*, numa sequência lógica, quando Pablito sobe na árvore para fazer a observação para que o grupo não seja surpreendido pelos comitiveiros, espera-se que ele desça para prosseguir, ou mesmo para fugir o mais rápido que possa. Nesse ínterim, o diretor Roberto Farias apropria-se da imaginação do espectador com uma primeira elipse<sup>221</sup>.

Essa parte *não mostrada* pelo filme denota um tempo suprimido do objeto fílmico. Nesse caso, cabe ao espectador deduzir aquilo que está faltando, ou seja, entender como o grupo

<sup>220</sup> *Selva trágica* (1964), sequência 2 - *O comitiveiro Casimiro procura os ladrões de erva*, cena 6 - *Casimiro observa a ranchada*, plano 2.

<sup>221</sup> Uma elipse em um filme narrativo é uma abreviação da duração do enredo através da omissão de partes da história (BORDWELL; THOMPSON, 2013, 744).

de *changa-ys* fugiu. Logo em seguida, este acampamento é encontrado pelos seguranças das áreas ervateiras.

Todavia, há um suspense nessa montagem de sequência, porque o grupo de Casimiro está próximo e os *changa-ys* não têm conhecimento sobre o fato de que ele vai fazer uma tocaia. Para Bordwel e Thompson (2013, p. 610), o suspense é criado quando o diretor fornece ao espectador mais informações do que aquelas que o personagem tem. Esse suspense em *Selva trágica* vem acompanhado de um som não diegético de um instrumento de sopro, nesse caso um trombone, com batidas de um tambor, que somente o espectador pode ouvir e inferir que algo está para acontecer.

Na cena em que se encontram vestígios da elaboração de erva-mate clandestina, Casimiro abaixa-se e examina o solo pisoteado para saber quantos integrantes havia naquele grupo ou quantos animais estes poderiam ter em seu poder. De posse dessas informações, ele teria condições de determinar uma ação aos seus companheiros, o que faz em seguida, quando os orienta a pegar primeiro os fujões. Nesse caso, o comitiveiro sabia que, além dos *changa-ys*, existia outro grupo que também era de seu interesse capturar, mas em segundo plano.

Essas ressalvas de Casimiro, ao tatear o solo e observar a vegetação para ter dimensão do que passou por ali, podem ser melhor entendidas a partir das análises de Carlo Ginzburg (1990), no texto *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, em que assegura que gerações de caçadores transmitiam um patrimônio cognoscitivo aos seus descendentes por meio das observações mentais, visuais e sensitivas.

Por milênios o homem foi caçador, aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados, aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas como fios de barba, aprendeu ainda a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1990, p. 151).

A cena de Casimiro examinando o solo proporciona exatamente uma leitura de que os *changa-ys* estiveram ali e há pouco tempo haviam se retirado. O comitiveiro observou a área de acampamento a partir dos vestígios deixados, o que requeria um conhecimento tradicional e empírico para interpretar e concluir o número de pessoas que havia concluído o trabalho clandestino, uma observação em função do barbaquá abandonado, do tempo e direção que seguiram.

### 4.3 - O comércio com o negociador clandestino

Toda atividade tinha uma necessidade que carecia ser suprida, por isso, incumbia aos *changa-ys* uma dupla tarefa: primeiro produzir a erva-mate, depois encontrar alguém que pudesse comprá-la. Essa prática econômica já era conhecida de todos, pois só havia vendedor se houvesse comprador. A sequência apresenta a transação do negociador clandestino<sup>222</sup> com seus respectivos produtores, ou changadores.

O negociador clandestino, nesse caso, é um receptor. Este se apresenta na figura de um homem negro, característica destoante das áreas ervateiras, o qual observa a qualidade da erva antes de fechar o negócio. A cena toda é filmada em ambiente aberto, no sentido de ser um campo limpo próximo a um riacho, não havendo sombras de árvores que pudessem inibir a ação da luz nos personagens. Mesmo assim, com luz natural, o rosto do negociador é pouco visível, na maior parte da cena apenas percebe-se sua silhueta contornada pela sombra de seu chapéu de abas largas.

Na negociação com Pablito à beira do riacho (cf. imagem 4.9), o negociador fura o saco de erva-mate, esfrega um pouco nas mãos e em seguida leva um punhado à boca para conhecer o sabor e a textura, o que, de certa forma, atestava a qualidade e, conseqüentemente, o preço a ser pago por arroba. Saindo de perto do riacho, o negociador clandestino aproxima-se das cargas de erva-mate que estavam nos animais, sempre vigiadas pelos *changa-ys*. A imagem trabalha um plano detalhe que mostra a erva-mate sendo esmagada nas mãos do negociador, complementa com um plano americano girando em panorâmica da esquerda para direita até fechar em primeiro plano, no qual o receptor questiona a erva produzida.

Qual é o interesse em retirar erva-mate das áreas de concessão da Cia.? Ocorre que a erva encontrada em pequenas quantidades não servia para a empresa, pois tornava-se dispendioso montar estruturas de beneficiamento que compensassem abrir estradas, construir barbaquás e ranchos que pudessem abrigar os peões em seus devidos descansos. Nessa perspectiva, mesmo que os *changa-ys* extraíssem erva nas concessões da empresa, isso não a prejudicava, já que poderiam ficar abandonadas pelos motivos citados acima. Hernani Donato (1959, p. 66) atesta essa questão, uma vez que, se uma mina encontrada não produzisse mais de quatrocentos mil quilos, ela só serviria para os *changa-ys*.

Mas coibir os *changa-ys* era uma questão de honra nas ranchadas habilitadas, por mais ignoradas que fossem essas áreas. Tratava-se de uma questão de impor autoridade, assegurar

---

<sup>222</sup> *Negociador*, aqui, pode ser entendido como o comprador de erva-mate clandestina, um receptor.

quem mandava no território, mas também de uma estratégia de combate que gerava dividendos, lucro. Donato (1959, p. 43) já havia advertido que a empresa, por meio de seus comitiveros, aguardava a erva dos *changa-ys* ficar pronta, esperando disfarçadamente, para depois chegar de assalto, liquidar os homens e carregar toda a produção.

No encontro entre os *changa-ys* e o receptor há um entrelaçamento das linhas de ação quando o interesse deixa de ser apenas a erva-mate para ser outro, que não era produto de oferta – a mulher (cf. imagem 4.10). O negociador, sabedor de que a Companhia tinha uma concessão de 200 léguas quadradas, com quase todo o mate da região ali dentro, procura fazer outra proposta a Pablito.

Na conversa, ele procura desvalorizar o produto para conseguir um melhor preço, insinuando que havia muita mistura de *erva ruim*. Mas o que isso significava no entendimento daqueles que lidavam com a erva-mate? O próprio negociador apresenta o nome de uma espécie de erva que, se misturada, diminuía a qualidade daquela colhida e beneficiada – nesse caso a *canela de veado*<sup>223</sup>. Pablito, sentado perto de Flora, enquanto ela penteia os cabelos, observa a ação e ouve as palavras a eles proferidas, finca seu facão no chão como quem quisesse dizer a verdade com certa indignação e responde: “Nenhuma folha, todinha erva pra chimarrão. Igual e seca, nem ardida nem amarga”<sup>224</sup>.

Mas o negociador clandestino não se dá por satisfeito. Para ele, as palavras de Pablito não tinham sustentação, era preciso depreciar o produto de toda maneira para poder pagar menos e obter maior lucro na hora da revenda. Essa última pergunta era para o *changa-y* uma grande ofensa, pois ele não admitia misturar outros tipos de erva.

---

<sup>223</sup> A *canela de veado* é uma planta da espécie *Heliettaapiculata benth.* Fonte: [http://www.ufrgs.br/fitoecologia/lorars/open\\_sp.php?img=260](http://www.ufrgs.br/fitoecologia/lorars/open_sp.php?img=260). Acesso em 28/07/2018.

<sup>224</sup> *Selva trágica* (1964), sequência 3 - *A negociação clandestina de erva-mate*, cena 7 - *O negociador clandestino*, plano 2.



Imagem 4.9  
Negociador clandestino de erva-mate



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 7, plano 2.

Imagem 4.10  
O interesse por Flora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 7, plano 3.

Quando alguém queria aumentar a quantidade de produto, utilizava essa erva misturada à erva-mate. Essa atitude ilícita levava o nome de *mate viciado*<sup>225</sup>. O problema era que a canela de veado gerava um gosto ruim, por isso era sempre contestada e reprimida, não sendo aceita por quem adquiria o produto.

A canela de veado é parecida com a erva-mate, porém com as folhas mais estreitas, encontrada com maior abundância nas áreas ervateiras em toda a região sul do país. Uma outra planta que também se misturava era a *caúna*<sup>226</sup>. Sua folha é semelhante à da erva-mate, porém, de qualidade inferior ou amarga, por isso essa ação era amplamente combatida.

Nessas áreas ervateiras, a partir da segunda metade do século XIX, o governo imperial procurou criar leis em função de punir com multas os infratores que comercializavam o mate viciado. A Lei nº 349, de 1873, estabelecia o valor da multa em dobro para quem tornasse o mate viciado (JESUS, 2004, p. 27).

Em uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* de 1911, um relatório publicado pelo diretor da Repartição de Estatística e Economia Rural em Buenos Aires, Emilio Lahitte, tinha como proposta a criação de pesadas multas para os responsáveis pela venda de erva-mate misturada com essa planta<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup> Entende-se o *mate viciado* como erva-mate com impurezas ou outros tipos de ervas diferentes oferecida pelo produtor (JESUS, 2004, p. 27).

<sup>226</sup> Planta nativa com ocorrência na sua maior parte no Rio Grande do Sul, mas que também ocorre em florestas com araucária e na Mata Atlântica. Sua espécie faz parte da *Ilex theezans*, da família aquifoliaceae. Fontes: <http://www.ufrgs.br/fitoecologia>, <https://www.dicio.com.br>. Acesso em 28/07/2018.

<sup>227</sup> Fonte: *Jornal do Brasil*, 24/11/1911, p. 11. HDBN.

Afirmar que a erva-mate, produzida com muito esforço, estava *viciada* era uma afronta aos *changa-ys*, que sempre procuravam a manutenção da qualidade. Em uma imagem de campo/contracampo em primeiro plano, Pablito levanta-se imediatamente, encara o negociador, gira em volta dele e contradiz a frase: “Estou nos ervais desde meninote, vi meu pai morrer nas mãos dos comitiveiros da Companhia. Bueno, nunca vi meu pai misturar na erva uma folha que fosse de planta ordinária que nem essa canela de veado”<sup>228</sup>.

Pablito afasta-se, indo em direção à carga de erva-mate, guarda o facão e continua a responder ao negociador, afirmando não querer aumentar o peso, mas tão somente o ganho. O motivo era querer fechar um bom negócio e sair dali o mais rápido possível.

Nisso, percebendo que a discussão poderia caminhar para ações mais concretas, por intermédio da captação da imagem em um plano americano com panorâmica da esquerda para direita e fechando em plano detalhe, Pytã, que estava um pouco afastado a ouvir toda a conversa, levanta-se, fecha seu semblante e caminha para perto dos dois. O negociador, não aceitando as explicações e mesmo sabendo que a erva era boa, tenta a todo custo desqualificar o produto, por isso retruca as explicações de Pablito. Mesmo assim, oferece uma quantia pela carga no valor de dois mil réis a arroba.

Esse valor chegava a ser irrisório, principalmente se levarmos em conta que a taxa de exportação da erva-mate pela Coletoria Estadual de Ponta Porã nas primeiras décadas do século XX era de \$800 réis por arroba, o que já era uma cobrança bem acanhada para as empresas exportadoras e demais produtores independentes<sup>229</sup>.

O negociador clandestino mostra-se irredutível no valor, por isso dirige a fala aos outros dois em tom ameaçador, ao afirmar o quanto era difícil escapar da Companhia com erva clandestina e por isso não pagaria mais um *vintém*<sup>230</sup>.

Depois de fazer a proposta, o negociador afasta-se, mas Pytã o chama em forma de grito, como quem quisesse seguir na conversa para fechar o negócio. O negociador para, olha para trás e espera uma ação mais concreta da dupla. Eles caminham em direção aos animais com as cangalhas carregadas de erva para entregar ao negociador. Este se aproxima da carreta de bois para pegar o dinheiro e pagar a erva, quando confirmada a compra pelo preço por ele imposto, e entrega o maço para Pablito (cf. imagem 4.11). O negociador, antes mesmo de propor qualquer negócio, percebia qual seria o caminho que Pablito e sua turma deveriam seguir. Ao

---

<sup>228</sup> *Selva trágica* (1964), sequência 3 - *A negociação clandestina de erva-mate*, cena 7 - *O negociador clandestino*, plano 3.

<sup>229</sup> A esse respeito, ver Jesus (2004, p. 38) e Corrêa Filho (1957, p. 60).

<sup>230</sup> Moeda de cobre que valia 20 réis. Dicionário Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em 22/07/2018.

entender que os *changa-ys* estavam fugindo, deveriam ter pressa de chegar à cidade e que a mulher iria atrapalhar a caminhada, ele olha para Flora, que estava sentada ao chão penteando os cabelos, e faz uma pergunta para saber se Pablito dava muito valor à mulher.

Pablito, cabisbaixo, enquanto pensa, olha para Flora, ela retribui o olhar e continua a pentear seus cabelos. Pablito, como quem quisesse despistar o negociador, procura adjetivá-la pejorativamente como *mulher de bailanta*, a fim de que o receptor desistisse da ideia. Ainda assim, este, em primeiro plano, se oferece para comprá-la. “Se der licença, eu convido a mulher para ficar. Pago ela do meu dinheiro a parte que você ia pagar. Vale?”

A resposta de Pablito não foi nem sim, nem não, mas, em plano americano que enquadra os personagens com a cabeça de um animal ao centro, encosta sua arma na barriga do interessado (cf. imagem 4.12) e só não o mata porque o barulho do tiro poderia denunciar sua localidade aos comitiveiros. Essa ação põe fim aos interesses do receptor, de modo que, para a segurança de Pablito, a mulher não despertasse interesse em outro homem além dele. Vendida a erva-mate, ao som do vocal, todos concordaram em ir para Ponta Porã.

Imagem 4.11  
Negociador paga a erva-mate



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 7, plano 7.

Imagem 4.12  
Pablito ameaça o Negociador



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 8, plano 7.

Mas um questionamento feito por Flora instiga e nos leva a pensar até que ponto ela estava disposta a ir com seu companheiro e enfrentar as barreiras que lhe eram impostas. Eles, os homens, tinham um destino certo: ir a Ponta Porã para gastar o dinheiro. Por isso Flora interpela seu parceiro: “No fim da farra, quando o dinheiro acabar e vocês quiserem voltar pro mato, manda me avisar, hein Pablito?”<sup>231</sup>.

<sup>231</sup> Fonte: *Selva Trágica* (1964), sequência 4 - *Destino a Ponta Porã e a tocaia*, cena 9 - *A alegria do grupo*, plano 3.

A frase deixa dúvidas, pois ela solicita um aviso dos *changa-ys* quando eles voltassem para a atividade clandestina. Esse diálogo permite deduzir que ela não iria junto, teria que se ocupar de outra atividade, que não foi revelada porque as coisas poderiam não sair como planejado pelo *changa-ys*.

O grupo continua andando pelas matas em direção a Ponta Porã (cf. imagem 4.13), ao som de violão com vozes masculinas e femininas. Com um plano geral girando para uma panorâmica da esquerda para direita, adentra a mata mais fechada com o objetivo de chegar à cidade. Esse fotograma ilustra o poder da contraluz que se origina do crepúsculo, no qual o diretor opta por considerar apenas a luz natural do horizonte a definir a silhueta corporal de cada personagem. É uma evidência do poder que as luzes e sombras, na linguagem cinematográfica, exercem, contribuindo para o resultado ao qual se espera chegar. A paisagem rasteira estruturada por uma árvore ressequida indica que aquele local não era propriamente uma mina ervateira, mas talvez uma passagem entre uma e outra.

As árvores são muito semelhantes a pés de erva-mate, entretanto, é uma vegetação rala, porque deixa a luz solar adentrar e permite a identificação dos personagens, mesmo com a imagem em plano de conjunto com certa distância (cf. imagem 4.14). O som não diegético proveniente de um violão acompanhado do trombone, é interrompido por outro, com uma única nota, que gera uma apreensão ao espectador.

O diretor cria um suspense à medida que promove a interrupção de um som para outro, provocando a sensação angustiante de que algo está para acontecer. O espectador tem conhecimento do que pode incidir sobre os personagens que seguem alheios e felizes. Sem que o tempo demorasse, com um tiro de advertência, os *changa-ys* são surpreendidos pelos comitiveros que os encontram dentro da mata. A cena preparada, com uma lasca de madeira que detonou o explosivo, coincidindo com o feixe de luz oriundo da pólvora detonada com o barulho do tiro, aponta o início do clímax da sequência.

Imagem 4.13  
Rumo à cidade



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 9, plano 4.

Imagem 4.14  
O grupo é surpreendido pelos comitiveiros



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 10, plano 2.

Os comitiveiros não tinham intenção de matar os *changa-ys*. Segundo o diálogo entre Casimiro e um dos seus companheiros, o objetivo era apenas capturá-los. Sendo assim, ele estipula o tempo de um minuto para que todos se entregassem. O silêncio prevaleceu, a não ser pelos ruídos de pequenos pássaros e insetos e, eventualmente, o som de suspense, como já foi anotado. O tempo passou e não houve entrega, então abriram fogo, mas sem ferir mortalmente os *changa-ys*, que revidaram aos ataques, chegando a ferir um dos comitiveiros. Flora é capturada e Pablito, aconselhado por Pytã, que foi ferido na perna, não viu outra opção a não ser se entregar.

Um dos comitiveiros, apresentado em plano médio, agarra Flora à força (cf. imagem 4.15), tentando violentá-la, enquanto o tiroteio continua. Quando cessa, Casimiro interrompe a ação e, assim que Flora desvencilha-se das mãos do agressor, cospe em sua direção, exprimindo o nojo que sentiu ao ser molestada. Nesse momento, Casimiro informa a todos que a Companhia tem uso específico para mulher que anda no mato com *changa-y*.

Com um plano geral em panorâmica da esquerda para direita, o diretor evidencia o poder, ora presente, ora ausente, da Cia., ao mostrar os comitiveiros levando todos os *changa-ys* para a ranchada. A trilha sonora abstém-se nessa caminhada, ao ocultar as melodias que vieram enaltecendo as cenas, prevalecendo apenas pequenos ruídos de pisadas no mato. Apresentado em plano aberto, o grupo chega da mata (cf. imagem 4.16), passando ao lado do rancho de erva-mate, enquanto um peão rastela a erva que vai caindo da tambora. Ao fundo, sobre seu cavalo, Casimiro impõe-se sobre o grupo resignado e abatido. Pytã, que havia sido ferido, agora caminha com dificuldade, arrastando a perna sem poder parar ereto e, principalmente, sem esperar que venha em seu favor uma ação mínima de benevolência.

Imagem 4.15  
Flora abusada pelo comiteveiro



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 11, plano 10.

Imagem 4.16  
A chegada na ranchada



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 12, plano 1.

#### 4.4 - A mulher nos ervais

Mas, afinal, qual era o papel das mulheres dentro dos ervais? Quais funções elas desempenhavam para manter a engrenagem ervateira funcionando em um limite razoável? Rafael Barrett (2011, p. 198) apontava que 90% das mulheres nos ervais eram prostitutas profissionais, mas referia-se especificamente à região paraguaia, principalmente no chamado Alto Paraná - norte do Paraguai, ou seja, nas empresas do lado paraguaio.

Foi muita responsabilidade de Rafael Barrett atribuir esse percentual, porque não encontramos referências mais consistentes em outras pesquisas. Não é possível fazer essa relação direta com a região sul do antigo Mato Grosso, mesmo sendo períodos contemporâneos. Contudo, essa fronteira fluida registrava um tráfego bastante acentuado de trabalhadores e mercadorias, o que nos leva a crer que na região poderia ocorrer processo semelhante.

Em termos genéricos, as mulheres desempenhavam várias funções. Procuramos aqui elencar três delas: a função econômica, uma vez que consumia produtos da comissaria que eram pagos com o trabalho dos mineiros; a função afetiva, que prendia o homem à localidade em que estava radicado – por gostar dele, enfrentava muitas dificuldades –; e a função social, à medida que era elemento indispensável em todos os eventos festivos, para apaziguar os ânimos dos trabalhadores, conforme tem sido apontado por vários autores aqui referendados.

Quanto à função econômica, a mulher foi percebida como mercadoria de base de troca ou compra, ação evidenciada em *Selva trágica* quando o negociador clandestino fez a proposta



de comprar, além da erva-mate, também a mulher de Pablito<sup>232</sup>.

As mulheres desempenhavam várias atividades braçais, trabalhos que iam desde a manutenção dos ranchos – cozinhar e cuidar de fermentos, como já foi anotado –, à extração direta, em que faziam o depenico dos galhos para montar os raídos (cf. imagem 4.17). As mulheres contribuíam muito nessa tarefa, pois, por ser um trabalho considerado leve, exerciam concomitantemente aos cuidados com as crianças, que sempre estavam ao seu redor.

A mulher era usada como moeda de troca ou comprada como um objeto de uso qualquer (cf. imagem 4.18). Nesse fotograma, o negociador, em primeiro plano, voltado para Flora, em segundo plano picado, ou *plongée*, propõe sua compra a Pablito. Com a paisagem do erval ao fundo, ainda perto do riacho, a reação do *changa-y* foi a negativa com uma arma na barriga do negociador, conforme fotograma 4.12. Como visto, ele não aceitou a proposta e ainda ameaçou o negociador, que se afastou, montou em seu cavalo e saiu.

Imagem 4.17  
A mulher ajuda mineiro no depenico<sup>233</sup>



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 16, plano 2.

Imagem 4.18  
O negociador solicita compra de Flora



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 8, plano 5.

Rafael Barrett já havia denunciado essa situação ainda em 1908, quando publicou, em um jornal de Assunção, uma série de artigos sobre as condições dos trabalhadores ervateiros na região de fronteiras, inclusive no Brasil. Nesse caso, Barrett informava a situação em que um habilitado da Mate Larangeira havia feito uma negociação envolvendo a compra de uma mulher de um de seus mineiros. O desfecho foi que a desobediência do trabalhador provocou sua morte.

*Hace dos meses, el patrón D. C., habilitado de la Matte Larangeira, el cual había comprado la querida de un peón por seiscientos pesos, tuvo el disgusto*

<sup>232</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 3- *A negociação clandestina de erva-mate*, cena 8 - *A proposta a Pablito*, plano 4.

<sup>233</sup> Depenico era o ato de tirar as folhas de erva-mate dos galhos maiores.

*de saber la huida de la hembra con su antiguo amante y un hermano de éste. D. C. los persiguió con gente armada de winchester, y uno de los peones murió en seguida; el otro fue rematado a cuchillo. Se suele hacer fuego sin voz de alto. Las empresas sacrifican no solamente a los peones, sino a los demás ciudadanos que no les hacen el gusto (BARRETT, 2011, p. 201).*

O filme evidencia algumas razões pelas quais a mulher ficava dependente do trabalhador ervateiro, dentre elas a segurança do rancho, a segurança alimentar e a proteção contra a violência, apresentada de várias maneiras. A questão alimentar era essencial para manter o trabalhador preso à ranchada. Quando Pablito entrega o raído ao balanceiro, ele solicita dois *certificados*<sup>234</sup> para trocá-los por mercadorias na comissaria. O balanceiro faz, então, um alerta de que a sua dívida iria ficar mais alta do que um coqueiro<sup>235</sup>.

Pablito foi repreendido por Pytã, que chamou sua atenção porque também não gostaria que o amigo gastasse todo seu ganho de uma só vez, enquanto, escorada em um tronco, Flora procurava curar os machucados adquiridos por conta do carregamento do raído: “Assim do seu ganho você não chega a ter saldo na comissaria, não sai daqui nunca”<sup>236</sup>. Na mesma cena, Pablito retruca o amigo ao informá-lo que ganhava bem com o carregamento do raído, por isso iria comer com quem lhe agradasse – ele estava se referindo a Flora, ainda mais porque ela estava ali, ao lado dos dois.

Em outro momento, quando Pytã e Pablito chegam à comissaria para negociar o saldo a fim de que pudessem sair da ranchada sem serem perseguidos pelos comitiveros, o administrador Curê estava ciente do interesse de Pytã e já sabia o que dizer. Pytã confirma ao administrador que, pelas suas contas, já teria pago tudo o que devia à empresa, mas é informado que, pelas contas da Companhia, eles ainda estavam devendo.

Pytã havia trabalhado duro para livrar-se da dívida na comissaria. O administrador solicita ao capataz Isaque que esclareça o motivo de não haver saldo. Este informa que Pytã andara sustentando mulher e que isso teria aumentado suas despesas no armazém. Quando Pablito requisita a dívida, Curê ressalta que esta era de quem levava os mantimentos da

---

<sup>234</sup> Certificado, nesse contexto, serve como uma espécie de vale, requisição ou recibo provisório, usado para trocar por mercadorias nos armazéns das ranchadas ervateiras.

<sup>235</sup> É certo que a árvore do coqueiro que aparece durante todo o filme é do ramo da palmeira macaúba. A macaúba (nome científico: *Acrocomia aculeata*) alcança até 25 metros de altura e possui espinhos longos e pontiagudos. Ela pode ser encontrada em quase todo o Brasil e por isso é também conhecida por outros nomes, como bocaiuva, macaúba, coco-baboso e coco-de-espinho. Os frutos são importantes para a fauna nativa, pois alimentam araras, cotias, capivaras, antas e emas. Disponível em: <http://www.cerratinga.org.br/macauiba>. Acesso em 29/01/2020.

<sup>236</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 6 - *A produção ervateira*, cena 19 - *A paisagem e os certificados*, plano 6.



comissaria, nesse caso, Pytã. Para findar o assunto, os administradores estabelecem que um ano a mais no trabalho com a erva-mate seria tempo suficiente para pagar a dívida<sup>237</sup>.

Apontamos essa questão porque, para a manutenção dos trabalhadores nas ranchadas, era necessário produzir meios que os *prendessem* naquele espaço – nesse caso, a mulher era uma peça chave para assegurar esses meios. Essa forma coercitiva de manutenção dos trabalhadores, conforme aponta Rafael Barrett, não era prerrogativa apenas da Mate Larangeira, era também recorrente em alguns ervais das empresas do setor no Paraguai.

*Por un lado le conviene tener nuevas bocas a quienes vender el hediondo engrudo del yopará. Por otro lado le fastidia que el trabajador se distraiga. En unos sitios es negocio traer hembras; en otros, no. Las gallinas se prohíben siempre. Pretexto: causan trastornos en las mudanzas de los barbacuás. Motivo real: evitar a toda costa que el siervo goce de propiedad alguna (BARRETT, 2011, p. 198).*

Na elaboração da erva em ranchadas, como a apresentada em *Selva trágica*, elas tinham também a função de descarregar a *tambora* (cf. imagens 4.19, 4.20), mas em locais com menos estruturas, a *tambora* não existia, pois o mineiro, ao cortar os galhos da planta, fazia o sapeco de imediato, no tataguá, uma espécie de barreira feita de troncos de madeira que protegia os trabalhadores das labaredas que sapecavam a erva, conforme apontado no capítulo dois.

Imagem 4.19  
A mulher ajuda na tiragem das folhas



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 12, plano 1.

Imagem 4.20  
O trabalho das mulheres



Fonte: *Selva trágica* (1964), cena 19, plano 2.

---

<sup>237</sup> Filme *Selva Trágica* (1964), sequência 13 - *O plano de fuga*, cena 38 - *Pablito e Pytã vão à Comissaria negociar*, plano 4.

A narrativa estilística de Roberto Farias é observada (cf. imagem 4.22), pois apresenta uma característica peculiar, na qual, somente em um único campo, diversas atividades ocorrem concomitantemente. Esse conceito cinematográfico é entendido como profundidade de campo (*deep focus*)<sup>238</sup>, e não era uma novidade para Farias. O diretor de *Cidadão Kane* (1941), Orson Wells já havia utilizado o estilo para demonstrar ações simultâneas em um mesmo campo de visão.

No filme *A regra do jogo* (1939), Jean Renoir – uma espécie de mentor do cinema moderno, o cinema falado – evidencia o desenvolvimento de um acentuado uso do foco profundo – em muitas cenas o olhar do espectador opera como um personagem dentro da trama apresentada. Mas é importante que se tenha uma observação difusa, porque várias ações ocorrem ao mesmo tempo no ecrã.

Aumont propõe-se delimitar o sistema de representação do filme de Renoir, abordando lateralmente o nível da figuração, dos efeitos de realidade, e o da representação propriamente dita; e o lugar atribuído ao espectador por um dispositivo fílmico de comunicação vinculado aos dois primeiros níveis (figuração/representação) (AUMONT; MARIE, 2013, p. 177).

Conforme indicam os autores, isso induz um efeito de realidade, pois o sujeito-espectador tem a sensação de estar participando como um personagem dentro da cena, procurando captar as ações simultâneas dentro das imagens que compõem o filme.

É o que constatamos na imagem 4.22, em análise. Em primeiro plano, vemos Pablito segurando a haste da balança para pesar seu raído, em sua adjacência aparece um mineiro desamarrando um fardo. Em segundo plano, à direita, vem chegando outro peão carregado. Na imagem intermediária, vemos duas mulheres descarregando e revirando a erva-mate que desce da tambora. Um pouco atrás delas há um trabalhador que enche a tambora com erva-mate para o sapeco. Somente aí temos cinco ações no quadro, mas existem mais duas, que só são possíveis de perceber com o filme em movimento: a de outro mineiro trazendo mais raídos para a balança e, bem ao fundo, um trabalhador empurrando uma espécie de carrinho carregado de erva-mate para o sapeco.

A necessidade de haver um acompanhamento feminino nos ervais garantia a permanência do trabalhador, primeiro pela razão afetiva, porque ela dava o alento que o mineiro

---

<sup>238</sup> *Deep focus*, ou foco profundo, é um estilo ou técnica de cinematografia e encenação com grande profundidade de campo, usando lentes de grande angular e aberturas pequenas para renderizar em foco nítido planos próximos e distantes simultaneamente. Uma foto com foco profundo inclui objetos em primeiro plano, meio termo e fundo extremo, todos em foco. Fonte: *The Columbia Film Language Glossary*. Disponível em: <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/deep-focus/>. Acesso em 26/01/2020.

precisava depois de um dia estafante, curava as machucaduras<sup>239</sup> ocorridas por cortes durante o dia, *prendia* o trabalhador no rancho. Ao longo de *Selva trágica*, observam-se apenas três momentos em que há imagens de afetos entre Flora e Pablito. O primeiro, logo na abertura do filme, quando Pablito dorme no colo de Flora, ao mesmo tempo em que ela também se apoia nele para o descanso durante a noite<sup>240</sup>.

Um segundo momento, ocorre quando, em primeiro plano (cf. imagem 4.21) ambos apresentam declarações e afetos, que depois de uma longa conversa, acabam trocando carícias. Mas o espectador entende a razão das conversas que Flora tivera com Pablito, principalmente quando ela afirma que não importava quantos homens haviam passado em sua vida, ainda mais vivendo no mundo da erva<sup>241</sup>.

Na sequência, em uma imagem panorâmica horizontal, Flora abaixa-se e encosta a cabeça no colo de Pablito, que diz: “Flora, a gente queria que a mulher escolhida não tivesse nunca sido tocada, porque a gente vira e mexe por amor dela e pra ela, e já não é o mesmo quando se sabe que outros chegaram antes, e disseram, e fizeram o que a gente tem pra dizer e fazer com ela”<sup>242</sup>. Esse diálogo parece evidenciar que Flora fizera parte daquela porcentagem apontada por Rafael Barrett, ou seja, de mulheres que, principalmente nos ervais do Alto Paraná, eram prostitutas. Nesse sentido, a afirmação de Pablito, que sabia de seu passado e sentia afeição por ela, não deixa de expressar um desejo machista de posse, lamentando que não fosse o primeiro e único homem a tocá-la.

Por fim, no terceiro momento<sup>243</sup>, a função afetiva ocorre quando Pablito volta da viagem a Ponta Porã à qual havia sido convocado (cf. imagem 4.22). Nessa volta, antes mesmo de chegar à ranchada, solicita permissão ao comitivero Casimiro para ir correndo abraçar Flora. Em um ângulo de panorâmica vertical, com um grande plano geral que apresenta grande área da ranchada ervateira, os personagens encontram-se e abraçam-se. De resto, o enredo de todo o filme procura resolver as urdiduras conflituosas que carregam a trama.

---

<sup>239</sup> Essa função *Flora* recebeu quando o administrador da ranchada determinou que ela se responsabilizasse por eventuais machucados que eles teriam ao fazerem a extração e carregamento da erva. Fonte: filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 14 - *As observações do administrador aos changa-ys*.

<sup>240</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 1 - *Créditos e vigília na selva*, cena 4 - *Pablito dorme deitado no colo de Flora*, plano 1.

<sup>241</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 7 - *O dia do baile*, cena 25 - *As declarações de amor*, plano 1.

<sup>242</sup> *Idem*.

<sup>243</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 12 - *A chegada de Ponta Porã*, cena 34 - *O segredo de Flora*, plano 3.

Imagem 4.21  
Flora e Pablito trocam afetos



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 25, plano 3.

Imagem 4.22  
Pablito encontra Flora ao chegar de Ponta Porã



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 34, plano 2.

Tão importante quanto as outras funções que as mulheres desempenharam nos ervais, estava a função social. Quando Hélio Serejo (1986) procura denominá-las de *as heroínas dos ervais*, argumenta que elas vieram muito antes da industrialização da erva-mate e seguiram seus companheiros selva adentro.

Chegaram a pé, com os olhos incendiados de expectativa. Vieram elas - vida de martírios - mas tudo suportaram ao lado do companheiro - *uru, monteador* ou *mineiro* - prestando ajuda preciosa aos que se atiraram, afoitamente, contra aquele mundo, até então, incógnito e enigmático. Somente elas souberam suportar os duros revezes da vida, sem lágrimas nos olhos e sem mágoa no coração (SEREJO, 1986, p. 54).

A pesquisadora Carla Centeno aponta que em grande parte dos textos de Hélio Serejo, quando o tema da economia ervateira é abordado, as mulheres aparecem marcadas pelo sofrimento e pela humilhação. O trabalho era eminentemente masculinizado e necessitava de força e especialização no *saber fazer*, sendo assim, não havia tanta participação das mulheres, a não ser em pequenas tarefas, por isso seu número era reduzido.

Acrescente-se que, num ambiente embrutecido e carente pelas próprias condições de trabalho, as mulheres, por serem *peças raras*, viraram mercadoria, passaram a ser ofertadas e negociadas pelos trabalhadores que possuíam dívida alta. Esse costume difundiu-se como algo muito corriqueiro na região ervateira (CENTENO, 2007, p. 65).

Há um caso contado por Hélio Serejo, de que na ranchada de seu pai, Francisco Serejo, houve um paraguaio que veio trabalhar como mineiro. Este trouxe sua mulher e suas filhas, mas a presença feminina causou um alvoroço entre os peões, provocando vários conflitos e mortes

entre os trabalhadores. Para evitar mais mortes, Francisco Serejo mudou de ranchada, levando consigo os trabalhadores e os prejuízos. Depois de alguns anos, soube que o paraguaio, em dificuldades, havia vendido suas filhas (SEREJO, 197-a, p. 80)<sup>244</sup>.

Quando o autor apresenta as mulheres como *as heroínas dos ervais*, ele não deixa de mencionar as mulheres com idades mais avançadas, conhecidas como *nhás*. Adjetivavam-nas como admiráveis mulheres de *fibra de aço*, que encaravam qualquer dificuldade. Eram exímias artesãs, tecelãs e, principalmente, curandeiras e benzedeiros, pois, com seus conhecimentos da flora selvagem, realizavam curas em muitos residentes dos ervais.

Conheciam as plantas, os frutos, as raízes, as folhas e as cascas. Também sabiam dos capins, dos tubérculos dos brejos e das flores que curavam. Eram as *cunhás* que curavam, um “dom” que receberam de DIOS, por serem merecedoras: pela paciência, pelo estoicismo, pela bondade, pelo amor cristão, e pelas *manos milagrosas que tenían...* salvaram milhares de maleitosos, com as plantas que conheciam – “jujos dos guaranis”, principalmente (SEREJO, 1986, p. 77, 78).

Tânia Zimmermann e Márcia Maria de Medeiros (2017, p. 37) ratificam o filme como uma denúncia sobre os interesses econômicos opressivos, sendo que os estratagemas de sobrevivência, dadas as condições de relações ali impostas, resumem-se à passividade feminina em relação à brutalidade masculina.

As autoras apontam que dentro das tessituras discursivas é que se constroem as ideias sobre gênero, sendo que em *Selva trágica* as mulheres emergem como partícipes do espaço imagético que, em algum momento, é relacionado com a tessitura do discurso real. Assim, pelo que narra o filme, num ambiente de exploração do trabalho humano, ser um homem dominante e ativo sexualmente sobre as mulheres torna-se uma condição de sobrevivência entre os indivíduos. Zimmermann e Medeiros (2017, p. 40) entendem que muitos autores da historiografia da atividade ervateira citam as mulheres como ajudantes do marido, mas, para elas, não basta promover citações rasas, como quando Hélio Serejo comenta que *as heroínas dos ervais* suportaram as violências a elas impostas, despojadas de sentimentos e emoções, *sem mágoa no coração*, tema apontado no capítulo anterior.

As mulheres representadas nas cenas do filme *Selva Trágica*, apresentam-se principalmente como figuras femininas receptivas e passivas em relação aos desejos e necessidades dos homens. Mais tarde, essa figura receptiva e passiva se converte em receptáculo procriador, o qual de uma forma ou de outra dá continuidade a gesta ervateira através do nascimento de mais trabalhadores.

---

<sup>244</sup> Sobre esse assunto, ver também Centeno (2007, p. 65-66).

Mais uma vez, assim como a natureza (re) cria o erval, a mulher recriará os braços que irão colher o fruto da terra (ZIMMERMANN; MEDEIROS, 2017, p. 41).

A mulher, nesse caso, conforme indicam as autoras, aparece como um objeto a ser conquistado e possuído, sendo que a natureza hostil do trabalho na atividade ervateira reverte-se em violências do cotidiano, como algo naturalizado que imprime a hegemonia masculina do indivíduo embrutecido pelas condições de trabalho e limitações sociais ali impostas. Usa-se como exemplificação da mulher como objeto a passagem em que Flora é capturada na fuga dos ervais e o comitveiro diz que ela teria que voltar para ser de todos os peões do erval. Sendo assim, as condições em que estão imersos não embrutecem só os indivíduos, mas também as relações entre si.

A presença de mulheres no filme baseado na obra homônima de Hernani Donato, raramente denota atividades que se caracterizariam como sendo de “ajuda” em tarefas domésticas ou mesmo de trabalho nos ervais, mas sim são aduzidas como objeto de prazer, satisfação, e exploração sexual, relacionando-a a necessidade física e de instinto sexual dos trabalhadores dos ervais (ZIMMERMANN; MEDEIROS, 2017, p. 41).

Se Flora, capturada depois da fuga, passa a representar um patrimônio da Companhia, um objeto de disputa entre os homens, também é importante observar seu nome, que tem uma associação com o próprio ambiente em que todos vivem – a *selva*.

Assim, a mulher representação deste ambiente selvagem, associada à ideia de natureza deveria ser punida pelas suas subversões da mesma forma que aquela selva era atacada e castigada pelo machado e pelo fogo, elementos que podem ser considerados simbólicos no sentido fálico. O masculino aparece aqui como senhor não só do corpo das mulheres que possui como, quando e da forma que desejar, como também como senhor da natureza, da qual se serve da mesma forma e como o mesmo sentido (ZIMMERMANN; MEDEIROS, 2017, p. 43).

Esse sentido de coisificação do ser humano, conforme Zimmermann e Medeiros (2017, p. 47), é percebido como algo *natural* no filme – natureza aqui entendida como um destino obrigatório para as mulheres dos ervais, como submissão, resiliência e resignação. Em seu livro *Frutos da terra*, Gilmar Arruda (1997) ratifica a ideia de que as mulheres assumiam outra função entre os trabalhadores – a condição que as tornava mercadorias para negócio como troca ou venda.

Muitas vezes um mineiro tendo um débito muito alto com o rancho e sem condições de pagá-lo, para abandonar o trabalho utilizava sua mulher como pagamento. Entrava em contato com outro trabalhador que tivesse interesse pela sua mulher, acertava o negócio, e a dívida e a mulher passavam para o outro trabalhador. O mineiro ficava “livre” para ir embora (ARRUDA, 1997, p. 106).

A constatação do elemento feminino como mercadoria também é observada no trabalho de Odaléa Bianchini (2000, p. 191), ao informar que o mineiro, para se livrar das dívidas intermináveis contraídas na comissaria, dava em troca sua própria mulher, quando não suas filhas, meninas iniciando a fase da adolescência.

#### **4.5 - A administração da ranchada**

Casimiro chega à ranchada trazendo os *changa-ys*. Em técnica cinematográfica de plano aberto, que abarca com panorâmica horizontal direita (cf. imagem 4.23), vê-se, em primeiro plano, Pablito, Flora e um dos comitiveiros; em segundo os mineiros, acompanhados dos comitiveiros, e, atrás, Casimiro, em seu cavalo, ao lado de Pytã, que vem arrastando a perna e caminha com dificuldade.

Um ponto deve ser observado com mais atenção: a casa feita com tábuas serradas, coisa rara em uma ranchada ervateira. O filme representa a década de 1930, um dos períodos áureos da extração da erva-mate. A casa, apresentada à direita da imagem, poderia ser cuidadosamente ocultada pela cenografia, porque, se fosse a melhor moradia, deveria, então, ser a do administrador habilitado, mas o que vemos é o grupo passando direto e se encaminhando para o rancho da comissaria.

Contrastando com a casa de acabamento mais refinado, estava a comissaria que Curê usava como escritório (cf. imagem 4.24). Ali, a luz que ofusca a entrada da porta e contorna a silhueta de Casimiro parece ser a mesma que ilumina o ambiente. As paredes feitas de pranchas e troncos de palmeira macaúba ou outras madeiras da região contornam o quadrilátero que fecha o rancho.

Imagem 4.23  
Casimiro chega com os *changa-ys*



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 12, plano 2.

Imagem 4.24  
Casimiro adentra a comissaria



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 13, plano 1.

No entanto, essas paredes são desalinhadas, de modo que as frestas entre as juntas deixam passar focos de luz que ajudam a iluminar o interior. Mesmo assim, Casimiro, em um plano americano que mostra seu corpo dos joelhos para cima, procura o administrador para entregar as armas dos *changa-ys* e alguns pertences de outros três fugitivos capturados. O som vocal não diegético do Trio Paraná, que entoa a cena, evoca a apreensão no espectador, que espera a continuidade da sequência.

No efeito dramático de luz e sombra, oriundo do estilo expressionista, as imagens acima indicam contraste em dois aspectos. De um lado, os *changa-ys* chegando à ranchada traz, em primeiro plano Pablito, o protagonista, todo iluminado, mesmo sendo luz ambiente, mas carregando diante de si todo o drama do enredo, por ser o interlocutor das ações; de outro, Casimiro, o comitaveiro que fez a caça e trouxe todos para trabalhar na ranchada (ainda que forçados), não tem a mesma visibilidade, sendo relegado ao estilo gótico, de modo que em seu corpo todo não tivesse incidência da luz, pelo contrário, a luz irradiante estava fora do ambiente.

Essa observação foi apontada por Laura Cánepa (2006) ao referenciar Lotte Eisner<sup>245</sup>, que a fotografia, acompanhada da cenografia, foi ganhando cada vez mais elaboração para criar ambientes expressivos extraordinários.

Esse método, que consiste em enfatizar e salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou detalhes de um cenário, se tornará uma característica do filme alemão. (...) Chegarão mesmo a recortar os

---

<sup>245</sup> Lotte Eisner (1896-1983) foi crítico de cinema francês, nascido na Alemanha e um dos principais historiadores do cinema do século XX, que argumentou que o cinema expressionista alemão deve ser visto como um elemento importante na evolução da arte cinematográfica moderna. Fonte: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/eisner-lotte-1896-1983>. Acesso em 12/01/2020.



contornos e as próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e dos jatos de luz; por outro lado, acentuarão alguns contornos, moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial (EISNER, 1985, p. 67, apud CÁNEPA, 2006, p. 71).

Ao pagar Casimiro pelos serviços prestados à ranchada, Curê deixa evidente sua condição de responsável maior, detentor do controle da produção (cf. imagem 4.25), todavia, sua condição de administrador, conforme o enquadramento, *parece* não representar uma superioridade diante de Casimiro.

O diretor aciona o personagem de Curê para que procure a ação e dialogue com Casimiro, que não havia falado nada. Porém, o comiteveiro sabia que o dinheiro que o administrador tinha lhe entregado era insuficiente pelos serviços ali prestados, por isso o gesto de espera. Curê se levanta, põe-se ao nível do comiteveiro (cf. imagem 4.26) para a interlocução direta e esperada, achando que já havia pagamento suficiente, por isso solicita a Casimiro: “Pode contar, querendo”<sup>246</sup>. Há uma diferença acintosa: o figurino do administrador tem a iluminação direta, enquanto seu interlocutor fica à sombra do recinto, como mero figurante.

Imagem 4.25  
Casimiro encontra Curê



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 13, plano 1.

Imagem 4.26  
Casimiro quer mais dinheiro



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 13, plano 2.

A câmera com plano picado, ou *plongée*, direcionada ao administrador, também enquadra parte do corpo de Casimiro, porém o ignora, relegando-o a segundo plano diante do administrador. Por mais que diretor Roberto Farias quisesse mostrar Curê, ali sentado, limitado ao seu espaço, seu mundo, ele ainda tinha o controle de toda atividade ervateira, de modo que todos lhe deviam algum tipo de satisfação.

<sup>246</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 13 - *O acerto com o administrador*, plano 2.

A roupa do administrador é branca, destoante dos trajes dos demais trabalhadores, e a iluminação de três pontos, óbvios pelos reflexos na própria testa de Curê, foi escolhida pelo diretor a fim de incidir focos diretamente nesse personagem. A cena é desprovida de som externo, cabendo somente o diálogo entre os dois.

O administrador tinha seus dramas pessoais e o diretor procura mostrar que ele não estava alheio à ação da produção ervateira. Com uma panorâmica horizontal à direita, Curê vai até a porta da comissaria, reclamando da dor que sente em seus olhos, por isso exclama: “Maldita luz!”<sup>247</sup> (cf. imagem 4.27).

A contradição da sua vida é que a luz, tão necessária para o trabalho na ranchada, tolhe os olhos, inibe sua ação e, ao mesmo tempo, seu humor. Ele, dentro da comissaria, estava resguardado da luz que o incomodava, porém, quando é obrigado a sair do rancho, sente a tormenta que lhe cai sobre os olhos; ainda assim procura observar os *changa-ys* que acabavam de chegar.

À porta do rancho da comissaria, Curê observa o vulto de uma mulher sentada em um banco de madeira (cf. imagem 4.28). Esta seria a primeira imagem subjetiva optada pelo diretor. Com foco *fade in*, a imagem em plano médio vai do opaco ao translúcido, para que o administrador pudesse observar quem seriam as pessoas que o comitivero havia trazido da selva. A câmera corre em panorâmica horizontal à esquerda para mostrar, aos olhos de Curê, os demais membros do grupo de *changa-ys*. Quando consegue fixar os olhos, exprime certa euforia e dirige a conversa para Casimiro e Isaque, que estão próximos ao balcão. “Viva, bem que me faltam mineiros pros raídos”<sup>248</sup>.

Ao voltar-se ao rancho da comissaria, possuído da alegria de obter elementos humanos que suprissem a falta de mão de obra para o trabalho ervateiro, o administrador, mesmo sem chegar perto de Flora, adjetiva-a com qualidades que julgava serem necessárias na ranchada. “A mulher é boa, quando houver baile vai aliviar um punhado de homens”<sup>249</sup>.

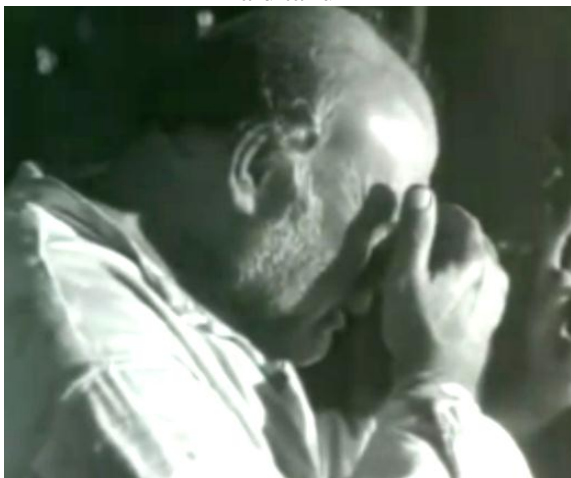
---

<sup>247</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 13 - *O acerto com o administrador*, plano 3.

<sup>248</sup> *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 13 - *O acerto com o administrador*, plano 5.

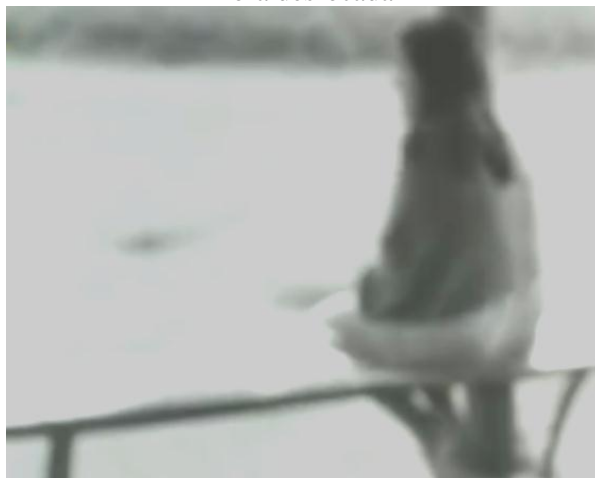
<sup>249</sup> *Idem*.

Imagem 4.27  
Maldita luz



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 13, plano 3.

Imagem 4.28  
Flora desfocada



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 13, plano 4.

Quando todos saem de dentro da comissaria, há uma apresentação prévia de cada um dos *changa-ys*. Nisso, Curê, informado pelo comitiveiro, entende que Pablito era valente e aguerrido. Faz, então, uma proposta para ele trabalhar como comitiveiro, assim ficaria perdoado da dívida por vender a erva ao negociador clandestino. Pablito, o único do grupo que responde aos questionamentos, ficou a pensar. Como ficaria o restante do grupo se se tornasse um comitiveiro? Pytã seria livre? Flora moraria com Pablito e viveriam felizes na ranchada? Os demais membros do grupo não teriam que pagar pela erva vendida e estariam livres?

Nesse ínterim, o diretor não deu a possibilidade de o personagem estabelecer um diálogo com o grupo para tomarem uma decisão em conjunto, tratou de resolver a questão como objeto da continuidade da sequência fílmica. De modo contrário, seria mais vantajoso para todos se Pablito se tornasse um comitiveiro – Flora não seria violentada pelos peões nos bailes e Pytã poderia ir para qualquer outra ranchada.

A trama que conduz o filme necessita de um acontecimento que a impila, crie ganchos para serem desatados à medida que se desenvolve, muito por conta do drama pessoal de cada um dos indivíduos envolvidos. Se assim sugere o diretor, então não é novidade que Pablito tenha se valido da frase que norteia sua conduta dentro dos ervais “De um jeito ou de outro, *changa-y* não muda, sua vida é prejudicar a Companhia. O castigo de *changa-y* é a morte”<sup>250</sup>.

Com essa frase, não restou outra opção para todos ali envolvidos a não ser o trabalho na extração e beneficiamento da erva-mate. Desse momento em diante, todos deixam de ser *changa-ys* para serem mineiros do Rancho Bonança. Casimiro pergunta a Curê o que fazer da

---

<sup>250</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 14 - *As observações do administrador aos changa-ys*, plano 2.

mulher, e o administrador informa: “Se ainda fosse mulher de *changa-y*, o castigo era ser do rancho inteiro, mas agora eles não são mais *changa-ys*, são mineiros do rancho Bonança e trabalham para a Companhia”<sup>251</sup>.

Em certa medida, essa mudança de denominação favoreceu Flora, porque, quando foi capturada pelos comitiveiros, disseram-lhe que seria a alegria dos homens nos bailes. Mas agora ela teria outra atividade: cuidar dos fermentos resultantes do trabalho dos homens com a erva-mate.

Isaque, em primeiro plano, tendo Curê a observá-lo em segundo plano, sentado em um banco de madeira à frente da comissaria (cf. imagem 4.29), indaga-se sobre o comportamento de seu chefe. Mesmo participando da vida cotidiana na ranchada ervateira, Isaque não tinha conhecimento sobre algum tipo de afeição que tivera observado em Curê. O capataz afirma que não conhecia os gostos do administrador, nunca soube se ele sentia pena ou paixão por alguém, por isso pergunta: “De que você é feito, Curê?”<sup>252</sup>.

Na imagem 4.29, Isaque aparece olhando para a câmera, como se estivesse falando para o espectador, indagando Curê em seus pensamentos. Este, entretanto, observa-lhe fisicamente. O que podemos depreender dessa cena? O próprio Curê dá indícios dos sentimentos de Isaque quando percebe que seu capataz ficou emocionado com a chegada dos novos mineiros e afirma que, apesar de Isaque ser mole e ter fraquezas com as mulheres, era preciso ser duro com os homens na vida de erval.

O administrador, depositário inerte da vida na ranchada, entende que aquilo que vive é sua vida. Quando diz para si mesmo (cf. imagem 4.30) que não era nem branco nem preto e nem bugre, estabelece que ele é a própria erva-mate, já que sua pele é da cor da erva cancheada. Em primeiro plano, a imagem mostra o administrador, que afaga uma mão sobre a outra para ratificar a sua condição de elemento carregado de resignação. O que mais o assustava é que, se a erva acabasse, ele teria que morrer, porque não serviria para mais nada<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Idem, plano 4.

<sup>252</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 14 - *As observações do administrador aos changa-ys*, plano 6.

<sup>253</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 15 - *O administrador se lamenta da situação*, plano 4.

Imagem 4.29  
Isaque se questiona em pensamentos



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 15, plano 2.

Imagem 4.30  
Curê resignado



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 15, plano 3.

Podemos perceber como os olhos de Curê, teoricamente o empregado mais autônomo, condensa o sentido de espaço e tempo, mas é justamente ele quem não consegue enxergar os horizontes, a luz tolhe sua visão e até em seu sono (sonhos) ele dorme com olhos vendados, impossibilitado de ver outro tempo, outro espaço, daí sua recorrente afirmação de estar preso ali, como todos os demais.

Curê<sup>254</sup> incorpora *tendências obscuras*, conforme Herrig (2010), pois beber, jogar e mandar são suas preocupações diárias. No entanto, a única coisa que representa a presença da Cia. dentro da ranchada é o seu poder de delegar funções aos seus administrados. A sua maior satisfação são seus gostos particulares, seus vícios, já que suporta dores infernais e presume não ser reconhecido pela Companhia.

O administrador do rancho Bonança, Curê, sofria do mesmo mal que o uru, viver o mundo da erva, que aqui pode ser entendido como o social, cultural, o político, o hierárquico, o econômico, enfim, todo o conjunto que existe tendo por motivo a erva mate. Era a única coisa que podiam fazer, pois era a única coisa que sabiam fazer. Várias passagens do texto deixam claro o embrutecimento que o erval causa, mas o Curê é a consubstanciação desse embrutecimento, dessa animalização (HERRIG, 2010, p. 15).

Em outro texto que fala da tragicidade do filme, Herrig (2014, p. 148) entende que Curê é a figura tocada de maneira mais latente, por ele ser o elemento que controla o rancho. Segundo esse autor, ele é um homem das cidades que foi para o mato e foi brutalizado pela erva, que passou a fazer parte de sua existência ética. Tudo que ele faz é pela erva e, nesse sentido, sua

---

<sup>254</sup> No idioma guarani a palavra *Curê* significa porco, sendo grifada *kurê*. Mas o que chama a atenção é que o porco é uma figura que representa coisas não muito atraentes em termos de humanidade. (HERRIG, 2010, p. 16).

condição de ser vivo o torna um portador de uma situação trágica. O administrador incorpora-se potencialmente, não como vítima, mas por ser ele próprio o elemento trágico<sup>255</sup>.

Poucas vezes ele saiu de dentro do rancho; mesmo vivendo diuturnamente no mundo da erva, nunca está presente nos momentos mais importantes e dramáticos do filme. É a relação de presença/ausência que a Cia. impõe aos seus subservientes e ocupantes das áreas de sua concessão.

Conforme indicamos no início deste texto, a narrativa do diretor Roberto Farias traz duas linhas de ação: a do trabalho com a erva-mate e a do triângulo amoroso. No momento da venda da erva-mate clandestina houve um interesse do negociador na compra da mulher, no entanto, não houve avanço por circunstâncias alheias aos personagens. Mas, ao chegar à ranchada, um novo personagem demonstra interesse, o capataz. Isso foi percebido pelo administrador, que passa a se lamentar da sua condição de responsável pela produção ervateira. A segunda linha das relações passionais gera ações intrincadas, que se entrecruzam no sentido de desenvolver a narrativa de cada personagem. Nesse sentido, Isaque não seria somente o capataz, seu personagem passa a fazer parte da nova trama.

---

<sup>255</sup> HERRIG, Fabio Luiz Arruda. A tragicidade de Selva Trágica. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 32, n. 62, p.141-154, jun. 2014. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/246/145>. Acesso em 22/01/2020.

## CAPÍTULO 5

### A SELVA É TRAGICA

#### 5.1 - A imagem-cristal do levantamento do raído e dimensões opacas da vida dos trabalhadores

Para entender como *Selva trágica* produz interpretações sobre aspectos sociais e culturais, parece bastante pertinente recorrer ao filme *O pagador de promessas* (1962), identificado como elemento de cunho social cinematográfico marcante do Cinema Novo, produzido e projetado dois anos antes de *Selva trágica*.

Procurando estabelecer um diálogo entre as imagens dos dois filmes, observa-se que as imagens 5.1 e 5.2 possuem semelhanças e correlacionam-se por mostrar que indivíduos movidos pela fé impõem a seus corpos penitências capazes de sucumbi-los.

Imagem 5.1  
A mulher acompanha o mineiro



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 17, plano 4.

Imagem 5.2  
A mulher acompanha Zé do Burro<sup>256</sup>



Filme: *O Pagador de promessas* (1962).

---

<sup>256</sup> *Imagem espelhada* significa que invertamos a imagem do lado direito para o esquerdo, de modo que a comparação com a imagem adjacente possa ser significativa conforme descrição analítica.

O peso excessivo de um raído era, para os mineiros, ato de bravura ou necessidade de acumular créditos na caderneta do administrador? Sabemos que a obrigação era carregar entre oito ou dez arrobas diárias por indivíduo, mas por qual motivo levavam mais que isso? Não se pode afirmar que seja por conta de uma relação passional, já que nem todos os peões ervateiros tinham companheiras, e aqueles que tinham levavam-nas consigo.

As imagens em plano aberto carregam outros elementos a serem observados, como, por exemplo, as mulheres acompanhando seus parceiros, sempre andando atrás ou ao lado, como um anjo da guarda a guiá-los pelos caminhos que seguem. A intenção é pensar: o que evocam as imagens de certas cenas do filme? Em que medida o diretor Roberto Farias se baseou no arcabouço da estética e estilos muito em voga naquele período? Quais ideias circulavam e eram culturalmente bem conhecidas capazes de acionar sentimentos, leituras, interpretações e ressignificações?

Embora o diálogo de imagens não esteja explicitamente presente no filme, isto é, não há construção de cenas com sobreposição de imagens, não quer dizer que Farias não tenha recorrido a um repertório de imagens que conhecia, veiculadas em obras cinematográficas da época da produção, o que nos auxilia na análise das representações sobre os trabalhadores ervateiros no filme.

É possível identificar imagens cristal nos dois filmes: a cena do erguimento do raído pelo mineiro que se apoia na perna do capataz (cf. imagem 5.3) nos possibilita diálogos com a do personagem Zé do Burro, que carrega uma cruz de madeira (cf. imagem 5.4) para cumprir uma promessa. Essas cenas possuem muitos elementos em comum em sua estética<sup>257</sup>.

As cenas em que o referido personagem arrasta a cruz possuem um simbolismo religioso muito forte de penitência e sacrifício, associado à Via Sacra e à morte de Cristo na cruz. O peso que carrega sugere o sacrifício, submissão à vontade divina. Esses elementos podem ser identificados igualmente ao observar a cena do erguimento do raído pelo personagem de um mineiro na ranchada ervateira. As imagens abaixo sugerem um extremo esforço empregado

---

<sup>257</sup> O Filme *O Pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, conta a história de Zé do Burro (Leonardo Villar) e sua mulher Rosa (Glória Menezes), que vivem em uma pequena propriedade a 42 quilômetros de Salvador. Um dia, o burro de estimação de Zé é atingido por um raio e ele acaba indo a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o restabelecimento do bicho, Zé põe-se a cumprir a promessa e doa metade de seu sítio, para depois começar uma caminhada rumo a Salvador, carregando nas costas uma imensa cruz de madeira. Mas sua *via crucis* se torna ainda mais angustiante ao ver sua mulher se engraçar com o cafetão Bonitão (Geraldo Del Rey) e ao encontrar a resistência ferrenha do padre Olavo (Dionísio Azevedo) a negar-lhe a entrada em sua igreja, pela razão de Zé ter feito sua promessa em um terreiro. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3759/>. Acesso em 24/09/2018.



pelos personagens para contemplar os interesses da representação cinematográfica. Embora as imagens revelem a presença de alguém sempre próximo a cada ação, os personagens expõem-se ao esforço individual, tarefas somente suas, que não devem ser compartilhadas.

Imagem 5.3  
Levantamento do raído



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 17, plano 3.

Imagem 5.4  
Zé do Burro carrega a Cruz



Filme: *O pagador de promessas* (1962).

Para um observador mais atento, a imagem no cinema constitui uma análise de imagem, implicando uma concepção pedagógica que se exerceria de diferentes maneiras.

A fixidez da câmera não representa a única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos (DELEUZE, 2005, p. 34).

No levantamento do raído, em plano fechado, em que a câmera capta apenas parte do personagem, o capataz está ali próximo, apenas estendendo a perna para que o mineiro tenha condições de equilibrar-se. Parece estar imune ao sofrimento alheio, bem por isso não o ajuda a sustentar o fardo, carga que sobrecarrega a estrutura esquelética do indivíduo, que se penaliza nessa função. Sabemos que o mineiro não estava só nessa empreitada – bem perto dali estavam outros que também tinham que levar seus raídos para pesagem.

Na imagem adjacente, com plano americano do personagem Zé do Burro, observa-se que, apesar de estar rodeado de pessoas que participam de uma procissão, sua penitência é solitária. Mesmo olhando para a imagem de Santa Bárbara, que passa ao seu lado sendo

carregada sobre um andor pelos fiéis nas escadarias da Igreja com o mesmo nome da Santa, não cabe naquela missão qualquer contribuição ou ajuda de outros que minimizasse o seu sofrimento.

Ressaltamos ainda que os interesses são diferentes entre o mineiro que carrega o raído e Zé do Burro, que carrega uma cruz. O primeiro necessita carregar a maior quantidade de ervamate possível para obter crédito e conseguir escapar das garras da empresa ervateira; o segundo é obrigado, pela fé, a levar uma cruz porque havia feito uma promessa. Observamos que não havia uma segunda opção para os dois indivíduos, ambos na angústia de não conseguir cumprir a meta estabelecida.

O interessante a se pensar nesses dois casos é que estes já haviam consumido o produto de troca pelo qual se esforçavam e tinham que pagar. O peão ervateiro, pela necessidade de sustentar sua mulher e seus filhos, quase sempre não tinha saldo a seu favor nos armazéns da empresa, de modo que consumir os produtos a eles disponíveis tinha um alto custo – estratégia da empresa para mantê-lo na ranchada. Do mesmo modo, Zé do Burro também já havia consumido o produto – se é que podemos chamar assim –, ou seja, o milagre atribuído a Santa Bárbara por ter regenerado seu animal de estimação. Restava agora cumprir a promessa e pagar o milagre que havia recebido.

A cena do raído recebeu uma descrição particularizada dos curadores Antonio Carlos Amancio da Silva e João Luiz Vieira. Ao prefaciarem o livro organizado pelos pesquisadores Hadija Silva e Simplício Neto (2012), descrevem o plano-sequência que Roberto Farias utilizou para mostrar como um mineiro se organizava para levantar o peso e transportar o fardo de ervamate da mata para a balança. Nesse caminho, o que amenizava seu sofrimento era saber que podia contar com a companhia da mulher e de outros mineiros, atestando que não estava só.

Um corte em continuidade reenquadra o catador na lateral; ao fundo, assistida por uma pequena plateia diegética, uma mulher com uma criança de colo, tal como nós espectadores, observa toda a ação que se desenrola ali à nossa frente. O plano-sequência inicia-se então com o catador ajeitando em sua testa a faixa de couro que segura o fardo e o equilibra em suas costas. Em primeiro plano à esquerda, ocupando boa parte da imagem, as botas do capataz parecem, em princípio, vigiar o catador que, ao fundo, completamente abaixado e submisso, vai tentando, aos poucos e com muita dificuldade, levantar o fardo sobre as costas. Um solo de violão sublinha dramaticamente a ação enquanto o catador vem se arrastando para frente, em direção ao capataz. Com muito esforço ele vai conseguindo, aos poucos, aprumar-se, equilibrando-se precariamente até as pernas do capataz que, também aos poucos e sincronizadamente, ajeita sua perna direita de forma a, afinal, servir de apoio e suporte para que o catador consiga impulso para se levantar e carregar o fardo. O mateiro então ajeita seu pé esquerdo para conseguir mais apoio e equilíbrio e, finalmente, pouco a

pouco, consegue se levantar e caminha para frente, sempre num precário equilíbrio, saindo do quadro pela esquerda. Um corte em continuidade permanece nele, seguido da mulher com a criança de colo, enquanto a câmera na mão, agora em plano mais aberto e descritivo, também registra outros catadores na mesma função. O solo de violão ganha o acompanhamento de um solene coral que amplia, assim, o drama coletivo que ali se desenrola (SILVA; VIEIRA. In: SILVA; NETO, 2012, p. 17).

Tratamos a cena do carregamento do raído como ápice da dramatização que Roberto Farias procura empreender em seu filme. Aportamos em Gilles Deleuze (2005), quando se refere ao clímax do evento cinematográfico – *imagem-cristal* –, pois entende-se que este é o circuito mais estreito da imagem atual e de sua imagem virtual, é quem organiza o conjunto de limite interno, pois a percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental, as imagens remetendo umas às outras, formam o ponto de indiscernibilidade, o menor circuito, a coalescência da imagem atual e virtual. O autor denomina *opsigno* quando uma imagem atual, separada de seu prolongamento, entra em comunicação com as imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. O *opsigno* tem sua transformação quando a imagem ótica atual cristaliza com sua própria imagem virtual no circuito interior.

É uma imagem-cristal, que nos dá a razão, ou, antes, o "núcleo" dos opsignos e de suas composições. Estas não são mais que estilhaços de imagem-cristal. A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz "na cabeça" de alguém (DELEUZE, 2005, p. 88).

Em outro argumento, o autor indica que o cristal é a expressão que evidencia a indiscernibilidade do circuito cristalino entre o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Utiliza-se, para esse fim, o pensamento de Bergson, quando anota que o atual é sempre o presente, mas um presente que muda ou passa, que se torna passado quando já não é ou quando um novo presente o substitui. Dessa forma, Deleuze enfatiza que é necessário que a imagem seja observada como presente e passado ao mesmo tempo: “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 2005, p. 99).

A definição de imagem virtual em estado puro não se daria em função de um novo presente, mas do atual presente, do qual ela é o passado. A imagem virtual, observada como lembrança pura, não é um estado psicológico, uma consciência ou mesmo uma imagem orgânica.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro. [...] É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal (DELEUZE, 2005, p. 102).

Nesse sentido, a imagem-cristal é o ponto de indiscernibilidade, dividida entre imagem atual e imagem virtual, ao passo que o observável no cristal é o tempo em estado puro – *cristal de tempo*. Bergson (apud DELEUZE, 2005, p. 103), ao expor sobre o tempo, apresenta que o passado coexiste com o presente que ele foi. Assim, o passado se conserva em si, o que permite que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado. Assim, ao interpretar o levantamento e o carregamento do raído como imagem-cristal, que possui um circuito entre o atual e o virtual, o límpido e o opaco, ao primeiro olhar ocorrem ao espectador impressões marcantes do esforço tenaz e sobre-humano, do sofrimento que se perdura no tempo.

O crítico de cinema Luiz Carlos Merten, que escreveu sobre o filme por ocasião de seu lançamento, voltou ao tema 40 anos depois, em artigo no jornal *Estado de São Paulo*, e afirmou: “[...] até hoje me assombra a câmera rente ao chão, captando o esforço do changa-y<sup>258</sup> para levantar aquela carga de erva-mate. Foi essa impressão que marcou e, se prolongou no tempo” (MERTEN, 2012).

O transporte da erva do local onde era extraída até a ranchada para a continuidade do beneficiamento era realizado por meio do raído, que pesava de 80 a 150 quilos. A primeira dificuldade era o seu erguimento – quanto maior o peso, mais difícil e perigoso era o trabalho do mineiro, pois exigia perícia e força. Qualquer passo em falso poderia levar a uma queda que resultaria na fratura da espinha (DONATO, 1959). Em ranchadas distantes e desprovidas de atendimento médico, o indivíduo não podia ficar agonizando em um leito de tarimba, logo, a solução para o desafortunado era eleger um dos companheiros para desferir um tiro de misericórdia.

Contudo, o carregamento também acoberta outros elementos dessa sociedade ervateira. Apesar dos riscos para o mineiro, um raído pesado podia significar *status*, maior prestígio entre os demais, pois os que conseguiam carregar um maior volume eram considerados valentes,

---

<sup>258</sup> Na verdade, trata-se de um mineiro, trabalhador da Cia.

viris, o que lhes dava boa reputação entre os trabalhadores. Tanto que, no processo final de beneficiamento havia a atividade do ensacador, conhecida como ataqueio, que era pouco valorizada pelos homens por ser um serviço mais leve, inclusive recebendo o termo pejorativo de maricas<sup>259</sup>. Para trabalhadores no auge do vigor físico, o ataqueio estava fora de cogitação; eles procuravam, sempre que possível, carregar o raído mais pesado, entendendo que isso era sinônimo de poder. Mas, na mesma proporção que o esforço lhe dava autoridade entre seus pares, também abreviava sua vida em função do empenho sobre-humano que realizava.

Outra dimensão era a possibilidade de o mineiro obter maior crédito e conseguir saldar sua dívida para se retirar da empresa. Isso quando não era trapaceado na pesagem ou fossem encontradas outras formas de submetê-lo, como no caso do personagem Pytã, em cuja conta os administradores da ranchada incluíram as despesas de Flora, companheira de seu amigo.

No filme argentino *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril<sup>260</sup>, é bastante evidente a imagem de mulheres carregando raídos (cf. imagem 5.5). É uma imagem que contrasta com *Selva trágica*, porque em nenhuma cena são apresentadas mulheres desenvolvendo esse tipo de trabalho. Não encontramos respaldo na historiografia regional sobre alguns elementos que pudessem descrever em que circunstâncias elas carregavam o fardo.

Imagem 5.5  
Mulheres carregando o raído



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:34:14.

---

<sup>259</sup> *Maricas*, em espanhol, tem a seguinte conotação: *hombre que tiene gestos, ademanes y actitudes que se consideran propios de las mujeres*. Fonte: Google Translate, 2019. Endereço: <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR#view=home&op=translate&sl=auto&tl=pt&text=maricas>.

<sup>260</sup> O filme *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo Carril, pode ser acessado no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=nbr4jyXHfQ&t=319s>.

Sobre a questão de espaço e tempo reais utilizados nessas cenas do filme de Farias, André Bazin conceitua como uma realidade captada em sua crueza no repetido cotidiano do trabalho, ou seja, um trabalho sisifiano<sup>261</sup>. Em e-mail pessoal enviado aos autores Hadija Silva e Simplício Neto, Farias explica que, para a cena de levantamento do raído, utilizou-se um mineiro de ofício, sem artifícios com o gesto do corpo, pois o personagem Pablito poderia não parecer real.

O personagem da cena é real. Eu poderia fazer o mesmo com Reginaldo Faria quando ele tinha de se levantar com o fardo, mas sempre pareceria artificial, por isso optei por um homem do mate, alguém que fazia aquilo todos os dias para sobreviver, receber um vale para tirar seus mantimentos no armazém e ficar sempre devendo, sem poder escapar daquela *escravidão* (SILVA; NETO, 2012, p. 18. Grifos nossos).

No conceito artístico, tanto o real quanto o imaginário pertencem ao artista. Essa é uma afirmação de André Bazin, quando apresenta que o realismo italiano trouxe um progresso da expressão, uma extensão estilística e uma evolução da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, desde o cinema falado houve uma tendência do cinema para o realismo que permite ao espectador uma ilusão quase perfeita da realidade.

Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. Por isso, seria vão rebelar-se contra qualquer progresso técnico novo que tivesse por objeto aumentar o realismo do cinema: som, cor, relevo (BAZIN, 1985, p. 243).

Hadija Silva e Simplício Neto (2012, p. 18) observam que em *Selva trágica* é bem evidente o realismo enunciado por Bazin, em que se privilegiam o espaço e a duração contínuos, com controle da *mise-en-scène* de uma realidade que se espalha para fora dos limites do quadro, ampliado.

---

<sup>261</sup> Isabel Martins Guillen escreve um texto muito interessante com o título *O trabalho de Sísifo – escravidão por dívida na indústria extrativa da erva-mate (Mato Grosso, 1890-1945)* (2007). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v23n38/v23n38a21.pdf>. Acesso em 04/01/2019.

## 5.2 - Os trabalhadores e imagens de sua história-limite

Pensar com imagens significa também recorrer ao diálogo com outras tantas imagens, de época ou não. Assim, o século XX foi marcado por histórias de morte, banalizadas com frequência, fruto de violências, guerras, bombas, epidemias, subnutrição, fome – período denominado por vários autores de *o século da barbárie*.

Procuramos abordar *Selva trágica* sob a perspectiva de um trabalho mais recente, o documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), do diretor Marcelo Masagão, que permite uma análise que recai fundamentalmente sobre a história social, a qual se procurou devidamente contextualizar em termos culturais no decorrer do período que compreende o século XX. Quando Roberto Farias opta pela imagem do cemitério em primeiro plano (cf. imagem 5.6), com a passagem dos mineiros carregando os ráidos, a cena permite algumas observações, se observada com o documentário citado (cf. imagem 5.7).

Masagão propõe uma reflexão, a partir da história e da memória, sobre os acontecimentos que marcaram profundamente o século XX. Nesse sentido, procura mostrar que esses eventos são advindos de pequenas histórias de grandes personagens se contrapondo com o cotidiano de milhares de pessoas, aqui entendidas como pequenos personagens com grandes histórias que eternizam a memória do século em questão. O filme é permeado pela condição imputada à brevidade da vida, que indica a efemeridade do ser.

Imagem 5.6  
O cemitério ao caminho



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 37, plano 2.

Imagem 5.7  
Portal do cemitério de Paraibuna - SP



Filme: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), tempo 00:16:29.

O diretor utiliza a mesma inscrição que está no pórtico de um cemitério em uma cidade do estado São Paulo. Todo o filme é montado com sobreposições de imagens que contam a história e a memória do século XX, acontecimentos filmados que foram analisados por Eric Hobsbawm no livro *Era dos extremos*. O trabalho muito se assemelha ao filme *História(s) do cinema*, de Godard, comentado no capítulo um.

A imagem, que corresponde ao cortejo dos mineiros carregando seus ráidos tendo o cemitério em primeiro plano, atesta que a selva era de fato trágica, pois evidenciava ali, na finalidade do diretor e a consequente percepção do espectador, o fim de tudo, todos os anseios, as angústias, todos os sofrimentos. Nessa cena, com plano geral/panorâmica horizontal esquerda e voz *off*, enquanto caminham, sem que sejam enquadrados, com os ráidos nas costas, ouve-se Pablito falar “Vingança de *changa-y* é a liberdade, Pytã. Deixo o Isaque, deixo a Flora, que não me interessa mais, e fujo com você”<sup>262</sup>.

O cemitério com as cruzes enredadas com os *paños curusus*<sup>263</sup> sobre as tumbas de um lado e a paisagem do erval de outro formam uma passagem estreita conhecida como *tapé-hacienda*, por onde os mineiros são obrigados a passar com suas cargas preciosas. Se olham para a direita veem a selva, símbolo da brutalidade, do esgotamento, da fuga; do lado esquerdo, os túmulos, símbolos de tristeza, do sofrimento, da morte.

Pytã, grosso modo, o mais sensato, avisa seu amigo que queria saldar sua dívida logo que chegasse a Semana Santa, pois assim não teria mais débitos e sairia sem precisar fugir. Por isso procura demover Pablito de seus pensamentos atroztes ao fazer um alerta: “Sei de muitos que pularam o mato, mas de nenhum que tenha atravessado a fronteira”<sup>264</sup>. Naquele momento em que Flora não era tão importante para Pablito, Pytã comenta que a fuga seria apressar a morte, do contrário ela estaria sempre a esperar no trajeto do trabalho cotidiano.

O filme de Masagão mostra o cemitério onde foram enterrados milhares de desconhecidos, inclusive um Pablito, (cf. imagens 5.8 e 5.9), apresentado como coveiro que prepara um túmulo, evidenciando uma brevidade, a limitação da vida. Note-se: qualquer semelhança entre o nome do coveiro do filme e o *changa-y* de *Selva trágica* será mera coincidência. A razão não é essa, o nome do coveiro não é o elemento importante para a compreensão das relações entre os dois filmes. Primordiais são os conceitos utilizados pelos seus autores, que, induzem questões do desenvolvimento técnico e científico no decorrer do

---

<sup>262</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 13 - *O plano de fuga*, cena 37 - *Carregamento do raído diante do cemitério e o diálogo entre os amigos*, plano 1.

<sup>263</sup> Pequena tira de tecido que envolve a cruz.

<sup>264</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 13 - *O plano de fuga*, cena 37 - *Carregamento do raído diante do cemitério e o diálogo entre os amigos*, plano 2.



século XX, mas não provocam ressonância na condição da efemeridade do indivíduo.

Imagem 5.8  
Pablito



Filme: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), tempo 00:12:59.

Imagem 5.9  
Pablito – o coveiro



Filme: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), tempo 00:16:29.

Janaina da Costa Sabino (2008, p. 49) desenvolveu um trabalho bem interessante sobre o documentário de Masagão. A autora buscou uma perspectiva teórica de análise de discurso que procurou compreender o filme com uma reflexão através da linguagem como ponto determinante dos sentidos do sujeito, recortando como significante a memória em confluência com o cotidiano no século XX. Sabino indica o que é muito importante perceber no documentário: memórias são descritas pelo visual entre imagens e palavras escritas, são delineadas pelo movimento da câmera. As memórias são entoadas pela sonoridade poética da musicalidade, em flashes e focos significantes, movimentando o nosso olhar. Assim, as memórias na ausência da voz do narrador significam um falar sem palavras, um não falar que dá corpo à contradição. Pois que é nessa relação sem palavras que o desconhecido é ouvido.

Em se tratando do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, a musicalidade (de Win Mertens) nos afeta não como fundo musical, nem como complemento ou preenchendo vazios, pelo contrário, ela nos confunde em meio ao mosaico de imagens e de textos, na medida em que vai **ressaltando**, **s i l e n c i a n d o** e **apagando** sentidos no enredo, se juntando em nossa escuta como mais uma contadora, uma memória na narrativa. Dessa maneira, na tessitura desse documentário, junto às imagens e ao verbal, enquanto as cores e a letra vão tecendo cenas às imagens, uma paleta sonora entoa encadeamentos musicais que ora *acompanham*, ora *desacompanham* a narrativa visual. Do mesmo modo, essa paleta sonora traz uma relação de dramaticidade *na escuta* do espectador, contribuindo para produzir o efeito de autenticidade da narrativa *no olhar* desse espectador (SABINO, 2008, p. 89).

Com efeito, em *Selva trágica*, para um tempo passageiro, mas eternizado para o trabalho dos peões ervateiros, Roberto Farias procurou demonstrar que esse tempo em algum momento se estabiliza, ainda que seja na morte, evidenciada pelos túmulos do cemitério durante a passagem dos mineiros com seus raídos. O filme-documentário de Masagão não dista desta percepção, pois atesta a brevidade do sujeito na medida em que as cenas sempre apontam para o fim trágico dos indivíduos apresentados.

Durante os festejos da Semana Santa, nem mesmo um velório ou sepultamento poderia tirar a atenção dos participantes, já que era a maior festa em ranchadas ervateiras, sendo seguida, em escala de importância, pelo baile. Com a câmera em plano aberto e panorâmica horizontal direita, o diretor flagra um casal que sai detrás de um galpão (cf. imagem 5.10). Os dois, sempre alegres e sorridentes rumo à festa, de repente param um tanto assustados, pois veem alguns homens carregando um morto em uma espécie de maca de madeira (cf. imagem 5.11). O que se denota é que a festa da Semana Santa não parou por conta da morte do indivíduo – morrer era tão natural quanto nascer nos ervais.

Imagem 5.10  
Casal se assusta ao observar o morto



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 40, plano 7.

Imagem 5.11  
O morto



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 40, plano 8.

Em nossa interpretação, quando Deleuze (2005) elabora as tipologias de imagem em tipos de cristais, elas não se apresentam suficientes para explicar o filme *Selva trágica*. Entretanto, a partir de seus escritos podemos nos apropriar de um novo signo imagético que o próprio filme instaura e que nos ajuda a pensá-lo. Um tipo de imagem que o professor e pesquisador Cláudio Benito Feraz já evidenciou e que pode ser entendido como um *cristal negativo*.

Em várias cenas do filme fica evidente que o enquadramento da câmera é fechado, como, por exemplo, nas cenas apresentadas nas imagens 5.5, 5.6, 5.11 e 5.13, conforme já tratado. Não se observa uma tomada de câmera em panorâmica que se alinhe ao horizonte, que imprima perspectiva, esperança para os personagens. Essa percepção será mais bem tratada no capítulo a seguir.

### **5.3 - Experiências de trabalhadores/as ervateiros: o recrutamento, as dívidas, as condições precárias, aqui e em outras plagas.**

São pelo menos três tipos de festas que movimentam os trabalhadores dos ervais e, em certa medida, apazíguam os ânimos frente à condição de vida opressora. A primeira, festa do conchavo, não poderia ser considerada uma festa com objetivo de diminuir a tensão nas ranchadas, já que eram realizadas fora delas, ou seja, nas cidades ou povoados que tinham trabalhadores desocupados, os quais eram aliciados através do *aconchavamento*<sup>265</sup> para trabalharem nos ervais.

A segunda festa, o baile, ocorria dentro das ranchadas, com uma única noite de festa, exclusiva para extravasar a pressão que os trabalhadores sofriam dentro dos ervais. Por último, a festa da Semana Santa, com uma semana de folga aos trabalhadores. Mas, nesse caso, o objetivo não era celebrar a ressurreição de Jesus, que culminava no domingo da Páscoa.

A festa do conchavo não é mostrada em *Selva trágica*, mas em *Las aguas bajan turbias* se apresentam as maneiras como os conchavadores organizavam os trabalhadores para encaminhá-los aos ervais. A primeira forma seria o *adelanto*, adiantamento de dinheiro para os peões, pois sem esse sinal que vinculasse o peão ao trabalho, este não sairia de seu modo de vida peculiar.

O filme de Hugo del Carril foi baseado em um livro<sup>266</sup>, mas com outro título, porque a Argentina vivia em pleno período do governo de Juan Domingo Perón, que tinha uma política divergente das ideias socialistas. Assim, os autores tiveram que escolher novo nome para o filme e omitir o nome de Alfredo Varela dos créditos para que fosse aprovado para exibição. Mesmo com todas as dificuldades, o filme foi um dos melhores momentos do cinema argentino,

---

<sup>265</sup> O conchavo, ou aconchavo, era uma forma de contratar os peões para a elaboração da erva-mate. No Dicionário Online de Português, a palavra tem um significado de união ou acordo feito entre várias pessoas. No entanto, faz reserva de que pode ser também uma combinação feita com alguém para prejudicar outra pessoa, ou seja, uma conspiração. Endereço: <https://www.dicio.com.br/conchavo/>. Acesso em 12/01/2020.

<sup>266</sup> O filme é baseado no livro escrito por Alfredo Varela chamado *El río oscuro*, publicado pela primeira vez em 1943. Porém a edição observada é de 1986. No lançamento desse filme, Varela estava preso por conta de suas ideias políticas, já que era membro do Partido Comunista.

tendo ganhado prêmios em festivais importantes (VARELA, 1986, p. 6).

Durante os créditos iniciais de *Las aguas bajan turbias*, o diretor começa por mostrar a origem do nome do filme – o rio Paraná, ou o rio escuro, descrito por Varela, e as águas que descem turvas, em sua concepção, em razão de servir de leito de morte para muitos que se aventuraram a trabalhar no ervais do Alto Paraná, onde o rio Paraná agrega a bacia hidrográfica da região da Tríplice Fronteira, entre Argentina, Paraguai e Brasil.

Logo de início, na sequência de abertura do filme, vê-se uma embarcação carregada de trabalhadores com destino aos ervais. Com uma transição de câmera em *fade-in*, o diretor transporta o espectador da embarcação direto para as carretas que estão sendo encaminhadas para dentro dos ervais, utilizando o princípio que já comentamos aqui, a elipse, pela qual subentende-se que os peões, assim que desceram da embarcação, já haviam se organizado em alojamentos que garantissem um descanso depois do trabalho.

Mesmo assim, o filme vai apresentando *flashes* a fim orientar o espectador sobre a temática que pretende tratar. Não é diferente quando, em transição de imagem, vemos os trabalhadores já na elaboração da erva-mate, pois, enquanto uns cortam os galhos da árvore, outros depenicam e outros ainda os carregam para o barbaquá, que se apresenta com uma fumaça mais ao fundo da imagem. O modo de preparo e produção da erva-mate não difere entre os países que compõem o complexo ervateiro.

Há que se observar que Hugo del Carril utiliza uma locução em voz *off* para dramatizar e introduzir o espectador em uma noção mais básica do tipo de atividade – mais ainda, uma questão social que envolvia os trabalhadores encaminhados para as empresas extrativas na região. Seria, então, nessa perspectiva, um filme de características do realismo, pautado nas difíceis condições dos aventureiros seres envolvidos no extrativismo da erva-mate. A julgar pelas palavras do locutor, embasado pelas imagens que o diretor procura mostrar, não seria demasiado caracterizá-lo como uma denúncia social.

*El alto Paraná, uno de los más ricos territorios argentinos, suelo fecundo y pródigo. La yerba mate, el oro verde, ha sido y es fuente de fabulosa riqueza. El río, “soy un camino de civilización y de Progreso”, pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, estas eran tierras de maldición y de castigo. Las aguas bajaban turbias de sangre. El Paraná traía en su amplio regazo la terrible carga que vomitaba el “infierno verde”. Río abajo solían venir los cadáveres boyando, cadáveres sin rostro, sin nombre, sin familia. Al principio se acercaban algunos curiosos, pero pronto se cansaron de asombrarse. El espectáculo, era demasiado conocido y demasiado difícil identificar al muerto. Un día, veían partir un barco repleto de mensús. Tiempos después, “el infierno verde” devolvía una procesión macabra, llegaba un cadáver boyando, y luego otro, y otro, y otro, jirones de*

*ropa y jirones de piel. Venían tranquilos y paraban en la playa pedregosa al pie de la lomita. Las lavanderas que bajaban al río se encontraban con los hombres quietos y solos, junto a las piedras. Entonces se persignaban y huían hablando apuradamente en un guaraní asustado y tembloroso. Y ahí quedaban los que volvían. Pero siempre estaban los que partían, brasileños, paraguayos y peones de nuestro litoral, acudían a Posadas atraídos por el engaño de las ganancias fáciles. La insaciable codicia continuaba exigiendo su tributo humano (Las Aguas Bajan Turbias, 1952)<sup>267</sup>.*

As pontuações apresentadas na introdução buscam esclarecer que as vantagens da ida de um grande grupo para fornecer mão de obra para o erval não condiziam com as promessas que feitas durante o conchavo entre os representantes das empresas e a massa trabalhadora. Quando se via partir um barco carregado de trabalhadores (cf. imagem 5.12), alguns homens e mulheres iam com a perspectiva de obterem condições mais saudáveis de vida, outros ali estavam obrigados por já terem gastos seus adiantamentos durante a festa do conchavo.

A contradição dessa expectativa era o retorno desses trabalhadores que desciam o rio (cf. imagem 5.13), principalmente quando a *voz off* alerta que tempos depois da ida aos ervais, considerados o *inferno verde*, uma terra de maldição e castigo, viam-se cadáveres boiando – homens sem rosto, sem família e sem nome.

Os representantes das empresas ervateiras sabiam que, para convencer os trabalhadores, primeiro deveriam financiar suas despesas, antecipando recursos para aqueles que deixavam suas famílias, conforme visto na imagem acima, em que os que ficaram acenam para os indivíduos já submetidos aos interesses das empresas. Para outra parte desses homens, antecipava-se *la plata*, porém, seria um recurso todo diluído na festa do conchavo. Para receber o adiantamento, os trabalhadores eram obrigados a assinar um recibo que dava garantia de que estavam devedores perante o representante da empresa que os contratava. Há evidências do analfabetismo, na medida em que pouco se usava da escrita. Na imagem 5.14 vê-se um dos seguranças segurar a mão do contratado, usar um carimbo que imprime suas digitais e apertá-las contra a caderneta que ficaria sob o controle dos capatazes das ranchadas.

---

<sup>267</sup> Esse texto introdutório do filme *Las aguas bajan turbias* é baseado na parte introdutória do livro *El río oscuro* de Alfredo Varela, com o título *En la trampa* (VARELLA, 1986, p. 21, 22).

Imagem 5.12  
Trabalhadores partindo para os ervais



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:02:43.

Imagem 5.13  
Cadáver descendo o rio



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:02:23.

Na mesma imagem, observa-se uma mulher em segundo plano, que espera para falar com o conchavador. Quando um dos homens se afasta, ela se aproxima e lhe faz um pedido muito contundente. “Conchavame a mi también, patronzito! Por favor!”<sup>268</sup>. A resposta do representante da empresa foi mais rude, informando à mulher que não a contrataria. Em outra cena, um dos homens que também esperava para o conchavo fez um comentário para seu colega, de que os trabalhadores não sabiam o que os esperava no Alto Paraná. Parece haver um conhecimento prévio da região por este homem, ou pelo menos observava os corpos que desciam o rio, dando elementos para que pudesse tirar suas conclusões.

A razão desse comentário pode ser observado nos planos seguintes, pois este mesmo homem, ao colocar um gole de cachaça em sua boca, cuspe na cara do conchavador, em seguida tira sua camisa e mostra suas costas para todos que ali estavam presenciassem as marcas dos chicotes que o açoitaram em outro período em que esteve nos ervais. Isso não surtiu efeito, porque os capangas acabaram por dar-lhe outra surra.

A primeira festa talvez tenha sido aquela em que o trabalhador, de modo geral, mais ostentou seu poder econômico, pois com o dinheiro no bolso, era considerado o *rei* e dispunha de condição de desfrutar de muitas bebidas e mulheres que o dinheiro pudesse comprar (cf. imagem 5.15). Enquanto uns homens bebiam, outros dançavam ou flertavam com as mulheres. Era proposital fartar estes homens de tudo que eles tivessem necessidade, porque era importante, assim como nas demais festas, que consumissem o máximo possível, para terem

<sup>268</sup> Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952).

sempre um saldo devedor nas cadernetas dos capatazes das ranchadas.

Imagem 5.14  
O conchavo



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:04:09.

Imagem 5.15  
A festa do conchavo



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:07:13.

A triste condição dos trabalhadores que se submeteram aos encantos do lucro fácil, do poder do dinheiro e do descontrole por conta das bebidas e influências alheias era a de que, no dia seguinte à festa, havia uma embarcação esperando por todos para seguirem para os ervais. Nem todos que se encaminhavam para lá eram homens destituídos de um aconchego familiar, pelo contrário: muitos tinham mulher e filhos ou moravam com seus pais, mas, uma vez na atividade ervateira, a condição parecia ser a mesma para todos, reservadas as atividades que cada um desempenhava na elaboração.

Na cena do embarque dos conchavados, a mulher que em outro momento solicitou para ser contratada, mas não obteve êxito, agora retorna, aproxima-se e faz uma nova solicitação ao contratante. “*Conchavame patonzito, tengo mi hijos*”<sup>269</sup>. O contratante surpreende-se com a insistência da mulher, de nome Flora Medina, e acaba permitindo sua subida à embarcação,

O desempenho feminino em atividades mais leves, no sentido de força bruta, é muito comum entre *Selva trágica* e *Las aguas bajan turbias*<sup>270</sup> (cf. imagem 5.16). No filme brasileiro, utilizava-se a tambora para sapear a erva, que ficava bem perto do barbaquá; já no argentino, o sapeco era realizado na área de poda da erva-mate, como podemos observar pela fumaça que emanava das trincheiras feitas para esse fim.

<sup>269</sup> Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952).

<sup>270</sup> *Las aguas bajan turbias* foi realizado em período precedente ao livro e ao filme *Selva trágica*. É possível considerar que tanto Hernani Donato quanto Roberto Farias tivessem conhecimento deste filme antes de realizarem seus trabalhos e, em certa medida, inspiraram-se nele.



Imagem 5.16  
Mulheres sapecando a erva



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:26:46.

Em *Selva trágica*, Roberto Farias não evidencia a questão do conchavo. Sabemos que ele ocorria porque muitos autores, inclusive Hernani Donato, falam dos tipos de acordos que eram tratados entre os envolvidos. Gilmar Arruda assegura que os conchavadores se aproveitavam do método de aliciar seus peões utilizando para isso o baile.

Promovia-se bailes em locais pobres e com o apoio da polícia local. O chefe da polícia organizava e convidava os moradores, distribuía muita bebida e todos dançavam a valer. Cabia a ele, também convidar o “muchacho” para os ervais, descrevendo-os com “as mais belas cores” e a possibilidade de fazer fortuna. O argumento decisivo era o “adiantamento” que o conchavador fazia para selar o compromisso, ou para convencer definitivamente o “muchacho” (ARRUDA, 1997, p. 102).

Para tal afirmação, Arruda utiliza-se das observações de Umberto Puiggari, que escreveu o livro *Nas fronteiras de Matto Grosso*, no qual escancara as estratégias utilizadas no conchavo para encaminhar os peões aos ervais. Puiggari (1933, p. 27) afirma: “ao amanhecer todos os homens válidos, que tinham ido ao baile, estavam engajados para os hervaes de Ponta Porã”.

A consequência era que o adiantamento forçava a ida dos trabalhadores para os ervais. No prefácio do livro de Alfredo Varela, há um autor que havia feito severas denúncias sobre a condição do trabalhador nessas empresas. Este foi Rafael Barrett, que passou a observar como



ficaram as cidades e povoados paraguaios e muitas outras cidades argentinas após cada recrutamento de trabalhadores para os ervais.

*Y el ganado escasea. Es forzoso perseguir a los jóvenes paraguayos em Villa Concepción y Villarrica. Los departamentos de yerbales Ygatimi, San Estanislao, se han convertido en cementerios. Treinta años de explotación há exterminado la virilidade paraguaya entre el Tebicuary Sud y el Paraná. Tacurupucú há sido despoblado ocho veces por la Industrial. Casi todos los peones que han trabajado en el Alto Paraná de 1890 a 1900 han muerto. De 300 hombres sacados de Villarrica em 1900 para los yerbales de Tormenta en el Brasil, no volvieron más que 20. Ahora se 'rafla' por las Misiones Argentinas, Corrientes y Entre Ríos (BARRETT. In: VARELA, 1986, p. 17).*

Conforme nos apresenta Hernani Donato, o administrador Curê, conhecedor da necessidade de mão de obra que uma ranchada exigia, solicitou à Isaque que encontrasse bons peões para a nova mina, mas o capataz informou estava muito difícil encontrar trabalhadores nos requisitos que o erval exigia. Por isso avisou: “Bom mesmo, não vem nenhum. Quando não estão fugindo do patrão ou das dívidas, fogem da mulher” (DONATO, 1959, p. 55). Mesmo os conchavadores experientes na maneira de lidar com esse tipo de trabalhador queixavam-se por não verem muitas possibilidades de convencer qualquer um que quisesse ir para os ervais. Para compensar a busca dessa mão de obra, ele solicita melhor remuneração em razão da dificuldade de aconchavar os peões solicitados pelo administrador.

Patrón? Não me serve mais este trabalho! Maldita hora em que recebi sua encomenda! Sabe, não há mais homens para aconchavar! Vê? Esses são quase meninos! Não faz muito tempo que estão galados, não senhor! E tive que ir busca-los naquele inferno de Sanga Puitã. Nem sei quantos quilômetros prá lá da fronteira! Outro se enfundaram até Naranja Dulce. O mate acabou com todos os homens deste canto do Paraguai. Ah! e as coisas que a gente precisa inventar para segurar esses tipos? Vê como é? Preciso receber um pouco mais, hein? (DONATO, 1959, p. 177).

O trabalho de conchavo não era coisa recente, vinha desde quando as empresas passaram a arregimentar uma grande massa de mão de obra. Isabel Martins Guillen não descarta a possibilidade de o trabalhador, uma vez contratado, ter entrado num círculo vicioso que, segundo a autora, caracterizava a *escravidão* por dívida.

Desde o final do século XIX, os trabalhadores eram recrutados em cidades e vilas fronteiriças do Paraguai, ou em Posadas e Corrientes, na Argentina. Denominava-se o recrutamento de *conchavo*, e aquele que o empreitava, *conchavador*. Nesse processo o trabalhador não se oferecia para trabalhar nos

ervais, mas era de certa forma seduzido com promessas de fausto e riqueza. Circulando pelos bailes e prostíbulos, *bolichos* e corridas de cavalo, o *conchavador* mostrava aos trabalhadores a possibilidade de rápido enriquecimento e facilidades de ganho ao se empregar nos ervais, sempre comparando as condições de vida atuais com as que ele poderia vir a ter. Para consubstanciar o que dizia, oferecia uma quantia em adiantamento: o *antecipo*, que era gasto incontinente (GUILLEN, 2007, p. 626).

Guillen rechaça a ideia de que, ao promover o recrutamento dos peões, estes desconhecem as categorias de trabalho dos ervais, pois tinham experiência e as condições eram as mesmas desde o início do século XIX.

Não há muitas evidências sobre o conchavo<sup>271</sup> em *Selva trágica*, a não ser por uma breve passagem, quando os comitiveiros, ao encurralarem os negociadores de erva-mate clandestina, solicitam que os homens que estavam na carreta desçam e se abriguem debaixo dela (cf. imagem 5.17).

Imagem 5.17  
Carreta com homens de conchavo



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 29, plano 5.

Quando o comitiveiro Casimiro, juntamente com seu bando, convoca Pablito para ir com ele a Ponta Porã, não nos é dada a opção de saber qual seria a tarefa que o grupo iria realizar naquela cidade. Só é possível saber quando aparecem os conchavados sendo carregados

---

<sup>271</sup> O pesquisador Otávio Gonçalves Gomes utiliza o termo *aconchavo* para referir-se sobre processo de convencimento dos trabalhadores, mas não sem algo em troca. “Depois de se divertirem a valer, de beber, de dançar até alta madrugada, num dado momento a música para, as mulheres somem... Aí aparece o dono da espelunca com a conta” (GOMES, 1986, p. 399).

dentro da carreta rumo à ranchada. Novamente o diretor Roberto Farias cria uma elipse que o espectador deve decifrar. Ou seja, o grupo saiu da ranchada com destino a Ponta Porã; de repente está de volta com a carreta carregada de trabalhadores, sem uma ligação sequencial de continuidade fílmica.

A segunda festa mais importante para os peões ervateiros era o baile<sup>272</sup>, a festa conhecida como *bailanta* ou *bailecito*, como diziam os mineiros, que sempre ocorria nos sábados, ao começar a noite, e se estendia até o outro dia de manhã. Hélio Serejo assinala que o baile atravessava toda a noite, pois se não aproveitassem, demorar-se-ia demasiado tempo para que pudesse ocorrer outro novamente. “Ao sair do sol – um sol morno e preguiçoso – o baile terminou... Um silêncio repentino caiu sobre o rancheiro. Os festantes se recolheram para o sono reparador. O domingo, um tanto emburelado, convidava para o repouso” (SEREJO, 1986, p. 99).

Em *Selva trágica* o baile trazia consigo a aspiração para muitos mineiros que tiveram vários dias e meses de sofrimento e dor. Ao som de uma harpa paraguaia com um plano aberto em panorâmica da esquerda para direita, a câmera registra Isaque, acompanhado de um homem e duas mulheres que se dirigem para a festa. Em toda ranchada era obrigado a qualquer mineiro levar sua mulher ou filha para satisfazer os anseios dos homens brutalizados pelo trabalho. Donato (1959, p. 37) diz que muitos mineiros bebiam tudo quanto podiam para se embriagarem e não ver ou ouvir o que se faziam com suas mulheres (cf. imagem 5.18). O autor já advertia com uma expressão comumente utilizada pelos administradores das ranchadas: “um homem que permaneça sóbrio pode comprometer a alegria de todos”. Dessa forma, famílias inteiras iam para o baile (cf. imagem 5.19), não importavam as condições em que tivessem – desprezível era não estar lá para alegrar os peões.

---

<sup>272</sup> O baile para era para o paraguaio um verdadeiro culto. (ARRUDA, 1997, p. 99 e 102). Sobre os bailes, ver ainda outro trabalho de Gilmar Arruda (1986, p. 266).

Imagem 5.18  
Peão puxa um trago



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 20, plano 5.

Imagem 5.19  
As crianças acompanham os pais ao baile



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 20, plano 3.

Toda festa deveria ter animação sonora, por isso, o músico Luiz Bonfá conseguiu transmitir a emoção do evento quando o filme mostra a chegada do grupo musical animando o baile, ainda do lado de fora do rancho (cf. imagem 5.20), tendo a selva ao fundo como elemento norteador das ações que ali ocorriam. Concatenando músicas regionais do sanfoneiro e seus violeiros com músicas paraguaias, como a polca *Caballito andador*, tocada na harpa do músico Luís Bordon, a festa seguia num ritmo tranquilo com o som diegético que alegrava o ambiente do rancho maior, onde acontecia o baile que condicionava os presentes a dançarem e beberem.

Com a imponência de sua presença no baile, usando uma capa protetora nos ombros, Curê não se diverte (cf. imagem 5.21), parece estar ali para vigiar o tempo todo. Por mais que seus subalternos tenham uma liberdade vigiada, o administrador está sempre preocupado com alguma coisa, parece sentir que algo está faltando. A razão é explicada quando ele pergunta a Isaque onde estava Flora. A pergunta foi mais incisiva para o capataz. “E a Flora, Isaque, porque não está aqui?”<sup>273</sup>. O capataz, com um gesto de subordinação, simplesmente abaixa a cabeça e chama seus companheiros para procurar pela mulher.

Ele sabia onde Flora estava, de modo que rapidamente a encontrou dentro do rancho de Pablito. O capataz informou à moça que não gostaria de levá-la, mas era obrigado a cumprir as ordens e a tradição dos bailes nas ranchadas. Contra sua vontade, diante de Flora e Pablito, pronunciou as seguintes palavras: “Hoje mulher não tem dono nem marido. Tem muito mineiro sem mulher esperando para matar a vontade e você é a melhor do rancho”<sup>274</sup>.

<sup>273</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 7- *O dia do baile*, cena 20 - *A participação das mulheres*, plano 6.

<sup>274</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 7- *O dia do baile*, cena 21 - *A busca por Flora*, plano 1.

Imagem 5.20  
Os músicos do baile



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 20, plano 4.

Imagem 5.21  
Curê no baile



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 20, plano 6.

Tudo leva a crer que Flora seria várias vezes abusada pelos peões que a esperavam na festa, por isso ela se segura na estaca que suporta a cobertura do rancho, procurando mostrar que não tinha nenhum interesse em ir. Pablito, sentado, comendo sua refeição – se é possível considerar o *yopará* ou *locro*<sup>275</sup> como refeições –, fica a observar a insistência do capataz, que tenta a todo custo puxá-la de dentro do rancho. Quando Pablito intervém, procurando conter o ímpeto de Isaque, também sofre agressão e acaba desmaiado. Pytã observa tudo de perto, porém não se move para ajudá-los. Não quer causar problema para si, pois sabia ele que logo viria a Semana Santa e poderia sair sem dever nada a ninguém.

Flora, ao chegar ao baile, logo é anunciada por Casimiro para os demais foliões, mas, antes mesmo de a câmera mostrar essa chegada, observa-se que dois peões não param de trabalhar, o uru (cf. imagem 5.22) e seu ajudante, que fica ao pé do barbaquá, dando assistência ao mestre maior.

Com uma panorâmica vertical para cima, Farias procura mostrar, em plano detalhe, o rosto do uru entre as grades que seguram a erva no barbaquá, porém é uma imagem enigmática. Seu olhar triste passa a contemplar os transeuntes com destino à festa, mas o que estaria a pensar um dos homens mais respeitados na ranchada? Estaria ele percebendo que fora ignorado e aquela fama de *rei dos ervais* era tão somente uma ilusão? Seu ajudante seguia o mesmo caminho, também não pôde participar – eles tinham serviço a noite inteira, eram obrigados a abdicar de sua vida social em prol de uma economia que tornava invisíveis suas existências.

---

<sup>275</sup> O *locro* é uma comida típica na região ervateira que é composta basicamente de milho, charque e gordura. Sobre esse assunto, ver a dissertação de mestrado de Alice Felisberto da Silva (2010, p. 35).

A imagem contrastante (cf. imagem 5.23) de Casimiro se alegrando ao ver Flora chegando puxada por Isaque tem uma significação contundente, de que no dia do baile eram ignorados os códigos de honra que poderiam demonstrar uma conduta mais ética entre os habitantes da ranchada.

Se todos os mineiros podiam participar do baile, por que há a ausência de alguns personagens centrais no filme? Porque Pablito e Pytã não foram? Teriam eles alguma intriga prévia e suas presenças causariam confusão? Ambos já eram funcionários da Companhia, portanto, podiam participar sem receio. É de se pensar que a razão mais proeminente para Pablito era não dar oportunidade de Flora ser objeto de interesse por outros peões. Mas, e agora que ela foi levada a força para o baile? Outra razão seria Pablito não ver os peões abusando de Flora. E quanto à Pytã não ir ao baile?

Imagem 5.22  
O uru<sup>276</sup>



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 22, plano 3.

Imagem 5.23  
Casimiro se alegra ao ver Flora chegar ao baile



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 22, plano 4.

O motivo seria outro: não participando, ele não teria gasto na comissaria e, portanto, manteria o controle de seu saldo. Os administradores não gostavam que o mineiro conseguisse saldar suas dívidas, por isso, todos deviam consumir até o capataz impor limites.

Quando Flora sai correndo de dentro do ranchão onde ocorria o baile, esconde-se atrás de outro rancho, porém é seguida por Isaque e mais quatro homens, para ajudá-lo na captura. O capataz consegue despistar os capangas ao perceber que ela estava por perto. Ele sabia onde ela estava escondida, mas não a ataca, deixa-a ir para dentro do rancho. Ao encontrar com Casimiro, ele, todo encabulado, faz uma confissão: “Eu tô guardando essa mulher pra mim”<sup>277</sup>.

<sup>276</sup> O intérprete do personagem Uru foi Nenito Brizueña, proprietário de ranchada produtora de erva-mate. A informação foi assegurada por seu neto, atual proprietário da Erva-mate Globo, em Ponta Porã.

<sup>277</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 7- *O dia do baile*, cena 24 - *A violência contra as mulheres*, plano 7.

Essa frase permite voltarmos à segunda linha de ação do filme, o eixo do triângulo amoroso, porque a mulher deixou de ser apenas um objeto sexual, passou a despertar interesses nas relações passionais – os dois indivíduos estavam dispostos a tudo para obter o seu amor. Interessante notar que Isaque não queria que Flora ficasse no baile, mas não se importou que ela fosse ficar no rancho de Pablito.

Flora revelou para Pablito que gostava dele enquanto encostava a cabeça em seu colo, no entanto, comentou sobre o quão dificultoso era viver uma vida no erval: “Não valem nada quantos homens passaram pela vida de uma mulher, Pablito, ainda mais se essa mulher vive no mundo da erva”<sup>278</sup>. Contudo, Pablito não aceitava sua vida pregressa. Ele sentia ciúmes, queria que a mulher escolhida não tivesse nunca sido tocada<sup>279</sup>.

O simples fato de Flora ter uma vida pregressa não evidenciava qual tipo de atividade exercia. O significado de ser mulher de bailanta<sup>280</sup> também não determinava se ela havia sido prostituta, pois vemos sua conduta ao longo do filme como companheira fiel de Pablito, mesmo em situações que colocavam os dois em perigo.

Em *Las aguas bajan turbias*, vemos um diálogo em que, no baile, um peão comenta para o outro que não era de todo mal que, de vez em quando, eles pudessem se divertir em uma festa como aquela. Mas seu interlocutor o contradiz, dizendo que a diversão não era para eles, e sim para os administradores, pois nenhum deles tinha mulher – os administradores, quando necessitavam de uma, organizavam um baile e não se respeitava nada<sup>281</sup>.

Um peão, ao dançar com sua mulher, despertou a cobiça do capataz, que a arrancou de seus braços e passou a dançar com ela (cf. imagem 5.24). O peão, impotente, não via outra possibilidade a não ser resignar-se, não possuía uma arma com a qual pudesse tirar a forra contra o capataz, mesmo implorando durante o baile. “Es mi mujer Patron!”<sup>282</sup>. O apelo parece não surtir efeito, porque foi contradito de imediato com uma pergunta do capataz. “E a mi que me importa?”<sup>283</sup>. O capataz, então, levou a mulher do mineiro para seu rancho e consumou a violência sexual. Uma segunda violência ela viria a sofrer quando retornou ao baile – seu companheiro joga-a ao chão e a agride de forma veemente e covarde (cf. imagem 5.25) por

---

<sup>278</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 7- *O dia do baile*, cena 25 - *As declarações de amor*, plano 1.

<sup>279</sup> Idem.

<sup>280</sup> Mulher de bailanta significa aqui, mulher de bailes, que vivia em festas - as quilombeiras, conhecidas como prostitutas nos ervais. Ver também o texto de Fábio Luiz Herrig *Selva Trágica: entre a civilização e a barbárie*. Livro *Leituras de Fronteiras - Novas Achegas*. Organizado por Ademir Gebara e André Soares Ferreira. Editora Paco Editorial, 2018, p. 43-72.

<sup>281</sup> Sobre o diálogo entre os peões, vemos filme *Las Aguas Bajan Turbias* (1952), tempo 00:39:40s. Endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=nbr4jyXHfQ>.

<sup>282</sup> Filme: *Las Aguas Bajan Turbias* (1952).

<sup>283</sup> Idem.

perguntar de onde ela teria vindo, como se já não soubesse da resposta e o que teria ocorrido quando foi levada pelo capataz.

Imagem 5.24  
Capataz toma a mulher à força



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:40:20.

Imagem 5.25  
Companheiro agride a mulher



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 00:41:46.

No baile, um dos capangas interpela um mineiro, pai de uma das mulheres, sobre o motivo por que sua filha não teria ido à festa. Na recusa de uma explicação convincente, ele deixa o local, vai a um dos ranchos, encontra a mulher e pratica violência sexual. Quando seu pai chega ao rancho, vê a garota deitada, chorando, e percebe que o ato já havia sido consumado, o que o fez chorar também. Esta é a mesma mulher que carregava o raído, conforme vimos em uma das imagens anteriores.

Tudo isso permite observar que o diálogo citado traz uma nova ressalva sobre os objetivos do baile, pois sempre temos apontado que os administradores os realizavam para diminuir as tensões que pudessem causar sublevações entre os mineiros. Com essa constatação, as imagens evidenciam quem tinha realmente a prioridade ou o poder de decidir com qual mulher poderia ficar. Não há de se negar que as festas tinham muito mais um caráter impositivo do que de entretenimento.

A outra festa, a mais esperada na ranchada, seria, sem dúvida, a Semana Santa, que já começava na noite do sábado anterior ao Domingo de Ramos, com os preparativos, e ia até o fim do dia do Domingo de Páscoa. A estratégia era deixar que os peões pudessem adquirir no armazém tudo o que fosse possível; a ordem era afrouxar a disciplina.

Segundo Donato (1959, p. 139), os mineiros podiam e deviam consumir o máximo de mercadorias para aumentar sua dívida na ranchada. Curê, em conversa com Casimiro, tinha consciência de que a Semana Santa no erval não se comparava com a de outros lugares, nas



idades onde observara, nas quais os homens não jogavam, não se divertiam com músicas ou coisas semelhantes, apenas rezavam. Bem por isso, Curê entendia que a deturpação da Semana Santa no erval era algo de regozijo.

Pois estou para lhe dizer que a maior bondade do Cristo é entender que a pobre gente do erval é a que mais precisa de uma Semana Santa. Se Ele deixa que todos os anos façam a Semana assim como fazem, é porque ainda não se zangou com a pobre gente. Ou então, estará mesmo morto esses dias e não enxerga as doídices em que os homens se metem (DONATO, 1959, p. 140).

A animação era constante nesta festa, cada grupo participando de vários tipos de atividades de entretenimento, ou mesmo de apostas. Algumas atrações duravam horas a fio, só terminando quando o indivíduo estava exaurido, sendo o mesmo substituído por outro, sem que os jogos cessassem por completo. Para Hernani Donato, na Semana Santa quase tudo se podia fazer no erval, mas o que menos se fazia era rezar e trabalhar.

As festanças desbragadas eram respiradouro que mantinha os mineiros vivos e arejados. Pagavam a limpa do terreno para as raias e as rinhas e serenavam o pó do sítio das danças. Erguiam ranchos onde alojar os parceiros dos jogos de dados e de bacará em partidas que duravam cento e cinquenta horas, com a substituição, cada dez horas, dos jogadores embriagados ou arruinados. Traziam os melhores cavalos para as carreiras em raias de duas e meia e de três quadras, galos para as brigas que só terminavam com a morte da ave perdedora. E músicos dos dois lados da fronteira eram mandados animar os bailes dançados dias e noites sem paradas (DONATO, 1959, p. 140).

O personagem Pytã era, de fato, um dos que mais aguardavam a chegada da Semana Santa, não porque gostasse de festejar, como fariam os demais peões, participando de jogatinas, bebedeiras ou mesmo de farras com as mulheres. Sua intenção era chegar com saldo, liquidar suas dívidas e conseguir sua emancipação das garras da Cia. Porém, quando entende que já havia pago tudo o que devia e procura fazer acerto com o administrador, o capataz lhe apresenta a ingrata surpresa de que não teria saldo suficiente para sair.

A razão de Pytã estar em débito foi justificada com a seguinte frase pelo capataz: “Você quase chegava à Semana Santa com saldo, olha aqui, mas andou sustentando mulher”<sup>284</sup>. Pablito, que estava próximo, tentou intervir, dizendo que a responsabilidade da despesa seria dele, uma vez que a mulher era Flora, logo cabia a ele sustentá-la. A proposta não foi aceita pelos administradores e Curê interveio, alegando que, no erval, a dívida era de quem leva os

---

<sup>284</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 13 - *O plano de fuga*, cena 38 - *Pablito e Pytã vão à Comissaria negociar*, plano 4.

mantimentos da comissaria. Não sendo Pablito a pessoa quem retirou os alimentos, a dívida não seria sua.

Com isso, os administradores determinaram que mais um ano de trabalho seria o suficiente para pagar as dívidas. Pablito, percebendo que o diálogo não renderia vantagem para Pytã, o chama para sair dali, aos ruídos de várias gargalhadas de mineiros dentro da comissaria, de certo modo alheios à conversa que ocorria ali.

Sabemos, pois, que o pretexto dos administradores não era somente a dívida, mas não deixar que o mineiro saísse da ranchada e diminuísse a mão de obra tão necessária. A conversa com os administradores foi para Pytã uma sentença de morte e Pablito já havia alertado o amigo de que isso poderia ocorrer.

Ao chegarem ao rancho, Pytã apoia-se com o corpo em uma viga, estendendo os braços ao longo do suporte de uma divisória interna do rancho, no formato de cruz – assim, a imagem parece indicar um homem crucificado (cf. imagem 5.26). O mineiro parece rogar aos céus uma salvação que não se apresentava da forma como agia, principalmente quando dependia dos seres humanos.

No contraste da imagem de Pytã, no mesmo plano, quando a câmera desce da cruz com uma panorâmica horizontal à direita, vê-se Pablito, em plano detalhe, limpando o revólver do qual se apoderou durante o tiroteio entre os comitaveiros e os negociadores de erva, (cf. imagem 5.27). Gilmar Arruda considera que a arma dava ao indivíduo uma força poderosa que sem ela não se podia notar.

Possuir uma arma de fogo poderia significar o sucesso de uma fuga ou, pelo menos, a possibilidade de enfrentar os “comitaveiros” em pé de igualdade. A arma, símbolo do poder, garantia a autoridade dos que a possuíam, o administrador, o capataz, o “patrón”, marcando a diferença entre os que mandavam e os que obedeciam (ARRUDA, 1997, p. 114).

Imagem 5.26  
A cruz de Pytã



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 39, plano 1.

Imagem 5.27  
Pablito limpa a arma



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 39, plano 1.

#### 5.4 - A estratégia da fuga durante a festa da Semana Santa

Um detalhe muito importante na imagem 5.29 é a arma da qual Pablito se apoderou sem que nenhum dos comitiveiros tivesse visto. Era de um dos companheiros do negociador, que a deixou cair assim que recebeu um tiro de Casimiro durante o conflito. Esse revólver seria de grande importância para adquirir força e alternativa de enfrentamento, ou seja, organizar um plano que lhe garantisse a liberdade. Com o ânimo revigorado por conta do instrumento que lhe garantia uma sobrevivência, Pablito elogia Casimiro, chamando-o de macho, cabra valente, porém com um defeito: era homem da Companhia.

Pablito, que havia vendido a erva para o negociador, via na força dos comitiveiros a possibilidade de saborear uma doce vingança. Há uma imanescente alegria estampada em seu rosto, um sorriso de desagravo (cf. imagem 5.28) ao ver Casimiro liquidar com os homens que, na sua concepção, haviam sido injustos com ele.

Imagem 5.28  
O sorriso de Pablito



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 29, plano 11.

Abrigado atrás de uma árvore e procurando incentivar o comitiveiro a liquidar com o grupo oponente, Pablito fala para Casimiro: “Se pudesse, mandava o diabo coçar o lombo dele. É comprador de erva e vive explorando *changa-y*”<sup>285</sup>. A resposta de Casimiro não tarda: “A Companhia tem um recado para esses tipos, onde eles aparecerem”<sup>286</sup>. Essa foi uma forma de trabalho que o diretor Roberto Farias encontrou para criar tramas que impeliam a ação de seu protagonista.

A arma nas mãos de Pablito tornou-se parte de um mecanismo importante para conduzir a ação do personagem. O diretor condicionou um meio de encontro entre aqueles que procuravam de algum jeito burlar as leis da Cia. – os clandestinos – e os que procuravam defendê-las – os comitiveiros.

Roberto Farias procura mostrar dois mundos distintos na ranchada ervateira: o dos mineiros comuns, que trabalham e se divertem, e o dos *changa-ys*, que trabalham mas não se divertem, apenas procuram meios de sair daquele local, pois, na maioria das imagens que vemos, não há entre esses personagens um meio de diminuir a tensão, um bem-estar que pudesse fazer do seu trabalho um complemento da sua vida social. Mencionamos a dimensão social porque não os vemos entre grupos que compartilham opções de entretenimento, assim, das festas são alheios.

---

<sup>285</sup> Filme *Selva Trágica* (1964), sequência 8 - *Viagem a Ponta Porã*, cena 29 - *O encontro com os negociadores clandestinos*, plano 10.

<sup>286</sup> Idem, plano 11.

Pablito e Pytã até comparecem à festa da Semana Santa (cf. imagem 5.29), mas parecem distantes, ausentes das brincadeiras de que os mineiros e suas famílias participam. Com um plano americano que procura mostrar os personagens da cintura para cima, a câmera gira em panorâmica horizontal à esquerda para evidenciar que aquele lugar não era para os dois, por mais que houvesse vários participantes ao fundo dando um conceito mais realístico à cena.

Se havia entretenimento, não se via participação da maioria, mesmo nos mais populares, como na corrida de cavalos, pois apenas os que tinham animais tinham condições para as disputas, os demais contentavam-se em bajular e acompanhar os corredores (cf. imagem 5.30). Nessa imagem, Casimiro desafia outro corredor a enfrentá-lo em uma corrida, mas deve-se observar quantas pessoas o acompanham e o contemplam, como se fosse um ídolo.

Imagem 5.29  
Pablito e Pytã na Semana Santa



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 40, plano 5.

Imagem 5.30  
Casimiro se preparando para correr



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 41, plano 2.

Como árbitro, Isaque determina a Flora que ela fique encostada em uma árvore até que ele volte, após o fim da corrida. Enquanto ele faz a contagem regressiva para o disparo que inicia a disputa, Pablito aproxima-se de Flora e a chama para fugir. Ela abre um largo sorriso, larga a árvore e o barulho do tiro de largada coincide com os dois saindo correndo (cf. imagens 5.31 e 5.32).

Essa coincidência de cenas, entendida como montagem paralela ou montagem alternada, muito utilizada para demonstrar que duas ações ocorrem em simultaneidade, foi empregada desde os primeiros filmes como organização da narrativa. Nesse sentido, Flávia Cesarino Costa aponta que o diretor David Griffith, diretor do filme *O nascimento de uma nação* (1915), utilizava-se bastante da expressão *enquanto isso...*

Há exemplos isolados de montagem paralela antes de 1908, principalmente na Europa, mas nos EUA são raros antes de Griffith. Ele teve um papel único ao utilizar a montagem paralela não apenas para misturar diferentes linhas de ação, de modo a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais. O uso desse tipo de montagem revela-se como clara intervenção do narrador que, pelos contrastes, aponta motivações, injustiças e paralelismos (COSTA, 2005, p. 46, 47).

Imagem 5.31  
Os corredores se preparam para largada



Filme: *Selva Trágica* (1964), cena 42, plano 2

Imagem 5.32  
Pablito e Flora combinam a fuga



Filme: *Selva Trágica* (1964), cena 42, plano 1

Griffith passou a usar a montagem paralela em 1908 para intercalar duas linhas de ação distanciadas, como a das vítimas e a do seu salvador. Segundo Flávia Costa (2005), o diretor usou a técnica para mostrar contrastes, alternando entre ricos e pobres, bons e maus, exploradores e oprimidos, mas também para apresentar dois personagens que estariam ligados, mas antes de realmente se encontrarem. Dessa forma, ela tem sido utilizada para dar o máximo de tensão às cenas e aumentar a carga dramática das sequências.

Com o estilo de câmera em panorâmica horizontal à esquerda, os animais parelhos avançam para o final da corrida. Nas bordas das raias, onde correm Casimiro e seu oponente em seus respectivos cavalos, os mineiros festejam a corrida e a festa. Mas a certeza de Casimiro de que iria vencer não se configura, pois perde a corrida e culpa Isaque pela derrota.

Outra decepção foi a de Isaque não encontrar Flora onde a deixara. Casimiro o questiona sobre quem teria coragem de fugir com ela e ele próprio responde, enaltecendo a pessoa que poderia ter promovido a fuga. “Caramba, que macho esse changa-y”. Isaque, escorado na árvore e cabisbaixo, somente ouve as palavras que Casimiro lhe diz.

Roberto Farias abusa do efeito estilístico claro/escuro quando enquadra em primeiríssimo plano o rosto de Flora, iluminado pela luz natural, porém com a sombra da árvore

ocultando a outra face de seu rosto, procurando enaltecer a felicidade estampada à medida que ela abre um sorriso ao seu companheiro.

Em contrapartida, Pablito é apresentado em face oculta – não é possível ver o seu rosto, apenas sua nuca e a silhueta do efeito de sombra que o diretor de fotografia, responsável pelos enquadramentos, procurou imprimir no momento da mais intrínseca decisão dos dois.

A Semana Santa representa a morte e ressurreição de Jesus, mas, para os trabalhadores das ranchadas, significava, na maior parte das vezes, a transgressão da ordem moral que a empresa ervateira procura impor. Gilmar Arruda deixa claro que, à medida que os festejos começavam, o caráter religioso começava a desaparecer.

O que não se faziam durante a safra, realizariam na Semana, para compensar as horas pesadas no erval. Um ato coletivo de desconhecimento das regras vigentes instalando, nesses poucos dias, uma forma nova de convivência e liberdade que seguia apenas o critério do prazer, da pândega e da farra. Ali todos eram iguais para comemorar e se divertir (ARRUDA, 1997, p. 126).

Se pudéssemos dimensionar as festas que ocorriam nos ervais com adjetivos mais ou menos apropriados, talvez fosse possível caracterizar a Semana Santa como uma festa sagrada, enquanto o baile seria exatamente o oposto, o profano. Esse conceito de sagrado e profano, já observado em muitas pesquisas, tem trazido discussões e debates no conceito da historiografia contemporânea.

Os pensamentos do filósofo Mircea Eliade dispostos no livro *O sagrado e o profano* (1992), buscam entender a teoria das religiões. Seus trabalhos evidenciam os elementos comuns do sagrado, pois, à medida que ele se manifesta no mundo, o homem passa a ter consciência dele. Sendo assim, o espaço sagrado tem um valor existencial para o homem, tudo deve ter uma orientação prévia que implica a aquisição de um objetivo, um ponto fixo. Em sua concepção, a experiência profana possui um espaço homogêneo e neutro, e o espaço geométrico pode ser delimitado em qualquer direção, mas sem nenhuma orientação de sua própria estrutura.

É preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do inundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. [...] A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há “Mundo”,

há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial (ELIADE, 1992, p. 18).

Nesses termos, a Semana Santa, que sempre esteve com seu período pré-determinado por todos os envolvidos no negócio da erva-mate, demonstra a aparente organização no sentido de ratificar que naquele lugar ocorriam eventos religiosos, pois o cruzeiro fincado nas adjacências do evento demonstra para qualquer um que passasse por ali que a festa era religiosa. Entretanto, conforme afirmamos anteriormente, o que menos se fazia era rezar.

Em nenhum momento de *Selva trágica*, mesmo durante a Semana Santa, foi abordada a existência de uma figura religiosa que pudesse direcionar os fiéis aos trabalhos ligados aos propósitos daquela semana que a distinguisse de outros tipos de festas, como os bailes por exemplo. Seria esse o momento da consagração de todos que se sentissem representados pelas divindades, pois, conforme aponta o autor, no interior do recinto sagrado o mundo profano é transcendido.

A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado (ELIADE, 1992, p. 19).

Segundo Eliade (1992, p. 21), o sagrado, além de ser o real, também é poder e fonte de vida. Assim, o desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale a se situar na realidade objetiva e não se deixar levar pela relatividade de experiências puramente subjetivas e ilusórias. Imaginemos, então, que os bailes eram considerados eventos profanos, por entendermos que todo tipo de transgressão ocorria fora dos limites daquilo que era considerado sagrado. Mesmo os bailes tinham organização de todos os envolvidos, era preciso seguir regras e aplicar o conceito de homogeneidade, entretanto, não podemos usar de anacronismos ao imaginar que as transgressões apontadas ocorriam à revelia dos olhares dos administradores da ranchada.

O pensador Émile Durkheim (1996) pondera sobre esse assunto, que direciona as relações humanas com suas crenças a partir da oposição tradicional entre coisas como o bem e o mal, entendendo que são duas espécies contrárias de um mesmo gênero, a moral, assim como a saúde e a doença são apenas dois aspectos diferentes de uma mesma ordem de fatos, a vida, ao passo que o sagrado e o profano foram sempre e em toda parte concebidos pelo espírito



humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais nada existe em comum.

Todas as crenças religiosas conhecidas, sejam simples ou complexas, apresentam um mesmo caráter comum: supõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem, em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras *profano e sagrado* traduzem bastante bem. A divisão do mundo em dois domínios que compreendem, um, tudo o que é sagrado, outro, tudo o que é profano, tal é o traço distintivo do pensamento religioso: as crenças, os mitos, os gnomos, as lendas, são representações ou sistemas de representações que exprimem a natureza das coisas sagradas, as virtudes e os poderes que lhes são atribuídos, sua história, suas relações mútuas e com as coisas profanas (DURKHEIM, 1996, p. 19-20).

Os dois mundos, profano e sagrado, segundo Durkheim, não são apenas concebidos como separados, mas agem como hostis e rivais um do outro. Não é possível pertencer a um sem ter sido totalmente excluído do outro. Para o autor, as coisas sagradas são aquelas que as proibições protegem e isolam. Seguindo a mesma ordem, as coisas profanas correspondem àquelas a que se aplicam essas proibições e que devem permanecer bem distantes das primeiras.

A oposição desses dois gêneros irá, aliás, traduzir-se exteriormente por um signo visível que permita reconhecer com facilidade essa classificação muito especial, onde quer que ela exista. Como a noção de sagrado está, no pensamento dos homens, sempre e em toda parte separada da noção de profano, como concebemos entre elas uma espécie de vazio lógico, ao espírito repugna invencivelmente que as coisas correspondentes sejam confundidas ou simplesmente postas em contato, pois tal promiscuidade ou mesmo uma contiguidade demasiado direta contradizem violentamente o estado de dissociação em que se acham tais ideias nas consciências. A coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não deve e não pode impunemente tocar (DURKHEIM, 1996, p. 23-24).

Chega um momento em que a festa termina, de modo que os participantes, cansados e ainda mais endividados, são obrigados a tomar os rumos de seus ranchos. Ao referir-se às expressões de uso corrente nas regiões ervateiras, Serejo (1986, p. 126) cita a expressão *poner las patas nel camíno*, muito utilizado pelos peões depois da Semana Santa, a qual indica que, depois dos festejos, todos deviam fazer caminhada de volta ao *caati*, ou seja, para a ranchada a fim de continuar os trabalhos e pagar as contas.

## CAPÍTULO 6

### A PRETENSÃO FUGAZ NA FRONTEIRA

#### 6.1 - Os *changa-ys*, sem alternativas, desafiam a Companhia

Os personagens de *Selva trágica* são, ao mesmo tempo, vítimas e algozes, envolvidos pelas próprias regras que os conduzem na trama. Queremos dizer com isso que todos que estão implicados nessas questões exercem influências uns sobre os outros. Quando Michel Foucault fala das relações entre poder, direito e verdade, isto é, a forma como estamos submetidos à verdade como instituto da lei, percebe-se que somos obrigados pelo poder a produzir sempre a verdade – mais ainda, temos que produzir a verdade para produzir riquezas.

Foucault alerta que não se pode tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras, pois o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e os que não possuem.

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer a sua ação; nunca são o alvo inerte e consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos; passa por eles (FOUCAULT, 1998, p. 183).

Em relação à *Selva trágica*, os personagens, à medida que estão sujeitos aos interesses dos indivíduos detentores de prerrogativas de força na empresa, também exercem entre si seus poderes mais capilares, advindos das influências sobrepostas, submetendo-os a relações mais diretas. Pegamos o exemplo de Flora, que sempre é direcionada por interesses de outros, por mais que houvesse contestação de sua parte. Do mesmo modo, ela exerce influência entre os homens que disputam seu amor e, além disso, sua conduta contraria os interesses daqueles que esperavam dela maior cumplicidade.

Pablito conseguiu convencer Flora a escapar com ele, porém a imagem que apresenta os dois fugindo (cf. imagem 6.1) perde o grau de continuidade à medida que um terceiro elemento aparece em cena (cf. imagem 6.2), logo após passarem pelo cruzeiro. Com um plano

geral em panorâmica horizontal à direita, a câmera de Roberto Farias, orientada pelo diretor de fotografia, focando as silhuetas dos personagens em um fundo branco acinzentado, aponta Pytã, que aparece correndo ao lado de Pablito e Flora.

Pablito é apresentado ao centro do grupo, seu corpo toma um prumo com o eixo vertical da cruz, sobrepondo-se a ele, como uma espécie de *mártir* dos ervais. O som do grupo vocal acompanhado de um saxofone é ouvido durante a fuga, intercalado aos gritos diegéticos dos torcedores na corrida de cavalos, denotando que as duas ações ocorrem concomitantemente. Essa corrida daria um ganho de tempo precioso para o trio que corre pela estrada, enquanto ainda não era percebido.

Imagem 6.1  
Pablito e Flora correm perto do Cruzeiro



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 42, plano 4.

Imagem 6.2  
Pablito, Flora e Pytã passam pelo Cruzeiro



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 42, plano 6.

Os interesses mútuos dos personagens que chegam a calhar nesse momento outrora foram divergentes. Pablito sempre carregou consigo a vontade de fugir da condição de peão, seu objetivo foi sempre voltar a ser *changa-y*, desde que chegaram à ranchada, depois de capturados pelos comitiveiros. Naquela ocasião, o administrador, percebendo que ele era valente, chegou a lhe oferecer um cargo de comitiveiro, que foi prontamente recusado. A resposta de Pablito aos interesses do Curê foi da seguinte forma: “De um jeito ou de outro, *changa-y* não muda, sua vida é prejudicar a Companhia. O castigo de *changa-y* é a morte”<sup>287</sup>.

A incisiva opinião de fuga não desviava a atenção de seus objetivos, pois, em outro momento, em conversa com Pytã, ele se mostra enfurecido com Flora por conta da investida de Isaque, sendo categórico ao seu amigo: “Não sou mineiro, Pytã, sou *changa-y*. Hei de me cobrar

---

<sup>287</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 5 - *A ranchada ervateira*, cena 14 - *As observações do administrador aos changa-ys*, plano 2.

disso”<sup>288</sup>. Para sedimentar as estratégias de sua fuga, em um momento de sofrimento no carregamento do raído, e talvez por um aborrecimento com Flora, Pablito considera que seu amigo seria mais importante do que sua companheira na fuga – deixá-la-ia com seu pretendente e fugiriam apenas os dois daquele lugar.

Pytã, em suas falas ao longo da narrativa, não fazia menções ou manifestava intenção de fugir, sua principal meta era fazer acerto dentro da legalidade. Por isso, insistia em demover Pablito das ideias de fuga. “Tenho dívida na comissaria e não pretendo fugir. Na Semana Santa me boto no caminho da estrada”<sup>289</sup>.

Pytã tinha sido sincero com Pablito ao dizer, desde o primeiro momento, que não o atrapalharia caso ele quisesse levar adiante o seu plano de fuga, mas também não o ajudaria. Como alerta, o amigo, aparentando ser mais velho, informou que sabia de muitos que adentraram a selva, mas não sabia de nenhum que tivesse atravessado a fronteira. Se todos tinham conhecimento de que fugir era quase impossível, qual a razão, além das citadas acima, incitava Pablito a sair dali? O que ele buscava, já que, para alcançar seu objetivo, deixaria para trás até mesmo a mulher que sempre esteve ao seu lado?

Em um depoimento de um peão citado por Donato, começam aparecer algumas evidências que impelem os indivíduos para longe dos ervais. Trata-se do depoimento de Antonio Cardozo, um mineiro fugitivo que foi capturado, mas teve a sorte de não sofrer a pena capital.

*Estava buscando escaparme porque nos hacían vagar desde que aclaraba hasta l’anochecer entre malezales y caraguatas buscando yerba silvestre sin dejarnos volver al campamento si no traímos varias arrobas bien quebradas y sapecada y nos tenían a cintarazo limpio; entonces con otros dos mitá nos escapamos y salimos a media noche después de preparar la linyera donde llevábamos una torta de carne frita y chipa (DONATO, 1959, p. 9)*<sup>290</sup>.

O adiantamento pode ser uma das causas que impulsionavam os trabalhadores a promoverem fugas, segundo Gilmar Arruda (1997, p. 115). O desespero diante da impossibilidade de pagar a dívida contraída, cada vez maior, além dos maus tratos e severas condições de trabalhos, davam as credenciais para organizarem-se e empreenderem essa ação.

Em *Selva trágica* esse não era o motivo, pois nem Pablito e nem Pytã haviam recebido

---

<sup>288</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 12 - *A chegada de Ponta Porã*, cena 35 - *A comida de Pytã*, plano 4.

<sup>289</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 13 - *O plano de fuga*, cena 37 - *Carregamento do raído diante do cemitério e o diálogo entre os amigos*, plano 1.

<sup>290</sup> Sobre esse assunto, ver Arruda (1997, p. 115).

adiantamento; eles foram capturados porque extraíam erva de áreas da concessão. Ainda assim, os dois queriam sair sem serem perseguidos, mas uma ranchada necessitada de mão de obra e os administradores iriam até limite possível para prendê-los nos ervais enquanto pudessem.

Triste e amofinado, Isaque procura Curê para explicar o acontecido com Flora e Pablito. Casimiro advertiu o capataz de que o administrador se irritava facilmente com quem o acordasse de modo fortuito. Isaque adentra o rancho, aproxima-se da cama do Curê (cf. imagem 6.3), observa que ele tem uma venda nos olhos, mas quando leva as mãos para tirá-la, desiste, porque se lembra da frase que Casimiro havia proferido antes de ele entrar no rancho. “O Curê está dormindo, é capaz de responder a bala quem fizer barulho no rancho dele. Só acorda amanhã”<sup>291</sup>.

Nessa circunstância, o capataz hesitou e recolheu-se ao perceber que agia por impulso. Com uma imagem obtida com uma panorâmica horizontal à esquerda, com panorâmica vertical para baixo, em que é revelado o efeito claro/escuro absorvido pela câmera, com iluminação emanada da pequena porta e das frestas das paredes do rancho, o espectador vê que o capataz senta-se do lado do administrador como se não tivesse forças para lidar com a situação; logo ele, que sempre foi tão rude com os homens, aparentemente abatido, agora sofre.

Pouco tempo depois Isaque sai correndo de dentro do rancho de Curê para avisar Casimiro a respeito da caça aos fugitivos. Este prepara seu animal (cf. imagem 6.4), mas não deixa de avisar Isaque de que ele perderia um concorrente e ganharia vinte. Mesmo assim, Curê dá um recado para os dois. “Você já sabe, Casimiro, prendendo os homens até a fronteira, não precisa trazer nenhum vivo. A mulher tem que voltar pra ser de todos os peões do erval. É o que manda a Companhia, e o que vai acontecer com a Flora”<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 16 - *Isaque vai procurar Curê*, cena 45 - *Isaque vai atrás de ajuda*, plano 2.

<sup>292</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 16 - *Isaque vai procurar Curê*, cena 47 - *Casimiro organiza a perseguição*, plano 1.

Imagem 6.3  
Isaque resigna-se diante do Curê



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 45, plano 5.

Imagem 6.4  
Casimiro prepara a busca



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 47, plano 1.

O que nos chama a atenção é a finalidade da empreitada que Casimiro deveria realizar. Para resolver o problema da ação dramática do filme, o diretor impõe a Curê a obrigação de firmar que os trabalhadores já não eram mais importantes, por isso não necessitaria trazer nenhum vivo. A mão de obra, naquele momento, não tinha mais importância do que o exemplo a ser dado para outros peões: a morte. A mulher, todos sabiam que era de interesse do capataz, mas isso pouco importava, mandava o interesse da Companhia. Nessa perspectiva, ela seria violentada por todos os peões.

A sina dos fugitivos estava traçada, a supressão da vida seria uma questão de tempo, não propriamente porque o administrador havia mandado, mas porque era uma regra da Companhia – a lei dos ervais. Que outro modo de liberdade poderiam os trabalhadores almejar nas condições que lhes eram impostas? Poderiam organizar-se em grupos para reivindicar direitos? Ainda que em partes, a Cia. cedia a algum tipo de pressão dos trabalhadores?

Diante das estratégias utilizadas para o controle da produção e dos trabalhadores, qualquer reivindicação seria impossível. As restrições quanto ao envolvimento de mineiros em sublevações ocorriam com outras empresas dos países de fronteira, concorrentes diretas na produção ervateira. Donato (1959, p. 119) comenta sobre o castigo aplicado em um dos fugitivos da ranchada: não foi aplicada a pena de morte, somente o açoite com um chicote feito de cauda de lagarto, o qual era longo e fino, causando cortes profundos nas costas e no peito, até mesmo nos homens mais robustos.

No filme *Las aguas bajan turbias*, Hugo Carril exaltou um levante ocorrido nos ervais

do norte argentino. Os irmãos Santos e Rufino Peralta, quando foram inqueridos a entregar as armas diante de um grupo de peões estaqueados, ao invés de entregá-las, dispararam tiros em direção ao administrador e seus capangas. Nessa confusão, uma mulher é alvejada (cf. imagem 6.5) e cai diante da câmera, enquanto, ao fundo, o conflito continua. É de se notar que esta mulher é Flora Medina, figura distinta que havia solicitado emprego ao conchavador para tratar de seus filhos, logo no início do filme.

Diante da opressão, os peões aderiram à revolta e tomaram a ranchada. Devolveram com a mesma moeda a represália que sofreram pelos administradores (cf. imagem 6.6). Na imagem em primeiro plano, um dos trabalhadores chicoteia o administrador enquanto os demais, em segundo plano, comemoram a liberdade.

Imagem 6.5  
Flora Medina baleada



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 01:12:08.

Imagem 6.6  
O administrador é chicoteado



Filme: *Las aguas bajan turbias* (1952), tempo 01:20:07.

Semelhante ao que houve no início do filme, também no final surge uma *voz off* com uma imagem da fumaça emanada do fogo que queima a ranchada do administrador. Dessa maneira, o diretor Hugo del Carril promove uma fusão com imagens de *flashes* do próprio filme para determinar as ações que motivaram o drama que quis expor. Carril conclui a película com a turbulência que ocorria na região e evidencia os gritos que ecoavam em vários ervais do Alto Paraná.

*El grito de la libertad fue estendendose de lugar en lugar como el canto de los pajaros libres de la selva. La muerte de (vais) Rufino Peralta e de tantos otros non había sido inútil. Su sangre había regado los yerbales, se había mezclando con las aguas del río e había sido fecunda con una semente planteada en corazón de los mensús, dejando herencia a sus hijos de una mañana mejor (Las Aguas Bajan Turbias, 1952).*

Importante mencionar que em *Las aguas bajan turbias* os personagens têm informações de que existe um sindicato ao qual poderiam recorrer e mitigar seus sofrimentos, mas não vemos nenhuma informação nesse sentido em *Selva trágica*, pelo menos no filme, pois no livro Donato chega a anotar que vinham notícias de São Paulo e Rio de Janeiro de que jornais e políticos comentavam sobre a erva-mate e exigiam que o governo providenciasse o fim do que se entendia como *monopólio*, criando expectativas para o campo dos produtores independentes<sup>293</sup>.

## 6.2 - A busca da liberdade na fronteira

Ao som do toque de um dedilhado no violão, o filme apresenta o grupo de Casimiro, que, acompanhado de Isaque, segue pela selva em busca dos fugitivos. Em determinado momento, Isaque adianta-se e questiona por que o companheiro não se apressa para encontrar o grupo fugitivo. A resposta vem de imediato, ao dizer que quem tem pressa cansa logo, por isso era necessário deixar o grupo se cansar para chegar de forma súbita. “Diabo! Não vê que ainda correm com o fôlego inteiro? Veja o corte no mato, um golpe só. Isso quer dizer força no braço e decisão na batida. Vamos deixar que eles gastem o entusiasmo. Quando perderem o fôlego e a calma, damos o golpe”<sup>294</sup>.

No capítulo quatro comentamos sobre esse método de observar as pistas ou vestígios de modificações em ambientes diversos quando não se encontram provas visíveis das pegadas do agente modificador. Naquele momento, comentamos sobre as raízes de um paradigma indiciário, proposto por Carlo Ginzburg<sup>295</sup>. Igualmente, quando vemos Casimiro afirmar a Isaque que estavam no encalço dos fujões, bastou observar os galhos das árvores que foram decepados (cf. imagem 6.7) para saber que estavam no caminho certo.

Utilizando os métodos indiciários dos antepassados, em plano detalhe Casimiro observa a seiva que pinga de um galho cortado recente e determina um tempo de dez minutos para a distância que os separavam dos fugitivos. Sabia também que se abandonassem a mulher naquele momento, ainda teriam tempo de chegar à fronteira.

Casimiro, prevendo a possibilidade de perdê-los, separa seu grupo para cercar suas caças. Contudo, alerta seus capangas para que não economizassem tiros com os homens, mas

---

<sup>293</sup> Sobre os produtores independentes, ver Jesus (2004, p. 116).

<sup>294</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 16 - *Isaque vai procurar Curê*, cena 47 - *Casimiro organiza a perseguição*, plano 2.

<sup>295</sup> GINZBURG. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. (1990, p. 151).



que não machucassem a mulher. Em um dos lados, em um plano próximo, com panorâmica horizontal à esquerda, um único comitiveiro vai observando de longe o trio que foge correndo.

Por outro lado, Pablito segue com seu grupo, procurando alcançar a liberdade. Na frente, ele vai cortando os galhos (cf. imagem 6.8), enquanto Pytã e Flora o acompanham sempre de perto. Com um ângulo de nuca no personagem, é a primeira vez que o diretor Roberto Farias usa o *travelling* como movimento de câmera, termo que se convencionou chamar de *câmera na mão*, sem nada para estabilizar os efeitos da trepidação, ao seguir o personagem.

Imagem 6.7  
Casimiro observa o corte do galho



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 47, plano 2.

Imagem 6.8  
Pablito abrindo caminho



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 48, plano 1.

Até então, somente havíamos observado o tripé fixo, com, no máximo, as panorâmicas verticais ou horizontais em eixo de câmera. Agora surge o subterfúgio do olhar subjetivo, o qual indica que o espectador participa direto da ação. É um *travelling* para frente, em que a câmera segue acompanhando o personagem.

Nesse tipo de imagem com a câmera na mão, os diretores do filme e de fotografia procuram passar ao espectador a sensação de que ele está dentro da cena, como um fugitivo igual aos demais, ouvindo a respiração ofegante e o som do corte dos galhos pelo facão. Parece proposital que o espectador fique alocado entre os personagens, nem à frente, nem atrás, mas no meio do grupo. Em outro plano, com a câmera na mão, o *travelling* é lateral – o espectador deixa de ser um personagem e passa a acompanhar as dificuldades do grupo bem de perto, deduzindo, a certa distância, que algo poderia colocá-los em perigo. Mas essa percepção já vinha sendo carregada pelo espectador desde o primeiro momento da fuga.

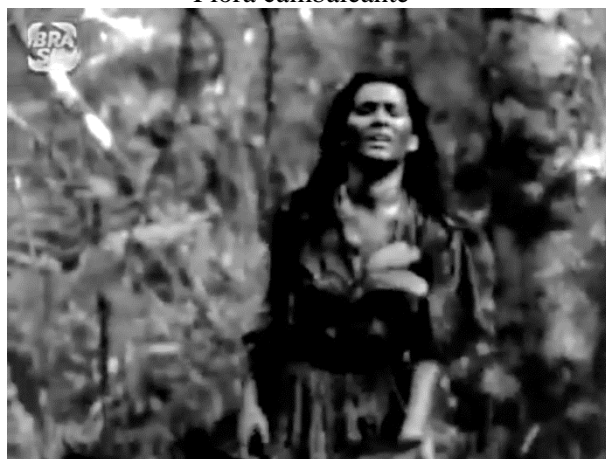
Seguindo o emprego do estilo de Roberto Farias, encontramos pela primeira vez o conceito da câmera na mão, quando é apresentada a imagem subjetiva conhecida como ponto

de vista<sup>296</sup>. A câmera mira somente a vegetação da selva e o espectador se conecta aos olhos de Pablito, sendo possível ver o que ele vê e ouvir o que ele ouve. Interessante perceber o quanto a imagem balança ao sabor do movimento do personagem, dando a impressão a quem assiste de que também está sendo perseguido.

Ao se desvencilhar da perspectiva de Pablito, o espectador olha para trás e percebe Flora muito cansada, já não conseguindo acompanhar o restante do grupo. Ainda com a câmera na mão, em um *travelling* para trás e o enquadramento de um plano americano, a mulher anda cambaleante pela selva (cf. imagem 6.9). Antes que Flora caia, Pytã a segura pelo braço e, com a ajuda de Pablito, pulam um tronco de árvore para continuar a fuga, mas desistem e resolvem descansar e dormir por ali mesmo (cf. imagem 6.10), por entenderem que os perseguidores também deveriam fazer o mesmo.

Conforme apontamos, os comitiveiros tinham seus meios e métodos de encontrar vestígios e, conseqüentemente, suas vítimas. Pablito estava certo, os comitiveiros resolveram descansar. Por saber que estavam próximos dos fugitivos, um dos comitiveiros comenta: “Já devem estar sentindo o nosso bafo nas costelas”<sup>297</sup>. Casimiro sabia que até a fronteira a caminhada na mata era muito ruim, principalmente, porque era possível ouvir alguém caminhando a muitos metros de distância. Por esse motivo, quando amanheceu, ele despertou seus companheiros e partiram para a caçada.

Imagem 6.9  
Flora cambaleante



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 48, plano 4.

Imagem 6.10  
O grupo resolve descansar



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 48, plano 6.

<sup>296</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 16 - *Isaque vai procurar Curê*, cena 48 - *Abrir a selva para a fuga*, plano 3.

<sup>297</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 16 - *Isaque vai procurar Curê*, cena 49 - *Os comitiveiros seguem as pistas*, plano 1.

As cenas alternam-se entre os fugitivos e os caçadores. A câmera na mão volta à tona com *travelling* em deslocamento lateral para direita, acompanhando os personagens de modo muito particular. Pablito puxa Flora pelo braço para que possa andar mais rápido.

O som também é alternado, com o choro diegético de Flora e o som não-diegético de um instrumento de sopro, muito parecido com um saxofone, orientado para o espectador. O som instrumental nas cenas dos comitiveiros continua na mesma toada que o dos fugitivos, a diferença é o choro, que se ouve em um grupo e não em outro.

A câmera na mão em *travelling* para a direita é também orientada para enquadrar o grupo de caçadores, uma visão espetacular para o espectador, que se sente um privilegiado ao compor a cena que se apresenta diante de seus olhos. Do mesmo modo, Pytã rompe no peito o mato que obstaculiza sua passagem. Pablito e Flora apresentam sinais claros de fadiga e cansaço (cf. imagem 6.11).

Flora encosta o rosto nas costas de Pablito e desaba em choro. Este procura incentivar os companheiros, dizendo que a fronteira não estaria longe, mas Pytã, inconformado com o choro de Flora, segura-a, tapa-lhe a boca com a mão (cf. imagem 6.12) e solicita que o amigo o ajude nessa tarefa. Pablito não lhe dá ouvidos e puxa a mulher bruscamente.

Imagem 6.11  
Pablito e Flora cansados



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 54, plano 1.

Imagem 6.12  
Pytã tenta calar Flora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 54, plano 6.

Os fugitivos param de repente, porque Flora cai e implora que Pablito continue a fuga sem ela (cf. imagem 6.13): “Vai embora, Pablito, vai embora!”<sup>298</sup>. A câmera com plano picado, ou *plongée*, evidencia o rosto de Flora e enquadra parte do corpo de Pablito, frisando sua ascendência, ali um tanto oculta, mas presente. Todavia, o plano procura demonstrar o

<sup>298</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 17 - *A fuga é insana*, cena 56 - *Flora cai de novo*, plano 1.

sofrimento da mulher, que pede encarecidamente que os dois sigam sozinhos. Pablito reluta em seguir com Pytã (cf. imagem 6.14). Enquanto não há uma decisão, o *changa-y* não sai de perto de Flora.

Imagem 6.13  
Flora pede para Pablito ir embora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 56, plano 1.

Imagem 6.14  
Pablito se nega a deixar Flora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 56, plano 2.

Além do medo de serem encontrados pelos comitiveiros – e isso era uma realidade – os fugitivos assustavam-se com os sons emitidos pelos animais, principalmente os macacos, que denunciavam onde estavam. Os comitiveiros já haviam percebido onde estavam os fugitivos pela localização dos ruídos dos animais advindos do espaço ocupado. Na imagem em plano contra-picado, ou *contra-plongée*, o diretor fixa a câmera em um ângulo de enquadramento de planos em três níveis: em primeiro, o casal abaixado e assustado, depois Pytã, de pé, a esperar a decisão do *changa-y*, e, por último a selva, acima de todos, atestando sua imponente e desafiando seus desbravadores.

O pedido de Flora não surtiu efeito em seu companheiro, por isso faz um apelo a Pytã para que o convença a levá-lo consigo. A espera do mineiro e os atrasos por conta das paradas de Flora obrigam Pytã a dar um ultimato a Pablito: seguir adiante ou ficar à mercê dos comitiveiros, pois percebia que já estavam cercados. Amigo que é amigo não abandona a amizade e, com um plano próximo em panorâmica horizontal à esquerda, Pytã aproxima-se dos dois, abaixa-se (cf. imagem 6.15) e tenta a última investida para convencer Pablito a seguir para a fronteira: “Vamos, Pablito, tirar a erva”!<sup>299</sup> Importante notar que o olhar de Flora não é direto para o interlocutor da palavra, mas para o receptor, que permanece em silêncio, enquanto ela espera uma resposta positiva.

<sup>299</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 17 - *A fuga é insana*, cena 56 - *Flora cai de novo*, plano 3.

Outro ponto relevante é que, para convencer o amigo, Pytã invoca uma atividade que sempre foi descrita como a liberdade de ofício do *changa-y*: *tirar a erva*. Isso implica num salto temporal da dificuldade que estavam passando, pois tirar a erva significava um *porvir*, tudo já havia passado, era uma volta ao trabalho que sempre fizeram. Assim entendido, o objetivo estava muito próximo.

Todo o trabalho de convencimento não resultou em mudança de opinião do rapaz, que pegou o saco que carregava e entregou para Pytã. Este pegou o saco e saiu, para desespero de Flora, ao perceber que Pablito poderia ser morto pelos comitiveiros e ela, abusada na ranchada. Pytã, com um facão na mão, corria pela mata (cf. imagem 6.16). A câmera do diretor promove um plano aberto com uma observação superior do espectador, conhecida como *visão de Deus*<sup>300</sup>.

Mesmo cambaleante, Pytã corre para alcançar seu objetivo iminente, muito diferente daquele que almejava no período de ranchada. Com o facão em uma mão e o saco recebido de Pablito na outra, procura ignorar a pressão psicológica e o esgotamento físico exacerbado que minavam sua resistência. Essa seria a penúltima vez que Pytã seria exibido no filme, pois na última ele aparece correndo já sem o facão e o saco. Daqui em diante as informações que chegam é que ele possivelmente tenha conseguido seu intento.

Imagem 6.15  
Pytã tenta convencer Pablito



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 56, plano 3.

Imagem 6.16  
Pytã foge correndo



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 56, plano 5.

O *changa-y* não abandonou sua companheira, ficou ao lado dela o quanto foi possível, enquanto seu amigo tomava a linha de fronteira. Passado algum tempo, Flora deixou de pedir para Pablito ir embora e passou a exigir, através de tapas, socos e empurrões, que ele seguisse com o objetivo de alcançar a fronteira. Entretanto, ele parecia não sentir as agressões. Ela

<sup>300</sup> Esse tipo de enquadramento atesta a superioridade infinita do espectador, o personagem fica relegado às insígnias do destino.



tentava levantá-lo a todo custo e ele continuava prostrado, sem nenhuma reação. Mas quando a moça, aos prantos, disse: “Eu quero, Pablito, que você vá, que atravesse a fronteira, e que chegue vivo do outro lado. Eu quero, Pablito, faz isso por mim”<sup>301</sup>, a reação muda. Em plano detalhe, ele pega sua arma, que estava sobre o facão no chão, e sai sem olhar para trás. Nesse instante, a fisionomia da mulher muda, para de chorar, procura conter os soluços e observa Pablito partir.

Fisicamente, o envolvimento passional termina quando Flora vê Pablito desaparecer no meio da selva. A recomposição da sua estrutura emocional lhe garantia uma possibilidade de, em outro momento, rever a pessoa que amava, por isso solicitou a partida. E agora, o que fazer sem Pablito? Teria Flora condições de decidir sobre sua própria vida? Todos sabiam das regras dos ervais, inclusive ela: mulher de fugitivo servia para satisfazer os homens da ranchada. E quanto a Isaque, ele poderia servir de proteção na ausência de Pablito? Isaque também tinha condições de decidir sobre a vida de Flora?

A mulher, após a partida de seu companheiro, começou a andar, mas em seguida caiu, devido ao cansaço da corrida pela selva que consumira suas energias. O diretor mostra um par de *plantillas* que se aproximava – era um comitiveiro. Ele deixou sua arma em um tronco de árvore caída e começou a acariciar a mulher, que se assustou com sua presença (cf. imagem 6.17). Ele foi prontamente contido por Casimiro, que deu um alerta para todos que estavam ali: “Por enquanto ninguém toca na mulher. Quando chegar ao rancho, então, será de todos”<sup>302</sup>.

Para Isaque, que estava por perto, essa frase de início era bem interessante, mas a segunda parte lhe partia o coração. Sua agonia foi momentaneamente amenizada em razão de receber atribuição de cuidar de Flora enquanto os comitiveiros procuram os demais fugitivos.

Demonstrando afeição, o capataz tira uma porunga de água que estava presa à sela do cavalo e oferece à mulher. Quando Isaque insinua que Flora tivera sido cuidada por Deus, renasce a paixão que lhe acompanha desde o primeiro dia que a viu. A imagem 6.18 parece repetição da 6.17, mas não é, pois há uma intensidade de emoção diferente para a mulher. Na segunda, as mãos que a acariciam são de Isaque e, diferentemente da imagem anterior, nesta, ela permite ser afagada pelo capataz. Poderia renascer ali um novo protetor.

---

<sup>301</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 17 - *A fuga é insana*, cena 60 - *Pablito resiste em fugir sem levar Flora*, plano 2.

<sup>302</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 17 - *A fuga é insana*, cena 61 - *O comitiveiro abusa de Flora*, plano 4.

Imagem 6.17

As mãos do comitiveiro no rosto de Flora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 61, plano 2.

Imagem 6.18

As mãos de Isaque no rosto de Flora



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 63, plano 1.

Laura Mulvey, ao descrever a mulher como imagem e o homem como dono do olhar, entende que há um desequilíbrio sexual no contexto que envolve os dois gêneros, sendo o prazer do olhar também dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. Assim, o olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, que tem sua aparência codificada no sentido de emitir reflexos eróticos e visuais. O que mais importa, segundo a autora, é o que a mulher representa aos seus pretendentes – o amor ou o medo que ela desperta neles traz uma preocupação que os faz agir dessa maneira.

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa (MULVEY, 1983, p. 444)<sup>303</sup>.

Dentro da ficção, a mulher faz-se representar, e o olhar do espectador, concomitante aos olhares dos personagens masculinos, é orientado pelo diretor do filme, de modo combinado, para que haja uma verossimilhança na narrativa.

Ela é isolada, glamurosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida em que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamurosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de *show-girl*; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação como ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente também possuí-la. Dessa forma, a mulher enquanto ícone, oferecida para o

<sup>303</sup> O texto *Prazer visual e cinema narrativo* foi escrito em 1973 e publicado em 1975. Faz parte do livro organizado por Ismail Xavier – *A experiência cinematográfica* (1983).

deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa (MULVEY, 1983, p. 447).

Assim exposto, a mulher torna-se objetificação dos interesses masculinos, e o filme, por meio dos códigos cinematográficos, como controle da dimensão do tempo mediante da montagem e narrativa, cria um olhar, um imaginário, um objeto que passa a ter a ilusão detalhada do desejo. Através dos movimentos de câmera, compatíveis com o olho humano, cria-se uma representação em torno da percepção do sujeito que é convincente para o espectador. Laura Muley questiona a representação da mulher no cinema, indagando o porquê de a produção e a direção destinarem às protagonistas femininas o papel de objeto do olhar, em oposição ao lugar do sujeito espectador, ocupado, na maioria das vezes, por uma figura masculina.

Durante a fuga, Pablito continua a correr, tentando alcançar Pytã e a fronteira. Os sinais sonoros são ouvidos apenas por conta da respiração do *changa-y* e, em alguns momentos, por barulhos de insetos dentro da selva. Nessa cena, o diretor utiliza o enquadramento de um plano aberto em panorâmica horizontal à direita com a câmera fixa em um tripé com o eixo a partir de um plano picado, ou *plongée*.

Cansado e ofegante, Pablito passa por um marco de concreto (cf. imagem 6.19) que indica que a fronteira entre Brasil e Paraguai estaria ao lado. Em segundo plano, na adjacência de uma árvore, ele procura a fronteira. No marco encontra-se o letreiro *IV 1900 PARAGUAY* de um lado e *I BRASIL* de outro. Contudo, este não era o ponto que pudesse garantir a sobrevivência do *changa-y*, ao passar para o país vizinho.

Em um descampado (cf. imagem 6.20) muito perto da linha de fronteira, Pablito fica imóvel por um instante, ao não saber qual decisão tomar. Depois de um trecho percorrido, com o revólver na mão, somente espera. Ao som não-diegético de uma orquestra, tudo indica que ele conseguirá atravessar a fronteira. Quando o som instrumental orquestrado cessa, os animais começam a gritar, o que assusta o fugitivo.

Nesse segmento, é importante apontar as ponderações de Cláudio Benito Ferraz e Djeovani Roos (2006), de que o espaço geográfico é a forma com que os fenômenos expressam sua corporeidade espacial, como se orientam e se localizam no mundo onde se encontram. Isso serve para pensar que na paisagem da linha de fronteira, em que se ressaltam diversas situações que desembocam das relações ali articuladas, os acontecimentos vão se modificando e interferindo uns nos outros, pois da ação de Pablito dependem as estratégias dos comitiveros.



O vídeo, em compasso com a música, demonstra as ações que são tomadas e que no segundo seguinte, mediante outras situações, reverbera em outros contextos diferentemente daqueles conjugados pela ação inicial, evidenciando a ruptura das linearidades, estabelecendo que a imitação da vida ali não é mera representação, mas um decalque em que o mundo tende a acontecer diferente a cada repetição dos acontecimentos. A vida não é uma linha sentenciada sequencialmente, as relações humanas, o mundo, encontram-se em movimento, sempre se transformando (ROOS; FERRAZ, 2016, p. 21).

A imagem de Pablito solitário traduz aquilo que ocorria com os fugitivos dos ervais, um mundo vazio, um mundo soberbo. A relação claro/escuro faz-se notar com o sombreado e escuro em seu corpo pequeno na imagem, contrastando com a paisagem imensa e o horizonte claro, pois à frente estava a possibilidade da liberdade tão sonhada.

Imagem 6.19  
Marco divisório entre Brasil e Paraguai



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 64, plano 2.

Imagem 6.20  
Pablito solitário



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 65, plano 1.

As penas para os que fugiam eram, como tratamos ao longo deste trabalho, as mais perversas possíveis. Para os peões ervateiros paraguaios e argentinos, representados nos filmes *El trueno entre las hojas* (1958) e *Las aguas bajan turbias* (1952), respectivamente, os corretivos eram bastante evidentes por meio do estaqueamento. Essas ações tinham função exemplar, uma vez os administradores achavam conveniente exibir as torturas em praça pública, bem perto das ranchadas, para serem vistas por todos que ali passassem.

Nas *selvas* de Donato e Farias, os castigos apresentam-se com carga dramática para os apenados, porém com algumas diferenças. Se no filme o castigo para os fujões era a morte, deixados no meio da mata, todos despidos para serem devorados pelos animais, no livro o castigo era jogá-los dentro do rio, colocados dentro de sacos de erva-mate.

Em erval de rio acima, um peão conseguiu saldo, falou demais, quis partir, tornou-se incômodo. Agora, descendo o rio dentro de um saco de erva, não tem mais saldo a reclamar, não tem voz, não incomoda ninguém. E é sempre um exemplo aos outros peões: para que não consigam saldo, não falem demais, não peçam demais, não se façam aborrecidos. O rio aceita e carrega humildemente o que lhe dão. E se murmura sem parada, é como se rezasse pelos peões que morreram dentro de um saco – por falar demais. A gente que mora à beira do rio não sabe contar além dos dedos das mãos. E os dedos que têm não bastam, quando querem contar os sacos de erva que descem o rio (DONATO, 1959, p. 48).

As repreensões não tinham a menor importância para o *changa-y* que promovia a fuga, porque ele não pensava em outra hipótese a não ser pular para o outro lado da fronteira. Pablito observa o marco de concreto (cf. imagem 6.21), a não mais de cem metros de distância; a fronteira estava ao alcance de seus olhos. De outro lado, o marco da divisa (cf. imagem 6.22) proporciona-lhe um sorriso momentâneo, bastava correr até a baliza de limite e estaria salvo. Mas ele hesita e é obrigado a analisar as possibilidades. O diretor faz o espectador crer que Pablito teria uma intuição apurada – se fosse afoito, poderia ser alvejado. Nisso, ele se retrai para esperar o melhor momento.

Em um plano aberto, com a câmera fixa girando em eixo em panorâmica horizontal à direita, o olho do comitveiro passa a ser o do espectador ao procurar por Pablito escondido em meio à vegetação caída na linha de fronteira. Casimiro percebe a sagacidade do *changa-y* e faz um comentário para seus colegas de que o fugitivo era muito esperto.

O *changa-y* rasteja por detrás de um tronco de árvore para se aproximar da divisa. Só se podiam ouvir, nesse momento, os sons dos pássaros e o gemido ofegante do rapaz. Com a câmera subjetiva e o plano ponto de vista, Pablito mirava novamente o marco, que estava bem próximo, a menos de cinquenta metros.

Imagem 6.21  
Pablito vê o marco



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 65, plano 4.

Imagem 6.22  
O marco da liberdade



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 65, plano 5.

Cansado, ele se levanta e corre para, de peito aberto, atravessar a linha demarcatória (cf. imagem 6.23). O marco indicava uma possibilidade de liberdade, vida melhor, sem sofrimento. Era sua última chance. Mas faltava combinar isso com Casimiro, que o seguia com seu rifle mirado para acertá-lo.

A câmera subjetiva, em plano ponto de vista, que leva o espectador a observar pelos olhos do personagem, permite adentrar no universo solitário de Pablito e observar que um toco atrapalha a visão do marco tão desejado. Mas, antes de ultrapassar o obstáculo, ouvem-se um tiro e o gemido de Pablito, indicando que o alvo era certo.

Aos olhos do espectador, a imagem apresenta-se deturpada para caracterizar a vertigem de Pablito ao ser alvejado (cf. imagem 6.24). No entanto, mesmo ferido, ele consegue rastejar até um tronco de árvore que estava caído.

Imagem 6.23  
Pablito corre para o marco



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 66, plano 12.

Imagem 6.24  
Visão subjetiva de Pablito



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 66, plano 13.

Casimiro e seu comparsa correm para assegurar que Pablito estava mesmo ferido, impossibilitado de fugir (cf. imagem 6.25). Outros dois chegam para dar suporte. Em plano médio, com panorâmica horizontal à esquerda, Pablito, com a arma na mão e tendo a árvore como escudo, não consegue evitar a aproximação de dois comitiveiros. Ele se prepara para o pior, ergue seu corpo com certa dificuldade (cf. imagem 6.26) e dispara um tiro contra seus oponentes.

Em primeiro plano e ângulo de nuca, Pablito acerta um comitiveiro, mas o outro dispara contra sua pessoa. Ele retribui, acertando três tiros. Os dois homens caem feridos, um dos quais geme por pouco tempo e logo se cala. Quando Pablito começa a se distanciar, é alvo de mais três tiros e responde com dois disparos, usando a arma que acabara de pegar do homem que matara. No entanto, ele leva mais um tiro, minando toda sua capacidade de reação.

Gemendo muito, sentindo muita dor e com muita dificuldade de locomoção por conta dos tiros, ele ainda consegue se aproximar do tronco que lhe servira de escudo, tendo mesmo que saltar sobre ele. Casimiro, escondido atrás de uma árvore, orienta seus comparsas para não atirarem mais. Pablito coloca a mão no ferimento e percebe o sangue que desce de sua perna.

Imagem 6.25  
Comitiveiros se aproximam



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 66, plano 15.

Imagem 6.26  
Pablito atira



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 66, plano 21.

Antes do desfecho, Casimiro chamou Pablito para uma conversa, elogiando-o diante de seus companheiros: “Pablito! Verdade verdadeira é que você me saiu dos bons”<sup>304</sup>. Com uma paisagem com árvores secas e o marco ao centro, Casimiro continuou a conversar. “Gostei de me pegar contigo. Agora saia, não há de preferir acabar deitado, hein!”<sup>305</sup>. Pablito não deixava de responder aos questionamentos, mas também avisava que não se entregaria para os comitiveiros, não pediria a benção a Casimiro.

Com uma imagem a partir de uma árvore com galhos secos, em forma de forquilha, a câmera desce até chegar em Casimiro. O diretor utiliza de panorâmica vertical para baixo e um plano próximo para registrar um desabafo do comitiveiro. “Verdade o que digo, Pablito, era bom ter camarada que nem você do lado em que a gente está”<sup>306</sup>.

Voltamos a frisar que, nos ervais de *Selva trágica*, quase todos eram vítimas e algozes. Casimiro, um homem bruto, rude, demonstra sentimento pelo seu oponente. Pablito, no lugar de vítima naquele momento, também retribui um aparente gesto de sentimento que nutre por seu algoz: “Gosto de ver os olhos do compadre com quem converso. Apareça!”<sup>307</sup>.

Os dois já tiveram momentos juntos, por exemplo, no aniquilamento do negociador clandestino; sabiam que podiam confiar um ao outro. Todavia, Casimiro tinha que cumprir a função que lhe fora confiada, não importava se fosse seu irmão do outro lado. Com um tom mais firme, mostra que não estava ali por uma questão pessoal, mas por uma atividade corriqueira da empresa de erva-mate. “Vou falar, menino, não vá pedir que deixe você à solta

<sup>304</sup> Filme *Selva Trágica* (1964), sequência 18 - *A morte*, cena 67 - *Casimiro e Pablito fazem um acordo*, plano 3.

<sup>305</sup> Idem, plano 5.

<sup>306</sup> Ibidem, plano 7.

<sup>307</sup> Filme *Selva Trágica* (1964), sequência 18 - *A morte*, cena 67 - *Casimiro e Pablito fazem um acordo*, plano 8.

por aí. O costume você conhece, o mandado da Companhia você sabe qual é”<sup>308</sup>.

Pablito, entendendo que não teria muita possibilidade de escapar, faz um pedido especial ao comitiveiro. “Bom, você cumpre o mandado e o costume. Só me promete não dizer a Flora que morri aqui e não consegui atravessar a fronteira”<sup>309</sup>.

Em primeiríssimo plano, Casimiro ouve o pedido, pensa um pouco, abaixa a cabeça e sai, mas Pablito insiste para que ele concorde. O comitiveiro queria saber se o amigo do *changa-y* entraria no trato, mas Pablito informa que Pytã eles não pegariam mais.

Essa fala dá uma garantia de que seu amigo realmente conseguira atravessar a fronteira e viver ao seu modo. Casimiro pensou em voz alta: “Menino, a gente passa o mundo cuidando de criatura sem brio e nem eira, quando encontra homem e mulher de valia, tão do outro lado da nossa estrada”<sup>310</sup>. O comitiveiro, com o foco em plano próximo, responde com uma afirmativa: “Rapaz, se eu tivesse tido um irmão, gostava que fosse você. Que o seu anjo da guarda esteja aqui por perto”<sup>311</sup>.

Com uma panorâmica vertical para baixo e um plano detalhe do revólver, Pablito leva a arma até sua própria cabeça. A imagem da vegetação da fronteira é de novo exibida. Ouve-se um tiro. É certo que se tratava de sua morte, mas essa dedução cabe ao espectador, conforme já foram apresentadas algumas condicionantes. Os homens de Casimiro saem correndo para comprovar o fim do *changa-y*.

Com uma imagem do alto (*visão de Deus*) e um som fúnebre, os capangas despiram os corpos de Pablito (cf. imagem 6.27) e dos comitiveiros mortos, para aproveitarem suas vestes. Os corpos ficaram estendidos ali mesmo onde caíram. Muito perto dali, Casimiro encontrou Flora montada em seu cavalo (cf. imagem 6.28) e Isaque puxando a corda do animal. Casimiro toma a corda de suas mãos e segue com todos rumo à ranchada.

---

<sup>308</sup> Idem, plano 13.

<sup>309</sup> Filme *Selva trágica* (1964), sequência 18 - *A morte*, cena 68 - *O último pedido de Pablito*, plano 1.

<sup>310</sup> Idem, plano 2.

<sup>311</sup> Ibidem, plano 4.

Imagem 6.27  
Os comitiveiros despem os corpos



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 68, plano 7.

Imagem 6.28  
Flora volta para ranchada



Filme: *Selva trágica* (1964), cena 68, plano 8.

Para finalizar, o diretor utilizou uma frase que consta do livro de Hernani Donato (1959, p. 47) para esclarecer que, por trás da degustação de tomar o mate, o tereré ou o chimarrão, há histórias que muita gente não sabe. *Quem não sabe destas coisas pensa que a erva-mate é colhida nos jardins... Hernani Donato.*

O historiador Jérri Marin, ao referenciar a morte nos ervais, não destoa de todas informações já apontadas no texto acima, pois confirma a existência de uma milícia armada para controlar, vigiar e reprimir seus trabalhadores para impedir as fugas. As punições eram as mais severas possíveis, com perseguições e mortes.

Os fugitivos que sobreviviam eram castigados de forma violenta, como meio de aterrorizar aqueles que planejavam subtrair-se às normas vigentes e à rígida disciplina de trabalho. O rigor, as humilhações, os castigos corporais e a violência simbólica demonstravam aos trabalhadores dos ervais seu novo estatuto subumano. As más condições de trabalho, de higiene, a rígida disciplina de trabalho, a periculosidade a que os ervateiros e demais trabalhadores estavam sujeitos traduziam-se em alto índice de mortalidade (MARIN, 2010, p. 158).

Esse tipo de controle dos trabalhadores tinha um objetivo fixo: resguardar a produção de erva-mate. Mesmo que toda a infâmia da exploração pudesse gerar conflitos sociais, a ordem era manter o equilíbrio. Marin assegura que as relações de poder que permeavam os ervais objetivavam o lucro, a manutenção da ordem e o aumento da produtividade.

Pablito e Flora não tiveram a oportunidade de desfrutar de uma paz dentro de toda a trama do filme; quando ocorria, era efêmera, em pequenos closes. As leis da empresa

favoreciam a exploração sexual das mulheres, a perseguição e o dismantelamento de casais que se amavam para favorecer os desencontros, além de a mulher ser abusada por muitos.

Homens e mulheres estariam subjugados pela Mate Larangeira, pela natureza e pelo meio social, tornados quase impotentes para lutar contra o sistema que os oprimia. Assim, estariam impedidos de libertarem-se dos conflitos individuais e coletivos. Ali, para Donato, tudo conspirava contra o homem, e às personagens estavam reservados destinos amargos e incertos. São vidas marcadas por perdas, violências e pelo despedaçar dos sonhos, desejos e ambições (MARIN, 2010, p. 158).

É de se notar que as repressões aos trabalhadores ocorriam porque, de algum modo, eles imprimiam resistências às condições que lhes eram impostas. Citamos no capítulo dois o caso de João Ortt, filho de um posseiro que promoveu um levante contra a Cia. porque a empresa queria que ele deixasse a posse que seu pai havia conseguindo ainda no início da formação dessa empresa. Ortt foi obrigado a abandonar sua posse. Mas ele era considerado um concorrente, e não um funcionário; no caso dos peões revoltosos os castigos eram mais rígidos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o primeiro momento de apresentação do projeto para o doutorado, entendíamos que a incorporação do cinema, a partir de filmes e documentários, como fonte para o conhecimento da história de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, consistia em um importante recurso, uma vez que os filmes sobre nossa história permitiam reflexões e discussões sobre diversos temas de história em geral.

Ao analisar o trabalho de Gabriela Almeida (2015), percebe-se que esta autora procurou averiguar as possibilidades de exercício de um pensamento audiovisual de teor ensaístico. Para tanto, procurou elaborar uma revisão crítica de escritos sobre cinema em diferentes momentos da história do cinema pelos filmes de Jean-Luc Godard. O objetivo da autora era mapear as experiências de pensamento visual que antecederam o filme *História(s) do cinema* e, por fim, investigar como se elaborava, de forma ensaística, um pensamento *com e por imagens* a respeito de determinados fatos históricos do século XX e suas representações, constituindo uma espécie de arqueologia crítica das imagens.

Procuramos abordar esse conceito com o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) de Marcelo Masagão, que, apesar de ser mais recente, procura organizar um conhecimento do breve século XX utilizando o modelo proposto por Godard, com um pensamento condensado por sinais sonoros e sobreposição de imagens. Gabriela Almeida destacou alguns objetivos nas análises dos filmes de Godard, dentre eles investigar a possível configuração do *ensaio fílmico*<sup>312</sup> como um gênero cinematográfico e identificar de que modo uma obra se constituía como ensaística a partir do manejo da linguagem audiovisual, pois é possível pensar o ensaio fílmico não como uma transcrição ou tradução cinematográfica da tradição do ensaio literário ou filosófico, mas como metáfora epistemológica que aponta a construção de um tipo específico de saber a respeito do mundo histórico, construído *com e por meio de imagens*, passível de ser identificado em algumas obras, a exemplo de *História(s) do Cinema*.

---

<sup>312</sup> Ensaio fílmico é uma expressão empregada de forma genérica para rotular filmes de difícil classificação, principalmente obras não ficcionais que não cabem nas convenções do gênero documental, ou ainda filmes que não obedecem a nenhuma das regras que regem geralmente o cinema como instituição: gênero, duração, padrão, imperativo social. É um filme livre, que reinventa a cada vez a sua própria forma, que só valerá a ele (ALMEIDA, 2015, p. 46).

*Caramujo-Flor* (1988), do cineasta douradense Joel Pizzini<sup>313</sup>, enquadra-se com uma obra ensaística, uma recriação das obras poéticas de Manoel de Barros. De acordo com Gicelma Chacarosqui Torchi (2008, p. 15), o filme insere-se numa perspectiva que os diretores Luis Buñuel e Paolo Pasolini, espanhol e italiano respectivamente, definem com *cinema de poesia*, um filme constituído por uma montagem de elementos mestiços. Torchi aponta, como hipótese, que o filme de Pizzini, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema independente, apresenta-se como contraponto ao cinema industrial. Nesse sentido, procura entender a natureza da aproximação da linguagem cinematográfica à literária.

Utilizar o filme *Selva trágica* para entender o processo ervateiro permitiu vislumbrar e nos apropriar de discussões de categorias da historiografia que trabalham com temas relativamente recentes, como os cinematográficos. Mesmo entendendo que já são mais de cento e vinte anos do nascimento do cinema, o filme, como objeto da história, ainda promove questionamentos entre historiadores e críticos.

Existem muitas dúvidas a respeito disso que ainda não foram respondidas. Robert Rosenstone (2010, p. 28) elencou algumas: será que as representações nos filmes realmente contam como história? Elas aumentam ou diminuem o nosso conhecimento do passado? Será que alguma representação fílmica pode ser levada a sério? Será que algum filme conta como pensamento histórico ou contribui para o entendimento histórico? Um filme de época pode ser rotulado como história? O autor denota que, mesmo para muitos historiadores e acadêmicos, atualmente as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na cultura – para cada um que lê um livro sobre um tópico histórico, milhões de pessoas terão contato com o mesmo por meio das telas.

O autor entende que diversos fatores contribuíram para que os historiadores não considerassem o cinema como uma maneira séria de recontar o passado, dentre eles a má qualidade dos filmes e a separação de culturas – elite cultural e cultura de massa – até a década de 1960. A partir dessa data, as afirmações da história tradicional começaram a ser questionadas

---

<sup>313</sup> Joel Pizzini é um cineasta douradense que fez o filme *Caramujo-Flor* baseado nos poemas de Manoel de Barros, um poeta sul-mato-grossense, considerado o *poeta do Pantanal*. O filme teve a participação de vários artistas nacionais, mas que nasceram no Mato Grosso do Sul, dentre eles, Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Almir Sater, Araci Balabanian, Rubens Corrêa e Emmanuel Marinho, poeta douradense. Pizzini ainda produziu outros filmes, mas *500 Almas* (2004) certamente contribui muito para o entendimento sobre as comunidades indígenas Guató que vivem à margem esquerda do rio Paraguai na região do Pantanal. Em 2016, entramos em contato com este diretor solicitando autorização para exibir um filme de sua autoria em um curso que coordenamos chamado *Cinema na Escola*. Essa solicitação foi via e-mail enviado em 03/11/2016. No mesmo dia Pizzini nos deu uma devolutiva enviando o link do filme, para efeito de difusão absolutamente cultural, pois ele não era produtor majoritário de *500 Almas*. Assim, o filme só poderia exibido em circuito fechado.

e, com o advento da Nova História na década seguinte, muitas pesquisas passaram a observar mais de perto a relação entre filme e conhecimento histórico.

Para compor o trabalho de análise na escrita desta tese, pensamos em um conjunto de três grupos de filmes que pudessem sustentar os conceitos que propusemos enredar. O primeiro abarca obras que representam os trabalhos propriamente ditos, com todas as vicissitudes concernentes às suas relações como um todo. Nesse conjunto encontram-se os filmes *Selva trágica*, *El trueno entre las hojas* e *Las aguas bajan turbias*, esses dois últimos dos diretores Armando Bó e Hugo Del Carril, respectivamente. Os três foram baseados em romances literários, que tinham como pano de fundo as atividades extrativistas nas fronteiras entre Brasil, Paraguai e Argentina.

*Selva Trágica*, adaptado por Roberto Farias do romance de Hernani Donato, não destoa das adaptações dos argentinos, sendo que *El trueno entre las hojas* foi baseado no livro do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos e *Las aguas bajan turbias* teve como base *El río oscuro*, de Alfredo Varela. Somente o filme de Carril divergiu do título do livro em que foi baseado, os demais seguiram como homônimos, conforme apontamos. Esses três filmes foram importantes para uma abordagem que dialogasse com as representações dos trabalhadores extrativistas nessa região de fronteiras.

O segundo conjunto serviu para entender o processo pelo qual *Selva trágica* foi produzido, procurando compreender qual era seu lugar no Cinema Novo. Nesse conjunto, nos apropriamos dos conceitos sob os quais os filmes foram realizados, sendo um dos primeiros *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, em um momento em que o dito movimento não havia ainda se configurado, sendo seu prenúncio, e desembocando em *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Esses filmes procuravam evidenciar uma realidade ausente, desconhecida da maioria da plateia que costumava frequentar as salas de cinemas no Brasil.

Com cunho do realismo social, muitos filmes produzidos durante a década de 1960 mostravam um forte apelo popular, abordando as condições precárias de populações alijadas do processo de desenvolvimento social, mas com um forte teor de apego à religiosidade. *O pagador de promessas* foi essencial para observarmos o quanto os indivíduos estavam submetidos às questões impostas pelos patrões, pelas empresas, pelos governos e pela religião. Este é o caso de *Zé do Burro*, que anda por cerca trinta quilômetros carregando uma cruz, efeito de uma promessa que havia feito. Muitos transeuntes viam em *Zé do Burro* a expressão de uma fé messiânica, uma relação direta da individualidade de cada um com um poder divino. Por

mais que as ações do penitente fossem observadas por centenas de pessoas, não poderiam ser observadas ações coletivas.

O terceiro conjunto de filmes fez parte de uma observação mais conceitual do que analítica, pois foi inspiração para os diretores do Cinema Novo, que se guiaram para realização de suas obras. Contemplam nesse grupo os filmes *O nascimento de uma nação*, de David Griffith, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, de Serguei Eisenstein, e *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. Luis Buñuel não dista dessa lista com *Um cão andaluz* (1929), inspirado no surrealismo de Salvador Dali. Nas décadas seguintes, algumas das inspirações foram os filmes *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, e *Cidadão Kane* (1940), de Orson Welles. Os movimentos que ocorreram na Europa, como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa a partir da década de 1950, foram inspiradores para os diretores brasileiros projetarem seus filmes baseados em contextos sociais e realistas.

*Selva trágica* foi produzido por Roberto Farias a partir de parâmetros de seus antecessores. Em um conjunto mais estreito, essa obra pode ser observada em uma expressão social com outros dois filmes, *A terra treme* (1948), do diretor italiano Luchino Visconti, e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. *A terra treme* mostra a vida de um pescador em um vilarejo no sul da Itália. O jovem, inconformado com as condições impostas pelos mercadores que compravam a pesca por preços irrisórios, resolve financiar um barco e tornar-se um comerciante, mas, para isso, entrega a casa de sua família ao banco como garantia. Uma tempestade destrói o barco e o sonho de tornar-se patrão. Logo, acaba voltando ao círculo do trabalho que já passava de geração em geração.

Condição semelhante pode ser observada em *Barravento*, pois, quando um jovem procura convencer seus companheiros a se organizarem para comprar uma rede de pesca e não dependerem das redes alugadas, vê-se em conflito com seus pares, pois além dos trabalhos incessantes, o misticismo religioso também condiciona a comunidade a permanecer em uma situação secular. Os três filmes evidenciam os conceitos dos trabalhos que nunca têm fim, trabalhos sisifianos, pois as condições dos indivíduos nunca melhoram, não há evidências de prosperidade. Na verdade, esse era o objetivo: não cultuar o protagonista, mas fazer com que o espectador pudesse refletir sobre situações que fossem percebidas e entendidas.

As discussões sobre *Selva trágica* que realizamos até aqui abordaram questões que envolveram essas condições, em muitos sentidos precárias, dos trabalhadores da erva-mate. Procuramos evidenciar no filme o trabalho na extração da erva-mate, seu beneficiamento e comércio, mas não nos abstermos de discutir o papel das mulheres, a questão indígena, as

violências cotidianas, as relações sociais e culturais, as festas, a relação fronteiriça, a fuga dos trabalhadores e a morte.

Evidenciamos também os castigos aos trabalhadores ervateiros, apontamos não somente que matar era o pior dos castigos, mas que amarrar corpos juntos e soltar nos rios ou estaquear eram consideradas umas das piores punições. É possível afirmar que, nessa região de fronteiras, considerando o período correspondente, homens e mulheres encontravam-se subjugados pelas empresas exploradoras de diversos tipos de atividades extrativas, sendo a erva-mate a principal.

Eram empresas ocultas, mas, ao mesmo tempo, onipresentes, caracterizando a relação presença/ausência que permeou toda a narrativa do filme. A maioria dos trabalhadores apenas conhecia as ranchadas ervateiras com seus seguranças e seus respectivos administradores, como os capatazes e os habilitados, mas muitos sequer sabiam ou conheciam o destino da erva que produziam. Desconheciam também a imponência que as empresas ostentavam para salvaguardar uma representação de desenvolvimento e progresso nas regiões em que usufruíam de concessões.

O pesquisador Jerri Marin, ao analisar o livro de Donato, apresentou algumas condicionantes que tornavam os trabalhadores quase impotentes para lutar contra o sistema que os oprimia, como, por exemplo, a empresa ervateira, a natureza e o meio social.

Assim, estariam impedidos de libertarem-se dos conflitos individuais e coletivos. Ali, para Donato, tudo conspirava contra o homem, e às personagens estavam reservados destinos amargos e incertos. São vidas marcadas por perdas, violências e pelo despedaçar dos sonhos, desejos e ambições (MARIN, 2010, p. 158).

Mesmo Curê, o administrador da ranchada, sendo o principal detentor de poder e que, em tese, poderia se aproveitar de sua condição, estava limitado pela presença oculta da Cia., que sempre lhe exigia cada vez mais o aumento da produção. Ele próprio havia se convencido de que o seu fim não poderia ser outro que não o definhamento nos ervais. Em conversa com Isaque, seu capataz, ele é bem enfático ao afirmar que na vida de erval era preciso ser duro com os homens (DONATO, 1959, p. 77).

Uma sequência de imagens apreende a situação de Curê, entre elas a luz que incide e o cega. Essa sequência é uma fonte de riquíssima interpretação em relação ao personagem e suas sombras. As dores de cabeça, os olhos inchados, a luz que o cega, deixam uma forte sinalização de que todos personagens estavam enredados numa trama sem alternativas. As tomadas de câmera, em quase todas as cenas, são realizadas sem horizontes, o que corrobora essa

interpretação. Entendemos que essa forma de abordagem abre caminhos para interpretações mais abertas na captação e compreensão de obras cinematográficas no campo da história.

Ao observar a condição do Curê, Fábio Herrig (2010) aponta que o administrador padecia de mal semelhante ao do uru, pois ambos gozavam de muito prestígio, mas sabiam que o fim seria trágico, não havia perspectiva de horizonte. O mundo da erva era o seu mundo social, cultural e familiar, sendo o resultado final do trabalho com a erva-mate um embrutecimento latente dos indivíduos.

É interessante pensar que essas figuras mais respeitadas dentro das ranchadas sempre foram representadas sem a presença feminina. Não é possível considerar, como apontado por Rafael Barrett, que a maioria das mulheres estava ligada á prostituição, pelo menos nos ervais de concessão do SMT. Para a permanência da tranquilidade na ranchada, o peão, vivendo com uma companheira, era garantia de paz e mão de obra, a menos que ela não despertasse o interesse de outro trabalhador, como foi o caso de Flora. A mulher implicava uma boca a mais; do mesmo modo, a condição de sustentá-la era proporcional ao saldo devedor na comissaria.

Observamos em *Selva trágica* que o trabalho das mulheres não era somente o das quilombeiras, elas tinham tarefas com a erva-mate, ajudando no depenico e carregamento da tambora, conforme foi apresentado. Se isso de fato ocorria, qual tipo de remuneração recebia? No filme *Las aguas bajan turbias*, vimos as mulheres carregando raídos, mas não há referências mais consistentes sobre esse tipo de atividade. Os raídos eram menores se comparados aos que se apresentam em *Selva trágica*, talvez por isso as mulheres se arriscassem a carregar. Então, se o peso do raído era menor, logo o trabalho era menos estafante? Ainda precisamos vislumbrar com maior clareza a participação dessas mulheres no cotidiano da ranchada.

A pesquisadora Izabel Guillen, entende que a fuga estava ligada a alguns elementos das relações trabalhistas, e alguns trabalhadores, por não terem internalizado a poupança como um valor a ser preservado, gastavam todo o saldo que tivessem a seu favor, por isso, não reconheciam as dívidas contraídas como legítimas, não acreditavam nos cálculos realizados pelos administradores.

O trabalhador ervateiro não reconhecia nem no trabalho, nem no dinheiro (salário) valores que norteariam as relações sociais ou pessoais. Sempre que possível o trabalhador procurava fugir, não só devido às condições de vida nos ervais, mas por não reconhecer que devesse ao patrão (GUILLEN, 1991, p. 201).

É justamente nessa condição que podemos perceber o sentido da fuga. Quando Pablito percebe que não há outra possibilidade de continuar com sua companheira, ele a abandona e segue sozinho para a fronteira. A questão é saber se ele pensou em um plano B, ou seja, uma alternativa em que, uma vez que fosse pego, ainda pudesse continuar com Flora. Essa alternativa foi suprimida de seu planejamento porque sabia que os comitiveiros não o perdoariam e que Flora seria, então, a alegria dos outros peões. Nessa condição, a busca pela liberdade preponderou sobre qualquer relação de amizade ou de amor, inclusive com a renúncia da vida.

Quando o *changa-y* foi convidado para ser comitiveiro, teve grande oportunidade de realizar um trabalho considerado mais leve, imperativo, e ainda permanecer com sua companheira. No entanto, seu lema era sempre prejudicar a Cia., nutria por ela uma fúria difícil de conter. Mas, que ódio era esse que condicionou todo o enredo e o desfecho do filme?

Aplicamos ao filme *Selva trágica* experiências de pensamento visual que circularam à época da sua produção ou de outras temporalidades, para explorar sua potencialidade. Como exemplo, o caso da sobreposição do carregamento da cruz por Zé do Burro e o levantamento do raído pelos mineiros, o carregamento do mesmo em cortejo, acompanhado por mulheres, para identificar os sentimentos e sentidos que essas imagens podem produzir no espectador e na compreensão das condições a que eram submetidos.

As imagens da morte como destino de tragédias humanas também foram uma forma de abordar um pensamento *com e por* imagens, o que nos auxiliou na compreensão dos dramas e da vida dos trabalhadores, particularmente identificadas em corpos e cemitérios nos filmes *Selva trágica*, *El trueno entre las hojas*, *Las aguas bajan turbias* e *Nós que aqui estamos por vós esperamos*.

por mais que já tenham sido publicados diversos tipos de pesquisas sobre cinema, ainda pode-se considerar que estamos nos primórdios, pois será necessário bastante tempo para que as pesquisas historiográficas sobre cinema tenham um adensamento, de modo que possam delimitar caminhos mais seguros nesses rumos. Robert Rosenstone dá-nos uma possibilidade de trabalhar com filmes históricos, desde que não formemos um manual capaz de engessar as possibilidades desse recurso. Nessa perspectiva, salienta que o mais importante é estudar o que os melhores cineastas históricos fizeram para podermos entender as regras de um filme ao observarmos os vestígios do passado, começando por vislumbrar o que isso ajuda no entendimento histórico. Contudo, não há uma receita, cada pesquisador, amparado por um conjunto de métodos, tem que encontrar a sua forma de análise fílmica.

Como pessoa de fora ou teóricos dos filmes históricos, não podemos prescrever a maneira certa ou errada de contar o passado, mas temos de extrair a teoria da prática, analisando como o passado foi, e está sendo contado – nesse caso, na tela (ROSENSTONE, 2010, p. 53)

Problema maior ainda é utilizarmos um trabalho de ficção para discutir um tema histórico; se fosse ao contrário – produzir um texto ficcional a partir de um acontecimento histórico – talvez tivéssemos encontrado menos percalços. Contudo, cientes de não termos esgotado o assunto, amparamo-nos nas pontuações de Jean-Claude Bernardet, as quais asseguram que qualquer forma de produção tem que ser uma projeção, e não uma conclusão.



## FONTES/FILMES/ACERVOS

### Filmes brasileiros – ano/direção

- *A Falecida* (1965) - Leon Hirszman
- *A Grande feira* (1961) – Roberto Pires
- *A noite do espantalho* (1974) - Sérgio Ricardo
- *A vingança dos doze* (1974) - Marcos Farias
- *Anita Garibaldi* (1974) - Franco Rossi
- *Barravento* (1962) - Glauber Rocha
- *Brasa dormida* (1929) - Humberto Mauro
- *Caramujo-Flor* (1988) - Joel Pizzini
- *Chão bruto* (1958) - Dionísio Azevedo
- *Cidade ameaçada* (1960) - Roberto Farias
- *Cidade mulher* (1936) - Humberto Mauro
- *Cinco vezes favela* (1962) - Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues
- *Crime de amor* (1965) - Rex Endsleigh
- *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) - Glauber Rocha
- *Entre amor e o cangaço* (1965) - Aurélio Teixeira
- *Exemplo regenerador* (1919) - Rossi-Film
- *Favela dos meus amores* (1935) - Humberto Mauro
- *Chico fumaça* (1964) – Amácio Mazzaropi
- *Ganga bruta* (1933) - Humberto Mauro
- *Ganga zumba* (1963) - Carlos Diegues
- *Guru das sete cidades* (1970) - Carlos Bini
- *Lábio sem beijos* (1930) - Humberto Mauro
- *Mandacaru vermelho* (1961) - Nelson Pereira dos Santos
- *Meu Japão brasileiro* (1965) – Glauco Mirko Laurelli
- *Meu nome é lampião* (1969) - Mozael Silveira
- *Na garganta do diabo* (1960) - Walter Hugo Khouri
- *No mundo da Lua* (1958) - Roberto Farias
- *O assalto ao trem pagador* (1962) - Roberto Farias
- *O cangaceiro* (1953) - Lima Barreto
- *O desafio* (1965) - Paulo César Saraceni
- *O descobrimento do Brasil* (1937) - Humberto Mauro
- *O grande momento* (1958) - Roberto dos Santos
- *O grito da terra* (1964) - Olney São Paulo
- *O pagador de promessas* (1962) - Anselmo Duarte
- *O thesouro perdido* (1927) - Humberto Mauro
- *O torturador* (1980) - Antônio Calmon
- *O tropeiro* (1964) - Aécio Andrade
- *Os apavorados* (1962) - Ismar Porto
- *Os bandeirantes* (1940) - Humberto Mauro
- *Os cafajestes* (1962) – Ruy Guerra
- *Os fuzis* (1964) - Ruy Guerra
- *Os herdeiros* (1970) - Carlos Diegues
- *Pecado mortal* (1970) - Miguel Faria Jr
- *Porto das caixas* (1962) - Paulo Cesar Saraceni
- *Presença de anita* (1951) - Ruggero Jacobbi

- *Rico ri à toa* (1957) - Roberto Farias
- *Rio 40 graus* (1955) - Nelson Pereira dos Santos
- *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971) - Roberto Farias
- *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) - Roberto Farias
- *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967) - Roberto Farias
- *Sangue mineiro* (1930) - Humberto Mauro
- *Sangue quente em tarde fria* (1970) - Renato Neumann
- *Selva trágica* (1964) - Roberto Farias.
- *Soledade* (1976) - Paulo Thiago
- *Terra em transe* (1967) - Glauber Rocha
- *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966) - Roberto Farias
- *Três cabras de lampião* (1962) – Aurélio Teixeira
- *Um candango na belacap* (1961) - Roberto Farias
- *Viagem aos seios de duília* (1964) - Carlos Hugo
- *Vidas secas* (1963) - Nelson Pereira dos Santos

#### **Filmes estrangeiros – ano/direção**

- *Acossado* (1960) - Jean-Luc Godard
- *A terra treme* (1948) - Luchino Visconti
- *A regra do jogo* (1939) - Jean Renoir
- *Cinema olho* (1924) - Dziga Vertov
- *El trueno entre las hojas* (1958) - Armando Bó
- *História(s) do cinema* (1988-1998) - Jean-Luc Godard
- *La viaccia* (1961) - Mauro Bolognini
- *Las aguas bajan turbias* (1952) - Hugo Del Carril
- *Morte em Veneza* (1971) - Luchino Visconti
- *Noite e neblina* (1955) - Alain Resnais
- *O Encouraçado Potemkin* (1925) - Serguei Eisenstein
- *O nascimento de uma nação* (1915) - David Griffith
- *Outubro* (1927) - Sergei Eisenstein
- *Rocco e seus irmãos* (1960) - Luchino Visconti
- *Tarzan e o menino da selva* (1969) - Robert Gordon
- *Um cão andaluz* (1929) - Luis Buñuel
- *Um homem com uma câmera* (1929) - Dziga Vertov
- *Viagem à Lua* (1902) - George Méliès

#### **Documentários – ano/direção**

- *Caá - a força da erva* (2005) - Lú Bigatão
- *Erva-mate - produção caseira* (2008) - Laércio Jesus
- *Fortalezas e navios de guerra na Baía de Guanabara* (1898) - Afonso Segreto
- *Garrincha a alegria do povo* (1968) - Joaquim Pedro de Andrade
- *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) - Marcelo Masagão
- *Os estranguladores* (1908) - Paschoal Segreto
- *Os serviços da Mate Laranjeira* (1938) - Vicente Leão
- *Rocca, Carletto e Pegatto na casa de detenção* (1906) - Paschoal Segreto
- *Roda o tereré* (2008) - Lilian Santiago

### Entrevistas disponíveis na internet

- Roberto Farias (Canal Brasil em 22/03/2017)<sup>314</sup>
- Roberto Farias: (Assalto ao Trem Pagador - publicado em 21/08/2012)<sup>315</sup>
- Roberto Farias – (Rico ri à toa – publicado em 20/08/2012)<sup>316</sup>

### Jornais

- *Jornal A Gazeta* - SP/1931
- *Jornal A Noite* - RJ/1962
- *Jornal A Notícia* - RJ/1897
- *Jornal Correio Paulistano* - SP/1960
- *Jornal Diário de Notícias* - RJ/1969
- *Jornal Diário de Pernambuco* - PE/1964
- *Jornal Diário de São Paulo* - SP/1934
- *Jornal Diário de São Paulo* - SP/1934
- *Jornal do Brasil* - RJ/1911-1970
- *Jornal do Commercio* - RJ/1964
- *Jornal El Diario* - PY/1908
- *Jornal Intervalo* - RJ/1963
- *Jornal La Nación* - AR/1912
- *Jornal Novos Rumos* - RJ/1962
- *Jornal Novos Rumos* - RJ/1962
- *Jornal O Estado de São Paulo* - SP/1960-2012<sup>317</sup>
- *Jornal O Progresso* - MT/1921<sup>318</sup>
- *Jornal Tribuna da Imprensa* - RJ/1963
- *Jornal Última Hora* - PR/1960
- *Jornal Última Hora* - RJ/1964

---

<sup>314</sup> Endereço: <http://canalbrasil.globo.com/programas/cinejornal/videos/3205715.htm>. Acesso em 25/09/2018.

<sup>315</sup> Endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=SuL1H0Au71U>. Acesso em: 25/09/2018.

<sup>316</sup> Endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=NOCX-EkerjY>. Acesso em 25/09/2018

<sup>317</sup> As informações do ano 2012 foram retiradas do jornal na versão on-line, publicado o nome de *Estadão*.

<sup>318</sup> Após a divisão do Estado de Mato Grosso, em 1977, este jornal passou a ser de Mato Grosso do Sul - MS.

## **Revistas**

- *Cinelândia* - RJ, jan/1964, nº 260. HDBN.
- *Manchete* - RJ, 06/06/1964, Ano 12, nº 633, p. 87.
- *Manchete* - RJ, 28/07/1962, Ano 10, nº 536, p. 95
- *A Cigarra* - SP, ago/1966. Ano 52, nº 8, p. 12.

## **Acervos e documentos fotográficos**

- Acervo particular - Laércio Cardoso de Jesus
- Acervo particular - Roberto Farias
- Arquivo Público de Mato Grosso
- Arquivo Público de Mato Grosso do Sul
- Biblioteca Central - UFGD
- Casa da Cultura - Concepción - Py
- Centro de Documentação Regional – UFGD
- Fotogramas do filme - *El Tureno entre las Hojas* (1958)
- Fotogramas do filme - *Erva-mate - Produção Caseira* (2008)
- Fotogramas do filme - *Las Aguas Bajan Turbias* (1952)
- Fotogramas do filme - *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999)
- Fotogramas do filme - *O Encouraçado Potemkin* (1925)
- Fotogramas do filme - *O Pagador de Promessas* (1962)
- Fotogramas do filme - *Outubro* (1927)
- Fotogramas do filme - *Selva Trágica* (1964)
- Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional
- Museu da Erva-Mate - Ponta Porã

## REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. 2015. 477 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - USP, São Paulo.
- ALBERTO, Luiz. Lançamentos da Semana. Coluna de Cinema. *Jornal do Commercio* - RJ. Ed. 0259. 1º Cad. 09/08/1964, p. 6. HDBN.
- \_\_\_\_\_. Selva Trágica. Coluna de Cinema. *Jornal do Commercio* - RJ. 1º Cad. 24,25/08/1964, p. 6. HDBN.
- ALENCAR, Miriam. Glauber, Deus e o Diabo. *Jornal do Brasil* - RJ. Cad. B. Ed. 0068, 22/03/1964, p. 7. HDBN
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard. 2015, 228 f. Tese (Doutorado Comunicação e Informação) - UFRS, Rio de Janeiro.
- ALVES, Gilberto Luiz. *Mato Grosso e a História - 1870 - 1929*- Excerto do Boletim Paulista de Geografia. São Paulo. 1984
- ANDRÉA, Zenaide. Selva Trágica. Coluna Fora de Foco. *Revista Cinelândia*, nº 278, 1ª quinzena, mai.1964, p. 58-59.
- ARRUDA, Ana. Cinema brasileiro abandona o povo e conquista a elite. *Jornal Tribuna da Imprensa* - RJ. Ed. 4435, 22-23/08/1964. HDBN.
- \_\_\_\_\_. Cinema tem boicote na produção e exibição. *Jornal Tribuna da Imprensa* - RJ, Ed. 4434, 2º Cad. 21/08/1964, p. 8. HDBN.
- ARRUDA, Gilmar. *Cidades e Sertões: entre história e a memória*. (Coleção História), Bauru: Edusc, 2000. 256 p.
- \_\_\_\_\_. *Frutos da Terra: os trabalhadores da Matte Larangeira*. Londrina: Editora UEL, 1997.
- ASHWELL, Washington. *Estructura y dinamica de la economía nacional -1870 a 1925*. Asunción - Paraguay: Ed. Carlos Schauman., 1989.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. *Montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo, Annablume, 2004.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *A análise do cinema*. Tradução Marcelo Felix. Ed. Papelmunde, 2013.
- AZEREDO, Ely. *Farias: Selva Trágica*. *Jornal Tribuna da Imprensa* - RJ. Ed. 3030, 25/04/1963, p. 9, HDBN.
- \_\_\_\_\_; FONSECA, Carlos. Roberto Farias em ritmo de artindústria. In: *Filme Cultura*, n. 15, ano III jul./ago. 1970, p. 6-17.

- BARRETT, Rafael. *El dolor paraguayo*. Asunción - Paraguay: Ed. Servilibro, 2011.
- BARROS, Jefferson. Cinema Nacional é Destaque. *Diário de Notícias - RS*. Ed. 0179. 2º Cad. 04/10/1964. p. 6. HDBN.
- BARROS, José D' Assunção; NÓVOA, Jorge (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representa sociais no cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- \_\_\_\_\_. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. In: *Revista Eletrônica Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos, 57. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico: memória e sociedade*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro - RJ: Editora Bertrand Brasil S/A, 1989.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução Luís Carlos Borges. Editora da UNICAMP, 2013.
- \_\_\_\_\_; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução Roberta Gregoli. Editoras UNICAMP/EDUSP, 2013.
- BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Portugal: Europa-América, 1993.
- BRAND, Antônio. *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guaraní: os difíceis caminhos da palavra*. 1997. 382 f. Tese (Doutorado em História) - PUC/RS, Porto Alegre.
- BRASIL, Assis. Romance, depoimento e documentário. *Suplemento Dominical - Jornal do Brasil* - RJ, Ed. 0025, 30/01/1960, p. 7. HDBN.
- CAMPOS. Herib Caballero. *Años que cambiaron la historia del Paraguay - 1617*. Asunción - PY: Editora El Lector, 2019.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*. 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/article/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas - SP. Editora Papyrus, 2006. p. 55-88.
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda,

2011.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Ed. Papyrus, 2006.

CENTENO, Carla Villamaina. *A educação do trabalhador nos ervais de Mato Grosso (1870 - 1930)*. 2000, 181 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFMS, Campo Grande.

\_\_\_\_\_. *Educação e fronteira com o Paraguai na historiografia mato-grossense (1870-1950)*. 2007. 265 f. Tese (Doutorado em Educação) - UNICAMP, São Paulo.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Revista de Estudos Avançados*. nº 5/11. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados - USP, 1991.

\_\_\_\_\_. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Editora Gedisa S.A, 2007.

\_\_\_\_\_. Defesa e ilustração da noção de representação. *Revista Fronteiras – História das mulheres e reações de gênero* - UFGD. v. 13, n. 24, jul./dez. 2011.

CHAVES, Geovano Moreira. *Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900-1964)*. 2018, 226 f. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG. Belo Horizonte.

CORRÊA FILHO, Virgílio. *A Sombra dos herveiros mato-grossenses*. Ed. São Paulo. 1925.

\_\_\_\_\_. *Ervais do Brasil e ervateiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura. Serviço de Informação Agrícola, 1957. 88 p.

\_\_\_\_\_. *História de Mato Grosso*. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1969. 741 p.

\_\_\_\_\_. *Pedro Celestino*. Galeria Mato-grossense. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1945.

CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso, 1889-1943*, Campo Grande: Ed. UFMS, 1995.

\_\_\_\_\_. *História e violência cotidiana de um povo armado*. Projeto História. São Paulo, n. 39, jul/dez. 2009, p. 57-73.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas - SP: Editora Papyrus, 2006. p. 17-52.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema II*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. 1. ed. Tradução: Ruth Joffili Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DONATO, Hernani. *Chão bruto: a conquista do extremo sudoeste paulista*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1977.

\_\_\_\_\_. *O caçador de esmeraldas: a saga de Fernão Dias*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro S.A., 1984.

\_\_\_\_\_. *Selva trágica: A gesta ervateira no suestematogrossense*. Edições Autores Reunidos limitada. 1959.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

FENELON, Déa Ribeiro. *Cidades: pesquisa em história*. São Paulo: Olho D'água, 1999.

FERRAZ, Cláudio Benito O. NEVES, Alexandre A. (Orgs.) *Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional*. *Revista do I Seminário Leituras e Releituras*, realizado em setembro de 2008. UFGD, 2012.

\_\_\_\_\_; FERNANDES, Anedmafer Mattos. *Imagens Sonoras: exercício a partir das músicas selvagens*. In: NUNES, Flaviana G.; FERRAZ, Cláudio Benito O, (Orgs.). *Imagens, Geografias e Educação: intenções, dispersões e articulações*. Dourados (MS): Editora UFGD, 2012, p. 239-263.

FERREIRA, Eva Maria Luiz. *A participação dos índios Kaiowá e Guarani como trabalhadores nos ervais da Companhia Matte Larangeira (1902-1952)*. 2007. 111 f. Dissertação (Mestrado em História) - UFGD, Dourados.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade*. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *As revoluções no cinema*. *O olho da história*. Salvador, v. 1, n. 4, p. 127-132, jul. 1997.

\_\_\_\_\_. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Alvanir de. *A presença geoeconômica da atividade ervateira*. Presidente Prudente, 1968.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado. 13ª ed. São Paulo: Graal, 1998.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2003.



GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. 2000. 322 f. Tese (Doutorado em História) - FFCH - USP. São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Sertão, fronteira, Brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização*. Cuiabá: Ed. EdUFMT, 2012.

GASPAR, Lúcia. *Viajantes: relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX*. Recife: Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, 2004.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GÓES, Fernando. Nota sobre "Selva Trágica". *Correio Paulistano* - SP. Ed. 31865, 1º Cad. 13/02/1960, p. 6. HDBN.

GOMES, Otávio Gonçalves. Dom Thomaz. In: *Ciclo da erva-mate em Mato Grosso do Sul 1883 –1947*. Campo Grande: Instituto Euvaldo Lodi, 1986.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias*. 2016. 318 f. Tese (Doutorado em História) - UFF, Rio de Janeiro.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O trabalho de Sísifo: escravidão por dívida na indústria extrativa da erva-mate (Mato Grosso 1890-1945). *Vária História*, v. 23, n. 38, jul./dez. 2007, p. 615-636.

\_\_\_\_\_. A luta pela terra nos sertões de Mato Grosso. In: *Revista Estudos Sociedade e Agricultura*. Abr. 1999, p.148-168.

\_\_\_\_\_. Cidades no sertão: centros de trabalho e resistência fabril. A história de Campanário e Guaíra. *Revista Territórios e Fronteiras*. Programa de Pós-Graduação em História – UFMT, v. 4, n. 2, jul./dez. 2003.

\_\_\_\_\_. *O imaginário do sertão: lutas e resistências ao domínio da Companhia Mate Larangeira (Mato Grosso 1890–1945)*. 1991. 393 f. Dissertação (Mestrado em História) - IFCH. UNICAMP, Campinas.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo*. Ed. Autêntica, 2014.

HERRIG, Fabio Luiz Arruda. A Tragicidade de Selva Trágica. *Revista Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 32, n. 62, p. 141-154, jun. 2014. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/246>.

\_\_\_\_\_. *Literatura e história: uma perspectiva interdisciplinar do romance Selva Trágica, de Hernani Donato*. 2011. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFGD, Dourados.

\_\_\_\_\_. Selva Trágica: imposições e resistências. *Revista História em Reflexão UFGD - Dourados*, v. 4, n. 7 jan/jun. 2010, p. 1-26.

\_\_\_\_\_. Selva Trágica: entre a civilização e a barbárie. In: *Leituras de Fronteiras - Novas Achegas*. (Org.) GEBARA, Ademir; FERREIRA, André Soares. Editora Paco Editorial, 2018, p. 43-72.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Extremo Oeste*. São Paulo: Brasiliense, Secretaria da Cultura, 1986.

JESUS, Laércio Cardoso de. *Erva-mate- o outro lado: a presença dos produtores independentes no antigo sul de Mato Grosso (1870-1970)*. 2004. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados.

KRAUER, Juan Carlos Herken. *El Paraguay rural entre 1869 y 1913: contribuciones a la história económica regional del Plata*. Asunción – Paraguay. Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos Eligio Ayala 973, 1984. 223 p.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1990.

LENHARO, Alcir. *Crise e mudança na frente oeste de colonização: o comércio colonial de Mato Grosso no contexto da mineração*. Cuiabá: UFMT, 1982.

LEONAM, Carlos. De homem para homem. Coluna - *Jornal do Brasil* - RJ. Ed. 0209. Cad. B 06/09/1963, p. 3, HDBN.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

LINDEPERG, Sylvie. *Noche y niebla: un film en la historia*. Traducción Natalia Taccetta. Buenos Aires – Argentina: Ed. Prometeo Libros, 2016.

LINHARES, Temístocles. *História econômica do mate*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

LOPES, Fernando. A noite é nossa. *Tribuna da Imprensa* - RJ, 28/05/1963, p. 8. HDBN.

LOPES, Francisco do Amparo. *O filme na Sala de aula*. 2002. Disponível em: <http://www.cidade.usp.br/educar2002/modulo3/0014.html>.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. 318 f. Tese (Doutorado em História) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. *Piccola Italia: os italianos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Revista Eletrônica MAC-USP. *Modernidade Latina*. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano, 2013. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20C\\_PORT.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20C_PORT.pdf). Acesso em 23/05/2020.

MANGUEIRA, Maurício; BOMFIM, Eduardo. Força *versus* representação: o legado de Nietzsche na filosofia de Gilles Deleuze. *Kriterion: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, v. 55, n. 130, dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2014000200010>.

MARIN, Jérri Roberto. A morte nos ervais de Selva Trágica, de Hernani Donato. *Revista Territórios e Fronteiras*. v. 3, n. 1, jan/jun 2010. PPGH ICHS/UFMT.

\_\_\_\_\_. Limiares entre história e literatura em Selva Trágica, de Hernani Donato. In: SANTOS, Paulo S. N. (Org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001 p. 169-178.

MASAGÃO, Marcelo. *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Documentário), 1999.

MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do Cinema Mundial*. Editora Papirus, Campinas - SP, 2006.

MATTOSO, José. *A Escrita da História: teoria e métodos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história – interfaces*. In: MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EdUFF, 2008, p. 29-47.

\_\_\_\_\_. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EdUFF, 2008, p. 29-47.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. *Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro*. 2007. 180 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Programa de Pós- Graduação em Comunicação. Universidade de São Paulo.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, n. 115, 1983, p. 103- 117.

\_\_\_\_\_. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier e Campus, 2012. cap. 13. p. 243-262.

MERTEN, Luiz Carlos. Movimento da Semana. *Diário de Notícias - RS*. Ed. 0231, 2º Cad. 04/12/1966. p. 6. HDBN.

\_\_\_\_\_. Selva Trágica. *Jornal O Estadão - SP*. 07/04/2012.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Figurações, história e análise fílmica. In: MORETTIN, Eduardo (Orgs. [et al.]). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2017.

MORAES, Tati. Selva Trágica. *Jornal Última Hora*. Ed. 1363. 18/08/1964, p. 3, HDBN.

MORETTIN, Eduardo, et al. (Orgs.). *Cinema e história – circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2017.

\_\_\_\_\_. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda Casa Editorial. 2013, 494 p.

\_\_\_\_\_. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *Revista História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, n. 38, p. 11-42, 2003.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios - 1912) Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS. Fernão. (Org.) *A história do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 11-62.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In. XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema: antologia*. Graal 1983.

NAME, Leonardo. *Geografia pop: o cinema e o outro*. Editora PUC-Rio, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto. 2005.

OCAMPOS, Genoveva. *El enclave Barthe y el Estado paraguayo (1888-1988): una biografía agraria con sus intrínquilis y sus secuelas*. Paraguai: Intercontinental Editora S.A., 2016.

OLIVEIRA, Jorge; ESSELIN; Paulo Marcos. Uma breve história (indígena) da erva-mate na região platina: da Província do Guairá ao antigo sul de Mato Grosso. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 278- 318, jul./dez. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*. v. 27 n. 53 jan/jun 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

PUIGGARI, Umberto. *Nas fronteiras de Matto Grosso: Terra abandonada*. São Paulo: Casa Mayença, 1933.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Mato Grosso. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 8, n. 1, jan.-jun. 2015, p. 209.

\_\_\_\_\_. A empresa Laranjeira, Mendes & Cia. e sua presença nos ervais sul-mato-grossenses (1903-1917). *Revista de Historia H-industri@*. n. 23, , p. 1-23, 2018. Disponível em: <http://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/article/view/1225>.

\_\_\_\_\_. *A grande empresa conhecida como Mate Laranjeira e a economia ervateira na bacia platina (1882 - 1949): notas preliminares*. 2009. 19 f. Estágio (Pós-doutorado) - UFF, Rio de Janeiro.

RAMOS. Fernão (Org.). *A história do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

REDE, Marcelo. História e cultura material. In. VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro Flamarion. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier e Campus, 2012.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin - *A técnica da montagem cinematográfica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

- RIBEIRO, Ana; CAETANO, Gerardo. *Tierras, reglamento y revolución*. Ed. Planeta, 2015.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Edunicamp, 2007.
- RIVAROLA, Milda. Cambio del sistema de tenência de tierras en el Paraguay de XIX. In: RIBEIRO, Ana; CAETANO, Gerardo. (Orgs.) *Tierras, reglamento y revolución*. Ed. Planeta, 2015.
- ROCHA, Glauber. Bossa Nova no Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, 12/03/1960 p. 5. HDBN.
- ROCHA, Luís Geraldo, A crítica cinematográfica de Ely Azeredo sobre o filme Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha no Jornal do Brasil. *Revista Eletrônica Mediação. Questões contemporâneas: mídias, cultura e arte*. Universidade FUMEC, v. 19, n. 25, 2017.
- RODRIGUES, Sara Martin; FARIAS, Edson Silva de; SILVA, Maria da Conceição Fonseca. *O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória*. VI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Facom-UFBA. Salvador - BA, 25 a 27/05/2010.
- ROOS, Djeovani; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Linguagens geográficas e videoclipe: expressões geográficas em imagens. *InterEspaço. Revista de Geografia e Interdisciplinaridade*. Grajaú/MA v. 2, n. 6 mai/ago. 2016. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/6481>.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RÜSEN, Jorn. *Razão histórica. Teoria da história: Os fundamentos da ciência histórica*, Brasília: Editora UnB, 2001.
- SABINO, Janaina da Costa. *Nós que aqui estamos por vós esperamos: discurso, rememoração e esquecimento*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - UNICAMP, São Paulo.
- SALDANHA, Athamaril. Capataz Caati. In: *Ciclo da erva-mate em Mato Grosso do Sul 1883-1947*. Campo Grande: Instituto Euvaldo Lodi, 1986.
- SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. (Org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.
- SANTOS, Dominique. Acerca do conceito de representação. 2011. *Revista de Teoria da História* Ano 3, n. 6, dez./2011. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974>. Acesso em 22/11/2018.
- SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006. p. 109-141.

SEREJO, Hélio. Caraí. In: *Ciclo da erva-mate em Mato Grosso do Sul 1883-1947*. Campo Grande: Instituto Euvaldo Lodi. 1986.

\_\_\_\_\_. *Balaio de bugre*. Presidente Venceslau: Requião, [197-a].

\_\_\_\_\_. *Homens de aço: a luta nos ervais de Mato Grosso*. São Paulo, 1946, 119 p.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A educação popular no Brasil: a cultura de massa. *Revista da USP*, São Paulo, v. 61, p. 58-77, 2004.

SILVA, Alice Felisberto da. *O processo educativo dos trabalhadores da erva-mate na obra do memorialista da fronteira - Hélio Serejo*. 2010, 135 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação - UFMS. Campo Grande.

SILVA, Hadija Chalupe da. NETO, Simplício (Orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

SILVA, Walter Nogueira da. Selva Trágica. *Correio Paulistano* - SP, Ed. 32031, 27/08/1960, p. 3.

SILVEIRA, Alcântara. Um documentário terrível. *Jornal Última Hora*. 2º Cad. Ed. 2427, 05/03/1960, p. 4, HDBN.

SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo.

SOUZA, Cláudio Mello. No asfalto anda-se melhor. *Jornal do Brasil*. Ed. 0207, Cad. B 02/09/1964., p. 5. HDBN.

SPENCER, Fernando. "Selva Trágica" é o Novo Filme de Roberto Farias. *Diário de Pernambuco*, Ed. 00286, 1964. HDBN.

\_\_\_\_\_. Da erva-mate sai tema para cinema novo: "Selva Trágica". *Diário de Pernambuco* - PE, Ed. 00138, 20/06/1965. HDBN.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarasqui. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme Caramujo Flor de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. 2008. 178 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP.

VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier e Campus, 2012.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro Flamarion. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier e Campus, 2012. cap. 15. p. 287-300.

VARELA, Alfredo. *El río oscuro*. Argentina: Hyspamerica Ediciones S.A, 1986.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 2008.

- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.
- WEIGARTNER, Alisolete Antônia dos Santos. *Movimento divisionista no Mato Grosso do Sul*. (1889-1930). Porto Alegre: Ed. Est, 1995.
- WHIGHAM, Thomas. *La yerba mate del Paraguay (1780-1870)*. Asunción: Centro de Estudios Sociológicos, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Lo que rio se llevó: Estado y comercio em Paraguay y Corrientes 1776-1870*. Asunción – PY: Editora Litocolor SRL, 2009.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. EDUSP, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.
- ZIMMERMANN, Tania; MEDEIROS, Márcia Maria de. Relações de gênero no filme “Selva Trágica”. *Mneme - Revista de Humanidades*, v. 18, n. 40, p. 37-47, jan/jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/12012>. Acesso em 18/01/2020.

## Sites

[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=131](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=131)  
<http://brasilecola.uol.com.br/artes/bossa-nova.htm>  
<http://brasilecola.uol.com.br/historiag/ku-klux-klan.htm>  
<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u450/000001.html>  
<http://canalbrasil.globo.com/programas/cinejornal/videos/3205715.htm>  
<http://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/diegese/>  
<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/iii-coloacutequio.html>  
[http://joseluidemagalhaeslins.com.br/9.cinema\\_novo.html](http://joseluidemagalhaeslins.com.br/9.cinema_novo.html)  
<http://liliansantiago.blogspot.com.br/2009/12/video-roda-o-terere-chega-as-cidades-de.html>  
[http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_08/1038?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/1038?pesq=%22selva%20trágica%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/1038?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/1038?pesq=%22selva%20trágica%22)  
<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/issue/view/74/showToc>  
<http://www.crl.uchicago.edu/content/brazil/mato.htm>  
[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/57758?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/57758?pesq=%22selva%20trágica%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/093726\\_04/42988?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/093726_04/42988?pesq=%22selva%20trágica%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_02/13080?pesq=%22O%20cinema%20brasileiro%20não%20se%20pode%20dar%20ao%20luxo%22](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/13080?pesq=%22O%20cinema%20brasileiro%20não%20se%20pode%20dar%20ao%20luxo%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_02/13405?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/13405?pesq=%22selva%20trágica%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_02/17568?pesq=%22Cinema%20tem%20boicote%20na%20produção%20e%20exibição%22](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/17568?pesq=%22Cinema%20tem%20boicote%20na%20produção%20e%20exibição%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_15/30185?pesq=%22selva%20trágica%22](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/30185?pesq=%22selva%20trágica%22)  
<http://memoria.bn.br/DocReader/830348/4233?pesq=%22selva%20trágica%22>  
[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=51247](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=51247)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=43744](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=43744)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%221963%22&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%221963%22&pasta=ano%20196)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726\\_04&PagFis=30938&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_04&PagFis=30938&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726\\_04&PagFis=30938&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_04&PagFis=30938&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726\\_04&PagFis=42988&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_04&PagFis=42988&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_02&PagFis=17583&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=17583&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_02&PagFis=13080&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=13080&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22)  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_15&PagFis=30447&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&PagFis=30447&Pesq=%22selva%20tr%20c%20a%20g%20a%22)  
<http://mugeo.sp.gov.br/comissao-geografica-e-geologica>  
<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41422/21738>  
<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/017618>  
<http://www.cidade.usp.br/educar2002/modulo3/0014.html>  
<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf>  
<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=402150>  
<http://www.douradosnews.com.br/arquivo/ufgd-exibe-amanha-o-filme-quilombo-de-caca-diegues-f045122c07a5bd9d14a5724f17b28676>  
<http://www.douradosnews.com.br/arquivo/ufgd-inicia-curso-sobre-a-historia-do-brasil-atraves-do-cinema-e491e0104c4ab9da485fc69a9bed7c6f>  
<http://www.douradosnews.com.br/noticias/curso-historia-regional-no-cinema-segue-amanha-na-ufgd-89f2da5af7e15fc/280411>



<http://www.douradosnews.com.br/noticias/ufgd-exibira-o-filme-caramujo-flor-do-cineasta-douradense-joel-pizzini/287259/>  
<http://www.douradosnews.com.br/noticias/ufgd-promove-curso-sobre-historia-regional-no-cinema-c2dc727729238b329/279711/>  
<http://www.ervamatesantoantonio.com.br>  
<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/?p=2395>  
<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/6481>  
[http://www.portalguarani.com/833\\_thomas\\_l\\_whigham/9202\\_la\\_yerba\\_mate\\_del\\_paraguay\\_1780\\_1870\\_\\_obra\\_de\\_thomas\\_whigham.html](http://www.portalguarani.com/833_thomas_l_whigham/9202_la_yerba_mate_del_paraguay_1780_1870__obra_de_thomas_whigham.html)  
<http://www.portomurtinho.ms.gov.br/historia>  
<http://www.scielo.br/pdf/his/v33n2/0101-9074-his-33-02-00489.pdf>  
<http://www.scielo.br/pdf/vh/v23n38/v23n38a21.pdf>. Acesso 22/08/2019  
[http://www.ufrgs.br/fitoecologia/florars/open\\_sp.php?img=260](http://www.ufrgs.br/fitoecologia/florars/open_sp.php?img=260)  
[http://www.ufrgs.br/fitoecologia/florars/open\\_sp.php?img=536](http://www.ufrgs.br/fitoecologia/florars/open_sp.php?img=536)  
<http://www.wikiaves.com/uru-corcovado>  
<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>  
<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/selva-tragica/>  
<https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/246/145>  
<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/12012>  
<https://pt-br.facebook.com/lu.bigatao>  
<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250>  
<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/54747>  
<http://www.fumec.br/revistas/mediacao/issue/view/337/showToc>  
<https://super.abril.com.br/blog/oraculo/quem-era-o-herbert-richers-da-abertura-dos-filmes-e-desenhos>  
<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202521>  
<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-50278-de-17-de-fevereiro-de-1961>  
<https://www.campograndenews.com.br/artigos/doutor-aral-moreira-e-rafael-do-big-brother>  
<https://www.dicio.com.br/cauna-3/>  
<https://www.douradosagora.com.br/noticias/dourados/projeto-cinema-na-escola-exibe-o-filme-selva-tragica-em-dourados>  
<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/878/6>  
<https://www.todamateria.com.br/bossa-nova/>  
<https://www.youtube.com/watch?v=7T8mwWWXagQ>  
<https://www.youtube.com/watch?v=7Yiv34RQgsU>  
<https://www.youtube.com/watch?v=7Yiv34RQgsU&t=1419s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=haXEIENjUg&t=173s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=il6JYLiWfm0>  
<https://www.youtube.com/watch?v=NOCX-EkerjY>  
<https://www.youtube.com/watch?v=SuL1H0Au71U>  
<https://www.youtube.com/watch?v=-UHfXmVt1Jk>  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZVA5UOLFbZc>  
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0203200604.htm>  
[www.crl.uchicago.edu/collections/braziliangovernment](http://www.crl.uchicago.edu/collections/braziliangovernment)  
<http://www.sibetrans.com/trans/article/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>

## APÊNDICE (Decupação)

### SEGMENTAÇÃO DO FILME *SELVA TRÁGICA* (1964)

**Diretor - Roberto Farias**

por Laércio Cardoso de Jesus (2017)

#### Sequências de cenas filmadas e planos enquadrados

##### Sequência 1 - Créditos e vigília na selva

###### *Cena 1 - 3s. Vigília e produção*

Plano 1 - O *changa-y* Pablito (Reginaldo Faria) está na árvore para observar os comitiveiros – polícia da Mate Laranjeira. O filme consta que não é recomendado para menores de 14 anos, mas quando foi lançado em 1964, tinha uma censura para menores de 18 anos (plano geral).

Plano 2 - Uma paisagem mostra duas árvores e um tempo nublado, ouve-se os sons de pássaros cantando (grande plano geral).

Plano 3 - Volta ao *changa-y* descendo da árvore por uma escada feita com pedaços de madeira amarrados na própria árvore, (nesse momento surge o nome do filme SELVA TRÁGICA) (panorâmica vertical - *tilt*).

Plano 4 - Na descida, da forquilha para baixo da árvore, tem outra escada feita com dois troncos de madeiras mais finas, semelhantes às escadas que conhecemos hoje. Então, surge o nome do diretor Roberto Farias, dos atores e atrizes. Quando Pablito, desce da árvore, junta-se ao companheiro Pytã que vem aparecendo de dentro da mata puxando dois animais equinos. Pablito comenta para Pytã:(panorâmica vertical e horizontal - direita e esquerda)

**Pablito – *Se o comitiveiro não veio até agora, não vem mais***

###### *Cena 2 - 1:07s. A erva-mate e o barbaquá*

Plano único - A câmera os segue até o barbaquá onde tem dois homens trabalhando, um uru que fica sobre a erva e, um ajudante que fica do lado de fora do barbaquá. A câmera ainda segue Pablito até encontrar Flora, sua acompanhante, que está esquentando água para o mate. (panorâmica horizontal esquerda)

**Pablito – *E esse mate?***

###### *Cena 3 – 1:33s. O uru no barbaquá*

Plano 1 - A tela escurece e começam vozes de Maria Helena Toledo e o Trio Paraná entoando um *lara lá* (corte em *fade out*).

Plano 2 - Com uma fusão (*fade in*) da tela escura para a fumaça do barbaquá, ouve-se os gritos do *Uru* enquanto revira a erva-mate. Em seguida surge um som instrumental de uma harpa paraguaia para apresentar os créditos iniciais da produção do filme. (Música de Luiz Bonfá). De cima para baixo aparece o barbaquá com o uru trabalhando, havendo uns pequenos gritos destes trabalhadores (panorâmica vertical - *tilt*).

Plano 2 - O uru desce do barbaquá e segue seu ajudante (*guaino, huayno ou aguará no filme*) que passam pelo acampamento onde estão Pablito e Flora, eles olham para o casal dão risadas. (panorâmica horizontal esquerda).

Plano 3 - Estes seguem até Pytã que está tomando o mate ao lado do fogo. Sentam-se também ao lado do fogo e começam a tomar mate com Pytã (plano geral/plano médio).

#### ***Cena 4 – 2:51s. Pablito dorme deitado no colo de Flora***

Plano único - *Pablito e Flora* continuam dormindo em uma esteira no acampamento enquanto a trilha sonora tem como base uma harpa paraguaia do músico Luiz Bordon (panorâmica da direita para esquerda/plano médio).

#### ***Cena 5 – 3:20s. Ao amanhecer Pytã esquenta a água na trempe e Pablito faz nova vigília***

Plano 1 - Uru e seu ajudante passam do lado de Pytã que, ao lado do fogo, já está esquentando a água do mate. Pablito sobe na árvore para observar os comitiveiros. (nesse momento aparece outra vez o nome do diretor do filme – Roberto Farias, mas vem em seguida um letreiro com o local – PONTA PORÃ – MATO GROSSO –BRASIL) (há uma observação sobre a continuidade da cena, porque na descida no anoitecer anterior, Pablito havia deixado a arma na árvore, mas na subida, no dia posterior, a arma aparece do outro lado da imagem. Em certa medida, Farias não respeitou a regra dos 180°) (panorâmica vertical).

Plano 2 - Pablito, firme no topo da árvore (nome) pega sua arma e começa a observar o ambiente ao som diegético de vários pássaros (plano médio).

### **Sequência 2 - O comitiveiro Casimiro procura os ladrões de erva**

#### ***Cena 6 – 4:09s. O Casimiro observa a ranchada***

Plano 1 - A partir do estribo do seu cavalo, aparece o comitiveiro Casimiro, parado, também observando, dá uma ordem a seus comitiveiros. (plano detalhe/panorâmica vertical - tilt/primeiro plano).

#### ***Casimiro – Changa-y, veja se fica coisa que preste.***

Plano 2 - O comitiveiro desce de seu cavalo e com mais três companheiros começam a vasculhar a área de extração de erva-mate clandestina pelos *changa-ys*. (plano geral com panorâmica à esquerda).

Plano 3 - Enquanto o comitiveiro observa o local, chega um colega correndo e gritando. (plano americano/panorâmica da direita para esquerda/panorâmica da esquerda para direita).

#### ***Comitiveiro 2 – Mulher, mulher, tem mulher com ele.***

*Casimiro* abaixa-se para observar as pegadas e diz: (panorâmica vertical para baixo/plano americano).

#### ***Casimiro – primeiro os fujões... Vamos!***

### **Sequência 3 - A negociação clandestina de erva-mate**

#### ***Cena 7 – 5:21s. O negociador clandestino***

Plano 1 - O negociador clandestino, um negro, à beira de um riacho, fura o saco de erva-mate com uma faca, retira um pouco para observar a qualidade. Cheira a erva-mate, amassa e coloca um pouco na boca (plano detalhe).

Plano 2 - Saindo de perto do riacho, o comprador clandestino aproxima-se das cargas de erva-mate nos cavalos e na carroça, cuidadas pelos *changa-ys*, dizendo (plano americano/panorâmica da esquerda para direita/primeiro plano):

#### ***Negociador clandestino – Muita mistura de erva ruim, não?***

Pablito responde enquanto Flora penteia o cabelo.

#### ***Pablito – Nenhuma folha, todinha erva pra chimarrão... igual e seca, nem ardida nem amarga...***

Plano 3 - O comprador faz uma pergunta a Pablito (primeiro plano/panorâmica da esquerda para direita).

**Negociador clandestino – canela de veado, quanto?**

*Pablito* levanta-se, encara o comprador e diz: (primeiro plano/plano americano/panorâmica da esquerda para direita)

**Pablito – *Estou nos ervais desde menino, vi meu pai morrer nas mãos dos comitivedores da Companhia... bueno, nunca vi meu pai misturar na erva, uma folha que fosse de planta ordinária que nem essa canela de veado.***

*Pablito* afasta-se do comprador, guarda um facão e diz:

***Pablito – Não quero aumentar o peso, quero aumentar o ganho.***

Plano 4 - *Pytã* levanta-se e observa de longe a conversa entre os dois. (plano americano/panorâmica da esquerda para direita).

**Negociador Clandestino – *É, mas, às vezes a erva fica sem a gente querer (voz off).***

Os companheiros do comprador começam a rir dessa última fala.

*Pytã* aproxima-se dos dois (primeiro plano).

**Negociador Clandestino – *dois mil réis a arroba.***

O comprador acende um cigarro de palha e aguarda uma resposta de *Pablito*.

**Pablito – *Isso pro suor e pelo susto da gente lhe agradeço muito... e agora pela erva, quanto o senhor oferece?***

Plano 5 - *Pytã* dá uma risada e em seguida fecha a cara por conta da pergunta de *Pablito* (primeiro plano).

Plano 6 - Em um ângulo aparece os três, o comprador é taxativo (primeiro plano de conjunto/primeiríssimo primeiro plano ou close).

**Negociador Clandestino – *Você sabe o quanto é difícil escapar da Companhia com erva clandestina, não pago mais um vintém.***

Enquanto o negociador se afasta, *Pytã* grita:

***Pytã – Ei!***

Plano 7 - O negociador para e os *changa-ys* buscam os cavalos com as cangalhas carregadas de erva para entregar a ele. O comprador aproxima-se de sua carreta de bois, para pegar o dinheiro para pagar a erva, quando diz (primeiro plano/plano americano/panorâmica da direita para esquerda/primeiro plano/panorâmica da esquerda para direita):

**Negociador Clandestino – *Bom, a erva está comprada.***

O negociador clandestino entrega o maço de dinheiro que está na carreta e volta-se a *Pablito*, tira o cigarro da boca e diz:

**Negociador Clandestino – *agora queria lhe propor outro negócio. A Companhia tem uma concessão de 200 léguas, com quase todo o mate do mundo ali dentro, mas fica danada se um *changa-y* lhe poda uma árvore.***

**Pablito – *Disso eu já sei. Vamos a outro negócio. O que é que você quer?***

O negociador vai se afastando enquanto propõe um negócio:

**Negociador Clandestino – *Você está de fuga, e deve ter pressa de chegar à cidade.***

O negociador olha para *Flora*, sentada ao chão, enquanto ela penteia os cabelos ele diz:

**Negociador Clandestino – *Esta mulher vai lhe atrapalhar a caminhada.***

***Cena 8 – 9:16s. A proposta à Pablito***

Plano 1 - *Pablito* fica cabisbaixo enquanto pensa, olha para *Flora* (primeiro plano).

Plano 2 - Flora retribui o olhar e continua a pentear seus cabelos (plano fechado).

Plano 3 -Pablito dirige-se ao negociador enquanto este lhe faz uma pergunta: (primeiro plano/panorâmica da esquerda para direita/plano de seguimento).

**Negociador Clandestino – *É sua, não é? Lhe dá muito valor?***

**Pablito – *Mulher de bailanta.***

Pablito desce até o riacho, olha para trás e diz (panorâmica da esquerda para direita):

**Pablito – *Anda com a gente faz um tempão.***

Pablito abaixa-se para pegar água do riacho com as mãos para beber.

Plano 4 - O negociador sugere:

**Negociador Clandestino – *Se der licença, eu convido a mulher para ficar. Pago ela do meu dinheiro a parte que você ia pagar... Vale?*** (primeiro plano)

Plano 5 - Flora continua penteando os cabelos, como se o assunto não dissesse respeito a ela. (primeiro plano)

Plano 6 - Pablito olha enfurecido para o negociador. (primeiro plano)

Plano 7 - Pablito levanta-se meio revoltado do riacho, dirige-se até ele e diz (panorâmica da esquerda para direita/plano médio):

**Pablito – *Compadre, você já está passando da conta.***

Pablito ao aproximar-se do comprador, saca sua arma e diz:

**Pablito – *Se a pressa não fosse grande e, eu pudesse fazer barulho, te respondia com uma bala no ventre.***

O negociador se afasta, monta em seu cavalo branco, aproxima-se de Flora, enquanto ela ainda está sentada e penteia os cabelos, ele fala: (panorâmica da esquerda para direita/plano contra-picado ou *contra-plongée*)

**Negociador Clandestino – *É uma pena!*** (*voz off*) (panorâmica vertical - tilt)

Plano 8 - O comprador, de cima de seu cavalo, volta-se para Pablito e reafirma (panorâmica da direita para esquerda/plano americano):

**Negociador Clandestino – *É uma pena!***

Plano 9 - O comprador se distancia e Pablito volta-se para Flora, que continua na mesma posição e penteando-se (Primeiríssimo primeiro plano ou close).

Plano 10 - Nesse instante, ele aproxima-se de Flora e dá a mão para levantá-la do chão (plano de conjunto/primeiro plano).

Pablito olha para Flora, em seguida devia o olhar para os três companheiros e pergunta: (primeiro plano)

**Pablito – *Querem repartir agora?***

Plano 11 - **Pytã – *Repartimos em Ponta Porã.***(plano americano em conjunto/panorâmica da direita para esquerda)

#### **Sequência 4 - Destino a Ponta Porã e a tocaia**

##### ***Cena 9 – 12:19s A alegria do grupo***

Pablito, Pytã, Flora e os dois companheiros saem em grupo com destino à cidade de Ponta Porã. (plano de conjunto/panorâmica da esquerda para direita)

**Pablito** – *Chega de tristeza minha gente, a melhor maneira de trabalhar nessas bandas ainda é a de changa-y. Desta vez ainda ganhamos bastante para fazer uma boa farra.*

Todos saem caminhando pela picada com gargalhadas.

Plano 1 - **Uru** – *O meu pouco vou querer comida e bebida, desce o mulherio.* (primeiro plano/ ângulo de nuca)

Plano 2 - **Peão** – *Eu por mim, vou beber até a canha me sair pelas orelhas* (plano americano/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 3 – Flora, ao perceber que o dinheiro não iria durar muito, chama a atenção de Pablito (plano americano/panorâmica da esquerda para direita).

**Flora** – *No fim da farra, quando o dinheiro acabar e vocês quiserem voltar pro mato, manda me avisar, hein Pablito?*

**Pablito** – *Maldito seja o mato, mas volto. Dinheiro sempre acaba, changa-y sempre volta pro mato.*

Plano 4 - O grupo continua andando pelas matas em direção a Ponta Porã, ao som de violão com vozes masculina e feminina (plano geral/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 5 - O grupo adentra a mata mais fechada com o objetivo de chegar a Ponta Porã (plano de conjunto/panorâmica da esquerda para direita).

**Cena 10 – 13:59s A tocaia**

Plano 1 - Com as armas apontadas para o grupo que se aproxima, os comitiveiros, escondidos entremeios às árvores dialogam entre si: (plano geral)

**Comitiveiro 2** – *É pra matar?*

**Casimiro** – *Não!*

Plano 2 - É disparado um primeiro tiro contra o grupo (plano de conjunto).

**Pablito** – *Abaixem!*

Plano 3 - O grupo se abaixa e se esconde atrás de um tronco de árvore caída, Pablito olha para Flora e ambos ficam assustados. Felizmente o tiro não acertou ninguém. Pablito e Pytã não estavam acreditando no que estava acontecendo. O comitiveiro interpela os *changa-ys* em voz off (primeiríssimo primeiro plano ou close/panorâmica da esquerda para direita).

**Casimiro** – *Levantem-se e, cruzem as mãos no peito. Vocês não têm escape. Dou um minuto, depois batemos fogo.*

Plano 4 - O grupo, ainda abaixado, observa um completo silêncio, exceto os sons dos insetos e animais de pequeno porte (panorâmica vertical/panorâmica da direita para esquerda).

Plano 5 - Pytã, com uma arma em punho, quebra o silêncio ao falar com Pablito (panorâmica da esquerda para direita/primeiro plano).

**Pytã** – *Macho aguenta, mata ou morre.*

**Pablito** – *Nós ficamos, vocês fujam.*

Plano 6 - Quando o uru e o peão se preparam para fugir, Pablito diz (plano de conjunto):

**Pablito** – *Esperem! Levem a mulher também.*

**Flora** – *Fico onde você ficar.*

Plano 7 - Pablito olha para Flora e não diz nada, mas segura em seu ombro como se fosse para ela ficar. Em voz off, Casimiro faz um alerta: (primeiro plano)

**Casimiro** – *Hei, changa-y, passou um minuto. Lá vai fogo.*

Plano 8 - Os comitiveiros avançam atirando contra o grupo que ainda se encontra abaixado. Ouve-se onze tiros que apavoram a todos. (os comitiveiros avançam para a câmara)

Plano 9 - Os changa-ys abaixados atrás do tronco tentam se proteger dos tiros. O Uru puxa a mulher à força para longe do tiroteio. (plano médio/panorâmica da esquerda para direita)

**Pablito – *Vamos! Levem a moça.***

O uru e o peão carregam a mulher à força.

Plano 10 - Casimiro acerta o peão com um tiro nas costas (plano médio).

Plano 11 - Flora reluta em não ir com os companheiros de Pablito (plano médio/plano aberto).

**Flora – *Não...***

Plano 12 - Pablito e Pytã reagem com quatro tiros (primeiríssimo plano ou close).

Plano 13 - Pytã, protegido pela árvore caída, também atira contra os comitiveiros (primeiríssimo plano).

Plano 14 - Casimiro e seu companheiro correm para cima dos *changa-ys* desferindo vários tiros contra o grupo (plano americano/panorâmica da direita para esquerda).

**Cena 11 – 15:55s. Flora começa a ser abusada**

Plano 1 - Flora continua na luta com um *changa-y* por não querer ir para longe de Pablito (plano médio).

Plano 2 - Um dos comitiveiros se aproxima de Flora e o uru (plano aberto/panorâmica da direita para esquerda).

Plano 3 - Casimiro, rastejando na mata, tenta se aproximar dos *changa-ys* (plano aberto).

Plano 4 - O uru procura convencer Flora à força para fugir daquele local (plano médio).

Plano 5 - Um dos companheiros de Casimiro aproxima-se de Flora e do uru, sendo que este, saca sua faca e acaba leva uma coronhada de espingarda na cabeça, vindo a desmaiar (plano médio/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 6 - O comitiveiro agarra a mulher à força tentando violentá-la, enquanto o tiroteio continua (plano médio).

Plano 7 - Pytã e Pablito, atrás do tronco de árvore, ouvem a mulher aos gritos que chama por ele. Pablito se levanta e corre para ajudá-la (plano médio).

Flora – ***Pablito!***

Pablito – ***Coisa do diabo.***

Plano 8 - Casimiro mira em Pablito e Pytã quando eles começam a correr. O tiro acerta o pé de Pytã (plano próximo).

**Casimiro – *Acabou, changa-y, ou vai querer morrer à toa? Ou vai?***

Plano 9 - Pytã e Pablito ainda deitados sobre o mato e na mira das armas dos comitiveiros, Pablito tenta levantar-se, o que é contido por Pytã ao segurá-lo pelo ombro, enquanto a mulher geme pelo abuso que sofre (plano aberto).

**Pytã – *Loucura, Pablito.***

Os dois acabam se entregando, sendo desarmados pelos comitiveiros da Companhia.

Plano 10 - A mulher usada, mas Casimiro interrompe a ação. Nesse momento, ela cospe no estuprador (panorâmica da esquerda para direita/plano próximo).

**Casimiro – *A Companhia tem uso para mulher que anda no mato com changa-y.***

Plano 11 - Casimiro a levanta pelo braço e dá um aviso (plano médio/panorâmica da esquerda para direita).

**Casimiro – *Trate-se de se arrumar!***

Plano 12 - Todos caminham juntos pela mata com destino à ranchada. (plano geral/panorâmica da esquerda para direita)

**Sequência 5 - A ranchada ervateira**

***Cena 12 – 18:03s. Os changa-ys chegam à ranchada ervateira***

Plano 1 - O grupo chega da mata e passa ao lado da tambora, enquanto um peão gira a máquina para não queimar as folhas e uma mulher rastela a erva que vai caindo da tambora (plano aberto).

Plano 2 - Neste plano, observa-se o cancheamento da erva, ou seja, um rolo com estacas, puxado por animal, que vai triturando a erva ali colocada. Um peão vai atrás do rolo revirando a erva para que ela não fique socada. Observa-se outra mulher encostada no portal de entrada da cancha. Ao fundo, o grupo que veio da mata vai passando, sempre seguido pelo Casimiro montado em seu animal (plano aberto/panorâmica da direita para esquerda).

***Cena 13 – 18:52s. O acerto com o administrador***

Plano 1 - Ao chegar na administração da *ranchada*, Casimiro desce do cavalo, entra no rancho para falar com o administrador (habilitado), chamando-o pelo apelido (plano geral/panorâmica da esquerda para direita/panorâmica da direita para esquerda).

**Casimiro – *Oh, Curê!***

Plano 2 - Casimiro entra no rancho e explica ao responsável pela ranchada (plano aberto/panorâmica da direita para esquerda).

**Casimiro - *Três fugiram daqui. Aí está o que era deles.***

O Curê pega o dinheiro e paga o comitiveiro pelo trabalho de capturar os *changa-ys*. O comitiveiro observa o dinheiro e fica apreensivo.

**Curê – *Pode contar, querendo.***

O Curê dá uma volta em torno de Casimiro, põe a mão sobre a cabeça e reclama (plano médio/panorâmica da esquerda para direita):

**Curê – *Ai, danados de olhos, me doem cada dia mais.***

Casimiro fica observando o Curê, que se incomoda com essa observação.

**Curê – *O que há? Não é o combinado?***

**Casimiro – *pelos que fugiram sim, mas o dia foi de sorte... lhe trago mais coisas.***

**Curê – *Que raio de coisas?***

Plano 3- O Curê vai até a porta, põe a mão nos olhos e comenta (plano próximo/ângulo perfil).

**Curê – *Maldita luz...***

Plano 4 - O Curê observa Flora que está sentada em um banco do lado de fora do rancho e, na frente dela estão de pé Pablito, Uru e Pytã (plano ponto de vista/panorâmica da direita para esquerda).

Plano 5 - O administrador, da porta do rancho, olha para *Casimiro* e dirige a palavra (plano médio/panorâmica da direita para esquerda).

**Curê – *Viva, bem que me faltam mineiros pros raídos.***

O Curê volta para dentro e entrega mais dinheiro a Casimiro. Este, pega uma garrafa de cachaça e enche o copo do Curê, mostrando-se satisfeito com o pagamento.

**Curê – *A mulher é boa, quando houver baile vai aliviar um punhado de homens.***



O Curê derrama um pouco de cachaça no chão e diz:

**Curê – *Pras almas que morreram com sede.***

O Curê pergunta ao comitiveiro.

**Curê – *Já sabe o nome dela?***

Casimiro responde.

**Casimiro – *Flora... e o changa-y que anda com ela é Pablito.***

Nesse momento os dois saem do rancho (plano médio/panorâmica da esquerda para direita).

**Cena 14 – 21:27s. *As observações do administrador aos changa-ys.***

Plano 1 - Curê, acompanhado por Casimiro, aproxima-se de Flora e levanta sua cabeça, puxando-a pelos cabelos (plano americano/panorâmica da esquerda para direita).

Curê dirige-se ao grupo de *changa-ys* e pergunta:

**Curê – *Qual de vocês é o Pablito?***

Plano 2 - Casimiro responde indicando (plano americano/plano próximo de conjunto).

**Casimiro – *É esse!..***

Casimiro vira-se para o outro companheiro de Pablito e diz (panorâmica da direita para esquerda/plano próximo).

**Casimiro - *E esse é o Pytã.***

O Curê volta a ficar de frente com Pablito e pergunta (panorâmica da esquerda para direita/plano aberto).

**Curê – *Você sabe o castigo que a Companhia reserva pro changa-y?***

Curê ainda adjetiva Pablito.

**Curê – *Valente... você é valente rapaz... Preciso de valentes.***

Curê, depois de girar em torno de Pablito, lhe faz uma proposta.

**Curê – *Trabalha pra mim, de comitiveiro, e fica perdoado.***

Pablito não aceita a proposta do administrador (plano próximo).

**Pablito – *De um jeito ou de outro, changa-y não muda, sua vida é prejudicar a Companhia. O castigo de changa-y é a morte.***

Nesse momento, Curê chama Isaque, o capataz da ranchada.

**Curê – *Isaque?***

**Isaque – *Pronto, Curê.***

O administrador estabelece uma quota de produção que serão obrigados a dar conta (panorâmica da direita para esquerda/plano próximo).

**Curê – *Os homens vão ter de produzir de 40 a 50 arrobas.***

**Isaque – *Até quando?***

**Curê – *Até pagar o que roubaram das terras da Companhia.***

O administrador se distancia dos homens e aproxima-se da mulher (plano aberto).

**Isaque – *E a mulher?***

Plano 3 - Pablito somente observa o diálogo entre Curê e Isaque (primeiro plano).

Plano 4 - Flora também observa a conversa do administrador da ranchada (primeiro plano).

**Curê – Se ainda fosse mulher de changa-y, o castigo era ser do rancho inteiro, mas agora eles não são mais changa-ys, são mineiros do rancho Bonança e trabalham para a Companhia.**

Plano 5 - Curê volta-se para Flora, agarra-a pelos cabelos e diz para ela (panorâmica da direita para esquerda/plano médio).

**Curê – Cuide das machucaduras, quero os homens novinhos pro serviço.**

Curê chama Casimiro em um canto e lhe fala:

**Curê – Casimiro, não tire os olhos de cima deles, se for preciso não tire também o chicote.**

Plano 6 - Casimiro orienta o que cada um deve fazer na ranchada, falando para o Uru *changa-y* ajudar o Uru da ranchada. (plano médio/panorâmica da esquerda para direita/

**Casimiro – Você vai ajudar Uru.**

Para o outro *changa-y*, Casimiro pede que aguarde.

**Casimiro – Agora você aguarda, fique naquele ranchito.**

Casimiro puxa Flora que está nas mãos de Isaque e a leva junto com os outros *changa-y*. Isaque fica só de longe olhando. Isaque senta-se em um banco de madeira à porta do rancho do Curê e pensa...

**Isaque – Nunca ouvi dizer você sentiu pena ou gosto, por homem ou mulher, bicho ou planta. De que você é feito, Curê?**

**Cena 15 – 25:02s. O administrador se lamenta da situação.**

Plano 1 - Curê de dentro de seu rancho, volta-se para a porta, leva as mãos sobre a testa e fala consigo mesmo... (primeiríssimo plano ou close de perfil)

**Curê – Por que me dói tanto esses meus olhos? Por quê?**

Plano 2 - Curê olha para Isaque sentado no banco lá fora e diz (primeiro plano):

**Curê – Você é mole, Isaque, vá lá que tenha suas fraquezas com as mulheres.**

Plano 3 - O administrador continua sua repreensão ao capataz (plano próximo).

**Curê – Mas, na vida do erval, é preciso ser duro com os homens.**

Curê abaixa a cabeça, começa a alisar sua mão e volta a falar consigo.

**Curê – Não sou branco, nem preto nem bugre, a minha pele é da cor da erva cancheada, disso é que sou feito, de erva-mate... maldita erva.**

Plano 4 - Curê sai da entrada da porta e dirige-se para o interior do rancho com a seguinte afirmação: (panorâmica da direita para esquerda)

**Curê – O que me dói mais e assusta é que se a erva acabasse, eu teria que morrer, não sirvo para mais nada.**

## **Sequência 6- A produção ervateira**

**Cena 16 - 26:15s. O corte da erva**

Plano 1 - Na mina, enquanto alguns trabalhadores estão tirando as folhas dos galhos, as mulheres ajudam também enquanto cuidam das crianças (plano próximo/ângulo perfil).

Plano 2 - Uma criança no colo da mãe leva uma caneca com água à boca e depois a deixa cair (plano médio).

Plano 3 - A câmera mostra em detalhe um peão sentado tomando um tereré, enquanto ouve-se batidas dos facões decepando os galhos de erva (plano médio).

Plano 4 - Um mineiro no topo de um pé de erva está desganhando a árvore da erva, sob os olhos do capataz Isaque que vigia os trabalhadores, enquanto outros estão organizando os galhos para serem carregados no raído.(Plano conta-picado ou *contra-plongée*/panorâmica vertical/panorâmica da direita para esquerdo)

#### ***Cena 17 - 27:06s. O carregamento do raído***

Plano 1 - O peão organiza as folhas no raído para ser carregado até o barbaquá (Plano fechado/plano aberto).

Plano 2 - O peão levanta o raído e abaixa-se para entrar embaixo do fardo (plano americano).

Plano 3 - O peão apoia-se na perna do capataz para levantar-se e carregar o raído. Nesse momento começa a tocar uma trilha sonora que dramatiza a cena (plano aberto).

Plano 4 - O peão consegue levantar-se com o peso em suas costas e vai sempre seguido por sua mulher e dois filhos nos braços dela. Em outra trilha no meio do erval, outros peões também vão carregando os raídos rumo ao barbaquá (panorâmica da direita para esquerda/plano aberto).

Plano 5 - Pablito, sempre com os olhos fixos para frente, segue com o raído assim como fazem os demais mineiros (plano americano/ângulo perfil).

Plano 6 - Com Pytã e seu raído não é diferente, ele vai logo atrás de Pablito (plano americano/ângulo perfil).

Plano 7 - Os peões carregam os raídos presos por uma cinta que passa por suas cabeças a fim de ajudar a dividir o peso nas costas (o personagem invade a câmera).

Plano 8 - Pytã caminha com o peso do raído em suas costas (plano médio).

#### ***Cena 18 - 29:52s. O barbaquá***

Plano 1 - Fora do barbaquá, o ajudante ajuda a descarregar a erva, enquanto o uru revira o restante da erva ficou, para evitar que a mesma queime (plano aberto/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 2 - O ajudante observa uma mulher que passa ao lado do barbaquá. No mesmo plano, ao fundo, aparecem três peões carregando os raídos pela picada (primeiro plano/plano aberto).

Plano 3 - O ajudante dá uma volta no barbaquá e fica de frente com a moça que passa. Ela o encara, dá um sorriso e segue sua caminhada com dois potes de água nas mãos (plano aberto/panorâmica da direita para esquerda).

Plano 4 - O ajudante do uru observa a moça sem esboçar nenhum comentário, apenas ouvem-se gritos dos peões que passam carregando os raídos ao lado da moça. No mesmo plano, em sua caminhada, ela passa por cinco peões carregando os raídos. Perto dos peões, Isaque segue-os de perto (plano geral/panorâmica da esquerda para direita).

#### ***Cena 19 - 30:53s. A pesagem e os certificados***

Plano 1 - Os peões chegam ao local de pesagem dos raídos. Ouve-se algumas palavras em guarani (em *off*). O balanceiro responsável pela pesagem é quem controla o peso de cada raído (plano geral).

Quando há um equilíbrio entre o peso do fardo de erva-mate e o contrapeso da balança, há sempre uma repetição de palavra *justo*.

#### ***Balanceiro – Justo.***

Plano 2 - Ao descer o raído ao chão, o peão ainda tem que baixar o contrapeso da balança, que funciona como uma gangorra, para suspender o raído e marcar a pesagem (plano americano).

Plano 3 - Pablito segue esse mesmo rito assim como os demais peões (plano aberto/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 4 - Pablito na outra ponta da haste da balança suspende o raído (plano médio/panorâmica da direita para esquerda).

**Balanceiro – *Justo, nem mais nem menos.***

Numa conversa com o balanceiro, Pablito solicita certificados para pegar produtos alimentícios na comissaria (plano próximo).

**Pablito – *Dois certificados, dá milho e carne por conta dessa erva.***

**Balanceiro – *Dê toda? sua dívida na comissaria vai ficar um coqueiro de alta.***

Plano 5 - Pablito pega os certificados (espécie de vale recorrente nos ervais) e sai ao encontro de Flora que lhe aguarda para curar os machucados provocados por carregar o raído (plano aberto/plano próximo).

Plano 6 - Pytã faz o mesmo processo que Pablito na pesagem da erva-mate e, aguarda o aval do balanceiro para soltar o contrapeso da balança (plano médio).

**Balanceiro – *Justo.***

Pytã aproxima-se de Pablito e Flora, escora-se em um tronco, tentando aliviar a dor causada por um peso extremo sobre suas costas. Mesmo com vozes em guarani vindas de um ambiente próximo da balança, Pytã conversa com Pablito (panorâmica da direita para esquerda/plano próximo em conjunto).

**Pytã – *Assim do seu ganho você não chega a ter saldo na comissaria, não sai daqui nunca.***

**Pablito - *Ganho bem, ganho minha bolsa, vai comer com quem lhe agrada, lhe aborrece?***

Plano 7 - Pytã abaixa-se escorado no tronco, Isaque aproxima-se e leva um cigarro à boca. Nisto, Flora fala ao ouvido de Pablito, enquanto o massageia nas costas (primeiríssimo plano/panorâmicas vertical e da direita para esquerda).

**Flora – *Amanhã tem baile.***

Plano 8 - Isaque só observa Flora massageando Pablito, o que também chama a atenção de Pytã, mas, logo se afasta. (plano próximo/panorâmica da direita para esquerda/plano aberto)

## **Sequência 7 - O dia do baile**

### ***Cena 20 – 33:49s. - A participação das mulheres***

Plano 1 - Isaque, acompanhado de um homem e duas mulheres dirige-se à festa ao som de uma harpa paraguaia (plano aberto/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 2 - Outro grupo de um homem e duas mulheres junta-se a muitos outros e encaminham-se para a festa (plano americano/panorâmica da direita para esquerda).

Plano 3 - Um homem, duas mulheres e três crianças também vão (plano americano/panorâmica da esquerda para direita).

Plano 4 - Senhores e senhoras de todas as idades participam. Na mesma cena vem chegando o gaiteiro junto com os violeiros para animar a festa (plano americano/panorâmica da direita para esquerda).

Plano 5 - Isaque toma um gole de cachaça no bico da garrafa. Entrega a garrafa a um colega que também dá uma golada e a devolve. Isaque oferece a pinga a uma moça da festa e ela toma. No mesmo momento, um peão a puxa forçadamente para dançar. O baile segue em um ritmo animado (primeiríssimo plano/panorâmica direita e esquerda /plano próximo).

Plano 6 - Curê sente a falta de Flora no baile e questiona Isaque (plano médio/plano picado ou plongée/panorâmica horizontal).

**Curê - *Isaque, onde está a Flora?***

Curê aproxima-se de Isaque e continua seu questionamento.

**Curê – *E a Flora, Isaque, por que não está aqui?***

Isaque olha por cima dos dançantes e chama seus companheiros.

**Isaque - *Vamos, como é que vocês foram esquecer a melhor de todas?***

Nesse momento, Isaque e seus companheiros saem à procura de Flora.

***Cena 21 – 35:28s. - A busca por Flora***

Plano 1 - Pytã, em seu rancho, um pouco distante do baile, oferece uma cuia de sopa para Flora, mas ela rejeita. Pytã afasta-se e Flora vai para perto de Pablito que está comendo sua sopa (plano picado ou *plongée*/panorâmica horizontal esquerda).

Nesse momento, ouve-se a voz de Isaque que questiona Flora.

**Isaque – *Vamos, mulher, você se esqueceu do baile?***

Isaque a pega pelo braço e tenta levá-la para dentro do rancho de baile.

Pablito somente observa a ação de *Isaque*, entretanto, continua comendo sua sopa.

**Isaque - *Hoje mulher não tem dono nem marido. Tem muito mineiro esperando para matar à vontade e você é a melhor do rancho.***

Plano 2- Flora segura-se em uma estaca, não querendo sair do rancho de Pablito (primeiríssimo plano).

**Isaque - *Não gosto de fazer isso, mas tenho que fazer.***

Plano 3 - Pablito come a sopa com os olhos fixos em Flora e Isaque, enquanto a resistência continua, mas ouve-se apenas vozes (plano próximo).

**Isaque - *Vambora, bora, vamos.***

Plano 4 - Pytã também come a sopa ouvindo os gritos de Flora e Isaque. (plano próximo).

Plano 5 - Pablito levanta-se enfurecido. (plano próximo)

Plano 6 - Pablito entra entre Isaque e Flora para tirá-la de suas mãos. (plano médio)

**Pablito – *Não vê que ela não quer, Isaque?***

Pablito puxa Flora com toda força e a separa de Isaque. Nisso começa uma luta corporal entre eles. Isaque agride Pablito com socos e pontapés, mas Pablito puxa um facão que estava preso entre as vigas que sustentam seu rancho para acertar Isaque (plano médio/plano de conjunto).

Plano 7 - Pytã, agachado e cabisbaixo, somente ouve os gritos e gemidos da luta entre Isaque e Pablito. Pablito leva a pior e cai desmaiado ao lado de Pytã. Isaque puxa Flora e a leva ao baile. (plano próximo/panorâmica da direita para esquerda)

**Isaque - *Bora, bora!***

***Cena 22 – 37:16s. - A festa do baile continua***

Plano 1 - Muitas mulheres continuam a chegar no baile (plano americano/panorâmica horizontal direita).

Plano 2 - Uma delas para na porta de entrada e observa do lado de fora o ajudante do uru segurando uma barra de madeira, próximo do barbaquá (primeiro plano).

Plano 3 - O ajudante também observa a mulher. O uru, do alto do barbaquá, com o rosto entre as varas que seguram a erva, também vê a mulher (primeiro plano/panorâmica vertical para cima).

Plano 4 - Isaque, sempre acompanhado de seus capangas, chega ao baile puxando Flora. (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

De dentro do rancho onde acontece o baile, Casimiro anima os participantes.

**Casimiro - *Vamos pessoal! aí está Flora, mais quilombras. Aee, vamos lá, viva aí pessoal!***

A chegada de Flora e de outras mulheres causam euforia entre os homens do baile.

***Cena 23 – 38:04s. - Pablito recobra os sentidos***

Plano 1 - Pablito acorda meio atordoado, levanta-se, e quando tenta sair de dentro do rancho, ouve uma voz *off* (panorâmica horizontal direita).

***Pytã – Se ainda fosse donzela, mas de cunhataí ela não tem nem o cheiro.***

Pablito para, pensa um pouco e se dirige para a porta de saída do rancho.

***Pytã - Procura Pablito, eles são muitos.***

Plano 2 – Pablito para novamente, mas agora do lado de fora da porta do rancho, e ouve o que diz Pytã (primeiro plano).

***Pytã – Estão bem armados.***

Pablito volta para dentro do rancho, senta-se na sua cama de tarimba, abaixa a cabeça e começa a murmurar (plano picado ou *plongée*).

***Cena 24 - 38:54s. - A violência contra as mulheres***

Plano 1 - Uma mulher sai correndo, seguida por um homem que vem de dentro do rancho onde acontece o baile. O peão segura a mulher à força e pratica violência sexual (panorâmica horizontal esquerda/primeiro plano).

Plano 2 - Flora, do mesmo modo, sai correndo de dentro do baile e é seguida por Isaque (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 3 - Isaque não vai sozinho, tem mais quatro companheiros para ajudá-lo na captura de Flora. (plano aberto/panorâmica horizontal direita)

Plano 4 - Flora corre e esconde-se atrás de um rancho (plano geral/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 5 - De dentro do baile, Casimiro observa o movimento estranho que ocorre (plano médio).

Plano 6 - Isaque e seus companheiros não conseguem encontrar Flora, pois o ambiente está escuro (plano médio/panorâmica horizontal direita e esquerda).

Plano 7 - *Dois peões entram no rancho de Pablito para procurar por Flora* quando ouvem um chamado lá de fora (plano aberto).

***Isaque – Aqui!***

*Os peões vêm ao encontro de Isaque e este diz a eles* (plano médio):

***Isaque - Foi prá lá.***

Isaque sabia que Flora estava escondida atrás do rancho, por isso despistou os peões. Mas, Isaque não atacou Flora, deixou que ela pudesse ir para dentro do rancho. Enquanto saía de perto do rancho onde estava Flora, Isaque encontra Casimiro e faz uma confissão (plano médio/panorâmica horizontal esquerda):

***Isaque – Eu tô guardando essa mulher para mim.***

Dito isso, Isaque afasta-se de Casimiro, que o olha de cima a baixo, e também se afasta.

***Cena 25 - 40:42s. As declarações de amor***

Plano 1 - Pablito ainda sentado em sua cama e com a cabeça abaixada percebe a presença de Flora. Ela se ajoelha e comenta: (plano médio/plano picado ou *plongée*)

***Flora – Minha desgraça, Pablito. A gente nem sabe quanto gosta, quando gosta assim.***

Pablito vira-se de lado com que não quisesse ouvir o que Flora tem a falar. (primeiro plano)

***Flora – Não valem nada quantos homens passaram pela vida de uma mulher, Pablito, ainda mais se essa mulher vive no mundo da erva.***

***Pablito – Flora, a gente queria que a mulher escolhida não tivesse nunca sido tocada, porque, a gente vira e mexe por amor dela e pra ela, e já não é o mesmo quando se sabe que outros chegaram antes, e disseram, e fizeram, o que a gente tem pra dizer e fazer com ela.***

Nesse momento, Flora abaixa-se e encosta a cabeça no colo de Pablito dizendo: (panorâmica horizontal esquerda/panorâmica vertical para baixo)

***Flora – Não é sempre, mas as vezes acontece que a gente se goste, então acabam-se os outros, o pouco dá pra tudo, assim eu gosto de você.***

Pablito levanta-se com um grito, demonstrando não estar gostando do tipo de conversa. O plano da câmera se fixa no rosto de Flora (primeiro plano/voz off de Pablito).

***Pablito – Baahhh, mas isso não enterra a lembrança dos outros. E se pudesse cheirar o cheiro deixado pelos homens que passaram, haveria muitos em você.***

Plano 2 - Pablito se apoia em uma barra de madeira do rancho, de costas para Flora, olhar fixo para o chão. Flora levanta-se e encosta em Pablito lhe fazendo uma pergunta. (primeiríssimo plano)

***Flora – Mas me diga se agora, você tem voz de queixa contra mim? Por um isto que seja.***

Os dois abaixam a cabeça.

***Pablito – Flora, eu não quero ninguém, nunca mais, piscando na roda de tua saia.***

Plano 3 - Os dois se abraçam e trocam carícias.

Plano 4 - Flora abre um sorriso ao abraçar Pablito (primeiríssimo plano).

Plano 5 - Pytã, que estava a pensar dentro do rancho, sai ainda no escuro enquanto o baile continua. (primeiro plano/plano picado ou *plongée*/panorâmica horizontal direita)

***Cena 26 – 43:42s. Ao amanhecer depois do baile***

Plano 1 - Pytã encontra uma mulher deitada, com o vestido aberto e as costas nuas. Ele a veste, pega em seus braços e carrega para um determinado rancho. No trajeto, acompanhado por um homem e uma mulher, eles passam por uma carreta de bois parada na ranchada. (panorâmica horizontal esquerda/plano médio/plano aberto)

Plano 2 - Curê, com algo parecendo um cachimbo na mão, observa o movimento na ranchada e comenta a Isaque (primeiro plano/plano geral):

***Curê – Mui bueno todo, se arrebutaram e se divertiram.***

Na mesma cena, observa a fila de mulheres diante de Isaque que estavam ali para receber pelos serviços sexuais prestados aos peões ervateiros na noite anterior. Curê dá um alerta a Isaque (plano médio/plano de conjunto):

***Curê – Veja lá que não te enganes nas contas, hein?***

Isaque pergunta às mulheres, sendo uma de cada vez (plano de conjunto/panorâmica horizontal esquerda).

***Isaque – Quantos homens?***

***Quilombeira 1 – Três.***

Então Isaque lhe dá o dinheiro correspondente à quantidade de parceiros que ela satisfaz na noite do baile. A mulher guarda o dinheiro na blusa, entre os seios e sai, dando lugar para outra fazer também a cobrança. Curê chama a atenção de todos os trabalhadores que estão próximos à ranchada (voz off).

***Curê – Vamos gente, agora é tentar ir trabalhar.***

## **Sequência 8- Viagem a Ponta Porã**

### ***Cena 27 – 44:51s. - Casimiro convoca Pablito par ir com ele a Ponta Porã***

Plano 1 - Casimiro entra no rancho de Pablito, que está ainda sentado em sua cama de tarimba, feita de galhos de árvores e palha e, lhe informa da sua nova tarefa (plano americano).

***Casimiro – Prepara que a viagem começa justo neste agora. Você vai comigo a Ponta Porã.***

Plano 2 - Pablito olha para Flora, que está abaixada mexendo com a trempe no fogo. Ela levanta-se e chega perto dele, percebendo a falta que ia sentir de seu parceiro (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

***Pablito – Quando voltar, vamos fugir.***

***Flora – Fugir?***

Pablito a segura pelo ombro, faz um carinho e diz (primeiro plano):

***Pablito – Voltar de changa-y, sempre que acabar o dinheiro.***

Plano 3 - Pablito sai do rancho junto com Flora e encontra Casimiro na porta, que de cima de um cavalo faz um alerta (*voz off*).

***Casimiro – Não tente escapar hein, seu amigo e essa mulher ficam.***

Pablito olha para Flora e lhe faz uma solicitação quanto ao consumo de itens da ranchada (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

***Pablito – Só vá a comissaria se tiver muita fome.***

Flora somente observa a partida de Pablito rumo à cidade de Ponta Porã.

Plano 4 - Observa-se a comitiva que participa da viagem, sempre ouvindo os sons e gritos dos peões tocando os bois que puxam a carreta utilizada para levar e trazer utensílios necessários à ranchada. É possível também ouvir uma comunicação na língua guarani, muito utilizada nas áreas ervateiras (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 5 - Casimiro, sobre o cavalo, vai acompanhando Pablito que caminha a pé aos sons dos gritos dos carreteiros tocando os bois (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

### ***Cena 28 – 47:11s. A investida de Isaque na solidão de Flora***

Plano 1 - Isaque aproxima-se de Flora com uma cuia de alimento (*yopará*) deixa-a sobre o banco e põe a mão direita nos ombros dela (plano detalhe /panorâmica vertical para cima).

Plano 2 - Flora olha espantada para Isaque, levanta-se repentinamente e joga a cuia de alimento no chão (primeiríssimo plano).

Plano 3 - Isaque observa a ação, mas não diz nada. Curê o chama. (primeiríssimo plano, *voz off*).

***Curê – Isaque!***

Flora sente muita fome e vai para o rancho de Pytã.

Plano 4 – Flora, ao mexer no caldeirão de sopa que está no fogo sendo preparado por Pytã, é repreendida por ele (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

***Pytã – Tira a mão daí, mulher! Eu quero mesmo mulher, você já sabe que eu vou conseguir. Trabalhar até a Semana Santa e terminar sem dívida na Comissaria para me livrar desse inferno, mas não há de ser repartindo a comida com você.***

Pytã arrepende-se e dá a tigela de comida pastosa para Flora. Ela pega e come com vontade (panorâmica horizontal direita).

### ***Cena 29 – 48:43s. O encontro com os negociadores clandestinos***



Plano 1 - Pablito aparece com uma vara na mão, sempre acompanhado por Casimiro e os outros peões que estão indo para Ponta Porã. Casimiro desce do cavalo e observa algo estranho na mata (plano aberto/primeiro plano em conjunto).

Plano 2 - Observam a mata como se alguém estivesse por perto (plano geral/panorâmica horizontal direita).

Plano 3 - A câmera dá um *zoom* pela mata como se estivesse aos olhos de *Casimiro* (câmera subjetiva).

Plano 4 - Pablito também observa a mata e os sons que advém do seu interior. (plano médio/panorâmica horizontal direita).

Plano 5 - Casimiro sai puxando o cavalo e orienta seus companheiros.

***Casimiro – Seja o que for que vem por aí, passe fogo em quem me atrapalhar hein!***

*Casimiro* orienta alguns companheiros que estão sobre a carreta (plano médio/panorâmica horizontal direita e esquerda).

***Casimiro - Desça, fique debaixo da carreta até eu mandar sair.***

Plano 6 - Um comitveiro atrás de uma carreta se prepara para atirar (plano médio).

Plano 7 - Casimiro e Pablito se escondem atrás de uma árvore e se preparam para uma possível troca de tiros. Casimiro comenta em voz baixa para Pablito (primeiro plano).

***Casimiro - Sossegado demais para serem changa-y.***

Plano 8 - Pablito faz outro comentário para Casimiro (ângulo de nuca/plano próximo).

***Pablito - Alegre demais para gente da Companhia.***

Plano 9 - Casimiro e Pablito ficam atentos ao que pode ocorrer na mata (primeiro plano).

Plano 10 - Nessa cena aparece o negociador clandestino montado em seu cavalo acompanhado de três homens (plano aberto/*voz off*).

Nesse momento ouve-se a voz de Pablito que orienta Casimiro.

***Pablito - Se pudesse, mandava o diabo coçar o lombo dele. É comprador de erva e vive explorando changa-y.***

Plano 11 - De volta a Casimiro e Pablito, Casimiro comenta (plano próximo):

***Casimiro - A Companhia tem um recado para esses tipos, onde eles aparecerem.***

Casimiro dá um primeiro tiro.

Plano 12 - Um outro comitveiro também atira detrás de uma carroça (plano próximo).

Plano 13 - Um tiro acerta um dos capangas do negociador clandestino como também o próprio. Um revólver cai ao chão (plano aberto).

Plano 14 - *Casimiro* grita para sua turma (plano médio):

***Casimiro – Vamo lá!***

O comitveiro sai detrás da carreta, com arma em punho corre para seguir junto com Casimiro os negociadores clandestinos (plano próximo).

Plano 15 - Casimiro orienta seu grupo (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

***Casimiro – Hein...***

Plano 16 - Pablito permanece detrás da árvore (plano próximo).

Plano 17 - Em um plano que mira a mata, ouvem-se três tiros (plano geral).

Plano 18 - A arma caída ao chão que pertencia à um dos compradores foi observada por Pablito (plano detalhe).

Plano 19 - A arma foi guardada *por Pablito em sua cintura* (plano detalhe/panorâmica vertical para cima).

Plano 20 - Casimiro volta com o negociador clandestino ferido. Mira nas costas do negociador clandestino e dá mais um tiro (plano aberto/plano picado ou *plongée*).

Plano 21 - O negociador clandestino cai e se rasteja pelo chão da mata, mas Casimiro dá mais um tiro de misericórdia. O negociador morre com os olhos abertos (plano aberto/primeiríssimo plano).

Plano 22 - De longe, Pablito observa toda a cena, ao som de uma harpa pausada. Ele caminha um pouco e se senta em um tronco de árvore que está deitado ao lado do caminho (ângulo de nuca/panorâmica horizontal direita).

Plano 23 - Sentado, *Pablito espera* os comitiveros que vem chegando do conflito que tiver há pouco (plano próximo/ângulo perfil).

Plano 24 - Com a mão no queixo, Pablito observa os homens que vem rindo no momento em que passa por ele. Nesse instante ouve-se a voz de Casimiro que junta sua turma em *voz off* (Primeiríssimo plano)

**Casimiro – *Pode sair, vamos rapaz!!!***

Plano 25 - Casimiro junta sua turma, monta em seu cavalo e parte rumo a Ponta Porã.

Plano 26 - Pablito se aproxima de Casimiro e diz (plano americano/panorâmica horizontal esquerda):

**Pablito – *Você é macho, Casimiro, pena que seja homem da Companhia.***

Pablito e Casimiro dão um sorriso e saem com os gritos de Casimiro:

**Casimiro – *Hei boi!, hei boi! chá, hei...***

## **Sequência 9- Na ranchada**

### ***Cena 30 - 53:16s. O jogo de cartas entre Isaque e Curê***

Plano 1 - Isaque ao jogar cartas com Curê diz (panorâmica vertical para cima/plano próximo):

**Isaque – *Miserável!***

Plano 2 - A câmera fora em Curê que está com os olhos fixos e arregalados, enquanto Isaque diz outra palavra em *voz off* (primeiríssimo plano):

**Isaque – *Desgraçada!***

**Curê – *Vamos, abre o jogo e aposta!***

Plano 3 - O capataz faz referências à sua amada Flora (primeiríssimo plano).

**Isaque – *A força, qualquer um pode ter mulher, Curê.***

Plano 4 - Curê faz uma careta como se não tivesse gostado da fala de Isaque (primeiríssimo plano).

Plano 5 - Isaque levanta-se reclamando para Curê do atendimento que Flora recebe de Pytã (plano médio).

**Isaque – *Aquele desgraçado do Pytã é que lhe dá comida.***

**Curê – *Presta atenção no jogo Isaque!***

**Isaque – *Vou dar uma espiadela no ranchario de baixo.***

Plano 6 - Curê se irrita ao perceber que Isaque está apaixonado por Flora e não consegue agir de acordo com o que Curê pensa sobre esse sentimento (primeiro plano).

**Curê – *Ahh, tamanha fúria por uma mulher daquela!***

**Curê – Se você tivesse dezesseis anos, Isaque!**

Plano 7 - Curê interpela a saída de Isaque sobre toda essa situação (primeiríssimo plano/ângulo perfil).

**Curê – Posso jurar e pôr o dedo no fogo viu Isaque, você é dos que gosta por gostar, pouco faz se é Maria ou Joana, magra ou gorda, branca ou bugra. Eu, se fosse você, agarrava a Flora era hoje mesmo, sem tirar-nem guarte.**

**Cena 31 - 54:29s. Amolando o facão**

Plano 1 - Pytã está amolando o facão para o trabalho diário de decepar os galhos de erva-mate. Flora faz um questionamento (panorâmica vertical para cima/plano próximo).

**Flora – Quanto tempo dura esse maldito aconchavamento? Não vi mais o Pablito.**

**Pytã – Raio de vontade a sua! Como se por aqui faltassem homens!**

Plano 2 - Isaque chega perto dos dois e fala (plano médio/plano *conta-picado* ou *contra-plongée*):

**Isaque – Mulher! quero dizer uma coisa, se acheque!**

Plano 3 - Pytã olha para Flora e em seguida dirige a palavra a Isaque. (primeiro plano em conjunto)

**Pytã – Pois lhe diga o seu dizer, ela pode ouvir de onde está.**

Plano 4 - Isaque aproxima-se da dupla, com a câmera pegando somente as botas do capataz (plano detalhe/*voz off*/panorâmica horizontal esquerda).

**Isaque – Minha conversa é com ela. Prá você, se se meter, tenho conversa séria amanhã. Serve?**

**Pytã – É a mulher do meu amigo, não está, eu respondo por ele.**

Plano 5 - Isaque faz uma pergunta para Pytã (primeiríssimo plano).

**Isaque – Homem, você não está pensando em ir embora depois da Semana Santa?**

Plano 6 - Pytã responde de imediato (primeiríssimo plano).

**Pytã – É só no que penso.**

Em *voz off*, Isaque comenta:

**Isaque – Pois se atravessa meu caminho essa noite, vai ser difícil.**

**Pytã – Bom, então não saio. E agora chega de diz que disse, volte ou avance.**

Enquanto Pytã fala isso, ele vai correndo a mão para pegar um facão que estava amolando antes (panorâmica vertical para baixo/plano detalhe).

Plano 7 - Um peão pisa na mão de Pytã e impede que o mesmo pegue o facão. O mesmo peão encosta o facão na garganta de Pytã (primeiríssimo plano).

Plano 8 - Flora olha apavorada (primeiríssimo plano)

Plano 9 - Isaque somente observa (primeiríssimo plano).

Plano 10 - Flora levanta-se rapidamente (primeiríssimo plano).

Plano 11 - Isaque a agarra pelos cabelos (plano próximo).

Plano 12 - Isaque puxa a cabeça de Flora pelos cabelos para trás (primeiro plano).

## **Sequência 10- Durante a viagem de Ponta Porã**

### ***Cena 32 - 55:49s. - Pablito fica a pensar...***

Plano 1 - Pablito ainda está sentado no tronco de árvore. Casimiro se aproxima e pergunta (plano próximo/ângulo perfil):

**Casimiro - *Que lhe passa Pablito? Você irrita Mitã.***

Pablito se levanta, caminha e se escora em um tronco de madeira que estava próximo. Casimiro diz em voz *off* (panorâmica horizontal esquerda).

**Casimiro - *Acho que você ainda vivia chupando tetas?***

Plano 2 - Agachado, em volta de um fogo, Casimiro e seus companheiros estão tomando mate (plano aberto).

**Casimiro - *E eu já sabia das mulheres o que se pode saber.***

Plano 3 - Casimiro levanta-se e aproxima-se de novo de Pablito (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda).

**Casimiro - *Você irrita Mitã, de tão burro que é.***

## **Sequência 11 - Na ranchada de novo**

### ***Cena 33 - 57: 02s. Flora se preocupa com Pytã***

Plano 1 - Pytã sopra o fogo que aquece a água da trempe e depois de tomar o mate, pega uma tralha, sai de dentro do rancho e observa Flora chorando à beira da porta do rancho (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

**Flora - *Deus queira Pytã, que eu não tenha atrapalhado sua partida na Semana Santa.***

Plano 2 - Curê tomando um chá conversa com Isaque (plano médio/panorâmica horizontal direita e esquerda).

**Curê - *Não foi como esperava é? Malditas mulheres, nunca dão o que a gente espera delas.***

**Isaque - *você tem culpa sabe Curê, não tivesse me provocado não estragava o meu gosto. O que eu tomei não foi o que eu queria.***

**Curê - *Besteira, Isaque, esse maldito mundo do erval que muda o jeito de se viver.***

No mesmo plano, Curê vira-se para Isaque e questiona o mesmo (plano médio).

**Curê - *Pelo rabo do diabo, você está apaixonado, oh Isaque!***

## **Sequência 12 - A chegada de Ponta Porã**

### ***Cena 34 - 58: 24s. O segredo de Flora***

Plano 1- Pablito, Casimiro e os comitaveiros caminham pelas picadas da mata. Ouve-se vozes dos carreteiros tocando os bois. (panorâmica horizontal direita/plano aberto)

**Carreteiro - *How, how, hei boi, hiah, hiah, hei boi, hei boi, hiah.***

Plano 2 - A comitiva chega de volta à ranchada (plano aberto).

Pablito pede autorização para Casimiro para aproximar-se de Flora.

**Pablito - *Posso?***

Pablito sai correndo para se encontrar com Flora. Nesse instante, Casimiro comenta com seu colega.

**Casimiro - *Você alguma vez gostou assim de uma mulher?***

Plano 3 - Pablito e Flora correm pelo descampado afim de se encontrarem. Chegando, se abraçam e trocam carícias (grande plano geral, panorâmica vertical para cima).

Plano 4 - Pytã caminha e para perto da carreta que acaba de chegar com os comitiveiros e os aconchavados. Nesse momento ele diz para si mesmo: (primeiro plano/plano aberto/panorâmica horizontal esquerda)

**Pytã – Engulo sapo, mas não digo nenhum dizer de briga.**

Dito isso, ele continua sua caminhada rumo ao local onde estão Flora e Pablito.

Plano 5 - Pytã chega perto de Flora e Pablito. Flora abaixa-se e começa a tirar carrapichos de uma tralha debaixo de um rancho. Pytã pergunta à Pablito (plano geral/plano aberto):

**Pytã - Diabo, sentem esse doido calor?**

Pytã seca seu rosto com um pedaço de pano, olha para o céu e diz:

**Pytã – É chuva que vem aí.**

Pablito abaixa-se, escorado em uma coluna de madeira do rancho. Pytã continua a falar.

**Pytã – O Casimiro vai beber o que der para tapar a peneira.**

Ouve-se um cantar e assovios do Casimiro. Enquanto isso, Flora continua a limpar a tralha.

Pytã entra no rancho, chega perto de Flora, abaixa-se e pergunta:

**Pytã – Contou?... Tudo?... O que eu fiz também contou?...**

Pytã continua a conversa com Flora enquanto ele chora.

**Pytã – Contou como foi que me apanharam? O Isaque só lhe pegou depois que...**

Flora sai correndo e chorando do rancho e não espera Pytã terminar a frase.

Pablito que estava a ouvir as palavras de Pytã tem uma reação inesperada, pega uma pedra e joga em Flora enquanto ela corre (plano aberto).

**Pablito – Vai diabo! Vai pro inferno!...**

Os trovões aumentam e a chuva cai.

**Cena 35 –1:00:54s. A comida de Pytã**

Plano 1 - Pytã, de dentro de seu rancho come alguma coisa e vai para a porta de seu rancho observar a chuva. Faz um comentário para ele mesmo (*Fade-in*/plano médio/ângulo perfil).

**Pytã – Opa, taí a tormenta.**

Plano 2 - Observando a chuva da porta de seu rancho, Pytã pensa alto (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

**Pytã – Não há nada no mundo mais livre que a chuva.**

A câmera dá uma panorâmica no caminho onde os peões andam e observa a enxurrada descendo.

**Pytã – Quando se tem, é bom comer do bom... mas, quando não se tem também se pode comer do que não é bom.**

Plano 3 - Pablito continua agachado e escorado na coluna do rancho que estava antes. Pytã continua fazendo seus questionamentos, ainda referente ao que se comia dentro de ervais (plano aberto).

**Pytã – Eu sei de muitos que comeram cobra. É fácil, a cascavel é mansa com todo aquele veneno. A gente mata cascavel sem muito trabalho...**

Plano 4 – Pytã, de dentro do rancho, cozinhando seu *yopará* em um caldeirão preso na trempe, continua com seu pensamento alto sobre a cobra. Mas, agora faz gestos da ação (plano americano).

**Pytã** – *Só é preciso bater firme de uma vez... pá, cortar um palmo largo depois da cabeça. Agora, sapo é que não me vai, antes abrir um pau piúca e engolir o verme.*

Pytã sopra o fogo que cozinha sua comida sob a trempe e diz:

**Pytã** – *De comê, tem tanto que dá pra dois.*

Pablito chega perto de Pytã, abaixa-se e relata o que ele fez com Flora.

**Pablito** – *Mandei pra companhia do diabo, o que que eu podia fazer?... Você, se fosse com você não fazia assim?*

**Pytã** – *Olha lá rapaz, é só uma mulher. Amanhã aparece outra. Não arrume complicações Pablito! Quero ir embora na Semana Santa, mas não quero comitivero a seguir meus passos.*

Pytã pega uma cuia de comida e oferece a Pablito.

**Pytã** – *Antes que esfrie, quer?*

**Pablito** – *Não sou mineiro Pytã, sou changa-y... hei de me cobrar disso.*

Plano 5 - Pablito mostra a arma que havia pegado quando viajava na volta de Ponta Porã (plano detalhe/panorâmica vertical para cima).

Pytã olha espantado para a arma, mas volta a comer seu alimento. (plano próximo)

**Cena 36 –1:03:45s. - Isaque se declara para Flora**

Plano 1 - Flora, sentada, conversa com Isaque. (primeiro plano)

**Flora** – *Deus me perdoe, mas eu gostava de enxergar a cara da morte.*

**Isaque** – *Eu sim podia lhe ajudar nisso de morrer. Arranjei morte pra muita gente. Nunca vi mulher como você recusar homem como eu. Já lhe disse, pois não disse que o Pablito se acabou pra você.*

Isaque tira a touca da cabeça de Flora e comenta:

**Isaque** – *Os campos lá pra baixo onde o rio se espraia, quando chega o tempo das festas, as mulheres que têm amor para dar, banham os cabelos em água de jasmim. Ah Flora, se eu soubesse de moita de jasmim, por essas lonjuras de mundo, ia de galope buscar o tanto com que dá eu mesmo um banho demorado em seus cabelos.*

Depois de passar as mãos nos cabelos de Flora, Isaque tenta beijá-la, mas ela vira o rosto (primeiríssimo plano).

**Isaque** – *Quieta! Fique quieta meus pecados.*

Plano 2 – Isaque pega Flora no colo, abaixa sua blusa, se afasta um pouco e comenta (plano médio em conjunto):

**Isaque** – *Que bom se você gostasse alguma coisa de mim, ouviu Flora! Como havia de ser lindo esse muro de mundo.*

Isaque deita Flora em uma esteira de madeira, mesmo ela resistindo e chorando, ele continua a falar.

**Isaque** – *Como não haveria de ser lindo!*

Flora vira-se tentando negar a investida do beijo de Isaque.

**Isaque** – *Bom, se assim é que é, que seja assim.*

Isaque se afasta de Flora sem ter chegado a contemplar seus intentos. (plano conta-picado ou *contra-plongée*/panorâmica horizontal esquerda)

**Isaque** – *Não ponho as mãos em você, nem eu nem ninguém.*

Isaque aproxima-se de Flora fazendo uma intimidação (panorâmica horizontal direita).

**Isaque** – *Não mando matar o Pablito porque é mineiro bom e é coisa da companhia... mas, dele você não vai ser.*

Plano 3 - *Isaque* pega uma vara de madeira e faz um risco em forma de um círculo. Faz um alerta para *Flora* (plano aberto).

**Isaque** – *Bem mulher, se passa daqui sem mim já sabe, é o Pablito quem paga.*

### **Sequência 13 - O plano de fuga**

**Cena 37 - 1:06:08s. Carregamento do raído diante do cemitério e o diálogo entre os amigos**

Plano 1 - A câmera gira pela paisagem e pega pelo menos 12 mineiros carregando os raídos. Como paisagem auxiliar, aparece um cemitério com cruzes enredadas com os *paños curusus* e suas tumbas. Nessa cena, *Pablito* e *Pytã* dialogam enquanto carregam os raídos, sem que sejam enquadrados (plano geral/panorâmica horizontal esquerda/voz off).

**Pablito** – *Vingança de changa-y é a liberdade Pytã... Deixo o Isaque, deixo a Flora que não me interessa mais e, fujo com você.*

**Pytã** – *Tenho dívida na comissaria e não pretendo fugir. Na Semana Santa me boto no caminho da estrada.*

**Pablito** – *Mesmo sem dívida Pytã, você acha que deixam?*

**Pytã** – *Macho no macho e pode sempre fugir, e os comitaveiros da Companhia que que vestem? Saias?*

Plano 2 - Num plano mais próximo, os mineiros com os raídos passam ao lado das capelas do cemitério. Observa-se os panos pendurados nas cruzes (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda).

**Pytã** - *Sei de muitos que pularam o mato, mas de nenhum que tenha atravessado a fronteira. Não atrapalho, mas não ajudo. Acho que você está apressando a morte.*

**Cena 38 - 1:08:24s. Pablito e Pytã vão à comissaria negociar**

Plano 1 - *Pytã* e *Pablito* chegam para falar com *Curê*. Ouve-se conversas paralelas em um espaço da comissaria na ranchada (plano próximo).

Plano 2 - *Curê*, sentado ao lado de *Isaque* fuma seu cigarro de palha e indaga *Pytã*. (primeiro plano/plano picado ou plongée)

**Curê** – *Soube que você quer ir embora!*

Plano 3 - *Pytã*, acompanhado de *Pablito*, responde à *Curê*. (plano próximo)

**Pytã** – *Verdade, pelas minhas contas já paguei tudo o que devia*

**Curê** – *Pelas suas, pelas da Companhia não.*

Plano 4 - *Curê* pede para *Isaque* observar um caderno de anotações onde constam as pesagens de erva que *Pytã* trazia à ranchada (primeiro plano/plano picado ou plongée).

**Curê** – *Veja aí, Isaque.*

**Isaque** – *Você quase chegava à Semana Santa com saldo, olha aqui. Mas, andou sustentando mulher.*

*Pablito* intervém na conversa (voz off).

**Pablito** – *O gasto da mulher não é ele que paga, sou eu.*

**Curê** – *Ora rapaz, no erval, a dívida é de quem leva os mantimentos da comissaria. Foi você que levou?*

*Pablito* novamente reivindica as despesas de *Flora* (voz off).

**Pablito - *Pode botar no meu nome!***

**Isaque - *Um ano a mais na erva é tempo bastante para ele pagar essa dívida.***

Plano 5 - Pablito percebendo que o diálogo não renderia vantagem para Pytã, o chama para sair dali enquanto muitos mineiros e suas esposas continuam dando gargalhadas de assuntos alheios à conversa que ocorria ali (plano médio).

**Pablito - *Vamos embora!***

### ***Cena 39 - 1:09:32s. A Cruz de Pytã***

Plano único – Pytã apoia-se em uma viga no formato de uma cruz. A imagem parece indicar um homem crucificado. A câmera desce até Pablito que está limpando o revólver (panorâmica horizontal direita/plano detalhe)

### **Sequência 14 - A festa da Semana Santa**

#### ***Cena 40 - 1:09:48s. A Semana Santa***

Plano 1 - Dois homens disputam uma corrida de cavalos ao som de uma música paraguaia (plano geral/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 2 - A torcida eufórica aglomera-se em torno do vencedor. Casimiro, envolto também pelos participantes da festa, chega perto do vencedor e faz um comentário (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda e direita).

**Casimiro – *Aí! sábado, contra o vencedor dos vencedores!***

Plano 3 - Ainda ao som da polca paraguaia, pessoas vem chegando para a festa que ocorre na Semana Santa (plano geral/panorâmica horizontal direita).

Plano 4 - Mais pessoas chegam e começam a dançar (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 5 - Pablito e Pytã também vêm chegando para a festa (plano americano/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 6 - Um homem e uma mulher saem detrás de um galpão alegres e sorridentes rumo à festa (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 7 - Estes passam por um grupo composto de mulheres, criança e homens. De repente eles param um tanto assustados (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 8 - Este casal vê um homem sendo carregado por seus companheiros em uma espécie de maca. Tudo indica que está morto (plano americano/panorâmica horizontal direita).

Plano 9 - Isaque dá um recado para os participantes da festa (plano conta-picado ou *contra-plongée*/plano aberto).

**Isaque – *Boca que se abrir em reclamação leva fecho de tiro, certo?***

Os participantes da festa alegram-se com essa fala de Isaque, logo Casimiro monta em seu cavalo e começa a se preparar para correr com o vencedor das últimas corridas. O público, sempre festejando, segue os competidores.

#### ***Cena 41 - 01:11:04s. Isaque alerta Flora***

Plano 1 - Isaque encosta Flora em uma árvore e faz uma ressalva (plano médio/panorâmica horizontal esquerda e direita).

**Isaque - *Não demoro nem quinze minutos, é o tempo que você tem para ficar com a mão aí, não quero nem um dedo fora do lugar.***

Plano 2 - Casimiro e o vencedor das últimas corridas preparam-se para disputar (plano geral).



Plano 3 - Há uma contagem regressiva feita por Isaque para começarem a correr (plano aberto).

*Isaque - cinco, quatro, três...*

Plano 4 - Os cavalos começam a sapatear antes da corrida (plano fechado).

*Isaque - dois...*

## **Sequência 15 - A fuga**

### ***Cena 42 - 01:11:41s. Flora e Pablito fogem para dentro da selva***

Plano 1 - Flora ainda permanece segurando-se na árvore conforme Isaque havia ordenado. Entretanto, Pablito chega perto, segura sua mão e lhe faz uma proposta. (plano próximo/panorâmica horizontal esquerda)

**Pablito – Fugir comigo**

Essa última fala de Pablito coincide com a contagem regressiva de Isaque (*voz off*).

**Isaque – Um... Tá...**

Ouve-se o tiro que o próprio Isaque dispara para o alto, indicando a largada da corrida. Pablito e Flora saem correndo de perto da árvore.

Plano 2 – Casimiro e o seu adversário disparam na corrida para ver quem chega primeiro (plano americano).

Ao mesmo tempo em que o tiro indica a largada da corrida, também se observa a corrida da fuga de Pablito e Flora (montagem paralela. *Enquanto isso...*).

Plano 3 - Os animais parelhos avançam para o final da corrida (panorâmica horizontal esquerda).

Plano 4 - Pablito e Flora, na fuga, passam por uma cruz, sendo que essa não indica um cemitério, mas o Cruzeiro que indica a festança da Semana Santa (plano geral).

Plano 5 – Nas bordas das raias onde correm Casimiro e seu oponente em seus respectivos cavalos, os mineiros festejam a corrida e também a festa (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 6 - Pytã aparece correndo ao lado de Pablito e Flora. Importante observar que a câmera pega todos de frente, tendo ao fundo o Cruzeiro, mas na cena anterior, pegando por trás, mesmo tendo o cruzeiro como referência, Pytã não aparecia com eles. Agora o trio corre pela estrada implementando fuga, enquanto ainda não é percebido (plano geral/panorâmica horizontal direita).

### ***Cena 43 - 01:12:14s. A decepção de Isaque com a fuga de Flora***

Plano 1 - Casimiro perde a corrida e culpa Isaque pela derrota (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda).

**Casimiro – Pois um patife é o que você é, você não quis me dar a vitória. Um (quito) de vontade fazia isso.**

Isaque, escorado na árvore que havia deixado Flora, se lamenta para Casimiro (plano americano).

**Isaque – Por causa desse cavalo ela escapou.**

Plano 2 - Casimiro questiona Isaque sobre quem teria coragem de fugir com Flora (plano próximo).

**Casimiro – Me diga, quem seria capaz de levar a Flora sabendo que ela é sua, hein Isaque?**

O próprio Casimiro responde e enaltece a pessoa que poderia ter promovido a fuga com Flora.

**Casimiro – Caramba, que macho esse changa-y. Não tem dois caminhos para quem foge? Tá aí no mato procurando a fronteira.**

Plano 3 - Isaque, escorado na árvore e cabisbaixo, somente ouve o que Casimiro diz. Mas essa última fala de Casimiro o despertou para uma possibilidade (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

**Isaque – *Você nunca perdeu missa e nunca trouxe fujão com saúde, não é? Pois Pablito sendo mineiro, você tem que ir atrás dele.***

**Casimiro – *Isso é coisa da Companhia.***

Plano 4 - Casimiro prepara-se para montar em seu cavalo, mas antes faz um comunicado a Isaque (plano americano).

**Casimiro – *Eu só vou se Curê mandar.***

Casimiro afasta-se de Isaque, anda um pouco, para seu cavalo e dirige a palavra outra vez a Isaque. (panorâmica horizontal direita/plano geral).

**Casimiro – *Te espero no rancho, cuidado que o Curê na Semana Santa fica bravo hein!***

***Cena 44 - 01:13:22s. A fuga do trio na selva fechada***

Plano único - O trio com Pablito, Flora, e Pytã continua a correr, só que agora pela mata fechada (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

## **Sequência 16 - *Isaque vai procurar Curê***

***Cena 45 - 01:13:30s. Isaque vai atrás de ajuda***

Plano 1 - Casimiro, fora do rancho, com uma cuia de tereré na mão, observa Isaque vem correndo. Isaque chega cansado e senta-se em um banco de madeira perto do rancho de Casimiro. Entretanto, seu interesse é chegar ao rancho do Curê. Por isso, Isaque levanta-se e corre em direção ao rancho do Curê. No meio do caminho, Isaque é interpelado por Casimiro. Nesse momento, ouve-se apenas a voz de Casimiro. (plano médio/panorâmica horizontal direita e esquerda/plano aberto)

**Casimiro – *Isaque!***

Plano 2 - Casimiro, à porta de seu rancho e com a cuia de tereré na mão, fala para Isaque (plano médio).

**Casimiro – *O Curê está dormindo, é capaz de responder à bala quem fizer barulho no rancho dele... só acorda amanhã.***

Plano 3 - Isaque, a uns dez metros do rancho do Casimiro, fica pensativo por um momento, mas mesmo com a ressalva que lhe foi dado sobre entrar rancho do Curê, ele ignorou e acabou entrando (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 4 - Isaque se aproxima da cama do Curê, observa que ele tem uma venda nos olhos, leva as mãos para tirá-la, mas desiste (panorâmica horizontal esquerda/panorâmica vertical para baixo).

Plano 5 - Isaque senta-se ao lado da cama do Curê, cruza os braços sobre suas pernas e começa a lamentar-se (plano médio).

***Cena 46 - 01:15:09s. Os obstáculos da fuga***

Plano 1 - Pablito vai à frente decepando os cipós e galhos que atrapalham a caminhada pela selva (plano médio/panorâmica horizontal direita).

Plano 2 - O trio continua sua fuga mesmo no período noturno (plano americano/panorâmica horizontal direita).

***Cena 47 - 01:15:31s. Casimiro organiza a perseguição***

Plano 1 – Isaque sai correndo do rancho do Curê e vai até Casimiro. Casimiro parece que previa o que Isaque iria lhe pedir (plano geral/panorâmica horizontal direita).

**Casimiro – *Não diga, até já ouvi o que veio dizer.***

Enquanto Casimiro prepara seu cavalo, mesmo sem Isaque dizer nada, Casimiro lhe dá uma informação (plano médio).

**Casimiro – *Sossegue que já mandei reunir os homens. Saio logo.***

**Isaque - *Quem sabe eu podia ir!***

Casimiro ironiza a vontade de Isaque ir à captura dos fujões.

**Casimiro – *Isso de você é mesmo descer a rampa... ainda quer a mulher de volta Isaque?***

Nesse momento Curê aparece caminhando em direção ao dois e faz um alerta para Casimiro. (plano aberto)

**Curê – *Você já sabe Casimiro, prendendo os homens até a fronteira, não precisa trazer nenhum vivo. A mulher tem que voltar pra ser de todos os peões do erval. É o que manda a Companhia, e o que vai acontecer com a Flora.***

Casimiro olha para Isaque e faz um comentário desanimador (panorâmica horizontal esquerda e direita).

**Casimiro – *Você perde um concorrente e ganha vinte.***

Isaque, atônito, aproxima-se de Curê, olha com um olhar de desespero, mas Curê não diz nada e Isaque corre para acompanhar o grupo de Casimiro.

Plano 2 – O grupo de Casimiro, composto por ele, Isaque e mais cinco comitiveros, dentro da selva, procura pelos fujões. De repente, Isaque grita (plano aberto/panorâmica horizontal direita):

**Isaque – *Foi por aqui!***

Os demais buscam seguir aquele que encontrou o rastro dos fujões, mas Casimiro alerta:

**Casimiro – *Devagar! Cavalo rompedor é que vai menos longe.***

**Isaque – *Você não tem pressa, não é?***

Casimiro responde Isaque com orientação, mas um tanto ríspido. Casimiro mostra para Isaque os galhos cortados, indicando que os *fujões* passaram por ali (plano detalhe).

**Casimiro – *Diabo! Não vê que ainda correm com o fôlego inteiro? Veja o corte no mato, um golpe só. Isso quer dizer força no braço e decisão na batida. Vamos deixar que eles gastem o entusiasmo. Quando perderem o fôlego e a calma, damos o golpe.***

***Cena 48 - 01:17:29s. Abrir a selva para a fuga***

Plano 1 - Pablito continua cortando os galhos que lhe impedem de fugir. Pytã e Flora o seguem sempre de perto (câmera espectador subjetiva/ângulo de nuca).

Plano 2 - Em um plano de frente, já perceptível o cansaço de Pablito ao cortar a vegetação para abrir caminho na mata (câmera espectador subjetiva/plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 3 - Mirando somente a vegetação rasteira, a imagem conecta-se aos olhos de Pablito, sendo possível ouvir sua respiração ofegante (câmera subjetiva).

Plano 4 - Flora, visivelmente cansada, anda cambaleante pela selva. Antes que ela caia, Pytã a segura pelo braço e a ajuda a continuar a fuga (câmera espectador subjetiva).

Plano 5 - Nessa cena, o trio pula um tronco de árvore que esta atravessado no caminho, mas já não é mais Pytã quem segura Flora, e sim Pablito, demonstrando uma aparente falta de sequência no filme.

Plano 6 - O grupo pula o tronco caído, eles param por um tempo e Flora cai, esgotada pelo cansaço (câmera espectador subjetiva/plano americano).

Plano 7 -Pablito abaixa-se ao lado de Flora e comenta com Pytã. (plano americano)

**Pablito – *Dormimos por aqui, eles também hão de parar par dormir.***

***Cena 49 - 01:18:40s. Os comitiveros seguem as pistas***

Plano único - Casimiro observa o roteiro que os *changa-ys* tomaram e pergunta para um de seus companheiros (plano médio).

**Casimiro - *O que acha?***

**Comitiveiro 2 - *Já devem estar sentindo o nosso bafo nas costelas.***

Casimiro olha para os outros comitiveiros e os orienta quanto ao descanso.

**Casimiro - *Bueno! dormimos no padiola, senão o Isaque arrebenta.***

Com essa fala de Casimiro, o grupo dá risada e organiza-se para dormir. No meio das conversas ouve-se em *voz off*. (panorâmica horizontal direita)

**Comitiveiros - *Quem prepara um tereré?***

### **Sequência 17 - a fuga é insana**

***Cena 50 - 01:19:03s. O cansaço da fuga***

Plano 1 - Pablito, sentado perto de Flora, fica sempre de vigia (plano próximo/ângulo perfil).

Plano 2 - Flora, deitada na vegetação, parece estar delirando (plano médio).

***Cena 51 - 01:19:016s. O grupo de comitiveiros descansam***

Plano 1 - No acampamento de Casimiro, Isaque toma mate à beira de um fogo, enquanto os comitiveiros dormem (plano médio).

Plano 2 - Casimiro sai de dentro da mata puxando seu cavalo (plano aberto).

Plano 3 - Casimiro, ao chegar perto do fogo, vê Isaque que passa a despertar os comitiveiros. Casimiro informa aos companheiros a distância da fronteira (plano aberto).

***Casimiro - *Daqui até a fronteira o mato muito ruim de ir. A gente ouve alguém caminhando a duzentos metros. Põe a tensão nos olhos e bala na agulha. Vamos tirar nossos parares que a dança está começando.****

***Cena 52 - 01:19:35s. A fuga continua***

Plano 1 - Pablito, Flora e Pytã, aparecem correndo pela selva. Flora vai chorando (câmera espectador subjetiva).

Plano 2 - Pablito vai levando Flora pelo braço para que possa andar mais rápido (câmera espectador subjetiva).

Plano 3 - Pytã vai sempre na frente, parecendo que vai abrindo caminho (câmera espectador subjetiva/plano médio/panorâmica horizontal direita).

***Cena 53 - 01:20:11s. A perseguição***

Plano 1 - Casimiro vai seguindo na frente do seu bando (câmera espectador subjetiva/panorâmica horizontal direita).

Plano 2 - Isaque vai logo atrás (câmera espectador subjetiva/panorâmica horizontal direita).

***Cena 54 - 01:20:31s. A fuga torna-se mais difícil***

Plano 1 - Pytã também vai abrindo o mato no peito. Pablito apresenta sinais claros de fadiga e cansaço (câmera espectador subjetiva/plano próximo).

Plano 2 - A câmera parte de uma grande árvore para chegar até o *changa-ys* que estão fugindo (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda/plano picado ou *plongée*).

Plano 3 - Pablito, pegado na mão de Flora, para e passa a refletir por um instante (plano detalhe).

Plano 4 - Pytã olha para os dois e vê a mulher chorando demais (primeiríssimo plano).

Plano 5 - Pablito só observa calado, ao olhar para Pytã (plano detalhe).

Plano 6 - Flora encosta o rosto nas costas de Pablito e desaba em choro. Pablito propõe uma sugestão (plano detalhe/panorâmica horizontal direita).

**Pablito – *Vamos que a fronteira não pode estar longe.***

Pytã, inconformado com o choro de Flora, segura-a e tapa boca com a sua mão (plano médio).

**Pytã – *Faz essa mulher calar, Pablito!***

***Cena 55 - 01:21:19s. A tocaia aos changa-ys***

Plano 1 - Casimiro observa a seiva que pinga de um galho cortado recente e determina um tempo que os *changa-ys* haviam passados por ali (plano detalhe).

**Casimiro – *Dez minutos. Se abandonam a mulher agora, ainda chegam à fronteira.***

Plano 2 - Casimiro distribui o bando de acordo com as possibilidades de armar a tocaia aos *changa-ys*. (plano médio/panorâmica horizontal direita)

**Casimiro – *Você, por lá. Vamos abrindo uma roda em volta deles. não economizem chumbo com os homens hein! mas, não machuquem a Flora. Não toque na mulher hein!***

Os homens de Casimiro começam a rir. Logo em seguida Casimiro faz um comentário com Isaque.

**Casimiro – *No erval como de costume, vocês podem ser os primeiros.***

Depois desse comentário Casimiro pede que Isaque o siga.

**Casimiro – *Me acompanha!***

Plano 3 - Três capangas de Casimiro correm para cercar o grupo de Pablito por um lado (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 4 - Por outro lado, um único comitivero vai observando de longe onde anda o trio (câmera espectador subjetiva/plano próximo/panorâmica horizontal esquerda).

***Cena 56 - 01:21:57s. Flora cai de novo***

Plano 1 - O trio continua correndo pelas matas. Flora, chorando, cai de novo e obriga Pablito a parar. Essa parada obriga Flora, ainda em choro, a pedir que a deixe (plano aberto/panorâmica vertical para baixo).

**Flora – *Vai embora Pablito, vai embora!***

Plano 2 - Pablito ajoelha-se perto de Flora, sempre aos olhos ávidos de Pytã e, ouvem os gritos dos macacos que assustam a todos. Pablito intui que os gritos dos animais podem ser os comitiveros estão perto (plano aberto).

**Pytã – *Estão cercando a gente.***

Esse atraso por conta das paradas de Flora obriga Pytã dar um ultimato a Pablito (plano médio/plano picado ou plongée).

**Pytã – *Você vem ou fica?***

Pablito olha primeiro com espanto para Pytã, mas em seguida abaixa a cabeça para raciocinar sobre a decisão que deve tomar. Flora faz uma solicitação a Pytã.

**Flora – *Leva o Pablito.***

Plano 3 - Pytã aproxima-se dos dois, abaixa-se e tenta convencer *Pablito* a ir para a fronteira (plano próximo/panorâmica horizontal esquerda).

**Pytã – *Vamos Pablito, tirar a erva!***

Pablito pega um saco que carrega e entrega para Pytã. Pytã olha para Pablito, pega o saco e levanta-se (plano fechado do trio).

Plano 4 - Pytã olha o casal e sai (plano próximo).

Pablito tira a arma da cintura, coloca-a no chão e senta-se ao lado de Flora (plano aberto).

Plano 5 - Pytã, com um facão na mão, corre pela mata para fugir dos comitiveiros. Mas, mesmo ele corre cambaleante (plano aberto/visão de Deus).

Plano 6 - A câmera foca na paisagem da selva, querendo insinuar que algo pudesse acontecer ali onde Flora chora (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

#### ***Cena 57 - 01:24:06s. Os comitiveiros espreitam***

Plano único - Um comitiveiro observa essa selva (plano médio).

#### ***Cena 58 - 01:24:09s. Flora implora para Pablito fugir sozinho***

Plano único - Pablito fica calado ao lado de Flora. Ela insiste para que ele fuja (plano próximo).

#### ***Flora - Vá embora! Vai embora Pablito! Vai embora! Vai embora!***

Flora desfere vários socos e tapas nas costas de Pablito para que ele saia dali. Entretanto, ele parece não sentir as agressões.

#### ***Cena 59 - 01:24:26s. Os comitiveiros ouvem os fugitivos***

Plano 1 - Um comitiveiro ouve os gritos e abaixa-se para não ser visto (plano médio).

Plano 2 - Casimiro, Isaque e os demais companheiros também observam os choros de Flora (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

#### ***Cena 60 - 01:24:31s. Pablito resiste em fugir sem levar Flora***

Plano 1- Flora tenta levantar Pablito para que ele possa fugir (plano aberto).

Plano 2 - Flora mesmo chorando, segura Pablito pelos braços tentando erguê-lo (plano próximo/panorâmica vertical para baixo).

***Flora - Eu quero Pablito, que você vá... que atravesse a fronteira, que chegue vivo do outro lado. Eu quero, faz isso por mim.***

Pablito pega sua arma que estava no chão e sai sem olhar para trás (plano detalhe).

Plano 3 - Flora para de chorar e observa Pablito partir (plano aberto/plano conta-picado ou *contra-plongée*).

Pano 4 - Flora tenta conter seus soluços (primeiríssimo plano).

Plano 5 - Então, ela levanta-se, limpa seu rosto e começa a caminhar (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 6 - Pablito corre para aproximar-se de Pytã (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda e direita/zenital).

Plano 7 - Flora caminha pela selva e, exausta, cai mais uma vez (plano americano/panorâmica horizontal esquerda).

#### ***Cena 61 - 01:26:24s. O comitiveiro abusa de Flora***

Plano 1 - Um par de *plantillas* aproxima-se. É um comitiveiro que chega primeiro perto de Flora. Ele deixa sua arma em um tronco de árvore caída e, essa presença assusta Flora (panorâmica horizontal direita/plano detalhe).

Plano 2 - O comitiveiro começa a acariciar Flora. De repente, uma arma é enroscada no pescoço do comitiveiro (primeiríssimo plano).

Plano 3 - Era Casimiro que não queria que tocassem em Flora (primeiro plano).

Plano 4 - Flora continua deitada após a investida do comitiveiro (plano próximo).

**Casimiro – *Por enquanto ninguém toca na mulher. Quando chegar ao rancho, então, será de todos.***

Plano 5 - Casimiro chama atenção e orienta os companheiros sobre a forma de proceder com Flora. Dessa forma, indica Isaque para essa tarefa (plano próximo).

**Casimiro – *Isaque, você fica cuidando dela, não lhe põe em cima mais que os olhos, entendeu?***

***Cena 62 - 01:27:11s. Os comitiveiros continuam na busca***

Plano único - Casimiro chama os companheiros para continuar seguindo Pablito. Casimiro amarra a corda de seu cavalo em uma árvore perto de onde estão Flora e Isaque, e parte (plano médio/panorâmica horizontal direita).

**Casimiro – *Vamos!***

***Cena 63- 01:27:23s. Isaque observa Flora***

Plano único - Isaque tira uma porunga de água que estava presa à cela do cavalo de Casimiro e oferece a Flora (plano médio/panorâmica horizontal direita/panorâmica vertical para baixo).

**Isaque – *Flora, deve ter sido de noite que Deus cuidou de você.***

***Cena 64 - 01:28:03s. Pablito corre pela selva***

Plano 1 - Pablito continua a correr tentando alcançar Pytã e a fronteira (plano aberto/panorâmica horizontal direita/plano picado ou *plongée*).

Plano 2 - Cansado e ofegante, Pablito passa por um marco de concreto que indica que a fronteira entre Brasil e Paraguai está perto. Entretanto, neste marco tem o letreiro *IV 1900 PARAGUAY* do lado Paraguaio e, *I BRASIL* no lado brasileiro (plano geral/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 3 - Os comitiveiros correm para pegar Pablito e Pytã. Casimiro orienta os companheiros para montar uma espreita (plano geral/panorâmica horizontal esquerda e direita/zenital).

**Casimiro – *Por lá!***

Plano 4 - Casimiro e mais um colega observa o que pode estar escondido na mata (plano médio/panorâmica horizontal direita).

Plano 5 - Dois outros comitiveiros saltam um tronco estendido no chão da selva e continuam a observar (plano americano).

Plano 6 - Estes que haviam se separados do grupo também ficam atentos a qualquer movimento que indicam sinais de Pablito e Pytã (primeiro plano/panorâmica horizontal esquerda).

***Cena 65 - 01:29:14s. Pablito busca a fronteira***

Plano 1 - Na imagem, tudo indica que Pablito consegue atravessar a fronteira, a linha imaginária e internacional, mas depois de um trecho percorrido, ele para, ainda com o revólver na mão, como se estivesse ainda longe da fronteira (plano geral/panorâmica horizontal direita).

Plano 2 - Os macacos começam a gritar, isso assusta Pablito, pois sabe bem ele que os gritos dos macacos indicam que tem gente por perto. Pablito só podia imaginar que seriam os comitiveiros. Por isso, começa a correr e esconde-se atrás de um tronco de árvore caída (plano próximo/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 3 - Pelo vão da árvore estendida, Pablito observa atento algum tipo de movimento que possa indicar a presenças de seus perseguidores (plano fechado).

Plano 4 - Pablito também observa o **marco de concreto**, não mais que cem metros de distância, deduzindo que a fronteira estava logo ali (plano geral/panorâmica horizontal direita).

Plano 5 - O Marco da divisa lhe proporciona um sorriso momentâneo. Bastava correr até o marco e estaria salvo. Mas, Pablito hesita e é obrigado a analisar as possibilidades.

***Cena 66 - 01:29:52s. Casimiro tem Pablito na mira***

Plano 1 - Em um plano aberto, com muita vegetação caída, perto da fronteira, Casimiro faz um comentário para seus colegas (plano geral/panorâmica horizontal direita).

***Casimiro - Esperto esse Pablito, é bem capaz de esperar pela noite.***

Plano 2 - Casimiro e seu colega, de armas nas mãos, abaixam perto de um toco de árvore para esperar uma reação de Pablito (plano médio/panorâmica vertical).

Plano 3 - Dois comitiveiros do bando de Casimiro, debaixo de um tronco curvo de uma árvore caída, também observam alguma movimentação de Pablito (plano médio).

Plano 4 - O marco da fronteira estava bem ali (plano geral).

Plano 5 - Pablito, abaixado e decidido, sai detrás do tronco de árvore onde estava. Em dado momento ele rasteja para não ser visto (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 6 - Pablito continua se deslocando escondido nos arbustos (plano médio/panorâmica horizontal direita).

Plano 7 - Casimiro percebe a movimentação de Pablito (primeiro plano).

Plano 8 - Pablito não se dá conta de que está sendo observado (plano médio).

Plano 9 - Pablito mira novamente o marco que estava logo bem próximo, a menos de cinquenta metros (câmera subjetiva - plano ponto de vista/plano aberto).

Plano 10 - Pablito, cansado, levanta-se e corre para chegar no marco. O marco indicava liberdade, vida melhor, sem sofrimento. Era sua última chance (plano médio/panorâmica horizontal direita).

Plano 11 - Mas, faltava Pablito combinar isso com Casimiro, pois o segue com seu rifle mirado para acertá-lo (plano próximo/ângulo de nuca).

Plano 12 - Pablito corre muito, pois o país vizinho estava muito próximo (plano médio).

Plano 13 - Um toco o atrapalha ver o Marco tão desejado. Mas, antes de ultrapassar o obstáculo do toco, ouve-se um tiro... e o gemido de *Pablito* é iminente (câmera subjetiva/plano ponto de vista).

Plano 14 - Pablito rola no chão pela dor que o tiro lhe acertara (plano médio).

Plano 15 - Casimiro e seu comparsa correm para assegurar que Pablito estava mesmo ferido, impossibilitando-o de fugir (plano americano).

Plano 16 - Outro comitiveiro se junta à Casimiro (plano americano/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 17 - Outros dois também chegam para dar suporte a Casimiro (plano médio/panorâmica horizontal direita).

Plano 18 - Pablito, mesmo ferido, consegue rastejar até um tronco de árvore que estava deitado. (panorâmica horizontal direita).

Plano 19 - Dois companheiros de Casimiro rastejam para aproximarem-se de Pablito. A vegetação era rasteira e, isso não atrapalhava a perseguição (plano próximo/panorâmica horizontal direita/panorâmica vertical para cima).

Plano 20 - Pablito, com a arma na mão e tendo a árvore como escudo, não consegue evitar a aproximação de dois comitiveiros, por isso, prepara-se para o pior (plano médio/panorâmica horizontal esquerda).

Plano 21 - Pablito ergue seu corpo com certa dificuldade e dispara um tiro contra seus oponentes (plano próximo).

Plano 22 - Pablito acerta um comitiveiro, mas o outro dispara contra sua pessoa (primeiro plano/ângulo de nuca).



Plano 23 - Pablito, então, dispara e acerta o outro comitiveiro com três tiros. Os dois homens de Casimiro caem feridos, mas apenas o último fica gemendo por pouco tempo e logo se cala (plano médio/panorâmica vertical para baixo).

Plano 24 - Pablito, mesmo ferido, consegue pegar a arma do comitiveiro, um rifle que há pouco desferiu tiros em sua direção (plano picado ou *plongée*/panorâmica horizontal direita).

Quando Pablito começa a se distanciar, é alvo de mais três tiros vindos dos demais comitiveiros que estavam com Casimiro. Pablito retribui com dois tiros com a arma que acabara de pegar do homem que matara. O problema é que Pablito levou mais um tiro, minando toda sua capacidade de reação.

Plano 25 - Casimiro e os comitiveiros restantes correm para cercar Pablito. (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda)

Plano 26 - Pablito, gemendo muito, sentindo muita dor e com muita dificuldade de locomoção por conta dos tiros, ainda consegue aproximar-se da árvore que lhe servira de escudo, tendo mesmo que saltar sobre ela. ((plano médio/panorâmica horizontal direita)

**Pablito** – *(Ai... ai... ai que sujeitinho...)*

## **Sequência 18 - A morte**

### ***Cena 67 - 01:33:55s. Casimiro e Pablito fazem um acordo***

Plano 1 - Casimiro, escondido atrás de uma árvore, orienta seus comparsas para não atirarem mais em Pablito. (plano próximo)

**Casimiro** – *Não atirem mais, já está perdido.*

Plano 2 - Pablito coloca a mão no ferimento e percebe o sangue que desce de sua perna. (plano próximo/panorâmica horizontal direita)

Plano 3 - Enquanto Pablito analisa seu ferimento, Casimiro o chama. (plano próximo)

**Casimiro** – *Pablito! Verdade verdadeira é que você me saiu dos bons.*

Plano 4 - Com uma paisagem com árvores secas e o Marco ao centro, Casimiro continua a conversar com Pablito (plano geral/panorâmica horizontal esquerda).

**Casimiro** – *Acho você um homem. Ouvia, Pablito?*

Pablito responde à conversa de Casimiro (plano médio).

**Pablito** – *Ah, Casimiro, esse não é ainda o meu (fim) não senhor!*

Plano 5 - No plano da mata com árvores secas e vegetação rasteira, Casimiro continua a interlocução (plano geral/ voz off).

**Casimiro** – *Gostei de me pegar contigo. Agora saia, não há de preferir acabar deitado hein!*

Pablito não deixa de responder aos questionamentos de Casimiro.

**Pablito** – *Ah, não vou lhe pedir a benção não Casimiro.*

Casimiro gostou da ideia de ter encontrado um homem valente na selva, por não desiste de conversar (plano geral).

**Casimiro** – *Vá lá, se tem coisa a dizer, diga.*

Plano 6 - Pablito, escorado no tronco, sente-se mais confortável em falar com Casimiro (plano próximo).

**Pablito** – *Você sabe que posso lhe cobrar mais caro a pele que vocês me tiram.*

Plano 7 - Uma imagem de uma árvore seca, em forma de forquilha, ainda de pé, desce até chegar em Casimiro (panorâmica vertical para baixo/plano próximo).

**Casimiro** – *Verdade o que digo Pablito, era bom ter camarada que nem você, do lado em que a gente está.*

Plano 8 - Outra árvore, com folhas no topo, mas não chega a formar uma copa (panorâmica vertical para baixo/plano próximo).

**Pablito** – *então Casimiro, falamos?*

Casimiro responde com um sinal de aceitação (*voz off*).

**Casimiro** – *Podemos falar. Venha prá fora!*

Pablito, escorado no tronco caído responde (plano próximo):

**Pablito** – *Gosto de ver os olhos do compadre com quem converso. Apareça!*

Plano 9 - Casimiro comenta para seu companheiro (plano próximo/panorâmica horizontal direita):

**Casimiro** – *Não vai atirar. Tem proposta precisa de mim vivo.*

Plano 10 - Casimiro sai detrás da árvore e indaga Pablito (primeiríssimo plano).

**Casimiro** – *Vamos ver rapaz! Qual é a sua fala?*

Pablito faz uma pergunta a Casimiro (*voz off*).

**Pablito** – *Você ainda tem palavra de honra, Casimiro?*

Plano 11 - Casimiro tira um revólver da cintura, mira e responde com outra pergunta para Pablito (plano detalhe).

**Casimiro** – *Fala qual (centro) você ouviu dizer?*

Plano 12 - Pablito, com a cabeça escorada no tronco, também responde (primeiríssimo plano).

**Pablito** – *Pois o meu lance nesta parada é este, desço o gatilho e estendo as mãos.*

Plano 13 - Casimiro, com um tom mais firme, mostra que não estava ali por uma questão pessoal, mas por uma atividade corriqueira da empresa de erva-mate (primeiríssimo plano).

**Casimiro** – *Vou falar menino, não vá pedir que deixe você a solta por aí. O costume você conhece, o mandado da Companhia você sabe qual é.*

**Cena 68 - 01:35:58s. O último pedido de Pablito**

Plano 1 - Pablito sabia que não teria muita possibilidade de escapar dali (primeiríssimo plano).

**Pablito** – *Bom, você cumpre o mandado e o costume. Só me promete não dizer a Flora que morri aqui, e não consegui atravessar a fronteira.*

Plano 2 - Casimiro ouve o pedido de Pablito, pensa um pouco, baixa a cabeça e sai, mas Pablito insiste (primeiríssimo plano).

Pablito solicita uma resposta de Casimiro (*voz off*).

**Pablito** – *Não serve? Oh Casimiro!*

**Casimiro** – *Menino, a gente passa o mundo cuidando de criatura sem brio e nem eira, quando encontra homem e mulher de valia, tão do outro lado da nossa estrada.*

Casimiro não responde sem outra pergunta (plano próximo).

**Casimiro** – *Teu amigo entra no trato, rapaz?*

Plano 3 - Pablito, ainda encostado no tronco responde (primeiríssimo plano).

**Pablito** – *Ah, ele é que vocês não pegam mais.*

O olhar caído de Pablito demonstra que ele já não aceita lutar para sobreviver.

**Pablito** – *Casimiro! É sim ou não?*

Plano 4 - Casimiro responde com uma afirmativa (plano próximo).

**Casimiro – *Rapaz, se eu tivesse tido um irmão, gostava que fosse você. Que o seu anjo da guarda esteja aqui por perto.***

Plano 5 - Pablito leva a arma até sua própria cabeça... (primeiríssimo plano/panorâmica vertical para baixo/plano detalhe).

Plano 6 - A imagem da vegetação da fronteira é de novo exibida. Ouve-se um tiro... É certo que se tratava da morte de Pablito. Os homens de Casimiro saem correndo para ver o fim do mais valente dos ervateiros (plano aberto/panorâmica horizontal direita).

Plano 7 - Com uma imagem do alto e um som fúnebre, os capangas de Casimiro despem os corpos de *Pablito* e dos comitiveiros mortos, para aproveitarem suas roupas. Os corpos ficam estendidos ali mesmo onde caíram (plano geral/panorâmica horizontal esquerda/plano picado ou *plongée*).

Muito perto dali, Casimiro encontra Flora montada em seu cavalo e, Isaque puxando a corda do animal.

Plano 8 - Casimiro toma a corda das mãos de Isaque e segue com todos, rumo à ranchada (plano aberto/panorâmica horizontal esquerda).

No final do filme aparece um letreiro, ao som de uma harpa, que está escrito também no livro de Hernani Donato (1959, p. 47):

***"Quem não sabe destas coisas pensa que a erva-mate é colhida nos jardins..." Hernani Donato.***

Fim.